



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE TEATRO

GIRLANE CRISTINA SIQUEIRA DA SILVA

MULHERES S(EM) FACES: CENA, SONHOS E *SINUS*
SONOROS NO PROCESSO DO ESPETÁCULO
“CANGACEIRAS”

Salvador

2020

GIRLANE CRISTINA SIQUEIRA DA SILVA

MULHERES S(EM) FACES: CENA, SONHOS E *SINUS*
SONOROS NO PROCESSO DO ESPETÁCULO
“CANGACEIRAS”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa II – Poéticas e Processos de Encenação.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira.

SALVADOR

2020

GIRLANE CRISTINA SIQUEIRA DA SILVA

MULHERES S(EM) FACES: CENA, SONHOS E *SINUS* SONOROS NO
PROCESSO DO ESPETÁCULO “CANGACEIRAS”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Salvador, 14 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – (PPGAC/UFBA) Universidade Federal da Bahia / Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Ciane Fernandes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – (PPGAC/UFBA) Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Cristiane Maria Galdino de Almeida

Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal de Pernambuco (PPGM/UFPE)

Profa. Dra. Larissa Kelly de Oliveira Marques

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN)

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV/UFPB/UFPE)

Silva, Girlane Cristina Siqueira da
Mulheres s(em) faces: cena, sonhos e sinus sonoros
no processo do espetáculo "cangaceiras" /
Girlane Cristina Siqueira da Silva. -- Salvador, 2020.
300 f. : il

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas (Ppgac) -) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro - UFBA, 2020.

1. Teatro. 2. Gestos Sonoros. 3. Escrita de si. 4.
Prática como Pesquisa. 5. Imagem. I. Oliveira, Prof.
Dr. Érico José Souza de. II. Título.

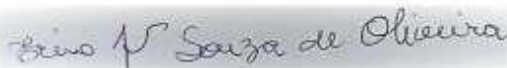
TERMO DE APROVAÇÃO

Girlane Cristina Siqueira da Silva

“MULHERES S(EM) FACES: CENA, SONHOS E SINUS SONOROS NO
PROCESSO DO ESPETÁCULO “CANGACEIRAS””

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 14 de dezembro de 2020.



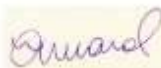
Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador)



Prof^ª. Dr^ª. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)



Prof^ª. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (UFPE)



Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Maria Galdino de Almeida (UFPE)

Para você, Nicole. Por você, Miguel. Em você, Addy.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus/Deusa/Força Maior/Energia Infinita, por permitir esse sonho;

À minha avó/ancestral/feiticeira mater, Quitéria, por me ensinar a ser selvagem;

Ao meu pai, Hermes, cuja presença transcende a matéria;

Ao meu orientador Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira, por me deixar encontrar-se nestas trilhas cerradas;

À Martha Menezes, por permitir os encontros inesquecíveis com Dona Dulce;

À Profa. Dra. Ciane Fernandes, por querer, generosamente, me possibilitar novos olhares;

À Francis Souza, pela amizade, carinho, amor, incentivo, apoio. Irmãs de alma;

À Dayana Alencar, cujas conversas instigantes sobre feminismo, impulsionaram ideias para vida, arte e pesquisa...

À Brigitte Thièrion, pela amizade e estímulo;

À Débora Freitas, pela emanção de energia no processo, no qual foi tocada pelo arquétipo;

Ao ex- presidente Luiz Inácio Lula da Silva que, dentre tantas políticas públicas em defesa da educação em seus governos, implementou cotas sociais em universidades, contribuindo para que jovens vindos de escolas públicas, como eu, pudessem estudar. Para mim, foi o início do caminho de um sonho, ainda na graduação, que agora está se realizando;

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro durante os anos de pesquisa;

Ao Professor Carl Jung, cujos pensamentos nortearam não só a pesquisa, mas novas formas de reflexões sobre mim mesma.



Túmulo de Carl Gustav Jung em Küsnacht - Suíça, 2019

“Dear Professor Jung: Thank you for your thoughts. They greatly influenced the paths of my life. With love, Cristina Siqueira - Recife – Brazil”.

“Caro Professor Jung: Obrigada por seus pensamentos. Eles influenciaram muito os caminhos da minha vida. Com amor, Cristina Siqueira – Recife – Brasil”.

RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre o processo do espetáculo “Cangaceiras”. Processo enquanto rede de reflexões, observações, inspirações e ações que delinearão o fazer artístico. Nesta perspectiva, o intuito é de não analisar a encenação enquanto produto cênico final, mas de refletir sobre perspectivas, procedimentos, impressões e ações que delinearão a prática artística e conseqüentemente a forma da pesquisa e da sua escrita. Para tanto, acolheu-se a Prática como Pesquisa e a Escrita de si, formas potencializadoras e orgânicas, para se falar de arquétipos, mitos, pensamentos, sensações, sentimentos e intuições em um trabalho no qual tem como essência as experiências oníricas da personagem Quitéria. Em seus percursos, ela se depara com um novo modo de investigação no qual o próprio processo lhe dá as pistas da sua dinâmica, permeada por *insights*, descobertas, aproximação das teorias (das quais o primeiro encontro se deu a partir das ideias de Carl Gustav Jung, que desencadeou as demais), e claro, com as dificuldades diante de novas concepções para com uma forma diferente de se pesquisar. Neste sentido, esta tese não é apenas um processo de escrita acadêmica que se desenvolve a partir de teorias e autores, como que servindo de aparato introdutório para o produto cênico, que desatam em reflexões pessoais; tampouco “parte” de um processo artístico. Desenvolvida numa via contrária, na qual cena / reflexão do processo / reflexão conceitual / escrita, agem simultaneamente, a pesquisa tem sua própria metodologia, partindo de perspectivas que interagem entre si: autobiográfica, acadêmica e poética, analítica e criativa (FERNANDES, 2013). Não há hierarquização, “partes”, linearidade ou a evolução tradicional de capítulos, mas conexões que dialogam entre si e de acordo com o processo em geral, de forma circular, que se entrelaçam com as vivências da personagem e com os conceitos. Com o intento de produzir imagens de sonhos, que são tecidas entre o real e irreal, abrindo-se uma fresta entre dois mundos, busca-se sonorizações constantes em cena, com cadeias simbólicas e sígnicas a partir de Gestos Sonoros, dando um aspecto ilusório, próprio dos sonhos. A partir das biografias e do atravessamento de imagens (em seus diversos sentidos) das cangaceiras, surge uma cena que reflete sobre corpo, somática e as condições de ser mulher numa sociedade não tão menos machista, misógina e feminicida quanto à da primeira república, período em que as cangaceiras quebraram regras, ousaram e/ou mostraram-se resilientes às circunstâncias opressoras. Com o fiar de histórias arquetípicas, míticas, entre personas e personagens, no estado liminar entre elas, os relatos tecem e tecem estados femininos sob um olhar de um feminino plural, as Mulheres sem Faces. Palavras-chave: Teatro; Gestos Sonoros; Escrita de si; Prática como Pesquisa; Imagem.

ABSTRACT

This research discusses the process of the show “Cangaceiras”. Process as a network of reflections, observations, inspirations and actions that outlined artistic making. In this perspective, the intention is not to analyze the staging as a final scenic product, but to reflect on perspectives, procedures, impressions and actions that outlined the artistic practice and, consequently, the form of the research and its writing. For this purpose, Practice as Research and Writing was embraced, empowering and organic forms, to talk about archetypes, myths, thoughts, sensations, feelings and intuitions in a work in which the essence of the dreamlike experiences of Quitéria. In her paths, she is faced with a new mode of investigation in which the process itself gives her as clues to its dynamics, permeated by insights, discoveries, approximation of theories (of which the first encounter was based on the ideas of Carl Gustav Jung, who triggered the others), and of course, with the difficulties in the face of new conceptions for a different way of researching. In this sense, this thesis is not just an academic writing process that develops from theories and authors, as if it serves as an introductory apparatus for the scenic product, which unleashes in personal reflections; nor "part" of an artistic process. Developed in an opposite way, in which scene / process reflection / conceptual / written reflection act simultaneously, the research has its own methodology, starting from perspectives that interact with each other: autobiographical, academic and poetic, analytical and creative (FERNANDES, 2018). There is no hierarchy, “parts”, linearity or the traditional evolution of chapters, but specific ones that dialogue with each other and according to the process in general, in a circular way, that intertwine with the character's experiences and concepts. With the intention of producing images of dreams, which are woven between the real and the unreal, opening a gap between two worlds, constant sonorization is sought on the scene, with symbolic and symbolic chains based on sound gestures, giving an illusory aspect, typical of dreams. From the biographies and the crossing of images (in their various senses) of the cangaceiras, a scene emerges that reflects on the body, somatic and the conditions of being a woman in a society that is not so much less sexist, misogynist and feminicidal as to the first republic, period where cangaceiras broke rules, dared and / or determined to be resilient to oppressors. With the spinning of archetypal, mythical stories, between personas and characters, in the liminal state between them, the reports weave and have feminine states under a look of a plural feminine, like Women without Faces. Key words: Theater; Sound Gestures; Self-writing; Practice as Research; Image.

LISTA DE IMAGENS¹

Agradecimentos

Imagens 1, 2 e 3: Túmulo de Carl Gustav Jung em Küsnacht – Suíça 8

Prólogo

Imagem 4: Mandala (símbolo organizacional de processos) 16

Imagem 5: Imagem circular de localização teórica das “práticas” 26

Introdução

Imagem 6: Caderno da Individuação – Primeiros rabiscos 37

Percurso I

Imagem 7: Capa Percurso I – Camarim do Teatro Milton Baccarelli² em julho de 2018 no Experimento “A Residência Artística” 38

Imagens 8, 9, 10 e 11: Cenas – Final do espetáculo; prisão de “Aristéia”; dança de “Sila” e estupro de “Dadá” 49

Imagem 12: Cena – Morte de “Cristina” 62

Imagem 13: Cena – Prisão de “Neném” 86

Percurso II

Imagem 14: Capa Percurso II – Cena de “Neném” 87

Imagem 15: Dona Dulce aos 94 anos. Foto tirada durante a segunda entrevista em Campinas – São Paulo, setembro de 2019 107

Imagem 16: Caderno da individuação, p. 37..... 129

¹ Crédito da foto do camarim (capa Percurso I) e das fotos de cena: Doralice Lopes; Fotos “Túmulo Carl Gustav Jung em Küsnacht - Suíça, 2019” e na Grota do Angico, Sergipe, em maio de 2019: Adrian Altorfer; Fotos “Dona Dulce aos 94 anos” e “Experimento na paisagem sertaneja em fevereiro de 2018”: Cristina Siqueira.

² Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Imagem 17: Cena de “Dulce”	139
----------------------------------	-----

Percurso III

Imagem 18: Capa Percurso III – Grotta do angico, Poço Redondo – Sergipe em maio de 2019	140
---	-----

Imagem 19: Caderno da individualização, p. 55	146
---	-----

Imagem 20: Caderno do processo cênico, p. 40 – Cena de “Dulce”	170
--	-----

Imagem 21: Caderno do processo cênico, p. 37 – Cena de “Dulce”	172
--	-----

Imagem 22: Caderno da individualização, p. 32	175
---	-----

Imagem 23: Caderno do processo cênico, p. 23 – Cena de “Lídia”	179
--	-----

Imagem 24: Caderno do processo cênico, p. 37, 38	181
--	-----

Imagem 25: Caderno do processo cênico, p. 42 - Cena de “Aristéia” (2018)	189
--	-----

Imagem 26: Caderno do processo cênico, p. 45 – Cena do parto de “Sila”	194
--	-----

Percurso IV

Imagem 28: Capa Percurso IV – Experimento na paisagem sertaneja em fevereiro de 2018.....	201
---	-----

Imagem 29: Cena de “Lídia”	210
----------------------------------	-----

Imagem 30: Grotta do Angico, Poço Redondo – Sergipe, maio de 2019	220
---	-----

Imagem 31: Experimento na paisagem sertaneja em fevereiro de 2018	226
---	-----

Imagem 32: Caderno da individualização “fragmentos” dos sonhos	238
--	-----

Imagem 33: Caderno da individualização: “Última página”?	242
--	-----

Imagem 34: Elenco – Cristina Siqueira (Dadá/Maria), cena de “Maria”; Débora Freitas (Lídia/Aristéia), cena de “Lídia”; Kadydja Erlen (Sila; Cristina), cena de “Sila”; Bárbara Espíndola (Dulce/Neném), cena de “Dulce”	243
---	-----

Apêndices

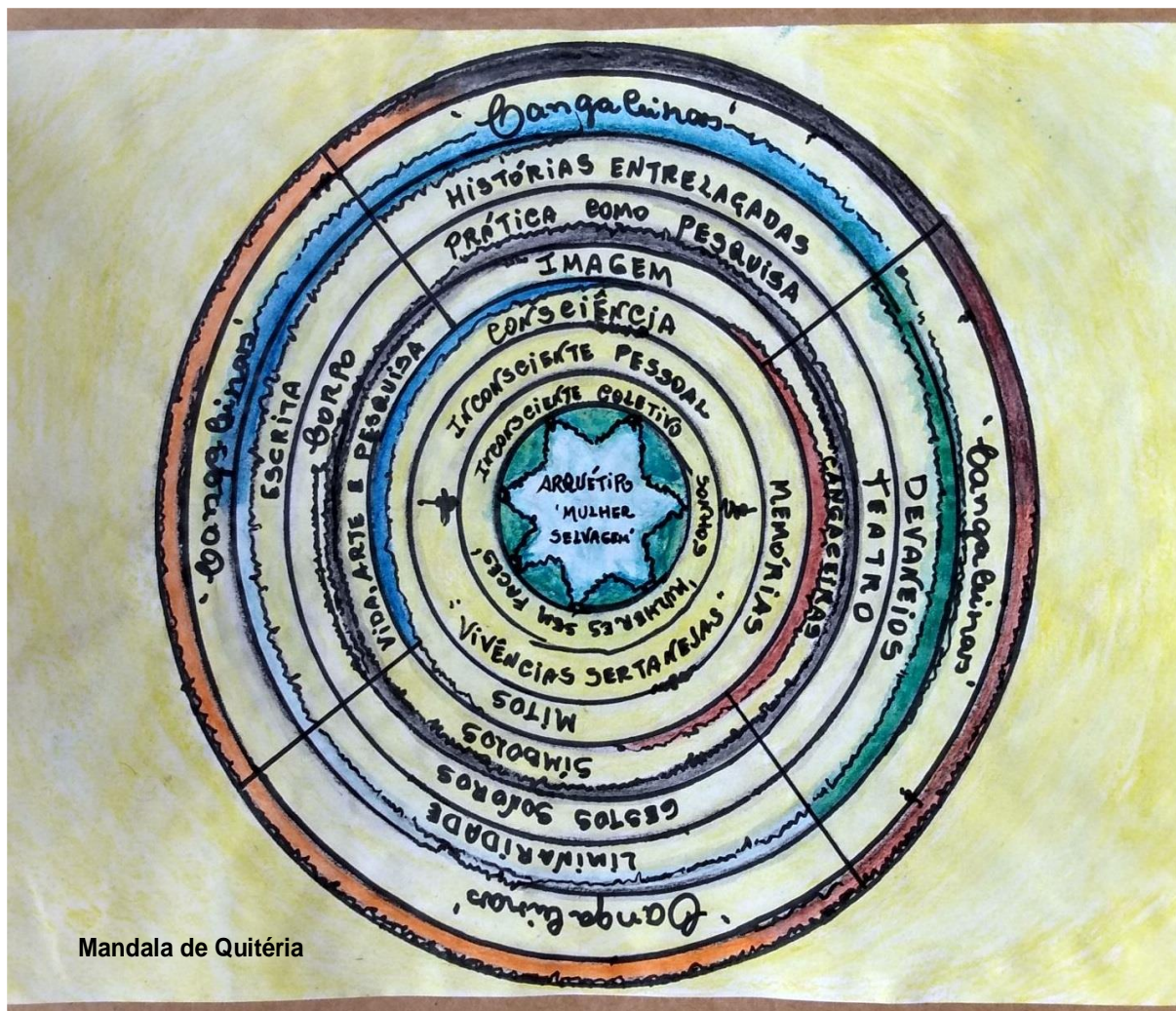
Imagens 35 e 36: Cenas de “Dadá” e “Parto de Maria Bonita”	262 e 300
--	-----------

SUMÁRIO

PRÓLOGO	17
INTRODUÇÃO	27
PERCURSO I – CANGACEIRAS EM CENA	38
Camarim	40
1.1. Experimento: “A residência artística”	42
1.2. Mulheres selvagens: a contextura	50
1.3. Trama de mitos I	58
1.4. Trama de mitos II	63
1.4.1. As “brabas” personagens	65
1.4.2. Experimento: “As “brabas” personagens: contando histórias”	81
1.4.3. Experimento: “As “brabas” personas, histórias entrelaçadas”	84
PERCURSO II – POR UM OLHAR, POR UMA ESCRITA, POR UMA CENA FEMININA	87
Plural	89
2.1. Encontros com Dona Dulce	92
2.1.1. Vida, arte, pesquisa, prática	108
2.2. Escritos inscritos: refletindo sobre posições falocêntricas acerca da presença feminina no cangaço	112
2.3. Uma cena somática feminina: feminino plural	126
2.3.1. Textos como tessituras	131

PERCURSO III – TRILHAS SONORAS	140
Imagem	142
3.1. O processo com imagens: como referências simbólicas e arquetípicas a partir da psicologia analítica	144
3.1.1. Imagens entrelaçadas, tramadas, coletivas	148
3.2. Experimentando e criando imagens	155
3.2.1. Experimento “Paisagens do Sertão”	157
3.2.2. Experimento “Imagens das cangaceiras” como imagens arquetípicas	158
3.2.3. Experimento: “Desbravando as sonorizações do inconsciente e do corpo”	160
3.3. Sonhos e sons...	165
3.3.1. Experimento “Buscando um corpo “sertanejo”: movimentos do xaxado	167
3.4. Os Gestos Sonoros	169
3.4.1. Experimento: “Como seria e quais sons teriam meu corpo se fosse um órgão feminino?” – em busca dos Gestos Sonoros	176
3.4.2. Afin (ação) de reflexões	180
3.5. As partituras sonoras: tecendo sons	187
3.5.1. Gestos sonoros matrizes	195
PERCURSO IV – PREPARANDO O CORPO PARA SAIR	201
Corpo	203
4.1. Partitura de corpos	205
4.2. O calafrio diante das conexões espalhadas	211
4.3. A solidão necessária	215
4.3.1. Experimento: “Desbravando as sonorizações do ambiente sertanejo e do corpo”	221
4.4. Visitas (inesperadas) do arquétipo: âmago do processo	227

4.4.1 – Cadência das trilhas	234
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS	256
REFERÊNCIAS DAS EPÍGRAFES.....	261
APÊNDICES	262
O Grupo	263
Roteiro “Cangaceiras”	265
Letras das músicas	279
Ladainhas e rezas usadas nas cenas de “Maria Bonita” e “Dadá”	286
Entrevista com Dona Dulce	289
Termo de consentimento	299



(Principais conceitos e principais autores, a partir do 'olho mediador' (centro):

Arquétipo da "Mulher Selvagem": Estés (2014);

Inconsciente coletivo, sonhos, inconsciente pessoal, "consciência", símbolos: Jung (2018; 2013; 2004; 2002; 2000; 1991; 1986; 1977);

Mitos: Campbell (2004; 2001; 1990); Eliade (2018); Jung (2002); Keleman (2001);

Memória: Bergson (1999); Bosi (2001); Foster (2011);

Imagem: Bachelard (2009); Jung (2000); Sant'anna (2005); Schama (1996);

Prática como Pesquisa: Haseman (2006); Fernandes (2015; 2014; 2013; 2008);

Teatro: Azevedo (2004); Castilho (2013); Bonfitto (2011); Gayotto (1997); Greiner (2008); Mariz (2008); Oida (2017); Romano (2008);

Gestos sonoros: Molina (2007);

Corpo: Greiner (2008); Keleman (2001); Mariz (2008); Marzano (2012); Nóbrega (2010); Romano (2008);

Escrita de si: Foucault (2010; 2001); Rago (2013);

Devaneios: Bachelard (2009);

Liminaridade: Caballero (2011).

"Mandala", do sânscrito, significa círculo. Mandalas, em geral, são figuras circulares que apresentam quaternidades (ou múltiplo de quatro) que são uma reunião de quatro pessoas ou coisas; e/ou quadraturas, visto que a divisão de quatro na mandala estabelece um processo de conscientização. Enquanto fenômenos psicológicos, surgem de forma "espontânea" (no sentido de não serem pensadas para um fim) em experiências com sonhos, estados conflitivos ligados ao medo e à esquizofrenia. Mas em geral, elas são uma fonte de energia central que relaciona e ordena todas as coisas: "círculo protetor", "totalidade", "lugar de vínculos", de organização para estados caóticos e compreensão intelectual. Simétricas ou não, apresentam ideias de casas ou templos, temas religiosos, motivos vegetais, florais, com cascas de proteção ou pétalas (que podem significar um escudo protetor, invólucro, defesa ao que é "exterior" ou ainda endurecimento às questões "externas"); por vezes aparecem com um olho, provavelmente o centro organizador do inconsciente; com união de opostos, cores, desenhos de animais (em geral as forças instintivas do inconsciente que se concentram numa unidade na mandala), lua, sol, estrelas (JUNG, 2002).

No mapa do mundo dos sonhos, Jung analisa a "figura" que está no centro da psique, o Self:

Em quase todos os sistemas religiosos há uma alusão a um centro divino do qual provêm a ordem e a organização. Esse centro aparece nos sonhos às vezes como um centro mesmo, como mandala, cidade interior, círculo, quadrado ou outra formação abstrata. [...] Todas essas figuras parecem apontar para aquele centro da nossa psique, em última análise desconhecido e incognoscível. Para Jung, o Self, escrito com maiúscula, significa aquele centro supra-ordenado, interior e divino da psique que devemos explorar pela vida afora. Não sabemos o que o Self é em nós, nem o que ele quer. Para isso precisamos dos sonhos. (VON FRANZ, 1996, p. 19).

As mandalas são instrumentos de meditação, concentração e refúgio seguro para processos desordenados e servem como "[...] propósito criador de dar forma e expressão a alguma coisa [...]". (JUNG, 1977, p. 225). Neste sentido, no intuito de organizar as conexões e percursos (que possuem pequenas introduções, cada um, que abrangem os assuntos que serão abordados) da pesquisa, esta mandala foi concebida com as principais reflexões do

processo de “Cangaceiras”, cujo elenco é formado por uma quaternidade: quatro atrizes. Além do que, as mandalas estão muito próximas do fazer artístico: “No âmbito dos costumes religiosos e na psicologia, designa imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente ou dançadas”. (JUNG, 2002, p. 385). E enquanto circular (e não linear) é possível observá-la de qualquer ponto, ou seja, iniciar uma leitura/reflexão de qualquer situação (aqui em estado figurado) como modo de considerar esta leitura/reflexão. Como uma tessitura, enquanto urdidura de conceitos e percursos, qualquer uma das tramas pensadas poderia funcionar como prélio, mas como a obra artística foi o objetivo, meio pelo qual a pesquisa aconteceu, ela foi escolhida como então, ponto de partida enquanto arcabouço para a escrita da tese. Mas a leitora ou leitor pode, por exemplo, iniciar a leitura do centro da mandala (como o percurso usado neste prólogo, enquanto resumo da investigação) ou ainda de qualquer quadratura, que o entendimento não será prejudicado: a escrita buscou a circularidade dos eventos e as conexões entre eles. Ainda no teor de sua circularidade, algumas conexões também podem ser encontradas em outras quadraturas.

Nesta perspectiva, enquanto observação em *degradê*, do círculo maior para o menor, por assim dizer, “Cangaceiras” “[...] é a história de um inconsciente que se realizou” (tomando emprestado de Carl Gustav Jung a primeira frase de uma das suas autobiografias, “Memórias, sonhos e reflexões”) e que evoluiu a partir de condições inconscientes e experimentou-se como totalidade (JUNG, 1986, p, 5). Jung, aliás, primeiro teórico a se aproximar desta pesquisa, tornou-se a lançadeira neste fiar, conduzindo o entrelaçamento dos autores que, na maioria, delineiam pontos de seus trabalhos a partir dos conceitos da psicologia analítica e/ou se aproximam dos pensamentos junguianos. Uma das formas que Jung buscou para demonstrar e principalmente estudar o comportamento humano, foi através das mandalas, símbolos das produções do inconsciente que exprimem o indivíduo enquanto todo (JUNG, 1986). A partir de intenso estudo sobre mandalas em diversas culturas, ele as utilizou em seus processos clínicos desenvolvidos enquanto material empírico (JUNG, 2002). Ele próprio pintou diversas mandalas enquanto expressão de si mesmo e as renovava periodicamente: para ele, as mandalas acompanham o curso de descobertas e evolução de si. Nossas experiências se expressam nas nossas mandalas, enquanto aprofundamento da personalidade.

Jung constatou a “espontaneidade” na produção das mandalas em desenhos, pinturas, esculpidas em pedras, nas danças e construídas em culturas de diversos povos muito antes que seus pacientes as descobrissem. Percebeu ainda que muitas eram sonhadas e desenhadas por outros pacientes em tratamento com outros psicoterapeutas que não eram seus alunos. Desse modo, observou o significado e a importância do símbolo da mandala como um dos meios para comprovar a possibilidade da existência de conteúdos arquetípicos,

“[...] uma vez que este motivo constitui um dos melhores exemplos da eficácia universal de um arquétipo”. (JUNG, 2002, p. 346). Significa que fenômenos independentes e sem relação entre si como as mandalas se dispõem em tempos e lugares diferentes. Estas disposições universais são capazes de produzir os mesmos símbolos, ou pelo menos, semelhanças entre si. Sendo independentes, de maneira geral, de quaisquer influências entre estes tempos e lugares, Jung supôs que, além da consciência, deve existir uma disposição inconsciente universal que é disseminada: “Uma vez que essa disposição é em geral inconsciente para o indivíduo, eu a designei inconsciente coletivo, postulando como o fundamento dos produtos simbólicos do mesmo a existência de imagens originárias: os arquétipos”. (JUNG, 2002, p. 347).

Segundo Jung, uma experiência psíquica só pode ser reconhecida com a presença de conteúdos que possam ser conscientizados. O inconsciente, pois, só pode ser abordado com a comprovação destes. Os conteúdos do inconsciente coletivo (do termo *représentations collectives*), a herança psicológica de todo indivíduo, são os arquétipos (tipos “arcaicos”, primordiais, imagens universais que existem desde os tempos mais remotos) ao passo que a intimidade do passado pessoal são conteúdos do inconsciente pessoal, que se expressa através da etnia e da cultura de cada pessoa, não só enquanto “[...] configuração imagística, como também no sentido”. (JUNG, 2002, p. 381).

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos³, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2002, p. 54).

Portanto, a natureza pessoal da psique consciente tem como apêndice o inconsciente pessoal que por sua vez tem como apêndice o inconsciente coletivo. Os arquétipos tornam-se conscientes de forma secundária, definindo-se nos conteúdos da consciência e assim

³ Na concepção junguiana, “[...] complexos são simplesmente os motores da psique. São como diferentes núcleos, que impulsionam e vitalizam a psique. Se não tivéssemos complexos estaríamos mortos. Você experimenta um complexo, por exemplo, quando se sente entediado e de repente algo lhe interessa e você se envolve. Aí um complexo foi tocado. Assim, os complexos são simplesmente os centros de energia da psique”. (VON FRANZ, 1996, p. 17).

como as mandalas, são produções “espontâneas”, de modo aproximativo, da conscientização do inconsciente e que podem ser apreendidas intuitivamente (JUNG, 2002). As ideias junguianas pareciam delinear o processo de Quitéria. Lá, no centro da sua mandala, surgiu o arquétipo da Mulher Selvagem (ESTÉS, 2014) através de uma série de sonhos que teve na infância, uma experiência onírica de três ou quatro sonhos. Neles habitavam mulheres cujas faces não apareciam, mas eram mulheres que se mostravam destemidas e resilientes. Enquanto nordestina e com uma infância em contato íntimo com a vida no sertão, vários arquétipos da Mulher Selvagem foram delineados a partir da sua vivência sertaneja, como as mulheres sertanejas com quem conviveu, entre elas a sua avó, e de quando pela primeira vez ouviu falar da existência das cangaceiras. Estes arquétipos adormecidos no seu inconsciente pessoal, saltaram-lhe mais tarde, na fase adulta, em um contato com pinturas da paisagem sertaneja, os quais lhe fizeram brotar memórias, principalmente acerca das cangaceiras que, até aquele momento lhe despertara curiosidade sobre suas vidas e principalmente sobre como estas mulheres transgrediram o modo de viver das mulheres sertanejas nas primeiras décadas do século XX.

As memórias, projeções das vivências do consciente, pensamentos racionais, que por vezes saem dos estados precedentes, são conservadas no inconsciente pessoal, são o funcionamento nos quais as decisões conscientes dependem. Utilizando-se de fontes de associação, de reprodução ou agindo “automaticamente” por meio da intuição, as lembranças chegam ao consciente. “Tudo o que será acontece à base daquilo que foi e que ainda é, consciente ou inconscientemente, um traço da memória”. (JUNG, 2002, p. 273). As cangaceiras lhe saltavam à memória como não só uma admiração da infância, mas também como tipos que faziam parte do imaginado, uma relação com suas próprias brincadeiras de infância e com as mulheres sertanejas que conviveu. Havia ainda, estranhamente, certa intimidade com as cangaceiras. Era uma relação mítica. Para Jung, não existe substantivo que defina o termo arquétipo, assim como não há para o rim ou para o cerebelo, mas sem dúvida fica mais claro o entendimento substancial dos arquétipos quando eles se relacionam com os mitos. Jung supõe a origem da formação dos mitos ao estado primitivo da consciência. Os arquétipos são manifestações involuntárias de processos inconscientes, cujo sentido é deduzido, ao passo que o mito, ao contrário, trata de formações “tradicionais” pessoais, “[...] Remontam a um mundo anterior originário [...]”. (JUNG, 2002, p. 155).

Inicialmente como conteúdos pressentidos do inconsciente, podem emergir em uma série de sonhos dentre centenas deles, focalizando figuras típicas ao consciente e o seu desenvolvimento dentro da série.

Podemos escolher qualquer figura que dê a impressão de ser um arquétipo por seu comportamento no sonho ou nos sonhos. Quando o material à nossa disposição for bem observado e revelar a riqueza de seu conteúdo, poderemos descobrir fatos interessantes acerca da modificação sofrida pelo tipo. Não só o próprio tipo mas também suas variações podem ser documentadas como material mitológico comparativo. (JUNG, 2002, p. 63).

Os tipos arquetípicos que variavam entre as mulheres destas vivências de Quitéria fiaram-se às mulheres do elenco e de outras mulheres do convívio das atrizes. São relações com outras formas arquetípicas em suas extensões através da simbologia: “O símbolo [...] tem a grande vantagem de conseguir unificar numa única imagem fatores heterogêneos ou até mesmo incomensuráveis”. (JUNG, 2002, p. 116). É neste sentido que as mulheres de “Cangaceiras” foram buscadas, enquanto símbolo. Posteriormente, a ideia junguiana de símbolo surge no espetáculo enquanto mediador, como substrato psíquico coletivo, no sentido de percepção imagística da relação entre consciente e inconsciente, os quais expressam e/ou remetem a uma ideia ou situação (JUNG, 2002), enquanto intercessor dos estados subjetivos das sonorizações criadas para a cena.

No início, Quitéria não tinha uma pergunta da qual a pesquisa se deslocaria, hipótese ou problema, apenas o desejo de contar histórias de Mulheres Selvagens em um espetáculo de teatro, identificando as condições de ser mulher em uma sociedade ainda tão machista e misógina quanto à época das cangaceiras. Claro que havia o fato de ser uma pesquisa acadêmica, portanto, deveria ser configurada como tal, mas a ideia era pensar arte em consonância com a pesquisa que conseqüentemente se conectava à sua própria vida, totalizando seus percursos. A investigação, em consonância com a escrita, partiria da prática: ela como motivadora e razão de ser do estudo. Com efeito, Bradley Haseman instiga este formato de pesquisa atentando para o fato de que as pesquisas guiadas pela prática não partem de “um problema”, mas sim da prática. Nela, pesquisadoras (es)

[...] não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregado [...] Pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, a começar praticando para ver o que emerge. (HASEMAN, 2006, p. 41).

A Prática como Pesquisa é uma forma de investigação que está inserida no campo da Pesquisa Performativa, paradigma alternativo aos qualitativos e quantitativos, que pode interagir sem limitações com qualquer outra área de investigação. A Pesquisa Performativa, apesar de alinhar-se à qualitativa, difere-se desta.

A principal distinção entre essa terceira categoria e as categorias qualitativa e quantitativa é encontrada na maneira que ela escolhe para expressar seus resultados. Nesse caso, enquanto os resultados estão expressos em dados não numéricos, ela os apresenta como formas simbólicas, diferentes de palavras de um texto discursivo. No lugar de relatórios de pesquisa, nesse paradigma acontecem ricas formas de apresentação. (HASEMAN, 2006, p. 46).

Haseman nomeia este paradigma a partir “da teoria dos atos de fala”, ideia de J.L. Austin para performatividade, como “[...] enunciados que realizam, pela sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos”. (HASEMAN, 2006, p. 46). Na Prática como Pesquisa, a prática não é método, é “multi-método”, é objeto de estudo que guia a pesquisa inclusive na escrita, “[...] Isso significa, por exemplo, que o romancista guiado-pela-prática afirma a primazia do romance; [...] para o compositor, é a música; e para o coreógrafo, é a dança [...]” (HASEMAN, 2006, p. 44), para “Cangaceiras”, a cena teatral, cujas conexões, ideias, inspirações, criações, experimentos, descrições se desenvolveram em circularidade dos eventos e conexões, como dito, e não por “[...] limitações sequenciais da escrita discursiva ou aritmética”. Deste modo, há nesta pesquisa dados simbólicos como seus resultados e organizados como dados, formas de apresentações: “[...] formas materiais da prática; formas de imagens fixas e em movimento; formas de música e som [...]” (HASEMAN, 2006, p. 44, 46).

Estas formas são identificadas nos cadernos de anotações de Quitéria e das demais atrizes, em alguns aspectos de imagens, vistas, imaginadas, sonoras, inclusive nas fotos do espetáculo; na criação de um “anexo sonoro”; no vídeo do espetáculo: “[...] seu “próprio funcionamento como símbolos se apoia no fato de que estão envolvidas em uma simultânea e integral apresentação” (LANGER apud HASEMAN, 2006, p. 46). Os dados simbólicos (que comportam números simbólicos e palavras simbólicas) e formas de apresentações têm caráter performativo, eles não atuam como meras ilustrações, eles são a própria pesquisa. Neste sentido, os dados enquanto imagens visuais, especificamente as fotografias no corpo da tese, também é “texto”, comportando-se enquanto “tessitura”, no dizer de Eduardo Piñuela, na heterogeneidade do texto imagético que é entendido a partir dos códigos que são familiares

a quem vê, visto que “[...] considerando a heterogeneidade do texto imagético”, não é possível dizer que quem vê “[...] seja capaz de decifrar todos os códigos que se imbricam numa imagem [...]”. (PEÑUELA, 2001, p. 33).

A Prática como Pesquisa não só comportava este desejo de Quitéria de partir da própria prática, mas ainda de se lançar ao desafio de não realizar um trabalho a partir de um espetáculo e/ou textos prontos, concebidos por outrem, a fim de analisá-los, como ocorre em muitas pesquisas no campo das Artes Cênicas. Tampouco de partir de teorias ou técnicas prontas, mas de volitar no próprio movimento da pesquisa e nas criações do elenco. Isto não significa que o espetáculo surgiu do nada, ao contrário, a própria prática reuniu e selecionou o que de já existente, inclusive as teorias, eram propícias a embalar o processo. Desafio este que se atrelou ao de se trabalhar com outras mulheres e não apenas enquanto “solo” ou “monólogo”, também muito comum, por ser menos arriscado depender de mais pessoas para uma pesquisa acadêmica. Quitéria desejava mais presenças femininas, ela precisava deste entrelaçamento de histórias. Em harmonia com esta ideia, existia também a questão da abundância de sonorizações que poderiam ser descobertas em grupo para o espetáculo.

Na escrita da tese, enquanto “Escrita de si”, a autoria se presentifica em totalidade, não só enquanto “eu escrevente”, mas também como “agente ativo de uma realidade”. A Escrita de si é também uma escrita de mundo, não se distanciando da realidade em que está, inclusive como presença na obra de arte: “[...] é sempre um olhar de quem, de forma direta ou indireta, está inserido no processo de produção da obra de arte”. (FOUCAULT apud SEIXAS, 2017, p. 131). Nesta concepção, a pesquisa é escrita e descrita por uma narradora (persona/forma indireta) sobre os percursos de Quitéria (personagem/forma direta). Ainda enquanto escrita de mundo, tanto persona quanto personagem refletem sobre a condição de ser mulher. Ambas são agentes em um modo de ser do discurso no qual o “isto foi escrito por” ou “tal indivíduo é o autor” pode ser identificado na narração, “[...] figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”. (FOUCAULT apud SEIXAS, 2017, 141). Nesta “aventura de contar-se”, a escrita é uma relação de si para consigo (uma escritora de si) e para com as outras (RAGO, 2013).

As “outras” compartilham das mesmas dores, das mesmas subjugações, das mesmas opressões. E se “Cangaceiras” partiu das experiências de sonhos (as quais são particulares a cada indivíduo) de Quitéria, Cleide, Sid e Luísa em seus devaneios, junto à Quitéria, também sonharam/devanearam e deixaram suas impressões no espetáculo: imaginações despertadas a partir de imagens poéticas. Em consonância com a presença das vivências do elenco está a imaginação que, com a razão, são complementares no processo de criação para Gaston Bachelard: a criação está em sintonia com o ato de sonhar. Entretanto, os sonhos nesta

perspectiva se diferenciam dos sonhos que nos chegam enquanto se dorme. São devaneios que ficcionalizam lembranças, pessoas, fatos, “[...] uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência”. (BACHELARD, 2009, p. 144). As histórias vividas, contadas, recontadas e ressignificadas pelo elenco se entrecruzam e, neste devanear, as atrizes enquanto sonhadoras, também escrevem e constroem uma narrativa que se incluem no “texto” do espetáculo. Suas palavras também devaneiam no “texto”. Quitéria/Narradora também devaneia em imagens de um sertão que lhe é próprio: “A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos (...) Como não devanear enquanto se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear”. (BACHELARD, 2009, p.17).

Se a ideia era de corpo “totalizado”, como pensou Jung, do qual brotariam tantas vivências intimamente solidárias com o “ser” mulher, o corpo cênico não poderia deixar de se destacar. Como elemento central enquanto cena, o corpo se sobressai. O elenco poderia realizar um espetáculo sem figurino específico, por exemplo. Com qualquer figurino neutro, o entendimento da encenação não seria prejudicado. Poderia se apresentar ao ar livre, em um pátio, à luz solar, às escuras... e o grito feminino sufocado seria liberto e entendido. Por mérito do corpo como propulsor de sentidos. A essência de “Cangaceiras” tanto está no corpo, quanto o corpo está em “Cangaceiras”. Um dos elementos determinantes desta reflexão está no trabalho com Gestos Sonoros. Eles estão presentes em todo o espetáculo, amparando, enfatizando, simbolizando, significando, embalando as cenas. Supõe uma “[...] espetacularidade que surge da cena, construída sobre o corpo do ator” (ROMANO, 2008, p. 238).

Partindo do pensamento junguiano, no qual consciente e inconsciente são complementares e não estados separados, Jung reflete sobre os conteúdos do inconsciente que possuem um valor liminar em relação ao consciente, atentando para o fato de que outros elementos débeis permanecem no inconsciente e que as combinações da fantasia não ultrapassam esta intensidade liminar mas que, “[...] com o correr do tempo e em circunstâncias favoráveis, entrarão no campo luminoso da consciência”. (JUNG, 2013, p. 13). A ideia de indivíduo ‘totalizado’ é muito frequente na teoria junguiana e ela foi acolhida em todo este processo nesta perspectiva liminar. O que é liminar, neste sentido, é algo que está situado entre dois estados, lugares, circunstâncias e, portanto, tem conexões com as duas. No entanto, estas circunstâncias, estes estados, lugares, para a leitora ou leitor devem ser localizados. Portanto, algumas dicotomias são trazidas a nível de identificação destas localizações, mas entendendo que os níveis da inconsciência e consciência não são divisíveis, como já explanado. Por exemplo: O estado da Escrita de si é liminar. Mas liminar entre o/do/de (que)? Entre o “Eu escrevente” e o “Eu personagem”; Ou: A ideia do conceito

de Liminalidade (CABALLERO, 2011), que foi trazida para a fiação das histórias e atuações cênicas são estados liminares e mais uma vez a leitora ou o leitor faria a mesma pergunta, cuja resposta poderá ser encontrada na escrita: liminar entre persona e personagem.

A própria mandala traz em si, em suas linhas circulares, este liminar entre conexões. A mandala de Quitéria possui linhas liminares que contam sua história. Para Jung, a ciência “[...] trabalha com noções médias, genéricas demais para poder dar uma ideia justa da riqueza múltipla e subjetiva de uma vida individual”, então o que podemos fazer é “contar histórias”. (JUNG, 1986, p. 5). “Cangaceiras” pode ser contada nesta mandala, a história de Quitéria que, unida a tantas outras histórias, se transformou em um espetáculo de teatro. Mas é importante informar que as mandalas (ainda que como simbologia de transformar a confusão em ordem, expressando equilíbrio e totalização, muitas vezes revelando intensidade de impressão e emoção de quem a produz), a nível **clínico**, só são válidas quando produzidas “espontaneamente” em trabalho contínuo, lento e cuidadoso: “Nada se deve esperar de uma repetição artificial ou de uma imitação proposital de tais imagens”. (JUNG, 2002, p. 387). Assim, esta mandala, produzida enquanto “consciência”, serve aqui para localização dos percursos, como “inspiração”, conforme aconteceu com os experimentos em relação à psicologia analítica (ainda assim, ela foi atualizada várias vezes para atender às questões do estudo, tal qual Quitéria imaginava), com o intuito de organizar as ideias da investigação. É uma imagem simbólica. Porém, o próprio Jung, que realizou profundos estudos sobre os valores e significados das mandalas durante décadas, de forma “consciente” produzia suas próprias mandalas, atualizando-as constantemente, como já dito. Fica a questão.

Foucault (2010) propõe duas formas para a Escrita de si, a forma linear, na qual o pensamento atravessa o escrito e a forma em circularidade, cujas práticas de meditação/retiros e técnicas espirituais auxiliam a escrita. Há uma aproximação aqui com a proposta de Haseman (2006) para a Prática como Pesquisa, em que a prática está em consonância com a escrita. Ainda enquanto ideia de circularidade nesta escrita enquanto tese, é possível criar outra imagem a partir de alguma das palavras de presença constante e que se conectam às ideias gerais do estudo: “mulher/mulheres” (“ser mulher”; “Mulheres s(em) faces”; “Mulher Selvagem”, etc.); “imagem” (“imagem visual”; “imagem sonora”; imagem interna” etc.). Entretanto, como a pesquisa se desenvolveu eminentemente a partir da prática, fiquemos com este termo. Aliás, em Foucault (2006), práticas são ou se relacionam com conceitos. Elas são concisas e recebem atenção minuciosa do autor. As práticas aqui trabalhadas foram escolhidas como elementos, enfim, para confeccionar a imagem. As “práticas” nesta imagem estão inscritas a nível de localização dos conceitos, mas elas estão presentes em circularidade em todo o processo.



Nós somos feitos da mesma matéria dos nossos sonhos.

Shakespeare

Um enorme calango acinzentado se camuflava sobre um seixo pardo e entre as folhagens secas. Sua cor era tão semelhante ao restante que preenchia aquela moldura, que não fosse os enormes olhos negros e embaçados do bicho, seria impossível perceber sua presença e mirá-lo daquela forma. Certamente uma estratégia da natureza, meio de proteção para o bicho ante os predadores, assim como a pele grossa cheia de escamas, proteção contra a desidratação do pobre bicho que corre pelo mato em busca de água. O calango estático de um lado, olhar seguro; do outro, Quitéria agachada, fitava o bicho. Chinelinhos de couro, vestido de algodão barato na cintura, cabelos negros que estavam avermelhados pelo sol escaldante. Um franzir se formava em sua testa pelo incômodo do sol ardente. Ao longe, as cantorias das mulheres na roça preenchiam a paisagem quase desértica. O sol já ia alto. Quase dez horas. A garganta secou de sede, os raios de sol ficaram mais fortes alumiando o rosto de Quitéria e embaçando a vista. Enquanto Quitéria pisca os olhos ressecos da quentura, literalmente num piscar de olhos, o calango corre e Quitéria escuta o barulho da sua fuga por entre as folhas secas.

Quitéria, em sua curiosidade infantil, queria saber se o calango tinha dentes. A sede aumentou. Levantou-se, limpou os joelhos embarreados da secura do solo. Correu para o umbuzeiro⁴, onde deixou uma cuia de barro com papa há três dias. A papa de farinha da terra estava lá, intacta, resseca e Comadre Florzinha não tinha vindo comer. *“Papa com mel, leite de vaca e ela não veio. Mas, por quê?”*, pensou Quitéria. Recolheu a vasilha de barro e a soltou imediatamente! Uma saúva grande e avermelhada lhe mordeu a mão. Formou-se um calombo entre os dedos que começou a arder ao se misturar com o suor, aumentando a dor. Nem pensar em chorar. Sua avó já havia alertado que *“Menina que chora, o véio do saco leva”*. Com o impacto da queda da vasilha no chão, dezenas de saúvas se espalharam no terreno seco e ela achou por bem sair dali até o formigueiro se desfazer. Olhou para a serra que dava até onde a vista alcançava, azulada, longe... A visão da serra balançava lentamente, borrada, embaciada, como num sonho, a perseguindo. Mesmo distante, a montanha a

⁴ Umbuzeiro ou imbuzeiro é uma árvore que fornece sombra para descanso no sertão. Seu fruto é o umbu ou imbu, que é verde e fortemente cítrico.

acompanhava para qualquer lugar que fosse, qualquer direção. Ia para um lado, para outro, mas ao virar-se, lá estava os montes, lhe observando e às vezes convidando-a para visitá-la. Não fosse pelo falatório de há tempos, de que ali na cordilheira havia uma onça, Quitéria teria se arriscado a conhecê-la.

O cheiro forte de estrume se misturava à quentura e à sequeidão, que invadia o nariz. Na falta de água, molhou os dedos com saliva e umedeceu as narinas. Já havia visto muitas vezes as sertanejas fazerem isso e, de fato, o desconforto causado no nariz pelo ardor e pela poeira, aliviava. Nada era tão divertido quanto brincar sozinha e criar cenas imaginárias. “Correr”, “se esconder”, “atocaiar”, se agachar entre os matos, faziam parte de suas brincadeiras solitárias, com roteiros imaginários de aventuras onde havia fugas, batalhas, descobertas e muita “ciência⁵” para conter ação “inimiga”, que às vezes saía vencedora na brincadeira, só para a aventura ficar mais instigante. Em seus devaneios, eram nestes momentos que Quitéria saía correndo de um ingazeiro⁶ a outro, escondendo-se, e por vezes ficava “ferida”. Então ela punha baba de palma, amarrava com uma tira qualquer para sarar o “ferimento” imaginário. Interessante era mancar, sentir dores atrozes, só de “faz de conta”, e continuar a lutar com o “inimigo”, numa sensação de não abandonar a “luta”, mesmo “ferida”. Isso também tornava a brincadeira mais estimulante.

Veza ou outra, se machucava de verdade, no meio do divertimento, topando nos seixos grandes que deixavam as pontas dos dedos dos pés feridos, ou cortava as suas pernas e braços nos espinhos das coroas de frade⁷. Era uma sensação jocosa, para ela, criar aquelas histórias e, para a cabeça de uma menina que acreditava nas lendas de Caraúbas⁸, a paisagem, as sensações que aquele ambiente lhe causava, tinham um quê de mágico. Enfim, divertido era criar estas histórias imaginárias e ser protagonista delas. Ali, naquela paisagem, certamente havia um passado o qual era desconhecido para ela, mas que a chamava a todo instante. Ao longe, um azulão cantava incansavelmente, enquanto Quitéria tentava imitá-lo. Veza ou outra, alguma folha ou ramo balançava, e um ou outro redemoinho levantava poeira e folhas secas, produzindo um zumbido leve. A cantoria ao longe, das mulheres na roça, terminavam por preencher e embalar aquele cenário. E claro, os sons que Quitéria criava para tornar real a brincadeira, falas com as personagens imaginárias, os barulhos das lutas e das fugas. Sem os sons imaginários, a brincadeira não tinha graça. Eram eles que estimulavam a

⁵ No linguajar sertanejo, “esperteza ou inteligência”.

⁶ Planta que fornece o ingá, espécie de vagem.

⁷ Cacto arredondado da caatinga.

⁸ Pequena cidade da Paraíba.

imaginação, complementavam as “cenas”, ajudavam aquelas aventuras a serem “de verdade”.

Sempre, próximo às dez horas, o grito da sua avó entrecortava a paisagem: “*Terinha!*” Era hora do almoço. No sertão, antes do nascer do sol, as sertanejas saem para a labuta e muito antes do meio-dia, quando o sol escalda, já é hora de almoçar. Hora de acabar a brincadeira, mas não podia ainda! O “inimigo” ainda estava à espreita, se respondesse à sua avó ou descesse do galho da quixabeira⁹, seria atacada. “*Terinha!*” Não havia saída. Teria que enfrentar. “*Melhor não falar, só descer devagar e sair correndo!*”, pensou Quitéria. Ao longe, a voz de sua avó ensaiava a última cantiga, provavelmente recolhendo os pertences para voltar para casa: “*Margarida vem de longe, Margarida vem de longe, Margarida vem falá... Ela vem de oroplano atrevesa o oceano pra brincá o carnavá...*” De súbito, Quitéria pulou agachada, mas antes de sair correndo, rolou de leve no chão, para tornar a “fuga” mais verossímil. Um mugido de vaca ressoava não tão perto dali, em consonância com o barulho dos chocalhos que os sitiante colocavam nas cabras, para facilitar o recolhimento do fato¹⁰. O azulão cantava mais estridente, combinando perfeitamente com a cena da “fuga”, ao mesmo tempo em que um zumbido vinha da Serra da Onça. O duplo canto enchia o universo da sua imaginação.

Se pensasse numa trilha sonora da infância, uma trilha que lhe compusesse, sem dúvida a canção da “Margarida”, as cantigas ao longe das sertanejas, o barulho do calango fugindo no mato seco, o zumbido leve do vento levantando a poeira, o canto do azulão, o mugido do gado e os tilintares dos chocalhos, seriam algumas das faixas. Quitéria correu pelo mato até chegar a um monturo perto dali, passando pela cerca de pau seco com embira¹¹. “*Oi, vó!*” A avó, alta, magra, quadris grandes, olhos vivos e redondos, cabelos negros e ondulados caindo no ombro, com muitos fios grisalhos. Um lenço amarrado da testa às costas da cabeça, para proteger do sol, “*porque ofende esquentar o juízo nesse sol estalando*”, como dizia. Vestido de cor clara com mangas compridas para proteger os braços, comprimento abaixo do joelho, deixando à mostra as pernas bem torneadas. Nariz e lábios finos, boca bem desenhada, pele mestiça: uma curiboca.

Por esse tempo, uma experiência incomum acontecia: alguns meses antes, Quitéria havia observado na estrada da entrada de Caraúbas, de dentro de um pau de arara, algumas sepulturas rústicas feitas com seixos grandes, com cruces de madeira amarradas com

⁹ Na paraíba, a casca da quixabeira serve para fazer lambedor/chá para inflamações e cicatrização de feridas. As sertanejas usam para inflamações do útero, ovários e para corrimento vaginal.

¹⁰ Rebanho de cabras.

¹¹ Fibra de plantas usada para fazer corda.

embras, ambas desgastadas pelo tempo. A curiosidade, constante na menina, a fez levantar-se em meio ao chacoalhar do velho automóvel, o que lhe fizera cambalear por entre roceiros, sacos de farinha, milho e muitas melancias espalhadas na parte de trás da camionete, até chegar ao sertanejo que conduzia o veículo. Ao ouvir a história de que ali havia acontecido, uma batalha entre cangaceiros e ciganos, ficou boquiaberta e com os olhos arregalados. Quitéria ficou fascinada com o relato, que se moldou em sua memória como sombra ao corpo. Aquela história fora um escape, uma porta, para que outra experiência única e particular adentrasse não só na sua infância, como na sua vida.

Não passou muito tempo e Quitéria passou a sonhar com mulheres sem fisionomia, que estavam sempre no mato, à espreita, fugindo, algumas poucas vezes conversando (conversas as quais Quitéria não entendia) e fazendo movimentações que para a menina, eram estranhas. Estes sonhos vieram como em série, em dias alternados e distantes um do outro. A sensação que Quitéria tinha era insólita, misto de real e irreal, próprio das experiências oníricas. Mais ainda enquanto interstício, mescla de dois mundos: ela estava presente nos sonhos, a tudo assistia, mas nunca soube se as mulheres sabiam da sua presença. Mas por que estava ali? Ela fazia parte daquele “clã”? Das lembranças últimas, do último sonho, as mulheres com as saias com cor do mato seco, correram mato adentro e um bater de asas foi acompanhado seguidamente pelo cantar do galo na madrugada. Quitéria acordou assustada, tentou conciliar o sono desesperadamente, para tentar descobrir para onde tinham corrido as mulheres sem rostos. Em vão. O sonho não continuou, embora tivesse voltado a dormir uma meia hora mais tarde. A série de sonhos se dissipou naquela noite, para não mais voltar, assim como as mulheres mato adentro...

Bachelard nos traz em seu pensamento a importância da solidão para a escrita e a criação. Elas nascem da solidão como vontade de dizer algo. Esta solidão dos devaneios se remete às “solidões primeiras”, as “solidões de criança”, que deixam nas almas marcas indeléveis. Em Bachelard, há uma comunicação entre as solidões da infância e a solidão do sonhador que cria. As imagens da solidão “Falamos da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta”. Não a solidão da criança “amuada”, mas o devaneio de ligação com o mundo. A criança, em seus devaneios, conhece uma existência sem limites, não um “devaneio de fuga”, mas um “devaneio de alçar voo”. As imagens que uma criança pôde fazer são continuidade dos sonhos, devaneios da criação a posteriori que unem intimamente a imaginação e a memória (FERREIRA, 2013, p. 94, 95).

E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há

comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranquilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância. (BACHELARD, 2009, p. 94, 98).

Quando a menina acordou, já era mulher. Vinte anos tinham se passado. Estava em uma exposição de quadros, de vários artistas, cujo tema “Paisagens” soava vasto naquelas salas com múltiplas sugestões e ideias de ambientes. Desde seu sentido literal, abordando a natureza, lugares com seus respectivos elementos naturais, às que permeavam sentidos abstratos como “paisagens da alma”, as pinturas, entre uma e outra sala, convidavam às mais diversas noções de panoramas. Diante de tanta diversidade de imagens paisagísticas, Quitéria deparou-se com uma das exposições, um pouco afastada das demais, cujo tema era a paisagem sertaneja. Talvez por parecer “óbvia” à sociedade nordestina, poucos paravam para apreciar, com um fluxo muito rápido de transeuntes que entravam, paravam por alguns instantes e se retiravam. Para Quitéria, ali parecia ser o seu mundo particular, diante daquelas telas que a remetiam ao seu passado, à sua infância, com cenas da paisagem e do cotidiano sertanejo, que eriçavam sua pele e suscitavam todas as suas lembranças, que ali estavam, vivas, reais, inerentes à sua vida.

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996, p. 16).

Ali, sozinha diante dos quadros, no centro da sala, rodava e observava um por um que estavam dispostos de forma circular. As pinturas traziam uma consonância entre o ver e o sentir de Quitéria: cores quentes do sertão, sóis abrasadores / sede; vegetação seca / peso na frente; figuras desconexas do ambiente sertanejo / saudade; uma imagem de uma velha com o rosto disforme, sabia-se da velhice pelos fios de cabelos brancos que saltavam do lenço amarrado da testa para trás da cabeça, pelas mãos enrugadas e com veias saltadas segurando uma enxada / olhos marejados: “[...] a verdade da imagem era mais poética que

literal; que todo um mundo de associações e sentimentos envolvia a cena e lhe conferia o significado”. (SCHAMA, 1996, p. 23).

Subitamente as recordações afloraram, a fuga apressada do calango, as suas fugas imaginárias de um “inimigo” fictício, a Serra da Onça que a acompanhava para qualquer lugar que ela fosse, a secura nas narinas, as sepulturas rústicas na estrada, lembrança a lembrança, uma por uma saltava-lhe à mente naquele momento, como que se libertando, de décadas presas ao esquecimento e que de repente emergiram naquela exposição: “[...] cabe também reconhecer que, quando uma determinada ideia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário.” (SCHAMA, 1996, p. 70). Diante da experiência potente e extasiante daquele momento de reencontro com suas memórias, uma rede de reflexões inquietantes começou a fiar-se rapidamente. Quitéria percebeu que era um entrelaçar não só de lembranças, mas de sua própria vida e que estava ligado diretamente ao seu buscar artístico.

Como aquele interesse lhe aparecera de forma tão enérgica, tanto quanto ainda criança, se interessou pelos túmulos dos cangaceiros e ciganos na estrada e, posteriormente pelas misteriosas mulheres dos sonhos, e assim, os autores, as teorias, os conceitos foram um após outro, lhe encontrando, lhe convidando, sendo atraídos por suas buscas. Nelas surgiram tudo o que era potente nas memórias: sonhos, imagens, arquétipos, mitos. A mitologia é a forma de se encontrar consigo, não em forma de palavras,

[...] mas de atos e aventuras, que conota algo transcendente à ação localizada, de modo que você se sinta sempre em acordo com o ser universal”, ultrapassando o “[...] próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento. O mito coloca você lá, o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é. (CAMPBELL, 2004, p. 59, 61).

Estas potências envolveram, enfim, a criação artística, que parte da via inconsciente para a consciente, pelas experiências simbólicas. Deste modo, inicialmente, acolheu a psicologia analítica como base para suas reflexões: “[...] o papel de transformador de energia inconsciente em energia consciente, que o símbolo desempenha na psique, resume a epistemologia da psicologia analítica e circunscreve o seu método”. (PENNA, 2013, p. 167), energia esta que havia aflorado da sua série de sonhos, esteio do início do processo artístico que estaria por vir.

Os sonhos nos indicam onde se encontra nossa energia e para onde ela quer ir. Todo sonho é uma mensagem útil que propicia um insight sobre o sentido específico de uma situação também específica da nossa vida. Noite após noite essas mensagens se repetem [...] Se estudarmos nossos sonhos por um certo tempo, começaremos a perceber conexões significativas entre eles. Parece haver uma força diretriz que nos guia até o nosso próprio destino individual. (VON FRANZ, 1996, p. 112).

Esta descoberta pessoal, entendida na psicologia analítica como “ampliação da consciência”, levou à Quitéria uma aquisição de conhecimento particular, um autoconhecimento, além de entender que, não poderia estar com outras artistas para início de um processo artístico, sem antes refletir sobre si mesma e sobre como isto interferiria na cena, integrando aspectos do inconsciente ao consciente e em simultâneo, em coletivo. A este processo de descobrimento pessoal, Jung chamou de “Individuação”, cujas descobertas não se limitam ao indivíduo em relação consigo mesmo, mas em relação com o outro (a). “A individuação é o tornar-se um consigo mesmo, e ao mesmo tempo com a humanidade toda, em que também nos incluímos”. (JUNG apud PENNA, 2013, p. 162).

Não seria harmônico, desta maneira, partir de leituras isoladas e conceitos estanques, se seu próprio processo era único e obviamente as experiências com cada atriz do elenco também seriam únicas. Partir do próprio processo artístico, ele como âmago da pesquisa era o caminho mais potente para a criação e inclusive para o caráter da pesquisa em consonância com a própria prática artística. Quitéria sentiu que cada vez mais a “Prática como Pesquisa” a convidava de maneira generosa, como que esperando seu tempo de entender aquele modo novo de fluxo, de pesquisar, de escrever, de fazer arte em consonância com vida e pesquisa. Nesta caminhada, era preciso se desvencilhar do conforto das habilidades e das convenções, deixar-se embalar por uma nova forma e uma nova dinâmica de pesquisa e escrita. Enquanto havia processo, havia enxertos, mudanças, eliminações, o que a fazia também realizar algumas modificações no “já escrito”. Este tipo de metodologia e escrita é constantemente e erroneamente tida como “fácil” ou estratégia para justificar o que não se pode teorizar (puro/duro engano), mas seu caráter circular e dinâmico faz com que a forma “tradicional”, como partir de conceitos prontos; escrita do macro para o micro; ou ainda partir de um primeiro capítulo, dando-se por encerrado, iniciar o segundo e assim por diante, por exemplo, seja inútil.

Este é apenas um dos desafios, o que faz com que a/o pesquisadora/pesquisador adquira a energia própria da pesquisa, movente, por vezes disruptiva, que a/o chama constantemente para refletir sobre o que já foi escrito e o que de súbito, interfere na pesquisa de forma interessante. E ideias interessantes, não podemos desperdiçar, inclusive aquilo que não se pode ainda teorizar. São destes lugares sombrios, incertos, desconhecidos, que podemos descobrir novos percursos para a escrita e o fazer artístico. Como sendo percursos circulares, as informações e escrita se encontram. Se a leitura, tanto do roteiro das cenas do espetáculo quanto da tese, se iniciar por qualquer momento, ela não perderá seu fluxo, assim como os experimentos que foram base para a construção da cena. Se de alguma forma se fizer qualquer configuração dos capítulos e subcapítulos, o entendimento não será prejudicado. Nesta circularidade, pode-se começar de qualquer momento da tese que no final, a mesma essência ou entendimento, permanecerá.

O roteiro escrito das cenas, é assim concebido porque nele só é possível comportar o texto verbal e não a rede de signos e símbolos presente na cena. O roteiro de “Cangaceiras”, criação artística da pesquisa, é uma orientação, uma das organizações internas do todo. Em se tratando dos percursos, o primeiro traz o momento da pesquisa como obra artística; a textura das personagens que delinearão as histórias e em uma trama de imagens míticas, ela extrai a matéria prima do que pretende falar em cena: a condição de ser mulher, trazendo histórias de cangaceiras como referência no protagonismo das mulheres nordestinas no período do cangaço. O segundo percurso conta as experiências de Quitéria com Dona Dulce, última ex-cangaceira viva e de como estes encontros lhe levaram a reflexões sobre sua experiência somática; uma reflexão de como os escritos sobre as cangaceiras são desenvolvidos de forma machista e misógina, levando a cena de “Cangaceiras” a aflorar-se com um olhar mais filógeno, refletindo sobre um feminino “plural”.

Para tanto, o terceiro percurso traz reflexões sobre imagens (a partir da psicologia analítica) e sobre mitos e de como elas influenciaram os experimentos; sobre a busca das sonorizações que permeiam o espetáculo; e sobre o corpo neste contexto. O movimento de imagens visuais e não visuais, referenciais, arquetípicas, simbólicas, sígnicas, pessoais, coletivas formam um entrelaçamento de conteúdos que compõem material para o arcabouço cênico, que intrinsecamente, estão ligados ao inconsciente, entendendo que, na cadeia de consciente e inconsciente, as criações foram resultado das percepções pessoais.

O inconsciente contém material esquecido, além do material como os arquétipos, que não podem, em princípio, ser conscientes, embora mudanças na consciência possam assinalar a existência deles. Mesmo dentro do campo da consciência, alguns conteúdos estão em foco,

enquanto outros, embora indispensáveis à manutenção da percepção focal, não estejam. (FOSTER, 2011, p. 31).

Enquanto coletivo, tais percepções, incitadas a partir de imagens internas e externas, são enérgicas entre si: constitui uma rede singular de relações, de momentos e memórias das atrizes. Cada percepção, não vai de um corpo para outro, “[...] ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar”. Cada corpo adota-se como centro em si e em relação a cada imagem trabalhada, pela experiência da dupla faculdade que o corpo possui de executar ações, e

[...] pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. (BERGSON, 1999, p. 63).

Tais experiências estão intimamente ligadas à cinestesia do corpo, proposição que encena o terceiro percurso (e se completa no quarto). No trabalho coletivo com imagens, é entendido que imagem não é algo, ainda que externa ou interna, que seja independente ao corpo, mas inerente a ele, porque o próprio corpo é uma imagem que se relaciona com outras em fluxo constante de movimentos, a qual possui, enquanto individualidade, autonomia sobre sua ação, em contato com outras imagens: "Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p.14).

O atentar para os sons, para o corpo do som (enquanto imagem) e o som do corpo, e de como eles acarinham a cena, são pensados também como sons míticos, trilhas sonoras pessoais, que acompanham o processo individual de Quitéria e terminam por voitar na cena de modo que se constitui como elementos essenciais na produção artística, em cadeias simbólicas e sógnicas, partituras que se compõem com Gestos Sonoros: imagens que podem ser vistas, sentidas, vivenciadas, criadas e teatralizadas. Em todas as possibilidades atravessadas por metáforas, o corpo protagoniza a cena tendo como experiência os contatos com os mitos. “Os MITOS FALAM do corpo. A metáfora baseia-se no corpo. Ela é experiencial.

No mito, eu busco o corpo – as suas formas, expressões e atitudes emocionais. A produção de corpo, o aprofundamento dos repertórios de sentimento e ação, é o que os mitos prometem”. (KELEMAN, 2001, p. 7).

O quarto percurso traz as reflexões da personagem Quitéria acerca dos seus sonhos e os primeiros pensamentos acerca das imagens. Quitéria atenta para o seu momento de Individuação e, numa espécie de solidão necessária, de entendimento pessoal, busca possibilidades para posteriormente, trabalhar artisticamente em grupo. Refletindo sobre o caminho do inconsciente para o consciente, busca uma cena na qual arquétipos individuais e coletivos são afagados: “[...] A consciência individual e a consciência coletiva seguem passos arquetípicos análogos em seu processo de desenvolvimento”. (PENNA, 2013, p. 162). Imersa na dinâmica própria da pesquisa, vê-se circundada por inúmeras conexões em movimento, espalhadas, mas que possuem estreitas afinidades entre si. Neste interim, surgem as primeiras reflexões sobre ‘corpo’, a partir de perguntas acerca dos corpos das cangaceiras, enquanto mulheres que buscam uma nova condição, que buscam transgredir o poder sobre os corpos das mulheres naquele momento e como referências no protagonismo das mulheres nordestinas.

Enquanto decurso, a personagem se deparou como ser totalizado, em que todas as percepções interagem dinamicamente, que se fundem no arrepiar da pele e do sentimento; na ação do pensamento e da respiração; no movimento do intuir e do realizar: a ideia de somática. No decorrer da pesquisa, Quitéria também atenta para o fato de que as imprevisibilidades e as constantes mudanças, eram fontes potentes de aprendizado, de novas reflexões e de criatividade. Do mesmo modo, de estar atenta às conexões, aos “*insights*”, aos pequenos detalhes que parecem detalhes pequenos, mas que são potencialmente proveitosos enquanto âmago de reflexões. São momentos preciosos, como a atenção aos momentos de sincronicidade, como as fotos de uma imersão, a princípio inúteis, e que mais tarde, se tornaram reflexão para a pesquisa.

Significa estar com disposição e disponibilidade, ativação à sincronicidade dos acontecimentos (como propôs Jung) durante a pesquisa. A sincronicidade é uma vibração, acontecimento físico e não físico, que se interliga em alguma forma de simultaneidade. É uma interligação de todo universo, emoldurando o físico e o psíquico. Do mesmo modo, a escrita. Ela parte das experiências e a prática delinea sua organização. Significa não analisar, mas discorrer sobre o caminho traçado, sobre o procedimento, sobre o realizado, em suas impressões, de como se sentiu ante aos conceitos. Nesta perspectiva, nada mais orgânico, viável que a Escrita de Si. O ‘si’, em sentido de ‘mesmo’, ‘próprio’, fala da própria Quitéria; e enquanto preposição, assume o pronome em terceira pessoa, ‘elas’.

DATA:

DATA:

— Porque se falo do combate às
— violências contra a mulher, física,
— psicológica, sexista, obstétrica,
— moral, patrimonial, sexual, virtual,
— intelectual, se falo das violações dos
— corpos femininos, falo de mim, das
— filhas, das netas, das mulheres que
— estão em meu círculo, de todas nós.

— Se eu escrevo sobre mim, sobre
— minha condição enquanto mulher,
— eu também estou escrevendo sobre as
— outras.

Neste primeiro rabisco, Quitéria (eu persona/escrevente e eu personagem) alinhou a mensagem de “Cangaceiras”. As mulheres que correram sumindo no mato, no seu último sonho de infância, estavam voltando.

Esta será a história de um processo, cujos sonhos que afloraram na infância de uma menina, quando ainda não sabia ao certo o que era teatro e que, de tão forte que esses sonhos ficaram tatuados em suas lembranças e em sua vida, levará estas imagens oníricas para a cena.

Cangaceiras em cena



Imagem: Camarim do Teatro Milton Baccarelli - Experimento: "A residência artística"

Sua visão se tornará clara somente quando você olhar para dentro do seu coração. Quem olha para fora sonha. Quem olha para dentro acorda.

Jung

Do espelho do camarim, Quitéria observa os reflexos do processo (em meio aos necessários testes de maquiagem, da luz que acontecia na plateia vazia, de um ou outro figurino sendo ajustado), devaneando o vivido: “O espelho onde não estou reflete o contexto onde estou”. (FOUCAULT, 2013, p. 37). Não eram os sonhos do sono, mas sonho de vigília no qual afloravam imagens das buscas e conexões que a levaram até aquele momento. Inclusive as imagens dos sonhos da infância, da paisagem sertaneja, dos experimentos criados. “Num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores”. (BACHELARD, 2009, p.99). Para Bachelard, os devaneios são sonhos enquanto estamos despertos: se os sonhos podem ser contados, os devaneios podem ser configurados com a escrita, aqui devaneada em sua estrutura: Quitéria é uma “sonhadora de palavras escritas” (BACHELARD, 2009).

Bachelard (2009) não reconhece a “imaginação poética”, como reprodução do passado, mas como atualização. Nela, o passado é recontado ou dramatizado no instante em que se imagina. Assim, se Quitéria sonhou os sonhos “noturnos”, passivos e inconscientes, Sid, Luisa e Cleide sonharam suas experiências particulares, de aspecto fenomenológico, que Bachelard nomeia de “fenomenologia da imaginação”, na qual as imagens criadas nos localizam enquanto indivíduos agentes no mundo. A partir dos experimentos com imagens e contações de histórias, estas histórias das próprias vivências de todas, que permeiam arquétipos de mulheres que se relacionam com suas vidas, fiou-se uma tecedura de memórias, que conta histórias de femininos particulares, mas que são reflexos tão comuns à realidade das mulheres. Entre um revezamento e outro das pausas para fotos, as atrizes rememoravam texto, músicas, num balbucio concentrado de quando já se está com maquiagem e figurino. Não era a mesma energia de quando chegaram e atravessaram a porta do camarim. Quando se começa o “ritual” de vestir-se e maquiar-se para a cena, a persona que chega vai aos poucos cedendo lugar para a personagem.

Ainda não se está no palco, mas se volita para ele, na concentração; em algumas ou alguns artistas na visualização imaginária das marcas do espetáculo; ou até mesmo no nervosismo “pré-palco”. Ainda não se é personagem, mas a persona não se faz mais presente por completo: esta vai se afastando aos poucos, dando vazão às imagens de interação com a personagem. O camarim tem essa força, esse liminar que envolve os momentos finais que antecedem a cena e ela própria. Talvez, só atriz/ator de teatro sabe dessa força que tem um

camarim, a energia que antecede a fantástica e perigosa aventura de se viver uma personagem no palco. Mas este liminar em “Cangaceiras” possui uma extensão à cena. Lá, persona e personagem também se fundem em sua teia de histórias. E no espelho diante de Quitéria, a sua história refletida se atualiza em meio aos reflexos que se embaçam um ao outro, nas cangaceiras que darão forma a estas histórias no palco. Todas as mulheres envolvidas no espetáculo dali por diante são cangaceiras, como pensou Freitas, termo remetido à ideia da representação mítica da mulher forte e transgressora (FREITAS, 2005); selvagem do ponto de vista da psicologia arquetípica, como sendo a origem do feminino e de tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto: a base para novas ideias e rupturas (ESTÉS, 2014).

Na escala dos devaneios, Bachelard sugere a escrita, a pintura, o canto, a dança como meios de compartilhá-los. Quitéria arriscou devaneios enquanto teatro.

1.1 – Experimento: “A residência artística”

Entre camarim e palco, a tenuidade da linha com a ideia de quebra entre intérprete/personagem deu lugar a uma ideia liminar de persona/personagem. Não houve *blackout* ou uso da cortina na entrada do elenco, como se o clarão primeiro da luz ou o abrir da cortina indicasse que a partir dali a plateia presenciaria uma experiência puramente ficcionista. Quitéria, Luisa, Sid e Cleide estavam levando à cena histórias não só das cangaceiras e nem suas próprias, mas aquelas tão presentes na vida das mulheres. Elas entraram em consonância com o limiar destas histórias. As violências cometidas contra as cangaceiras tocaram tão fortemente o elenco, além do que algumas daquelas mulheres tiveram mortes muito violentas, que antes de se posicionarem nesta linha liminar, as atrizes refletiram entre si, lembrando destes fatos, numa espécie de “pedido de consentimento” às cangaceiras, para falar de fatos tão truculentos vividos por estas mulheres. Pelo olhar de Quitéria, as atrizes demonstraram uma inquietação contida, pois apesar de se tratar de um experimento, pela primeira vez iriam mostrar para um público, ainda que pequeno, o que tinham criado até então na sala de ensaio.

O processo de “Cangaceiras” aqui descrito compreende relações de estados psíquicos em consonância com as contribuições teóricas e experimentos criados enquanto potencializadores do desenvolvimento do espetáculo. Embora o trabalho tenha se estendido para outros espaços, pequenas temporadas e apresentações pontuais, enquanto tese, ele é refletido até o momento do experimento “A residência artística” que aconteceu em 30 de julho de 2018 no Teatro Milton Baccarelli do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Após seis meses de trabalho, experimentos e ensaios, entre janeiro e junho de 2018, Quitéria sentiu que havia surgido a necessidade interna (do grupo), como sendo um processo atípico, visto que era uma encenação toda revestida com sonorizações, de se mostrar tudo o que se tinha produzido e posto na cena. A busca era, naquele momento, um retorno de olhar externo.

Ela pensou não em um “ensaio aberto” ou “ensaio geral”, pois o processo não havia sido concluso. A ideia de se realizar uma residência artística foi no sentido de trazer algumas pessoas que tivessem uma certa proximidade com o grupo, para um momento tão íntimo. “Residência” como morada, permanência, de deixar raiz em um lugar, raiz essa que seria as primeiras impressões deste olhar externo, um público. Mas ela preferiu poucos olhares, pois o objetivo era observações e reflexões construtivas que talvez viessem ser acolhidas na continuação do processo. Além disso, era preciso ter registros mais próximos do que viria a

ser o espetáculo, além dos da sala de ensaio, fazendo os primeiros experimentos de luz, maquiagem e figurinos.

A entrada do elenco no palco em luz geral foi um impacto primeiro, prelúdio de que eram mulheres entrando em cena para contar histórias de mulheres. O *blackout* primeiro foi usado na primeira sequência de sonorizações para indicação da ideia de “fim de tarde/noite/madrugada no sertão” descrito no roteiro do espetáculo, indicando que as histórias ali, aconteciam em situações atemporais. O eco repetido da palavra “cangaceiras” quase em cânone buscou a atenção para o duplo significado que a palavra pode trazer em seu cerne, indicando que as mulheres que adentraram no movimento do cangaço a partir da década de 1930 estavam presentes, mas que suas presenças se estendiam para a resiliência e força feminina como pensa Freitas (2005). As falas iniciais reportaram a esta ideia com as particularidades do arquétipo da Mulher Selvagem (ESTÉS, 2014) para posteriormente trazer a espectadora ou o espectador ao contexto das cangaceiras propriamente ditas.

A contraluz nestes primeiros momentos terminou por eliminar o rosto de Luisa, que estava agachada, algo que não estava previsto, fato que foi trazido por uma espectadora para Quitéria após o espetáculo. Esta espectadora falou que “aquilo era mágico”, que talvez seria interessante a contraluz transvasar o rosto de todas naquelas primeiras falas, para apenas se “ouvir” a mensagem inicial e posteriormente as atrizes aparecerem com a primeira música. Uma relação direta com uma das reflexões da pesquisa que mais tarde, Quitéria pensou que poderia ser trazida para a encenação. Para trazer a contextualização das cangaceiras, em referência às suas origens e entradas nos bandos, a sonorização compassada feita com batidas nos pés no palco lembrou um ritual, porque de fato, estas mulheres tinham que se submeter a algumas regras rígidas para adentrarem nos bandos. O movimento de retirada da batalha usado na dança do xaxado abriu enfim, espaço para o início das histórias.

Após a cena de “Lídia”, nas falas em *off* de Dona Dulce¹², Quitéria, em meio à sua concentração, escutou um som bastante sugestivo da plateia: um suspiro nostálgico que entre a segunda e terceira fala de Dona Dulce, parecia reconhecer que aquela era uma voz remanescente daquelas histórias, pelo próprio relato da ex-cangaceira. Quitéria estava em estado vigilante: atuava, atenção constante às suas falas, marcas e movimentos, mas ao mesmo tempo seu olhar de encenadora captava as atuações, falas, marcas e movimentações das atrizes, detectando se de fato, o espetáculo transcorria como ensaiado e tudo transcorreu de fato como tal. Contudo, nesta sua experiência particular, percebeu dois pontos falhos no espetáculo: de atropelos no “texto” e pausas de segundos (como que esquecimento) antes de

¹² Dulce Menezes, última ex-cangaceira viva que pertenceu ao bando de Lampião. Trechos da entrevista feita com Dona Dulce foram usados em *off* para início da cena de “Dulce”.

algumas falas e o modo diferente na contação das histórias pelas personas em dados momentos. Ambos os pontos estavam permeados pela insegurança.

No primeiro caso, Quitéria percebeu que o texto verbal ficou comprometido em alguns momentos, ao passo que as sonorizações estiveram intactas, no sentido de desenvolvidas como o ensaiado até então. Todo o elenco e inclusive ela, voltou uma atenção mais aguçada para o trabalho dos sons produzidos pelo corpo. Comumente, o texto verbal é elemento presente na atividade teatral, ao passo que uma cena permeada por sonorizações trata de uma forma particular de se desenvolver uma encenação. Possivelmente, sendo uma ideia não inerente à cena teatral, e na primeira experiência de se mostrar o espetáculo, o elenco voltou maior atenção para a produção dos sons: ponto que deveria ser trabalhado posteriormente com a possível continuação do espetáculo. Este é um indício de que o trabalho com Gestos Sonoros na cena exige cuidado (e mais ensaio) para que a concentração à produção dos sons não se sobressaia e prejudique a atuação.

O segundo ponto, diz respeito ao “texto” das personas. Em alguns momentos, eles soaram mais como narração do que como “contação”, diferente do trabalhado nos ensaios. Quitéria, refletindo sobre isso pouco tempo depois do experimento, pensou que possivelmente a fresta que cruza persona e personagem, quando uma das duas se sobressai, pudesse ter, posteriormente uma espécie de transição ou mesmo mescla mais trabalhada. Este trabalho poderia estar pautado na ideia de continuação e preenchimento em todas as cenas, como em alguns momentos do espetáculo em que persona fala e personagem age ou vice-versa, como sua própria cena do parto de “Maria Bonita” por exemplo, em que a persona conta o fato e a personagem mostra a ação da personagem se deslocando com dificuldade pelo mato noite adentro, fugindo da polícia.

Na limitada plateia, havia, claro, homens e mulheres. Após a apresentação e de um breve momento de descontração na pausa para uma merenda oferecida pelo grupo, houve o terceiro momento pensado e agendado por Quitéria para aquele encontro: a escuta da recepção do público. Houve de certa forma, no misto de reações da plateia, o que se pode esperar em um espetáculo que fala das dores das mulheres. Enquanto algumas mulheres emocionadas choraram, algumas opiniões masculinas teimaram em se sobressair. Inicialmente voltadas ao ponto de vista cênico, logo elas foram despidas pelas concepções falocêntricas que justamente o espetáculo denunciava. Reflexões apontaram o espetáculo como sendo “didático, pedagógico”, “sem ritmo”; ou em falta com a ideia de que “cangaço é caos” e enquanto ao “colorido e apetrechos das roupas do cangaço” e, completando-se a esta última, a ideia de que a neutralidade na cena é “ clichê”, foram extravasadas em deleite, mesmo ficando claro, no início da residência, antes do início da apresentação, o fato de que

aquele momento se tratava apenas de um experimento e que a encenação ainda estava em processo.

Estranho pensar uma neutralidade em cena como clichê e ao mesmo tempo sentir falta do colorido chamativo dos acessórios das roupas do cangaço (lembrando inclusive das “flores” bordadas nestas vestimentas), quando espetáculos que falam de cangaço em geral recorrem ao protótipo perfeito das roupas de cangaceiros e cangaceiras e suas devidas espingardas e chapéus chamativos. Parece ter se acostumado tanto a esta imagem folclórica e constantemente recorrida, a ponto de não a achar clichê. A ela, acostumou-se também à ideia do “caos” ininterrupto do cangaço, com suas devidas trilhas sonoras com músicas aceleradas. A própria ideia de sonorizações exploradas pelo corpo já anula a possibilidade deste retorno nostálgico e viciante à ideia do cangaço. Ademais a obra trata de histórias de mulheres, do machismo, não se queria falar de dores femininas em um ritmo frenético dos clichês de mortes, batalhas com suas respectivas rastejadas de corpos que se embolam pelo chão, tiros, gritos constantes. De fato, absolutamente nenhum tema pode ser visto só enquanto caos. Outras percepções podem ser desenvolvidas.

Ainda há de se reparar que as sonorizações corpóreas delineiam o espetáculo e nesta concepção, torna-se incabível (não impossível) de produzi-las com muitos movimentos, a ponto de arremedar a cena. Talvez uma comédia. Quanto ao ritmo, Castilho (2013) nos lembra, enfim, que não existe um espetáculo “sem ritmo”, cada encenação possui seu ritmo próprio, independente ou não do gostar da espectadora ou espectador. Por outro vértice, as narrações, o contar de histórias já foi bastante explorado no âmbito teatral, portanto, se isto se configura como “didático e pedagógico” pode ser tão somente no intuito de tentar diminuir um trabalho à condição de “amador”. Ser “didático e/ou pedagógico”, porém, também carrega em sua forma o desejo de apontar, de denunciar. Porque há assuntos que precisam ser denunciados abertamente, sem rodeios, pôr o dedo na ferida, por assim dizer. Não há vergonha em ser “didático e pedagógico” nesse desejo de escancarar assuntos como o machismo, o feminicídio, a misoginia, que se enroscam também em seus subterfúgios de ações, pensamentos e opiniões.

Falar de machismo incomoda. Tanto que, não à toa, uma frase terminou por convencer Quitéria sobre aquelas opiniões travestidas de “olhares técnicos”: “Pensei que não ia acabar, que ia falar de todas as cangaceiras que existiram com as mesmas histórias”. Não há previsão para acabar. Estas histórias se repetem até hoje em todas as formas de violência contra a mulher. E repeti-las enquanto tentativa de não serem esquecidas, incomoda. Os supostos “olhares técnicos” já não precisavam mais se esconder. Até aquele momento, Quitéria lidou também com a opinião de que “Dadá” e “Maria”, “coincidentalmente” personagens

interpretadas por ela, deveriam ser excluídas do espetáculo, com a suposta razão de que eram cangaceiras já muito biografadas e conhecidas. “Coincidentemente”, Luisa, Sid e Cleide tinham a mesma faixa de idade, enquanto Quitéria era mais velha cerca de dez anos. Se Quitéria tivesse a mesma idade que as outras, seria necessário excluir suas personagens? A fatídica cobrança machista de eterna juventude das mulheres.

Contudo, dentre estes olhares específicos, um termina por se apresentar como crítica, mas é pego no que “Cangaceiras” sugere: “Eu vi uma única mulher em cena”. Sim, porque fala-se de histórias que são comuns a tantas mulheres, da condição de ser mulher. O que parecia incomodar o espectador, enxergando apenas uma mulher, estava próximo do que o espetáculo pretendia. E, dentre tantas questões, o espetáculo pretendia incomodar e neste sentido, a residência foi intimamente produtiva porque incitou incômodos e, se incomodou, Quitéria concluiu naquela experiência que não era o final do trabalho, mas que estava no caminho certo. Tais opiniões não se devem só ao fato do certo “poder” que estes olhares masculinos tinham enquanto convidados “técnicos”, íntimos ao fazer teatral, mas seus incômodos se devem também ao fato de que escutar dores femininas os deixam indispostos.

De certa forma, aqueles olhares masculinos dominaram a palavra, deixando pouco ou nenhum espaço para as reflexões das/dos demais espectadoras/espectadores. Isto ficou nítido para Quitéria quando, três espectadoras, após a discussão e ao ficarem mais próximas do elenco, puderam falar sobre suas percepções. Ali, o “face a face” com as atrizes pareceu que lhes deram espaço ante à intimidade da aproximação e liberdade para narrarem suas sensações e em meio àquele *insight* daquela espectadora que falou da “mágica” que seria o transvasar da contraluz nos rostos das atrizes, estavam opiniões quase que como confidências, em identificações com passagens daquelas histórias vistas momentos antes no palco.

Quando se permeia qualquer linguagem com ideologias feministas, decerto as obras que se dispuserem ao tema tornam-se irritante para alguns homens. O machismo percorre de forma muitas vezes silenciosa nestas “indisposições”, nas quais estão imbuídas modos e comportamentos machistas que nos acompanham durante séculos e por conseguinte, difíceis de serem conscientizados, modificados e principalmente assumidos por homens (e também por mulheres), pois resistem, se multiplicam e são enfatizados, dificultando a mudança de pensamentos e atitudes para promover um mundo mais filógeno. Em 1925, o psicanalista checo Sigmund Freud (1856-1939) escreveu “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos”, no qual desenvolve a ideia da inveja que a mulher sente do pênis, a qual supostamente interfere desde cedo no seu desenvolvimento psíquico. Segundo Freud, a menina “[...] percebe o pênis notadamente visível e de grandes proporções de um irmão ou

de um coleguinha, identifica-o imediatamente como o correspondente superior de seu próprio órgão pequeno e escondido e, a partir daí, cai vítima da inveja do pênis”. (FREUD, 1996, p. 264), ao passo que a reação do menino, “[...] em conjunto com outros fatores, determinarão permanentemente as relações [...] com as mulheres: horror da criatura mutilada ou desprezo triunfante por ela”. (FREUD, 1996, p. 313).

Não satisfeito, Freud celebra o falocentrismo como medida para os desejos, os quais estariam diretamente ligados à ausência ou presença do pênis. Na psicanálise freudiana, a menina desde cedo quer possuir um pênis e a falta dele acarreta um provável menosprezo da mulher pelo homem quando reivindica o direito de estar no mesmo patamar que ele:

As consequências psíquicas da inveja do pênis – na medida em que esta não se esgota na formação reativa do complexo de masculinidade – são múltiplas e de grande alcance. Com o reconhecimento de sua ferida narcísica, estabelece-se na mulher – de certo modo como cicatriz – um sentimento de inferioridade. Depois de superar a primeira tentativa de explicar sua falta de pênis como punição pessoal e de ter entendido a generalidade dessa característica sexual, ela começa a compartilhar o menosprezo do homem pelo sexo reduzido num ponto decisivo e, ao menos nesse julgamento, insiste em sua própria igualdade com o homem”. (FREUD, 1996, p. 265).

Tais ideias obviamente contribuíram para a posteridade da superioridade da imagem falocêntrica. Contudo, algumas iniciativas para a desconstrução de tais ideias foram desenvolvidas posteriormente, ao longo do tempo. Em “A Dominação Masculina” (2002), especificamente em se tratando de pensamentos oposto aos de Freud, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) denuncia a dominação falocêntrica na qual o “ser homem” significa “ser dominante”. Ele supõe que as dicotomias como fora/dentro, grosso/fino, em cima/ embaixo, duro/mole, fora (público)/dentro (privado), frente/atrás enfatizam que o masculino e o feminino seguem estas oposições: “A divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]”. (BOURDIEU, 2003, p.17) e a diferença anatômica dos sexos serve como naturalidade para a submissão social feminina, que reproduz e espera da mulher atitudes tipicamente femininas como amabilidade, delicadeza, disciplina, submissão, sensualidade, amabilidade, (as quais seriam virtudes) e não menos “feminino”, o fato de serem sentimentais, portanto, inferiores, e as mulheres que não seguem este padrão são rejeitadas, punidas (BOURDIEU, 2003).

Para Bourdieu, a separação “natural” dos sexos é a base para separar também as condições psíquicas, como a inteligência e a aprendizagem. A dominação masculina por fim, expõe o corpo da mulher: ele deve ser receptivo, disponível, atraente, passivo e com padrões eminentemente “femininos”. Por outro lado, este corpo efeminizado, submisso, quando identificado em outros homens são corpos dos “fracos”, dos “mulherzinhas”, dos “veados”. (BOURDIEU, 2003, p. 66). Entretanto, desnaturalizar estes pensamentos e as relações dicotômicas entre ser masculino/dominante e feminino/dominado ainda é um caminho árduo e longo: o machismo é reforçado e enfatizado porque está enraizado. “Cangaceiras” é uma tentativa para esta desnaturalização. Quanto àqueles “olhares técnicos”, a leitora ou leitor pode ter seus próprios olhares e/ou incômodos a partir da filmagem que foi feita neste experimento e que está em anexo.

De volta ao camarim, ao final da residência, novamente diante do espelho retirando a maquiagem, Quitéria lembrou que em meio a risos e choros de boas e más recordações que foram aguçadas, os experimentos do processo foram momentos de buscas e trocas íntimas, conexões do espetáculo que ficaram ansiosas por se unirem, na certeza que a experiência do contato arquetípico a florado nas atrizes enquanto imersão nas histórias das cangaceiras e de outras mulheres, ficaria marcado enquanto experiência artística e de vida. "Quando um arquétipo é constelado, todo o nosso corpo está envolvido e sua excitação emocional se concentra e nos motiva com uma força que é muito difícil de resistir". (HAULE, 2010, p. 62).



Experimento – “A residência artística”

1.2 - Mulheres selvagens: a contextura das cangaceiras

As primeiras imagens de “Cangaceiras” surgiram em sonhos, na infância de Quitéria. Eram mulheres. Elas corriam inseridas na paisagem que apresentava *degradê* de verdes, ocre e cinzas presentes nos matos, galhos, folhagens, sol, solo. Por entre essa paleta de cores, embora sendo uma coloração notadamente onírica, havia uma impressão de ‘realidade’, mesmo com os estímulos sensoriais mais brandos, comuns nos sonhos, apontando um estado de ‘irrealidade’. Uma fissura que promovia uma fusão de dois estados. Ao mesmo tempo, uma sensação de vento suave, quente, marcava presença na atmosfera ‘imaterial’, mas que se percebia nitidamente a vegetação rasteira com arbustos espinhentos, árvores, na maioria, de médio porte com seus troncos retorcidos. Uma sensação de que um halo envolvia seu corpo em extensão à realidade em uma espécie de ficção. Sensação quase tangível de submissão, visto que não se podia atuar diretamente naquelas “cenas”, apenas “observar”. E ouvir. E sentir. O vento, os movimentos, as presenças que ali circulavam. Essa era, em geral, a atmosfera que pairava nos sonhos de Quitéria.

O vento que assobiava baixinho uma melodia porque o forte calor parecia impedi-lo de cantar mais alto. Os movimentos delas, fortes, atentos, incessantes. Demonstravam coragem, força, sagacidade. Ainda que não nítidos os traços de seus rostos, havia expressões vigilantes, diante do clima muito quente, abafado e o sol forte que obrigava uma expressão circunspecta, e a própria dureza da vida sertaneja que inclui na árdua rotina das sertanejas a caminhada de léguas para buscar água e trazê-la para casa num pote, sobre a cabeça, e muitas vezes com algum filho no colo; o plantio e a colheita no roçado sob o sol escaldante, as lavagens de roupas e tantos outros afazeres penosos. Era, a mesma expressão sisuda que Quitéria tinha contato na infância, com a convivência que tivera com mulheres sertanejas. Uma sisudez de prudência, de moderação. Às vezes, sorriam um sorriso leve e contido, apesar da peleja dos ofícios, claramente presente nos movimentos dos trabalhos e nas suas expressões enquanto os executavam.

No cenário das mulheres dos sonhos, os movimentos eram de espreita, de atenção, de desconfiança, de intuição, de fuga. Na leva de sonhos, as “cenas” chegaram para Quitéria por um período em dias e meses alternados, quase que como se compondo um roteiro. Eram diferentes das mulheres comuns, que até então deveriam ser castas, dóceis, frágeis. Descobriu em livros que as cangaceiras haviam existido e viu-se vislumbrada com as fotos. E elas eram ainda mais reais no sentido de serem de uma identidade cultural e regional mais próxima à sua realidade. A menina se identificava mais ainda por terem os cabelos cacheados, assanhados, avolumados. Suas peles, morenas amareladas, em diversos tons de ocre, cores onde a de Quitéria se encaixava. Os arquétipos possuem uma forma dinâmica, uma estrutura

organizadora das imagens, mas que se liga sempre às características individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens (DURAND, 1998). Por fim, o que havia de mais intrigante, especial e aventureiro era o fato de que as cangaceiras haviam lhe encontrado durante algum tempo através dos sonhos. Era impossível não acolher a experiência e não acolher aquelas mulheres que constantemente a convidavam para o seu clã, porque elas já faziam parte de sua identidade com efeitos retroativos de um passado que de fato não existiu para Quitéria, mas que lhe aparecia como esteio e inspiração. A relação de pertencimento a um arquétipo, no sentido de identificação, diz respeito a uma vida que não é sua, mas a imagem desse arquétipo, de alguma forma, se liga à sua identidade (DURAND, 1998).

Elas eram jovens e ainda que a maioria tivesse origem humilde, algumas eram de famílias abastadas e vinham de diversos estados nordestinos, sendo o da Bahia o que mais forneceu moças ao movimento, seguido de Sergipe, Alagoas e Pernambuco. As que entravam por vontade própria, viam no cangaço uma oportunidade para romper com os padrões sociais que eram impostos à mulher naquele momento. E é nesta atitude que se inicia suas transgressões, na vontade e na coragem de tentar romper estes padrões. Ainda que outras tivessem adentrado por imposição, destaca-se a coragem do sacrifício, pois em geral elas aceitavam seguir com os cangaceiros para protegerem suas famílias, que estavam ameaçadas na opção da recusa; e da coragem da adaptação à uma nova vida que não tinha escolhido: “[...] um herói lendário é normalmente o fundador de algo [...] uma nova modalidade de vida” (CAMPBELL, 1990, p. 150), “[...] alguém que deu sua vida por algo maior ou diferente dele mesmo”. (CAMPBELL, 2001, p. 54).

E claro, como todas as mulheres que se arriscam a povoar o espaço público, eram duplamente difamadas, estigmatizadas e maltratadas quando pegas pelas volantes: por ser cangaceira e por ser mulher. Há narrações de cangaceiras que foram pegas pela polícia e tiveram não só suas cabeças decapitadas (o que era comum na época, as cabeças serviam como “comprovações” e “troféus” da captura), mas eram estupradas e humilhadas por sua condição feminina. Um dos mais cruéis é o relato sobre um soldado de nome “Abdom”, de uma tropa volante que cercou um pequeno grupo de cangaceiros do qual uma cangaceira não conseguiu escapar, sendo alvejada. Eis que o soldado

[...] arrancou uma faca da cinta, rasgou as vestes do cadáver e praticando profundas incisões em torno da virilha, baixo ventre, e descolando os tecidos, cortando as fibras musculares e arrancando com pelos e tudo, “o lugar de fazer filhos”, como diria depois zombeteiramente. Coloca triunfalmente o macabro troféu dentro do bernal de balas, retirando-se então com a volante para Água Branca.

Chegando à cidade, iniciou o tarado o processo de conservação daquela parte do corpo feminino.

Em primeiro lugar salgou-o em abundância e colocou-o, esticado entre varetas, ao Sol até que ficasse bem curtido. Amaciou-o até deixá-lo quase com a flexibilidade do tecido vivo e passou a exibi-lo para quem tivesse estômago para aguentar a coragem de olhar aquela parte do corpo da infeliz sertaneja, que só Deus sabe o porquê acompanhara o grupo de cangaceiros.

Sempre que saía às ruas da cidadezinha, não se esquecia de colocar no bolso do dólma aquela “recordação” do combate. (ARAÚJO, 2012, p. 324).

Ainda que Araújo se refira à vagina como “aquela parte”, de forma desnecessariamente censória, o autor demonstra-se perplexo diante de tal crueldade, dizendo narrar tal acontecimento com vergonha “por ter este absurdo sido praticado por um ser feito à nossa semelhança” e principalmente por se tratar de um soldado, “[...] elemento que recebia do governo para manter a “*lei e a ordem*” no sertão”. Aliás, as cangaceiras tinham pavor de serem pegas pela polícia, porque sabiam que as crueldades eram maiores do que serem pegas por outros homens: “Preferiam lutar como feras a serem presas, ou a caírem, mesmo mortas, nas mãos das volantes”. (ARAÚJO, 2012, p. 323, 324).

Uma cangaceira de nome Otilia, quando presa, relata que “[...] era retirada à noite da cadeia e tinha que “*servir*” aos companheiros dos seus captores. Era violentada e espancada, depois retornava para a cela”. (ARAÚJO, 2012, p. 322). A cangaceira Sila também relata o tratamento da polícia para com as cangaceiras:

[...] a macacada¹³ era demais, ninguém tinha sossego. Eles tinham costumes muito baixos; quando matavam uma cangaceira ficavam zombando, levavam à delegacia, mostravam o corpo e exibiam para a população. Quando matavam uma cangaceira, eles se serviam dela já morta. No cangaço eles não faziam isso, apesar das histórias mal contadas, certas baixarias eles não aprovavam. As mulheres do cangaço eram respeitadas. (SOUZA, 1995, p. 26).

¹³ “Macaco”, no linguajar cangaceiro, se referia ao policial, soldado da polícia. Provavelmente pela cor da roupa e/ou pela destreza de andarem no mato sem ser vistos.

Outro caso extremamente cruel é o da cangaceira Nenê, que após ser morta, teve seu cadáver estuproado pelos soldados e pelos cachorros que o acompanhavam. Histórias de coragem e resistência em um sertão esquecido pelo poder público, comandado pelos poderosos nas figuras dos coronéis mancomunados com políticos e macacos. Não só com cangaceiras, mas com as mulheres sertanejas, em geral de famílias pobres. “Quanto mais humilde a família, de menor expressão social ou econômica, maiores eram os vexames, os castigos e as atribulações que sofriam em mãos da polícia”. (ARAÚJO, 2012, p. 385).

O corpo da mulher cangaceira era alvo não só das atrocidades físicas e psicológicas, era alvo também do castigo masculino, que visava punir as mulheres por serem mulheres. Atitude puramente misógina, a diminuição do gênero feminino também fazia parte destas brutalidades. Para a mulher era reservada a opressão do poder masculino sobre o feminino, através dos estupros e das atrocidades com as partes íntimas dos corpos das mulheres. Os homens, macacos ou cangaceiros, utilizavam a diferença de gênero como mais uma forma de atingir as mulheres, como forma de escancarar o poder falocêntrico.

Dentro da condição da mulher sertaneja pobre daquele período, num cenário de violência do sertão, querer e fugir da vida árdua que vivia, já indica desejo de libertação de boa parte dessas mulheres, transgressão, coragem, porque significava ir contra os preceitos da família, da religião, da cultura, dos costumes, enfim, da sociedade em que viviam, arriscando-se por uma liberdade que essa mesma sociedade lhe proibira, numa época em que aprender a ler e a escrever para sertaneja era proibido: supostamente isto só serviria para a moça escrever bilhete para algum namorado/pretendente. Havia o espírito aventureiro que estava implícito naquela ruptura, no desvio às regras pré-estabelecidas. Significava não precisar casar-se com o homem que não queria; de não estar fadada aos ofícios do lar, de cuidar dos irmãos, da casa e posteriormente dos filhos; de poder dançar, se “pintar”, espiar revistas, escrever; de poder circular nos espaços públicos, mesmo que fosse o mato.

Ainda que, em alguns casos, muitas tenham sido raptadas, o simples ato de não serem obrigadas aos afazeres domésticos e nem do dever da procriação (ao contrário, pois crianças nos bandos atrapalhavam as caminhadas e choro de criança atraía a volante aos coitos), eram condições contrárias às obrigações femininas daquele período, uma espécie de libertação, de quebra de uma convenção, de uma obrigação exclusiva da mulher, de destinos eminentemente femininos. Ora, fazendo uma analogia com os movimentos pelo sufrágio feminino, por exemplo, ocorridos nos séculos XVIII e XIX em vários países, que simbolizam lutas pela igualdade das mulheres (sobretudo em intervirem na política ativa como os homens e principalmente pelo direito ao voto), mas eminentemente pela igualdade e liberdade dentro da esfera sociopolítica, eram contextos nos quais também as mulheres viviam históricos

extremos de violência e opressão. Neste contexto, mulheres arriscavam, eram perseguidas, muitas presas e torturadas porque acreditavam na busca dessa liberdade. E são símbolos de resistência e emancipação feminina não só em sua essência, não apenas em seus objetivos, mas porque modificaram pensamentos e formas de sociedade.

A importância da atuação e participação feminina na história não se dá simplesmente porque as mulheres perfuraram os espaços públicos e passaram a fazer atividades restritas aos homens. A importância está no modo em que atuaram e principalmente nas mudanças que estas atuações proporcionaram. O que acontece também no histórico das cangaceiras e no cangaço em geral é uma certa discriminação regional. Frederico Pernambucano de Melo diz que

Se o cangaço fosse em outro país, teria a mesma visibilidade mundial que os episódios ocorridos no período entre o século XIX e início do século XX, quando da expansão dos Estados Unidos para a costa do Oceano Pacífico, mais conhecido como “old west”, “wild west” ou “far west” (velho oeste).¹⁴

O Nordeste brasileiro, no final do século XIX, passava por uma grave crise econômica, as quais se intensificaram com o descaso das autoridades, mais preocupadas com as disputas políticas regionais e a crise política nacional, exacerbada com a relação tensa entre o então presidente Prudente de Moraes (primeiro presidente civil da primeira república) com o Marechal Floriano Peixoto. A maioria da população sertaneja vivia na miséria. Milhares de pessoas morreram. Parte dos sobreviventes aderiu a grupos messiânicos (foi de um desses grupos que peregrinavam pelo sertão baiano que surgiu Antônio conselheiro) e outra parte formou grupos de cangaceiros (QUEIROZ, 1997). Num contexto em que a violência do explorador (os coronéis) exigia como resposta a violência do explorado (os cangaceiros) é válido refletir sobre o que nos diz Bertolt Brecht, que se diz violento o rio que tudo arrasta, mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem (BRECHT, 1978).

Este período diz respeito ao “cangaço independente”, lembrando que a história do cangaço se inicia muito antes, em 1822, e traça sua trajetória como “cangaço dependente” até 1889:

¹⁴ Palestra proferida no encontro de fundação do GECAPE – Grupo de Estudos do Cangaço de Pernambuco no dia 21 de setembro de 2019 na Biblioteca Estadual de Pernambuco.

No período do Brasil Império, de 1822 a 1889, o cangaço e os cangaceiros – até então chamados de “dependentes”, cresceram sistematicamente, pois as lutas pela terra viraram guerras, onde vencia quem pudesse impor mais força. Os partidos políticos, Liberal e Conservador, eram verdadeiros escudos, onde a figura dos chefes de família se adequava de acordo com os seus interesses. Esses “chefes de família” integravam a poderosa camada senhorial dos coronéis. (QUEIRÓZ, 2005, p. 28).

Os coronéis comandavam toda a vida sertaneja, as terras e os cargos políticos:

[...] São os grandes eleitores dos deputados, senadores e governadores; os manipuladores das autoridades municipais e estaduais, sempre solícitas em atendê-los e disposta a tudo fazer para emprestar congruência e amplitude à autoridade fazendeira, estendendo-a sobre toda a região. Esses donos da vida, das terras e dos rebanhos [...]. (RIBEIRO apud QUEIRÓZ, 2005, p. 29).

Ainda que alguns cangaceiros seguissem “trabalhando” para os coronéis no período posterior, entre 1889 e 1930, se estendendo até 1940, o “cangaço independente” surge “com a extinção do bipartidarismo vigente no Império”, no qual se

[...] sucede uma certa independência das oligarquias, que antes se agrupavam em um lado ou em outro e agora passam a ter um leque maior de opções. Da mesma forma acontece com os cangaceiros, que começam a se agrupar e se desvincular dos chefes políticos, dos chamados “coronéis. O chefe agora é um deles mesmo, a figura central do bando. Sem domicílio fixo, nem remuneração, perdem o status de homens com trabalho e profissão reconhecida. (QUEIRÓZ, 2005, p. 32).

Desse modo, passam a ser visto como bandidos, já que não serviam mais ao “poder”. É no período então, do “cangaço independente”, que se inicia a entrada de mulheres nos bandos. Nascimento (2015, p. 13) traça uma subdivisão para os perfis dos cangaceiros que se distinguem em três tipos: “Os injustiçados, que entravam no cangaço para fazer justiça com as próprias mãos à procura de vingança [...]” que, [...] normalmente, lutavam até à morte,

não considerando jamais a possibilidade de se entregar às autoridades constituídas [...]”; os denominados

[...] aventureiros, normalmente adolescentes que, fascinados pela vida livre que os cangaceiros levavam, resolviam ingressar em algum grupo. Esses tipos, por não ter uma causa para lutar, muitas vezes abandonavam o cangaço depois de algum tempo, ou se deixavam prender sem muita resistência [...]. (NASCIMENTO, 2015, p. 14).

E “Os facínoras, marginais perseguidos pela polícia, que entravam para qualquer grupo em busca de proteção”. (NASCIMENTO, 2015, p. 14).

O cangaço, “[...] movimento eminentemente nordestino” (QUEIRÓZ, 2005, p. 28), com exceção do Maranhão, foi fruto do monopólio da terra exercido pelos coronéis, o qual atrasou seu desenvolvimento econômico, social, político e cultural. O domínio absoluto da terra, concentrado nas mãos de poucos, a monocultura e o trabalho escravo distanciaram a região do crescimento industrial e da tecnologia, tornando o Nordeste retrógrado para o restante do país. O cangaço foi uma das alternativas para lutar contra aquela situação e buscar uma vida melhor. O sertanejo/cangaceiro estaria num contexto de instabilidade sociopolítica, o que tornava sua vida difícil, no qual a violência era um mecanismo para garantir sua segurança e sobrevivência. O cangaço foi tratado como crime e os cangaceiros como bandidos e subversivos por um lado e, por outro, significou resistência à injusta divisão de terras que privilegiavam os latifundiários.

Vindos, na maioria, de famílias pobres, os cangaceiros geralmente chegavam ao movimento com históricos de lutas que envolviam injustiça social, apesar de muitos também, obviamente, aderirem ao cangaço por se identificarem com o banditismo. Hobsbawm (1978), define o banditismo como um fenômeno universal, ocorrido em toda a América. O mito do bandido social está associado à reação contra as transformações ocorridas a partir do advento do capitalismo. Há ainda a questão climática: o cangaço não está só relacionado à vida miserável e à engrenagem sociopolítica excludente da primeira república, mas também aos fatores climáticos, pois o Nordeste dependia da agricultura e da pecuária: foi, pois, uma alternativa à falta de produção agrícola no sertão seco (MELLO, 2004).

Hobsbawm (1978) nos fala que em todas as sociedades campesinas existiu algum tipo de bandido social, protegido pela população local. Estes “heróis” representavam o sonho da liberdade e a crítica ao desprezo do Estado para com a população do campo, numa espécie de revolução não planejada. Embora que personagens do sertão nordestino que

representavam o poder na década de 1930, como os coronéis, políticos, policiais cometessem atrocidades tanto quanto os cangaceiros, como assassinatos, estupros, posses indevidas de terras à base de violência, roubos, não era o intuito de Quitéria de trazer novamente as mesmas inquirições de quem eram heróis ou bandidos, já tão destrinchadas e reproduzidas e tão ainda persistentes nas pesquisas, mas lhe interessava a resistência da mulher cangaceira neste contexto tão violento. A participação masculina foi fortemente contextualizada no fenômeno do cangaço com seus respectivos objetivos e interesses, enquanto a presença feminina foi vista com hostilidade.

As mulheres foram observadas como meras companheiras dos homens, mas atuaram diretamente sob vários aspectos no movimento (FREITAS, 2005) e construíram um novo modo de vida idealizando a emancipação feminina, num período em que se predominava o patriarcalismo, com casamentos arranjados e mulheres reclusas ao espaço privado, sem nenhum valor político ou social, principalmente se tratando da mulher nordestina (FALCI, 2010). Tanto nos casos do ingresso livre nos bandos, como nos das que entravam através da violência, quando eram raptadas e forçadas a acompanharem os cangaceiros, elas passaram a usufruir uma posição social diferente à da reservada para a mulher naquele contexto, com homens e mulheres e seus papéis já estipulados pelo poder falocêntrico. Essas mulheres foram motivo de polêmica na sociedade nordestina da época, na qual o significado de ser cangaceiro tinha um peso negativamente forte em qualquer lugar do sertão. E sendo mulher, era mais hostilizada, censurada, perseguida, violentada.

Nesse contexto, as mulheres cometiam um duplo crime, o de ser cangaceira e o crime enquanto gênero, visto que a figura de “mãe e esposa” se voltava para a figura da “bandoleira”, em seu sentido de volubilidade, estigma que perdura até hoje, associado à mulher que se arrisca a ser ousada em qualquer campo social: “A natureza é sempre invocada na condenação das mulheres que exercitam sua liberdade, que abrem voos muito além dos limites domésticos”. (SWAIN apud ROSA, 2013, p. 37). Há ainda o fato de que as primeiras décadas do século XX chegaram ainda com a ideia de modelo de mulher soberana, como exemplo de qualidades morais, disposta a sacrificar seus ideais para representar este modelo. A castidade ainda era exaltada e os corpos femininos deveriam exalar qualidades próprias do “feminino”, como a delicadeza, além de serem o símbolo da reprodução. Como sempre, culturalmente, o corpo feminino ainda se encontrava numa relação de poder (SILVA, 2009) e pode-se acrescentar de posse, ideia perpetuada até os tempos atuais: os estupros aconteciam, em meio à perseguição dos bandos, exclusivamente contra as mulheres.

As cangaceiras transgrediram regras, normas sociais vigentes. E o que pode ainda ser atribuído, do ponto de vista da psicologia arquetípica, ao arquétipo da Mulher Selvagem, o

que Quitéria pôde observar mais tarde, é que as atuações das cangaceiras estavam associadas à esperteza, à coragem, resistência, intuição. A Mulher Selvagem se posiciona em realidade consensual e em inconsciente místico, vivendo essa liminaridade, tem essa dupla capacidade. Renunciam a um lugar, um lar, um espaço concreto e seguro para seguir uma vida nômade, selvagem e instável, de constante movimento e à procura sempre de outro lugar. Essa transformação é transgressão, quando uma mulher busca sua ancestralidade psíquica (ESTÉS, 2014). Era a mulher que Quitéria buscava para a cena.

Cangaceiras foram “Mulheres que estiveram à frente de seu tempo, tempo de submissão, da cozinha, do quarto, do silêncio, quando vão para o cangaço, saem para o mundo, ocupam um espaço que estava reservado aos homens” (QUEIRÓZ, 2005, p. 57). Obviamente, não tiveram os mesmos direitos, e não atingiram a total liberdade desejada, porque como toda sociedade patriarcal, a sociedade sertaneja e a sociedade cangaceira criaram regras que mantinham o poder masculino sobre o feminino, mas quando o espaço das cangaceiras passou a ser o mundo, as estradas, o mato, acenderam, indiscutivelmente, o sinal de resistência. “Essas mulheres deixaram de ver os rios passarem e passaram a seguir os rios”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 69).

1.3 – Trama de mitos I

A ideia de entremeio surgiu das lembranças dos sonhos que acompanhou Quitéria por toda vida, da sensação intersticial, disposição em ‘real’ e ‘irreal’. Não só pela impressão intersticial própria da experiência onírica, mas pela impressão de estar inserida nos sonhos, observando toda a movimentação das mulheres que lhe visitaram por algumas noites, enquanto dormia. Com a “textura” das referências míticas dela própria e das demais atrizes, formou-se um campo intersticial de semelhanças de vivências e experiências. Não se tratava de “reviver” ou “encarnar” as formas míticas, “Os mitos são sonhos coletivos e não devem ser tomados literalmente. Eles são metáforas”. (CAMPBELL apud KELEMAN, 2001, p. 7), entretanto, “[...] toda metáfora ilumina a semelhança”. (TAMBIAH apud MARIZ, 2008, p. 8). Cada cena de “Cangaceiras” é um ponto central no qual ‘ficção’ e ‘realidade’ se fundem, não apresenta um “eu” autêntico ou uma identidade da personagem, mas apreende “[...] essas mulheres em sua construção móvel, fluida e nômade”. (IONTA, 2012, p. 55) e, portanto, torna-se “[...] uma “história verdadeira” porque sempre se refere a realidades [...]”. (IONTA, 2012, p. 12).

Trata-se de uma atuação que se configura com persona e personagem, um delinear de uma e outra. Na tessitura de “Cangaceiras”, há este entrecruzamento de vivências de

personas e personagens, sendo persona de cada atriz, sua relação com o mundo enquanto posição feminina. “A persona é a função de relacionamento com o mundo coletivo exterior. Persona é um termo derivado da palavra grega para “máscara”, que comporta implicações quanto às máscaras cômicas e trágicas do teatro grego clássico”. (HALL, 2017, p. 24). Porém, o sentido da máscara na psicologia analítica não tem relação com sua função no teatro, que é, em linhas gerais, a de “esconder” a fisionomia ou personalidade do ator ou atriz no qual “[...] renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica [...]”, e que “[...] deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante”. (PAVIS, 2011, p. 234).

Esta associação da palavra com a máscara teatral grega gera significados negativos relativos à personalidade, como falta de caráter de um indivíduo, sendo muitas vezes explicada com a expressão “cair a máscara”.

Os papéis da persona muitas vezes são concebidos como “máscaras” e recebem um significado negativo, em contraste com a personalidade “verdadeira”, vivenciada pelo ego [...]; entretanto, esse é um entendimento errôneo da função da persona. A persona é simplesmente a estrutura de relacionamento com a situação consciente coletiva, análoga ao conceito de papel em teoria social. (HALL, 2017, p. 88).

Neste sentido, a ideia de persona na cena de “Cangaceiras” se relaciona com cada atriz enquanto circunstâncias do “ser mulher”, imersas em situações de personas e personagens, histórias que se fundem enquanto experiência intersticial, um estado de Liminalidade. O conceito de Liminalidade pensado pelo antropólogo Victor Turner “[...] analisa a liminaridade em situações ambíguas, passageiras ou de transição, de limite ou fronteira [...] observando suas condições”. (CABALLERO, 2011, p. 36). Turner estudou uma forma de sociedade na África Central, atentando para os fenômenos da Liminalidade dentro de uma dinâmica social do estado liminar nos rituais. Ele observou a homogeneidade de transições de indivíduos em momentos liminares as quais criavam uma nova forma de organização. Nela, regras sociais baseadas em oposições acabam por ser eliminadas e o indivíduo se encontra num lugar onde são construídos laços “totalizantes”: “[...] um movimento de deslocamento [...] que concede uma nova relação com as coisas [...]” (SARTIN, 2011, p. 143). Esta experiência ambígua de “figuração” e “fulguração” (SARTIN, 2011, p. 147) se aproxima da ideia de atuação em “Cangaceiras”.

Caballero (2011, p. 40, 118) observa a experiência da liminaridade como “caos fecundo”, “armazém de possibilidades”, “processo de gestação” e “esforço por novas formas e estruturas”, espaço que se comporta como “[...] realidade cotidiana e realidade ficcional, [...] drama da vida e elaboração artística”. Neste sentido, a persona em “Cangaceiras”, não precisa esconder-se e dá visibilidade só à personagem, há um tecido conectivo de persona (no sentido junguiano, universal, arquetípico) e personagem (referência criada, estruturada). O universo arquetípico, a organização de imagens se relaciona com as particularidades individuais, biográficas, regionais e sociais enquanto formação das imagens das personagens. O universo das cangaceiras foi a caligrafia da escrita das personas, enquanto mulheres, nordestinas, inseridas em contextos referentes à condição feminina, de modo que não são histórias, lembranças, de personas ou personagens, mas da ligação de ambas em Liminaridade. No teatro, “Essa liminaridade [...] esse transitar entre mundos [...], não implica, contudo, em deixar de ser o que se é para tornar-se um outro, mas em experimentar, em si mesmo, a multiplicação de possíveis eus, em que eu são muitos”. (MARIZ, 2008, p. 8).

As referências mitológicas foram buscadas em experimentos com imagens e contações de histórias e supõem um atravessamento da realidade vivida e da realidade emocional, vivificadas não só no contar e nas trocas de histórias das cangaceiras, mas das histórias das próprias atrizes e de outras mulheres que foram suas referências. “Todas as histórias também têm uma realidade emocional. Essa realidade emocional é o personagem que representamos”, havendo uma integração de formas de mulheres em suas diversas faces, às faces do feminino. “Contar histórias é uma forma de integração, um script da corporificação. [...] O mito como história é a vida do nosso corpo em uma ou outra de suas formas”. Há uma relação de identificações entre estas mulheres, cujos perfis míticos interagem diretamente com as atrizes: “Nos mitos, encontramos personagens que ressoam dentro de nós, e usamos os mitos para criar ordem a partir da nossa própria experiência”. (KELEMAN, 2001, p. 36, 93, 94).

Há muitos riscos nesta tentativa, como o de se confundir persona e personagem, aos olhos do espectador, mas justamente nos riscos e nas crises que se pode experimentar novas probabilidades, para quem sabe, serem matéria prima efetiva. Lidar com emoções reais, como em “Cangaceiras”, nesta perspectiva liminar, pode ser um indicativo desta busca, como nos fala Mircea Eliade:

E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência,

necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpo e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (ELIADE, 2018, p. 123).

Nesta expectativa investigativa, “[...] a atuação não supõe necessariamente a existência de um papel a desempenhar e de uma situação dramática a criar, mas simplesmente uma ação acontecendo como objeto dos olhares”. (MARZANO, 2012, p. 951).
Deste modo,

[...] a atuação é considerada como forma de atualização do material textual e de produção estética, na qual atores são estimulados a criarem dialogicamente [...]. Assim, não consideramos a atuação como representação, interpretação ou reprodução, mas como atualização e produção. (VIEIRA, 2014, p. 58-59).

Atriz 2

As fases delas são minhas frases, fases. Intuir as frases parte das fases. Como tenho um passado que não é meu na realidade, mas se torna meu quando o encontro.

Atriz 3

É como uma “cama-de-gato”. O fio do meu barbante se liga aos outros, eles se reconhecem. Mas em certo momento do jogo, na mudança dos dedos, ele se desfaz para se iniciar um novo jogo.



“Cangaceiras” - 2018

1.4 – Trama de mitos II

Os históricos de violência para com as cangaceiras tocavam Quitéria de maneira profunda e ela sentiu vontade de que este dado fosse tema constante na encenação, servindo de reflexão para as brutalidades advindas de atitudes machistas, tão ainda presentes no momento atual. Com as leituras, Quitéria cada vez mais se envolvia com aquelas histórias cheias de engajamento e enfrentamento, encobertos pelo duro machismo da época e, posteriormente, com muitos estudos e escritos que não as viam (ou mesmo não as queriam ver) como dados importantes. Desde as mais conhecidas às menos lembradas, muitas cangaceiras tinham um ou mais fatos em comum em suas passagens pelo cangaço, que se entrecruzavam, no sentido de serem “castigos”, “condições” ou “imposições” reservadas exclusivamente às mulheres pelo fato de serem “mulheres”.

Foi esse caminho primeiro então, que Quitéria seguiu para saber quais cangaceiras traria para a cena. Porque estes fatos eram assustadoramente muito atuais e persistentes, como casos de estupro, feminicídio, a retirada dos direitos maternos e tantos outros, isso porque a sociedade cangaceira tinha regras duras, as quais a maioria, dirigidas às mulheres. Regras para adentrar nos bandos, para permanecer e para sair. Na maioria das vezes, suas saídas não eram permitidas. Quando o companheiro de uma cangaceira morria, ela deveria escolher outro cangaceiro para permanecer no bando. Não era permitido permanecer solteira dentro dos grupos. Porém, para os homens era permitido.

Quando ficavam viúvas, se nenhum cangaceiro as quisesse ou se elas próprias se recusassem a querer outro companheiro e optassem por voltar para casa, na maioria das vezes eram assassinadas, como a cangaceira Rosinha, companheira de Mariano: “Foi morta a golpes de punhal pelo cangaceiro Pó Corante, a pedido de Lampião, quando manifestou vontade de deixar o bando e voltar para casa após a morte do companheiro”. (NASCIMENTO, 2015, p. 104). Além das traições masculinas que aconteciam fora dos bandos, há um caso particular da cangaceira Antônia, companheira do cangaceiro Gato. O cangaceiro ficou interessado na prima de Antônia, Inacinha. Gato resolveu que iria viver com as duas no bando e Antônia, corajosamente, não aceitou a proposta de poligamia e resistiu, ainda que agredida por Gato, diante da recusa. Antônia não seria castigada por sua resistência e enfrentamento, tornando-se uma das poucas mulheres a deixar o cangaço com vida.

[...] Lampião [...] tinha assistido a toda discussão e se dirigindo a ela disse que não concordava com essa situação, que nunca havia permitido que uma mulher abandonasse o grupo, mas se ela quisesse podia ir embora. [...] Lampião a tinha presenteado com um punhal e aconselhado que se ele fosse atrás dela, podia matá-lo que ele dava

cobertura. Antônia, sabendo que o marido ia cumprir o prometido, resolveu, com a autorização de Lampião, deixar o cangaço e voltar para Paulo Afonso, onde morava sua família. (NASCIMENTO, 2015, p. 36).

A cada história de cada cangaceira, Quitéria ficava mais fascinada, num misto de perplexidade e admiração pela força, resistência e adaptação àquelas regras, pela coragem dessas mulheres de enfrentarem uma sociedade tão cruel para com as mulheres, quanto a sertaneja. Além de não poderem permanecer solteiras nos bandos, a infidelidade era motivo para punições cruéis, também apenas para as mulheres. Cangaceiras foram brutalmente assassinadas por traírem seus companheiros. Nas leis do cangaço, a mulher deveria morrer, para “lavar a honra” do cangaceiro. Os estupros eram frequentes. Numa época de um Nordeste entregue aos coronéis e hostilizado pelos governantes, as leis eram feitas pelos poderosos e, claro, várias atrocidades eram cometidas sem haver punição. As sertanejas pobres eram quase sempre “escondidas” em suas casas e constantemente vigiadas para não serem estupradas. Mulheres estupradas não só por cangaceiros, mas também por policiais, coronéis, políticos.

Diante de violências semelhantes às da atualidade, no sentido de terem em seus históricos violências que ainda persistem, Quitéria pensou em tecer essas histórias, à luz das metáforas de histórias compartilhadas pelo elenco. Fazer entrelaçar-se estas condições, estas violências sofridas pelas mulheres, no sentido de serem, infelizmente, ainda atemporais. Havia também o fato de que, durante anos, os escritos sobre a presença feminina no cangaço, em sua maioria, não conseguiram desenvolver a ideia de que, por trás destas crueldades praticadas contra as cangaceiras, havia uma resistência por parte dessas mulheres que teve muito significado de enfrentamento à submissão da mulher, diante do contexto em que estavam inseridas.

Assim, dentre tantas histórias de cangaceiras, marcadas por perseguições, exclusões, discriminações, perdas, há dois fatos em particular dentre as cangaceiras escolhidas como personagens, a resistência em se adaptar às tantas violências vividas; e as tomadas de decisões sem medo dos riscos, embora que seus históricos de entrada nos bandos fossem diferenciados, pela paixão pelos companheiros, por fuga (para escapar do domínio patriarcal) ou por rapto. “São essas as verdadeiras guerreiras que não precisam de armas de fogo, suas armas são sua coragem, sua fibra, sua intuição e sua audácia, elas vivem em combate, com armas que podemos dizer sutis, invisíveis, mas sensivelmente notáveis”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 111).

É sobre falar de coragem, de resistência aos riscos, ao desconhecido, às violações dos seus corpos e de suas ressignificações enquanto mães e mulheres. O que pode ainda ser atribuído é a capacidade da intuição, própria deste arquétipo, como forma de inteligência e de enfrentamento e resiliência (ESTÉS, 2014), identificado em algumas dessas Mulheres Selvagens, as “brabas”. As mulheres brabas de qualquer época e de todas as idades, em especial as mais jovens, se arriscam de forma excessiva e irracional por objetivos e desejos que nem sempre são concretos, benéficos ou duradouros: “A mulher braba tem em geral uma fome extrema por algo profundo [...]”. (ESTÉS, 2014, p. 246).

1.4.1 – As “brabas” personagens

Sila

Sila, Ilda Ribeiro de Souza, nasceu em 26 de outubro de 1924 em Poço Redondo, Sergipe. Ficou órfã da mãe aos seis anos, passando a ser cuidada pelo pai. Era uma criança travessa, gostava de andar a cavalo e fazia algumas tarefas no sítio, como tirar leite de vaca. Sabia costurar e “[...] fazer renda de almofada, o que era um costume comum entre as mulheres de Poço Redondo”. (NASCIMENTO, 2015, p. 105). Aos treze anos perde o pai e passa a ficar sozinha em casa, enquanto os sete irmãos trabalhavam. Era vaidosa, alegre, comunicativa, festeira, religiosa, devota à São João Batista, e boa dançarina, conhecida como “pé de ouro”. Gostava das danças da cultura nordestina: “Em sua narrativa, lembra o Reisado, o Bumba Meu Boi, onde representou a Barca Bela e o Pastoril, do qual participou ao lado da Rosa do Sol”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 106).

Sila é uma das sobreviventes do cangaço que mais foi contestada em seus relatos pelos autores. Porém,

[...] nos deparamos com a descrição de quem participou de forma intrínseca nos movimentos bélicos do cangaço. Acreditamos que muitas dúvidas sejam redimidas, pois, tendo a autora vivido com intensidade na sua memória, estão guardados momentos dignos de registro e simultaneamente nos lega grande manancial de informações. (GASTÃO apud SOUZA, 1995, p. 105).

A sua entrada no cangaço, segundo ela, foi a contragosto, mas algumas versões costumam dizer que a cangaceira teria ido por vontade própria. Ela teria tido algum namorico

com o cangaceiro Zé Baiano, que era primo do cangaceiro Zé Sereno (QUEIRÓZ, 2005). Nascimento (2015) conta que sua inserção no cangaço se deu durante a estadia de alguns cangaceiros próximo à propriedade de sua família, que chegaram pedindo comida. Orientaram que um irmão de Sila levasse comida para o grupo que estava escondido próximo à casa e deu ordem para que o rapaz levasse a irmã. Ao levarem a comida, se depararam com homens sujos e de aspecto selvagem. No dia seguinte, voltaram e ordenaram ao rapaz que levasse comida novamente para o bando e, novamente, fosse em companhia de Sila. Zé Baiano, que estava no grupo, no dia anterior, havia partido e Zé Sereno,

[...] explicou que havia brigado com Zé Baiano porque ele falou que ia carregar Sila e quem ia levar Sila era ele, Zé Sereno, porque tinha simpatizado muito com ela. Que ela era a mulher ideal para ele. E que se Sila não fosse com ele, entraria em Poço Redondo e faria um tiroteio, além de levá-la de qualquer jeito. (NASCIMENTO, 2015, p. 108).

Uma data foi marcada pelo cangaceiro para buscar Sila, que, com medo, concorda em acompanhá-lo. No dia marcado, Zé Sereno reaparece, cumprindo a promessa e Sila ingressa no cangaço aos quatorze anos de idade. E apenas dois meses depois de ter acompanhado o cangaceiro, engravidou.

Fez o enxoval do seu filho todinho no meio do mato. Teve o seu primeiro filho debaixo de uma árvore, tendo Maria Bonita como parteira. No outro dia, Lampião jogou uma aguinha na cabecinha do bebê, rezou um Padre Nosso e o batizou como João do Mato. Dois dias depois foi obrigada a entregar o seu filho para um coiteiro¹⁵. (NASCIMENTO, 2015, p. 109).

Sila conta a dor de ter entregado seu filho, que pode delinear a dor das outras cangaceiras e de qualquer mulher, quando tem negado o seu direito de ser mãe.

[...] Entreguei o menino e fiquei olhando ele desaparecer no meio da caatinga cinzenta. Comigo ficou apenas o calor do seu corpo que, aos poucos, foi também desaparecendo. [...] Fiquei só, profundamente só, a partir daquele dia. Nada preenchia o vazio que ocupou meu coração. Parece que tinham levado um pedaço de mim. Estava incompleta. [...]

¹⁵ Coiteiros, no sertão, eram pessoas que davam asilo e proteção a malfeitores.

agora não podia segurá-lo com seus braços de mãe, como as outras mães faziam. (SOUZA, 1995, p. 46).

Sila também nos fala sobre a intuição da mulher cangaceira, particularidade da Mulher Selvagem (ESTÉS, 2014), intuição como inteligência e perspicácia, num contexto de desafio e perigo constante, que era o cangaço: “[...] os sonhos eram previsões... a mulher tinha muita intuição... Maria Bonita era muito inteligente... as mulheres deram muita força aos cangaceiros... os cangaceiros respeitavam a opinião das mulheres”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 110). A fala de Sila também nos dá uma pista de que a mulher no cangaço não era de todo inerte e passiva; e a intuição era uma de suas defesas, neste combate sem armas. Sila fala sobre as cangaceiras como mulheres intuitivas e ela própria se põe nesta condição: “[...] eu tinha uma intuição muito forte. Sempre tinha aviso e dizia para se prepararem que haveria luta. Eles perguntavam: quem disse? Eu respondia tive uma intuição, um aviso”. (SOUZA, 1995, p. 34).

Sila foi uma das mulheres sobreviventes ao massacre do coito¹⁶ de Angico, além de Dulce, no dia 28 de julho de 1938, onde morreram Lampião, Maria Bonita e mais onze pessoas do bando, entre elas, a cangaceira Enedina. Após a ordem do então presidente Getúlio Vargas de que os delegados acabassem com a perseguição no cangaço, com a promessa de anistia aos cangaceiros e cangaceiras que se entregassem, Sila segue com Zé Sereno e outros sobreviventes para Jeremoabo, na Bahia, sob vigilância da polícia baiana e, posteriormente, para Salvador, Minas Gerais e finalmente, São Paulo, onde se estabeleceu com Zé Sereno e depois de algum tempo, passou a falar sobre sua vida no cangaço. Escreveu um livro, deu depoimentos a estudiosos e várias entrevistas, nas quais relatou por diversas vezes a arriscada e árdua vida da mulher no cangaço.

Portanto, a trajetória de Sila se faz também marcada pelos contrastes entre um mundo patriarcal, arcaico, coronelista, machista, tradicional e retrógrado e um mundo moderno. Entre o velho e o novo, as concepções e práticas machistas e o movimento feminista (teórico e prático), há mulheres e homens que se refazem, ou não. As mulheres cangaceiras o fizeram e Sila foi uma delas. (QUEIRÓZ, 2005, p. 103).

¹⁶ No vocabulário sertanejo significa esconderijo.

Mesmo tendo entrado contra a vontade, o cangaço para ela tornou-se seu lar e os companheiros e companheiras do bando, sua família. Numa de suas últimas entrevistas dá uma fala comovente sobre o fim, do que foi para ela o cangaço e a convivência entre todos:

Apesar de sentir a alegria da liberdade, a viagem nessa hora representava uma separação de tudo o que era nosso: a nossa terra, os amigos coiteiros, a terra pisada com tanta veemência, nos matos, enfim, de tudo aquilo que passou para nossa história, e que naquele momento representava apenas uma aventura à procura de justiça que queríamos implantar naquele sertão, onde as ordens dos coronéis prevaleciam contra os fracos e pobres. Aquela partida representava muito sentimento, às vezes de culpa, de saudade de tantos amigos que morreram à procura de justiça social. Enfim, era um adeus a tudo que fora aquela vida dura e árdua do cangaço. (SOUZA, 1995, p. 60).

Nenê

Pouco se sabe sobre esta cangaceira que protagonizou uma das histórias mais tristes do cangaço, sendo vítima de uma das maiores atrocidades cometida a uma cangaceira pela polícia. Era do interior da Bahia e provavelmente seu nome teria sido Perciliana. Foi companheira de Luís Pedro, homem de confiança de Lampião. Em meio a tantas contradições e dubiedades comuns na história do cangaço, há uma versão que Nenê teria sido raptada por cangaceiros e o pai não teve como pagar o resgate. No cativeiro, como chorava muito, um dos cangaceiros queria usar de violência para com ela, quando Luís Pedro interveio e a defendeu, começando, assim, uma história de amor.

Em algumas versões, ela tinha o apelido de “Nenê do Ouro” e “Afirmam que passou a ser chamada assim em virtude de haver ganho do amante um grande e maciço medalhão do nobre metal dourado, que o mesmo lhe dera depois de um assalto violento com tiros e tudo, no interior de Alagoas”. (ARAÚJO, 2012, p. 271). Numa emboscada, Nenê ou Neném, foi atingida pela volante e Luís Pedro não pôde ajudá-la. Foi estuprada por todos os soldados e, não suportando, Nenê morreu no local do embate. Não satisfeitos e, para enfatizar o castigo por ser cangaceira e por ser mulher, os soldados puseram os cachorros para estuprarem o seu cadáver.

Lídia

Lídia Vieira de Barros Figueiredo é considerada a mais bela mulher que adentrou no cangaço, a partir dos testemunhos de sobreviventes, mas não há registro de nenhuma

imagem da cangaceira, o que faz com que estudiosos, curiosos e interessados no tema cangaço tenham verdadeiro fascínio por encontrar uma foto sua. Neste círculo, quem encontrar uma foto de Lídia certamente será muito respeitado e benquisto no meio, tamanha é a curiosidade em saber como era a cangaceira e analisar sua suposta beleza, própria de um meio de pesquisa extremamente machista no qual constantemente são narradas com exaustão as fisionomias e corpos destas mulheres, classificando-as como “feias” ou “bonitas”.

Baiana de Paulo Afonso, foi companheira de Zé Baiano, entrou para o cangaço para acompanhá-lo aos dezessete anos em 1930. É possível que Zé Baiano “[...] tratasse bem sua mulher por saber o quanto, em segredo, era invejado por outros rapazes. Afinal, a mulher mais desejada dentre as cangaceiras pertencia a ele [...]”. (NEGREIROS, 2018, p. 75). Zé Baiano a tratava tão bem, a ponto de dar-lhe comida na boca e limpá-la com um lenço. Lídia tornou-se uma das cangaceiras mais conhecidas tanto por sua suposta beleza, tanto por um dos episódios mais cruéis e violentos na história do cangaço. O código de honra do cangaço para com os homens, como dito, não permitia traição por parte das mulheres. A cangaceira que traísse o companheiro e fosse descoberta, seria assassinada. Lídia passou a ter encontros às escondidas com o jovem cangaceiro Bem-te-vi, quando Zé Baiano saía em alguma incursão ou viagem. Em um destes encontros, Lídia e Bem-te-vi foram flagrados pelo cangaceiro Coqueiro que “[...] tentou tirar vantagem da situação, assediando Lídia e ameaçando-a de contar tudo se ela não copulasse com ele”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 77).

Furiosa com a chantagem, Lídia não se acovardou: “A um cabra como ocê não me entrego”. (ARAÚJO apud QUEIRÓZ, 2005, p. 77). Coqueiro não se conformou com o desprezo e ameaçou-a: “Apois intão vô contar a Zé Baiano quando ele torna de viaje. Ô dá u eu conto. Com menosprezo ela respondeu-lhe com um muxoxo: Pois pode contá, mas ocê não me comi! E o danado do negro não deixou por menos” (ARAÚJO, apud QUEIRÓZ, 2005, p.78), comenta o autor em mais um diálogo por ele criado, com suas caricaturas no linguajar sertanejo, o seu machismo, racismo e deselegância costumeira presente em todo o seu livro. De fato, Coqueiro, com o grupo reunido, já com Zé Baiano de volta, pede a palavra e narra a traição de Lídia, que numa atitude espantosamente corajosa, confirmou o adultério e acrescentou o que Coqueiro havia omitido, que ele só havia exposto o acontecido porque ela se negara a fazer sexo com ele.

Lampião tomou a primeira atitude contra o seu cabra¹⁷, mandando executar Coqueiro, “Não apenas pela chantagem com Lídia, mas também pela delação, atitude tida como covarde e moralmente repreensível”. (NEGREIROS, 2018, p. 148). Lídia teria pedido ajuda ao Capitão,

¹⁷ Que trabalha a mando de outra pessoa.

que como em todos os casos que envolviam as mulheres de seus cabras, não se intrometia: “[...] Zé Baiano que decidisse o que fazer com Lúdia. Afinal, ela lhe pertencia”. (NEGREIROS, 2018, p. 149). Bem-te-vi, em meio à confusão, conseguiu fugir. Lúdia, foi amarrada e passou a noite inteira chorando e implorando ajuda. Ao amanhecer, Zé Baiano matou Lúdia a pauladas e em seguida, chorou compulsivamente enquanto cavava sua cova. A forma como Lúdia morreu aguça ainda mais a curiosidade de estudiosos em conhecer sua fisionomia. A coragem de Lúdia em assumir a traição significa resistência à dominação do homem: “Se entendermos essa atitude de Lúdia de não negar a “traição” como uma resistência a essa dominação sexual dos homens sobre as mulheres, devemos dizer que Lúdia morreu em combate, em combate ao machismo, à violência contra a mulher”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 79)”.

Cristina

A vida das sertanejas se resumia à roça, ao curral, à cozinha, ao quarto, à igreja e muitas delas seguiam com os cangaceiros em busca de uma liberdade que jamais teria no seio de suas famílias, chefiadas pelos homens. Cristina teria vindo de uma família abastada do sertão de Sergipe e teve também uma das histórias mais tristes dentre as cangaceiras. Numa festa realizada de forma pacífica pelos cangaceiros, numa visita do bando de Lampião, alguns flertes aconteceram entre cangaceiros e moças da região. Imaginando livrar-se do poder paterno, seguiu com o cangaceiro Português. É constantemente descrita como “feia” pela maioria dos escritores. O cangaceiro Português

[...] aceitou levá-la por companheira, apesar de que os dotes físicos da mulher eram verdadeiramente desabonadores. [...] olhos vivazes sobrepostos por sobranceiras grossas e cerradas encontrando-se por sobre o nariz, os ossos malares salientes, cabelos pretos compridos, braços finos e bastante longos. Não era realmente de chamar atenção pela beleza do corpo ou feições, e, sim, justamente pelo oposto disso. Aliás, os pesquisadores do assunto “cangaço” já tiveram a oportunidade de constatar tal fato, pois durante o tempo em que o árabe Abraão Benjamim esteve com o bando de Lampião, filmando e fotografando, conseguiu boas fotos dessa cangaceira e que hoje nos servem para analisá-la como tipo físico. (ARAÚJO, 2012, p. 155).

Araújo, ainda que sem citar nenhum relato ou referência, discorre sobre uma possível leviandade de Cristina: “[...] de espírito um tanto quanto irrequieto não demorou muito a andar de namoro com os “mininos” dos vários grupos”. (ARAÚJO, 2012, p. 157). Sabe-se que, de

fato, Cristina, mesmo ciente dos riscos, se envolveu com o cangaceiro Gitirana (cabra que pertencia ao grupo de Corisco), com quem teve um envolvimento amoroso. Gitirana era um jovem alagoano, cantor e repentista, que entrara no cangaço após a volante ter assassinado seu pai. Quando em julho de 1938, os bandos de Lampião e Corisco se reúnem em Alagoas, Português descobre a traição de Cristina, o que fez os dois grupos se defrontarem, de um lado, o bando de Corisco em defesa de Gitirana, de outro, a gente de Lampião em defesa de Português.

Lampião teria dado a sentença, dizendo que Português decidisse sobre Cristina, que era mulher dele e que Corisco decidisse sobre Gitirana, que era seu cabra, alertando como sempre, nestas desavenças internas, que os cangaceiros já eram mortos pelas volantes e as brigas entre si só agravariam suas condições. Ânimos acalmados, o bando de Corisco segue para outro coito. Cristina teria implorado para Corisco para permanecer no seu bando ao lado de Gitirana, mas o chefe diz que sua permanência no grupo seria motivo de discórdia. Com a promessa de ser entregue à família, dias depois segue para Sergipe, acompanhada de um coiteiro de confiança, mas no caminho, é assassinada por três cangaceiros do bando de Lampião, uma semana antes do massacre de Angico.

No momento da morte de Cristina, em meio às suas súplicas para não morrer, um mugido triste de gado teria se entrecruzado aos sons de seu choro e rogação aos santos. Corisco teria escutado aquele mugido premonitório: “Algum tempo depois da partida, o gado começou a urrar tristemente. Mugiam alto e o eco repetia ao longe. Corisco mostrou-se inquieto e disse à companheira: - Aconteceu alguma coisa. Nunca vi um gado assim disquieto”. (NASCIMENTO, 2015, p. 49). Assim foi o fim de Cristina, “O seu pecado, no ambiente do cangaço, era imperdoável”. (NASCIMENTO, 2015, p. 50). Sua morte ficou marcada com o mugido triste do gado, parecendo sentimento pelo acontecimento.

Aristéia

Aristéia Soares de Lima e sua família, como tantas outras famílias sertanejas na época do cangaço,

[...] se tornaram vítimas sem culpa [...] de volantes que preferiam descarregar suas truculências, sua incompetência militar nas pessoas que moravam nas brenhas e que não contavam com nenhum apoio das autoridades, que só lembravam dessas pessoas na hora de cobrar impostos. (ARAÚJO, 2012, p. 261).

Era irmã da cangaceira Eleonora, que teria sido mais uma mulher vítima do cangaço e morta em 1938. As irmãs, devido à perseguição da violenta polícia da época, teriam buscado no cangaço um refúgio. “Meu pai apanhou, meu irmão, e um tio meu morreu de pisa porque a polícia achava que a gente era coiteiro e ninguém era. Ou fugia ou a polícia matava. Foi por isso que eu entrei pro Cangaço”. (NASCIMENTO, 2015, p. 37).

Com medo das crueldades da polícia, busca refúgio em outra região na casa das tias, mas, se por um lado, existia a violência policial, do outro estava a violência dos cangaceiros. O cangaceiro Catingueira havia se interessado por Aristéia e começou a rondar a fazenda da família onde ela havia buscado abrigo. Aristéia parte com o cangaceiro e com ele junta-se ao grupo do cangaceiro Moreno. Poucos meses depois, Aristéia engravida e nos primeiros meses de gestação, o grupo é emboscado por policiais. No tiroteio, Catingueira é atingido. Os soldados fogem e Aristéia se depara com a única morte que teria visto no período cangaço, a do seu companheiro.

A caixa torácica do cangaceiro tinha sido parcialmente destruída pelos estilhaços de uma bala. Os companheiros assustaram-se diante da visão do ferimento, onde viam o coração pulsando. A respiração ofegante do baleado, expulsava jatos de sangue pelo largo orifício da contusão.

[...] Moreno olhou nos olhos de Catingueira e perguntou:

- O que você quer que eu faça com sua mulher?
- Faça o que Deus quiser! Se puder, deixe ela com a família!
- Eu deixo! (NASCIMENTO, 2015, p. 40).

Aristéia foi uma das poucas mulheres que, ficando viúva, conseguiu sair do cangaço sem a obrigação de aceitar outro cangaceiro. Ela teria recebido uma proposta do cangaceiro Cruzeiro para que fosse sua esposa, mas Aristéia recusou e preferiu se entregar à polícia pois achava que, se voltasse para casa, seus parentes a matariam por ter adentrado no cangaço. Em 1938 nasce o filho de Aristéia que foi criado por uma de suas tias. No mesmo ano, ainda presa, Aristéia

[...] viu pela primeira vez as cabeças daqueles que eram considerados os líderes do cangaço, Lampião, sua companheira Maria e nove outras cabeças de elementos que também perderam a vida em 28 de julho de 1938. Ela viu através das grades da janela os soldados exibirem os

troféus macabros, segurando pelos cabelos e balançando em sua direção as cabeças de Lampião e Maria Bonita. (NASCIMENTO, 2015, p. 41).

Dadá

Pernambucana de Belém de São Francisco, foi companheira de Corisco, o “Diabo Louro”, que ganhara esse apelido “[...] por seu espírito perverso e pela cabeleira clara”. (NASCIMENTO, 2015, p. 50). Dadá nasceu em 25 de abril de 1915 como Sérgia Ribeiro da Silva. A história de Dadá é marcada por muita violência, desde que foi escolhida por Corisco. Aos treze anos, foi levada à força pelo cangaceiro, que a estuprou de maneira tão violenta que “[...] lhe provocou uma hemorragia intensa, deixando-a quase morta”. (NASCIMENTO, 2015, p. 51). Dadá ficou traumatizada com o estupro e passou a tentar fugir do cangaceiro, o que foi em vão. Dadá, ainda viva, narrou o estado em que ficou após o violento estupro que sofreu.

Eu num entrei no cangaço. Me botaram dentro dele. Quer dizer, eu não escolhi, fui escolhida. Logo na primeira noite desci da garupa do cavalo, para abrir as pernas a pulso [...]. A perda do cabaço foi uma coisa horrível com aquele homem em cima de mim feito um bicho. Fiquei doente, acabada, morta, me arrastando pelo chão e botando não mais sangue, mas aquela água verde. Fui piorando, piorando, a febre aumentando [...]. (DIAS apud QUEIRÓZ, 2005, p. 82).

Corisco teria se tornado, com o tempo, mais paciente e delicado, trazendo para Dadá presentes, entre os quais cartilhas para que ela aprendesse a ler e a escrever. Aos dezoito anos, Dadá se tornava cada vez mais poderosa no bando do companheiro, chegando até a comandar uma fuga em 1932 (NEGREIROS, 2018). Pela própria disparidade das contradições da história do cangaço, imersa em várias versões e depoimentos diferentes, atrelados à pouca documentação existente, pouco se sabe sobre a maioria das cangaceiras, voltando-se os estudos para os relatos das poucas mulheres que sobreviveram, como Dadá. Ela é uma das cangaceiras que, em seu histórico, possui atribuições que delineiam a ideia de que as mulheres no cangaço não eram tão passivas no movimento. Há, uma declaração inclusive, sobre o poder que Dadá tinha: “[...] Oficiais sabiam que metade da força de Corisco estava em Dadá. Pedro, de Candido, o coiteiro que sob tortura delatou o coito de Lampião,

teria dito ao cabo Aniceto e ao tenente Bezerra: Pégui Dadá i terão Curisco. Aquela muié é u cão!”. (ARAÚJO apud QUEIRÓZ, 2005, p. 85).

Foi a estilista do cangaço, inovando o vestuário dos cangaceiros com estrelas, fitas, moedas, signo de Salomão. Buscava inspiração na região do Raso da Catarina, da Bahia.

Criou enfeites, inovou. Ocasião em que o vestuário do cangaceiro foi enriquecido com enfeites de bonito visual. [...] E isso é fácil de comprovar. As fotos anteriores [...] mostravam os chapéus e bornais, sem flores bordadas com capricho e bom gosto. [...] essa vestimenta, embora usada por tempo bastante curto, em relação à existência total do cangaço, tornou-se como que sua marca registrada [...]. (ARAÚJO, 2012, p. 92).

Criou um bordado diferente, com motivos florais e geométricos multicoloridos e aplicou-os sobre o bernal de Corisco. De tão exuberante, a peça logo se transformou em motivo de cobiça. “Pode fazer um bordado desses pra mim?”, pediu o capitão. Dadá, toda prosa, respondeu que sim. Nos dias seguintes, dedicou-se a confeccionar o mais lindo dos relevos para o comandante (NEGREIROS, 2018, p. 69). Dadá, assim, ganhou a confiança e o respeito de Lampião. “Dadá era brava, guerreira, admirada, respeitada, e mulher de confiança do Rei do Cangaço. Lampião fazia referência a Dadá, quando sentia ameaça de traição e repetia “só confio nessa aqui”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 86).

Em um dos seus partos, pode-se imaginar tamanha força e bravura de Dadá. Já é possível imaginar o sofrimento que era para as cangaceiras de seguirem grávidas, em fuga e sem rumo, em longas caminhadas durante toda a gravidez, parir no mato, sem assistência e a dor de entregar os filhos. Dadá estava no final da sua quarta gestação, quando o bando teve que deixar o coito às pressas para fugir. Na dura caminhada, debaixo de uma chuva forte, onde o caminho no mato estava sendo aberto com facões pelos cangaceiros, Dadá começa a ter contrações, mas fica em silêncio para não atrasar o bando.

Às vezes, sentindo o que chamava de “dor divina”, Dadá caía em meio aos espinhos e era reerguida pelos colegas. Então firmava as alpercatas nos pés e prosseguia a viagem, respondendo estar apenas cansada e molhada aos que perguntavam o motivo daquela cara de sofrimento. (NEGREIROS, 2018, p. 171).

O bando precisou atravessar um rio, e debaixo da forte chuva, com a violência da correnteza, Dadá ficou em pânico, com medo de ser levada pela água, que batia no seu queixo. Ainda que com todo este cenário de terror, sentindo fortes contrações, algo que só mesmo uma mulher que já pariu pode saber, Negreiros (2018, p. 171) comenta que “[...] a mulher arregou: “Me tirem daqui, que o menino vai nascer dentro d’água”, como se o medo e o desespero diante daquela situação desesperadora, supostamente não devesse ser sentido por uma cangaceira.

Porém Negreiros também tece outro comentário, acerca daquela situação (que piorava, quando já em terra, Dadá fala para Corisco que o menino estava “atravessado”, tornando-se um parto complicado), uma particularidade que Sila posteriormente delineou no perfil das cangaceiras: o poder da intuição.

Como nada desse jeito, Dadá teve uma intuição, conforme relataria décadas depois. “Me sacudam com as pernas pra cima”. Com a força que lhe era característica, Corisco virou a mulher de cabeça para baixo e sacolejou-a vigorosamente. Assim que foi posta de novo no chão, Dadá pariu o quarto filho. Apesar das dificuldades, a criança nasceu forte e em perfeita saúde. (NEGREIROS, 2018, p. 172).

Com a morte de Lampião, o cangaço praticamente chegara ao fim. Alguns poucos grupos como o de Corisco ainda perambulavam pelo sertão. Em 1939, após um duro combate com três volantes, Corisco fica gravemente ferido e “A partir desse dia, Dadá se tornou a primeira (e única) mulher no cangaço a utilizar um fuzil” (NASCIMENTO, 2015, p. 52) e a lutar na linha de frente. Dadá passou a chefiar o grupo. Valente, atirava com destreza. Em 1940, Corisco dissolve o bando, pois planejava uma nova vida com identidade diferente. Mas são vítimas de um novo ataque na Bahia. Corisco é atingido por uma rajada de metralhadora e sobrevive por algumas horas. Dadá é ferida na perna. Na prisão, por conta da falta de higiene e cuidado, sua perna gangrenou e posteriormente, foi amputada. Saiu da cadeia em 1942 e foi viver em Salvador, trabalhando como costureira. Os cangaceiros e cangaceiras reconheciam a liderança de Dadá. “Melhor do que qualquer outra cangaceira, Dadá assumiu a dureza do cangaço, do manejo com as armas às posições de luta em combate e ao destemo”. (QUEIRÓZ, 2005, p. 86).

Maria

A mais famosa e mais biografada de todas as cangaceiras, Maria Gomes de Oliveira era baiana de Paulo Afonso e nasceu no dia 08 de março (hoje, dia internacional da mulher)

de 1911. Era conhecida como “Maria Déa”, em referência à sua mãe, que se chamava Déa; “Dona Maria”, como respeito que os cabras tinham por ela; “Maria do Capitão”, porque haviam outras cangaceiras com nome de Maria; “Basé” para pessoas mais próximas: uma cangaceira de nome Otília, quando presa, deu entrevista para o Diário de Notícias de Salvador falando sobre a vida no cangaço:

“É uma vida desgraçada”, resumiu. O infortúnio era um pouco menor por causa da presença de uma pessoa em particular. “Tive a sorte de travar relações com Basé, e então a vida melhorou para mim”. “E quem é esse Basé?”, indagou o jornalista. “Esse, não! Basé é a mulher de Lampião. O nome dela é Maria, mas todos a chamamos de Basé”, respondeu. (NEGREIROS, 2018, p. 164);

E “Maria Bonita”, como ficou conhecida:

O que se sabe é que tal apelido não é fruto de alguém que conviveu com ela durante o período do cangaço. Entretanto [...] podem-se citar duas das ideias que são debatidas. A primeira é que o tal apelido foi dado a Maria por um policial volante que a achava bonita. A segunda [...] é que a palavra bonita é fruto da tradução da palavra francesa Joli, que teria sido colocada junto ao nome de Maria, em 1962, quando a imagem dela foi xilografada pela primeira vez, ao lado de Lampião [...]. Nas primeiras vezes em que Maria foi citada por jornais, o codinome adjetivado Bonita não acompanhava seu nome. Entretanto, também não é fácil dizer com precisão quando ela se torna personagem pública de Maria Bonita. Sabe-se que, já em 1938, a revista Noite Ilustrada utilizava esses dois nomes, e que, portanto, pode-se refletir que Joli foi usado com benevolência à palavra incorporada Bonita. (FERREIRA, 2011, p. 38).

Maria abandonou seu casamento infeliz com um sapateiro, numa época e região extremamente machistas e misóginas, para acompanhar Lampião. Quebrou paradigmas: sua coragem, ousadia e estilo inspiraram posteriormente escritores, cordelistas, cineastas, estilistas. Foi a primeira mulher a adentrar no cangaço, sendo divisor de águas no movimento: “[...] a história do cangaço pode também ser dividida em duas fases: antes e depois das mulheres, ou, mais precisamente, antes e depois de Maria Bonita, a qual motivou a abertura do cangaço e tornou-se o protótipo de cangaceira”. (MACIEL apud QUEIRÓZ, 2005, p. 48).

Em meio a tantas separações com o marido, ocasiões nas quais Maria voltava para a casa dos pais, em Malhada da Caiçara, sertão da Bahia, conheceu Lampião.

Na tentativa de provocar aproximação, o cangaceiro Virgolino perguntou à moça se ela sabia bordar e, como a resposta foi positiva, pediu-lhe que bordasse suas iniciais “CL” – Capitão Lampião” – em quinze lenços de seda. A promessa era de que em menos de um mês, e logo que o capitão tivesse chance, voltaria para buscar os lenços bordados. Com a vida atribulada, Lampião demorou mais do que fora previsto. Ao retornar com o pretexto dos lenços bordados, Lampião e Maria deram início ao namoro. (FERREIRA, 2011, p. 32).

Conta-se que a atração entre ambos desde o primeiro momento foi tão forte que para ninguém foi despercebida. A família de Maria passou a sofrer perseguições e ameaças da polícia, pois a notícia sobre o namoro já circulava na região e as informações de que Lampião visitava de tempos em tempos a fazenda da namorada chegou ao conhecimento da polícia, que iniciou uma perseguição contra a família com extrema violência. Com a pressão, Zé Felipe, pai de Maria, muda-se com a família para Alagoas. Mas Maria decide não ir. Acreditava que afastada da família, estaria protegendo-a “[...] e foi nesse momento que ela tomou a decisão de ir ao encontro de Lampião para unir-se a ele até a sua morte”. (FERREIRA, 2011, p. 32).

A precursora da entrada de mulheres no cangaço demonstra aqui uma particularidade diferente das demais cangaceiras. Ela não fora raptada nem acompanhou um cangaceiro. Ela foi ao encontro de Lampião. Ela decidiu sobre si mesma, ousou, arriscou. Espantosamente, Lampião lhe aceitou e deixou que ela ficasse. Maria fez com que Lampião, apaixonado, quebrasse uma das regras machistas da sociedade cangaceira, que nunca houvera permitido a presença de mulheres nos bandos. Há ainda o fato de que Maria não era mais virgem e provavelmente já devia estar “mal falada” na região por ter abandonado o marido.

Para parte dos cangaceiros e cangaceiras, Maria era geniosa e arisca. Maria também é mais um exemplo de que não se pode afirmar que as cangaceiras eram inertes dentro do cangaço, na condição de meras amantes obedientes e apáticas. “Os companheiros nos contam, por exemplo, que sempre que Maria e Lampião brigavam, este ficava em silêncio ouvindo-lhe ofensas severas” (ARAÚJO, 2012, p. 176) e alguns cangaceiros achavam que Maria tinha muita liberdade para uma mulher. Corisco, que era grande amigo de Lampião, “[...] tinha suas reservas a algumas atitudes do chefe. Achava que ele se deixava controlar por Maria”. (NEGREIROS, 2018, p. 127).

Com temperamento forte em destaque, Maria tinha o poder de tomar decisões e ainda agia em prol dos interesses do bando: “Maria de Déa aproveitava as ocasiões em que mantinha contato com os familiares de seus protetores para obter informações sobre o trabalho das forças [...]. As informações eram repassadas a Maria, que, por sua vez, levava-as ao estado-maior do bando”. (NEGREIROS, 2018, p. 112). Ela também se interessava sobre as publicações que traziam notícias sobre cangaço e sobre o bando, embora tivesse limitações para leitura e escrita.

Isso não a impedia de consumir os periódicos publicados no litoral sobre os acontecimentos do sertão. Durante as temporadas nos coitos, recebia dos fazendeiros e coronéis aliados exemplares de *O Cruzeiro*, uma das revistas preferidas de Lampião, bem como outras de variedades, a exemplo de *Noite Ilustrada*, *Fon-Fon* e *Careta*. (NEGREIROS, 2018, p. 119).

Se alguns a delineiam como geniosa, outros lembram de sua bondade. Dulce Menezes falou em entrevista da generosidade de Maria. Por diversas vezes, ela teria abrandado a ira de Lampião e salvado muitas vidas. Um dos relatos que trazem a figura de Maria como uma mulher piedosa, é de um promotor de justiça chamado Manuel Cândido, que teria escrito um livro no qual falava mal de Lampião. Por infelicidade, o livro caiu nas mãos do capitão. Prestes a morrer, é salvo pela cangaceira.

O capitão atenderia ao pedido da esposa – mas faria o escritor prometer que, no caso de uma nova edição da obra, corrigiria as passagens “erradas”. Depois de dar sua palavra de que o faria, Cândido deixaria o encontro são, salvo e encantado com Maria. “Ela abrandava Lampião nos seus furores [...]”. (NEGREIROS, 2018, p. 144).

Outros relatos trariam outras particularidades da personalidade da cangaceira:

A cangaceira Dadá dizia que Maria era uma mulher mimada e cheia de vontades. Mas outros relatos, narrados pela história oral das lembranças de ex-cangaceiros, tais como Vinte e Cinco, Dulce e Sila, ou de ex-coiteiras, como Dona Hilda Fernandes e Dona Rosinha, conduzem-nos ao entendimento de que Maria era uma mulher descontraída, brincalhona, às vezes até a ser infantil. Uma majestade sem pose de reinado, pois se mostrava mais companheira do que

comandante, a bonita Maria do Capitão Lampião não se incomodava com nada e parecia ter nascido pronta para viver no modo de vida do cangaço. (FERRERA, 2011, p. 26).

Com 28 anos, Maria não era mais considerada jovem para os padrões femininos da década de 1930, mas fora lembrada por Benjamim Abrahão que fotografou e filmou o bando, como uma mulher forte e resistente: “A mulher demonstrava mais resistência do que eu”, dissera para Optato Gueiros, comandante da volante de Pernambuco, “[...] classificando a Rainha do Cangaço como “uma heroína, forte no físico e na luta”. (NEGREIROS, 2018, p. 216). Maria morreu no massacre de Angico, ao lado do companheiro. Como punição por ser cangaceira, deceparam sua cabeça, como era comum, “[...] como prova do feito de armas, da luta vitoriosa”. (ARAÚJO, 2012, p. 84); como punição por ser mulher, seu corpo “[...] seria abandonado com as pernas abertas e um pedaço de madeira enfiado na vagina”. (NEGREIROS, 2018, p. 235).

Dulce

Pouco sobre Dulce havia naqueles escritos. Passagens com pouco detalhes, narrados de forma vaga. Como de costume, em que os autores homens tendem a desacreditar nos relatos das cangaceiras, Araújo (2012, p. 273) faz um breve comentário sobre o momento em que Dulce e Criança se entregaram à polícia após a morte de Lampião: “Estabeleceram contato com o comandante dessa força e quando começaram a viajar para atravessar o rio São Francisco, o sexto sentido de Criança começou a alertá-lo para o perigo que estava correndo”. Dona Dulce contaria outra versão da história para Quitéria, em que seria protagonista.

Outro exemplo, do mesmo autor, é sobre Dadá. Apesar de, posteriormente, afirmar que Dadá tinha a memória privilegiada e que seria “Impossível a qualquer pesquisador sério escrever sobre a terra e gente do cangaço sem a colaboração dessa verdadeira enciclopédia viva da história lampiônica”. (ARAÚJO, 2012, p. 17). Foi preciso antes tirar a conclusão “segura”: narrando sobre o episódio em que Corisco ficou ferido, Dadá teria dito que “[...] vinha na frente com os dois paisanos Grigório e Cabeção, servindo de guia”, contando que “Um dos guias tava com uma camisa que tinha listras fininhas de pé (queria dizer que eram listras verticais finas) i o outro camisa clara”, ao que o autor desacredita:

Muito bem, pensei, minha comadre está exagerando dessa vez. Imaginem só se é possível alguém lembrar-se das cores de camisas

de quem somente foi visto rapidamente! Além de que, ao dar-nos esses pormenores, exatamente três décadas tinham se passado.

Pouco tempo depois ficamos conhecendo Zé Grande. Era irmão de antigos e famosos componentes de forças volantes e cresceu convivendo com as histórias e feitos das tropas [...].

Fiquei curioso em tirar a prova dos nove, em relação à memória de Dadá, e perguntei-lhe se lembrava dos nomes dos guias que estavam com os cangaceiros e de como estavam vestidos.

- Lembro sim. Nós prendemos us dois dipois do fogo (isso Dadá não havia nos contado, porque logo aos primeiros tiros os dois paisanos sumiram de suas vistas), era o Grigório i Cabeção. Us dois tavi di camisa. Um tinha a camisa riscadinha assim (e fez o gesto com os dedos como que traçando listas verticais) a du outro eu num mi alembro.

Minha curiosidade estava satisfeita e Dadá passava com méritos no teste de memória [...]. (ARAÚJO, 2012, p. 17).

Sim, é possível lembrar-se de um detalhe minucioso, mesmo que tenha ficado em um passado longínquo. Há de se considerar que as pessoas possuem formas particulares de lembrar, as quais são muito subjetivas. Há também que se dar atenção ao fato de que, enquanto para alguns, as lembranças se desenham com mais facilidade, para outros elas chegam com menos intensidade, com tendência a misturar-se com um grau maior às experiências vividas até o presente: “A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”. (BOSI, 2001, p. 68). Portanto, não se trata apenas sobre uma “curiosidade” pessoal, mas de atentar para o fato de que, ao se falar de fenômenos, ao menos que se tenha a “curiosidade” de entendê-los antes de compartimentar o objeto e não apenas por “curiosidade” particular.

Mas este ponto não interessava para Quitéria, àquele momento, como dado de análise no processo, mas sim o fato de como sendo o depoimento das mulheres serem contestados. Neste exemplo, o autor passou a dar credibilidade à fala de Dadá só depois de ser confirmada por outrem. Por um homem. Quanto à Dona Dulce, cuja história aparecia de forma resumida até então, no livro mais recente daquele momento sobre cangaço e cangaceiras, havia apenas um parágrafo sobre ela, narrando que teria sido vendida ao cangaceiro Criança em uma festa

por trinta mil contos de réis (NEGREIROS, 2018). Caberia à Quitéria delinear sua história com mais detalhes. E com um olhar mais filógeno.

1.4.2 – Experimento: “As “brabas” personagens: contando histórias”

As histórias das cangaceiras foram compartilhadas com o elenco, que entre si, partilhou suas impressões e análises sobre os contextos daquelas mulheres em vários e longos momentos durante os encontros. Consequentemente, as ligações com outras histórias semelhantes das vivências das atrizes, suas próprias ou de mulheres que lhes eram próximas foram formando o arcabouço da discussão que em linhas gerais, envolviam históricos de assédios, impotências, subordinações, poder sobre o próprio corpo. As histórias se alinhavavam não só enquanto identificações de violências, mas também em reflexões de formas de responder a estas violências tão comuns às mulheres e este, como ponto central das discussões.

Deste modo, o trabalho de aproximação do elenco com as histórias das cangaceiras, levou Quitéria a outras trilhas, quando desenvolvido o experimento “As “brabas” personagens: contando histórias”, como forma não apenas de observar analogias, mas de colherem nestas histórias, capacidade de impulso para suas próprias deslocções ante às ações violentas contra as mulheres. Como pensa Estés,

[...] os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem. As instruções encontradas nas histórias nos confirmam que o caminho não terminou, mas que ele ainda conduz as mulheres mais longe, e ainda mais longe, na direção do seu próprio conhecimento. As trilhas que todas estamos seguindo são aquelas do arquétipo da Mulher Selvagem, o Self instintivo inato. (ESTÉS, 2014, p. 18).

Segundo ela, as histórias são capazes de buscar o autoconhecimento e a cura psíquica, conferem movimento à vida interior, mostram saídas e abrem portas aos sonhos:

Às vezes pedem-me que diga o que faço no consultório para ajudar as mulheres a voltar para suas naturezas selvagens. [...] uso o ingrediente mais fácil e mais acessível para a cura: as histórias. [...] Entramos em contato com a natureza selvagem através de perguntas específicas e através do exame de contos de fadas, histórias do folclore, lendas e

mitos. Na maioria das vezes, conseguimos, com o tempo, descobrir o mito ou conto de fadas condutor, que contém todas as instruções de que uma mulher necessita para seu atual desenvolvimento psíquico. Essas histórias compreendem o drama da alma de uma mulher. É como uma peça de teatro, com instruções sobre o palco, os personagens e os acessórios. (ESTÉS, 2014, p.28).

Quando criou este experimento, com base nesta reflexão de Estés, Quitéria pretendia, ao incitar nas atrizes a natureza selvagem, tão falada pela autora, iniciar também a ação de “contar” histórias, suas histórias, em consonância com as das personagens. E escrevê-las. Não só sobre as que antecederiam o processo de “Cangaceiras”, mas as que surgiriam durante todo o trabalho. Significava escrever as impressões, *insights*, relações que pudessem de alguma forma, contribuir com a criação. Como primeiros registros, acolheu-se também a prática clínica junguiana de anotar as impressões pessoais, enquanto registro das manifestações do inconsciente (usada principalmente como anotações dos sonhos, mas também a partir de imagens, símbolos, contação de histórias) nos experimentos. Quitéria presenteou cada uma das atrizes com “cadernos de impressões”. Para ela própria, separou dois cadernos, um para suas impressões enquanto atriz e encenadora dentro do processo, o qual ela chamou de “caderno do processo cênico” e outro para suas impressões mais solitárias, enquanto pesquisadora, o “caderno da individuação”. Era preciso ter olhares específicos de cada função e ter escritos para cada momento parecia uma boa tática inicial no trato com estes diferentes olhares.

Posteriormente, as impressões de todas foram analisadas e algumas se juntaram aos outros “textos-conexões” espalhados: falas das personagens e personas, sonorizações, músicas, trechos de poemas, entrevistas, teorias que foram conectadas formando o texto final.

Para Estés,

Coletar histórias é uma atividade paleontológica contínua. Quanto maior o número de ossos do esqueleto de histórias que tivermos, maior a probabilidade de descoberta da história inteira. Quanto mais inteiras forem as histórias, maior será o número de mudanças e desenvolvimentos da psique a nós apresentados, e melhor será nossa oportunidade de captar e evocar o trabalho da alma. Quando trabalhamos a alma, ela, a Mulher Selvagem, vai se expandindo. (ESTÉS, 2014, p. 31).

A autora também nos fala que muitas histórias são de nossas antepassadas, que são repassadas, mantendo o fluxo de vida destas histórias. Muitas vezes, estas antepassadas estão na figura da avó, as quais foram trazidas em relatos das atrizes, que as lembravam como mulheres fortes e resilientes. Os nomes destas mulheres, então, passaram a ser o nome das atrizes no processo: Luisa, Sid e Cleide. A contação de histórias é uma atividade de diversão, como conhecemos, mas no seu sentido antigo “são uma arte medicinal” como bálsamos que servem para descobertas de si mesmo e de harmonização pessoal. “Ao lidarmos com as histórias, estamos trabalhando com a energia arquetípica, que é muito parecida com a eletricidade. Ela pode animar e iluminar [...]”. (ESTÉS, 2014, p. 516).

O experimento aconteceu da seguinte forma:

- Leitura das histórias das cangaceiras com tempo estrategicamente rápido. Mais tarde, as atrizes escreveram em seus cadernos sobre a dificuldade de lembrar das histórias, devido ao tempo curto. Baseado no teste de associação de palavras junguiano, este de associação no qual são estudadas as respostas, perguntando-se o que a pessoa associa aos grupos de palavras fornecidos em curto espaço de tempo, bem como suas indicações e referências (JUNG, 1977), o objetivo foi reconhecer os primeiros estímulos e impressões que viessem, sem muito tempo para divagar ou criar “refinamentos”, na busca de sentimentos e impulsos primeiros;
- No primeiro momento, todas leram as histórias das duas cangaceiras que mais se identificaram. Logo após, em duplas, uma contou para a outra a história da cangaceira na qual havia se reconhecido (por fatos de vida semelhantes de persona e personagem, por identificação com atitudes etc.);
- Seguindo a imediatez da proposta, as histórias foram trocadas pelas duplas e cada atriz contou as histórias que ouviu. Ainda que as atrizes, ao final do experimento, terem relatado o incômodo da dificuldade em lembrar “partes” das histórias, porque tinham escutado apenas uma vez, o objetivo era exatamente este, de treinar o corpo para a não reprodução, mas para a atualização. Deste modo, “restaria” os pontos que haviam sido selecionados e “marcados” em cada atriz, os fatos e/ou ideias que foram captados e guardados com mais ênfase em suas memórias.
- Na rodada final, cada atriz contou as histórias para todo o elenco: cada uma tinha apenas estas passagens que lhe chamaram a atenção como ponto de partida e, assim, completariam as histórias, de forma coerente, com suas próprias ideias e principalmente com suas referências pessoais. Desse experimento, registrado em vídeo, surgiram as primeiras reflexões, as primeiras palavras-chave e frases que foram aproveitadas na tecitura que

estava se esboçando. O que foi mais tarde observado por Quitéria é que a intuição (palavra usada várias vezes nos cadernos das atrizes) surgia como ponto de partida, tanto para guiar a sequência lógica das contações, quanto ao reconhecimento com os arquétipos que iriam povoar a cena.

Atriz 1

“Precisamos ainda mais mergulhar em nós mesmas”.

Atriz 2

“Amarração de histórias: nossas dores, nossos sentimentos”.

1.4.3 – Experimento: “As “brabas” personas, histórias entrelaçadas”

Nesta perspectiva, enquanto experimentos de buscas interiores e a partir das impressões das atrizes, em continuação do experimento anterior, foi criado o experimento “As “brabas” personas, histórias entrelaçadas”, com o intuito de entrelaçar narrativas, tão semelhantes entre si, enquanto posição feminina, e que serviriam como “portas” para as reflexões no delinear do espetáculo.

Se você tem uma cicatriz profunda, ela é uma porta; se você tem uma história muito antiga, ela é uma porta. Se você gosta do céu e da água tanto que mal consegue aguentar, isso é uma porta. Se você anseia por uma vida mais profunda, mais plena, por uma vida sã, isso é uma porta. (ESTÉS, 2014, p.19).

As histórias contadas e escutadas, também são uma porta. O encontro com a Mulher Selvagem acontece quando as mulheres se voltam para suas vidas instintivas, sua sabedoria mais profunda, a intuição. Sentindo-se tocada com o laboratório anterior, pois havia sido muito intenso e produtivo, no sentido de integração e de produzir material consistente para a cena, Quitéria propôs a mesma dinâmica nesta atividade, substituindo histórias das personagens pelas personas, o início de exploração da presença das personas na tecedura que estava sendo construída. Novos registros de vídeos foram colhidos neste experimento e novas frases, reflexões e palavras-chave surgiram. Neste experimento, como no anterior, observou-se que a troca de histórias entre as duplas torna-se rica porque os relatos são inseminados

por novas perspectivas, fatos novos, e quem escuta, também insemina as histórias com suas impressões ao recontá-las.

O objetivo, como explanado, foi de mesclar personas e personagens partindo das impressões colhidas, extraíndo o mais íntimo das atrizes. Foi a primeira tentativa de se abrir essa teia. A criação dos dois experimentos são sonhos, os sonhos da espertina, como nos diz Bachelard: o devaneio poético. Quando lembramos do passado, ele não se reproduz tal qual um filme gravado, mas como atualização de percepções que transcorrem em nossas vivências do momento lembrado até então, redescoberta pela imaginação:

Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. [...] Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se pelos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive em nós não uma memória da história, mas uma memória do cosmos. As horas em que nada acontecia retornam. (BACHELARD, 2009, p. 114).

As histórias, ao serem contadas e recontadas pelo elenco, terminaram por buscar aproximações entre si, além do calor da imaginação que trouxe elementos constitutivos do “ser feminino”, imagens construtivas do devaneio poético, enquanto olhar fenomenológico: experiência individual, mas que na qual a “fenomenologia da imaginação” produz as imagens que incitam pensamentos e nos coloca face ao mundo. Quitéria, Sid, Cleide e Luisa não discursam sobre essa condição feminina, mas são atuantes nela, é pensamento em ação. Elas revelam esta condição e seus instantes estão presentes, elas veem e ouvem, mas também atuam enquanto indivíduos inseridos neste contexto. Nesta perspectiva, a “imaginação formal”, através das histórias lidas, lembradas, permeia no campo da percepção e da memória, enquanto artistas observadoras, ao passo que a “imaginação criadora”, nos enxertos criados para compor as histórias (substratos dos improvisos pela não memorização proposital nos experimentos) volta-se para a energia arquetípica (BACHELARD, 2009), transformando estas histórias.



**Por um olhar,
por uma escrita,
por uma cena feminina**



Imagem: Teatro Milton Baccarelli (apresentação enquanto experimento em julho de 2018)

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de várias histórias.

(Clarice Lispector)

Quando Quitéria idealizou “Cangaceiras” pensou em contar histórias e, a partir delas, denunciar violências que são comuns às mulheres. Compreende uma “[...] criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem”. (AKOTIRENE, 2018, p. 24), presentes nas mulheres que se cruzam no espetáculo. Não se trata de analisar e somar identidades, mas de desvelar, em um espetáculo de teatro, as opressões às mulheres em nossa sociedade cisheteropatriarcal branca que perduram durante séculos e neste estudo, à época das cangaceiras e à atual.

À ideia de condições estruturais que atravessam corpos, modelados por e durante a interação destas estruturas colonialistas que estabilizam a matriz da opressão sob a forma de identidade, atrela-se a de que “[...] a encruzilhada das várias categorias nas dinâmicas sociais forma uma complexa rede de desigualdade que se perpetua e se reestrutura” (LEONEL apud AKOTIRENE, 2018, p. 27) pertence ao arcabouço teórico feminista negro e propõe “[...] a inseparabilidade do cisheteropatriarcado, racismo e capitalismo [...]” (AKOTIRENE, 2018, p. 31). Ainda que as múltiplas mulheres em “Cangaceiras” sejam negras, pardas, lésbicas, heterossexuais, pobres, nordestinas, magras, gordas, mães solteiras, estas características não são válidas para a visão interseccional, que ressalta um “sistema de opressão interligado” e que

nos instrumentaliza a enxergar a matriz colonial moderna contra os grupos tratados como oprimidos, porém não significa dizer que mulheres negras, vítimas do racismo de feministas brancas e do machismo praticado por homens negros, não exerçam técnicas adultistas, cisheterossexistas e de privilégio acadêmico. (AKOTIRENE, 2018, p. 27).

Isso nos faz perceber que do mesmo modo que há mulheres machistas, negras e negros racistas, por exemplo, “A rigor, qualquer misógino teria condições de violentar uma mulher, branca ou negra, rica ou pobre, que cruzasse o espaço”. (AKOTIRENE, 2018, p. 27). A interseccionalidade nos faz refletir sobre como as mulheres, como outro exemplo, que são oprimidas, corroboram com as violências contra às mulheres. A interseccionalidade nos instrumentaliza para “[...] o pensamento complexo, a criatividade e evita a produção de novos essencialismos”. (AKOTIRENE, 2018, p. 28). Interessa a identidade política que identifica a matriz das opressões que envolvem racismo, capitalismo e o poder cisheteropatriarcal:

A interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletivamente constituída, por melhores que sejam as intenções. [...] as estruturas não atravessam tais identidades fora da categoria de Outros. (AKOTIRENE, 2018, p. 29).

A interseccionalidade reconhece o caráter plural do movimento: novas formas de mobilização e de organização.

É neste sentido que as histórias e presenças das personas afloram, visto que as histórias das cangaceiras apenas delineiam histórias de mulheres. A interseccionalidade volta-se para os fenômenos, e aqui, reflexões do feminino em um fenômeno teatral. As categorias das “outras” também estão em “Cangaceiras”, não importando qual tempo, qual posição social, idade, não importando qual face, o espetáculo, tendo a crítica feminista em seu seio, a qual aos poucos vem tomando um amplo espaço no âmbito teatral, busca a face, em suas histórias tecidas, não das condições de mulheres em particular, mas da condição do “ser mulher”: “Ao falar de um feminino particular, busca-se atingir o feminino de outras mulheres [...], pretende-se através de parte do altamente subjetivo (singular) alcançar as subjetividades, no plural”. (PEDRON, 2017, p. 1), um cuidado para o si mulher, próprio e das outras.

A relação do cuidado de si com si mesmo e com outrem foucaultiana, aqui está no cuidado com as outras mulheres, em tratar de expor estas dores, imerso no grito feminista “Por nós, pelas outras, por mim”. A Escrita de si (neste ponto, são as histórias imersas entre si que só se constitui na relação final de todas), é feita em atos de pensamentos com outros e não do pensamento do indivíduo fechado em seus próprios pensamentos: estes pensamentos não são cingidos em si mesmo, eles se abrem para os demais, portanto não é uma prática individual, mas social (FOUCAULT, 2001). Assim, o cuidar de si constitui sujeitos em coletivo nos pensamentos que o si faz de si mesmo numa relação com as outras, a relação do sujeito mulher em multiplicidade (RAGO, 2013). Essa escrita de si em relação com as outras em “Cangaceiras” se reverbera no “texto” do espetáculo a partir das escritas de vivências e memórias em coletivo. Escrita como forma de luta em prol das questões femininas.

Neste sentido, o sujeito em Foucault se estabelece na sua relação com o mundo, como os antigos gregos, e não enquanto individualização, ligada ao cristianismo como controle de si (FOUCAULT, 2010). Deste modo, o ‘si’ é ressignificado, é discurso de si em grupo, partilhando experiências das mulheres. As escritas singulares dão espaço para as subjetivações plurais.

[...] a 'escrita de si' é entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu. Portanto, (...) a 'escrita de si' dos antigos opõe-se à confissão, modo discursivo-coercitivo de relação com a verdade que se difunde desde o cristianismo e que se acentua na Modernidade (RAGO, 2013, p. 50).

Margareth Rago (2013) traz a ideia de femininos plurais (mulheres que são plurais em seus movimentos), em uma tessitura de histórias enquanto forma de analisar e entender a história, numa rede de relações e tramas.

Como é que sabemos isso? Pelo próprio tecido. [...] não só porque a tecelagem, tal como a escrita [...] fosse frequentemente 'usada para marcar ou anunciar informação' e como 'meio mnemônico para registrar fatos e outros dados', mas também porque têxteis comunicam, de fato, em termos das imagens que aparecem no lado direito do pano [...] (PLANT apud RAGO, 2013, p. 25).

2.1 – Encontros com Dona Dulce

Primeiro encontro: desconfiança, incompletude.

São Paulo, Itaquaquecetuba, 28 de janeiro de 2018.

Àquele momento, a estratégia de Quitéria para se aproximar de Dona Dulce eram os contatos com pesquisadores, curiosos do tema, familiares e amigas (os) das personagens do cangaço que frequentavam palestras, lançamentos dos livros, seminários, exposições sobre o cangaço. Era difícil se aproximar das pessoas e principalmente ganhar a confiança em um círculo em que ela era alheia. Quitéria desejava a entrevista com Dona Dulce, pensava em conversar precisamente sobre como era a presença feminina no cangaço, as relações, dificuldades e atuações femininas, tão pouco exploradas nos escritos que havia lido até então. Aos poucos, ela foi adquirindo contatos, em um processo lento, delicado, por ter que lidar algumas vezes com a intolerância de algumas pessoas que não se dispunham a colaborar. Por desconfiança, por medo de uma possível concorrência, por machismo.

Em meio às tentativas, as quais pareciam claras que as pessoas não queriam disponibilizar o contato com a família de Dona Dulce, Quitéria tentou aproximação com um pesquisador já consolidado na área de estudos do cangaço. Ignorando as investidas iniciais, típicas daquele círculo eminentemente machista em que estava chegando, Quitéria apostou em uma conversa inerentemente acadêmica. O pesquisador se retraiu. Curiosamente, de forma solidária, alertou-lhe que não seria fácil, que a família não queria que Dona Dulce desse entrevistas e que a própria Dona Dulce não gostava de falar sobre seu passado no cangaço. Deu-lhe um número de telefone, a aconselhou a “ir com calma” e desejou-lhe boa sorte. Quitéria não podia acreditar. Estava há quatro meses em busca deste contato.

Um longo caminho foi traçado até Quitéria obter a confiança da filha de Dona Dulce. Muitas conversas, até que ela entendesse que Quitéria não era uma jornalista em busca de uma história sensacionalista, que não pretendia vender a história da mãe dela de algum modo ou que não iria expô-la de forma irresponsável. Outras questões também dificultavam a realização da entrevista: a idade de Dona Dulce, seus problemas de saúde e o seu silêncio em relação ao assunto. Dona Dulce, na verdade, queria esquecer que esteve no cangaço,

devido à forma violenta de como entrou no movimento e de todo sofrimento que viveu naquele período. Ela não queria falar no assunto e nem lembrar que foi uma menina de quatorze anos que foi forçada a ter uma vida que ela não escolheu.

Após à espera paciente de mais quatro longos meses de negociação, entre agosto e dezembro de 2017, veio a decisão de sua filha, de forma abrupta e seca. Negativa. A sensação de vazio invadiu Quitéria, da perda de algo bom que estava prestes a acontecer. Toda a negociação de repente se dissipava, de súbito, depois de meses de espera, com uma mensagem no início de dezembro daquele ano, ríspida e cortante: “Não vou poder receber você. Desculpa”. Quitéria se sentiu desolada. Mas a pesquisa deveria continuar, sem a entrevista, que seria tão importante não só para a escrita, como sendo pesquisa, mas também para o processo artístico. Como faria a cena de Dulce sem haver nada coerente escrito sobre ela? Nenhum trabalho acadêmico, nenhuma fonte confiável. Dulce havia passado todos esses anos reclusa, enquanto outras cangaceiras e cangaceiros ainda vivas (os), nos últimos anos, já eram objetos de dissertações, livros e matérias jornalísticas.

Era o momento de começar a refletir sobre a pesquisa sem a tão sonhada entrevista com Dona Dulce. Perto do fim daquele ano, Quitéria pensou nas longas conversas que teve com a filha de Dona Dulce e quis lhe enviar uma mensagem, em agradecimento pela atenção que havia lhe dado. Tal qual foi sua surpresa quando, como em sincronia, ela lhe envia uma mensagem dizendo que estaria com a sua mãe por pouco tempo em São Paulo, em janeiro do ano seguinte, e que Quitéria poderia fazer a entrevista! De repente, a pesquisa retomaria o rumo anterior! Era um misto de alegria e espanto. Ao mesmo tempo em que Quitéria ficara feliz com a mensagem, a simultaneidade dos eventos entre o pensar de Quitéria e a chegada da mensagem era uma coincidência incomum. Ela não conseguia parar de pensar naquela coincidência, mas a princípio, não deu tanta importância.

De mera coincidência, mais tarde, aquela energia singular e primeira se tomaria significativa e um fluxo, ante a outras coincidências semelhantes que surgiriam no processo, depois da sincronicidade da sua série de sonhos da infância, essa coincidência no tempo entre dois ou mais eventos com os mesmos sentidos ou com sentidos similares, a sincronicidade. Foi só então que Quitéria olhou-a com mais zelo. Cada vez mais, o universo junguiano visitava sua pesquisa. Tempo curto. Corrida em busca de passagem, mudança de agenda da pesquisa de última hora, trabalhos a entregar, dias que passavam depressa e de um instante a outro, no susto, havia se passado uma semana e lá estava Quitéria em São Paulo. Madrugada. Corrida para Itaquaquetuba, a 42 km de onde estava.

Ainda nas primeiras horas do dia, antes de encontrar Dona Dulce, orientações da sua filha em alguns aspectos, para conseguir iniciar a entrevista: primeiro, Quitéria deveria ter

paciência e respeitar o tempo de Dona Dulce. Segundo, Quitéria deveria falar com ela como se fosse uma conversa informal, e não em tom de entrevista. Ou seja, para colher qualquer dado do seu interesse, ela deveria iniciar as perguntas com cautela, com assuntos análogos às questões, trazendo o foco principal aos poucos, em meio à conversa. Talvez Quitéria tenha conseguido aquele encontro porque estava ciente da ética de uma pesquisa, sabia da importância da cautela em utilizar dados colhidos a partir de uma entrevista, tendo em vista, no caso, pessoas envolvidas direta e indiretamente, o qual já havia explanado algumas vezes em conversas com a filha de Dona Dulce por telefone.

A manhã inteira à espera de Dona Dulce, que ficara isolada no quarto. Por três vezes ela saiu do quarto, um tanto que desconfiada, olhou para Quitéria com seus grandes olhos negros e redondos, sorriu de leve, mas nada falou. Já no final da manhã, saiu novamente do quarto e sentou-se ao lado de Quitéria. Magrinha, pequenina, cabelo grisalho feito em trança, caindo pelo ombro. Olhou fixamente nos olhos de Quitéria: “Como é seu nome?” – Quitéria respondeu. “De onde você vem?” – Nova resposta de Quitéria e de repente a conversa se iniciara. Um café ajudou a aquecer aquele encontro. Aos poucos, ganhava certa confiança e começou a obter algumas respostas. Porém, diante do fluxo de visitas inesperadas, vizinhos que apareciam, o ambiente se tornou conturbado em meio às horas que se passavam rapidamente, para inquietação de Quitéria, que precisou desligar a câmera inúmeras vezes e reiniciar a conversa...

Àquele momento, não era ainda possível saber se Dona Dulce se esquivava de algumas perguntas por conta da memória, da leve surdez ou porque não queria falar. Chegou a redizer vários fatos porque não lembrava que já tinha dito antes ou porque tinha necessidade de enfatizar determinado assunto, como reiterar várias vezes que não tinha ido para o cangaço por vontade, que tinha sido “carregada por um bandido”. Mas mesmo repetindo diversas vezes determinados assuntos, em nenhum momento os recontou de forma diferente: sempre que estas histórias voltavam, eram contadas exatamente como tinham sido narradas minutos antes. Mesmo sendo uma entrevista feita com diversas pausas, já quase ao fim do dia, Quitéria conseguiu algum material para trazer para sua pesquisa. Grande parte da cena de Dulce, na encenação, foi baseada naquelas falas.

De todo modo, Quitéria tinha a entrevista que tanto queria e sentiu-se feliz por ter escutado Dona Dulce, sua história, não só sobre cangaço e passado, mas também sobre sertão, sobre a vida, até sobre a garoa que caiu no final daquela tarde. Mas não foi o que Quitéria esperava. Ela queria saber mais como era a convivência das mulheres no bando, as relações, enfim, particularidades que eram, até aquele momento, o que ela buscava para a

pesquisa. Ela queria algo mais, não necessariamente o que estava por trás do véu da história, mas mesmo o já desvelado, só que com novas deslocções.

São Paulo, um ano após a residência artística

Segundo encontro: aproximação, segredos.

São Paulo, Campinas, setembro de 2019.

Um sentimento de frustração imenso havia invadido Quitéria. Durante alguns meses após o primeiro encontro, permanecia e se intensificava a sensação desconfortada de não ter colhido as informações que tanto buscava. Porém, ainda que intimidada com tanto trabalho ainda a ser feito na pesquisa e com o tempo que corria avassaladoramente, não queria e não podia continuar o processo com aquela sensação que lhe fazia mal. “Foi só uma tentativa! Posso tentar de novo”. Um impulso grandioso voltou a atuar em Quitéria após esta reflexão e sem hesitar, começou a traçar um possível novo encontro. Desta vez seria mais fácil, já tinha a confiança da filha de Dona Dulce.

De fato, este novo encontro parecia muito mais promissor: com muita alegria, a filha de Dulce insistiu que daquela vez, Quitéria ficasse mais tempo e sugeriu no mínimo uma semana, pois desta forma, haveria mais tempo de ganhar a confiança de Dona Dulce. Ademais, deveria contar com os dias em que Dona Dulce, talvez pela idade avançada, se isolava, ficava quietinha sem falar, pensando não se sabe o quê. Era imprevisível o dia em que ela acordava cantarolando, passava o dia inteiro falando e respondia sem receio sobre cangaço; ou aqueles em que acordava, pedia seu café na cama e lá permanecia o dia inteiro, sentada próxima à janela do quarto, perdida em seus pensamentos... Quitéria ficou indecisa, pois uma semana era muito, com o tempo que passava tão rápido e deixava Quitéria zozona, de tanto ainda por fazer no processo. A filha de Dona Dulce ainda lembrou que aquele momento deveria ser mais propício, visto que seria uma semana perto de Dona Dulce, sem a interferência de outras pessoas, convidando Quitéria para ficar em sua casa.

Aquele momento, no qual Quitéria já havia intuído e buscado o fato de que o próprio processo era quem movimentava a pesquisa, coerente seria deixar-se embalar por este movimento. Partiu. Os dois primeiros dias, Dona Dulce, arisca como sempre, cumprimentou-a apenas, observou, se recolhia, ainda que Quitéria tentasse aproximação. No terceiro dia, a

pedido da filha, aceitou falar, mas repetindo sempre: “Não gosto de falar daquele tempo...”. Ao atentar para a câmera e o gravador ligados, suspirou e olhou pela janela, melancólica. Quitéria não insistiu. No quarto dia, ela acordou alegre, falante, cantava pela casa e batia palmas. Regada a um café, uma nova entrevista foi feita, mas sem nenhum detalhe diferente da primeira, mesmo Quitéria tentando diversas formas possíveis de se adentrar no tema cangaço. “Só restam três dias...”. Quitéria contava o tempo, ansiosa por um momento em que Dona Dulce se mostrasse disposta a falar.

No dia posterior, a filha precisou sair para resolver questões cotidianas e perguntou se Quitéria poderia fazer companhia à mãe até à sua volta. Como Dona Dulce estava dormindo até àquela hora, já perto do final da manhã, Quitéria imaginava que ela ficaria mais uma vez reclusa no quarto, como já havia feito muitas vezes. Em pouco tempo, Quitéria ali, sentada, lendo um livro, o vento assobiando, virou-se de súbito, pressentindo que alguém a observava. Era Dona Dulce. Perguntou pela filha e Quitéria a confortou, dizendo que ela voltaria logo. Quitéria ficou apreensiva, não sabia a reação de Dona Dulce, quando soubesse da ausência da filha. E se ficasse nervosa? Como lidar com uma pessoa com quase cem anos nesse estado? “Vamos ficar sozinhas?”, disse com uma expressão assustada à Quitéria. “Não estamos sozinhas, Dona Dulce”. Dona Dulce, muito religiosa, entendeu o que Quitéria quis dizer, sorriu levemente e baixou a cabeça, dando uma leve estremecida nos ombros.

Tateando na parede, para se equilibrar, corpo franzino, cabelos compridos, sentou-se perto de Quitéria. “Você sabe o que é imbira¹⁸?”, perguntou. Quitéria balançou a cabeça afirmativamente. “Pois, pronto. Seu cabelo hoje tá parecendo imbira”. Quitéria sorriu. “Você sabe que perto do Rio São Francisco tem muita imbira?”, continuou Dona Dulce. Quitéria fechou o livro. Sentiu que, de maneira sutil e solidária, Dona Dulce estava lhe dando a oportunidade da conversa que tanto queria. Perguntou sobre a Bahia, sobre Sergipe, sobre o “Norte”¹⁹, sobre o sertão. Dona Dulce pôs-se a falar da caatinga, do mato, do Rio São Francisco e dos peixes grandes do seu habitat como o curimatã²⁰, dos coques nos cabelos, que segundo ela, era chamado de “popa”, penteado da moda, e finalmente, do tempo do cangaço.

¹⁸ Embira. Arbusto cuja fibra retirada de sua casca serve para fazer cordas. Além de ser uma planta, usa-se este termo no Nordeste para se referir ao que está ligado, amarrado, unido (NAVARRO, 2013). Dona Dulce queria dizer que o cabelo estava emaranhado.

¹⁹ Na década de 1920, convencionou-se dividir o Brasil em “Norte”, que era comandado por Pernambuco, o “Leão do Norte” e em “Sul” (FREYRE, 1967). No caso, Dona Dulce usa o termo porque pertence à época dessa antiga divisão regional oficial do Brasil. Porém, ainda hoje “[...] muita gente ainda faz confusão e chama o Nordeste de ‘Norte’; o equívoco desconhece classes sociais, atinge de iletrados a doutores”. (NAVARRO, 2013, p. 476).

²⁰ Peixe “[...] com 21 espécies distribuídas pelo Brasil, se alimenta de vegetais, sobretudo lodo, prestando-se bem para a piscicultura”. (NAVARRO, 2013, p. 254).

No momento em que Dona Dulce tinha iniciado aquela conversa por conta própria, sem perguntas ou qualquer estímulo externo, Quitéria ficou inquieta e desejou ligar gravador, câmera, interferir no subtexto, “clarear” as memórias de Dona Dulce, aproveitar ao máximo aquelas falas, depoimentos que surgiam tão espontaneamente. Afinal, sua pesquisa seria a primeira, acadêmica, a ter uma entrevista com a última ex-cangaceira! Precisava aproveitar aquela oportunidade rara de presenciar Dona Dulce falando por vontade própria e com tantos detalhes ao mesmo tempo, que dantes não havia falado. Mas estava implícito naquela fala, quase que lembrando a musicalidade de um cordel, uma confiança, que Quitéria foi incapaz de correr e ligar todos os aparelhos eletrônicos. Quitéria também foi incapaz de interromper sua fala e decidiu, diante da grandeza daquele momento, apenas escutar. Pensou também que provavelmente, aqueles novos detalhes estavam sendo ditos porque justamente não havia nenhuma câmera, microfone ou gravador por perto.

Dulce Menezes dos Santos nasceu em 23 de maio de 1922 em Sergipe. Seus pais trabalhavam na plantação de algodão da Fazenda Jerimum, de um parente próximo do Tenente João Bezerra, que comandou a volante que matou Lampião e seu bando em 23 de julho de 1938, na Grota do Angico²¹, uma gruta que ficava na Fazenda Angicos, no sertão de Sergipe, lugar considerado seguro por Lampião. Seu Correia, dono da Fazenda Jerimum, era padrinho de Dulce. Dona Dulce lembrou que Seu Correia acabou deixando a fazenda porque Lampião constantemente lhe pedia dinheiro. Quando tinha apenas cinco anos, a mãe de Dulce, Maria, foi picada no seio por um inseto, o que lhe causou a morte, deixando cinco filhos. A pequena Dulce, depois da morte da mãe, não conseguia dormir e todas as noites saía da cama e ficava na rede, na frente da casa, chamando por ela. Aos sete anos, época que começou a estudar em Piranhas, passou a morar com as irmãs mais velhas, Mocinha e Julia, ora na casa de uma, ora na casa de outra, pois seu pai trabalhava e não podia cuidar da menina. Quando Dulce tinha onze anos, seu pai, ‘Mané’ João, faleceu. Conta-se que de saudades da mulher...

A história da entrada de Dona Dulce no cangaço é ainda mais violenta que as das cangaceiras que eram raptadas. João Felix, marido de Julia, era coiteiro dos cangaceiros. Sua fazenda em Piranhas, Alagoas, servia de rancho para os bandos. Certa vez, a menina Dulce, quando morando com a irmã e o cunhado, viu de um canto da casa, tímida e calada, aqueles homens armados, com uniformes cor de folha seca, chapéus de couro ornados com estrelas e bornais coloridos. Dentre eles, estava João Alves da Silva, o cangaceiro Criança. Dulce não teve medo, mas estranhou aquela presença, como algo que intuía. Quando os cangaceiros se arranchavam nas fazendas dos coiteiros, festas eram organizadas e as meninas,

²¹ A Grota do Angico localiza-se no município de Poço Redondo, estado de Sergipe, nordeste do Brasil.

geralmente das famílias mais humildes da região, eram chamadas para dançar com os “cabras”. Elas deveriam comparecer ou suas famílias poderiam ser vítimas das ações truculentas dos cangaceiros. Em uma festa que aconteceria em uma fazenda vizinha, seria o momento que Criança levaria Dulce: o cangaceiro negociou a compra de Dulce com João Felix, por um bortal de joias. João Felix deveria levá-la à festa, para fecharem o “negócio”.

João Felix, levou a esposa e Dulce para a festa. A menina tinha quatorze anos. De súbito, em um momento da festa, Criança puxou-a pelo braço violentamente, arrastando-a para o terreiro: “Tu vai ali comigo, Dulce”. Assustada, Dulce tentou se desvencilhar enquanto pedia para soltá-la, quando foi silenciada por um grito estridente: “Cala a boca, se não te sangro aqui mesmo!”. No terreiro, jogou-a no chão e estuprou-a, na frente dos convidados que assistiam a cena em silêncio, enquanto o som da sanfona e do triângulo continuavam. Dulce, a “mercadoria”, passou a noite sendo vigiada pelo seu comprador. Dulce foi levada a pulso. Ela lembra que ele tinha uma pistola na mão. Com medo de morrer, não mais hesitou e o acompanhou. Àquele tempo, ela tinha um flerte com um garoto da região chamado Pedro Vaqueiro. Os dois brincavam juntos nas margens do Rio São Francisco. Quando soube do rapto de Dulce, Pedro ficou desvairado e foi embora de casa.

De fato, é muito doloroso para Dona Dulce relembrar da época do cangaço, mas naquele momento, ela estava sendo solidária com Quitéria, mas em um misto de desabafo e confiança. Aquele estupro público fora o momento mais torturante de todos. Todo o tempo em que esteve no cangaço permaneceu a maior parte do tempo calada e disse que naquele período, depois do estupro, não tinha mais vontade de viver. “[...] O estupro nasce na loucura e leva à loucura. Sua descendência é monstruosa e rouba toda a esperança” (MARZANO, 2012, p. 429). Mesmo na entrevista anterior, Quitéria não havia iniciado o detalhe de sua história que mais a atormentava, em respeito. Deixou que, se ela quisesse, fizesse algum comentário.

Pela primeira vez Dona Dulce falava de lembranças tão cruéis com Quitéria. Repetia diversas vezes que não foi porque quis, como que para enfatizar, diante da sua postura de uma mulher nordestina do século XX, no qual o estupro era ainda a mais infame das desonras para uma mulher. Um século não foi suficiente para haver grandes mudanças na posição da mulher atual, visto que o corpo da mulher ainda é mecanismo de controle social, cultural e político: “[...] o corpo é central no acionamento do princípio de dignidade, mas [...] A dignidade implica que a pessoa permaneça dona de seu corpo e de si mesma, o que pressupõe que ela não seja alienada e sujeita a fins estranhos a ela própria [...]”. (MARZANO, 2012, p.345).

A dor da violência sofrida há mais de oito décadas, faz com que, todas as vezes que Dona Dulce fale o nome do agressor, saia mais forte e acentuado na sua fala do que as outras

palavras. Não só por ser mulher, mas principalmente por entender e respeitar os limites de uma pessoa enquanto estudo, Quitéria entendia aquela dor e a importância de o processo de uma pesquisa, caso envolva vidas, direta ou indiretamente, ter respeito aos limites e dignidade humanas. Alguns dias antes de Quitéria chegar a Campinas, uma rede de tv local²² havia procurado a filha de Dona Dulce para uma entrevista com ela. Em uma chamada ao vivo, o repórter, ainda que avisado anteriormente sobre este delicado e doloroso momento na vida de Dona Dulce, não hesitou em friamente, no delinear da entrevista, tocar naquela ferida, questão mor para a audiência, perguntar sobre a festa e sobre ela ser violentada na frente das pessoas presentes, aos quatorze anos. Ao insistir em saber o que o nome “Criança” trazia para suas lembranças, Dona Dulce amargurou sua fala, em um choro contido. O repórter (homem) se limitou a dizer “Pois é, uma história que até emociona, né?”. Não é emoção ao falar do fato, não é nostalgia, é dor **por** falar do fato.

Quitéria se sentiu feliz. Não porque enfim, estava diante das informações que tanto buscava, mas por ter escutado as histórias de Dona Dulce e principalmente pela confiança. Quitéria sentiu-se incapaz de se aproveitar daquele momento e ligar a filmadora e o gravador. Não era importante. Importante era que a pesquisa visasse a ética, respeitasse a dignidade, a autonomia e a liberdade de Dona Dulce e das pessoas envolvidas, observando apenas os benefícios para o progresso do processo, ou seja, que desenvolvesse informações que apenas atendessem a esses benefícios, e respeitosamente, anulando qualquer informação que viesse a ser encontrada e que pudesse constranger ela e a família.

Quitéria se surpreendeu com a memória de Dona Dulce. Percebeu que, em situações anteriores, quando ela dizia que era velha e já não lembrava mais de nada, era porque não queria falar. Quitéria teve também a impressão, desde o primeiro encontro, de que Dona Dulce sabia de outros fatos, lembrava de mais detalhes, mas existia um ponto que ela delimitava e que deveria ser respeitado. Naquela tarde, Dona Dulce quis ir um pouco mais adiante, mas também escolheu o limite, o seu limite. Uma pesquisa deve atentar principalmente para o sujeito que, inserido na investigação, aceita ser observado, ainda atentando para que ele se sinta à vontade.

Dona Dulce comentou sobre uma leve garoa que molhava a janela. De forma coerente, parava para observar a janela e posteriormente tomava o fio anterior, o que deixava Quitéria admirada, por conta da idade avançada da ex-cangaceira. Após passar toda a noite sendo vigiada pelo seu agressor, para que ela não fugisse, foi levada ao amanhecer. No dia seguinte,

²²Disponível em:

https://www.youtube.com/results?search_query=meu+bairro+na+tv+jardim+m%C3%A1rcia-Acesso em: 10 set. 2019.

a notícia já se espalhara na região e as famílias das duas irmãs passaram a ser perseguidas pela polícia, que constantemente iam às suas casas, em busca de pistas que levassem até Lampião. Quebravam os móveis, queimavam as roupas, ameaças de morte que faziam as famílias se esconderem e dormirem às margens do Rio São Francisco.

Na época em que estive no cangaço, Dona Dulce conta que à noite, quando armavam as barracas para dormirem, acendiam uma fogueira que clareava a roda de conversa do grupo. Sempre com um dos cangaceiros vigiando o local, para avisar no caso de algum ataque. Nestes momentos, conversavam sobre os acontecidos do grupo de Lampião, dos subgrupos que se reuniam obrigatoriamente para os combates, mas que por vezes também se encontravam nas trilhas e revezavam os cangaceiros e cangaceiras entre um subgrupo e outro. Em dois destes encontros, ela esteve com Maria Bonita. No primeiro, houve combate com a polícia e conseguiram escapar. O segundo, foi o episódio em que foram massacrados Maria Bonita, Lampião e mais nove cangaceiros. Para Dona Dulce, não há como se falar em “combate” em Angico porque o grupo foi vítima de uma emboscada covarde e o bando estava despreparado.

De um salto, veio as lembranças com as companheiras de bando e do pouco tempo que conviveu com Maria:

Maria era uma mulher boa. Eu gostava dela, mas encontrei pouco porque cada um tinha sua turma²³, tinha a turma de Lampião, a de Balão, a de Criança, não podia ficar tudo junto, a polícia descobria pelo rastro. Eu também gostava muito de Sila, ela cuidava de mim, me protegia. Mas no dia do ataque, tava todo mundo junto²⁴.

Maria Bonita lhe confessara que os planos de Lampião eram de deixar o cangaço, mudar a identidade e seguir para Minas Gerais. A própria Maria Bonita teria lhe dito que não suportava mais a vida do cangaço principalmente pela perda dos filhos, o primeiro, um menino que não sobreviveu no parto, e a segunda filha que teve que entregar para uma família de confiança. A ideia de deixar o cangaço havia sido de Maria Bonita, que teria convencido Lampião. Maria, quando queria se afastar do bando, chamava Dulce para fazer as “necessidades do corpo”²⁵. E mais uma vez Dona Dulce falou sobre o fatídico dia em Angico e da noite anterior ao massacre, quando Maria Bonita havia chamado ela e Sila para conversar, um pouco afastadas do grupo (elas avistaram uma luzinha amarela perdida no

²³ Os subgrupos que agiam sob o controle de Lampião.

²⁴ Primeiro encontro com Dona Dulce.

²⁵ As “necessidades do corpo”, termo usado por Dona Dulce, refere-se às necessidades pessoais, como urinar.

meio do mato e Maria Bonita achou que fosse vagalume, mas não comentaram o fato com os homens); e do seu entorpecimento no início do tiroteio, pois já não se importava mais em viver depois do estupro.

Subitamente, em meio à fumaça que encobria o massacre e aos sons dos gritos e correrias, como em um estalo, optou por viver e correu em várias direções, escapando das balas que insistiram, mas não atingiram seu corpo. Recordou do momento em que “os miolos” de Enedina escorreram em seu ombro, cuja cabeça foi atingida enquanto corria à sua frente. Mesmo com poucos detalhes sobre o momento da fuga, nas lembranças de Dona Dulce, Quitéria concluiu que os poucos sobreviventes não saíram correndo pelo mato após o ataque, pois de fato seriam pegos, mesmo em meio ao mato cerrado. Eles se mantiveram escondidos, à espreita, em moitas e árvores. Do seu esconderijo foi que Dona Dulce teria escutado os gritos de Maria, sua voz em meio ao tiroteio e viu que ela poderia ter escapado da morte, mas voltou “umas três vezes” para perto de Lampião, já caído.

Dona Dulce diminuiu a intensidade de sua voz, ao lembrar que escudou o momento em que a cabeça de Maria Bonita foi decepada. Ela ainda lembra que Maria implorou para não ser morta, dizendo que “tinha uma filha pra criar” e enquanto alguns dos soldados pediam para não decapitá-la, outros disputavam quem o faria e levaria o “troféu”. Melancolicamente, Dona Dulce diz que foi uma “covardia muito grande o que fizeram com Maria, muita maldade”. Para Dona Dulce, Maria não havia matado ninguém, não havia feito nenhuma maldade e por isso, não merecia ser morta. Enquanto os soldados disputavam os troféus principais (as cabeças de Lampião e Maria Bonita) e recolhiam os objetos de valor dos cangaceiros, supostamente teria sido o momento em que o grupo sobrevivente teria deixado a gruta.

Após a fuga, no pequeno grupo que restou, estavam os cangaceiros e cangaceira sobreviventes, além de Dulce: Criança, Sila e o companheiro Zé Sereno, Balão e Candeeiro, cognomes de João Alves da Silva; Ilda Ribeiro de Souza e José Ribeiro Silva; Guilherme Alves e Manoel Dantas Loiola, respectivamente. A notícia chegou rapidamente à Piranhas. As cabeças degoladas dos cangaceiros e cangaceiras (Maria Bonita e Enedina) foram expostas na escadaria da prefeitura. Alguns parentes de Dulce foram conferir se a cabeça da menina estava entre elas. Após o massacre de Angico, com a morte do rei do cangaço, a polícia cercou os demais cangaceiros e cangaceiras espalhados (as), que se entregavam porque não queriam mais continuar com o cangaço. O presidente da época, Getúlio Vargas, prometera anistia aos que se entregassem. A polícia da Bahia desejava que as entregas fossem pacíficas, ao passo que a polícia de Alagoas queria matar todos os cangaceiros e cangaceiras que restaram.

Por essa razão, o pequeno grupo que havia escapado de Angico, que estava ainda na região, se escondeu ainda por alguns dias, de fazenda em fazenda, de coito em coito²⁶. Em meio à fuga, Dulce e Criança arrancharam em uma fazenda de um coiteiro, durante uma festa. Dulce, cansada e ainda muito triste com a morte de Maria Bonita, recolhe-se em um canto da casa e adormece em uma rede, enquanto os outros cangaceiros dançavam e bebiam. Algum tempo depois, Dulce acordou de súbito e percebeu um estranho silêncio, já que adormecera ao som da música tocando. Caminhou pela casa vazia até o terreiro. Era a volante. Os soldados se apresentaram como polícia baiana e conversavam tranquilamente com os cangaceiros, dizendo que estavam lá para que eles se entregassem pacificamente e que iriam ser anistiados. Os cangaceiros recolheram seus pertences, pois o intuito era justamente se entregarem à força policial da Bahia e, assim, escapariam da fúria da polícia alagoana.

Mas Dulce, que observava de longe, reconheceu os soldados, pois ela havia estudado em Piranhas. Eram alagoanos. Dulce beliscou discretamente as costas de Criança. Ele entendeu que havia algo errado. Em meio à recolhida dos pertences, Dulce conseguiu avisar à Criança: “Esses macacos não são baianos! São de Piranhas!”. Em pouco tempo, os dois planejaram uma forma de salvarem as vidas. Dulce subiu em um cavalo e, algum tempo depois da caminhada sob a vigilância dos guardas, disse que precisava fazer as “necessidades do corpo”. Os soldados se afastaram, a pedido de Criança, para que sua mulher ficasse à vontade. Era o momento. Criança afugentou o cavalo que correu pela caatinga, enquanto os dois se atiraram em um penhasco, rolando entre o mato e as pedras. Conseguiram escapar. Dona Dulce ainda lembra que após a fuga, de tão cansada, descansou a cabeça em uma pedra e adormeceu. Mais tarde, ao encontrarem o cangaceiro Zé Sereno em um dos pontos de encontro a que estavam habituados, soube pelo amigo que todos os outros que tinham sido encontrados e seguidos com a polícia de Alagoas, tinham sido mortos.

Àquele momento, a polícia baiana havia os encontrado e o grupo sobrevivente seguiu para Jeremoabo, na Bahia, onde permaneceram por três meses sob a guarda da polícia. Foram enviados para Salvador para se adaptarem à vida urbana, na capital baiana, visto que haviam passado muito tempo no meio da caatinga. Com pouco tempo, receberam naquela cidade, a carta de anistia e seguiram para Minas Gerais. Dulce, ainda sob a guarda do seu agressor, teve dois filhos, um menino e uma menina. Começaram a trabalhar em uma fazenda na região de Jordânia, no Vale do Jequitinhonha, de um homem influente na cidade, João Anastácio Filho, conhecido como Jacó, sendo eleito prefeito de Jordânia, após alguns anos. Algum tempo depois de Dulce ter se estabelecido em Minas Gerais, acontece para ela, o

²⁶ Abrigo, esconderijo dado aos bandidos e fugitivos pelo coiteiros (NAVARRO, 2013).

inesperado, que seria enfim, o caminho da sua liberdade: ela e o dono da fazenda, Jacó, se apaixonaram.

Para afastar Criança da fazenda, Jacó o pôs para trabalhar como tropeiro. Até então, Dona Dulce conta que todos aqueles anos vivera com repulsa de seu agressor. “Ele tinha o apelido de Criança, mas já era velho, tinha uma cara assim engelhada. A criança era eu”. Dando seguimento ao seu plano, Jacó criou uma notícia falsa para Criança, de que a polícia de Piranhas havia descoberto seu paradeiro e que ele deveria se afastar por pelo menos um ano e assim, poderia voltar para buscar Dulce e os filhos. Com medo, Criança foge e cerca de um ano depois, volta, como prometido. Dulce já não morava mais em uma das casas da fazenda, onde vivera com Criança, que eram cedidas aos trabalhadores, morava na casa do proprietário, agora era companheira de Jacó. Enfurecido, Criança tenta matar Jacó, mas não consegue porque o fazendeiro era protegido por jagunços. Dulce estava escondida. Em um acesso de raiva, Criança queima todos os pertences de Dulce, roupas, objetos que ela guardara da época do cangaço. Era como se ele queimasse também as lembranças que vivera com Dulce no tempo do cangaço.

Dona Dulce, que já sabia do que Criança era capaz, teve medo de se esconder com os filhos. Ela achava que Criança não os levaria embora. Levou. Não sem antes deixar um recado com Sila, amiga e companheira do cangaço, para Dulce: “Meus filhos vou levar. E ela nunca mais vai vê-los. E fala pra ela que no dia que eu encontrá-la ou algum filho que ela tenha daqui por diante, vou fazer igual se matava bode no cangaço: vou enfiar um punhal na garganta e rasgar até o bucho”. Dona Dulce, até hoje, nunca reencontrou os filhos. Eles nunca a procuraram. Esta, além do estupro, é outra lembrança muito dolorosa para ela. E embora na época, testemunhas tenham presenciado e declarado à polícia que Dulce havia sido, de fato, vendida pelo cunhado e mesmo ele ter confessado e manifestado arrependimento diante da pressão policial, Dona Dulce nunca admitiu que foi usada como mercadoria, como objeto de troca. Ela se sente incomodada, aumenta o tom de voz e diz não acreditar que o cunhado tenha lhe feito essa maldade... Os olhos de Dona Dulce, de uma coloração azulada, comum com o avanço da idade, lacrimejava. Quitéria não sabia se por tristeza ou por cansaço.

Quitéria não ousou fazer nenhum comentário, apenas escutou. Limitou-se a escrever rapidamente o roteiro daquela conversa que parecia de fato, ser um roteiro de um filme, para tentar posteriormente, unir as conexões daquele momento. Quitéria sabia que outro momento especial como aquele, não se repetiria mais. Como que avisando que aquela conversa havia acabado, Dona Dulce, interrompeu o passado naquele instante: “Mas lá agora no Norte deve tá tudo sossegado, né? Será que tem o pretinho da garrafa?”. Quitéria sorriu e ajudou-a a levantar, acompanhando-a para um café.

Rememorar não é uma tarefa fácil. Trazer de volta recordações de tanto tempo e ainda dolorosas, como as de Dona Dulce, significa trazer referências e experiências que a elas se atrelam até o momento atual. E as situações tristes, fazem com que a pessoa que lembre, busque subterfúgios para narrar as memórias. É como revirá-las, no meio a tantas lembranças, inclusive a épocas mais recentes. Por isso que Bergson, atrela a memória à percepção, pois o passado não retorna tal qual aconteceu, como um filme gravado, mas como um flash deste mesmo filme, como um fulgor momentâneo: "[...] a memória [...] enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata [...] também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção". (BERGSON, 1999, p. 31); e à intuição:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999, p. 77).

As lembranças, para Bergson, estão na cola das percepções atuais, como a sombra junto ao corpo. A memória seria o "lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas". (BOSI, 2001, p. 47). Assim, a memória, a percepção e a intuição, são fronteiras muito próximas. Juntam-se ainda, pormenores da experiência passada e são retidas algumas indicações, signos que evocam antigas imagens (BOSI, 2001). E neste processo, o corpo atua como protagonista, tanto no contexto em que é lembrado, quanto no que lembra, produzindo as sensações dos momentos vividos e até repetindo-os, quando conduzido ao mesmo momento passado, como quando Dona Dulce cantou uma das músicas que os cangaceiros e cangaceiras cantavam no bando ou sonorizando e gesticulando, nos dois encontros com Quitéria, para falar do fatídico dia do massacre em Angico. Porque é o corpo quem guarda impressões e as transformam, posteriormente, em memórias.

Quitéria pôde ver avivamento destas memórias nos olhos de Dona Dulce que marejavam e que olhavam para o longe através da janela, como que buscando uma pausa para viver aquela lembrança e poder retomar a narrativa. A memória, um novelo, desenrola-se em infinidade, quando puxada uma das pontas e escolhe até os momentos para se avivar (BOSI, 2001); nos esforços prazerosos para relembrar nomes dos companheiros e companheiras do bando, dos sítios, dos vilarejos por onde passou. Quitéria lembrou do quanto os relatos das cangaceiras até então eram subestimados, principalmente as narrativas de Sila, constantemente analisadas como incoerentes. Há de se considerar que as pessoas

possuem formas particulares de lembrar, as quais são muito subjetivas: “A lembrança é a história da pessoa e seu mundo, enquanto vivenciada”. (STERN apud BOSI, 2001, p. 68).

Há também que se dar atenção ao fato de que, para outros elas chegam com menos intensidade, com tendência a misturar-se com um grau maior às experiências vividas até o presente: “A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”. (BOSI, 2001, p. 68). Os eventos da memória são construídos pelo indivíduo, “[...] o ato de lembrar envolve a reconstrução do evento ou da informação”. (FOSTER, 2011, p. 147), configura-se em “[...] uma elaboração da memória sobre o acontecimento passado”. (FOSTER, 2011, p. 8).

Bosi nos lembra também que em pessoas mais velhas (como as cangaceiras sobreviventes e hoje já falecidas, que a partir dos anos de 1980, quando pesquisadores do cangaço passaram a buscar incessantemente os relatos de pessoas remanescentes do cangaço, devido às suas idades avançadas, já estavam idosas; e como Dona Dulce), a memória está ainda melhor definida, pois:

sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 2001, p. 65).

A memória a que estamos acostumados a desenvolver é a memória dos fatos e quase sempre esquecemos da relação íntima que o corpo tem com a memória. Porque a memória do corpo age com transgressão, no sentido de ultrapassar os limites, de atravessar a ideia reducionista da memória estar atrelada apenas aos acontecimentos socioculturais e históricos externos. Estes não são protagonistas da memória, mas atuam diretamente com as percepções dos corpos. Há de se atentar, enfim, que a memória se modifica, se embaralha a outras experiências vividas, porque nem ela é fixa, está em constante mudança. Memórias são inacabadas e tendem a ligar-se a momentos outros e reflexões múltiplas. Para Quitéria, sabendo que a memória reproduz impressões e está imersa em uma rede complexa, a veracidade da narrativa de Dona Dulce não era o mais importante, como buscam outros pesquisadores do cangaço: “[...] com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial”. (BOSI, 2001, p.37).

Alguns pouco detalhes, até então tão buscados por Quitéria, os quais não foram conseguidos no primeiro encontro e, ainda que trazidos por Dona Dulce na segunda conversa, tornaram-se segredos, em respeito à confiança de Dona Dulce. Ela também sabia que Dona Dulce lembrava de mais histórias, mais detalhes, mas havia um limite que não era possível ultrapassar. Ultrapassá-lo poderia ser desumano. Algumas horas depois, com a chegada da filha, Dona Dulce, voltou com alguns pontos da conversa à tarde. O penteado da moda, de quando ela era jovem, o Rio São Francisco e seus enormes peixes, algumas passagens da época do cangaço... Exatamente da mesma forma que havia falado anteriormente. Porém, os segredos não retornaram, apenas os assuntos aleatórios. Eles, os segredos, que volitaram naquela sala horas antes, agora pareciam terem ido embora para não mais voltar e por essa razão, Quitéria teve uma sensação de alívio, por não tê-los gravados.



Dona Dulce aos 94 anos

2.1.1 – Vida, arte, pesquisa, prática...

No caminho de volta para casa, em três horas de viagem, várias reflexões foram se amontoando. Eram muitas conexões que circulavam, se dissipavam, algumas chegavam, outras eram descartadas, mas Quitéria principalmente pensava no fato de que essas conexões agiam mutuamente, numa interligação vibrante. O processo artístico era o âmago do procedimento como um todo, mas a urdidura de vivências, sentimentos, percepções, intuições, sua própria história, a série de sonhos, o universo da imagem em seus vários sentidos, formavam um todo que envolvia o segmento diretamente. À época do primeiro encontro com Dona Dulce, os experimentos já haviam se iniciado. Nunca teve dúvida de que a prática era o elemento base, a razão de ser, o rumo da sua metodologia, ideia que reside na “[...] insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática”. (HASEMAN, 2006, p. 44). Pesquisadoras (es) guiados pela prática

[...] têm pouco interesse em tentar traduzir as conclusões e entendimentos da prática nos números (quantitativa) e palavras (qualitativa) preferidos pelos paradigmas tradicionais de investigação [...]. Essa insistência em relatar a pesquisa através dos resultados e formatos materiais da prática desafia as formas tradicionais de representação da reivindicação de conhecimento. (HASEMAN, 2006, p. 44).

De fato, as experiências próprias incitavam novas reflexões a partir não só da própria prática, mas também dos percursos e ambos moviam-se pelas interferências simultâneas de prática e teoria. Na Prática como Pesquisa, “Através de abordagens exploratórias práticas, estabelecem-se os percursos, desdobramentos e escolhas da pesquisa (inclusive aqueles relacionados à coleta de dados, construção de rede de informações e criação de obras artísticas)”. (FERNANDES, 2015, p. 26).

Até o início do processo, nem as teorias, nem mesmo possíveis técnicas teatrais já consolidadas faziam sentido sem a prática artística. Eram inóspitas e inúteis naquele momento. Tampouco as tentativas de escrita anterior ao processo. Essas, eram estéreis. Não que as vivências anteriores que a levaram até o processo estavam desconsideradas, mas elas só se tornaram produtivas, potentes, em consonância com a prática, e do mesmo modo, a escrita, as quais não se fixavam facilmente a cada experiência de Quitéria, elas se moviam com autonomia e se desordenavam quase que incessantemente buscando novo fluxos, o que

a deixava por vezes num misto de receio e dúvida de um lado, e de potência e abundância por outro. Os últimos eram mais fortes.

Em meio às suas reflexões sobre a pesquisa na prodigalidade daquelas horas no retorno à casa, salta-lhe a questão, como um assalto: “Por que quis tanto esta entrevista com Dona Dulce? Que outra conexão está ligada tão fortemente ao processo?”. Inicialmente, o desejo estava atrelado a uma construção mais sensível e feminina da cena de Dona Dulce e partindo de seus próprios relatos, e isto era o mais coerente, visto que havia poucos escritos sobre ela. Uma entrevista com Dona Dulce também poderia ser útil posteriormente para qualquer pesquisador (a) de qualquer área sobre os diversos objetos que possa envolver cangaço, gênero, cultura e tantos outros. Esta seria uma segunda razão pertinente. Porém, a vaidade de ser a primeira pesquisa acadêmica com uma entrevista com a ex-cangaceira, felizmente, havia se dissipado. A vaidade era egoísta demais e não sintonizava com o que Quitéria pretendia, era uma contaminação negativa, e ela desapareceu logo no primeiro momento com Dona Dulce, quando Quitéria se viu diante de um ser humano, de uma mulher com suas dores de um passado triste.

Mas ao mesmo tempo, Quitéria, que já discordara e se indignara com tantos escritos machistas sobre as cangaceiras, queria dar um outro olhar ao tema, era um protesto ideológico, mas também uma forma de dar voz à Dona Dulce acerca da sua própria história, e não da sua história ressignificada com ideias misóginas como acontecia com outras mulheres do universo do cangaço. Este terceiro motivo era também forte e plausível como os outros dois, mas não encerrava sua questão. A resposta, em meio ao emaranhado de reflexões, podia ter como ponto de partida qualquer das conexões que lhe acompanhava até então, as vivências, sua história, sua ideologia, suas vontades, sua imaginação e as abstrações das imagens que a levaram até ali, seu contato com o universo do sertão e até os seus sonhos da infância: a totalidade. Então, o que mais a movia? Não à toa, os pensamentos junguianos foram, mais uma vez o ponto de partida.

Para Jung, o indivíduo é ser único constituído de camadas e a concepção consciente é o todo psicossomático, corpo, vida mental consciente, cuja camada é formada pelo inconsciente pessoal, responsável pela individualidade, além da herança coletiva, o inconsciente coletivo.

Jung acreditava que somos criaturas psicossomáticas que devem cuidar de assuntos do espírito e do corpo. Além disso, nossa psique não é apenas nossa. Está conectado (sic) a outros, tanto àqueles com quem interagimos visivelmente quanto àqueles que vieram antes de

nós, através da dinâmica que ele chamou de inconsciente coletivo [...] O fluxo traz um senso de propósito [...] (ALTMAN, 2016, s/p).²⁷

Sua contribuição com os “tipos” psicológicos identifica quatro funções psicológicas fundamentais, a sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição, abrigadas no inconsciente e pouco utilizadas. O consciente é influenciado pelo inconsciente e as quatro funções nos estimula o parecer quanto à existência e importância de algo em nossa vida: a sensação nos indica a existência desse algo, o pensamento nos diz o que esse algo significa, o sentimento é o que nos faz aceitar ou não esse algo e finalmente a intuição como percepção desse algo, que nos sinaliza sua origem e seu final, num processo com “[...] uma totalidade dinâmica que contém elementos diversos” (PENNA, 2013, p. 136), aspectos e “[...] atributos do mundo subjacente, ou transcendente” que “[...] abrangem imaginação, fantasia, sonhos, intuição e reflexão introspectiva [...]”. (PENNA, 2013, p.137).

Esse, o “algo” de Quitéria, sensível, íntimo, latente, que indicava os caminhos da pesquisa e que se revelava sempre presente, que aflorava tanto quanto um arrepio que faz a pele eriçar. Esse “algo” era também motivo de ter insistido no contato com Dona Dulce, assim como de ter intuído a importância de explorar lugares durante a pesquisa, para sentir e perceber as imagens em seus diversos aspectos, intimamente inseridas no processo; e de revisitar seus sonhos tatuados em suas lembranças, observando “[...] a reunião de associações e ampliações em ordem progressiva, em um ou mais de três níveis: pessoal, cultural, arquetípico [...]”. (HALL, 2017, p. 43).

Foi então que percebeu que não havia estado, nos contatos com Dona Dulce, apenas com uma conexão da pesquisa, com uma entrevistada, com a última cangaceira ainda viva, com uma voz feminina a ser ouvida: havia estado diante de um arquétipo que era personagem dos seus sonhos de infância e que era uma conexão de uma totalidade complexa e dinâmica.

Para Jung, a ideia de totalidade está intrinsecamente associada a uma visão dinâmica e sistêmica do ser e do mundo, em que as partes se relacionam de forma compensatória e complementar num todo único. Dessa forma, na psicologia junguiana, o paradigma centrista e determinista cede lugar ao paradigma da complexidade e da diversidade dinâmicas [...] que revela uma perspectiva ontológica contemporânea. (PENNA, 2013, p. 138).

²⁷ Disponível em <https://operamundi.uol.com.br/historia/22272/hoje-na-historia-1961-morre-o-psiquiatra-suico-carl-gustav-jung> Acesso em: 08 mar. 2019.

O sistema de relações, que implica vínculos multivetoriais de conexões, é a base do “todo abrangente”, campo que abrange consciente, inconsciente e psique do corpo. Essa dinâmica abarca relações causais e não causais, isto é, relações contidas na dimensão simbólica de caráter acausal, que se estabelecem por associação de significado (sincronicidade). (PENNA, 2013, p. 139). A sincronicidade junguiana dos acontecimentos, na qual há uma interligação do universo por duas dimensões, física e não física, cuja vibração dispõe uma sincronia que conecta os fenômenos, era uma das potências que levava todos os movimentos do processo a uma ideia não só de totalidade, mas também de circularidade, que interferia diretamente em todos os elementos e escritas da pesquisa, dos experimentos, das vivências, da tese, do texto dramático, dos percursos, da cena. Enfim, um sistema dinâmico, pulsante e vívido, o corpo vivido, o soma:

[...] um sistema ecológico, como a terra. Uma camada de vida, antiga, mas totalmente parte do presente, ambientes numa configuração. Quando você diz “o meu corpo”, está falando de uma colagem de ambientes, de um mundo somático organizado, a que todos se referem como “eu”. (KELEMAN, 2001, p. 53).

E em meio à sua aventura somática, Quitéria não pôde deixar de concluir que estas percepções estavam imersas no sentido da cena. Enquanto somáticos, processo/cena, o corpo atuava como protagonista e as imagens em seus amplos sentidos revoavam incessantemente: “Nós somos um processo de imagens somáticas – algumas do nosso corpo externo, algumas de dentro do corpo, uma continuidade de imagens”. (KELEMAN, 2001, p. 54), imagens orgânicas que organizam, agregam e mantêm a nossa forma (KELEMAN, 2001). Quitéria olhou pela janela. Estava chegando em casa. Como em tantos momentos do processo, vivera uma imersão reflexiva intensa que lhe fornecera tantas particularidades do segmento, desde que iniciara os experimentos e construção da cena, de onde se iniciara definitivamente a escrita no qual o todo integrava a pesquisa, o tema, o contexto, vida, as fases em identidades de soma: sujeito/objeto, realizador/observador, artista-criador/pesquisador-analista (FERNANDES, 2014).

2.2 – Escritos inscritos: refletindo sobre posições falocêntricas acerca da presença feminina no cangaço

Muitas outras reflexões estiveram permeando constantemente o seu processo e abriam frestas para promover uma cena e uma escrita filógina, como o fato de que muitas das descrições relacionadas às cangaceiras nos poucos livros que se propunham a falar do tema, estavam distantes do seu entendimento enquanto mulher, enquanto posição feminina, e do que se acredita ser a imagem da mulher cangaceira, também fadada às interpretações machistas que pareciam, naqueles poucos escritos, insistirem, dentro da sua própria engrenagem falocêntrica, na sua reprodução e perpetuação. A priori, eram descritas por homens e com a maioria das informações, da polícia e da imprensa da época, que as taxavam como meras bandoleiras e amantes. Estas ideias terminaram por contaminar a representação da mulher cangaceira como sendo apenas “fêmeas”, que adentravam no cangaço apenas para satisfazer os cangaceiros sexualmente.

Mas Quitéria acreditava que elas não eram apenas meros objetos sexuais, não apenas por suas próprias ideologias e convicções, mas claramente porque por muito tempo, os relatos das cangaceiras sobreviventes, foram hostilizados. Na maioria dos escritos sobre cangaço, constantemente os autores “desconfiam” dos relatos das mulheres, buscando formas de subestimar seus depoimentos, questionando seus olhares, constantemente apontando possíveis divergências, algo que não acontece com o depoimento dos homens. Nos sonhos de Quitéria, as cangaceiras eram notadamente atuantes e ela confiava nessa informação, na verdade, uma pista. Não só pelos sonhos, mas também porque não acreditava que indivíduos sociais, por mais subordinados que forem em qualquer contexto, não são em definitivo completamente alheios à situação.

Mais tarde, por fim, pôde constatar estas reflexões não só no aprofundamento das leituras, que punham as cangaceiras como indivíduos ínfimos, mas também nos relatos de cangaceiras sobreviventes, nos quais várias delas descrevem que as mulheres no cangaço não eram tão subservientes e inexpressivas como dizem os escritos consolidados. Um dos pontos mais óbvios deste machismo escancarado são as descrições dos biotipos, principalmente dos corpos, questionando a aparência sob a égide do padrão da beleza. A beleza da mulher sertaneja tem particularidades que as normas deste mesmo padrão não apreciam, com seus cabelos com muitos emaranhos, rostos de expressões fortes, quadris e pernas avantajadas. Peles marrons, ocres e amareladas, imitando as diversas tonalidades da terra do sertão, com seus barros, seus solos pedregosos e arenosos.

Ainda que, por vezes, as aparências dos homens sejam descritas, de forma discriminatória ou não, em nenhum momento volta-se a atenção para o órgão genital

masculino, enquanto com as mulheres, as observações de seus corpos e partes íntimas, são exageradamente detalhadas, ridicularizando-as quando “feias” ou erotizando-as quando “bonitas”. Mais um ponto extremamente machista. A “beleza” torna-se ponto de partida para a maioria das descrições das cangaceiras, o que não acontece com os homens, além da ideia de satisfação dos desejos masculinos: tanto ao se afirmar que as cangaceiras nada mais eram do que “fêmeas” (algo extremamente generalizado, visto que a presença feminina no cangaço se deu entre 1930 e 1940, com a inserção de mais de quarenta mulheres); quanto na forma da escrita, claramente dirigida ao deleite do público masculino.

Em paralelo àquelas leituras, Quitéria achou válida a aproximação com o circuito dos estudiosos do cangaço, frequentando os eventos a ele relacionados. Não demorou muito para também perceber que aquele círculo era uma extensão dos escritos, ou o contrário. Sim, o circuito dos interessados no cangaço, que não só produziam livros, artigos, palestras, mas também inundam a internet de blogs, contas, canais e perfis sobre o assunto, era de homens falando sobre homens (sobre os cangaceiros) para homens. Em todos os eventos sobre cangaço em que estivera, nunca presenciou uma mulher nas mesas das palestras, diante de plateias majoritariamente masculinas, em sua maioria.

O mundo de pesquisa em cangaço parecia restrito também porque nitidamente os pesquisadores do tema não gostam que novos pesquisadores “se aproximem” do assunto. Há muitas discussões sobre fatos e controvérsias do movimento e muitos dos estudiosos (e curiosos) da área não admitem ser contrariados e/ou questionados, principalmente se as questões partam de uma mulher. Quanto aos curiosos, desconhecem as coordenadas básicas de uma pesquisa acadêmica e buscam ingenuamente as “verdades” dos fatos. Mas estes ou aqueles, acham-se verdadeiros donos do objeto...

Não ficara tão admirada com o machismo explícito naquelas poucas tentativas de escritos ao se abordar as cangaceiras, mas a forma lasciva como são feitas. Porque não se trata de sutilezas, vistas pela maioria como normais, atentando para o fato de que, em sociedade machista, tais ideias passam despercebidas e são ignoradas, dentro de uma engrenagem inerte já habituada aos preceitos falocêntricos. Em “Amantes Guerreiras – A presença da mulher no Cangaço”, do início dos anos 2000, com republicação em 2015, o autor, em suas primeiras linhas e de forma introdutória, parte estrategicamente para a sua autodefesa:

[...] o papel da mulher no cangaço não era de participar de arma em 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 (sic) 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 [...] ao longo dos anos ou que lemos [...] em outros trabalhos. (NASCIMENTO, 2015, p.11).

Porém, o autor não discorre sobre estes depoimentos com uma análise crítica e, apesar de, por vezes, exaltar a valentia, coragem, força destas mulheres, ao mesmo tempo não as reconhece como atuantes no movimento. Já neste momento inicial, é incapaz de reconhecer, mesmo tendo escrito, que só o fato de uma mulher não “servir de doméstica” para homens, apresenta uma diferença marcante aos papéis destinados à mulher sertaneja daquele período. Por vezes, mostra-se dúbio: enquanto em alguns momentos as classifica como meras amantes e aventureiras, afirmando por exemplo, sem nenhuma fonte, de forma romanesca, que Maria Bonita “[...] estava sempre pronta a atender ao seu homem nas suas necessidades sexuais”, em outros reconhece-as como mulheres que quebraram barreiras em uma época em que as sertanejas não podiam ao menos permanecer nas salas de suas casas, quando as famílias recebiam visitas, como sendo “Mulheres que ousaram desafiar o rígido comportamento ético da época [...]”. (NASCIMENTO, 2015, p. 18, 26, 85, 120). Não há um consenso entre a opinião formal do autor de como sendo as cangaceiras apenas “amantes” e os elogios que traça em paralelo em algumas linhas, como que se isentando pela sua posição machista.

Outras vezes contraditório, traz informações divergentes de situações diversas que limitam ou subjugam o papel das mulheres: “[...] as mulheres não participavam de combates ao lado dos seus homens”, para adiante afirmar “Participavam, às vezes, de algum combate, mas só nos casos de caírem em emboscadas” (NASCIMENTO, 2015, p. 19, 21). Porém, ainda que existam poucas informações sobre a maioria das cangaceiras, algumas, nos combates, agiam como apoio para o manuseio de armas, com destaque para Dadá, que substituiu Corisco em combates. Ademais, a presença que dá título ao livro, resume-se a breves biografias. Ainda que seja um livro generalista e contraditório, não se mostra tão machista como “Lampião – As mulheres e o Cangaço”, considerado um dos clássicos das publicações sobre o tema, tendo sua primeira publicação em 1985.

Sua apresentação promete um aprofundamento “[...] na questão do gênero, a participação das mulheres no cangaço, aspecto pouco explorado nesse universo”. (ARAÚJO, 2012, p. 13). Contudo, a obra não discorre sobre o conceito, tampouco esclarece os preceitos desta área de conhecimento, que, dentre tantos, trata da maneira de se construir as relações sociais, um modo de ver ou de proceder. Joan Scott (1991, p. 17) nos lembra que “o gênero

é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana”. De forma ingênua, associa-se à ideia geral, entendendo gênero como assunto reservado às mulheres. Gênero também costuma incluir as mulheres, mas não as nomeiam, está inserido em outras reflexões e por isso, ele não se limita aos temas femininos. Tampouco a assuntos como sexo, casamento, virgindade.

Talvez como fonte inspiradora para o primeiro autor, visto que sua publicação antecede a de Nascimento, Araújo (2012) inicia seu escrito trazendo a ideia de que algumas mulheres foram o motivo de eventos violentos e de situações que punham o homem em “desgraça”, citando por exemplo Helena de Tróia como causadora da Guerra de Tróia ou Cleópatra como destruidora da sua própria pátria. Afunilando histórias em períodos e lugares diversos pelo mundo, discorre sobre a mulher como razão de fatos catastróficos. Na verdade, fatos históricos pontuais que, se tornariam ínfimos se comparados à maioria de guerras ou catástrofes provocadas por homens durante a história. Não é preciso ir tão longe para saber que a atuação masculina na história foi unânime nas guerras e conflitos. A intenção do autor é de, do macro para o micro, chegar às mulheres sertanejas e às cangaceiras e, apesar de reconhecer a bravura das sertanejas e que a entrada das mulheres nos bandos foi “[...] um grande impacto, transformando todo um modo de vida”. (ARAÚJO, 2012, p. 20), não se intimida em discorrer sobre ideias machistas, presentes em todo o livro.

Em vários momentos, Araújo (2012, p. 26, 130) se refere a alguma mulher como sendo causa de desgraças, como iniciar um dos capítulos escrevendo “Uma mulher foi a causa da morte do cangaceiro Rio Preto”, para só no final deixar claro que a morte teria acontecido por conta de o cangaceiro ter estuprado uma mulher casada; ou “Acabou encontrando a morte também, por causa de um rabo de saia uns dois anos depois”, justificando a morte do cangaceiro Zé Baiano, para só depois de longa narrativa explicar em poucas linhas que a morte do cangaceiro estava relacionada aos assédios constantes a uma moça. Mais categórico a essa ideia, é o capítulo “Ana Rosa, a Desgraça de Jorge Horácio”, em que o autor narra a história de uma mulher campesina que teria presenciado a visita de cangaceiros na casa de um coiteiro, dela conhecido. A mulher teria falado na região sobre o ocorrido. Certo que, na época do cangaço, o silêncio era fator determinante para sobrevivência, quanto aos testemunhos das paragens e passagens dos cangaceiros em sítios, fazendas, vilas e pequenas cidades.

Quebras de silêncios sobre as presenças de cangaceiros em tais lugares não foram atitudes exclusivas de mulheres, a falta de discrição em um indivíduo independe de sexo ou gênero, mas o autor descreve com sofreguidão este comportamento atribuído a mulheres, ficando mais evidente no capítulo quando enfatiza a sina do “pobre homem”, “pacato lavrador”,

ao passo que personifica a mulher com a palavra “Desgraça” em inicial maiúscula. O autor inicia o capítulo generalizando esta condição às mulheres:

Certo ou errado, o fato é que as mulheres têm fama de não saberem guardar segredo, são taxadas de faladeiras. Não medindo consequências por exporem situações que deveriam ser mantidas em sigilo, às vezes levam à desgraça lares infelizes e desagregam famílias unidas. (ARAÚJO, 2012, p. 299).

Uma excelente soma na perpetuação da ideia de que as mulheres são futriqueiras e causas de desgraças, como o faz Nascimento (2015), iniciando seu escrito com o intuito de contextualizar o tema. Falando inicialmente do cangaço, dá ênfase a um depoimento que diz que enquanto o pai de Lampião se afastava das brigas com uma família rival, como um homem pacífico (estas brigas eram comuns no nordeste brasileiro e perdurou por gerações, com históricos de violências e mortes por vinganças), a mãe é apontada como a causadora dos filhos se tornarem violentos e posteriormente ingressarem no cangaço: “[...] O velho era boa pessoa, mas a mãe jogou os meninos na desgraça por ser muito opinosa. Depois chegou num certo ponto em que eles não podiam mais voltar atrás”. (NASCIMENTO, 2015, p. 16).

Já no livro de Araújo, escrito quase como um romance, numa fusão de romance e prosa com dados históricos e algumas citações, o escritor paulista cria diálogos entre as personagens, com falas extremamente estereotipadas do sotaque nordestino, claramente criadas para serem risíveis. Falando, por exemplo, das “mulheres marcadas” com ferro pelo cangaceiro Zé Baiano, a vingança que o cangaceiro recendia sobre as mulheres de soldados seria pelo fato de que uma volante, ao ter passado certa vez por sua casa à sua procura e encontrando a mãe do cangaceiro, perguntara-lhe onde estava o filho e a mãe, dizendo que não sabia, fora espancada violentamente. Outros cangaceiros, no diálogo criado pelo autor, questionam o fato de que as mulheres não tinham culpa do acontecido, ao que Zé Baiano responde, após a fala de Corisco:

- Mas cumpadi Zé Baiano, você tinha de marca era essi macaco, u Vicente. Não as muié qui num tem nada cum us mar feito dus marido. Argumentou Corisco.

- I mia mai tinha alguma coisa qui vê cum us mar feito meu? Porque qui us macaco fizero issu cum ela? Porque qui num vinhero fazê cumigo? Si elis num pudero fazê cumigo i batero im mai si eu num pudé pega us macaco prá marcá eu marco as muié delis. (ARAÚJO, 2012, p. 59).

E seguem-se muitos diálogos deste tipo, enfatizando de forma grotesca o modo de falar sertanejo.

Ao se referir às cangaceiras adúlteras, o autor escolhe comportamentos passíveis de entendimento promíscuo por parte das mulheres, como por exemplo, ao se referir à cangaceira Lili, quando companheira do cangaceiro Manoel Moreno: “Tinha o riso fácil a qualquer um e gostava de brincadeira com os “mininus” dos grupos”. Lili traiu Manoel Moreno com o cangaceiro Pó Corante e, pega na traição, foi assassinada a tiros pelo companheiro. Quanto à Lídia, que traiu o companheiro Zé Baiano, o autor ressalta que “[...] a moça tinha “fogo”. Cristina, que traiu o cangaceiro Português, é descrita pelo autor como feia: “[...] alta, magra e amulatada” numa referência racista e que tinha um “[...] espírito um tanto irrequieto”, não demorando muito a “[...] a andar de namoro com os “mininus” de vários grupos”. (ARAÚJO, 2012, p. 99, 127, 157).

Ainda que o substantivo masculino “menino” fosse usado por Lampião para se referir aos seus cabras, usado desta maneira, sem contextualização e ligado à ideia de promiscuidade e devassidão por parte das mulheres, o que é visivelmente proposital na escrita do autor como forma de ridicularizar os “mal feitos” femininos, dá referência a homens adultos como “meninos”, que é, inclusive, uma interferência machista que punham as mulheres desde cedo como responsáveis pelos abusos e violências na fatídica ideia enraizada de que meninas amadurecem mais rápido do que os meninos, os quais seriam inocentes. É também uma forma de pôr a responsabilidade dos serviços domésticos mais cedo às mulheres, enquanto os homens se beneficiam com este suposto atraso de puberdade, que muitas vezes chega até à idade adulta.

Mas em se tratando de traições, enquanto o autor delineia as mulheres como “fogosas” e “oferecidas”, aos homens cabe o papel de conquistado, levado a posições de vítimas das circunstâncias. A passagem em que o autor mais deixa claro esta condição, diz respeito ao cangaceiro Balão, num episódio em que supostamente teria sido seduzido pela cangaceira Maria, companheira do cangaceiro Pancada. O autor conta que, em uma situação, Pancada teria pedido a Balão para acompanhar a mulher para apanhar alguns objetos e que no caminho, fora surpreendido por “provocações” de Maria:

Mal iniciaram a caminhada, a moça começou a provocá-lo.

Disse:

- Balão, diz que ocê é muito macho nas brigada mai eu quiria vê si ocê é homi mesmo.

- Ói, Maria, num diga isso não qui adipois ocê pôdi si arrendê.

A moça sorriu e continuou falando:

- Qui si arrependê u que, Balão! Ocê tem medó di Pancada?

- Já tô nessa vida desgraçada, respondeu o cangaceiro, lá vô tê medo di que!?

Andaram mais um pouco e a moça pediu para pararem à sombra de uma árvore.

Enquanto descansavam ela prosseguiu a provocação, e na verdade, não teve que forçar quase nada para que se visse fazendo amor no chão morno da caatinga. Descansaram um pouco antes de prosseguirem a viagem e, logo que a reiniciaram, Maria pediu a repetição da aula de amor.

Durante a caminhada daquele dia, Balão teve que possuí-la mais duas vezes, até que ela lhe desse descanso. (ARAÚJO, 2012, p. 319).

Ainda que traições advindas dos homens sejam reconhecidas pelo autor, as narrações são rápidas de forma a transparecer desinteresse em explorá-las, provavelmente porque a traição masculina é vista como algo comum, associada ao homem como sinal de masculinidade. Já as traições das mulheres são narradas de forma que chegam a ser cansativas, como que um assunto que seja por demais interessante à curiosidade do público (não só de homens, lembrando que o machismo não está limitado e condicionado apenas aos homens) a que se propõe, para ser abordado com tanta exatidão de detalhes. Além da curiosidade intensa sobre os detalhes das traições, há ainda a curiosidade em saber se traições de outras cangaceiras não poderiam ter acontecido, o que recai com mais frequência na personalidade de Maria Bonita, por ter sido a mais famosa, pelo seu temperamento forte e, claro, por ter sido a “Maria do Capitão”: “Muitas pessoas, mulheres principalmente, perguntam se Maria foi sempre fiel ao homem que ela escolheu. Os que conviveram com eles, tanto os homens quanto as mulheres, são unânimes em afirmar que sim”. (ARAÚJO, 2012, p. 175). Um dentre tantos casos em que não se pode julgar a fidelidade de uma mulher por seu temperamento forte ou “genioso”, o que é atribuído à Maria, que supostamente tinha o gênio “difícil de ser controlado”. (ARAÚJO, 2012, p. 176).

O autor, ainda, não se intimida ao fazer comentários racistas e xenofóbicos, como ao se referir ao cangaceiro Zé Baiano, tendo como referência um escritor chamado Rodrigues de Carvalho,

[...] nosso amigo de vários anos [...] denomina-o “Gorila de Chorrochó”, e também satirizando, afirma que Zé Baiano sem roupas e preso pela cintura com uma corrente seria negociável por qualquer sujeito esperto.

Enganaria a qualquer dono de circo ou diretor de jardim zoológico, faria com que pensassem estar adquirindo um antropoide.

Esse Rodrigues!!! (ARAÚJO, 2012, p. 123).

O problema é que Araújo não critica e não reconhece a “piada” como racista, completando a fala com um singelo “Esse Rodrigues!!!”, resposta comum dos nordestinos para falas bobas ou brincadeiras; e ainda minimiza sua “brincadeira”, dizendo que o autor “Apesar da idade avançada tinha essas tiradas mais próprias da adolescência”, justificando o racismo contido como imaturidade. Em outro momento, um pouco mais adiante, ele próprio refere-se ao temperamento de Zé Baiano numa fala eminentemente xenofóbica, como sendo o cangaceiro “ruim como um judeu”. (ARAÚJO, 2012, p. 123, 125).

Sobre o fato de constantemente os corpos das cangaceiras serem “objeto de análise”, a mais clássica das citações, presente na maioria dos escritos sobre cangaço, inclusive trabalhos acadêmicos sobre o tema, quando se trata de referir-se às cangaceiras a partir das suas aparências e principalmente dos seus corpos, é a descrição de Maria Bonita feita pelo escritor Joaquim Góes, único escritor de cangaço que supostamente conheceu pessoalmente Maria Bonita, quando era ainda casada com o sapateiro José de Neném:

E, ao seu lado uma cabocla apagada, rosto de linhas inseguras, olhar vago e fugidio, corpo solto no desalinho e no mau gosto de um vestido barato, de chita ordinária, marcado de cores berrantes, costurado à moda de como costuram as mulheres de fins de rua das cidades pequenas. Pés grandes, esparramados dentro de duas sandálias grosseiras, e rosto comprido, moles, desbotadas (sic); mãos de unhas sujas, mãos pequenas, descuidadas; duas argolas velhas de ouro duvidoso caíam-lhe das orelhas; cabelos de um castanho fosco, penteados em um volumoso cocó, bem apumado, um pouco acima da nuca; pescoço curto, queixo atrevido, boca carnuda escondendo desejos; lábios corados como uma fruta entreaberta, pedindo carícias; seios bambos, caídos quadris batidos; pernas fortes, semblante sem a beleza de um sorriso meigo, quase duro na expressão. Mulher só para ser desejada pela sensualidade pacata do remendão de Santa Brígida ou pelo amor distorcido e violento de Lampião. De mulheres vulgares como Maria de Déa, está cheio este sertãozão de meu Deus. (ARAÚJO, 2012, p. 169).

O interlocutor detalha o corpo de Maria e vulgariza sua personalidade, erotizando-a numa suposta avidez por sexo. Claramente tipo de escrito voltado para os anseios e desejos masculinos. Outra fala machista e constantemente reproduzida sobre o corpo de Maria Bonita é a do cangaceiro Balão, a de que a cangaceira tinha “traseiro batido”. O mesmo Balão que teria sido “seduzido” pela cangaceira Maria de Pancada. A erotização feminina é latente em todo o livro, como se referindo à cangaceira Lídia que supostamente “Era dona de um corpo bem delineado por graciosas curvas, cabelos pretos e estatura mediana”. Quanto à Maria Bonita, “Lampião tentou refrear seu amor, seu desejo incontido pela carne vibrante da fogosa morena”, enfatizando o desejo sexual desregrado feminino, enquanto que aos homens, ao abordar os desejos sexuais e ainda os crimes de estupro, limita-se em designá-los como “desejos reprimidos” ou “instintos sexuais”. (ARAÚJO, 2012, p. 82, 122, 125, 170, 171). A questão aqui é que estas descrições de Maria Bonita são reproduzidas e nenhum dos autores fazem nenhuma análise crítica, nenhuma alusão ao machismo explícito. Aliás, difícil de compreender qual a importância do formato das nádegas ou dos seios de Maria Bonita como reflexão importante para qualquer área de conhecimento, para ser por demais reproduzida e perpetuada.

Diante de tantas ideias machistas, Quitéria voltou-se para a leitura de mais um livro sobre as cangaceiras, com a diferença única de que desta vez, era uma autora, uma mulher, além de ser uma publicação recente. Se por um lado pode-se de fato ser considerada sensata a afirmação de Negreiros em uma entrevista do Jornal do Commercio de 2018 que “Não se pode conceber como romântica uma realidade em que mulheres sejam tratadas como vacas, marcadas a ferro, constantemente estupradas e obrigadas a entregar seus filhos recém-nascidos para desconhecidos” (NEGREIROS, 2018, p. 11), ainda que as mulheres que eram marcadas a ferro seja um evento pontual, que partia da vingança doentia de um cangaceiro, Zé Baiano, contra mulheres de soldados, como explanado, e não contra cangaceiras ou sertanejas em geral; por outro, sua reflexão de que a inserção da mulher no cangaço está longe de ser um ato feminista, torna-se inadequada ao se tratar do feminismo.

Deste lado em questão, não é sensato querer comparar um contexto particular da mulher sertaneja da década de 1930 com o movimento feminista assim como não se pode afirmar que o fenômeno do cangaço tenha sido um ato revolucionário (no sentido de não ser previamente planejado), no dizer da própria autora: “Ao mesmo tempo em que o cangaço reflete o abandono do sertão pelo poder público, não se pode dizer que cangaceiros fossem camponeses revolucionários comprometidos com a igualdade social”. (NEGREIROS, 2018, p. 11). Obviamente, é mais sensato supor que provavelmente as cangaceiras nem conhecessem a palavra feminismo, tampouco o que significava. A questão não é enquadrar a presença feminina no cangaço como um ato feminista com o mesmo olhar do presente, é

refletir sobre o que é óbvio: ora, se a reivindicação central do feminismo é a luta pela “libertação” da mulher, de certo modo, as cangaceiras buscavam suas libertações, elas viam no cangaço o espaço para essa liberdade.

De certo modo, elas conseguiam essa liberdade, apesar de, essa liberdade tanto almejada, ser trocada pela liberdade de cidadã comum: ao entrarem nos bandos, podiam espionar revistas, se pintar, se emperiquitar, dançar, cantar “modas”, tudo isso era ser livre para a sertaneja da época. Em contrapartida, o preço dessa liberdade era a clausura social, significava fugir da volante e da morte, supostamente até o fim da vida. A liberdade feminina para a sertaneja estava em coisas bastante simples, sendo a mais importante, o fato de poder escolher, em alguns casos, o homem que queria. Assim, quando se afeiçoavam por algum cangaceiro, partir com o homem que escolhera e adentrar no cangaço era, para elas, o ápice da autonomia, ser dona de si mesma, ter vontade própria, era uma escolha feita por ela mesma e por mais ninguém, quando sempre um homem (pai, irmão ou responsável) decidia sobre sua vida e decidiam os casamentos arranjados. Do mesmo modo como os cangaceiros não pensavam no cangaço como um movimento social organizado, as cangaceiras não pensavam suas ações como “atos feministas”.

Em “Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço” (2018), Negreiros termina por seguir o fio do raciocínio de Araújo (2012). Além de não focar no que o título propõe, (com um desenvolvimento recheado de histórias de outras cangaceiras e de narrações do cangaço em geral, com suas contradições, dubiedades, o que é previsto em um fenômeno complexo como o cangaço), o que é de se esperar, visto que apesar de ser a cangaceira mais biografada, pouco se sabe sobre Maria Bonita, a autora não tem por objetivo atentar ou refletir sobre as mesmas questões machistas que invadem os estudos e escritos sobre as cangaceiras. Em meio às primeiras páginas, não se contém em, mais uma vez, instigando a reprodução e perpetuação desta imagem, lembrar sobre do “[...] certo achatamento da região glútea [...]” (NEGREIROS, 2018, p. 19) da cangaceira, bem como de outros relatos depreciativos sobre sua figura e principalmente sobre seu corpo. Aliás, em se tratando desta região do corpo feminino como uma das mais cobiçadas para o desejo masculino, a autora consegue ir além dos outros dois autores e falar com propriedade também das nádegas da cangaceira Neném, como falta de qualidade e de característica positiva: “Em comum com a rainha do Cangaço tinha apenas a ausência de um atributo, a julgar por seu apelido antes de entrar para o bando: Bundinha”. (NEGREIROS, 2018, p. 79).

A autora também não resiste em partir da beleza para falar da cangaceira Lídia, tida como a mulher mais bela que teria adentrado no cangaço. Sobre Lídia, Negreiros descreve a beleza da cangaceira de forma, mais uma vez, erotizada: “Dona de um corpo cheio de curvas,

Lídia tinha a tez morena, longo cabelo castanho, dentadura branca e alinhada e lábios carnudos”. Ainda sobre Lídia, Negreiros comenta que

Na intimidade dos coitos, Lídia gostava de usar vestidos folgados, de forma que, ao se debruçar, muitas vezes acabava por proporcionar a visão dos seus seios. Como ria muito, dava-se com todos e parecia não se importar com o prazer visual que pudesse vir a provocar nos companheiros, era tida por mulher vulgar. (NEGREIROS, 2018, p. 55, 75).

Quanto à esta descrição, a autora não a remete a nenhum relato ou citação. Em outro momento, se repete, parecendo uma erotização proposital, em relação à Lídia: “Com sua simpatia, curvas voluptuosas e seios que se deixavam vislumbrar pela cava do vestido, a morena fornecia aos cangaceiros solteiros um bom repertório de imagens para inspirar o prazer solitário na caatinga”. (NEGREIROS, 2018, p. 147). No mínimo vulgar e deprimente. Quanto à passagem do soldado Abdom, que teria arrancado as fibras musculares da vagina de uma cangaceira, pondo para secar ao sol, com sal e exibindo como um troféu por onde passava, enquanto que Araújo diz se sentir estupefato e envergonhado, Negreiros descreve o episódio sem nenhuma crítica, se referindo à cangaceira como “bandoleira”, como faz em outros momentos com as cangaceiras em geral, e se refere ao órgão genital feminino de maneira ordinária: “Ao fim da meticulosa operação, o soldado teria guardado a periquita de volta no bernal”. (NEGREIROS, 2018, p. 137). Qualquer dicionário escolhido aleatoriamente, classifica esta expressão como chula e vulgar.

Outra passagem em que fica clara a indisposição da autora em refletir sobre os escritos tão machistas sobre as cangaceiras ou pelo menos apontá-los, é sobre quando fala, a partir de uma citação, sobre a passividade sexual das sertanejas da época advindas supostamente do instinto maternal, da ordem natural e social e da educação submissa e recatada em contraponto ao apetite sexual das cangaceiras:

No cangaço, porém, tal recato seria relativizado, visto que, conforme os estudos de Lima, as mulheres seriam dotadas de “hipergenitalismo”. Possuidoras de “mamas proporcionais e túrgidas, além de sensíveis ao toque”, as moças mantinham, segundo ele, “coitos ruidosos, remexidos, alvoroçados”. Para o professor, não é que os homens, “machos indubitáveis”, desgostassem do vuco-vuco. Elas é que gostavam demais. (NEGREIROS, 2018, p. 140).

Em seguida, parte para outro assunto, abruptamente, sem exprimir nenhuma reflexão sobre o descrito. Em suma, quando atenta sobre o machismo nos estudos do cangaço, o faz em poucas linhas, já no final do livro, sem nenhuma referência aos escritos, chamando a atenção apenas para a suspeição que muitos estudiosos têm a respeito dos relatos das cangaceiras sobreviventes, pondo em dúvidas suas falas. Muitas outras passagens já descritas por Araújo (2012) são repetidas por Negreiros, que não se volta para o teor machista explícito. A escritora paulista acaba por repetir a intenção estratégica não só de Araújo, como a de Nascimento (2015): atingir o público machista em sua maioria, do universo do cangaço, como pensara Quitéria, feito de homens, sobre homens e em sua maioria, para homens. E como sendo um escrito recente, é inaceitável, na atualidade, pensamentos tão machistas.

Quitéria não poderia deixar de refletir sobre como tantas ideias machistas envoltas neste tema, teriam sido também, desenvolvidas no campo teatral. Até então, àquele momento do processo, uma dramaturgia voltada para traçar o perfil da mulher cangaceira, era restrita ao texto “Lampião”, publicada inicialmente em 1954, de Rachel de Queiroz. O problema do texto de Queiroz não é o de não ser histórico ou ser ficcional, que não são “obrigações” dramáticas, mas o de apresentar Maria Déa, a Maria Bonita, como uma figura estereotipada. Inicialmente, Maria Déa mostra-se constantemente insatisfeita com o casamento e com a suposta “falta de macheza” do marido, desafiando-o a agir como homem em situações corriqueiras, como nesta fala da personagem para o marido: “Você devia era ter vergonha. Nem parece homem – sei lá o que parece! Tem medo de tudo, até de uma cobra morta. Se te repugna agora, que dirá quando viva! (Olha-o com nojo, abanando a cabeça.) Pois eu, que sou mulher, tive medo, mas matei. [...]”. (QUEIROZ, 2005, p. 15-16).

Queiroz mostra uma mulher infeliz com os afazeres “próprios” da natureza feminina. Neste sentido, põe Maria Déa como vilã, uma mulher rebelde e tresloucada que deixa os deveres sagrados de mãe e esposa, “virtudes” de uma mulher decente, para seguir com um sanguinário bandido, Lampião, no maior ato de sua maldade, o abandono do lar e do marido que suplica para que a “malvada” mulher não abandone os filhos pequenos, ainda que a Maria Bonita da realidade não tenha tido nenhum filho com o primeiro companheiro. Trata-se de enfatizar a atitude da “vilã” com a perversidade mor do abandono no abandono dos filhos, os quais deveria amar e cuidar.

Apesar de ser humilhado na sua condição de macho, Lauro, esposo de Maria Déa, não deixa de economizar em machismo, atrelando a figura da mulher com a ideia de desequilíbrio mental, associada sempre que uma mulher foge das regras femininas ou expõe e enfrenta uma situação que a incomoda ou a violenta: “Maria Déa – Você só sabe é falar. Lauro – Cala a boca. [...] Havia de acreditar nos disparates de uma doida, desesperada, sem

sentimento na cara...” ou ainda “– Não lhe dou uma resposta porque não respondo a doido [...]”. (QUEIROZ, 2005, p. 16, 20, 21). Porém, ainda mais prático, é pô-la como constante figura que em seus desequilíbrios, desrespeita e inferniza o marido, o que pode muito bem justificar as atitudes de Lauro ao chamá-la de louca, com o seu mau humor e com suas galhofas, em maior parte subestimando e subjugando a sua masculinidade, desafiando-o como homem:

– Você não monta a cavalo, não enfia uma faca na cintura, não bota cachaça na boca, nunca deu um tiro na sua vida, não é capaz de fazer a menor estripulia, como qualquer outro homem. Vive aí, nessa banca, remendando sapato velho, ganhando um vintém miserável, trabalhando sentado feito mulher... (QUEIROZ, 2005, p. 17).

A “louca”, ainda, não quer um homem “tranquilo”, prefere um homem violento. Mais curioso é a forma como a personagem Maria Déa teria se aproximado de Lampião, através de uma carta, em que ela mesma se oferece como companhia para o cangaceiro. Ao se juntar com Lampião, a personagem, então, recebe o “castigo” que merece, por abandonar o lar, os filhos e se juntar a um bandido. Lampião passa a humilhar e maltratar Maria Déa (algo, aliás, totalmente desconexo com a vida real do casal de cangaceiros), pondo-a no seu lugar de “mulher”, sem direito à voz e com obrigações “femininas” bem definidas, como a de fazer “o café”.

Outra realidade bem distante na vida das cangaceiras, cuja obrigação da comida era, na maioria do tempo, dos homens. “Eu mesma nunca fiz um café”, Dona Dulce diria em entrevista, enfatizando a ideia de que a liberdade das cangaceiras estava em situações que, aparentemente simples, são de grande representatividade, pois eram obrigações quase que morais da sertaneja da década de 1930, atividades exclusivamente das mulheres, como fazer o café, a comida, costurar, que eram livres para as mulheres dos bandos.

Costurar também não era papel das mulheres. Mesmo a costura dos bornais e de outras peças da indumentária própria do cangaço não era feita por mulheres. Lampião e outros cangaceiros sabiam, perfeitamente, costurar com uma máquina de mão. As mulheres, quando muito, costuravam as suas vestimentas. (NASCIMENTO, 2015, p. 20).

Aliás, Araújo (2012) enfatiza o contexto criado por Queiroz, quase sessenta anos após a peça ser publicada. Um exemplo de que as mesmas ideias machistas sorrateiramente sobrevivem, ainda que a passos um pouco mais lentos:

Maria deixou a tranquilidade de um lar, onde fazia e desfazia, no qual o marido aturava passivamente suas crises de mau humor, e por livre e espontânea vontade para por opção própria, atirar-se na incerta vida de aventuras, sofrimento, percalços e sangue que podia lhe oferecer o senhor das caatingas. (ARAÚJO, 2012, p. 173).

Entretanto, as publicações de Araújo (2012), Nascimento (2015) e Negreiros (2018) são importantes no sentido de reunir relatos e documentos acerca não só das cangaceiras, como do cangaço em geral. A ressalva de Quitéria a estes escritos era o machismo explícito, reproduzido, perpetuado, descartando as possibilidades das atuações das cangaceiras, de suas falas, como objeto de estudo que instiga reflexões, seus papéis como indivíduos atuantes dentro do cangaço. Talvez, no caso de Negreiros, tenha se explorado o machismo para deixar o leitor identificar e/ou decidir (atento particular de Quitéria), diante do fato de que era a publicação mais atualizada e escrita por uma mulher, o qual a autora não comenta em nenhum momento do livro.

Mas esta “tática”, caso tenha acontecido, torna-se um desserviço em uma sociedade machista. Porque o machismo é sorrateiro, cria mecanismos para que não seja julgado enquanto ofensivo, com situações aparentemente normais e “próprias” da sociedade brasileira. Estupros, violências, submissão... Como poderia então as cangaceiras serem símbolo de liberdade feminina? É uma questão que circula no mesmo âmbito de indagações da categoria “Como podemos cobrá-los de não serem machistas se a sociedade é machista?”. São difíceis de serem respondidas, tanto esta quanto aquela, porque tais perguntas estão longe de uma empatia pela reivindicação feminista, feitas por quem não tem disposição em entendê-la. Em suma, são também pensamentos machistas. Assim, a apuração de tais escritos como sendo machistas tornam-se difíceis de ser identificados se o leitor não tem o olhar atento para o machismo implícito, por isso são despercebidos. A dedução é simples: não se pode convencer da sutileza do machismo para alguém que é machista, que não é capaz de reconhecê-lo.

Quanto à liberdade expressa nas cangaceiras, não significa necessariamente atuações diretas no movimento, ainda que algumas cangaceiras tenham desempenhado importantes papéis, mas o que é a representação da mulher no cangaço naquele período, de como estas atuações significaram um dos pontos de partida e de inspiração para a autonomia

da mulher nordestina, para a modificação de sua posição social dentro da sociedade sertaneja, obviamente patriarcal, que ainda não parecia disposta a aceitar a emancipação feminina na década de 1950, doze anos após o término do cangaço e quando o texto de Rachel de Queiroz foi publicado pela primeira vez. Queiroz (2005) traz o tema da mulher no cangaço para o teatro reforçando o machismo e pondo a personagem da cangaceira como uma mulher desumana e mesclada de qualidades negativas. A peça foi escrita num momento pouco frutífero para a dramaturgia brasileira, com escritores assumindo papéis de dramaturgos, como forma de promover o teatro do período. Sobre isso, Décio de Almeida Prado escreveu:

A maneira à primeira vista mais fácil de remediar a pobreza do nosso teatro será a de trazer alguns escritores para o teatro [...] a fórmula é tão falsa quanto atraente: não adianta a qualidade literária, desacompanhada de um mínimo de qualidades teatrais. (PRADO, 2001, p. 93).

Se Quitéria fosse então, cuidar de analisar tantos escritos machistas sobre as cangaceiras, a tarefa não teria fim, mesmo que se limitasse a obras escritas e nem sequer pensasse em tomar prumo para desaguar em outras linguagens e outras áreas de conhecimento. O que interessava para o processo era um olhar sensível para com a mulher. Se no modernismo, com Rachel de Queiroz, a mulher cangaceira aparece estereotipada, na sua pesquisa e na cena ela ressurgiria como modelo de mulher transgressora e atuante, que participava diretamente da ação e da organização da vida nômade do movimento, mulheres selvagens.

2.3 - Uma cena somática feminina: feminino plural

Pavis (2011, p. 377) problematiza a cena feminina a partir dos termos “[...] *teatro de mulheres* (feito por mulheres ou para mulheres), expressão que sugere de imediato que existe um gênero específico”; “[...] *teatro feminino*, o qual remete a uma visão militante de teatro”, preferindo por fim o termo “[...] *teatro das mulheres*: feito por mulheres e tendo uma temática e uma especificidade femininas”. Para o autor, o último termo poderia estar mais apto à nossa época, “[...] que passou [...] de um movimento feminista ativo a um “feminismo difuso”. O autor não deixa claro a especificidade da palavra “difuso”, mas como contraponto ao adjetivo “ativo”, do movimento feminista atribuído por ele como anterior ao atual, certamente há uma ideia negativa de “difuso” como redundante ou confuso.

Não é de fato de se espantar, tendo em vista que estas reflexões foram colocadas por um homem, apesar de o autor sugerir que “A questão é, todavia, saber se estamos em condições de levantar critérios de uma escritura dramática ou de uma prática cênica especificamente feminina. Toda generalização se expõe, na verdade, a um desmentido rápido ou a uma excessiva simplificação”. (PAVIS, 2011, p. 378). A palavra “difuso” poderia ser válida enquanto ideia de “disseminar”, visto que o feminismo, ao contrário do que muitos ainda pensam, não ficou estanque, parado nos anos de 1960, queimando sutiãs na praça: ele acompanhou as mudanças e fez suas reconstruções. Ao falar de “feminismo”, Pavis deixa claro sua limitação para com o tema. Porque o “feminismo” trata de uma teia subjetiva com muitas divisões e subdivisões, então já não se pode mais falar em “feminismo”, mas em “feminismos”, como o feminismo negro (mulheres que atuam nas lutas das esferas do gênero e antirracistas); o feminismo trans (transfeminismo, formado pelo movimento das mulheres trans); o feminismo marxista (cujo foco é a opressão feminina dentro de sistemas capitalistas e da propriedade privada), dentre outros.

Entretanto, em termos historiográficos, pode-se falar que vivemos na terceira onda feminista, que se desenvolve a partir da ideia da relação do corpo com a maleabilidade: reflete sobre a lógica do ciborgue (corpo construído em favor do corpo fabricado) e do *queer* (coloca em questão as relações sociais). Quanto à sexualidade feminina, pensa-se hoje no feminismo sobre a sua exploração, que se emaranha “na máquina ideológica do capitalismo e do patriarcado que a transforma em mercadoria e em produto de consumo”. (MARZANO, 2012, p. 463). Porém, não se trata aqui de falar de especificidades do “feminismo”, apesar de ser base de reflexão para uma cena feminina. As questões delineadas por Pavis é que são, de fato difusas, como contornos pouco claros. O problema não está entre uma preposição ou outra, como menciona o autor. Os termos *teatro de mulheres* ou *das mulheres*, podem, um ou outro, remeter à ideia de insignificante ou pouco importante, como a tudo a que se é atribuído como “coisa de mulher” ou “coisa feita por mulher”. Mas as questões estão na forma de negatar as ideias de sugerir um “gênero específico” e “uma visão militante de teatro” e ainda resumir a problemática à escritura dramática, no fatídico impasse da ideia de homens escrevendo sobre uma cena feminina, indagando que “[...] a voz de todo (a) artista não é muda, deslocada, pouco confortável, perseguida ou tolerada, exatamente à imagem da condição feminina?” (PAVIS, 2011, p. 378).

O fato de as condições de ser mulher ou artista apresentarem contextos de perseguições, intolerâncias, enfim, de serem vozes silenciadas, não se torna justificativa plausível para que homens possam falar da condição feminina tanto quanto as mulheres. São “vozes” inseridas em situações decididamente distintas, cercadas de múltiplas particularidades e, em relação à mulher, por obviedades, como o fato de que o homem ainda

tenha, de modo geral, maior abertura em âmbitos, direitos e atividades sociais, qualquer que seja ela. Importa, ainda, o fato de a posição masculina, por séculos, em todos os espaços, ter desbravado o espaço público, enquanto a feminina era restringida ao privado, não sendo diferente no teatro, “Que durante a maior parte de sua história, desde que temos notícia de sua prática no século V A. C. (sic), o teatro ocidental foi um universo exclusivamente, ou quase exclusivamente masculino [...]”. (SANDER, 2002, p. 11).

Resumir a problemática da cena feminina à escritura dramaturgica, como pensa Pavis (2011 p. 378), onde supostamente ela poderia ser escrita (e descrita) por “artistas”, independentemente de serem homens ou mulheres, supondo que a restrição aos homens seria “[...] uma distribuição dos papéis e dos sexos [...]”, é no mínimo irônica. Pavis utiliza-se de circunstâncias históricas as quais a mulher sempre foi oprimida nesta distribuição de papéis e de sexos para forçadamente justificar uma abertura sem limites para se pensar uma cena feminina. E ainda se pensando em circunstâncias históricas (as quais são insuficientes) é bastante observar que, na história da dramaturgia, as ações são “praticadas na esfera pública, em sua enorme maioria executadas por personagens masculinos, via de regra investidos de alguma autoridade constituída e engajados na luta pelo poder [...]”. (SANDER, 2002, p. 11), nas quais a idealização das personagens femininas, construídas por homens, são ainda mais problemáticas.

Iluminadas pela luz do dia, de velas, de refletores, personagens femininas têm sido alvo da atenção, da admiração e do escárnio do público através dos tempos. De Antígona, Medéia, Fedra a Lady Macbeth, Desdemona a Hedda Gabler, Mãe Coragem e tantas mais – o drama dito clássico deu à luz (da ribalta) a personagens femininas para todo e qualquer gosto – e desgosto. De fato, as últimas foram criadas por escritores homens, o que leva à crítica Sue-Ellen Case a argumentar que elas são nada mais do que uma ficção masculina que resulta de uma concepção das mulheres que nada tem a ver com as mulheres. (SANDER, 2002, p. 12).

DATA:

Caderno da individualização, p. 37

Se a mulher ainda vive em um sistema de opressão, exclusão, subjugação e ainda luta pelos direitos sobre seus espaços e até mesmo sobre o seu próprio corpo, o que possibilitaria a diferença entre um homem na contemporaneidade escrever sobre a condição feminina dos dramaturgos/autores do passado? Porém, olhar o passado para compreender o presente neste contexto, é uma questão escassa, ainda que pertinente.

Há, a questão mais abstrata e densa: particularmente o fato de o homem falar

DATA:

de percepções, sensações, intuições, pensamentos da condição feminina inseridos em âmbitos sociais, culturais, históricos, políticos onde as posições e os papéis masculinos e femininos ainda são absolutamente demarcados, em perfis de mulheres de identidades, temperamentos, enfim, subjetividades múltiplas.

Como um homemalaria de questões como estupro, maternidade negada, ou o fato de morrer pelo simples fato de ser mulher?

O fato de uma cena feminina exprimir um “gênero específico” ou uma “militância do teatro” não é algo prejudicial ou desconexo para a cena em “Cangaceiras” (lembrando ainda daquele “olhar técnico” que o definiu como “didático”), que não se intimida com estas críticas engessadoras. Sem receio, especificar uma cena essencialmente feminina percorre-se nos entremeios destas questões. Falar de machismo, misoginia, condição de opressão da mulher

são discursos absolutamente militantes que devem ser ditos de forma direta para uma sociedade na qual o feminicídio, os estupros, as diversas formas de violência (físicas, psicológicas, patrimoniais, virtuais, intelectuais, obstétricas) apresentam taxas absurdamente crescentes. Teatro também é canal de politização, de militância, de incitação de reflexões.

Porém, não se tratava mais de buscar compartimentar as designações para a cena feminina (questão que enfadonhamente se aloja no âmbito teórico) ou investigar a condição feminina pelo olhar masculino, se nele, em alguns casos, pudesse ser desenvolvido uma “sensibilidade feminina” (PAVIS, 2011, p. 278) para tal. Tampouco se limitar às condições de opressão voltadas para a mulher numa sociedade ainda extremamente falocêntrica. Quitéria pensou “Cangaceiras” como um entrelaçamento de mitos, arquétipos, vivências, imagens, histórias, corpos (ou ainda *corpus*) femininos. Este entrelaçamento só seria possível com um elenco, com um fazer artístico eminentemente feminino e com a ideia de soma, da psicossomática (do grego *psyche*, que significa mente e soma que significa corpo), uma conexão entre mente e corpo (BOHM apud NÓBREGA, 2010), um soma feminino, o qual ela chamou de cena somática feminina.

Numa fiação de relações, buscando não um feminino particular, mas um feminino plural. Face como âmbito, face da questão; fazer face à resiliência; em face de enfrentamento; face a face com a resistência, em face da posição feminina. Faces que não dispõem de semblantes específicos. Não um rosto de uma mulher, mas a face da condição de ser mulher. Enquanto fisionomia, as aparências metaforicamente são nulas, como as mulheres dos sonhos, mulheres s(em) faces. São histórias de mulheres, atreladas sim, às ideias feministas, visto que “As mulheres, as feministas e os estudos feministas questionaram radicalmente as fronteiras entre público e privado, sexo e gênero, ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o tu, o nós e o eles”. (IONTA, 2012, p. 53). São “narrativas de si”, quando o pronome assume a terceira pessoa, referindo-se a “elas”, “mulheres”.

[...] os estudos feministas, ao tratar das narrativas de si de mulheres, estão produzindo conhecimento interessado e engajado, estão construindo [...] suportes de memória e reflexão. Ao recolher e cartografar as narrativas de mulheres contidas em correspondências, diários, memórias, relatos de vida, autobiografias [...] os estudos feministas produzem conhecimentos que atuam como ferramentas, instrumentos que possibilitam lidar com os mecanismos de controle e sujeição dos corpos e subjetividades na contemporaneidade; estabelecem um vínculo indissociável entre a verdade do conhecimento e a racionalidade das condutas; criam novos conceitos, refiguram imaginários e deslocam o campo historiográfico e cultural,

promovendo transformações sociais para homens e mulheres. (IONTA, 2012, p. 53).

Neste sentido, as narrativas incitadas, colhidas e selecionadas nos experimentos “As “brabas” personagens: contando histórias” e “As “brabas” personas, histórias entrelaçadas”, foram histórias múltiplas, uma fiação do “ser mulher”. As histórias individuais das atrizes se diluem em meio às outras histórias, pois “[...] ao narrar os fatos singulares, cotidianos de suas vidas, se dissolvem, se (des) individualizam e dão visibilidade a experiências femininas comuns, pois o enredo de suas narrativas de si é o da dor, da luta e do árduo processo de mulheres que desejavam pertencer a si mesmas [...]”. (IONTA, 2012, p.55), enformadas e informadas nas histórias das cangaceiras. Histórias atemporais do feminino implícitas nas histórias das personagens.

Essas mulheres, com suas escritas de si em diferentes tempos, espaços, suportes materiais e com diferentes gramáticas, podem fazer um uso menor de sua escritura, isto é, revolucionário, na medida em que politizam a intimidade, a sexualidade e o corpo; e desconstroem as fronteiras entre público e privado [...], individual e coletivo. (IONTA, 2012, p. 57).

Histórias do feminino são histórias que inevitavelmente falam sobre a busca das mulheres do poder sobre si, do direito sobre o seu corpo e da violação dos corpos femininos: “O poder sobre as mulheres passa pois por uma domesticação dos corpos, por uma espécie de biopoder [...] no qual os corpos reais são atravessados por relações simbólicas e físicas do poder que os marcam com suas impressões”. (MARZANO, 2012, p. 461)”, ideia feminista que é instada em “Cangaceiras”, na qual a mulher corporifica suas criações, seus pensamentos, seus desejos: “O feminismo não apenas exige que o corpo das mulheres lhes seja restituído, mas algumas delas procuram celebrar esse corpo, principalmente no domínio da escrita feminina, como Cixous, que convida as mulheres a escrever (com) seus corpos [...]”. (MARZANO, 2012, p. 462).

2.3.1 – Textos como tessituras

A escritura do feminino em “Cangaceiras”, foi uma dentre tantas complexidades imersas nas “conexões espalhadas” antes da escrita, portanto um tanto quanto árduo

encontrar um caminho para uni-las. Aquele mar de trocas e relações que se atravessavam entre si, começaram a se dissipar quando Quitéria se convidou a escrever a tese com o corpo, mais precisamente partindo de um dos órgãos do corpo feminino que é fonte de criação: “[...] Vinda do *sinus* latino, rico de sentidos [...]” (MARZANO, 2012, p. 921), a palavra é sinônimo de mama, matriz, função procriadora, campo nutridor e protetor, doador e guardião da vida, é o órgão externo de nutrição e o órgão interno da concepção e da gestação. Os latinos dispunham do termo *sinus*, seio, para designar o órgão feminino nutriente (MARZANO, 2012).

Não significa exatamente imaginar-se escrevendo um papel com os seios, mas de canalizar essa função procriadora e de concepção para busca de sentido e criação. É uma fonte de energia que se espalha pelo corpo, uma atividade de meditação. “Nessa direção, meditar é exercitar-se, e a escrita é um elemento de meditação, que se liga a uma estetização da existência, à elaboração de uma vida [...] dotada de critérios éticos e estéticos”. (IONTA, 2012, p. 49). Essa escrita excede a escrita ortográfica, são escritas de vivências, escritas de si que se delineiam no corpo, uma experiência somática. E a escrita da tese nada mais era do que uma conexão desse “todo” corpóreo, delineada pela escrita de si. “A extensão do corpo como escrita, que simboliza o sujeito, é uma tradução consciente do inconsciente do autor” (SEIXAS, 2017, p. 137), que emerge como “[...] questões de identidade na perspectiva do foco narrativo”, “[...] averiguando a dimensão corpórea que pode ser estabelecida na aquisição dos sentidos através das palavras inscritas, tanto o sentido oferecido (sensação), quanto o sentido que é produzido (significado)”. (GUERRA, 2016)²⁸.

Quitéria trazia a si, a partir do *sinus* criador, a conexão entre vida, arte e pesquisa, se amparando na ficção na ordem da realidade, liminar de cena e cotidiano, realidade e ficção, autobiografia e auto ficção (PEDRON, 2017). O “si” tem como tema ou objeto o sujeito da atividade de escrita, “[...] a escrita de si se destaca como prática de constituição da subjetividade e de trabalho de si, e, nesse sentido, pode ser analisada como linha de fuga diante do poder e como meio de abertura para outro”. (RAGO, 2001, p. 7), delineada a partir do fazer artístico: “[...] a arte ao projeto de realização do indivíduo livre, a vida como obra de arte, na qual o indivíduo é convidado a ser escultor de sua própria estátua: eis a estética da existência, a vida como obra a ser realizada”. (IONTA, 2012, p. 47).

A ideia de meditação como exercício de escrita e o corpo como ela própria foi pensada pelo filósofo francês Michel Foucault (1926/1984) acerca da “*L’écriture de soi*”, “Escrita de si”, idealizada a partir de estudos do autor acerca da antiguidade clássica, precisamente em

²⁸ Disponível em <https://docplayer.com.br/61097028-Escrita-performativa-e-a-voz-insubordinada-de-totonha.html>
Acesso em: 21 jan. 2020.

relação à escrita como cuidado de si (experiências que fazem o sujeito transformar-se em si mesmo, com exercícios e técnicas espirituais e a própria escrita), enquanto prática de si (relação do “conhecer” e “cuidar”, de si e dos outros), como autoconhecimento que busca o aperfeiçoamento espiritual através do pensamento e não apenas dos próprios atos. Não é só uma descrição de fatos da memória, mas uma espécie de ampliação mnemônica da vida que se refaz em meditação, leitura e releitura, confissões de si para si e que se estende para os outros (os outros também se fazem presentes nas informações de si, que são ressignificadas não só em informações, mas em simbologias). Esta confissão se assemelha, em ambos os casos, à prática clínica com um terapeuta. A Escrita de si tem forma subjetiva de buscar uma vida, uma verdade de si sobre si mesmo, a escrita o torna identificável enquanto si. É uma prática de meditação escrita de si para si e para outrem porque escrever neste contexto é se expor, é revelar a própria alma (FOUCAULT, 2010).

Enquanto prática de si, é uma escrita que constitui um corpo como agente propagador de metáforas que institui a própria verdade do escrevente. Não um corpo que a partir de leituras prévias constituiu o escrito, mas um corpo que em si, desenvolve o que apreendeu como corpo escrito em sua própria vida, como Haseman (2006), que pensa a experiência como fonte da escrita para a prática e não a escrita que parte de conceitos antecipados.

[...] o papel da escrita é constituir [...] um “corpo” [...]. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças de sangue” [...]. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 2001, p.143)

A Escrita de si está inserida nos estudos de Foucault referentes ao que ele nomeou de “estética da existência”, a vida que para os gregos é guiada pelos pensamentos, uma “vida bela” que se constitui com a liberdade de se conduzir a própria vida, que para Foucault, trata-se de um conjunto de regras de si e sobre si mesmo, substituindo a moral social. Esta relação de si com a escrita que busca uma estética de existência é um exercício espiritual que se registra das mais diversas maneiras, em diários, correspondências, notas, que são a própria vida do si, percursos da vida em escrito e sua relação com o mundo. A “estética da existência” é arte, propõe que o indivíduo realize uma “vida bela” como “artes de si mesmo”: é uma arte de viver, ou ainda, uma vida como obra de arte em que o sujeito transgride a verdade sobre si e transforma-se em personagem de si mesmo (FOUCAULT, 2006).

Quitéria, uma “personagem de si mesma”, propõe no seu processo a prática da Escrita de si enquanto “investigação autobiográfica” (HASEMAN, 2015, p. 49); e na confecção dos cadernos de individuação e do processo cênico. Esta deia se estende para as notas das atrizes. Os cadernos de Quitéria e das atrizes enquanto notas do processo é uma prática artística comumente usada no teatro para auxiliar no processo de criação no tomar de notas de procedimentos, referências e conexões que possam ser trazidos para o processo. Há uma proximidade no conceito de Escrita de si foucaultiano não só por serem notas/diários: em “Cangaceiras”, cada uma das mulheres/atrizes envolvidas volta-se para si, para sua verdade enquanto persona nas relações com os outros. Mas antes de a relação com os “outros” espectadores, há a relação das atrizes com elas mesmas, com as “outras” implícitas nas histórias, relação entre as mulheres que atuam, as que estão em cena como personagens e enfim, que formam histórias de mulheres em geral, enquanto faces das condições femininas. Não são histórias das verdades dos fatos de cada uma, mas as verdades de si apuradas no processo enquanto verdade das dores femininas. Aliás, não há “verdade” em “perguntar se o teatro é verdadeiro, se ele é real, ilusório ou mentiroso. O simples fato de formular a pergunta faz desaparecer o teatro”. (FOUCAULT, 2011, p. 222).

A escrita do “texto dramatúrgico” de “Cangaceiras” é uma escritura simultânea de discursos, “[...] produzindo, pelas múltiplas vozes, cadências rítmicas e sintaxes narrativas que se cruzam e influenciam na transmissão de experiências [...] uma ponte dialógica entre o que está inscrito, a dimensão corpórea do texto e a imagem [...]”. (GUERRA, 2016). É um entrecruzamento de narrativas das atrizes, de verbo, de carne, símbolos, signos, de imagens imersas em seus diversos sentidos, de sonorizações, textos teóricos, músicas. Neste sentido, está próximo do que Bonfitto chamou de “textura”, onde não há apenas uma articulação dos elementos que compõem a cena, mas estes “[...] passam a ser a representação de ‘realidades’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável” (BONFITTO, 2011, p. 56), onde o corpo se constitui em unidade de ações, “[...] uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”. (GREINER, 2008, p. 170). Assim, é um sistema textual circular, aberto, apontando vários caminhos de uma escrita cerrada, com muitas possibilidades a se descobrir.

Exemplos de “textos” criados pelas experiências somáticas das atrizes nos experimentos, e que foram inseridos no roteiro de “Cangaceiras”:

Atriz 1

“Mulher é casa. Mãe sem filho, é como uma casinha de barro abandonada no meio do sertão”.

“Quando eu me deitei naquela noite, deu uma pancada aqui no peito e eu me levantei ligeiro. Era intuição”.

Atriz 2

“Pssiiuu! Não fale nisso nunca mais, nunca mais está ouvindo?”.

“Eu queria mesmo ser solta, fazer o que eu quisesse, andar por aí...”.

Atriz 3

“Eu senti uma falta tão grande, mas tão grande... ficava procurando aquela parte que me fazia falta e que me causava tanta dor... o leite escorrendo no peito... buscando em mim, aquele meu pedaço que não estava mais lá”.

“Aquele homem em cima de mim feito um bicho...”.

Atrelada à ideia de “textura”, entre o fiar e escrever, o fiar e encenar, há a contextura de sons, articuladores de sentidos, enquanto ritmo e musicalidade do espetáculo. Assim, os “contextos” são sistemas de ações nas quais se incluem ações psíquicas abstratas, mas absolutamente operantes.

Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade. Nestas antecipações, há também uma questão bastante discutida que é a do instinto [...], a pré-disposição comportamental apta a operar antes de qualquer experiência. (GREINER, 2008, p. 130).

Desse modo, o “texto dramaturgico” trata-se de um roteiro, que fora se atualizando a cada novo encontro, descoberta, reflexão ou apresentação, significa um roteiro aberto, que foi modificado tantas vezes no decorrer do processo, com exclusão e enxerto de novas conexões. Enquanto circularidade, imaginando-se pô-lo em fragmentos, sorteando suas “partes” e compondo-as novamente, qualquer que seja o resultado, não se perde a compreensão do todo. Ou seja, se as cenas forem espalhadas, distribuídas de qualquer modo, qualquer que seja seu “início” ou “fim”, ainda assim, o espetáculo tem capacidade de emoldurar-se e formar uma linha narrativa coerente, sem modificar sua estrutura.

Para iniciar esta ideia de “textura”, os experimentos foram pensados inicialmente como instigadores de memória, com o objetivo de trazer das memórias das atrizes, suas relações com o ambiente sertanejo, com as cangaceiras, com possíveis referências femininas míticas que se relacionavam com a essência do espetáculo. Os primeiros experimentos com imagens deste universo, serviram como ponto de partida para aguçamento de percepções, possibilitando uma conexão entre as imagens vistas e criadas.

As memórias externas têm fortes atributos sensoriais, são mais detalhadas e complexas e são colocadas em um contexto coerente de tempo e espaço. [...] as memórias geradas internamente incorporam mais traços dos processos de raciocínio e de imaginação que as geraram. (FOSTER, 2011, p. 82).

As histórias entrecruzadas nos experimentos a partir das contações, povoaram o espetáculo com referências de vivências semelhantes. Estas referências foram o ponto crucial de troca mútua entre as próprias atrizes e a essência do espetáculo, o que levou a longas e instigantes rodas de conversas ao final de cada ensaio, sobre como estas histórias se interligavam: “Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos”. (Bachelard, 2009, p. 93); mas principalmente enquanto momentos íntimos de desabafos de históricos próprios de violências. Tão “didático” quanto necessário esbravejar aqueles desabafos em cena. Atreladas às estas discussões, também as reflexões sobre as possibilidades de trazer o tema para a cena enquanto corporificação de imagens e sonorizações. Estes experimentos foram o fio condutor no qual se desenrolaria a tecedura complexa que estaria por vir. “Ao contarmos as nossas histórias, comunicamos aos outros como corporificar suas experiências e como trabalhar com elas para criar uma vida”. (KELEMAN, 2001, p. 19). As histórias das cangaceiras, em particular, foram a ponta inicial do fio.

Quando ficamos íntimos dessas histórias e dos modelos que elas oferecem, descobrimos a narrativa subjetiva das múltiplas formas do nosso próprio corpo. Os mitos evocam o nosso self (sic) somático mais profundo, mais íntimo, uma estrutura somática com muitas camadas de formas que conferem profundidade e dimensão ao nosso corpo. (KELEMAN, 2001, p. 26).

Em meio a estes experimentos, Quitéria percebeu que sempre surgia um elemento já tão presente no seu próprio processo com a pesquisa, no sentido de buscar escolhas, optar por caminhos. Elemento tão reiterado nos princípios junguianos: a intuição. Curiosamente, também era um elemento do universo das cangaceiras, trazido por Sila e Dadá, como inteligência perceptiva. Nos ensaios, quando perguntadas sobre especificidades das suas criações, a palavra intuição foi recorrente, como um meio de buscar as atuações, as imagens e mesmo as sonorizações que viriam configurar o espetáculo. Embora, muitas vezes Sid, Luisa e Cleide não soubessem expressar os roteiros de imagens que criavam, o corpo se encarregava de traduzi-las.

Algumas pessoas ficam confusas porque sabem coisas sem saber dizer como sabem. Chamamos a isso de intuição. Algumas pessoas têm medo de dizer que sabem a partir do feeling corporal. Saber a partir do interior do nosso corpo é ser despertado por uma onda de excitação. O corpo e as suas respostas são uma fonte de conhecimento. (KELEMAN, 2001, p. 26).

Atriz 1

Percebo coisas que me instigam, vem de dentro, como uma energia que me faz refletir e agir. É também uma escolha dentre tantas possibilidades, mas não é explicável, é como uma intuição.

Atriz 3

Certamente a intuição faz moldar a ação, as imagens, até mesmo o ritmo. É algo que está em mim, mas que só desperta de forma momentânea, como um insight. Os sons também são passíveis dessas sensações.

A intuição, tão falada também pelas cangaceiras, é uma das funções psíquicas do arquétipo da Mulher Selvagem, que atua como defesa, inteligência, percepção para agir, um dos poderes instintivos. “Alguns deles são o *insight*, a intuição, a resistência, a tenacidade no amor, a percepção aguçada, o alcance da sua visão, a audição apurada, os cantos sobre os mortos, a cura intuitiva e o cuidado com seu próprio fogo criativo”. (ESTÉS, 2014, p. 36) e decerto um dos elementos que compunha a “textura” que se formou de disposições de vários elementos singulares e plurais. Enquanto texto, no espetáculo, não se limitava ao escrito, ao descrito ou falado, mas como uma disposição de imagens, sons, signos e símbolos, disposições arquetípicas, míticas, sensitivas. “De fato, a dramaturgia vista como textura, ao reconhecer a complexidade que pode permear o trabalho do ator, resiste de maneira mais consistente às modelizações e às reduções teóricas, mantendo assim abertas as possibilidades de elaboração e de invenção”. (BONFITTO, 2011, p. 60).

Para as atrizes em “Cangaceiras” a experiência foi um viver de duas esferas, “a esfera da experiência direta”, enquanto pessoal, e a esfera imagética dos mitos, que, num processo catalisador de experiências pessoais, coletivas, advindas de funções psíquicas “conscientes” e “inconscientes”, significou uma existência cênica somática: “Ser capaz de viver nas duas esferas e realizar um diálogo entre elas é a verdadeira natureza da existência somática” (KELEMAN, 2001, p. 43). Pensar num corpo somático cênico em uma perspectiva liminar, pode ser uma alternativa para se buscar outras possibilidades de atuação, transgredindo as convenções de corpos em cena como representações ou meras cópias da realidade, com possibilidades de criações de metáforas.



“Cangaceiras” (2018)

Trilhas sonoras



Imagem: Grota do angico, maio de 2019

É uma soma do ser sensível num único instante. Mas as simultaneidades sensíveis, que reúnem [...] os sons, não fazem senão atrair simultaneidades longínquas e mais profundas [...].

Bachelard

Bachelard nos presenteia com uma possibilidade de criação através da imagem poética. Sonhos e devaneios nos aproximam de imagens unindo imaginação e razão, as quais são integrantes no ato de criar, que por sua vez, é dependente do ato de sonhar. Sonho enquanto devaneio poético, que perpassa o estado consciente, “Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência”. (BACHELARD, 2009, p. 144) do indivíduo “maravilhado” pelas imagens poéticas.

A “fenomenologia da imaginação” de Bachelard nos traz uma composição da criação de imagens poéticas (poeta enquanto contemplador da beleza quando da fuga da “realidade”) nos inserindo no mundo, possibilitando o afloramento de nossos olhares acerca desse mundo. Nos devaneios, a fuga da realidade em um ato consciente não só cria imagens, mas as vive: não é só sobre falar de mundo, mas agir neste mundo: “[...] O sonhador fala ao mundo, e eis que o mundo lhe fala. [...] Quando um sonhador fala, quem fala, ele ou o mundo?”. (BACHELARD, 2009, p. 180).

No pensamento bachelardiano, a arte não se molda apenas na memória, no ou do tempo em que é criada, mas em essência de construção psicológica, filosófica e emocional,

[...] quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante. O devaneio que quer exprimir-se torna-se devaneio poético. É nessa linha que Novalis pôde dizer claramente que a liberação do sensível em uma estética filosófica se fazia conforme a escala: música, pintura, poesia. (BACHELARD, 2009, p. 178;179).

Em Bachelard, a imaginação poética é resposta às imagens imaginadas, nas quais ler, ouvir, ver são canais para os devaneios. Os experimentos em “Cangaceiras” buscaram o ler, ouvir, e ver de imagens, excitando devaneios para a criação de palavras e sons corporificados, expressando um mundo de histórias moldadas em suas tantas aproximações, “[...] Nos devaneios [...] o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana. [...] A voz do poeta é a voz do mundo”. (BACHELARD, 2009, p. 180; 181), aproximações estas que, emergidas de imagens, teceram a conjuntura do “ser mulher” pelo elenco, imerso em liberdade de sonhar que, para Bachelard, é a única “liberdade psicológica” que temos. “[...] Psicologicamente falando, é no devaneio que somos livres.” (BACHELARD apud FERREIRA, 2013, p. 8).

“Em “Cangaceiras”, quem fala, personas (o eu) ou o mundo (o ser mulher)?”

O “ouvir” imagens no espetáculo é um fenômeno da natureza que se constitui de imagens reflexas, imagens ouvidas, imagens sonoras (JUNG, 2000) que se estruturam a partir da produção de Gestos Sonoros. Estes, podem ser “vistos” enquanto escuta, gerando uma experiência epistemológica e metafísica de imagens para quem vê (o espectador), se constituindo também num ato de conhecimento, de se fazer visível o oculto através da criação a partir de cadeias sígnicas e simbólicas (MOLINA, 2007).

“Ouvir” imagens é algo que Quitéria percebeu nos encontros com Dona Dulce, era que ela não apenas narrava suas histórias. Ela contava os fatos, as lembranças, entrelaçando-os com sons que serviam de suporte para a narrativa. Sons do tiroteio do dia do massacre na gruta de Angico, da água do Rio São Francisco, das passadas cautelosas dos cangaceiros e cangaceiras no mato, atentos e atentas aos perigos e à perseguição da polícia, sons onomatopeicos, abstratos, no meio da conversa, como uma “sonoplastia”. E ela não tinha nenhuma vergonha em produzir aqueles sons no meio das histórias, era como se já estivesse acostumada a isso, como uma particularidade.

De imediato, Quitéria lembrou carinhosamente da sua avó contando histórias e de como tinha aptidão para preenchê-las, enriquecê-las com sonorizações que criavam atmosferas perfeitas nas suas contações. Sons que completavam, apoiavam, ajudavam a dar significados às histórias. Quando criança, teria visto algumas pessoas do interior conversando desse jeito. Uma lembrança puxa outra, como o desenrolar de uma trama, e veio-lhe também as lembranças dos sons da paisagem sertaneja, que ela foi capaz de identificar na sua série de sonhos da infância. Todas estas sonorizações remetiam a ações, contextos e delineavam imagens na imaginação de Quitéria, imagens sonoras em uma rede de sons: a sonorização era o elemento que Quitéria buscava para a cena. Sons que traçavam as trilhas que fluíam no processo, uma experiência de ouvir sons nas imagens e imagens no som, que cada vez mais se configuravam como trilhas sonoras.

3.1 - O processo com imagens: como referências simbólicas e arquetípicas a partir da psicologia analítica

Devido ao seu pensamento espiritualista e não cartesiano ainda há muita resistência para com os estudos junguianos numa grande parte das universidades brasileiras. Mesmo nos cursos de psicologia, a psicologia analítica não é muito levada a sério e às vezes, nem mesmo é citada. Mas pesquisadores de diversas áreas, com sensibilidade para buscar compreender aspectos da sua própria vida e das pessoas ao seu redor, o cerne da criatividade, os sonhos, os fenômenos da sincronicidade, estão mergulhando no universo junguiano. As relações destes aspectos com a arte enquanto imagens são em demorado íntimas, as quais afloraram para Quitéria em suas leituras. Para desenvolver essa ideia, foi importante perceber primeiramente a conexão universal entre os indivíduos, a herança psicológica que acompanhou a evolução humana e que Jung deu o nome de inconsciente coletivo. Compondo o inconsciente coletivo, Jung analisa que todos as pessoas compartilham este conhecimento arquetípico no qual habitam os tipos arcaicos, os “arquetipos” que afloram na consciência de cada um de nós como imagens simbólicas, que não vêm da vida pessoal e que se reporta à arqueologia psicológica (JUNG apud FERREIRA, 2013).

As imagens psíquicas são buscadas e analisadas em contextos clínicos psicoterapêuticos como representação (visualização), nas terapias behavioristas, e como vivências e interpretações de sonhos, imaginação e atividades expressivas nas quais as imagens possibilitam acesso à intervenção nos processos psíquicos (SANT’ANNA, 2005). O fluxo de imagens como recurso terapêutico é um estímulo para a compreensão das reações emocionais. As abordagens atuais buscam as imagens de forma adaptativa e criativa nos diversos contextos e buscando-se uma atitude “[...] amplificadora e potencializadora [...] prioriza-se o estabelecimento de uma conexão emocional e vivencial com elas [...]”. (SANT’ANNA, 2005, p.23). A escola clássica da psicologia analítica propõe uma dimensão transcendente com o “eu” e nessa relação, as imagens atuam como símbolos. As imagens do Self são mensagens de “[...] amplificação cultural, que busca explicitar seu caráter simbólico e universal [...]”. (SANT’ANNA, 2005, p. 23).

Quitéria, antes mesmo do início dos encontros com o elenco para os experimentos que antecederam a construção das cenas, estudou estas ideias como inspirações, de modo que fossem adaptadas. Porque se tratava de um processo artístico, não clínico, e claro, não deveria (visto que não era psicóloga), não queria (pois respeitava os limites da área na qual não tinha formação) e não poderia (aplicá-los tal qual a prática clínica). O máximo que poderia avançar era promover uma ideia liminar, permeando área artística e psicologia, o processo

artístico flertaria de maneira sutil com as ideias junguianas: os conceitos da psicologia analítica como propulsores para criação, como “ideias raízes” para produção artística. Metaforicamente, pensou num processo clínico como sendo uma rosa e o processo artístico como o seu perfume. Principalmente porque estava trabalhando com pessoas que eram artistas e não pacientes. Pensando sobre isso, lembrou de uma das frases de Jung, e que posteriormente ficou gravada na capa do seu caderno de anotações do espetáculo, para que antes de cada experimento, de cada ensaio, pudesse lê-la ao abrir o caderno para os apontamentos: “Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana”²⁹.

Na psicologia analítica, duas abordagens de imagens são predominantes: a abordagem simbólica busca a relação das imagens e situações de vida do indivíduo, aproximando-os, de forma que a imagem seja mediada pelos símbolos; a abordagem imagética aproxima diretamente a imagem como comunicação válida, como forma de conexão e não tradução ou interpretação, servindo como referência, quando “[...] ativada, a imagem serve como interface para as várias situações vividas pelo indivíduo, com as quais ele pode estabelecer relações, mediante as diferentes perspectivas oferecidas”. (SANT’ANNA, 2005, p. 38). Na prática clínica da escola clássica da psicologia analítica, na qual uma das principais tendências vai na direção da formulação criativa (JUNG, 2000), o processo induz uma abordagem com imagens, passando por etapas, “integrando-se à consciência”:

Primeiramente, a imagem é sustentada sem nenhuma intervenção verbal até que se instale uma "regressão criativa", que favoreça a constelação do self (sic). Espera-se o desenvolvimento de uma série de imagens até o momento em que elas sinalizem a possibilidade de pontes com a consciência. (SANT’ANNA,2005, p.24).

Neste sentido, ao criar os experimentos com imagens, Quitéria pensou, num sentido gradual de experimentação, iniciando sem intervenção verbal, com o objetivo de produção de material cênico. Como forma de incitar nas atrizes suas imagens simbólicas, arquetípicas, pensou ainda num corpo coletivo, como mais uma das conexões da pesquisa. Um corpo que concretizaria o espetáculo, no sentido junguiano que o universo individual se expande na relação com o outro. Por isso, não seriam trabalhos particulares, de individuação, com a ideia de diagnosticar um quadro clínico, mas sim conectar impressões e experiências para o processo.

²⁹ Disponível em <https://iaap.org/> (International Association for Analytical Psychology) Acesso em: 10 maio. 2019.

DATA: Caderno da individuação, p. 55

Ainda que a Prática como
Pesquisa seja uma possibilidade
aberta para a pesquisa em artes
cênicas em consonância com outras
áreas de conhecimento e
"Cangaceiras" seja um espetáculo
que surgiu dos meus sonhos, com
experimentos realizados a partir dos
conceitos junguianos de arquétipos,
mitos, inconsciente coletivo, persona
e o meu processo de pesquisa seja
permeado por conceitos como
sincronicidade e individuação, é
importante salientar que os

DATA: conceitos utilizados para a cena

serviram como meras inspirações. Os
sonhos e experimentos não como
instrumento de diagnóstico, o
processo não como análise clínica. A
psicologia não transcende o processo
artístico. O próprio Jung tinha
"consciência" disso. Também não
significa teatralizar o "inconsciente"
porque ele não se traduz de
nenhuma forma.

Quitéria criou um processo em que, embora os conceitos de Jung tenham trazido muitas perspectivas, reflexões e soluções para a cena, a psicologia não é, em absoluto, um instrumento de análise da obra de arte.

Falar sobre a relação entre a psicologia analítica e a obra de arte poética é para mim, apesar da dificuldade, uma oportunidade bem-vinda, pois assim tenho a oportunidade de expor meus pontos de vista na controvertida questão da relação entre a psicologia analítica e a arte. Apesar da incomensurabilidade existe uma estreita conexão entre esses dois campos que pede uma análise direta. Essa relação baseia-se no fato de a arte, em sua manifestação, ser uma atividade psicológica e, como tal, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico; pois, sob este aspecto, ela, como toda atividade humana oriunda de causas psicológicas, é objeto da psicologia. Com esta afirmativa, também ocorre uma limitação definida quanto à aplicação do ponto de vista psicológico: *Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas.* (JUNG, 2018, p. 65).

Os experimentos ficaram à margem destes conceitos, mais como observadores e os conceitos mais como pontos de reflexão e incitação à capacidade de criação, pois

Por sua própria natureza a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhe são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas. Portanto, quando falamos da relação entre psicologia e arte, estamos tratando apenas daquele aspecto da arte que pode ser submetido à pesquisa psicológica sem violar a sua natureza. Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si. (JUNG, 2018, p. 66).

Do mesmo modo, em relação à psicologia, conseqüentemente impossibilitada de interferir na obra de arte: “Para fazer justiça à obra e arte, a psicologia analítica deverá despojar-se totalmente do preconceito médico, pois a obra de arte não é uma doença e requer, pois, orientação totalmente diversa da médica”. (JUNG, 2018, p. 71). A psicologia, enfim, reconhece a arte como uma área de conhecimento, “[...] mas que detém modos de estruturação, realização e métodos bastante particulares”. (PENNA, 2013, p. 31).

Neste sentido, os conceitos serviram como meio, ainda que limitado, para buscar simbologias individuais e coletivas num contexto em que envolvia mulheres nordestinas em situações semelhantes diante de uma existência do feminino relacionado à opressão, aos males do machismo e da misoginia, à submissão, mas também às coragens, resiliências de mulheres que buscaram/buscam um novo lugar da mulher. “O método junguiano de investigação psicológica abrange tanto a esfera individual quanto a cultural. As manifestações simbólicas da psique humana podem ser investigadas no contexto individual ou no contexto cultural – símbolos individuais e símbolos culturais”. (PENNA, 2013, p. 132).

Ainda se tratando do processo artístico, os experimentos não foram desenvolvidos com o intuito de se “teatralizar” o que se processava no inconsciente, pois o inconsciente não se traduz e “[...] não se identifica simplesmente com o desconhecido; é antes o psíquico desconhecido”. (JUNG apud PENNA, 2013 p. 151). Há que se considerar que o inconsciente coletivo é uma “possibilidade”, um “aspecto criativo”, ele é “[...] é considerado o elemento inicial, do qual brotaria a condição consciente”. (JUNG, apud PENNA, 2013, p. 149). Assim, embora tenha aflorado **do** âmbito do inconsciente, “Cangaceiras” teve sua configuração construída, **no** domínio do consciente, embora o inconsciente tenha, certamente, influenciado no aspecto criativo. “Jung foi o primeiro a descobrir a espontaneidade criativa da psique inconsciente e a segui-la conscientemente”. (VON FRANZ, 1996, p. 12).

Posto que, obviamente, o material inicial partiria dos trabalhos de cada atriz, no fim, foram analisadas e selecionadas cada uma das criações em conjunto, as quais se uniram enquanto espetáculo. Uma vivência com imagens para incitar nas atrizes, seus arquétipos que, talvez adormecidos no inconsciente, contribuiriam com a encenação a partir de uma conexão simbólica e emocional, “Uma vez que a imagem é expressão direta da psique [...]. Trabalhar no plano da imagem permite o reconhecimento dos movimentos da alma e sua integração à consciência”. (SANT’ANNA, 2005, p.25), enfatizando os aspectos funcionais e valorativos do arquétipo. Os arquétipos nos dão, generosamente, significados.

3.1.1 - Imagens entrelaçadas, tramadas, coletivas

A ideia de imagem pensada por Quitéria como identificação/referência arquetípica e simbólica inicialmente em seu âmbito pessoal, influíra diretamente na idealização dos experimentos. Em suma, não se tratava de imagens puramente estáticas ou só exteriores. Imagem como um resultado das funções da psique, imagens vistas (representação, como fala SANT’ANNA (2005), mas processadas internamente e novamente trazidas para o meio

exterior, desenvolvidas em ação, “textura”, sons, cena. Imagem não é só vista, mas também apreendida, vivida, reestruturada em imagens corpóreas, mentais, somáticas. Assim, o

[...] termo “imagem” quer dizer um “padrão mental” com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais [...]. Essa modalidade somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Imagem não é portanto só visual, mas também sonora e até muscular. [...] (GREINER, 2008, p. 72).

O fator que decerto atua como propulsor para a composição de imagens presente em “Cangaceiras”, de modo a reavivar as vivências e referências, reconstituindo símbolos e signos mitológicos, arquetípicos, culturais referentes ao universo sertanejo e ao cangaço, traçando uma reconstituição e posteriormente uma seleção imagética, diz respeito à memória. Porque “[...] temos a tendência de lembrar das informações mais relevantes e úteis para nós”. (FOSTER, 2011, p. 9). O espetáculo se configura, portanto, como sendo um emaranhamento de imagens de alusões e não como a imagem do cangaço ou do sertão como realistas, no sentido de codificadas e reconhecíveis como tal. Os experimentos das contações de histórias, por exemplo, propositalmente feito com as trocas de histórias, visava selecionar os fatos ou ações a partir do que era mais significativo para as atrizes. A memória age como um processo seletivo e interpretativo, com sua lógica fundamental própria, que é a de codificar, armazenar e recuperar: “Em outras palavras, ela é mais do que o simples armazenamento passivo de informações, podemos selecionar, interpretar e integrar uma coisa a outra – para fazer um melhor uso do que aprendemos e lembramos”. (FOSTER, 2011, p. 32).

Liga-se a este processo, a via dos conteúdos esquecidos do inconsciente (não de todos, mas daqueles selecionados, os considerados relevantes) processados pelo consciente. Imagem é uma expressão do todo psíquico. “A imagem é, portanto, expressão da situação momentânea, tanto inconsciente quanto consciente. Não se pode, pois, interpretar seu sentido só a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir de sua relação recíproca”. (JUNG apud SANT’ANNA, 2005, p. 20). Como sendo uma ideia, uma emoção,

A imagem não se restringe ao aspecto visual, à imagem ou à representação de algo na consciência por meio de uma forma visualmente reconhecível ou representável. Tampouco é um fenômeno estático cuja forma se cristaliza numa configuração acabada. A imagem é um modo de percepção e captação de natureza fluida e

dinâmica que se constitui no próprio ato da consciência.
(SANT'ANNA,2005, p. 20).

Como fugazes e dinâmicas, havia a preocupação de Quitéria na memorização destas imagens, principalmente em relação à composição da “textura” das sonorizações. Mesmo com as gravações de vídeos e áudios dos experimentos e das criações, como um dos objetivos de serem suportes de rememoração (pois corria-se o risco das criações sonoras trabalhadas serem esquecidas, perdidas) e de posteriormente as criações serem analisadas e selecionadas para a cena, os próprios experimentos foram idealizados com caráter mnêmico, para facilitação da memorização, inclusive os aquecimentos que foram realizados com os movimentos do xaxado, que aos poucos foram reconfigurados; e com as próprias criações de sonorizações. Houve, antes de cada encontro, “apresentações” solo e em grupo das criações anteriores, enquanto aquecimento “corporal”, mas também em caráter memorativo.

Foram utilizadas imagens (fotografias), voltadas para o contexto a ser encenado, as quais serviram de aparato nestes exercícios de memorização, visto que a imagem é capaz de, em seus aspectos funcionais, servir “[...] como mediadora, mobilizadora e potencializadora dos processos psíquicos”. (SANT'ANNA, 2005, p. 28): imagens visuais da paisagem sertaneja, das cangaceiras, imagens trazidas pelas próprias atrizes que as remetessem ao contexto do sertão e imagens vivenciadas em ambiente real; bem como as possíveis imagens mentais desenvolvidas a partir do cruzamento das histórias das personagens e das personas; e neste caminho, imagens abstratas sonoras, buscando uma aproximação íntima com o contexto a ser trabalhado no espetáculo, de percepção e compreensão dos sentidos. “A experiência perceptiva é uma experiência corporal na qual reencontramos ou religamos a unidade do sujeito e do mundo, bem como do próprio ato perceptivo”. (NÓBREGA, p. 2010, p. 73), que significa conhecer, perceber, assimilar um conhecimento, ou seja, a capacidade de cognição

A cognição é inseparável do corpo, sendo uma interpretação que emerge da relação entre o eu e o mundo nas capacidades do entendimento. “Essas capacidades são originadas na estrutura biológica do corpo, experienciadas no domínio consensual e ações da história e da cultura”. (NÓBREGA, 2010, p. 79).

São processo mentais que se pautam nos sentidos, memórias e pensamentos cujos significados são atribuídos pela via consciente pautando-se na vontade, na volição,

capacidade de livre escolha, motivação individual, o que faz o ser humano atribuir significados, num segmento de “[...] reversibilidade dos sentidos, ao enlace com a cor, forma, sonoridade, olhares e imagens do mundo e dos outros corpos, percebendo a profundidade do encontro e do acontecimento”, onde o corpo encena a percepção. “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”. (MERLEAU PONTY apud NÓBREGA, 2010, p. 94, 95).

Há ainda que se atribuir ao processo de “Cangaceiras”, a relação do mito com o corpo através das cangaceiras e das referências pessoais míticas de cada atriz, referências de mulheres tanto do convívio, quanto mitológicas.

Atriz 3

Me veio as imagens da minha vó e das irmãs dela. Das histórias que soube dessas mulheres que mantinham em pé a pequena propriedade da família, que trabalhavam por ela e a defendiam dos “predadores”. Elas eram como Amazonas.

As referências ou imagens míticas significaram contribuição direta para a composição do corpo cênico em “Cangaceiras” (corpos de personas e de personagens míticas), visto que são alusões ao próprio formato corporal de ordem somática.

Uma imagem mítica é a forma da anatomia falando sobre si mesma. [...] Isso faz com que a imagem mítica seja indissociável da realidade somática. A imagem mítica é o corpo falando a si mesmo a respeito de si mesmo. Os mitos são os scripts das nossas formas genéticas em linguagem social. São padrões de corporificação: eles nos mostram como fazer da nossa dotação natural biológica herdada uma forma pessoal. (KELEMAN, 2001, p. 26)

Desse modo, com o buscar de um “corpo mítico”, que teve como impulso primeiro as imagens das cangaceiras, pretendia-se movimentar uma vivência do corpo pessoal com a influência das imagens, porque “Quando idealizamos a imagem em lugar da experiência corpórea, nós nos descobrimos vivendo na imagem”. Todo esse fenômeno complexo é possível porque, de forma somática, o corpo é capaz de organizar imagens, dando-lhes uma ordem pessoal e tornar-se um objeto criador de imagens somáticas. “Como seres humanos,

dramatizamos nossas experiências interiores como imagens somáticas. Damos permanência às nossas experiências quando as corporificamos”. (KELEMAN, 2001, p. 29, 43).

Há uma organização operacional nesta ideia, e particularmente no espetáculo: a busca das imagens referenciais adormecidas e o momento do contato das imagens nos experimentos, com o intuito de formar-se um corpo referencial simbólico, resultante do misto de corpos pessoais e corpos míticos.

Esse processo gera dois tempos: o tempo do evento e o tempo da resposta, da codificação do evento. A duração do evento e o seu *imprint* organizacional, que são o presente e o passado, têm lugar na mesma pessoa. Mantemos em nossos tecidos o evento real e uma organização de uma imagem do evento. De um único evento, organizamos o experiencial e o simbólico. (KELEMAN, 2001, p. 45).

Não é, de forma alguma, um processo simples e rápido. Foi possível perceber, com o decorrer dos ensaios e apresentações, que este corpo fora se moldando até se criar o corpo cênico buscado, principalmente observando-se umas às outras, buscando unanimidade deste corpo. Provavelmente porque “Reagimos a essas imagens emocionais nos outros, assim como eles reagem a elas em nós”. Decerto, é uma experiência que requer tempo calmo, tempo generoso, tempo meigo, que muitas vezes não são possíveis dentro de uma pesquisa acadêmica. Foi um dentre tantos momentos em que Quitéria sentiu a falta desse tempo. Ela desejou esse tempo sereno para buscar com mais segurança o que pretendia. Porém, como sendo um processo aberto, sem tempo de finitude, sabia que as experiências tinham jogado sementes e que pouco a pouco iriam florescer, como havia florescido nas apresentações seguintes. Este processo de “florescimento” não depende apenas do tempo hábil para sua realização, mas também do tempo complexo de desenvolvimentos das/dos participantes de um processo. “Não é fácil criar padrões corporais a partir dos sentimentos internos, dar a estes uma expressão externa. Esses são atos formativos. Por esse motivo admiramos e imitamos artistas, atores, atletas”. (KELEMAN, 2001, p. 52).

O processo por via das imagens está inserido na psicologia analítica, mais precisamente na escola arquetípica que trata da psique como um processo vivo, na qual as imagens são cultivadas, ativadas e potencializadas por outras imagens em campos psíquicos de diversos níveis, que recorrem a aprofundamentos teóricos, experiências vivenciais e práticas clínicas. Como sendo processo artístico, “Cangaceiras” limitou-se às teorias, com rodas de leituras e debates com as atrizes acerca da psique envolta na linguagem corporal e simbólica em consonância com a experiência artística desenvolvida nos experimentos “[...] de

imaginação com base corporal e em exercícios de amplificação e leitura simbólica de mitos”, com observações, interações e intervenções das experiências imagéticas, possibilitando “[...] articulação da compreensão, sobretudo a percepção intuitiva”, sendo “[...] atividade associativa, criando metáforas que servem como indicadores e potencializadores de uma situação, a função mediadora das imagens é ativada e, sua fluência, favorecida”. (SANT’ANNA, 2005, p. 30, 34).

Enfim, todo o processo de Quitéria era de fato baseado em uma orientação de psicoterapia junguiana, com enfoque nos sonhos, na expressividade, na ideia de totalidade do indivíduo, imaginação ativa com trabalho de base corporal no contato com imagens externas (que favorecem e estimulam conexões pessoais e fluxo imagéticos), míticas (que dão forma às imagens que chegam ao consciente), formando posteriormente as imagens artísticas. Os experimentos, em consonância, e em desenvolvimento circular, desenvolviam diversos pontos do universo junguiano, inspirados em diversas abordagens, de interpretação, simbólica, imagética e por meio da amplificação arquetípica do grupo. “A amplificação é um recurso que torna presente e enriquece a imagem por meio do processo associativo e pode ocorrer em dois planos: na esfera pessoal e na esfera coletiva”. (SANT’ANNA, 2005, p. 37).
E sendo

[...] no contexto grupal, ocorre quando a imagem é enriquecida pelos diversos enfoques que os diferentes elementos do grupo atribuem a uma imagem. Seja por meio de perguntas que visam a recuperar a imagem e explorar as associações que o sujeito faz com elas, seja por meio da troca de impressões ou sobreposição de imagens, oportunidade em que se amplifica a imagem inicial até que se obtenha uma resposta pessoal em relação a ela. (SANT’ANNA, 2005, p.38).

Nesta perspectiva, foram criadas as diversas formas de imagens mobilizadas, potencializadas e ativadas e que se entrelaçam no espetáculo com a troca de entendimento das imagens criadas e utilizadas no processo: imagens corporais, mentais, verbais, simbólicas, sonoras que certamente faziam parte das vivências das atrizes ou de referências que possibilitavam a aproximação, estabelecendo relações com as situações vividas materializadas numa perspectiva consciente. Do ponto de vista teatral, há que se emergir o fato de que o processo artístico, ao contrário da prática clínica, envolveu desenvolveu um contexto para a cena, voltado para uma recepção, no qual cada espectador faz o seu próprio fluxo de imagens internas e externas acerca do espetáculo. São imagens verbais e não verbais (que mobilizam objetos) nas quais se incluem as sonorizações, o que enfatizam a

sensação de uma certa estranheza, de quebra de realidade, como na experiência dos sonhos, onde os fenômenos oníricos esfazem a noção do real.

[...] as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc.), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro pra fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também são imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo. É bom notar que muitas imagens nem chegam a ser conscientes. Tudo isso é importante para entender como o que está fora adentra o corpo e como se dá a representação. [...] A questão é reconhecer que essas imagens, como toda representação, estão longe de parecer uma “cópia do real”. (GREINER, 2008, p. 73).

Ainda referente às imagens internas,

[...] elas são baseadas em mudanças que ocorreram no nosso organismo, incluindo o cérebro quando a estrutura física do objeto interagiu com o nosso corpo. Os mecanismos sinalizadores de toda a nossa estrutura corporal – pele, músculos e retina, por exemplo - ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto. (GREINER, 2008, p. 73).

A operação de contato com objetos, pessoas, lugares, ações, quer seja do interior para o exterior ou vice-versa, são construções de imagens, “Todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais”, incluindo os sentimentos que são imagens somatossensoriais ligadas a diversos aspectos dos estados corporais (GREINER, 2008, p. 79). O processo de uma imagem de uma ação cênica, como trabalhado em “Cangaceiras” é um processo organizacional simultâneo e somático que Greiner idealizou da seguinte forma:

- 1- A imagem do objeto representado.
- 2- A imagem da resposta orgânica em relação ao objeto representado ou a dinâmica instável correspondente às numerosas modificações das configurações corporais.
- 3- A imagem da descrição do organismo, ele mesmo, durante o processo de mudança.
- 4- Assim, a fonte da subjetividade está sempre ligada à imagem de um organismo durante o ato de perceber e de responder a uma entidade externa. Portanto, a subjetividade pode emergir de qualquer cérebro capaz de construir uma representação simples de si-mesmo e, obviamente, com a capacidade de criar imagens e se transformar. (GREINER, 2008, p. 81).

Nesta perspectiva, os experimentos dependeram menos de conceitos teatrais pré-estabelecidos como regra de trabalho como sendo pela via exterior ou interior, do que do trabalho de concentração, compenetração, comprometimento e envolvimento do grupo (e não de especulações teóricas), pré-disposições que contribuíram diretamente com as histórias em suas realidades enquanto cena. Neste sentido, “[...] o ator pode se concentrar tanto nos sentimentos internos (se estiver trabalhando de dentro para fora)”, ou ao contrário, no entanto, “Alguma coisa sempre está acontecendo por dentro. Não podemos apenas construir o externo e esquecer o interno. Em segundo lugar, a forma externa que o ator está usando deve se basear na realidade humana”. (OIDA, 2017, p. 86).

3.2 – Experimentando e criando imagens

Desse modo, como dependendo dos ritmos pessoais que se integram e formam o ritmo de um espetáculo, inclusive o da própria encenação (enquanto conceito), pode-se concluir que todo espetáculo tem seu ritmo, seu próprio fluxo (AZEVEDO, 2004). E este ritmo próprio de “Cangaceiras”, foi concebido a partir dos experimentos que foram realizados no período de janeiro a julho de 2018 (até o momento do experimento da residência artística), numa das salas da Casa da Cultura³⁰ em Recife, com base de quatro a cinco encontros a cada semana. Para criá-los, pensando no uso de imagens corporificadas, Quitéria tomou como inspiração a “Prática de Corpar”, proposta por Keleman:

³⁰ Antiga Casa de Detenção no Recife, no século XIX, hoje é um centro comercial de artesanato e possui espaços para ensaios para grupos de dança e teatro.

A prática de corpar facilita o autocontato. Por esse autocontato começamos a aprender como corporificamos [...] como participamos da formação de nossos gestos e na expressão dos sentimentos, como nos posicionamos emocionalmente. [...] A prática de Corpar é um convite para nos engajarmos num diálogo somático-emocional com nós mesmos para corporificar a nossa experiência, isto é, para torná-la nossa. (KELEMAN, 2001, p. 108).

Neste sentido, os experimentos tiveram como base os cinco passos da Prática de Corpar, que foram experimentados para a criação das imagens (visuais e mentais), que são:

Observar (identificação e reconhecimento do corpo, algo sentido e que se destaca, rigidez de algum ponto do corpo, etc.); Exagerar (intensificar o padrão de comportamento); Desintensificar (desfazer a intensificação do padrão de comportamento); Esperar, que diz respeito à PAUSA: “É nesse estado de pausa que emergem sentimentos e imagens, comportamentos motores passados, lembranças e experiências de excitações passadas. Como nos sonhos, esses são ensaios para o nosso futuro comportamento corporificado”; e Reorganizar: “O cérebro do corpo começa a sustentar e orientar a atividade muscular para praticar, experimentar, repetir uma ação. O cérebro está personalizando os nossos esforços do corpo. O passo 5 é a prática do desempenhar. (KELEMAN, 2001, p. 110).

Estes cinco passos, são uma maneira de

[...] desorganizar e reorganizar forma. Isso é psicologia formativa. O objetivo da psicologia formativa é nos fazer sentir a nossa situação para podermos encontrar um modo de formar as nossas experiências e nos tornarmos íntimos da nossa vida. Essa é a chave para a criatividade e a satisfação. (KELEMAN, 2001, p. 110).

Como sendo um trabalho que dispõe de sons que compõem a cena, e pensando no seu ritmizar cênico, que não estava só nas sonorizações, mas também no texto verbal e movimentação da própria cena, os experimentos foram idealizados pensando nas

organizações e desorganizações das formas do corpo; na observação do criado; e na atenção para o ritmo em acelerações, desacelerações e pausas sugeridas na “Prática de Corpar”.

A partir da prática sugerida por Keleman, as criações advindas dos experimentos (ações, gestos e partituras criadas em contato com estímulos de imagens) foram trabalhadas inicialmente sem sons e posteriormente sonorizadas, com textos falados e sonorizações que davam sentido às criações que se delineavam com as ações de a) observação da imagem; b) reflexão sobre a imagem; c) seleção perceptiva do que a imagem propõe e d) corporificar a imagem (no sentido de dar-lhe forma externa). Posteriormente, as imagens criadas foram analisadas e selecionadas por Quitéria e, a partir destas seleções, buscando a consonância com a essência do espetáculo e com interação das atrizes, as cenas foram criadas. Neste processo, em que o estado somático prevaleceu, um elemento era potencialmente atuante: o improviso. O improviso de cada atriz como levantamento de códigos, de signos e símbolos, foi elemento decisivo na construção cênica. A improvisação instigou fundamentalmente e evidentemente, diversas possibilidades práticas com atitudes ligadas ao eixo para construção de personagens e cenas, e sua relação com as personas. “Importa destacar que essas ações inventadas, construídas, vivificadas ou preenchidas através de diferentes modos de improvisação podem “ser geradas por diferentes matrizes e constituídas por diferentes elementos e procedimentos de confecção”. (AZEVEDO, 2004, p. 246).

3.2.1 – Experimento “Paisagens do Sertão”

As imagens foram o durâmen da inspiração, da criação, independente de conceitos fixos. As imagens, doravante, se relacionariam com o feminino que se identificava com a Mulher Selvagem, com as mulheres que Quitéria queria trazer para a cena, com suas dores, seus obstáculos, mas também com suas forças, suas coragens, incitadas no fazer artístico. Estas reflexões sobre imagem foram as propulsoras para o experimento “Paisagens do Sertão”. Seguindo as coordenadas acordadas (a partir da “Prática de Corpar”, com as ações de observação, reflexão, seleção perceptiva e corporificação da imagem), que foram também usadas nos demais experimentos.

A sintonia com a paisagem sertaneja buscava uma relação mítica, visto que a paisagem enquanto vivência de alguém, é uma paisagem mítica (SCHAMA, 1996). Seria interessante que as atrizes tivessem contato com o cenário sertanejo enquanto afloramento das primeiras impressões. O experimento consistiu-se com o seguinte roteiro:

- Distribuição das imagens em círculo (observação): imagens da paisagem sertaneja com mato, seca, mulheres sertanejas anônimas, no labor diário, castigadas pela dureza do ambiente (buscando água com filhos no colo, lavando roupa, na roça).

- Reflexão: “O que, do seu inconsciente é trazido a partir destas imagens e como corporificá-las em movimentos”?
- Escolha das imagens por identificação pessoal (seleção perceptiva);
- Criação de imagens corporais/movimentos que remetesse às imagens escolhidas (corporificação das imagens);
- Criação de pequenas partituras com os movimentos criados, com livre escolha de enxerto de sons que remetesse às imagens.

Cada atriz escolheu os ritmos que julgaram ser adequados para cada movimento e criaram suas partituras (sequências), a partir do que as imagens lhes suscitavam, com o objetivo de trazer de um subsídio externo, impressões e sensações que moldaram os movimentos.

3.2.2 - Experimento “Imagens das cangaceiras” como imagens arquetípicas

A imagem das cangaceiras trouxe para Quitéria uma relação de familiaridade que não estava no âmbito das análises concretas imersas nas ideias de estereótipos pela estaticidade e fixidez das fotos, pelas possíveis contexturas e acasos em que foram registradas, pelas possibilidades de serem meros registros criados com estados previamente concebidos. Elas eram para Quitéria uma percepção particular, uma concepção que estava ligada às suas experiências pessoais: “[...] o que torna uma imagem arquetípica é o modo como ela é tocada, não a forma dela”. (SANT’ANNA, 2005, p.25). Para Quitéria, tratava-se do afloramento de arquetipos, dos motivos que tinham relação com as mulheres de uma experiência com sonhos na infância.

Os motivos de um sonho podem referir-se ao presente ou ao passado e indicar pessoas reais, vivas ou mortas, ou figuras totalmente desconhecidas na vida vígil. As pessoas não conhecidas na vida vígil provavelmente constituem partes personificadas da própria psique do indivíduo com que elas sonhou. Pela cuidadosa atenção a esses detalhes, é possível inferir que partes da psique e partes da experiência passada do ego estão consteladas na mente, por ocasião do sonho. (HALL, 2017, p. 34).

Trata-se de imagem como sendo primordial/primitiva (no sentido de primeira), como sendo “organismo de vida própria”, “organização herdada”. (JUNG, 1991, p. 422). Na psicologia analítica,

[...] a imagem não é apenas uma representação visual, resultado da percepção sensorial, da atividade mnemônica ou da transferência da energia psíquica, mas a linguagem básica da psique, criativa e autogeradora em si mesma. Assim, a imagem é também resultado da capacidade inerente da psique de agrupar elementos, de natureza perceptiva ou não [...] – imagens primordiais – que lhes atribuem forma, significado e dinamismo específicos. (SANT'ANNA, 2005, p.19).

Ainda que partindo de uma representação (imagem visual), absorve-se um estado íntimo no qual a imagem interna se compõe dos mais diversos materiais e da mais diversa procedência, não como conglomeração, mas homogeneização, com propriedade e autonomia, formando-se pela percepção consciente, como também pela intuição inconsciente, já que não pode ser minimizada nem a um, nem a outro, mas como uma relação intrínseca entre os dois (SANT'ANNA, 2005). As imagens se constituíram no processo de “Cangaceiras” como fonte de energia para criação, ligava-se aos passados arquetípicos como sendo “expressão natural da psique”, e neste sentido, ela tem coerência e validade em si mesma, “[...] como matéria-prima da psique, que pode ser trabalhada, cultivada, ativada, contemplada, mas não reduzida a explicações ou a conceitos”. (SANT'ANNA, 2005, p.21).

Quitéria usou imagens das cangaceiras que viriam a ser as personagens do espetáculo, com o intuito de descobrir as primeiras identificações que permeavam personas e personagens. A escolha das cangaceiras para desenvolvimento das cenas se deu a partir da ideia da força mitológica que elas deixaram no imaginário popular, além de suas decisivas participações no movimento do cangaço, as quais Quitéria pretendia explorar no texto. Outro ponto decisivo para a escolha destas personalidades (aqui como imagens, como aspectos demonstrados por alguém de maneira pública) foram suas histórias intensamente marcadas por perseguições, exclusões, discriminações, machismo e misoginia (fatos que serviram de reflexão para se pensar a posição atual da mulher), além de suas atuações enquanto transgressão no espaço reservado à mulher no Nordeste da década de 1930. Este experimento foi trabalhado da seguinte forma:

- Imagens espalhadas em círculo: Maria Bonita, Dadá, Sila, Dulce, Durvinha, Neném, Cristina e Aristéia. Quitéria pensava em cada atriz interpretar duas personagens, as quais se intercalariam com as personas;
- Observação das imagens das cangaceiras, atentando para a fisionomia e a força da expressão que cada cangaceira apresentava nas fotos: “Que Gestos Sonoros podem representar estas fisionomias das fotografias?”;

- Reflexão: atentar para o fato de que um gesto sonoro não é um simples bater de palma ou qualquer reprodução vocal, ele está inserido numa cadeia interacional, comunica algo, está carregado de simbologia, tem uma função;

- Criação de pequenas partituras com os Gestos Sonoros, repetindo-as em ritmos diferentes.

Já neste momento, analisando algumas passagens dos cadernos das atrizes deste experimento, Quitéria percebeu que o objetivo de reunir as relações das faces femininas, estava se delineando:

Atriz 1:

“As emoções são a porta de entrada para o processo imaginativo”.

“Qual era o porto seguro dessas mulheres? De onde elas tiravam força?”

Atriz 3:

F(r)ases delas, f(r)ases, minhas.

3.2.3 - Experimento: “Desbravando as sonorizações do inconsciente e do corpo”

Diante de tantas reflexões com imagens, ademais enquanto uma tecedura de tantas imagens envolvidas, em conexão e continuação do experimento anterior, foi trabalhado o experimento “Desbravando as sonorizações do inconsciente e do corpo”. A orientação para este experimento era de que as atrizes trouxessem uma foto de si mesmas, de qualquer período de suas vidas, que tivessem relação com o contexto do sertão ou que de alguma forma remetesse a ele, com o objetivo de aflorar imagens do inconsciente, que seguiu o seguinte roteiro:

- Observação das próprias imagens (fotos);
- Reflexão 1: “Que sons, cores, cheiros, imagens esta fotografia me faz lembrar”?
- Reflexão 2: “Que histórias posso contar a partir destas lembranças sensitivas”?
- Quitéria pediu que as atrizes contassem as histórias daquelas imagens pessoais: lugar, contexto, tempo e o que elas traziam em consonância com o universo do sertão. O experimento consistiu em criação de partituras com imagens corporais, Gestos Sonoros e movimentos a partir do que as fotos lhe suscitavam, explorando todas as possibilidades de

produção de sons com o corpo, buscando ritmos diferentes de acordo com as lembranças sensitivas;

- A variação dos ritmos se deu a partir dos estados remetidos, mais lentos para ações com lembranças melancólicas, tristes e mais rápidas para ideias de alegria, pressa etc.

Ao final, foram criadas as primeiras partituras completas de sons que surgiam dos corpos: palmas, batidas nas coxas, nas costas, dos pés etc. além de produções vocais enquanto Gestos Sonoros em diversas possibilidades de ritmos. Havia ainda uma distante, mas sólida aparência do espetáculo que começava a se delinear. Com a continuação deste experimento em mais três encontros, as atrizes já demonstravam certa habilidade para exploração de sons do corpo e, o mais importante, de não serem sons aleatórios, mas imbuídos de símbolos e signos, além de inserção das primeiras frases, enquanto texto verbal, nas histórias contadas a partir das fotografias. Estes experimentos enquanto potencializadores de imagens internas e externas, com as contações de histórias, também são “portas” para imagens arquetípicas como produtoras de sentidos: seu caráter arquetípico é sua capacidade de evocar significado (SANT’ANNA, 2005).

Ainda que nem todas as atrizes do elenco tivessem tido em suas vidas contato direto com o contexto sertanejo como Quitéria, as imagens são poéticas enquanto estímulos para os possíveis arquétipos adormecidos. Não é uma relação causal: “[...] A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela exploração de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos [...]”. (JUNG apud FERREIRA, 2013 p. 27). Portanto, de alguma forma, no âmbito do consciente, as atrizes reconheceriam a imagem em seu sentido totalizado, das cangaceiras, como sendo nordestinas e mulheres. E estavam em um processo artístico, poético. “O ato poético é como um ato essencial que ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade [...]”. (FERREIRA, 2013 p. 27). Enfim, a forma arquetípica é formada de elementos misteriosos, mas preenchida com o consciente com a ajuda de elementos de representação. O arquétipo é criativo, dinâmico, organiza as imagens e transcende as particularidades pessoais, biográficas, socioculturais e regionais da formação das imagens. Quitéria pensava exatamente isso. Arquetipicamente falando, pensava em um corpo enquanto mulher para a encenação, ao invés de corpos individuais. “Mulher” e não “esta ou aquela mulher”.

Nestes experimentos, o vivido foi revivido pela imaginação poética, amplificado na incorporação do vivido imaginado. Viver, neste pensamento bachelardiano, não tem ponto central, neste sentido, o viver/imaginar recorre à ideia de se ensaiar muitos modos ou tempos de viver. A imagem enquanto vivida em devaneio, não se configura como eco de um passado, mas reconfigurada no instante em que é criada. “Num devaneio, uma vez que nos lembramos,

o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores” (BACHELARD, 2009, p.99). Os devaneios nos desembaraçam do passado, atualizando as imagens. Esta concepção de ensaio da vida em Bachelard são organizadas pela ação, organizadas pelo corpo, que reimagina e reencontra nos devaneios a existência poética. São devaneios que alçam voos e que nos levam ao reencontro destas imagens revivendo suas possibilidades. “Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda”. (BACHELARD, 2009, p.94).

A partir dos experimentos com as imagens das cangaceiras, das mulheres anônimas sertanejas e das imagens das próprias atrizes que tinham relação com o ambiente do sertão, formou-se um esquema de referências, de reciprocidades, de ligações culturais, de essências nas aparências dos mitos, a “verdadeira presença” contida nas imagens, “[...] o sentido expressivo presente no mito, na poesia e no corpo, assumindo a ligação primordial e transversal entre objetividade e subjetividade, entre a consciência, o corpo e sua expressão na linguagem”. (NÓBREGA, 2010, p. 89). Os mitos organizam a experiência pessoal e “[...] dramatizam a experiência da nossa corporificação e identificam a voz que está falando mais alto em determinado momento. A nossa estrutura corporal determina um modo mítico de pensar e nos dá uma identidade”. (KELEMAN, 2001, p. 6).

Atriz 1

De cócoras vem a imagem de vovó, que passava horas fumando seu “fumo”. Usando lenço na cabeça, ora conversando, horas vendo o tempo passar. E como era forte. Carregava o mundo nas costas.

Atriz 2

Era como se de repente eu me encontrasse imersa naquele universo. Não me encontrar no sentido de descobrir, mas de retornar. Eu pertencço a este mundo porque vovó, minha referência maior, também pertence a ele. Eu sou desdobramento de vovó, e consequentemente, desdobramento deste mundo sertanejo.

Atriz 3

Não é só por ser nordestina. É por me sentir parte deste ambiente como sendo mulher, me identificar com suas dores.

Os contatos com as imagens míticas foi o início para a criação do trabalho de corpo, o delinear das imagens corporais e posteriormente, das partituras sonoras, em suas metáforas. O contato com o mito, como sendo função organizadora, é uma experiência absolutamente corporal. “Os mitos falam do corpo. A metáfora baseia-se no corpo. Ela é experiencial. No mito, eu busco o corpo – as suas formas, expressões e atitudes emocionais. A produção de corpo, o aprofundamento dos repertórios de sentimento e ação, é o que os mitos prometem”. (KELEMAN, 2001, p. 7). Não havia nenhum ruído, por assim dizer, que aquela experiência mítica de Quitéria através dos sonhos pudesse interferir no processo envolvendo outras mulheres e conseqüentemente outras vivências, outros mitos, “O sonho de uma cultura, mito, não o difere de um sonho individual”. (KELEMAN, 2001, p. 15) e os experimentos serviram de colagem para a composição da ideia das mulheres s(em) faces.

Foi uma forma de incitar as atrizes a perceberem que aquela vivência mítica eram parte de suas próprias vivências, não só a partir das cangaceiras, mas de mulheres que enquanto suas referências, seus mitos, também faziam parte do contexto que as envolviam, conseqüentemente, em um evento corporificado tendo o mito como organizador, criando ordem através da experiência somática (KELEMAN, 2001). Porque os mitos nos mostram diferentes corpos da nossa história, imagens corporais de diversas idades e tempos: os mitos

[...] têm o poder de afetar os papéis que assumimos ou que desejamos assumir, ao ordenar a maneira como usamos a nós mesmos. Como pensamos sobre nós mesmos e como tentamos nos colocar em cena? Como usamos o nosso cérebro, como usamos a nós mesmos para encenar as imagens míticas conhecidas ou desconhecidas que são parte da nossa vida? Porque, tendo ou não conhecimento disso, estamos vivendo essas histórias herdadas. (KELEMAN, 2001, p. 28).

As lembranças aguçadas como imagens arquetípicas, trazem de volta o parentesco com o feminino selvagem, com histórias pessoais, de antepassadas e/ou de mulheres que permeiam as vidas femininas. Este parentesco pode se distanciar pela domesticação sociocultural imposta à mulher. Quando a mulher retoma sua natureza selvagem (como força de psique natural), ela se torna observadora, inspiradora, intuitiva, criadora. O machismo, o patriarcalismo, a dominação, a misoginia cortam o vínculo da mulher com sua psique instintiva, a Mulher Selvagem.

A Mulher Selvagem é a saúde para todas as mulheres. Sem ela, a psicologia feminina não faz sentido. Essa mulher não domesticada é o protótipo de mulher... não importa a cultura, a época, a política, ela é sempre a mesma. Seus ciclos mudam, suas representações simbólicas mudam, mas na sua essência e/la não muda. Ela é o que é [...]. Ela

abre canais através das mulheres [...] por mais que seja humilhada, ela sempre volta à posição natural. Por mais que seja proibida, silenciada, podada, enfraquecida, torturada, rotulada de perigosa, louca e de outros depreciativos, ela volta à superfície [...] mesmo a mulher mais tranquila, mais contida, guarda um canto secreto para a Mulher Selvagem. (ESTÉS, 2014, p. 23).

A Mulher Selvagem se arrisca, não teme novas tentativas, novos lugares, mudanças, é caçadora. A cangaceira, quando ingressa no bando por vontade própria, se ressignifica, reencontra a Mulher Selvagem, ao caçar novos lugares, novas perspectivas, suas vontades, sem medo do desconhecido. Elas não ousaram em tentar, em transgredir. Quando é obrigada a acompanhar um cangaceiro, torna-se selvagem pela força, resiliência, resistência. E quanto às cangaceiras que ressurgiram nos experimentos e ensaios de “Cangaceiras”, estas foram confidentes entre si. Algumas vezes, os encontros não se limitavam a experimentar, criar, ensaiar. Várias horas se passaram, às vezes preenchendo todo o tempo do horário dos ensaios com as escutas entre elas das dores femininas de cada uma, às vezes com choros há muito contidos. Relatos e alguns segredos dolorosos que certamente, ao serem revelados, compartilhados, foram apaziguados.

Essa é mais uma razão para revelarmos nossos segredos. A revelação e a dor nos salvam da zona morta. Elas nos permitem deixar para trás o culto fatal dos segredos. Podemos chorar e chorar muito, e sair cobertas de lágrimas, mas não manchadas de vergonha. Podemos sair daí mais profundas, com o total reconhecimento de quem somos e plenas de uma nova vida. A Mulher Selvagem nos abraçará enquanto estivermos chorando. Ela é o Self instintivo. Ela consegue suportar nossos gritos, nossos uivos, nosso desejo de morrer sem morrer. Ela sabe aplicar os melhores remédios nos piores lugares. Ela ficará sussurrando e murmurando nos nossos ouvidos. Ela sentirá dor pela nossa dor. Ela a suportará. Não fugirá. Embora haja cicatrizes inúmeras, é bom lembrar que, em termos de resistência à tração e capacidade de absorver pressão, uma cicatriz é mais forte do que a pele. (ESTÉS, 2014, p. 432).

3.3 – Sonhos e sons...

Nunca o termo “sonhar acordada” teve tanto sentido para Quitéria. A ideia de trazer as imagens de seus sonhos da infância para a cena era teatralmente possível. Diretos ou complexos, espontâneos e imprevisíveis, são milhares de sonhos em toda uma vida e cada um deles, único. “É portanto surpreendente observar que muitos deles têm uma estrutura identificável, um arcabouço a partir do qual se organizam. Ao traçarmos o contorno dessa estrutura, o fluxo aleatório de imagens e eventos começa a ir para o lugar”. (VON FRANZ, 1996, p. 22). A série de sonhos de Quitéria, organizada quase como se fossem capítulos, a levava cada vez mais para o lugar da cena, fazendo-a seguir por um caminho já muito conhecido do teatro e usado metaforicamente como uma das técnicas junguianas de compreensão dos sonhos:

Comparamos o sonho a um drama e o examinamos sob três aspectos estruturais: primeiro, a introdução ou exposição — o cenário do sonho e a colocação do problema; segundo, a peripécia — o desenrolar da história; e finalmente, a lysis — a solução final, ou talvez a catástrofe. (VON FRANZ, 1996, p.23).

O cenário dos sonhos, foi a primeira conexão a ser refletida e situada na cena. Os clichês de tules encobrendo a quarta parede ou o recurso de fumaça em cena para dar ideias oníricas não configuravam seus sonhos. Neles, não havia embaçamento de imagens, era por vezes tão real que Quitéria se sentia nos próprios sonhos, como que participando daquelas “cenas”. De todos os elementos que invadiam sua sequência de sonhos com cangaceiras na infância, dentre “personagens”, roupas dessas “personagens”, cores, um, em particular, sobrecarregava as “cenas”, como elemento que parecia ter a função de preenchê-las: o som. Na verdade, sons, vários, perceptíveis, imperceptíveis, conhecidos, irreconhecíveis, mas que moldavam perfeitamente as situações.

Sons conhecidos, como gorjeios de pássaros, água do riacho correndo tão forte que parecia acompanhar alguns movimentos rápidos daquelas mulheres, assobio de vento. Porém, os sons inaudíveis ou confusos, eram os mais especiais para Quitéria: se eram sons irreconhecíveis, como tinham tanta “afinação” com o ambiente? Das poucas vezes que aquelas mulheres falavam, suas vozes soavam como onomatopeias, mas Quitéria (pelo menos nos sonhos) parecia entender todo o diálogo entre elas. Se o tule ou a máquina de fumaça eram insuficientes para contar seus sonhos, tampouco uma trilha sonora, gravada ou não, o conseguiria. No mínimo, atuaria como uma cópia mal elaborada. Porque a sensação nos sonhos são de que os fatos parecem reais, mas tem um quê de ilusórios, que não são

possíveis de acontecer na realidade. Os sons apenas se aproximam dos sons e intensidades reais, como uma lembrança.

Nesta perspectiva, as musicalidades das canções do espetáculo foram compostas com produções corporais, com sonorizações que lembravam os ritmos que estavam em consonância com o universo do sertão e do cangaço, o xote de forró, o xaxado e o baião. O “xote de forró” ou “xote de pé de serra” é uma variação sertaneja do ritmo e da dança do xote.

O xote veio do estrangeiro. Então, nós lá no sertão criamos o xote malandro, xote *de pé de serra*, xote de forró, de dança de *matuto* que é mais do estilo do escocês. É um xote mesmo nosso porque ele tem uma jogada completamente diferente e tem as letras jocosas, como ‘Vem cá cintura fina, cintura de pilão’. Ele conta sempre uma poesia bonita, ou então uma história jocosa, humorística. (GONZAGA apud NAVARRO, 2013, p. 656).

O “xaxado” tem origem no alto sertão pernambucano e ficou conhecido em todo o Nordeste graças a Lampião e seus bandos. “Marca a época em que os ‘*cabras machos*’ afrontavam a polícia com um canto chamado “parraxaxá”. Dança-se o xaxado

[...] em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. Os *cangaceiros* executavam o xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do coice do fuzil. Xaxado é onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alpercatas, arrastadas no solo. (NAVARRO, 2013, p. 653).

O “baião” é uma mistura do dedilhado da viola com cantigas tonais medievais, presentes nas toadas dos cegos das feiras do Nordeste. A palavra surgiu pela primeira vez no disco “Baião Número 1” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

O *baião* era executado por instrumentos e quantidade de músicos bem variada, até que Luiz Gonzaga convencionou o formato do trio: a sanfona no centro, ladeada pela zabumba e pelo triângulo, formação característica do *forró* mais tradicional, hoje conhecido como *pé de serra*, que executa o *baião*, xote, *rojão*, quadrilha e outros ritmos. (NAVARRO, 2013, p. 93).

3.3.1 – Experimento “Buscando um corpo “sertanejo”: movimentos do xaxado

Este experimento foi criado para se pensar na condição de um corpo enquanto presença no espetáculo que remetesse à atmosfera sertaneja. Embora pensado para ser trabalhado em alguns encontros, ele passou à condição também de aquecimento, de “pré-ensaio”, juntamente com as lembranças das criações de partituras de imagens e sons, que ajudou a fixar os roteiros das partituras e como preparo condicionante ao contexto do espetáculo ante a cada encontro, realizando-se com o seguinte roteiro:

- Observação (familiarização): escuta dos ritmos xote, xaxado e baião; produção de movimentos (passos) da dança do xaxado; observação do próprio corpo produzindo os movimentos;
- Reflexão 1: “Que ressignificações posso dar a estes movimentos da dança enquanto imagens de composição do corpo para a cena”? (criações de novas leituras dos passos);
- Produção das imagens ressignificadas com acelerações, desacelerações permeadas por pausas, buscadas pelas próprias atrizes na ação dos movimentos;
- Seleção das imagens das pausas (de cada atriz), observadas e escolhidas por Quitéria;
- Memorização e “reprodução” das imagens das pausas escolhidas pelas atrizes.

No xaxado, os próprios movimentos indicam a posição da coluna e das pernas. Não há como ficar com colunas e pernas retas, seria impossível produzir os movimentos. Eles só fluem com a coluna e pernas arqueados. Os braços, levemente separados do tórax. Essa postura é explicada a partir da origem dos seus movimentos, dos afazeres diários da vida sertaneja ou dos cangaceiros como arar a terra para o plantio que inspirou o movimento “corta jaca” (arrastado do pé) e o ataque dos cangaceiros que inspirou o “avanço”, quando na dança, se avança com a coluna arqueada, girando os braços em alternância com as pernas que dão passos largos com os pés. Completa-se à dança, a expressão austera, originada da labuta do dia a dia, do clima que intervém no olhar e nas marcas de expressão.

Assim, a postura adotada no espetáculo, de acordo com as imagens de “pausas” escolhidas durante este experimento foi a posição das pernas e do tórax levemente curvado, o que deixa o corpo no eixo, mas alertando-o para trocas intensas de movimentos abruptos ou não. Na dança do xaxado, este plano equilibra o corpo para movimentações bruscas, inspiradas nas fugas e batalhas do cangaço. Alguns passos do xaxado foram acolhidos nas cenas não como virtuosismo, mas a partir deles, dos seus significados, produzir as partituras,

ressignificando-os. Estes movimentos não foram não só enquanto simbologia, mas ainda como produtores de sons (arrastar de pés, pancada produzida pelos pés) que ajudaram na produção dos sons dos instrumentos e de sentidos na cena.

Voltou a dançar xaxado nos encontros deste experimento para servir como observação para que as outras atrizes aprendessem a dança, fez com que Quitéria lembrasse da movimentação das mulheres dos sonhos. Poderia ser uma dança... Embora tenha atentado para o registro dos sonhos muitos anos depois, com o pouco que havia restado em sua memória, a lembrança de um momento de um deles, foi especial: uma das mulheres, com a coluna levemente arqueada, batia fortemente com a mão em um dos quadris e, ao mesmo tempo, batia com o pé no chão. Ao acordar, Quitéria menina achou engraçado aqueles gestos e sorriu. Podia ser o xaxado, não era difícil que a dança invadisse seus sonhos, já que nos finais de semana, se infiltrava na multidão que se aglomerava na praça da pequena cidade para dançar forró e xaxado, enquanto ela observava para aprender. Mais tarde, quando transcreveu os fragmentos dos seus sonhos, percebeu que aqueles movimentos, ainda que ela não visse a expressão da mulher, poderia ter vários significados. Ela estava gesticulando para alguém correr ou ter mais rapidez? Estava em um gesto involuntário, buscando uma forma de canalizar ou expurgar uma dor ou um desconforto? Estava zombando de alguém? Estava em um acesso de raiva? Era um ritual? Estava dançando, cantando, tocando? Se a face da mulher fosse nítida, talvez fosse mais fácil descobrir, diante de sua expressão...

Mas o que quer que significasse aqueles gestos, a essência deles, para Quitéria, era absolutamente teatral. Certamente essa essência para outro sonhador seria outra, visto que o Self de cada indivíduo é único, mas para nossa personagem era extremamente textual, sistematicamente sígnico e poeticamente cênico. Era uma pequena partitura de gestos, mas que poderia dizer muito. Faltava-lhe um contexto, um roteiro para sua compreensão, mas era incrivelmente potente. Ao lembrar dessa passagem e transcrevê-la, Quitéria pensou em experimentar, copiando os movimentos e dentre tantas possibilidades, era também uma melodia, a qual não era reproduzida no sonho. E ao mesmo tempo que repetia aqueles gestos, experimentou-os em consonância com outras possibilidades: com um texto, com um poema, com sons aleatórios, com músicas. Em várias rotações, entonações, inflexões. Uma pequena partitura produzida pelo corpo, era a força matriz para embalar vários significados.

Pensou que “Se houver várias matrizes, é possível realizar um espetáculo”! Enfim, ela já tinha a conexão-ventre, que desencadearia todas as outras. Explorar sons dos corpos como preenchimento da cena, poderia trazer a sensação de entorpecimento daquelas imagens oníricas, a configuração de sonho. Aquele momento, então, se delineou como o início oficial do processo da tese, quando, de fato, Quitéria pôde imaginar e traçar as primeiras linhas,

ainda que uma escrita tortuosa, diante do tremer da incerteza. Era, de fato, uma intuição, apenas. Mas lembrou da intuição das cangaceiras e de quando leu em Bonder, certa vez, que a intuição pode ser melhor do que uma resposta: “[...] a aproximação explica mais do que a rigidez da conclusão estática de uma resposta objetiva. [...]”. (BONDER, 1995, p.59). Para Quitéria, pela primeira vez, após o *insight* da pequena partitura colhida de um dos seus sonhos, sentia que, diante das suas experiências oníricas, o caminho seria traçado pela imagem que nos faz ir além do sentido óbvio e convencional do real: o símbolo. A linguagem dos sonhos são os símbolos, o que faz nosso inconsciente ter uma relação íntima com eles. A comunicação humana também é repleta de símbolos, imagens não necessariamente descritivas.

O que denominamos símbolo é um termo, um nome ou até mesmo uma imagem talvez familiar na vida cotidiana, mas com uma conotação específica [...]. O símbolo sugere algo vago, desconhecido e oculto [...]. Assim, uma palavra ou imagem é simbólica quando implica algo além do seu sentido óbvio [...] adquirindo um aspecto "inconsciente" mais amplo nunca definido com precisão nem totalmente explicado [...]. Como há muitas coisas além dos limites da compreensão humana, usamos termos simbólicos para representar conceitos que não podemos definir ou compreender por completo. (VON FRANZ, 1996, p. 28).

Desse modo, a ideia de simbologia a partir do olhar junguiano se tornara a essência da produção dos fluxos que delineavam os sons, os quais eram capazes de evocar signos e símbolos, os Gestos Sonoros.

3.4 – Os Gestos Sonoros

Com sinais sígnicos e simbólicos inscritos em esquemas de sonorizações, os Gestos Sonoros são todas as produções sonoras do corpo para a composição da cena. Cada Gesto Sonoro pode se adequar a várias situações diferentes, sendo reutilizado em cenas, partituras e músicas com melodias, tempos e ritmos diversos. Como em “Cangaceiras”, pode ser configurado como cenário (enquanto ambientação cênica) e sonoplastia e/ou trilha sonora substituídos por espaços imersivos sonorizados com cadeias sígnicas e simbólicas.



Caderno do processo cênico, p. 40

Penso que...

Gestos Sonoros são fenômenos musicalizados múltiplos, eventos plurais que formam unidade perceptiva, havendo uma espécie de “edição” de sons de modo que caracterize a mensagem.

Os dados sensoriais nos chegam ao cérebro de forma consciente ou não, atuando diretamente na recepção da mensagem no âmbito perceptivo com receptividades múltiplas.

Algo semelhante ao método junguiano de amplificação em relação aos sonhos: o que um sonho nos remete, nos dá infinitas possibilidades.

Materiais sonoro-visuais ou experiências sensoriais que estabelecem sensações, informações e situações apresentadas ao público.

Gestos que representam a estrutura humana.

As imagens são construídas com a mobilidade de experiências de cada indivíduo, que por sua vez são construídas com os símbolos, os quais podem ser entendidos ou não, dependendo de fatores concretos como os socioculturais; ou subjetivos e individuais, as experiências pessoais, mas em ambas, as mensagens das imagens são entendidas a partir da metáfora que os símbolos carregam (VON FRANZ, 1996). Significa fazer analogias entre os símbolos e a realidade, “amplificando” a imagem simbólica, para podermos interpretá-los. Jung propõe uma amplificação dos símbolos que surgem do inconsciente, que são analisadas a partir de expressões artísticas, por exemplo, ou da simbologia dos sonhos. Os símbolos são uma forma de conhecimento pessoal, para com os semelhantes e para com os fenômenos. Para Jung, o conhecimento não se limita ao âmbito intelectual, “sua criatividade e produtividade se efetivam somente à medida que incluir todas as funções psíquicas (intelectivas, emocionais, intuitivas, perceptivas e imaginativas)”. (PENNA, 2013, p.132).

Os símbolos podem ser investigados tanto no contexto individual quanto no cultural. As manifestações humanas, mito, religião, arte, história, filosofia “são os variados fios que tecem a rede simbólica da experiência humana!” (CASSIRER apud PENNA, 2013, p. 164), enquanto o conhecimento individual aflora das manifestações subjetivas: não só os sonhos, mais ainda fantasias, sintomas ou comportamentos (PENNA, 2013). O símbolo é a ponte pela qual o material inconsciente se torna visível no consciente. Do grego *symbolom* e do latim *symbolum*, “Literalmente, símbolo quer dizer [...] “posto junto”, o que revela seu significado de síntese, de união, ponte e ligação entre coisas, ou aspectos de uma mesma coisa” (PENNA, 2013, p. 166). Une o mundo subjacente e o mundo sobrejacente, transforma energia inconsciente em energia consciente, “[...] uma imagem que descreve da melhor maneira possível a natureza, obscuramente pressentida, de algo [...]”. (JUNG, vol. 8; p. 167).

Em literatura junguiana, “Vale salientar que por imagem não se entende uma figura visual, mas a representação de um estado psíquico que pode ser formulada em sensações, ideias, sentimentos, movimentos ou figuras pictóricas”. (PENNA, 2013, p. 167). Assim, os Gestos Sonoros são estruturas (enquanto base, organização, composição no que está presente na mente) que atravessam a via inconsciente através dos símbolos e da consciente, a partir dos signos. Estes, no pensamento junguiano, são sinais reconhecíveis, facilmente identificáveis, decifráveis. O processo de “Cangaceiras” se movimentava por trazer os símbolos, observá-los e traduzi-los, tanto no trabalho com o elenco, quanto no caminho ao espectador.

Caderno do processo cênico, p. 37

Sobre símbolos e signos:

Os signos nos remetem ao óbvio.

Os signos emergem dos símbolos.

Os símbolos emergem da alma.



Para Molina (2007) os Gestos Sonoros podem ser vistos. “Ver”, em seus vastos sentidos, também é uma forma de conhecer, reconhecer, compreender, assimilar, interpretar, conceber. Os símbolos têm estas funções e eles eram as conexões que traduziriam os sentidos dos Gestos Sonoros abstratos do espetáculo. Molina (2007) nos faz uma intrigante pergunta: Por que não tentamos ver o som? Sua pergunta está atrelada ao fato de toda sociedade ocidental ter dado demasiado valor à visão, em relação aos outros sentidos (SCHAFER, 1992). Entretanto, o ato de “enxergar” também pode se relacionar questões metafísicas como sendo pressentir, perceber, considerar com mais atenção. A memória, as concepções, percepções, os conhecimentos e experiências pessoais, bem como os signos e símbolos, são os fatores que nos levam a “ver” o som, no sentido metafísico. Como ao se escutar uma música que nos lembra um momento triste ou feliz, capaz de nos arrepiar a pele ou nos deixar sensibilizados de algum modo. Da mesma forma atuam os Gestos Sonoros, uma identidade particular de criação sonora, em constante interação com estes fatores, e sua leitura, resultado desta interação.

No âmbito teatral, o termo “gesto” apresentou várias concepções ao longo do tempo, influenciando na interpretação do ator e no conceito da encenação. Do latim *gestus* (atitude, movimento do corpo), Pavis (2011, p. 184) definiu gesto como “Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”. Ainda que de forma generalizada, esta definição nos dá uma pista de como o sentido de gesto pode se expandir. O autor ainda subdivide o termo em três situações: O “gesto como expressão” da concepção clássica e ainda muito buscado, expressa a exteriorização de conteúdos psíquicos (emoção, reação, significação); O “gesto como produção” considera a gestualidade experimentada e improvisada, não sendo apenas uma comunicação de sentimentos; O “gesto como imagem interna do corpo ou como sistema exterior”, que não carece de estar vinculado à palavra, apreende a “[...] imagem do corpo e do esquema corporal, ela é função da representação que o ator ou o dançarino faça do espaço onde evolui. Esta representação do figurativo gestual, ficará, no momento, perceptível apenas no nível de intuições”. (PAVIS, 2011, p. 185).

Ainda que Quitéria identificasse a produção de Gestos Sonoros em seu processo, inserida mais aproximadamente na terceira concepção de “gesto” elencada por Pavis, ela não se resumia à esta definição, como que seguindo um regimento. Os Gestos Sonoros surgiam numa teia de símbolos, em sua maioria (a ressignificação para o entendimento consciente) e signos (marcas conhecidas, perceptíveis, no dizer de Jung). Pavis lembra que umas das dificuldades em se estudar o gesto no teatro é a de se identificar a fonte produtiva. Em “Cangaceiras”, a fonte estava nas cadeias simbólicas e sógnicas que levariam à junção dos gestos que formariam as partituras sonoras, o trabalho mais árduo. Como sendo produzidos

pelos corpos em cena, misto de símbolos e signos, Quitéria acolheu “gesto” em seu processo como encontro de ideogramas corporais servindo-se de imagens arquetípicas e mitológicas (GROTOWSKI, 1992): “O gesto que está ligado à respiração, desenvolve-se graças aos músculos, mas só pode existir sustentado por um sentimento ou uma ideia”. (ASLAN, 1994, p. 38).

DATA:

Caderno da individualização, p. 32

Nesta perspectiva, os gestos sonoros podem ser vistos em sentido metafísico, como pensa Molina (2007). Mas vistos, como? "Se falo de teatro, "théatron", que é um lugar de onde se vê, não necessariamente precisa ser a visão como percepção visual do exterior". A palavra propõe também o olhar em diversos sentidos e formas: "ver com o quê"? Com efeito, "théatron" é um substantivo que derivado do verbo "Theomai", significa

DATA:

perceber: "Theomai não significa ver no sentido comum, mas sim ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo" (Theological Dictionary of the New Testament, vol.5: p. 315,706). Este verbete ainda destaca uma palavra: "experiência". Calvino nos fala ainda da experiência "[...] de pensar por imagens." (CALVINO, 1990, p.107).

3.4.1 – Experimento: “Como seriam e quais sons teria meu corpo se fosse um órgão feminino?” – em busca dos Gestos Sonoros

O trabalho de busca de Gestos Sonoros na cena de “Cangaceiras” seguiu uma roteirização prática feita enquanto trabalho coletivo, ainda que a maioria dos gestos foram produzidos individualmente:

- Leitura e discussão/entendimento da cena em coletivo (observação);
- Identificação de atmosfera, sentidos, lugar da cena e sentimentos da personagem (reflexão);
- Criação de sons que remetesse à atmosfera, sentidos, lugar da cena e sentimentos da personagem;
- Escuta dos sons em grupo, ao vivo (algumas vezes houve a necessidade de fazer esta escuta com olhos fechados, com a atriz que interpretava a personagem da cena falando o seu texto), visto que eram produções voltadas para o teatro; e gravados, para serem ouvidos em grupo, para se discutir se os sons criados correspondiam ao sentido da cena;
- Escolha em unanimidade dos sons que seriam utilizados na cena, em acordo com a escuta de todas, no sentido de que os sons remetiam às ações da cena. No caso das produções vocais, os gestos eram dados para cada atriz de acordo com as vozes graves e agudas. Algumas vezes, alguns destes gestos criados enquanto produção vocal, foram cedidos para outra atriz, justamente pelos tipos de vozes.

Dois artefatos imprescindíveis no processo foram uma câmera e um gravador: as gravações das produções dos sons para as escutas; e as gravações de vídeos para análises da cena como um todo, quando marcada com textos, ações, Gestos Sonoros, movimentações, músicas. As análises dos vídeos não só auxiliaram na lapidação das cenas, como na memorização das partituras sonoras, bem como as produções vocais, os tons, inflexões e modulações de cada voz e de cada Gesto Sonoro, analisados e selecionados para as partituras. Muitos Gestos Sonoros, ainda que interessantes do ponto de vista da produção corporal, foram descartados porque fugiam do contexto. Descartados da encenação, mas não das experiências pessoais enquanto atrizes. Eles poderão surgir em outros momentos de cada uma, não só enquanto sonorizações, mas como percepções, inspirações no trabalho com o corpo.

Os entraves que surgiram das atrizes no decorrer do processo partiam principalmente do medo do desconhecido e da possível reação do público com este tipo de proposta, o risco que o espetáculo apresentava, o que só poderia ser sanado com muito ensaio. Em um processo com Gestos Sonoros, eles precisam ser experimentados, modificados, precisam de

disposição e de disponibilidade, de tempo. Com a continuidade, surgiram sempre mais enxertos, mais descartes, mais “afinações”. Enfim, um processo com Gestos Sonoros requer treino constante. É um processo cíclico, cujas possibilidades de continuação sempre o visitam, flertando-o para uma volta. De todo modo, com a segurança sendo adquirida nos ensaios, os embaraços neste sentido foram aos poucos desaparecendo, cedendo lugar para novas criações que surgiam, e quanto mais elas surgiam, mais confiança o elenco adquiria.

Para desenvolver a simbologia presente nos Gestos Sonoros (enquanto ideias abstratas) e sobre a posição da mulher, enquanto sentimento ou ideia, Quitéria criou o experimento “Como seria e quais sons teriam meu corpo se fosse um órgão feminino?”, com o intuito de se trabalhar as ideias simbólicas do espetáculo, aquelas que não são reconhecíveis de imediato, mas que permeiam o inconsciente, voltando-se para o interior, para o que diz respeito ao que há de mais visceral no corpo feminino: seus próprios órgãos. Talvez intuir sobre os órgãos ligados à concepção feminina, pudesse ser um caminho para refletir sobre possibilidades para a cena. O ponto de partida seria a simbologia destes órgãos e suas imagens, atentando para seus formatos, possíveis movimentos e claro, sons. Assim, os seguintes textos foram discutidos inicialmente, em seus diversos sentidos possíveis:

Seio (sinus): Parte anterior do peito que corresponde às mamas; mama. Cada uma das glândulas mamárias (Anatomia). Designação de diversas cavidades do organismo. Figurado: Estado que é recurvado; curvatura, volta, sinuosidade: seio da montanha; Local da concepção; útero; Parte interna e central; âmago, cerne: o seio da terra; Meio de onde se vem ou através do qual alguma coisa é produzida. Etimologia (origem da palavra seio): do latim sinus. Seio é sinônimo de: mama, peito, pomo, úbere, ambiente, curvatura, volta, sinuosidade.

Útero: Órgão de gestação da mulher e das fêmeas dos animais superiores (Anatomia); madre. Útero é sinônimo de: madre, matriz.

Vagina: Canal que recobre o colo do útero e se abre na vulva (Anatomia); Corpo membranoso que cerca a haste dos pedúnculos dos musgos (Botânica). Pedúnculo: Haste de uma flor ou de um fruto.

Ovário: Glândula genital feminina onde se formam os óvulos e que produz hormônios [...]. Botânica: Parte grossa e oca do pistilo (Órgão sexual feminino dos vegetais fanerogâmicos, que forma o verticilo central da flor), que contém os óvulos e se transforma em fruto após a fecundação.

Trompas: As tubas uterinas, também conhecidas por trompas de Falópio, são dois tubos contráteis [...]. Por elas passam em direção oposta os espermatozoides e é onde, habitualmente, ocorre a fecundação. Figurado: Instrumento de sopro, constituído por um tubo de metal com cerca de 5m de comprimento, enrolado sobre si mesmo e que termina em um pavilhão largo. Faz parte do grupo dos metais. Tem um bocal afunilado, mas sem palhetas. Os lábios do executante servem de palheta. [...] A sonoridade aveludada da trompa combina muito bem com os instrumentos de sopro das madeiras.³¹

Ainda que os estímulos usados para a produção destes sons abstratos (os órgãos) não foram aproveitados diretamente na cena, deste experimento, surgiram algumas onomatopeias e sons subjetivos a serem selecionados e ressignificados para as partituras, mas o objetivo principal foi de treinar a produção de sonorizações para sentidos não diretamente identificáveis, que pudessem remeter, por exemplo, à dor do parto, à cólica durante a menstruação, ao mamilo que dói quando se esguicha o leite do peito, à sensação de um bebê mexendo no ventre ou até o prazer da vagina no ato sexual, refletindo sobre para composições de cenas de parto, estupros e estados abstratos diante destas situações como impotência, dor, rejeição, abusos, etc.

<https://www.dicio.com.br/> Acesso em: 11 mar. de 2018.

Caderno do processo cênico, p. 23.

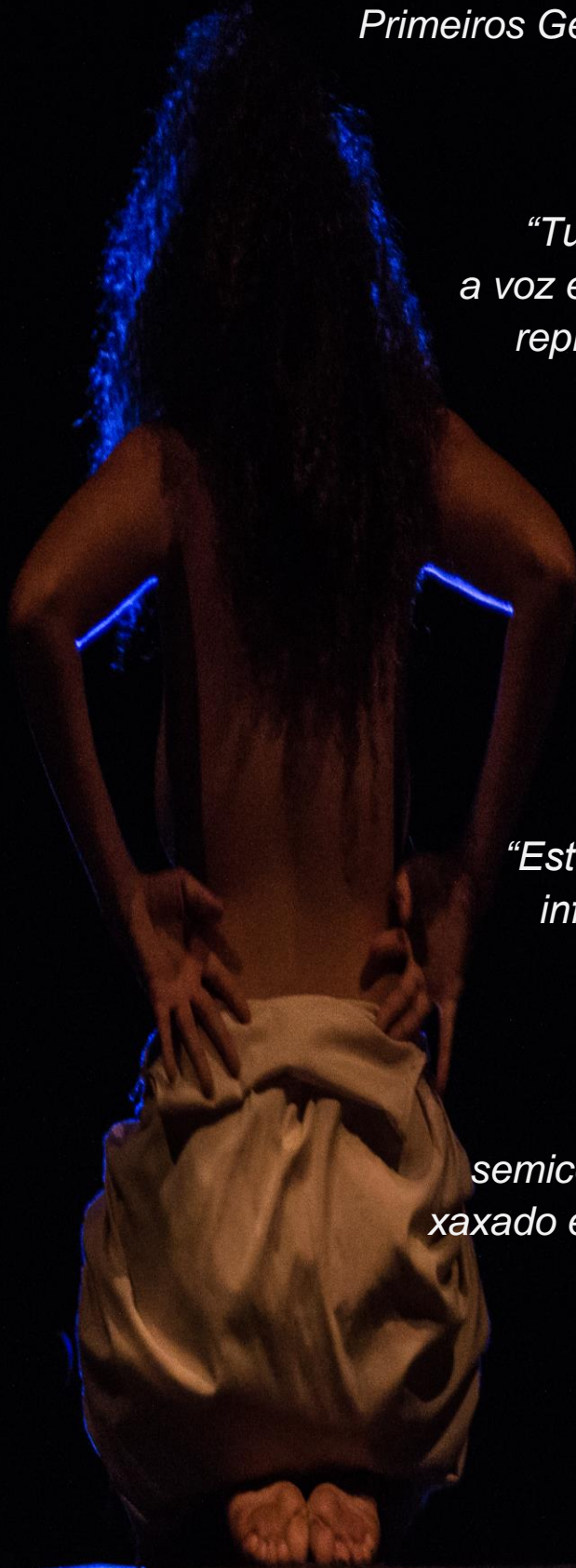
*Primeiros Gestos Sonoros baseados
no xote, xaxado e baião*

“Tum tum pá”: empostando a voz e aveludando-a, pode-se reproduzir um som similar à zabumba (xote, baião);

“Tss tss tss”: imitando barulho de sandália de couro arrastando no chão (xote, baião);

“Estalado da língua na parte inferior da boca”: lembra o ritmo do xote;

“Palma abafada” (mãos semicerradas): ritmos de xote, xaxado e baião de acordo com a marcação.



3.4.2 – Afin (ação) de reflexões

Era o momento de atentar para algumas questões musicais, visto que os Gestos Sonoros seriam os responsáveis pelo preenchimento de sons na cena, responsáveis pelo arcabouço da cena, ou ainda, ao que ela pretendesse. Neste sentido, ainda que funcionando como aparato cênico, os gestos possuíam traços de musicalidade, atentando para os elementos “reconhecíveis da “música”:

[...] a melodia [...] combinação de sons consecutivos [...] a harmonia, que seria tanto a combinação de sons simultâneos para produzir acordes como a utilização sucessiva de progressões de acordes; e o ritmo, que se refere à ordenação dos sons no tempo (considerando tanto sua duração como a articulação do tempo entre sons, as pausas [...]). (CASTILHO, 2013, p. 6).

Entretanto, as palavras “combinação” e “ordenação” pareciam limitadas num processo como fusão de Gestos Sonoros e teatro, que também preveem sons descombinados e desordenados, mesmo para as músicas. Por isso, Castilho nos lembra da complexidade da união destes três elementos que apresentam infinitas possibilidades de relacionamento e que “produz diferentes texturas musicais”. (CASTILHO, 2013, p. 7). Sendo os símbolos e signos as conexões norteadoras dos Gestos Sonoros no espetáculo (norteadoras, não porto final), elas por si só já apresentavam complexidades nas quais ultrapassavam ideias de combinação e ordem. Esta ideia, por fim, se estendeu para o entendimento não convencional de outros termos do universo musical, tal como a ideia de ‘afinação’, que nem sempre remete à concepção ocidental do termo.

Caderno do processo cênico, p. 37, 38.

O que é afinação? “Ação de afinar”.

Afinar: “Harmonizar vários instrumentos ou vozes e instrumentos entre si”.

**Mas a desarmonia também está presente... Nem o cangaço, nada é só harmonia ou só caos...*

O que é ritmo?

“[...] ordenação dos sons no tempo considerando tanto sua duração como a articulação do tempo entre os sons, as pausas”. (CASTILHO, 2013, p. 7).

**Do mesmo modo, a ideia de “ordenação”. As “desordens” também estão presentes!*

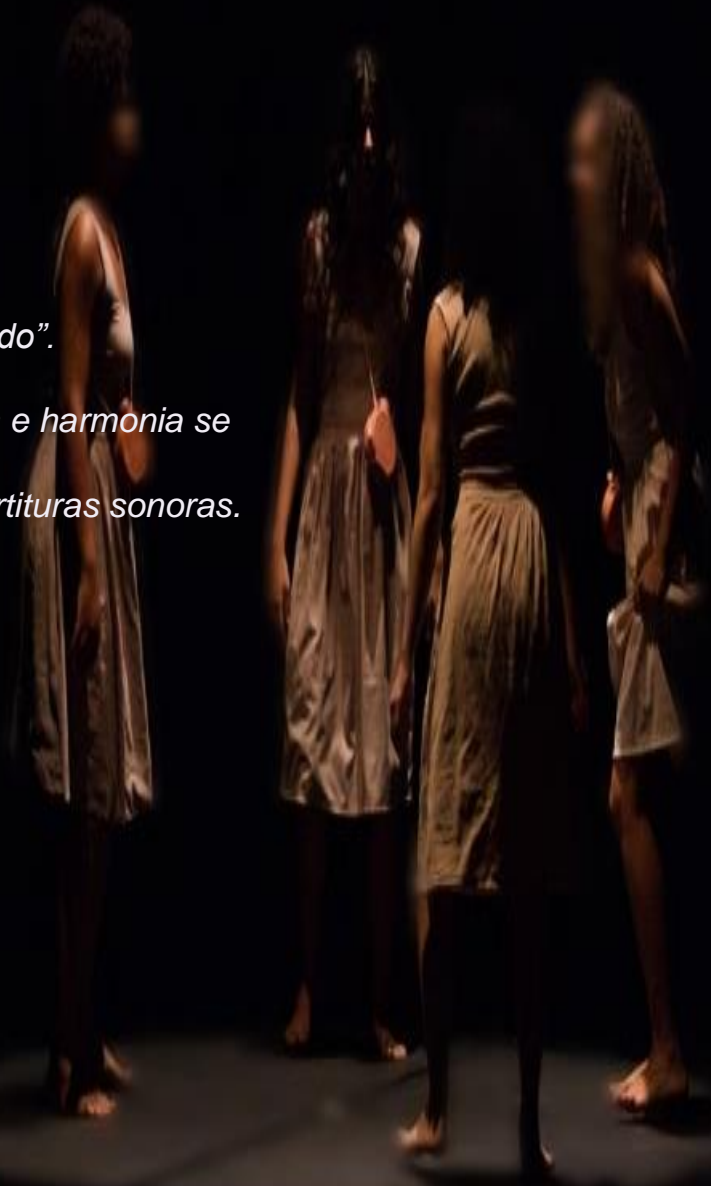
O que é melodia?

“[...] combinação de sons sucessivos, ou consecutivos [...]”.

(CASTILHO, 2013, p. 6).

**Também a ideia de “descombinado”.*

Ausências de combinação, ordem e harmonia se mesclam nas construções das partituras sonoras.



A questão é que, tanto Quitéria quanto as demais atrizes não tinham formação musical, mas produzindo e selecionando os Gestos Sonoros, praticando, experimentando, escutando e seguindo a roteirização já descrita, o elenco foi capaz de perceber diferenças e semelhanças entre tons e ritmos, não no sentido formal da “afinação”, mas de como eles se encaixavam no lugar da ação, de como aguçavam a compreensão de cada contexto das cenas. E com a compreensão do texto (além de algo escrito ou falado), enquanto composição das situações, foi possível identificar os tempos, cadências, ritmos de cada Gesto Sonoro e em consonância, de cada necessidade cênica. Um mesmo Gesto Sonoro pôde ser usado em mais de um momento, com ainda tempos, cadências e ritmos distintos, o que o leva a ter funções e percepções diferentes, percebidas em um estado de escuta além da auditiva, quando os Gestos Sonoros são buscados em correlação com a cena e não como preciosismo musical.

É uma alternativa às práticas musicais inseridas em processos artísticos e/ou pedagógicos que comumente recorrem às leituras de partituras escritas, por exemplo, mas que nem sempre chegam aos objetivos esperados. Nesta perspectiva, este estado de escuta como percepção se assemelha ao que Edwin Gordon (2000) chamou de “audiação”, prática da escuta que está ligada a questões individuais e subjetivas como concentração, intuição, percepção. É um estado semelhante ao de se pensar enquanto se fala ou ainda se executar uma música, entendendo sua mensagem. Isso pode explicar, por exemplo, as diferenças que percebemos quando uma mesma música é executada por intérpretes diferentes. Quando alguns parecem “cantar com a alma” e outros nem tanto...

Enquanto com a audição as músicas são executadas por imitação/reprodução, na audiação elas são pela compreensão da música. O que Gordon propõe é uma escuta de compreensão musical (ponto específico do seu pensamento que foi trazido como uma das inspirações para o processo): se a audição/imitação propõe uma linearidade, a audiação/percepção busca, naturalmente, circularidade. Àquele momento, Quitéria já percebera que percepção, intuição e concentração eram estados mais importantes do que meras preocupações como afinações das sonorizações dos Gestos Sonoros, quer transpostos em músicas ou não, na busca por metáforas. O abstrato, o desconhecido, o subjetivo se tornaram uma constante na produção dos Gestos Sonoros. Ainda que os signos estivessem presentes na criação, porque atendem a um entendimento e/ou conhecimento de maneira geral, o desafio (e mais tarde Quitéria constatou que eram as partituras mais ricas do processo), era a produção dos Gestos Sonoros enquanto símbolos.

Os símbolos no contexto musical de “Cangaceiras” caracterizam ideias de sons não convencionais, ainda possam também serem carregados de signos. Um exemplo neste sentido, são os Gestos Sonoros que constituíram as partituras sonoras para as cenas de

estupro, reflexão dolorosa e delicada, por experiências circundantes ao elenco, constante no universo das cangaceiras, constante na condição de ser mulher. O proposto foi exatamente essa “escuta” perceptiva. O que seria um símbolo de estupro? Ou ainda, quais sons poderiam caracterizar um estupro dentro do processo, uma imagem cruel e demasiadamente violenta? “O estupro é um homicídio sem cadáver. A vítima continua viva, mas algo dentro dela ficou irrevogavelmente destruído, pois o estupro é um atentado não apenas à feminilidade, mas também à maternidade”. Mais que atentado, transpõe o estado psicológico da mulher a uma outra realidade, “[...] abuso de todos os sentidos, no qual nenhuma parte do corpo continua realmente no lugar”. (MARZANO, 2012, p. 429).

Após um trabalho de reflexão e discussão sobre estupro, duas atrizes assim escreveram em seus cadernos:

Atriz 1

Minha tia pedindo silêncio com aquela história. O desespero dela, as mãos na cabeça e o corpo tremendo. O ‘desespero mudo’: vizinhos, sociedade. Toda essa opressão monstruosa. A preocupação com o olhar do outro... com o status da família perfeita! Eu falar para minha tia e ela apenas dizer “Xiii”!

A sílaba “Xiii” é um signo convencionado para pedir/exigir silêncio. O som foi utilizado em algumas cenas relativas à opressão e inserida em uma das cenas de estupro.

Atriz 2

Estupro: batiques acelerados; sons de contorção da pessoa violentada; o grito estrondante de um corpo invadido.

Exatamente como a segunda atriz escreveu, sons de batique foram utilizados, bem como grunhidos de sofrimento, que lembram movimentos de contorção. Todas as cenas que configuravam ideias metafóricas foram desenvolvidas então, com essa “escuta” além do som que é possível chegar aos ouvidos, buscando as possíveis sonorizações de seus símbolos e/ou signos. Uma escuta constante, discernindo as sonorizações do contexto das cenas, localizando os sons que as atravessava. Entretanto, não foram abandonadas as escutas em

seu sentido literal, como a escuta em ambiente externo; escuta das próprias criações gravadas, como dito; e ainda, em alguns momentos, em ambientes fictícios (escuta de trilhas de filmes, gravações de sons ambiente sobre sertão e cangaço). E em todas, buscando as experiências simbólicas e sógnicas que cada atriz tinha das sonorizações com os temas do espetáculo: as escutas pessoais, que incluem experiências próprias acerca dos contextos, signos e símbolos socioculturais, imaginação criativa etc. Ao final, conexão entre audição e audição, uma “[...] teia sonora, produzindo afetos, intensidades, sensações, potências e despotências”. (OBICI, 2006, p.24).

No exercício de escuta também se atrela o fato de que um som escutado várias vezes, a cada uma delas, novos elementos são descartados ou associados. No processo, Quitéria usou as escutas das gravações das criações sonoras para captação e estudo dos sentidos buscados para a cena, e foi absolutamente recorrente cada atriz escutar e reencetar um mesmo som de várias maneiras e, conseqüentemente com significados diferentes, disso dependendo fatores como a concentração, o estado pessoal, o contexto ao qual o som seria inserido etc.:

O fato de o objeto sonoro nunca ser o mesmo à percepção não significa imperfeição do ouvido ou que o registro do sinal sonoro não é suficientemente nítido. Essa variação é uma condição própria da percepção, mas não do objeto, que mantém suas características a partir do registro. (OBICI, 2006, p.15).

Um outro impasse estava diante de Quitéria: as atrizes, que estavam defronte de uma proposta diferente, se mostravam inseguras, a preocupação de não serem “afinadas” para conceber um espetáculo permeado por sonorizações diversas, enquanto a preocupação de Quitéria era de todas estarem afinadas umas com as outras. Estar afinada consigo mesma e com as demais, além de buscar que o mesmo acontecesse com cada uma das atrizes. O filósofo alemão Martin Heidegger (2001) nos traz dois termos para entendermos e para nos presentear com a reflexão sobre estarmos afinados com os outros e com nós mesmos: a maneira do “Dasein” estar afinado com alguém ou com algo do mundo. “Dasein”, “ser-no-mundo”, é o estado do indivíduo. No português sua tradução é “ser-aí / estar lá”, na tradução literal e “presença”, “existência” (FERREIRA, 2016), “abertura”³² na tradução semântica e esta última parecia ser a mais propícia para o processo de “Cangaceiras”. Mas como não há consenso na tradução para o português, comumente é usada a palavra em alemão, como o

³² Quitéria também encontrou esta tradução do alemão, que se conectou de forma ainda mais propícia para o processo.

termo “*Stimmung*” (humor). Enfim, “Heidegger equipara a *Stimmung* a uma melodia que dá o tom para o ser do Dasein”. (FERREIRA, 2016, p.103). Para Heidegger, a *Stimmung* sintoniza, afina e determina a convivência do Dasein em tal ou tal modo de ser, afinação enquanto estrutura do humor, da convivência, que sintoniza o modo e o como de seu ser, uma disposição afetiva: “[...] a afinação é um modo de ser que determina o caráter mundano do Dasein e fundamenta as relações nas quais ele está, de alguma maneira, lançado no mundo” (FERREIRA, 2016, p. 121), estar disposto ao mundo, nos remetendo para os existenciais “ser-junto” e “ser-com”. (HEIDEGGER, 2001).

Uma ideia liminar de compreensão que está entre os outros e si mesmo: o modo de ser fora de nós mesmos, afinação como maneira de como estamos situados em um contexto e que diz respeito à nossa relação com os outros, envolvidos pelo nosso próprio “tom”. Ao compreendermos este “tom”, próprio do contexto em que estamos, significa estar afinado. Para Heidegger, estar afinado é estado de compreensão. Não se pode criar uma afinação específica pois elas estão sempre em estado de transformação e superação em relação com as afinações dos outros: as afinações nos levam ao encontro com os outros. E ainda, não podemos escolher as afinações ou a forma de nos afinarmos, são as afinações que nos inserem nos encontros com os outros e os outros são aqueles entre os quais também estamos (FERREIRA, 2011).

Àquele momento, Quitéria já havia imaginado um outro esboço para o espetáculo, porque nele nada havia de formal em relação a atividades convencionais da música, o trabalho que vinha sendo construído era mais de percepção, intuição, concentração, escuta e afinação no sentido filosófico para a produção das sonorizações, no qual termos do universo musical em seus sentidos literais, eram insuficientes para o seu desenvolvimento. As afinações estavam ligadas às afinidades, às pré-disposições, às ações, por assim dizer. O elenco estava afinado com a contextualização dos temas inseridos no processo: cangaço, sertão, condição feminina e principalmente com a vontade de experimentar os Gestos Sonoros em cena, que por sua vez, mostravam-se afinados/relacionados com estes temas. Diante das reflexões, Quitéria ainda tomou em seu colo a ideia de que criar uma obra não é um simples produzir, pois a essência do criar está determinada pela essência da obra (HEIDEGGER, 2001), ou seja, a essência da criação só pode ser concebida a partir do ser da obra e a essência da obra é a origem da essência do criar (HEIDEGGER, 2001).

O que proporcionou esta afinação heideggeriana ao elenco foi a disposição aos experimentos, os quais lhe despertou interesse e o que o levou com mais facilidade às afinações com as demais, com as escutas, as criações e conseqüentemente à afinação das músicas e dos Gestos Sonoros em seu sentido formal. E estas reflexões trazidas para o

processo foram o acalanto para o elenco, diante da apreensão e receio em relação à ideia de “cantar” em cena, uma sombra que ainda assusta muitos atores e atrizes no teatro. A melodia, o ser da obra estava presente em todos os experimentos e ela dependia mais dos signos e símbolos do que da afinação em sentido literal. O ritmo já se fazia presente, a partir do que o espetáculo queria incitar, com improvisos, impressões pessoais, de modo, obviamente, que cada uma se sentisse confortável no seu tipo de voz/timbre. Neste percurso, o ritmo se encarregaria de desenhar as formas regulares ou irregulares na busca dos sentidos. Portanto, cada tipo de sonorização, quer nos Gestos Sonoros ou nas músicas, foi trabalhada em consonância com estes fatores, havendo um entrecruzamento de sons que tinham afinidade entre si e que, ao final, se mostraram “afinados”.

O ritmo pode ser trabalhado com variantes, se interligando às passagens de um para o outro, mudando de direção em um espaço heterogêneo, dependendo do processo e essência da obra. Ainda que sendo ritmo, ele não se limita à ideia de “ritmado”, o adjetivo, de ideia limitada que claramente depende do substantivo para existir e se diferenciar. Em “Cangaceiras”, uma situação intersticial de regular e de alternado, própria da obra, em que se imaginava que cangaço não era só caos. O estado de interstício parecia acompanhar todo o processo silenciosamente, o entremeio que intrinsecamente estava ligando as conexões. Nesta fresta ainda havia os ruídos e os silêncios, dependendo das necessidades das ações cênicas. Ruídos que, ao invés de provocar discordância na cena, são propulsores de sentidos. Em “Cangaceiras”, na maioria, sons disformes em relações aos outros, como em cenas de fuga, de medo, de impotência, estados labirínticos etc., que eliminam o sentido formal de ritmo, ruído “[...] como potência de criação, como ponto de instabilidade que possibilita transformações e inventividades”. (OBICI, 2006, p.33). Acolher os ruídos tornou-se talvez a mais rica fonte para se criar a partir dos símbolos, porque existe nos ruídos a produção do diferente, do imperceptível, da conexão acelerada de códigos, ou do seu lado extremo, da retomada do monocórdico, tão abominado no meio teatral, mas que nos Gestos Sonoros, possui uma variante de velocidades e pulsações que podem amparar de forma eficaz a ação cênica.

A produção com Gestos Sonoros requer estar-se em afinação com o que queremos dizer e como podemos expressá-lo para o público, de modo que o ritmo pode ter a capacidade de criar inúmeros blocos que se retraem, se dilatam, se entrecruzam, se fazem e desfazem. Assim Quitéria alongou-se no seu caderno de encenação, esmiuçando estas ideias, no intuito de abrandar a ideia de “afinação” como harmonia “purificada”. Ela estava relacionada à construção de sentidos da encenação, ao seu perfil rítmico particular. A ideia de harmonia estava voltada para a escolha do tema e nela estava implícita sua organização temporal e melódica, organizando os elementos, canto, Gestos Sonoros e os seus momentos de silêncio.

O andamento estava voltado para o modo de ser do espetáculo, de como estava sendo produzido. A ideia era a de organizar ou ainda articular os Gestos Sonoros com as propriedades (em suas infinitas possibilidades) do processo. Musicalidade como organizadora das conexões do espetáculo. Perceber o que seria silêncio no ruído e ruído no silêncio. Compor. Ritmo como indicador dos percursos. Harmonia enquanto relação “afinada” das conexões. A musicalidade como uma construção dinâmica, o modo como seus próprios elementos são ordenados (CASTILHO, 2008). Escuta de si e das outras: “*Audiat et altera pars* [ouça-se também a outra parte]”. (JUNG, 2000, p. 16).

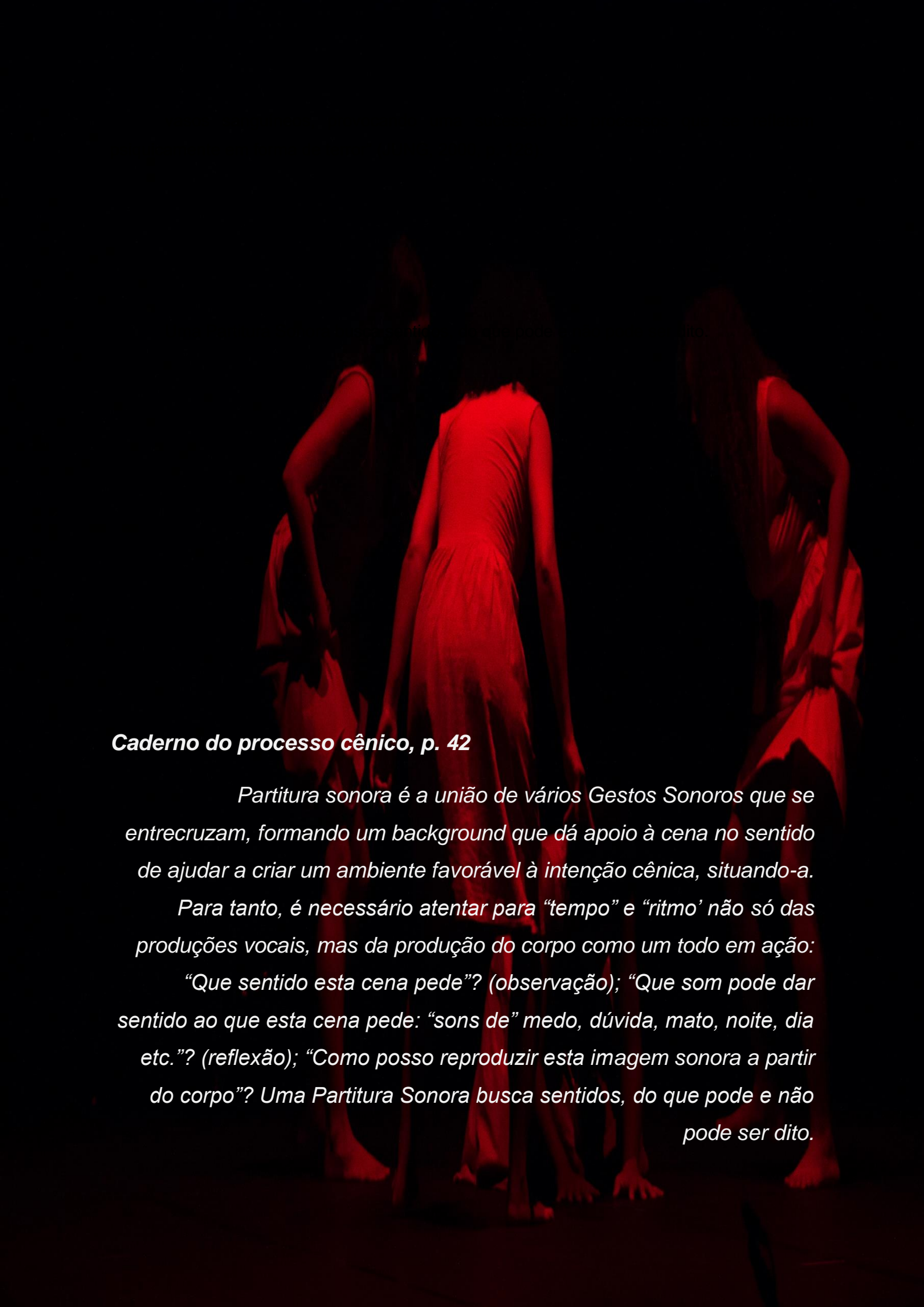
3.5 - As partituras sonoras: tecendo sons

Em linhas gerais, como é mais comumente conhecido, o termo partitura é um esquema gráfico que contém indicações para a realização de uma obra musical. Em “Cangaceiras”, o trabalho de elaboração cênica está ligado à produção de Gestos Sonoros, como sendo todas as produções sonoras do corpo para a composição da cena. O trabalho consiste no tecer destes sons, formando cadeias simbólicas/sígnicas como aparato para as intenções do espetáculo. No pensamento junguiano, o signo está relacionado com algo já conhecido, identificável (pensado especificamente deste modo no processo), enquanto o símbolo é “[...] uma imagem que descreve da melhor maneira possível a natureza, obscuramente pressentida, de algo (...)”. (PENNA, 2013, 16). A maior parte do conteúdo da imagem é representação da via inconsciente que extrapola à via do consciente, de forma a ser identificável enquanto concentração de uma expressão de situação psíquica como um todo.

Os sons sígnicos em “Cangaceiras” são as sonoridades cognoscíveis à “realidade” coletiva, como sons de animais, de vento, de água, de coração batendo, de textos verbais, de letras das músicas, por exemplo e os sons simbólicos se referem aos estados abstratos como dor, perigo, medo, solidão, impotência. Ainda que não existam sons específicos para estes estados, a composição do conjunto de Gestos Sonoros produz sonoridades que fazem relações e as remetem a estas condições emocionais sensitivas, como as cenas com sonorizações simbólicas da sensação de angústia da personagem “Sila” na Grota do Angico, permeada com sons de natureza psicodélica ou a cena da personagem “Dadá”, sentindo aflorar sua intuição, quando esteve à frente do seu primeiro combate, comandando o bando, substituindo o companheiro Corisco que estava ferido. Este entremeio de Gestos Sonoros fixos e/ou dinâmicos, distribuídos em tempos, pulsos e ritmos diferentes num sistema que comporta signos e símbolos, Quitéria chamou de Partituras Sonoras.

Se desenvolvemos um Gesto Sonoro, a função deste gesto e o seu objetivo na cena só terá funcionalidade trabalhando-se tais recursos com origem em signos e símbolos pré-determinados, com estímulos externos ou não. Estes estímulos dão pistas para a criação de imagens que se expressam como sinal às ideias abstratas ou não, primeiramente produzida enquanto imagem interior/mental (da produtora ou do produtor do gesto) e posteriormente produzida como imagem sonora, uma imagem que se escuta, do mesmo modo (interior e mental), tanto da origem da produção, como de quem o escuta, no caso aqui a espectadora ou o espectador. Imagem dotada de certa coerência, ordenada enquanto analogia ou assimilação a um determinado sentido. Jung nos fala da psique “aperceptiva” que desenvolve e constrói elementos para a capacidade de percepção não só da visão, como também da audição. Uma imagem física (enquanto aspecto material reconhecível) pode se apresentar como uma imagem componente subjetiva: a imagem sonora é composta subjetivamente e condicionada objetivamente enquanto representação de um fenômeno.

Suponhamos que ouvimos um som indistinto [...] para descobrirmos o que ele significa. Neste caso, o estímulo acústico desencadeia no cérebro toda uma gama de representações, de imagens, que se associam ao estímulo acústico. Parte delas se converte em imagens acústicas, parte em imagens visuais e parte em imagens sensoriais. Emprego a palavra imagem, aqui, simplesmente no sentido de representação. Uma entidade psíquica só pode ser um conteúdo consciente, isto é, só pode ser representada quando é representável, ou seja, precisamente quando possui a qualidade de imagem. (JUNG, 2000, p. 128).



Caderno do processo cênico, p. 42

Partitura sonora é a união de vários Gestos Sonoros que se entrecruzam, formando um background que dá apoio à cena no sentido de ajudar a criar um ambiente favorável à intenção cênica, situando-a.

Para tanto, é necessário atentar para “tempo” e “ritmo” não só das produções vocais, mas da produção do corpo como um todo em ação:

“Que sentido esta cena pede”? (observação); “Que som pode dar sentido ao que esta cena pede: “sons de” medo, dúvida, mato, noite, dia etc.”? (reflexão); “Como posso reproduzir esta imagem sonora a partir do corpo”? Uma Partitura Sonora busca sentidos, do que pode e não pode ser dito.

A série de imagens de estímulo auditivo, na qual se acrescenta imagem acústica (acústico aqui, Jung entende como relativo à percepção dos sons que surgem da memória e acompanhada de imagens visuais). Como exemplo, ele traz o som do “chocalhar de uma cobra cascavel”. Diante desta situação, a série de imagens vem seguido “[...] imediatamente de um alarme enviado a todos os músculos do corpo [...] interposto entre o estímulo sensorial e o impulso motor. A tensão súbita do organismo reage sobre o coração e os vasos sanguíneos, provocando uma sucessão de processos que se refletem psiquicamente em forma de terror” (JUNG, 2000, p. 128).

Para Jung, tanto o ato de ver quanto os atos de ouvir e sentir geram imagens reflexas, de naturezas físicas ou não, imagens que o indivíduo forma a respeito do mundo.

Mas, da mesma forma que o fogo é a imagem psíquica de um processo físico cuja natureza, em última análise, nos é ainda desconhecida, assim também o medo [...] é uma imagem psíquica de origem espiritual, tão real quanto o fogo, porque o medo que eu sinto é tão real quanto a dor causada pelo fogo. (JUNG, 2000, p. 144).

Deste modo, Jung forma uma ideia da natureza da psique que para ele é constituída de imagens reflexas, tanto de processos cerebrais simples quanto de reproduções destas imagens.

O trabalho de construção de Partituras Sonoras é encaixar os Gestos Sonoros nos tempos e ritmos adequados para cada intenção da cena. Significa distribuí-los em harmonização, trabalho de composição. É um trabalho minucioso que está relacionado com toda a sonorização que a cena possui: as melodias das intenções das falas (inflexões e entonações) e as melodias das intenções das cenas (sons específicos do que exatamente a cena deseja aguçar no espectador como medo, piedade, angústia, alegria etc.). A ideia é, enfim, buscar sons que possam incitar sensações ou sentimentos. Por exemplo, houve consenso no elenco que os sons que lembram “vácuo” (como destampar uma embalagem presa à vácuo), com variações de ritmos e de intensidades (aceleração e desaceleração de acordo com a cena), podem nos trazer à lembrança estados de alerta, de suspense, de medo. Interessante é “jogar” com as possibilidades.

Há ainda a questão de se “modelar” a produção de som ao corpo, de modo que sua estrutura final tenha uma solução coerente à cena e ao corpo, ou seja, “[...] definir e/ou modelar fisicamente elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho com o ator. Podemos então considerar como sendo partitura a sequência ou concatenação de tais

elementos”, assim, “[...] falar em partitura significa, falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos [...]”. (BONFITTO, 2011, p. 79, 80).

Como sendo uma estrutura organizada, pode-se então refletir que as Partituras Sonoras são integrações de partituras e subpartituras, enquanto nível pessoal e coletivo. Em relação às partituras e subpartituras individuais, próprias do trabalho da atriz ou do ator, “Qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a “subpartitura”, os pontos de apoio, a mobilização interna [...]” (BARBA apud BONFITTO, 2011, p. 80), que, no caso de um trabalho artístico com Partituras Sonoras, se integram às suas subpartituras sonoras presentes. As subpartituras sonoras são, então, o composto de elementos sonoros que compõem as Partituras Sonoras, advindos das subjetividades pessoais que só podem existir com as percepções, imagens, ritmos e execuções internas e externas, as ações da atriz ou ator. Tais ações são compostas por

[...] materiais de diferentes naturezas (imagens, experiências vividas, perguntas...) a fim de preencher e justificar os elementos da partitura. Dessa forma por subpartitura deve-se entender todos os procedimentos que envolvem toda a interioridade do ator a fim de preencher, dar vida e justificar a partitura. (BONFITTO, 2011, p.80).

Nesta perspectiva, como inserida dentro de um fenômeno teatral, as Partituras Sonoras são partituras que estão em consonância com outras partituras e subpartituras inerentes ao corpo e às ações da atriz ou do ator.

A partitura assemelha-se a uma partitura musical. Nesta, o músico pode ler horizontalmente as linhas melódicas de cada instrumento em separado e, ao mesmo tempo, cruzar as linhas verticais e horizontais para obter o conjunto das linhas de toda a orquestra. Com a partitura de ações acontece o mesmo. Tem-se a linha da ação, a da voz e a das subpartituras das ações e da voz. Cruzando-as, obtêm-se a ação cênica em sua plenitude. (MARIZ, 2008, p. 175).

A partitura é a simultaneidade de “ações estruturadas em uma sequência”, na qual está inserida numa

[...] sucessão de ações justificadas internamente pelo ator por meio de uma subpartitura, que se constitui de informações e associações pessoais que ele utiliza para se fundamentar e manter o frescor das

motivações e, portanto, das ações. A subpartitura permite ao ator manter a organicidade da partitura, conferindo-lhe um sentido que só ele conhece. Ela é subjacente. (MARIZ, 2008, p. 175).

Este sistema dinâmico e complexo refere-se às funções psíquicas enquanto disposição pessoal que cria, seleciona e organiza a ação, a

[...] partitura interna do que sente, pensa, planeja, direciona e impulsiona no sentido de realização, que deve ser criada e fixada pelo ator, para que dela decorra a partitura externa numa linha de fluxo ininterrupto, onde ações ocasionem a prepararem novas ações, todas elas possuindo uma justificativa (ou motivo) e onde todos os espaços em branco, apenas sugeridos pelo texto inicial, ou mesmo subentendidos ou ocultos, tenham existência concreta. (AZEVEDO, 2004, p. 223).

Neste contexto, as Partituras Sonoras como sendo elementos diretos de intenções cênicas, a voz, assim como qualquer produção corporal para a composição das partituras, é ação, pois “[...] realiza-se também como cena e com atitude objetivada pela processualidade do personagem em sintonia com o ator, ou seja, nestas circunstâncias ela é ação vocal”, que “[...] conduz intenções, objetivos e situações” (GAYOTTO, 1997, p. 40, 41). Dá ideias, sentidos, com variações de intensidades, enfatizando ou não as sonorizações que intencionam a ação cênica, evidenciando uma

[...] lógica sonora que se manifesta através do ritmo, isto é, através de mudanças de tom, intervalos e intensidade da voz, volume que muda, acentos tônicos em determinadas partes da frase, micropausas diante de certas palavras, todas as pausas diante de inspirações, que, ao invés de fazerem buracos no nosso discurso, aguçam o sentido, aguçam o nervo. (BARBA apud GAYOTTO, 1997, p. 47).

Assim, em um processo com Gestos Sonoros, a voz torna-se uma estrutura base para construir uma gama de sonorizações e auxiliar os outros meios de produção sonora corporal. A ação vocal como a relação de timbres, intensidades, ritmos, tempos, é capaz de atualizar ou intensificar cada intenção cênica, de modo que as operações simbólicas possam ser

intermediadas ao entendimento do espectador, ampliando, problematizando, incitando os sentidos.

Móvel e eloquente, a ação vocal coloca “[...] som e sentido numa relação recíproca, ao mesmo tempo acústica e ótica”. (MARZANO, 2012, p. 1020). Em “Cangaceiras”, entende-se a produção vocal como ação permanente de sentidos simbólicos e sígnicos das Partituras Sonoras, como contextualização do ambiente da cena, dos estados psíquicos do espaço cênico e dos estados humanos. Mais do que voz do corpo, é o corpo da voz que fala. “A palavra contém atitudes, sentidos não apenas do ‘sujeito pensante’, posto que não há separação entre pensamentos e processos corporais [...] amplia a compreensão da linguagem relacionando-a com as experiências do corpo e da existência”. (NÓBREGA, 2010, p. 86).

A construção de Partituras Sonoras requer sincronia de ações, pois há continuamente a simultaneidade de sons entre pés, mãos, coxas, ventre, rosto, voz, em que algum ou alguns desses elementos como produtores sonoros marcam o pulso, enquanto outro/os a frase rítmica. Em “Cangaceiras”, o trabalho de ações consistiu em “alinhar” ou mesmo ritmizar os sentidos das Partituras Sonoras e dos cantos e de divisão de vozes adequadas aos acordos de tons e ritmos. A ideia de ritmo, neste processo, se insere também, como explanado, das subpartituras de cada atriz. Nesta perspectiva, o [...] ritmo espetacular depende (não somente, mas também) das evoluções do ator, do uso de pausas e posturas, de sua gestualidade”, uma dinâmica que se organiza a partir do “[...] sentido rítmico e do grau de energia enformada nos múltiplos significantes corporais trabalhados”. (AZEVEDO, 2004, p. 236).

Exemplos de Partituras Sonoras em “Cangaceiras”:

1 - Música icidental da primeira canção na cena de “Cristina”:

Arrastado de pés + “sisssiissii” + estalos de dedos + batida com mão semicerrada no peito, se assemelhando ao ritmo do baião.

2 - Cena do estupro de “Sila”: engulho (nojo, náusea) + mão cerrada no peito (medo, revolta, sofrimento, taquicardia) + grunhido/ronco (o cangaceiro a estuprava como um animal).

Exemplo de um mesmo Gesto Sonoro e Partitura Sonora utilizada em ritmos/rotações diferentes em “Cangaceiras”:

Cena do relato de “Aristéia” sobre a morte do companheiro: “dumdumdum” + batida pé inteiro + palmas com os dedos entrelaçados + palmas com mãos espalmadas (a mesma Partitura Sonora usada em várias rotações diferentes (antes, durante e depois do tiroteio), sendo inicialmente música icidental, depois música de fundo e finalmente batida de coração acelerada (coração do filho de “Aristéia” no ventre) e coração batendo aos poucos até parar (morte de “Catingueira”).

****Ressignificação de Gestos Sonoros***

3.5.1 - Gestos sonoros matrizes

Certa vez, folheando um livro sobre música, Quitéria atentou, em um certo momento, que os estudos que tratavam de produções vocais e sonoras em geral, traziam estas produções escritas e/ou no máximo desenhadas ou fotografadas. Porém, as escritas não poderiam jamais expressar, de fato, estas sonorizações. Tampouco as desenhadas ou fotografadas. Os desenhos, no máximo, ilustravam o proceder de como emitir algum som (como por exemplo um desenho das mãos levadas a alguma parte do corpo), mas obviamente não especificariam a identidade do som proposto: se agudo, se grave; que entonação, que melodia ele apresentava, que sentimento, que sentido. Mesmo este som sendo descrito detalhadamente, o pensamento pode levá-lo a diversas imagens sonoras. Se lemos “Trrrr”, não se pode saber de que forma esse “Trrrr” é produzido dentro das possibilidades das escalas melódicas. Alguns “sons” escritos, desenhados ou fotografados eram decifráveis, enquanto teor sógnico, como “psiu”, embora não fosse possível decifrar o ritmo ou a intensidade deles. O “zzzz”, sógnicamente em várias culturas tem ideia de sono. Mas dependendo da musicalidade, pode ser uma cigarra cantando, uma máquina ligada ou até significar uma ideia abstrata como uma sensação labiríntica do corpo. Quitéria pensou nesta sensação por uma experiência corporal própria de labirintinte e lembrou que nestes momentos, se sentia fixa no lugar, o mundo girando e, ao longe, um som de “zzz” anasalado...

Um dado importante dentro do processo de “Cangaceiras”, e que se pôde suprir a ineficácia destes sons escritos, foram as escutas das gravações, como abordado, ações permanentes durante todo o processo. A partir delas, foi possível perceber que, ao trabalhar com Gestos Sonoros, a prática de registrá-los enquanto escrita é inútil, devido às múltiplas imagens sonoras que a escrita pode remeter. No início, Quitéria propôs escrevê-los, nomeando os Gestos Sonoros no intuito de facilitar a memorização na criação das partituras, porém, a maioria dos gestos quando escritos, eram esquecidos na ação. Mesmo escritos ali, no cantinho do texto, eles deixavam dúvidas. Uma simples sequência de cinco ou mais sons era o suficiente para “travar” a cena. Por outro lado, com os ensaios, eles fluíam perfeitamente: nada diferente dos ensaios comuns no teatro, no qual a memória do corpo se encarrega de fixar o roteiro. O corpo, maior canal de registro. Produzindo corporalmente os Gestos Sonoros, o elenco em cena foi capaz de fixar as sonorizações exatas de cada Partitura Sonora.

Trata-se de um evento comum dentro da atividade teatral, que não pode se valer de anotações de todas as partituras e subpartituras utilizadas. Gayotto (1997) lembra que não é possível registrar por escrito todos os recursos e ações, apenas os que são fundamentais para a atriz ou o ator, enquanto base para desencadear a memória. As partituras são memorizadas porque são internas (GAYOTTO, 1997). Esta é uma relação da memória de

quem produz a ação com o evento da ação e/ou de como esta ação foi desenvolvida no evento. Em cena, seria a relação da atriz/ator com a sua própria ação/criação em relação com os demais elementos da cena (inclusive as movimentações e ações coletivas) e o modo como o arcabouço cênico é desenvolvido no evento teatral.

Um evento, enquanto acontece, é construído pela pessoa que o experimenta. E essa construção é muito influenciada pela memória do “evento” [...], mas também é produto das características e idiossincrasias de cada um (tudo isso tem um papel fundamental na maneira como o evento é vivido, codificado e, conseqüentemente, armazenado). (FOSTER, 2011, p.19).

Há também a questão particular no processo de “Cangaceiras” que se configura na busca de eventos que envolvem consciente e inconsciente, como já descrito, bem como o de se idear fenômenos míticos, pessoais, psíquicos. Assim, a questão da facilitação da memorização no processo, a partir dos experimentos, pode ser pensada na relação entre memória explícita e implícita.

A memória explícita é definida como aquela que envolve o conhecimento consciente, no momento da lembrança, da informação, experiência ou situação que está sendo lembrada. [...] A memória implícita [...] refere-se à influência no comportamento, sentimentos e pensamentos resultante de uma experiência anterior, mas que se manifesta sem a recordação consciente dos eventos originais. (FOSTER, 2011, p. 48).

Como sendo um processo de criação coletiva, há ainda a questão de que as experiências que inicialmente foram escritas individualmente (as quais não foram úteis para a memorização), trata-se de peças individuais, enquanto a produção coletiva liga-se à habilidade de ver um todo organizado, por isso a facilidade de lembrar (FOSTER, 2011). Então, o mais óbvio para Quitéria, era: “Se trabalhamos com som, este som deve existir! Se escrito, ele existe no pensamento de quem o lê, mas quem o lê não poderá adivinhar sua precisão”. Então tornou-se mais viável gravá-los (inicialmente no gravador), utilizá-los, sempre que necessário, para serem dispostos na cena. Para Schafer, gasta-se muito tempo com a produção tradicional dos “exercícios silenciosos”, como a caligrafia do desenho de claves: “[...] Sempre resisti à leitura musical [...] porque ela incita muito facilmente a um desvio da atenção para o papel [...] que não são os sons”. (SCHAFER, 1992 p.307).

Apesar de a catalogação escrita de Gestos Sonoros em “Cangaceiras” ter sido uma atividade infrutífera (esta lista não teve nenhuma utilidade para o processo, principalmente para os sons abstratos que são compostos por códigos e símbolos que não podem ser escritos), Quitéria percebeu que era proveitoso, porém, registrar Gestos Sonoros que eram frequentes, usados várias vezes em diferentes cenas, de diferentes formas, que eram o molde para a produção de todos os outros no processo, os quais ela chamou de gestos sonoros matrizes. E como não eram funcionais na escrita, pensou em gravá-los para serem buscados, lembrados, durante o processo. Assim, em um processo artístico ou pedagógico no qual se trabalhe com esta ideia, é possível criar uma lista de gestos sonoros matrizes enquanto base para sonorizações, que podem ser ressignificados e reutilizados em diferentes proposições: uma forma de mapeamento da matriz sonora do espetáculo para ser consultada, facilitando a composição da cena.

Os Gestos Sonoros das músicas de “Cangaceiras” são exemplos constantes de gestos sonoros matrizes. Foram produzidos de modo que lembrassem os instrumentos usados no xaxado, xote e baião (sanfona, zabumba, fole, gaita de “beijo”, ganzá, agogô e triângulo), que são os ritmos das músicas do universo do cangaço, músicas compostas pelo cangaceiro Volta Seca, poeta e compositor do bando de Lampião. O bando por diversas vezes, atacava as pequenas cidades e vilarejos cantando essas modas. Outras músicas foram trechos de poesias e cordéis que falavam do cangaço, que foram musicalizadas pelo elenco. Músicas (sem letras) também foram concebidas como Partituras Sonoras dando ênfase à contextualização de algumas cenas. Um Gesto Sonoro sozinho, ainda que como matriz dos outros, muitas vezes, na partitura, mesmo sendo produzido como cânone ou com melodias diferentes, não tem significado aparente e necessita do acompanhamento de outros para dar significado ao que a cena propõe, preparando a conjuntura cênica para a recepção imaginativa do ouvinte.

A ideia de elencar os gestos sonoros matrizes não é um guia a ser seguido fielmente enquanto roteiro ou contabilização. É uma organização que pode ser adotada como auxiliar de memória e/ou como ideia conceitual de sons específicos a serem usados em um processo artístico ou ainda pedagógico. Trata-se de uma sugestão de referências de sons que podem ser buscados, mas que ao final, serão certamente ressignificados, pois cada processo terá sua estrutura particular que depende obviamente de múltiplos fatores que envolvem o ‘quem’, o ‘que’, o ‘onde’, o ‘por quê’.

E esta foi então, a lista de gestos sonoros matrizes criados em “Cangaceiras”, mapeada e gravada por Quitéria e que foi consultada durante todo o processo (vide anexo

sonoro). Ao lado de cada um, a indicação em que tipos de intenções/estados/sentidos foram utilizados (vide anexo de gravação do espetáculo):

1. Assobio (chilrear de pássaros; músicas; ventania);
2. Assobio com auxílio do dedo indicador e médio (tensão; medo; suspense; paisagem sertaneja);
3. Ââ/gemido (tensão; medo; suspense);
4. Bzzz (paisagem noturna sertaneja) zunir de besouro;
5. Batida com as mãos espalmadas (marcação das músicas);
6. Batida com as mãos semicerradas (marcação das músicas);
7. Batida com uma das mãos abertas, alternando o peito com a palma da outra mão (marcação para músicas);
8. Batida com a mão fechada na palma da mão (marcação das músicas);
9. Batida com a mão cerrada ou semicerrada no peito (batimento cardíaco; tensão; medo; suspense; músicas (zabumba); marcação das músicas);
10. Batidas com as mãos semicerradas no ventre (marcação das músicas);
11. Batida com o calcanhar no chão (músicas; tensão; medo; suspense);
12. Batida das pontas dos dedos com a boca entreaberta em formato de “o” (tensão; medo; suspense);
13. Batida das pontas dos dedos nas maçãs do rosto com a boca entreaberta em formato de “o” (tensão; medo; suspense);
14. Batida peito do pé (marcação das músicas; passos/correria);
15. Batida pé inteiro (paulada; morte; passos/correria; ideia de ritual);
16. “Beijo” (gorjeio de pássaro);
17. “Chchchch” (tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas; paisagem sertaneja; ventania; marcação de músicas (chiado));
18. “Chichichi”/ AAAAA (acalanto);

19. Dumdumdum (tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas; paisagem sertaneja; marcação das músicas; *feedback* para muita movimentação: fuga, correria);
20. Engulho (nojo; náusea; aversão);
21. Estalos com a língua solta (músicas; tensão; medo; suspense; máquina de costura);
22. Estalos com a língua presa (músicas; tensão; medo; suspense; paisagem sertaneja);
23. Estalos nos dedos (marcação de músicas);
24. Grunhido/ronco (animalesco);
25. Palmas com as mãos espalmadas em diferentes regiões das mãos (marcação de músicas);
26. Palmas com as mãos semifechadas na abertura dos pés disposto entre si, produzindo som de “vácuo” (músicas; perturbação; vertigem);
27. Palmas com as mãos semifechadas, evitando o som “estalado” (músicas);
28. Palmas com as mãos semifechadas nas coxas/quadril/nádegas (músicas; tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas);
29. Palmas com as mãos semifechadas ou abertas no tórax ou nas coxas (músicas; ideia de ritual; medo; suspense; tensão; música incidental);
30. Palmas com dedos entrelaçados (marcação para músicas);
31. Pequenas palmas dos dedos indicador e médio na palma da mão (músicas);
32. Prantina (tensão; medo; suspense, abstrações; ideias subjetivas);
33. Prrr/Pru (paisagem sertaneja; estridulação de vaga-lume; arrulhar de pombo);
34. “Psiu” (alerta; silêncio; tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas);
35. “Silvo” / “guizo” de cobras (som produzido pelo atrito dos anéis das cobras quando balançam a cauda; tensão; medo; suspense; ambiente do sertão);
36. “U” em agudo com variações (chilrear de pássaros; músicas; lobos; tensão; medo; suspense; melancolia; tristeza; abstrações; ideias subjetivas);
37. “U” / ”UM” em grave (mugido de boi/vaca; paisagem sertaneja);
38. “U” anasalado monocórdio/linear (suspense; abstrações; ideias subjetivas);

39. “U” com vibração (suspense; abstrações; ideias subjetivas);
40. “Um-al” (suspense; abstrações; ideias subjetivas);
41. “Rrrrr” (arrulho de pombo; tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas);
42. Rosnos/ som da garganta com vibração (cães; tensão; medo; suspense; abstrações);
43. “Sisissssisisisiss” (tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas; paisagem sertaneja; ventania; música);
44. Solfejos das músicas para a produção das canções e/ou cenas incidentais;
45. “Shhshhhh” (pau de chuva (instrumento); ventania; tensão; medo; suspense; abstrações; ideias subjetivas);
46. Sussurros (tensão; medo; suspense; abstrações);
47. “Titititi” (ideia de “terreiro”, sítio, modo de chamar galinhas no sertão para alimentá-las/ paisagem sertaneja);
48. Ttsssss (paisagem sertaneja; marcação de músicas);
49. Voz abafada (tensão; medo; suspense; abstrações; morte);
50. Xaxado ou arrastado de pés (músicas).

Exemplos de Partituras Sonoras com gestos sonoros matrizes

1. Abertura do espetáculo;
2. Música “Dulce” e/ou “Cena de Dulce” (Em 10:49);
3. Cena final “Dadá”;
4. Cena “Estupro de Neném” (Em 47:06 a 48:32);
5. Música final do espetáculo (As “formosura” do sertão em 50:11).

**Preparando o
corpo
para sair**



Imagem: Experimento na paisagem sertaneja

Os sonhos que viveram numa alma continuam a viver em suas obras.

Bachelard

Para Bachelard, o corpo amplifica a imaginação poética, o vivido imaginado que tece muitos tempos e modos de viver e que evocam muitas imagens que nos tornam “uma colmeia de seres, [...] atravessados por redemoinhos” (BACHELARD, 1990, p. 41), seres que se configuram em “Cangaceiras” como tessitura de experiências vividas enquanto personas, personagens e imagens míticas, experiências que fluíram de vividos imaginados, ressignificação destas experiências em metáforas, similitudes e consonância destes vividos. Significa reviver o vivido em memórias, sonhos e devaneios na imaginação poética que, para Bachelard, só é possível enquanto imaginação que emerge do corpo e se configura como linguagem em um corpo a corpo com o mundo (BACHELARD, 1997), mundo que na cena de “Cangaceiras” reflete sobre condições femininas.

Enquanto imagens míticas, os mitos podem ser evocados tanto na simbologia dos sonhos, no pensamento de Jung, como na experiência de Quitéria; quanto nos devaneios que reavivam formas mitológicas transformando-as, no pensamento de Bachelard, como nas experiências de Quitéria com as demais atrizes. Tanto Jung quanto Bachelard acreditam no retorno aos mitos para se refletir como experiências pessoais simbólicas e ambos nos falam que os tipos “primitivos” atentavam aos mitos para buscar respostas e imagens, atenção que para eles teria se perdido, pois os indivíduos teriam abandonado o olhar para os mitos com o passar do tempo. “Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. Os mitos saíam da Terra, abriam a Terra para que, com os olhos dos seus lagos, ela contemplasse o céu. [...]”. (BACHELARD, 2009, p. 180). Na imagem mítica, a metáfora flui como força dessa imagem: “Toda metáfora é um mito em ponto pequeno”. (BACHELARD apud FERREIRA, 2013, p. 125). Assim, imagens de “Cangaceiras” foram criações de imaginações míticas que deram corpo aos devaneios idealizados em memórias enquanto “corpos que foram”, passados corporificados compartilhados em processo de corporificação de mitos (KELEMAN, 2001, p. 27). Estas impressões de vidas não são constituídas nas ideias, mas no fazer, no corpo (BACHELARD, 2009).

Os contatos com a paisagem sertaneja também delinearão imagens em suas diversas formas, em proximidade direta com ambientes reais, nos quais foram aflorados *insights*, metáforas e elementos para a cena. E quanto à Quitéria, suas memórias da infância não são meras lembranças, “A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode se lembrar de sua infância, reabsorvê-la em si

mesmo, como um corpo no seu próprio corpo [...]", são devaneios da infância revividos na obra, acolhidos pelos refúgios ao passado (BACHELARD apud FERREIRA, 2009, p. 130).

4.1 – Partitura de corpos

O trabalho de criação com Gestos Sonoros é antes um mapeamento de ações, de gestos, de vozes, de timbres, estados psíquicos, que se interpenetram e se relacionam, é uma atividade de exploração de sons corporais, um trançar de corpos. O resultado de exploração vai depender certamente dos corpos envolvidos. Neste processo, há ainda simultaneidades e assincronias de ações e gestos individuais e coletivos que compõem o próprio ritmo do espetáculo. Obviamente cada corpo produz sons individuais, dependendo da sua forma, timbre de voz e entendimento e experiência musical de cada atriz ou ator. Porém, este último não é determinante. Em “Cangaceiras”, as atrizes não possuíam experiência musical profissional e neste sentido, o trabalho foi construído, como visto, a partir do que cada atriz poderia criar de mais expressivo para o contexto do espetáculo, mapeando em seus corpos quais sons mais significativos eles poderiam produzir, a partir de experimentações nas quais foram inseridas principalmente, para este fim, a prática da escuta.

Em “Cangaceiras”, há que se considerar ainda que as experimentações com imagens auxiliaram o processo de identificação mítica de cada atriz, o que tem relação direta com a arte e com criação somática do grupo e com o delineio das ações, da forma de contar e teatralizar as histórias e mesmo da criação das formas de cantos, dos Gestos Sonoros, das Partituras Sonoras.

[...] mitologia é a poética do corpo cantando a nossa verdade celular. O mito é um poema sobre a experiência de ser corporificado e sobre a nossa jornada somática. É a canção da criação, a experiência genética que organizou um jeito de cantar, dançar, pintar, contar histórias, que transmitem essa experiência aos outros. (KELEMAN, 2001, p.17).

A realidade mítica, o contato com o mito é extensão de nós mesmos, numa organização corporal que objetifica eventos. Os tipos de corpos com estruturas diferentes de “Cangaceiras”, altos, baixos, esguios ou não, coxas mais grossas ou não, vozes graves ou agudas, ventres e seios salientes ou não, toda essa rede de informações corpóreas fora o material que diretamente foi responsável pelas sonoridades do processo. Jamais um “tocar” no peito, nas coxas ou no ventre, por exemplo, foram sons absolutamente iguais. E certamente, se o espetáculo contasse com a presença de outras atrizes, outros corpos, teria partituras diferentes. Somam-se as experiências pessoais, identidades, condições sociais.

Trabalhar com o corpo como um processo é ver que as expressões do soma têm uma estrutura e que essa estrutura é um complexo de

imagens. Essas imagens sociais e emocionais inatas ou aprendidas são um comportamento e um modo de comunicar as nossas intenções a nós mesmos e aos outros. Ao fazermos experiências com esses padrões de expressão, começamos a organizar outras imagens corporais, e a estrutura estabilizada torna-se mais móvel. (KELEMAN, 2001, p. 55).

Antes de o processo de “Cangaceiras” ser uma rede de corpos, formando por assim dizer, um “corpo coletivo” na criação de diversas partituras, foi uma redescoberta pessoal do próprio corpo de cada atriz, descobrindo seus próprios pontos sonoros e de que modo estes sons se manifestavam em cada um destes pontos (quais os mais ou menos intensos, os mais ou menos propícios para esboçar determinado sentido). E aí está a riqueza da produção de Gestos Sonoros, que não é exatamente criar uma gama de gestos diferentes, mas as diferenças que se pode descobrir em cada gesto de cada corpo. Com esta ideia de “corpo coletivo”, o intuito não foi reproduzir o arcabouço original das músicas conhecidas, mas de gerar a “afinação” do próprio grupo, em sua inerente cadeia de tipos de vozes, em consonância e atenção com as próprias capacidades e limitações, bem como as atenções às escutas das atrizes entre si, enfatizando a importância desta prática, que foi além das escutas e análises de músicas, trilhas de filmes, gravações das próprias vozes: “[...] para se fazer música é preciso ouvir o outro, ouvir a si próprio exercitando o diálogo, a cooperação e a tolerância”. (GRANJA, 2006, p. 117).

A criação das composições musicais contou também com a capacidade de improvisação, assim como as Partituras Sonoras. Nem todos os improvisos serviram para o espetáculo, muitas Partituras Sonoras, por exemplo, ainda que melodicamente interessantes, foram descartadas, por não funcionar com a proposição cênica, mas a improvisação foi, decerto, ferramenta atuante na criação das musicalizações. “O uso do termo criatividade musical corresponderá principalmente à ação de compor musicalmente [acrescento: num certo gênero de discurso musical], a qual integra em seu processo momentos de improvisação”. (BÜNDCHEN, 2005, p. 50). Buscou-se não o treino de voz para canto, mas a busca de um “[...] desenvolvimento de um sentimento musical em todo o corpo, o despertar dos instintos motores que dariam consciência da noção de ordem e equilíbrio; e o aumento das faculdades imaginativas pelo intercâmbio entre a união íntima do pensamento com o movimento corporal”. (GREINER, 2008, p. 61).

Neste fiar de corpos, em meio às suas subjetividades, existe a cadeia sígnica de cada corpo e “A partir daí, surgem infinitos propósitos comunicativos entre contextos sintáticos,

papéis semânticos e diferentes estados corpóreos, que se constituem, eles mesmos, como sistemas sígnicos” (GREINER, 2008, p. 97), levando-se em consideração tanto as informações da dinâmica dos experimentos, quanto as informações individuais de cada corpo. “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”. (GREINER, 2008, p. 131).

Deste modo, há de se pensar também, não só no sistema simbólico e sígnico do espetáculo, mas nas cadeias de símbolos e signos referentes aos estados das atrizes, em níveis pessoais e coletivo de criação e posteriormente aos relacionados à recepção do espetáculo, que diz respeito ao espectador, e, em ambos os casos, como produtores de sentidos.

O símbolo é a ponte epistemológica entre o conhecido e o desconhecido, é o meio através do qual a transformação do material inconsciente em material conhecido se torna viável [...] Literalmente, símbolo quer dizer “lançado junto”, “posto junto”, o que revela seu significado de síntese [...] Na psicologia analítica, o símbolo tem função de síntese, união, ponte e ligação, entre coisas, ou aspectos de uma mesma coisa. [...] É o canal através do qual o mundo subjacente e o mundo explícito se encontram, congregando o âmbito pessoal e o âmbito coletivo [...]. (MARIZ, 2008, p. 166).

Certamente não se pode tomar a fixidez dos signos ou símbolos em teatro, visto que, como refletido, cada espetáculo tem seu fluxo, além do que toda cadeia simbólica ou sígnica é atualizada em cena e no entendimento do espectador. Em “Cangaceiras”, o sistema de símbolos e signos são, em sua maioria, metafóricos e/ou implícitos, não há sempre reconhecimento direto em cores que remetem a algo, por exemplo, ou em um cenário (visto que não há um, mas atmosferas cênicas de ambientes e estados psíquicos).

Em se tratando de um processo que se construiu com base corporal, reflete-se ainda, nestes sistemas, sobre o movimento e fluidez contida nos signos a níveis pessoais e coletivo, em suas várias formas de ação: um mesmo Gesto Sonoro, enquanto signo, por exemplo, em tempos e/ou intensidades diferentes ou uma Partitura Sonora produzida individualmente ou em coletivo.

[...] o mesmo signo, se construído lenta ou rapidamente, muda de significado, e o mesmo ocorre com o grau de energia utilizado em sua execução. Se todos esses elementos do movimento, tomados em conjunto, resultam num signo corporal, cada um deles, se percebido em separado, tem a capacidade de alterar a unidade, propor aprofundamento ou mudança nos caminhos interpretativos oferecidos como unidade significante. Pois, em realidade, esses signos são constituídos dos mesmos elementos que constituem o movimento humano. (AZEVEDO, 2004, p. 242).

Porém, nesta sistematização há de se pensar também que os signos no teatro, não comumente se manifestam em estado puro: o signo linguístico é acompanhado frequentemente do signo da entonação, do signo mímico, dos signos do movimento, o que faz com que todos os outros meios de expressão cênica (em “Cangaceiras”, mais precisamente as Partituras Sonoras, com inclusive seus silêncios, pausas e ruídos), atuem “[...] simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de combinações de signos que se completam, se reforçam, se especificam mutuamente ou, então, que se contradizem”. (KOWZAN apud AZEVEDO, 2004, p. 245). Em se tratando das ações referentes aos estados emocionais e/ou psíquicos da cena, enquanto sentimentos e/ou aspectos abstratos, como medo, intuição, impotência, dor, tristeza, tão presentes no espetáculo, são referenciados enquanto simbologia, visto que não se pode fazer a atuação de “[...] uma filosofia, uma ideia ou um estado. É impossível”. Pode-se, então, buscar símbolos, movimentos ou imagens para se observar detalhes que nos remetam a estes estados ou fenômenos e tendo como base o trabalho corporal, “O que interessa é descobrir o movimento do corpo que corresponda ao movimento interno”. (OIDA, 2017, p. 87).

Em “Cangaceiras”, há esta particularidade que é a da presença de sonorização constante durante todo o espetáculo, produzida não por uma trilha sonora ou sonoplastia mecânica, mas produzida pelos corpos. Oida (2017) nos fala sobre uma reflexão interessante acerca do estado sonoro de um espetáculo, o qual chamou de “dimensão sonora”, que se refere à atenção para as sonorizações do texto. Oida propõe a busca de sonoridades diferentes a fim de evocarem respostas diferentes para a atuação.

Os sons têm suas próprias ressonâncias ou “sentidos”. [...] quando atuamos, precisamos incorporar o respeito pelos sons como parte de nosso trabalho com o texto. [...] Antes de explorar o sentido de cada frase, ou o conteúdo emocional, o contexto social, tentem simplesmente “saborear” os sons. [...] Mas, se estivermos muitos

preocupados com a emoção, talvez nos esqueçamos de pensar na dimensão sonora. (OIDA, 2017, p. 130).

“Cangaceiras” prolonga-se nesta ideia, na qual os sons não são só elementos inseridos nas atuações de cada atriz, eles são produtores de sentidos de todo o espetáculo, havendo uma extensão de produção de sentidos até o espectador. O corpo é o encenador, criador das ações, das ideias, dos sentidos e de qualquer extensão de todos eles, delineadas nas imagens que, por sua vez, são também um entrelaç de destes mesmos elementos e estados. Em suma, na verdade, em soma, esta partitura de corpos em “Cangaceiras” é idealizada através do corpo não só como objeto, mas também como sujeito, o corpo é um “[...] um mapa semântico [...] pleno de significação simbólica, que transparece em uma linguagem quase hieroglífica de sons e gestos [...]”. (ROMANO, 2008, p. 208). Corpo como cadeia de imagens, ponte de estados invisíveis e visíveis.

Assim, o corpo não é apenas o lugar onde são apresentadas as mais potentes inversões simbólicas [...] mas também o caminho para a investigação das superfícies visíveis e do grau em que podem ser transformadas as estruturas profundas do próprio teatro – texto, ator, imagens, gestos, sons etc. (ROMANO, 2008, p. 214).

Imagens, gestos, sons se entrecruzam em “Cangaceiras” e formam outras imagens, de Gestos Sonoros e de imagens sonoras, cujos sons presentes nestas imagens dão identidade ao espetáculo e à sua mensagem, que dentre elas, está a “imagem do som” (aqui metaforicamente) do grito das circunstâncias do “ser mulher”.



“Cangaceiras” (2018)

4.2 – O calafrio diante das conexões espalhadas

Dentre tantas regras e costumes existentes na sociedade cangaceira (e a maioria destas regras, imposições severas às mulheres), que Quitéria havia lido, havia uma certa situação, de quando alguma moça adentrava nos bandos, tanto nos casos do ingresso livre, quanto nos das que entravam através da violência (raptadas e forçadas a acompanharem os cangaceiros): acontecia de haver um aviso antecipado. Os cangaceiros deixavam uma data e/ou hora certa de quando as levariam. Muitas vezes, acontecia mesmo de ser em um forró, geralmente patrocinado pelos coiteiros, de um cangaceiro se engrajar com uma mulher e levá-la ao amanhecer do dia. Não havia como hesitar ou dizer que não iria, pois as promessas eram de que, se elas não os acompanhassem, eles matariam seus familiares. Esta tática sempre funcionava.

Muitas vezes, uma moça que já era cangaceira, era incumbida de dar o recado à pretendida, no intuito de encorajá-la e tentar tirar-lhe o medo. O código era: “Prepare o corpo para sair” ou “Se prepare para sair”. Isso significava que a menina teria que assear o corpo, pegar alguns de seus pertences e ficar atenta ao horário da partida. A ideia de ‘preparar o corpo para sair’ deixara em Quitéria uma imagem com outra representação: “preparar o corpo para sair” trazia para ela a concepção de que, a partir dali este corpo não seria mais o mesmo e seria deslocado para lugares desconhecidos.

Este corpo, ocuparia outro espaço, deixaria o espaço privado dos lares, reservado às mulheres da década de 1930 e adentraria no espaço livre dos matos, ainda que fosse viver em constante fuga. Este corpo seria imerso em outra sociedade, a sociedade cangaceira, com suas próprias regras e costumes. Ele sairia do seu meio social para se acostumar, abruptamente, à vida dura de cansaço extenuante e de privação do cangaço. Este corpo, ainda que fosse por vontade própria, estava fadado a viver constantemente com a sombra da morte. Inevitavelmente, ele teria que se preparar não só para as árduas caminhadas dia e noite a pé, saindo de um coito para outro, muitas vezes com fome (Dadá nos conta que por semanas ela comia só passarinhos (QUEIROZ, 2005) e sede, carregando quilos de pertences, mas também de estar alerta para as constantes retiradas, pois a qualquer momento, os “macacos” atacavam.

Teria que acentuar ou adquirir agilidade para correr, para fugas, para se esconder. Sila contou, com orgulho, que era ágil por demais e corria como ninguém (QUEIROZ, 2005). E, como mulheres, corpo preparado para a falta de asseio, para parir no mato, para arranjar uma

forma de não deixar sua cria chorar, pois choro de “menino³³” atraía a volante aos coitos. Corpo que desconstrói o estereótipo do pobre submisso aos ricos e/ou poderosos. Corpo marcado por peixeiras, balas e cortes dos espinhos, macambiras e xiquexiques³⁴. Corpo preparado para as doenças e para ser curado com rezas e mezinhas de plantas. Ileso, destemido, invencível, rápido, sempre à espreita, como se tivesse ainda a habilidade de manipular todas estas aptidões ao mesmo tempo, ladeadas pela conhecida inteligência cangaceira (que, principalmente, é criadora de um dos movimentos sociais brasileiros mais atuantes do Nordeste, ainda que não planejado) que era capaz de enganar a polícia e os inimigos com truques, como manter as áreas de atuação nas fronteiras estaduais para cruzá-las em momentos de perseguição e ficar a salvo da polícia do local; esconder rastros com o uso das sandálias ao contrário, andar em fila indiana de costas, andar com folhagens acopladas nas costas, à altura da cintura para apagar as pegadas, e até pular sobre lajedos, “encerrando” a trilha, dando a impressão de desaparecimento; não fazer prisioneiros em combate pois isso dificultaria a mobilidade dos bandos, dentre outros.

Como o processo tinha ideia de circularidade, havia uma dificuldade: como uni-las? “Preparar o corpo para sair” para onde”? “Por onde começar”? Ainda que agrupando suas experiências da pesquisa de campo de forma simultânea, em consonância com os experimentos e escrita, eles, daquela maneira, espalhados, dificultavam a organização da tese. Atentou numa leitura de Campbell (2001) que a atenção do artista se volta para o ritmo e a harmonia do processo que sugere que as relações se sobreponham às “partes”. Enquanto Prática como Pesquisa, os próprios percursos (pesquisa de campo, leituras, escritas, experimentos, atividades) buscam seu ritmo e nele, “[...] estratégias e métodos são ditados pelos fenômenos a serem investigados [...]” (HASEMAN, 2006, p. 49). Nestes ritmos consistiram empecilhos, soluções, tempos, *insights* e dinâmicas múltiplas que não se movimentavam igualmente, mas dialogavam entre si e a solução foi de fato, escrever o que fluía em dado momento para posteriormente fazer os arremates da escrita final. Se por um lado buscar uma escrita circular apresenta o árduo trabalho de ligar as conexões, por outro, seu resultado apresenta caráter criativo e movente de suas conexões poderem se locomover facilmente, tanto na necessidade de possíveis reescritas da tese, quanto enquanto produto final de leitura, convidando a leitora/leitor a escolher seu ponto de início.

³³ No linguajar sertanejo, refere-se às crianças pequenas de ambos os sexos na primeira infância (0 a 6 anos), falado sempre no masculino provavelmente por ser um substantivo uniforme (que serve para designar todos os seres de um contexto) na língua portuguesa, que por sua vez é atrelado ao modelo de sociedade patriarcal, na qual o substantivo masculino prevalece.

³⁴ “Faca-peixeira”: usada para cortar e tratar peixes; “macambira”: planta típica das caatingas do Nordeste de espinhos curvos, usada para extração de fibras e como ração para bois, cabras, ovelhas; “xiquexique”: planta cactácea do sertão, de caule espinhoso e sem folhas, rico em água; “mezinha”: remédio caseiro (NAVARRO, 2013).

Quanto às cangaceiras, as moças que adentravam por própria vontade, imaginavam que preparavam o corpo para serem livres, longe dos olhares severos dos pais e irmãos. Preparar o corpo para sair para um mundo onde fariam o que quisessem. Não era bem assim. De fato, depoimentos de algumas cangaceiras como Sila, que relata ao ser perguntada sobre o que as mulheres faziam nos bandos (QUEIRÓZ, 2005), que as mulheres no cangaço eram livres, podiam conversar, dançar, se “pintar”³⁵, ler e escrever, se quisessem... Tinham certa autonomia. Mas de todo modo, pertenciam a um homem e a ele estavam submissas. E submissas às regras machistas do cangaço, há que se lembrar. Mas ainda assim, não sabiam para onde saíam. Não faziam ideia do que lhes aguardavam, era a ilusão de sair dos espaços privados, constantemente vigiados, a casa, o sítio, a fazenda, a igreja, a cozinha, o quarto, para o mato, que não tinha começo nem fim. Com a difícil vida do cangaço, algumas se arrependiam. Dadá relatou que muitas vezes aconselhava as meninas que queriam entrar nos bandos, dizia-lhes que era ilusão, que aquilo não era vida, às quais respondiam com desdém: “Eu... a senhora não entrou? Por que eu não posso entrar?” Talvez Dadá não quisesse, devido às respostas desdenhosas, dizer que não havia entrado por querer, mas sim, havia sido estuprada e levada à força.

Para as meninas que eram carregadas³⁶, que não tinham outra escolha diante das ameaças feitas pelo cangaceiro, a dor na inescrutabilidade provavelmente soaria com mais força. Se preparar para sair para onde não escolheu e para onde não se conhece era ainda mais violento. Ademais, para onde ir depois de um estupro, como nos casos de Dadá e Dulce? No ambiente generalizado de violência do sertão nordestino da década de 1930, o estupro era um ato “quase” normal, em se tratando da violência às mulheres, meninas e moças pobres, ainda que os homens da família, em alguns casos, buscassem vingança em nome da honra da família e não pela violência em si: “A falta moral era mais importante que a mágoa violenta. Essa atitude era explicada essencialmente pelo fato de então a mulher não ter o estatuto do sujeito: ela não pertencia a si mesmo”. (MARZANO, 2012, p.428).

Ainda há que se considerar que, como na maioria dos casos na atualidade, a mulher era culpada pelo estupro. No mínimo estava se enxerindo³⁷ para o homem. E há também o fato de que nas primeiras décadas do século XIX, no cenário sertanejo, as violências em geral, inclusive os estupros, predominavam nas pequenas cidades, vilas, lugares esquecidos pelo progresso, nos quais o poder sobre sertanejos e sertanejas pobres advinham de figuras poderosas, como coronéis, políticos, ricos e a própria polícia: “Quanto mais humilde a família,

³⁵ Maquiar.

³⁶ Para o povo sertanejo, o mesmo que levadas à força, raptadas.

³⁷ Se “oferecendo”.

de menor expressão social ou econômica, maiores eram os vexames, os castigos e as atribuições que sofriam em mãos da polícia”. (ARAÚJO, 2012, p. 385).

Como preparar o corpo para sair após um estupro? Porque o estupro transpõe o corpo para uma outra realidade, “[...] nenhuma parte do corpo continua realmente no lugar”. (MARZANO, 2012, p. 429). Dona Dulce, com quase cem anos de idade, nunca se recuperou do estupro. Não fala sobre isso. Não se pode (ou pelo menos não é sensato, chegando a ser desumano) avivar suas lembranças com este fato. Para Quitéria, em entrevista, limitou-se a dizer que era muito “novinha” e “Eu não ligava mais pra nada. Me via sozinha”: “A adolescente estuprada é condenada a uma solidão radical [...]”. (MARZANO, 2012, p.429). Porque existem coisas que não se apagam. É algo que se quer esquecer, mas esse algo continua lá, reavivando, ofendendo. Do mesmo modo, mais tarde, Quitéria pôde identificar esse algo em processo, ao trabalhar com atrizes este assunto tão delicado para trazê-lo para a cena. Quitéria se viu novamente impotente, depois do contato com Dona Dulce, visto o assunto estupro rondava como uma sombra, as histórias entrecruzadas do elenco. Porque existem coisas que não se apagam.

Àquele momento, ainda que se deixando levar pelo ritmo do processo, tudo para Quitéria era ainda nebuloso, porque não havia “parte”, início ou fim. O desconforto e a insegurança de não haver a ponta do novelo para puxar e desenrolar, eram constantes. O novelo estava emaranhado. Com o passar dos dias cada vez mais rápidos, os calafrios surgiam-lhe, diante das conexões que ali estavam ao seu redor. Como uni-las? Era como se ela fosse o centro e essas conexões estivessem constantemente em órbita. Mas precisavam se aproximar. Para tanto, foi conveniente libertar-se um pouco das teorias e das referências e escutar a si mesma, depois de tanto identificar-se com as ideias junguianas. Percebeu que “[...] há uma frase desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida...” (BRETON apud FERNANDES, 2008, p. 2). É que por vezes, as obviedades estão próximas, mas não são escutadas: é preciso abandonar as certezas, os talentos, os confortos, estar acessível e acessar, e assim, se adentra em lugares (não necessariamente concretos) desconhecidos para buscar dados (não necessariamente materiais) para a pesquisa.

Neste modo de pesquisa, nada pode ser de fato, linear e previsível. “Inventar-se” na prática, descobrir executando, o modo próprio da pesquisa, sua dinâmica, suas interações, procurando perguntas dentro do processo para, conseqüentemente, obter as respostas. “Muitas vezes a pergunta traz em si mais elementos de resposta do que as respostas propriamente ditas, e estas trazem em si mais elementos de perguntas do que as próprias perguntas”. (BONDER, 1995, p. 28).

Assim, passou a não dar tanta atenção para as objetivações, elas agiam em direção ao rigor, ao que está solidificado. Neste sentido, buscou antes aproximações de teorias, para depois selecionar as que eram pertinentes. As aproximações podem explicar mais do que a rigidez de conclusões estáticas, das respostas objetivas (BONDER, 1995). Significa não partir de pressuposições teóricas como respostas absolutas. Jung, ao início, era apenas um autor para entender suas experiências pessoais, mas que com o tempo, seus pensamentos foram abordando outras questões e conseqüentemente, outros autores e conceitos. Não era só pelos sonhos, ou melhor, pelos pensamentos junguianos acerca das experiências oníricas, pelos quais Quitéria poderia analisar seus sonhos com mais clareza. Era aproximação. Inclusive no modo de deixar a pesquisa transcorrer a partir da própria escuta, do próprio “Eu”. O próprio Jung era assim, não partia de ideias solidificadas, buscava as suas próprias.

As problemáticas com as quais trabalhava partiram de experiências e observações pessoais. O “Livro Vermelho”, que tanto é procurado atualmente, é um grande exemplo da trajetória do autor. Não é um livro que se deva usar para tratamentos clínicos ou nenhum processo, porque nele Jung fala de suas próprias experiências. Por essa questão e não à toa, suas ideias deságuam com facilidade em outras áreas, influenciando a literatura, a filosofia, a antropologia, a teologia e a arte. Jung foi mais que um psicanalista, foi um pensador. Tinha uma curiosidade incessante, tendo estudado temas religiosos, como literatura cristã antiga; mitologia, filosofia, arqueologia, paleontologia, biologia, zoologia e outras áreas. Nesta perspectiva, se aproximar de um autor ou de uma teoria para refletir se estes trazem conexões para uma pesquisa, pode ser uma estratégia de investigação. No processo de Quitéria, os pensamentos junguianos se aproximaram porque eles refletiam os sonhos como fonte de criatividade, os símbolos como meio de entendimento dos estados humanos e a via inconsciente como lugar frutífero para compreensão do indivíduo como ser totalizado, os quais poderiam levar a reflexões e ações para o espetáculo.

Caraúbas, sete meses antes da residência artística

4.3 - A solidão necessária

Apesar de, o universo do sertão ter-lhe acompanhado toda a vida, na realidade e nos sonhos, há algum tempo estava afastada, Quitéria não voltava há anos a ter contato com a paisagem sertaneja. Não só para o desenvolvimento do espetáculo, mas também pela escrita, pensou que deveria voltar a este ambiente a fim de se reaproximar de lembranças guardadas. Era preciso antes refletir sobre essas imagens sozinha para posteriormente trabalhá-las com

o elenco. É nos instantes de solidão que o sonhador ultrapassa o mundo da percepção e se depara com as imagens (FERREIRA, 2013).

Era preciso reavivar estas memórias, mapear as relações entre ela e as mulheres dos sonhos. Um processo individual, solitário, o qual Jung chamou de individuação. A individuação busca unidade no indivíduo a partir dos conflitos dos dois aspectos psíquicos fundamentais, o consciente e o inconsciente. O consciente não conhece o conteúdo do inconsciente, que contém elementos do passado, mas pode ser voltado para o futuro. Muitas vezes o consciente é influenciado pelo inconsciente através da percepção inconsciente, como no caso da intuição. Para o alcance harmônico entre os dois mundos psíquicos, Jung propõe o processo de individuação, que pode ser trabalhado a partir do entendimento dos símbolos, com o objetivo de modificação, desenvolvimento pessoal.

É um movimento de introspecção pessoal, desenvolvimento de personalidade, no qual uma pessoa analisa sua história, tentando compreender quem é e qual o sentido de sua vida. Ao observar toda a obra junguiana, é possível perceber que toda ela é um processo de individuação, do qual ele falou várias vezes, que sua teoria era a forma de entender não só a vida de seus pacientes, mas também a sua própria. Nada mais é do que as elaborações de seus conteúdos internos (JUNG, 1977). Para Jung, o processo de individuação pode ser doloroso e uma das questões que faz este ser tortuoso é a de que, se o próprio consciente, que nos dá pistas com intuições e emoções e que nos parece racional, não é totalmente claro, como pode ser o inconsciente, se o próprio consciente o desconhece? Como questão mais complexa, Jung, em “O livro vermelho” (2013) nos fala que o pensamento moderno criou o medo do inconsciente com controles, análises da ciência moderna, escapando da linguagem do inconsciente que não é determinista ou exata, mas flexível e circular como a mitologia, os arquétipos, os sonhos. O livro não serve para entender o inconsciente do leitor, assim utilizado, estaria divergindo em absoluto com as ideias junguianas, mas como pistas de como seria um processo de individuação.

No primeiro momento, voltou à pequena cidade de Caraúbas, imagem mater da sua infância. Mesma paisagem ignicolor com paletas de muitos tons de verde em meio ao acinzentado do mato. Os mesmos sons da infância: de pássaros, de boi que muge ao longe, de lagartixas que correm nas folhas secas, de zumbido fraco do vento que parece também sofrer com o mormaço. Os mesmos sons dos sonhos? Passou uma camionete na estrada de barro levando vários campesinos, levantando a poeira que esfumaça a paisagem e com um som estridente que espantou os pássaros, as lagartixas e as lembranças de Quitéria. Ela lembrou do pau-de-arara em que esteve quando criança e que passou pela mesma estrada décadas antes, de onde avistou bucólicas sepulturas de cangaceiros, enquanto o pau-de-

arara corria, abandonando a estrada de barro e as covas improvisadas. Desta vez, ela não as avistava de longe. Estava de frente para elas. Ainda que com uma perspectiva de olhar diferente, simbolicamente, era o mesmo cenário, a mesma imagem, em sua completude de sons, cores, símbolos, signos, na ambiguidade gradativa destes códigos que lhe eram familiares, íntimos, oníricos:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares. (BACHELARD apud SARMENTO, 2012, p.1).

Naquela experiência com as imagens que ali reavivaram, ela entendeu que foi o primeiro experimento do processo enquanto propulsor para a criação dos experimentos que realizaria com o elenco e chamou-o de “A solidão necessária”. Esta solidão em Bachelard é momento no qual as ideias “se aprimoram e se multiplicam” e resplandecem as imagens. Solidão que nos põe em estado de meditação, na qual a criação da imaginação nasce com vontade de dizer algo. “Na solidão, basta que uma massa seja oferecida aos nossos dedos para que nos ponhamos a sonhar”. (BACHELARD, 2009, p. 15, 162). São sonhos de devaneios que nascem na solidão e que nos dão matéria prima para criação.

[...] solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto — e não uma causa — para que nos ponhamos em "situação de solidão", em situação de solidão sonhadora. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. (BACHELARD, 2009, p. 14).

E inspirando-se no método junguiano de incitação de estímulos internos a partir de imagens, Quitéria criou os experimentos. Pode-se dizer que é quase que impossível um indivíduo não ter reações sensoriais sendo estimulado por imagens, como lembranças, referências etc., a menos que esteja em estado de letargia, por exemplo. Para idealização dos experimentos ela buscou atividades que incitassem o “[...] sentido onírico, ilusório, não o sentido invocativo da realidade”, mas “[...] lidando com a ilusão dessa realidade, o que projeta uma materialização da ilusão numa busca projetiva do movimento [...]”. (SARMENTO, 2012, p. 179).

Algum tempo depois, já iniciado o processo, Quitéria quis conhecer a Grota do Angico, lugar onde aconteceu o massacre do bando de Lampião e fato que praticamente pôs fim ao cangaço. Não mera curiosidade, mas pensou que algo de bom a partir desta experiência poderia ser trazida para o processo. O caminho até à grota, árduo, seco, abrasador. Novamente, diante de mais sepulturas de pedra. Uma morbidez que por vezes estaria presente no espetáculo. Olhando de cima, uma furna, toca perfeita para que a volante cercasse e atacasse o bando de Lampião, como aconteceu.

Tinha uma parte de cima e a parte de baixo, Lampião mais Maria tavam (sic) embaixo. E o riacho passava na frente. Tinha assim uma furna [...] Era bala passando por dentro das minhas pernas, pelo lado direito, pelo lado esquerdo, por cima da cabeça me enterrando assim e eu via cair um pra um canto, caindo outro pra outro e eu caindo e levantando, pelejando pra sair, né? Até conseguir sair [...]³⁸.

Quitéria sentiu um arrepio, diante da exatidão das lembranças de Dona Dulce, embebida na aridez da paisagem estonteantemente bela. A sensação foi de nostalgia, como se já estivesse estado naquele lugar, explicado, talvez, pela sua grande vivência na paisagem sertaneja. Ali, tivera também outro evento de sincronicidade dentro do processo: no grupo no qual estivera no caminho até à grota, de pessoas desconhecidas, turistas ansiosos por visitar o famoso lugar onde o rei e a rainha do cangaço foram mortos, houve uma troca fraterna entre os integrantes, que se ajudavam para fazer os registros do passeio, ainda que para Quitéria não era uma diversão, mas um momento de imersão. Curiosamente, a pessoa que fez as fotos de Quitéria, não sabia nenhum detalhe de sua pesquisa, tampouco de seus sonhos da infância. Mas na maioria de seus registros na grota, estava ela sem face, com algum detalhe que encobria ou eliminava seu rosto.

De volta da visita, checando suas fotos, teve uma desagradável surpresa e se sentiu raivosa: “Como alguém faz uma foto de outra pessoa eliminando seu rosto? O que vou fazer com essas imagens sem cara”? Pensou em descartá-las, mas a fadiga do passeio de três horas caminhado até à grota, debaixo de um sol escaldante, no meio do mato quente e sempre vigilante por causa de possíveis ataques de cobras, foi mais forte, e a ideia de apagar uma por uma das fotos foi sendo adiada, adiada e enfim esquecida. Só meses depois, no decorrer

³⁸ Entrevista de Dona Dulce a Quitéria.

da pesquisa, se desfazendo de pastas e arquivos velhos, encontrou-as. Ela precisou de todo esse tempo para perceber que neste evento, inicialmente odiado, havia uma relação com as mulheres dos sonhos e conseqüentemente, importante reflexão para a pesquisa.



Quitéria na Grota do Angico

4.3.1 – Experimento: “Desbravando as sonorizações do ambiente sertanejo e do corpo”

As experiências no retorno à Caraúbas e à Grota do Angico, incitou em Quitéria não só lembranças, como a busca de imagens que seriam trazidas para a cena, absortas na paisagem sertaneja. Jung acreditava na universalidade dos mitos enquanto elementos presentes no consciente pessoal, e um desses elementos se configuram nos mitos presentes na natureza como forma de trabalhar os medos e anseios pessoais. Mircea Eliade reconhecia que os mitos sobrevivem de forma operacional, assim como também Jung, em todas as culturas antigas e recentes (SCHAMA, 1996). Quitéria percebeu nestas visitas as imagens “fantasmagóricas” não só pela morbidez dos túmulos nos dois ambientes, fato absolutamente palpável por ser imagens de mortes. Mas o estado das paisagens tinha ar de quimérico, suspenso, como que parado no tempo, além de uma sensação de presença no vento parado e clima quente. “Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais”. (SCHAMA, 1996, p. 27).

À medida que as lembranças saltavam, instigavam as imagens ali presentes, imagens das paisagens do passado e do presente que se relacionavam e tocavam Quitéria nas suas buscas para a pesquisa: “[...] os mitos e lembranças da paisagem partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos”. (SCHAMA, 1996, p. 26). Quitéria, na majestade das imagens que ali lhe incitaram uma atmosfera onde a natureza se mostrava com ar superior e as lembranças ondulavam, sentiu um vínculo entre os tempos, entre ela mesma e os estados daqueles lugares, “Entre alma e a paisagem havia uma secreta correspondência, uma afinidade misteriosa. Parecia que a imagem [...] era verdadeiramente a imagem sonhada da cena real”. (BACHELARD, 2009, p. 191).

As duas paisagens como centros de contemplação, fixavam seus sonhos e permitiram-lhe a concentração dos devaneios, era uma emanção projetada dela mesma. Quitéria como centro vibrante, ao descobrir as harmonias daqueles ambientes: ela era a própria consciência das paisagens (BACHELARD apud FERREIRA, 2013, p. 38). O poeta, através da paisagem, faz jorrar imagens, estas também como paisagens de lembranças que se renascem nos devaneios. Sentimentos e estados mais íntimos são enlaçados como uma paisagem:

A paisagem existe como um sonho anterior ao que se apresentou ao contemplador. O sonhador projeta, em consonância com a sua imaginação, seu mundo, sua profundidade, suas impressões, em suma, seu passado longínquo. [...] Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. (BACHELARD apud FERREIRA, 2013, p. 145).

A paisagem enquanto “estado de alma”, em seus aspectos dinâmicos experimentados em funções psíquicas, recebe mais significados em Bachelard: não se trata apenas de um estado contemplativo, com os devaneios, a paisagem torna-se aparência de criação: “[...] torna-se um caráter” [...]. (BACHELARD, apud FERREIRA, 2013, p. 146). Quitéria, em sua solidão e silêncio poéticos, pensou em também trazer o elenco para experimentar a aproximação do ambiente seco do sertão, da paisagem mítica, com o intuito de repetir com as atrizes este ato poético enquanto propiciador de imagens (FERREIRA, 2013), para a escrita do “texto” do espetáculo que estava em percurso. A “paisagem literária” do sertão já estava presente na tese, enquanto memória e passado de Quitéria: “Não há paisagens literárias sem os longínquos vínculos a um passado. O presente nunca basta para fazer uma paisagem literária. É o mesmo que dizer que o inconsciente está sempre presente numa paisagem literária”; restava apreender esta experiência de modo a criar imagens para a cena, como impulsora para a criação, em coletivo. “A paisagem [...] determina o devaneio que antecede a criação artística. Imita-se com mais alma uma realidade que antes foi sonhada [...]”. (BACHELARD apud FERREIRA, 2013, p. 146).

A paisagem escolhida foi um sítio abandonado, seco, abatido e solitário dentro da paisagem sertaneja, conseguido com um contato de uma das atrizes, situado a 85 km de Recife. Havia uma casinha de barro gasta pelo tempo. Dentre os destroços no interior da casa, percebia-se muitos objetos ali abandonados, de quando ainda havia vida circulando em seu interior: cacos de panelas de barro, uma parte de um chapéu de palha, um candeeiro quase soterrado, um fogão velho, uma jarra de água de barro, dentre outros. O terreno grande, contava com muitas árvores e o mato quase encobria a casinha. O experimento se iniciou individualmente, o instante de solidão que propicia a criação, como nos fala Bachelard (2009). Quitéria, Sid, Cleide e Luisa exploravam os destroços da casinha, o mato que crescia invadindo e encobrindo a casa, as árvores, o olho d’água que murmurava um filete de água no chão de barro, atentando para os sons: dos pássaros, os mais diversos, que gorjeavam, os assobios do vento etc.

Quitéria deu as indicações primeiras do experimento:

- Observação (momento individual de contato e exploração): reconhecimento da paisagem enquanto ressignificação pessoal: “Que relações eu tenho com esta paisagem? A que ou o que ela me remete?”;
- Reflexão (momento individual ainda a nível exploração do ambiente): “Das relações que tenho com esta paisagem, e a que ou o que ela me remete, que imagens chegam até a mim?”;
- Criação de imagens corporais (visuais e sonoras) com acelerações e desacelerações e atenção/descoberta aos/dos sons da paisagem. Pausa entre elas;
- Escolha das imagens “filtradas” entre as acelerações e desacelerações. Construção de uma partitura com estas imagens “filtradas”, selecionadas;
- Junção das partituras individuais formando uma cena em coletivo.

A atividade, ainda que tendo como resultado partituras com imagens corporais com sons, nesta configuração, elas não funcionaram para a cena. Entretanto, algumas das imagens visuais criadas foram aproveitadas em alguns momentos do espetáculo. Mas o de mais sólido foi, sem dúvida, foi a criação de Gestos Sonoros individuais que, após “filtrados” dentre tantos, foram selecionados pelo grupo e unidos, formaram a partitura sonora da abertura do espetáculo. Após três horas de trabalho, entre observações, reflexões, escutas produções de imagens e Gestos Sonoros, aquele dia de trabalho tinha terminado também como sendo definitivo para o elenco, no sentido de autonomia e confiança na produção de sonorizações a partir do corpo. Um canal produtivo para produção de sons, no qual o elenco passou a ter maior poder de concentração e do aguçar das percepções sonoras para a criação. Se a atenção diminuía nos encontros seguintes, buscava-se a concentração criada neste dia, à qual já havia sido memorizada pelos corpos.

Essa energia, memória do experienciado, partia do contato direto com o lugar seco, com o sol escaldante, com o assobio do vento diferente do urbano, terra árida, mato, pássaros, galo que cantava ao longe, folhas secas que o vento levava, insetos, o contato com aquela casinha e os típicos objetos sertanejos, o poço seco de água, a poeira da estrada de barro que teimava em arranhar os olhos de Quitéria e das outras, tudo fora material para ser trazido para a sala de ensaio e, posteriormente, para a cena. Outro *insight* que a experiência proporcionou foi a atenção para o fato de que nos experimentos anteriores sentiu-se a ausência de um comando/sinal/condução como salvaguarda para a organização do início de cada partitura sonora, uma regência no sentido de guiar, mais precisamente alguém como maestro. Naquele momento, Quitéria experimentou esta possibilidade a qual passou a fazer parte do processo como orientação. Quitéria, agora maestrina, era quem iniciava as partituras e, a qualquer sinal de “desafinação”, ela deveria trazê-la para as melodias ensaiadas,

aumentando um pouco a voz e conduzindo as demais a relembrar o andamento das músicas ou as sequências dos Gestos Sonoros, afinal, eles também tinham suas modulações e entonações particulares. Portanto, para o maestro ou maestrina, dentro de um processo com Gestos Sonoros, cabe a responsabilidade de iniciar as partituras no tom “certo” ou mais adequado chamá-lo de “tom ensaiado”, visto que neste tipo de proposta, os improvisos em cena podem ser fatais para as partituras.

Algumas sonorizações do ambiente externo não eram possíveis de identificar. E justamente por serem subjetivas, ajudaram na criação das cenas de sentido simbólico, por serem subjetivos ou de sentidos sígnicos, que mesmo reconhecíveis, não são passíveis de reprodução. Os sons conhecidos, algumas vezes, exigiam uma “reprodução” impossível para o aparelho fonador humano. E não seriam signos, mas meras reproduções. Já os sons subjetivos, mesmo reproduzindo-os de forma semelhante, apenas com aproximações dos originais, em cena, tornaram-se eficazes, ao passo que os sons conhecidos, só fizeram o trabalho de alusão aos originais, quando passou-se a produzi-los exatamente com “aproximações”, ou seja, sons que lembrariam os originais. Por exemplo: se há uma convenção que o grilo faz “cri-cri”, levar esse som para a cena de “Cangaceiras” a tornaria a um simulacro. Assim, o trabalho maior não partiria da reprodução fiel do som do grilo. O objetivo não era reproduzir a estridulação do grilo fielmente, pois ele jamais ficaria idêntico, visto que é reproduzido através da fricção de suas asas (a menos que se propusesse o uso de objetos como recursos, por exemplo), mas de buscar um som que lembrasse o real, e principalmente de como esse som chegaria até o ouvinte.

Desse modo, o “cri-cri”, por exemplo, foi ladeado de uma respiração partida, com uma vibração na voz onde a vogal “i”, lembrava o som de “â”, em elevação de semitom, algo como as notas sustentadas. Como buscar a aproximação de certos sons convencionais? Quitéria trabalhou todo o tempo com um gravador, escutando os sons produzidos pelo elenco por diversas vezes, modificando-os, caso necessário, para a cena, porque obviamente, o som do gravador também não se assemelha ao da produção vocal ao vivo. Há também o fato de que os sons, tanto nas repetições de escuta e na própria ação, se atualizam, mas a melodia do sentido, quando ensaiada e memorizada, não se perde.

O fato de o objeto sonoro nunca ser o mesmo à percepção não significa imperfeição do ouvido ou que o registro do sinal sonoro não é suficientemente nítido. Essa variação é uma condição própria da percepção, mas não do objeto, que mantém suas [...] (OBICI, 2006, p.15).

Murray Schafer, pesquisador e compositor canadense, esteve particularmente interessado nos sons que compõem um ambiente. Ao conjunto de sons que caracterizam um lugar (embora sejam excluídos alguns tipos de sons, pois ele volta-se para os sons que resumem a geografia e o clima da paisagem, água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais, os quais ele chamou de “sons fundamentais” (SCHAFER, 1997), ele chamou de paisagem sonora (SCHAFER, 1992). Sendo um campo de estudo acústico, consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos (SCHAFER, 1997). Entretanto, assim como Jung, Schafer acredita na relação instintiva do indivíduo com a natureza, com a floresta, como uma ligação aos arquétipos, à ancestralidade, ao mítico (Jung entendia que a distância do indivíduo com estes elementos seria parte da causa dos complexos, neuroses e desequilíbrios).

Schafer também se aproxima do pensamento de Jung com a busca dos sons a partir dos signos e símbolos: signo como indicação e símbolo como indicador de sentido e sugere atentar para “[...] os sons mitológicos, os sons das utopias e os sons psicogênicos das alucinações e dos sonhos [...]” (SCHAFER, 1997, p. 203). Deste modo, o experimento conduziu o elenco a buscar sentidos nos sons enquanto imagens sógnicas e simbólicas, atentando para o que a paisagem mítica pode fornecer para a criação.

Atriz 2:

A paisagem também nos traz inspiração, nos levam a relações familiares de VIDA, de algo que a história da paisagem nos remete. Ela está repleta de histórias, nos sons, nas cores e quer que a gente escute. Mas ela não força a escuta, ela convida e a gente aceita.

Atriz 3:

O vento e os sons da paisagem nos contam segredos, nos levam a apreciar e pensar: Há cem anos, quem estava neste lugar que eu estou? O que fazia? Há memórias nas árvores. Acho que elas podem responder quem esteve aqui e o que fazia.



Imagens corporais criadas
no experimento e posteriormente
trazidas para o espetáculo
em marcas de cenas
individuais e coletivas



4.4 - Visitas (inesperadas) do arquétipo: âmago do processo

Quando criança, ao voltar para mais um período de férias na pequena cidade de Caraúbas no sertão paraibano, Quitéria atentou para cinco cruzetas de madeira, três do lado direito e duas do lado esquerdo da estrada, que foram sumindo da sua vista, que as acompanhava no movimento da velha rural³⁹ que levava alguns sertanejos para a cidadezinha. Em sua lembrança, as cruces eram alinhadas entre si e em relação às do seu lado oposto, elas estavam de frente umas para as outras, na mesma direção. Desgastadas pelo tempo e sol escaldante do sertão, apresentavam-se com uma cor cinza pálida, com deteriorações próprias da madeira, parecendo mesclar-se com pontos pretos em pequenas cavidades, provenientes provavelmente de fungos. Para compor seu formato, dois pedaços de lenho como dito, desgastados, um horizontal posto acima do outro maior, vertical, formando a cruz, amarrada por embiras⁴⁰, já também secas pelo tempo e pelo sol. As cruces, enfiadas cada uma isoladamente em um monte de seixos grandes, cobertos de poeira vinda da estrada de barro, formavam um típico túmulo de quem morria no meio da caatinga.

Ao redor, a vegetação seca e espinhosa, na qual o verde tímido das coroas de frade se destacava. A quentura e o vento parado, o cheiro seco do mato, o sol escaldante fervilhando a pele e pesando o olhar que não se arriscava a enfrentar o sol de frente, a sensação de um certo delírio, de uma certa sonolência causada pelo ardor do tempo quente, foram sensações que ficaram inscritas na memória corporal de Quitéria e que voltavam a reagir em seu corpo até com um simples admirar de um quadro com uma pintura do sertão, provocando uma secura na boca, própria de quem anda no cenário sertanejo, onde a sede é constante. Caraúbas, como toda cidadezinha, possuía sua devida igreja, seu grupo escolar, seu pequeno cemitério, mercado público e claro, suas lendas (como aparições da Comadre Florzinha...) e seus mitos, imagens liminares, mistos de representação e realidade, como os dos cangaceiros e cangaceiras que povoaram o imaginário popular sertanejo.

Então, a menina Quitéria quis saber sobre as tais cruces da estrada e a história que rondava entre elas. E tão grande foi a sua admiração, quando soube que ali tinham sido enterradas cinco pessoas, mortas num embate que acontecera naquele local nos anos de 1930, entre um bando de cangaceiros e um de ciganos, ao se depararem no meio da caatinga. Aparentemente, os cangaceiros teriam saído vencedores e perdido um homem e uma mulher

³⁹ Rural é um automóvel antigo. Era muito usado no sertão por ser um veículo com muito espaço, no qual os sertanejos transportavam não só pessoas, mas também caixotes, verduras, frutas, galinhas, etc; e por ser potente, capaz de enfrentar as estradas de terra e mal-conservadas do sertão.

⁴⁰ Fibra de vegetais usada para fazer cordas.

e os ciganos teriam perdido três de seus homens na luta. O roceiro que guiava a velha rural e lhe contou essa história, antes de terminá-la, ajeitou o chapéu de couro, enxugou o suor e completou: “Disse que a moça cangaceira que morreu nessa luta era muito bonita e valente...”. E nada mais sabia desse duelo ocorrido no sertão, do qual não se tem nenhum documento ou escrito a respeito, apenas a oralidade, o que havia sido falado pelos seus antepassados.

Impressionada com a história, ao chegar na casa da sua avó, perguntou sobre o que tinha escutado. E a vovó, boa contadora de histórias que era, daquelas que gesticulava, fazia caretas para combinar com as faces das personagens e ainda produzia a sonoplastia, com canções peculiares da região, assobios de pássaros, grunhidos dos bichos do mato e tudo o mais, contou-lhe, com mais poucos detalhes, ao pé do fogão de lenha, a história do embate entre cangaceiros e ciganos, enfatizando a beleza e valentia da moça cangaceira. Estés (2014) nos lembra que contar histórias é manter vivos os mitos. E mais: que as contadoras de histórias têm um importante papel no arquétipo da Mulher Selvagem, pois as histórias embalam seus objetivos, as movem. Por isso, quando uma história nos é contada, devemos recontá-la para outras pessoas, para que ela não perca seu movimento, porque ela, a história, de alguma forma, tocará quem a escuta. E quando morre uma contadora de história, outra é escolhida (e ela sabe dessa escolha intuitivamente) para ser posta no seu lugar, não deixando a história desaparecer.

A avó, ainda narrou que, quando os cangaceiros atacavam as cidadezinhas e vilarejos, apareciam cantando umas modas⁴¹ e invadiam as casas, levando os pertences dos moradores. As famílias que tinham dinheiro, construíaam cômodos secretos para esconder as mulheres da casa, porque alguns cangaceiros, “buliam com as moças”. A palavra aguçou a curiosidade de Quitéria: “O que é bulir⁴², vó?”, e a avó, inquieta com a pergunta e com a censura da palavra, inadequada para uma criança, respondeu apenas que era hora de dormir. E depois que a sua avó apagou o candeeiro e a cobriu com um lençol de retalhos, Quitéria, não sem antes perceber o Coração de Jesus dependurado na parede, de frente para a cama e um buraquinho no telhado, do qual entrava a claridade da noite, adormeceu pensando na moça cangaceira bonita e valente, a qual falou a sua avó e o matuto, que havia sido morta num embate com um bando de ciganos...

Aquela tinha sido a primeira vez que Quitéria havia escutado falar de cangaço e de uma cangaceira, através do imaginário de pessoas simples da pequena cidade de Caraúbas, através da sua avó que lhe havia contado essa história, que por sua vez, já escutara de suas ancestrais. Aquele momento da infância, despertou o interesse de Quitéria, que cada vez mais

⁴¹ No linguajar sertanejo, “canções”.

⁴² “Seduzir, tirar a virgindade, forçar o ato sexual” (NAVARRO, 2013, p.145).

queria saber sobre as histórias do cangaço. Com o passar do tempo iniciara um fenômeno até então, inédito para ela: uma série de sonhos que pareciam ter fluídos daquela descoberta que se iniciou com os túmulos na estrada, a via por onde os sonhos parecia ter brotado. Nos sonhos, podia ver mulheres cujas fisionomias não apareciam, que andavam por entre o mato seco. Curiosamente, elas se dispunham em planos equidistantes cuja disposição lembrava um triângulo equilátero, que mais tarde, Quitéria achou que lembrava uma vagina.

As faces, ainda que sem feições e traços, eram sisudas, de uma sisudez que aturava o sol, num estado embriagado de quando se está sob um calor escaldante. Era tão real que, por vezes, ela acordava sedenta no meio da noite. Nada era muito colorido. Era como se houvesse uma paleta de cores em tons neutros, pensada propositalmente para acompanhar aquele cenário, salvo o alaranjado do sol que insistia em quebrar essa neutralidade. Eram cores que lembravam coloração de terra, barro e solo os mais diversos, e ainda o cinza do mato com suas árvores de galhos secos. As fissuras do solo eram um dos detalhes que enfatizava a sequeidão do ambiente. Atrelado a essa paisagem, vinham os sons. Ficava claro, no meio dessas imagens oníricas, os sons peculiares da região, alguns conhecidos, outros não. Os sons dos sonhos traziam algo de objetivo, no sentido de serem óbvios, mas não realistas.

Aquelas colorações e aqueles sons lhe eram familiares, devido à sua intimidade com as sonorizações do sertão imbuídas nas cores e não à toa estavam ali, nos sonhos, não iguais, mas próximo da realidade.

Em sentido fenomenológico, o sonho é uma experiência da vida que se reconhece, em retrospecto, ter ocorrido na mente enquanto adormecida, embora no momento em que tenha acontecido contivesse o mesmo senso de verossimilhança que associamos às experiências da vida vígil; ou seja, parece acontecer num mundo “real” que só em retrospecto é reconhecido como um mundo onírico”. (HALL, 2017, p. 29).

Do mesmo modo, o comportamento daquelas mulheres, se assemelhavam às mulheres sertanejas as quais Quitéria tinha contato diretamente, sua avó e tantas outras, que labutavam no cotidiano de Caraúbas: eram altivas, resistentes a trabalhos pesados, compenetradas e envolvidas nos seus afazeres e a sisudez no rosto não tinha relação direta de estereótipo de infelicidade ou sofrimento, mas com esta compenetração da labuta, no serviço, moldada pelo clima quente, pelo sol que obstringia aquelas fisionomias. Eram mulheres que lavavam roupas no Rio Caraúbas, de ganho ou de suas famílias, que cortavam palmas para o gado, que carregavam água em potes para os afazeres domésticos, que

trabalhavam no plantio da roça e tantas outras atividades sob o sol ardente. Eram imagens familiares para Quitéria. Sonhos são “autorrepresentações da situação atual”. (PENNA, 2013, p. 172).

O contato com aquela sisudez compenetrada das sertanejas mais humildes, no sentido de poder aquisitivo, fez Quitéria presenciar e compreender a fatigante lida daquelas mulheres, imersas em suas valentias e forças, não tão distintas das vidas das sertanejas no período do cangaço:

[...] era uma vida de muito mal trato, a mulher era muito forte e muito determinada naquele tempo ela reunia (sic), eu não quero dizer que a mulher de hoje, mas, naquele tempo a coisa era muito mais difícil e ela tinha que se adaptar aquele (sic) meio uma coisa (sic) que eu achava muito bonita de ver era a mulher com um bucho já quase nove meses, com uma lata d'água na cabeça andando uns três quilômetros, aí a gente ver (sic) que é muito difícil ser mulher no sertão, a sertaneja é muito valente e determinada. (MOURA apud QUEIRÓZ, 2005, p. 118).

Em relação à mulher cangaceira, poucos ainda se arriscam a enxergar suas atuações como transgressões.

[...] você tem que ver a época em que houve a atuação delas no cangaço e nessa época você tem que ver qual era o papel da mulher na sociedade nordestina, machista, arcaica, com a religiosidade muito acentuada, onde só era permitido à mulher sair de casa para comparecer às missas, fora disso ela não era aceita nas festas, para você ter uma ideia, a não ser acompanhada dos pais e dos irmãos, entendeu, porque, ela não era aceita sozinha, era uma transgressão, e o fato de elas saírem e deixarem essa vida, todo esse protecionismo, nós vamos dizer exagerado, e se rebelar e sair para o cangaço, isso já é um ponto, uma transgressão até inédita, porque nos bandos anteriores não havia a presença feminina [...]. (COSTA apud QUEIRÓZ, 2005, p. 119).

Um poeta também daria, ainda que com um inocente traço de exagero sobre o feminismo, um olhar sensível neste sentido, a partir da cangaceira Sila:

Lendo e relendo um depoimento de “Sila”, vejo a diversidade das mulheres do seu tempo, subindo e descendo a caatinga, cortando serras e emboscadas, lutando de igual para igual com homem. Na verdade, foram elas, as bravas cangaceiras, que começaram os movimentos feministas na luta pelos direitos iguais. (ABATÉ apud NASCIMENTO, 2015, p. 109).

Quitéria conhecia bem aquela cena, falada por Moura, de quando criança, acompanhava as mulheres na estrada de barro com as latas de água na cabeça, equilibradas em uma “rudia”⁴³, algumas grávidas ou com crianças pequenas no colo, e entre as quais, estava a sua avó, já com idade avançada, mas firme naquela tarefa vital, de trazer água para casa naquele sertão quente e seco. De certa forma, os sonhos tinham alguma ligação com este cenário. Por vezes, Quitéria tinha a impressão de que fazia parte daqueles sonhos, assistindo-os, mas nunca soube se sua presença era percebida por aquelas mulheres, se era espectadora ou se fazia parte daquele grupo. Imersa naqueles sonhos, não podia comandar seus estímulos, uma sensação que beirava a inexistência, própria dos sonhos, mas que dava àquela realidade uma coloração notadamente onírica. Os sonhos, aquelas experiências, eram por demais agradáveis, era para Quitéria uma aventura e ela queria voltar a eles, esperando a noite que pudesse sonhar com aquelas mulheres novamente. Ainda não tinha maturidade para o que mais tarde, aprendeu em meio às leituras sobre psicologia analítica: escrever os sonhos, uma das formas da Prática de Análise Onírica na qual “[...] não é meramente a aplicação prática de um método que se aprende como que mecanicamente, mas pressupõe um conhecimento íntimo [...] familiaridade que só se consegue, fazendo-se analisar a si próprio”. (JUNG, 2000, p. 99), observando a conexão dos sonhos com as associações vígeis (VON FRANZ, 1996).

Por não conseguir se desvencilhar dos sonhos que havia tido, das anotações e de todas aquelas imagens, Quitéria buscou mais leituras que pudessem lhe dar algum subsídio para o entendimento de sua experiência onírica e passou a se interessar de forma intensa sobre tudo que embasava os significados dos seus sonhos e do que estava ligada a eles: arquétipos, inconsciente, mito, imagem arquetípica (cujos símbolos são produzidos espontaneamente pelo inconsciente), a partir do psiquiatra e do psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). O conceito do arquétipo junguiano, que criou a psicologia analítica (cujo estudo mais contribuiu para o material simbólico da humanidade), vincula-se a uma

⁴³ Círculo feito de pano para pôr sobre a cabeça para carregar lata ou pote com água, protegendo-a e ajudando no equilíbrio do peso.

conexão, à herança psicológica chamada por ele de inconsciente coletivo cujos conteúdos são denominados de arquétipos que surgem na consciência como imagens simbólicas (JUNG, 1991) e que aparecem universalmente tanto em sonhos como em mitos e ritos e que estão enraizados no inconsciente humano (JUNG, 2004).

Através de várias viagens, conhecendo várias culturas, Jung pôde observar esta conexão universal na humanidade, construída ao longo da evolução humana. Na concepção junguiana, a humanidade, primitiva⁴⁴ ou moderna, compartilham de um conhecimento arquetípico universal. Na metodologia da análise junguiana, propõe-se a amplificação de imagens em relações de semelhança com outros símbolos, buscando uma interpretação completa. Para Jung, o homem antigo buscava os sentidos do mundo através dos mitos, capacidade que teria sido perdida pelo homem moderno. O mito amplifica a situação existencial. De todo modo, a importância psíquica da produção simbólica estaria na preservação dessa capacidade, através do inconsciente.

É que as representações míticas, com seu simbolismo característico, atingem as profundezas da alma humana, os subterrâneos da história, aonde a razão, a vontade e a boa intenção nunca chegam. Isso porque elas também provêm daquelas profundezas e falam uma linguagem, que, na verdade, a razão contemporânea não entende, mas mobilizam e põem a vibrar no íntimo do homem. (JUNG, 2004, p. 13).

A mitologia é a via para entender a vida de forma transcendente, transgredindo o que se entende por realidade e pesquisas humanas. É uma forma de dar à vida um novo fluxo, uma nova harmonia, uma forma de preparar o equilíbrio do indivíduo para os fatos e fatores inesperados da vida. Uma forma de amenizar nossas lutas e buscas interiores, descobrir a origem dos medos, das angústias, dos anseios na consciência. Quereria, voltando-se para o pouco que havia sobrado em suas lembranças na escrita dos sonhos, estimulara os arquétipos. Na infância, os arquétipos eram uma ligação de Quíetria com a realidade, uma abertura que, muito tempo depois, seria de criação. “Sob o seu império, a infância é sem complexos. Nos seus devaneios, a criança realiza a unidade de poesia”. (FERREIRA, 2013, p. 108).

A partir de seus estudos com pacientes, Jung pôde perceber, além das leituras e dos aspectos culturais, que estes pacientes falavam através de imagens e símbolos que não eram

⁴⁴ Quando Jung usa as palavras “primitivo” e “arcaico”, ele está se referindo ao significado matriz das palavras, como ao que pertenceu aos primeiros a existir, dos momentos iniciais ou de origem e às épocas antigas, tempos remotos, respectivamente.

possíveis identificá-los nos seus passados pessoais, dados que o fizeram atentar sobre a herança psicológica do inconsciente coletivo, sobre os recursos do inconsciente, que não poderiam se limitar ao material reprimido, pois para Jung, uma pessoa é constituída de camadas, corpo, vida mental e um inconsciente coletivo que é herdado, um segundo sistema psíquico, impessoal, que se manifesta em formas de pensamento preexistentes, os arquétipos, que se relacionam com situações recorrentes da vida do indivíduo, que se correspondem a estas situações. Na análise de sonhos, os arquétipos podem se manifestar na infância ou na fase adulta. Eles podem nos “visitar” de maneira mais primitiva ou ingênua (como nos sonhos) ou de forma mais complexa pela difícil elaboração no consciente (como a partir dos mitos) e ainda pelas crenças religiosas, contos de fadas, ilusões psicóticas e estados de transe, estas últimas restritas, obviamente, à área clínica (JUNG, 1977).

As descobertas naquelas leituras foram intensas para Quitéria, ela sentiu fascínio por descobrir o motivo daqueles sonhos, daquele arquétipo, por significar forma, padrão comportamental. Contudo, as lembranças armazenadas, as memórias dos sonhos são uma experiência pessoal, potencialidades do arquétipo, uma referência apenas, portanto, a vivência de um arquétipo é impossível (e perigosa, do ponto de vista clínico). Mas ela poderia viver esse arquétipo de outro modo, como nos sonhos: pensou que poderia levá-lo para a cena através da função simbólica arquetípica. No pensamento junguiano, os símbolos descrevem o que não se conhece por inteiro ou ainda, ideias indefinidas. Alguns sonhos são meras memórias do dia a dia, mas existem sonhos que criamos afeto, que nos impactam, nos mobilizam de tal forma a ponto de sentirmos o desejo de contá-los, e quando nos sentimos assim por algum sonho, é que neles existem arquétipos e símbolos que podem ser trazidos para a vida consciente. E Quitéria queria contá-los da maneira pela qual criara afeto, o teatro.

As mulheres dos sonhos, pareciam altivas, resistentes, compenetradas como as mulheres sertanejas que Quitéria tinha contato, mais ainda, pareciam vigilantes, estavam em todos os sonhos no mato, como que escondidas, demonstravam valentia. Pareciam vestir roupas semelhantes, de coloração um tanto que fosca, parecida com a cor da paisagem. E por esses detalhes, por lembrar da fenda que havia se aberto a partir da sua experiência com os túmulos que havia visto na estrada de barro, dos quais um deles teria sido supostamente de uma moça cangaceira bonita e valente, por passar a se interessar pelas histórias das cangaceiras, Quitéria deduziu que aquelas mulheres eram imagens de cangaceiras.

Elas pareciam selvagens, mas selvagens não em sentidos pejorativos como incultas, rudes, incivis, ferozes, mas como origem, inato, relativo ao instinto, ou como diz Estés (2014), não como algo fora de controle, mas no sentido do ponto de vista da psicologia arquetípica, como sendo a origem do feminino e de tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto

do oculto, a base para novas ideias e rupturas. E uma das portas para esses “*insights* penetrantes” se desenvolve a partir das histórias pessoais, a porta para o encontro com a Mulher Selvagem: “Para encontrar a Mulher Selvagem, é necessário que as mulheres se voltem para suas vidas instintivas, sua sabedoria mais profunda”. (ESTÉS, 2014, p. 36).

O arquétipo da Mulher Selvagem é uma relação de intimidade da mulher com a sua natureza instintiva e “[...] um abundante repertório de ideias, imagens e particularidades”. (ESTÉS, 2014, p. 44). Até então, as imagens das mulheres dos sonhos já ofereciam para Quitéria muitas ideias e histórias das cangaceiras que ela levaria para a cena. Parecia fascinante viver, de alguma forma, aquelas “cenas”.

Assim, para promover nosso relacionamento de intimidade com a natureza instintiva, seria de grande ajuda se compreendêssemos as histórias como se estivéssemos dentro delas, em vez de as encararmos como se elas fossem alheias a nós. Penetramos numa história pela porta da escuta interior. (ESTÉS, 2014, p. 40).

4.4.1 – Cadência das trilhas

A cadência das trilhas ou o curso dos percursos se intensificaram no processo quando Quitéria atentou para um aspecto potente: o fato de os seus sonhos terem aflorado em série. Sua série de sonhos era uma experiência fascinante para ela, espantosa e inédita para quem ela os contava. Imersa no universo junguiano, também nele, encontrou explicações. As mulheres a revisitavam e as ações daquelas “cenas” eram semelhantes. Não sabia se eram as mesmas mulheres, pois não tinham faces, mas suas atitudes se completavam a cada “capítulo”, a cada sonho. A coincidência daqueles “capítulos” oníricos fazia parte de um fenômeno que Jung chamou de sincronicidade, como sendo uma confluência de fenômenos que não tem causas.

Sincronicidade foi o termo usado por Jung para descrever a ocorrência simultânea, no tempo, de dois eventos, um interior e outro exterior, que parecem ter o mesmo significado. Jung deu como exemplo um besouro que voou para dentro do gabinete justamente quando ele estava discutindo o sonho recente de um paciente com um escaravelho. Os fenômenos sincronísticos enquadram-se na mesma categoria dos eventos estudados pelos parapsicólogos sob nomes tais como telepatia, clarividência, psicocinese, etc. (HALL, 2017, p. 113).

Jung dedicou-se por muito tempo ao intrigante fenômeno que apresentava conexões acausais, “[...] que também explica os fenômenos psíquicos da relação consciente/inconsciente”. (PENNA, 2013, p. 131):

O problema da sincronicidade tem me ocupado há muito tempo, sobretudo a partir de meados dos anos vinte, quando, ao investigar os fenômenos do inconsciente coletivo, deparava-me constantemente com as conexões que eu não podia simplesmente explicar como sendo grupos ou “séries” de acasos. Tratava-se antes, de “coincidências” de tal modo ligadas significativamente entre si, que seu concomitante “casual” representa um grau de improbabilidade que seria preciso exprimir mediante um número astronômico. (JUNG, vol. 8; 843).

Sincronicidade é, portanto, e “[...] em primeiro lugar, a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa”. (JUNG, vol. 8; 850). Jung explica desta forma, a escolha do termo:

Escolhi este termo porque a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal, me pareceu um critério decisivo. Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois eventos [...] mas com o mesmo conteúdo significativo, em contraste com “sincronismo”, cujo significado é apenas o de ocorrência simultânea de dois fenômenos. (JUNG, vol. 8; 849).

Enquanto fenômenos de sincronicidade, alguns sonhos frequentes são considerados sincronísticos (HALL, 2017), como aconteceu com a série de sonhos que Quitéria experienciou. Esta foi a primeira experiência ante a este fenômeno e ela viria a perceber, que eles ressurgiriam em outros momentos do seu processo, um dos quais foi *insight* para se pensar na condição do “ser mulher” e que gerou o título da pesquisa.

As relações que levou Quitéria a desvendar a “identidade” das mulheres dos sonhos, a partir dos comportamentos, das ações, daquelas situações oníricas, muito tinham nas fotos que mais tarde viu das cangaceiras com semblantes e pórtico de altivez, resiliência, vigilância, valentia, além das roupas cuja cor se assemelhavam ao do mato, como uma das estratégias que cangaceiros e cangaceiras utilizavam para manter o corpo camuflado nas fugas e

perseguições. As imagens das fotos coincidiam com as histórias que ouviu do imaginário popular, cujos entrecruzamentos de ficção e realidade das cangaceiras estavam relacionados com toda aquela aventura em que estava imersa até então, e com a que estava por vir, a encenação que contaria também essas histórias.

Como a Fênix triunfante, renasce o mito no século XX, evidenciando-se com a psicanálise de [...] Jung e nas artes em geral. Ressurge na arte não para repetir a empolgante história dos deuses e seus feitos, mas para reativar e reviver os devaneios primitivos. O poeta apreende a essência poética do mito. Aliás é pela imaginação que se pode reencontrar e trazer para o presente o passado lendário, “reencontrando os princípios oníricos de certos mitos”. Basta revivê-los, reimaginando-os. (FERREIRA, 2013, p.129).

Os mitos, assim como os sonhos, nos envolvem na busca do pessoal e do desconhecido, nos fazendo entender os mistérios da vida. “Quando nos apoiamos em fatos mitológicos, é porque reconhecemos neles uma ação permanente, uma ação inconsciente sobre as almas de hoje”. Joseph Campbell, mitologista e professor estadunidense, nos atenta para a importância do mito em nossas vidas, como “[...] pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”. (CAMPBELL, 1990, p. 17, 25). Eles, os mitos, são portas que nos inspiram além do conceito da realidade. É uma transcendência de pensamento, de estado, inspiração que nos sintoniza com a conexão das descobertas interiores. Uma forma de entender os mistérios da vida, nos ajustando aos fatos que ela desencadeia. Para Quitéria, todo o sentido que estava à sua volta com aquelas leituras, era ainda mais significativo, pois os mitos estavam em consonância com a arte, com a criação artística e os artistas com a missão, não como dever, mas como uma dádiva da criatividade, de poder trazê-los como propriedade de inspiração para os seus processos: “O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo”. (CAMPBELL, 1990, p. 98).

A sua história, que lhe dava perspectiva ao seu processo, estava tecida em uma trama de mitos, dando-lhe possibilidades de sintonia consigo mesma e com a própria urdidura que estava se desenvolvendo no processo. “Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história”. O mito da cangaceira é uma existência que chegara como modelo, e um mito, “Quando se torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada”. (CAMPBELL, 1990, p. 29, 37). Os

mitos podem povoar a própria natureza de um indivíduo, do qual ele faz parte e ainda ter sintonia estritamente sociológica, que liga o mesmo indivíduo a uma sociedade em particular (CAMPBELL, 1990). Mito, então, em seu sentido original, buscado na mitologia e na psicologia analítica, tem ideia de visão, imaginação, sonho.

Não, a mitologia não é uma mentira; mitologia é poesia, é algo metafórico. Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade, penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras. Está além das palavras, além das imagens, além da borda limitadora [...] A mitologia lança a mente para além dessa borda, para aquilo que pode ser conhecido mas não contado. Por isso é a penúltima verdade. (CAMPBELL, 1990, p. 180).

Para conter o ardor das ideias que iam e vinham a todo instante e tornar o percurso mais ameno, passou a fazer anotações soltas de tudo que viesse a ter relação com o longo processo que estaria por vir e, ainda que não tivessem todas, relações diretas entre si, elas poderiam apontar pistas para as escolhas. Livros, escritos, cordéis, músicas, frases, fotografias, filmes e tudo o mais que tivesse ligação direta ou indireta com o cangaço cada vez eram mais que referências ou inspirações, eram cadências que harmonizavam as descobertas, que punham ritmo à pesquisa, cadência das trilhas. Aos poucos, as informações colhidas davam o compasso da cena, o que fez Quitéria voltar-se aos detalhes dos sonhos.

DATA:

Fragmentos das poucas lembranças dos
sonhos

Caderno da individualização, p. 11.

- Mulheres sem rosto;
- Disposição em triângulos, às vezes mudavam de lugar;
- Mulheres com roupas semelhantes às das cançaceiras;
- Elas, às vezes corriam e às vezes estavam fixas nos lugares;
- Cores da paisagem sertaneja;

DATA:

- Sons, muitos sons, alguns eram reconhecíveis, outros não;

- Muito calor e sede;

- Uma mulher bate com a mão em um quadril e, concomitantemente, bate com o pé no chão;

- Risos;

- A maioria das vezes estão de costas.

Estas lembranças lhe davam pistas que poderiam vir para cena. Quitéria passou a idealizar a disposição das mulheres em um triângulo, as cores e os sons para a cena. Mas um cenário concreto e uma sonoplastia não se assemelhariam jamais às que ela tinha visto naqueles sonhos, e era este elemento que faltava. Um cenário e uma sonoplastia, ainda que tivessem função na cena, estariam alheios ao espaço onírico que Quitéria pretendia trazer para cena. Ela buscava algo íntimo, interior, intersticial, imaginativo, imerso no corpo, como a experiência de um sonho. Esse algo estava em um campo simbólico, como a ideia junguiana de interpretação dos sonhos, algo como contar um sonho para alguém e quem escuta imagina esse sonho, dando-lhe, ao seu modo, a sua configuração.

Certa vez, arriscando os primeiros escritos, lembrou que nos sonhos, pairava a mesma sensação que outrora sentia quando estava em meio à paisagem sertaneja: tudo cinza, parado, nada se mexe, mas muito se escuta. Sons distantes, abafados, muitas vezes imperceptíveis, mas extremamente regulares. Assobios de pássaros ao longe, que parecem estar procurando um sentido oposto, tentando escapar daquela quentura. Este detalhe, a princípio, só trouxera algumas ideias para se pensar a composição sonora da encenação, mas não teria lhe dado a devida atenção. Dos *insights* que nos chegam em forma de música, mas que os perdemos porque não temos o cuidado de solfejar... Mas era esta atmosfera, inóspita, como sonho, como a paisagem sertaneja, que traria para cena, atravessada pela sensação onírica com ar sobrenatural. Misto de real e imaginário, um cenário ríspido e seco, o qual certa vez, pôde achar semelhança nas pinturas de Antônio Cláudio Massa⁴⁵.

Intercadências, amálgamas de imagens, de histórias, de sons que foram o elemento que deu a coloração onírica. A busca das imagens, enquanto grupo, a partir da psicologia analítica, identificaram aspectos tendo como base o trabalho corporal que identifica uma imagem como ponte aos aspectos psíquicos e estimulando o fluxo de imagem através de técnicas corporais (SANT'ANNA, 2005). O processo realizado em grupo se desenvolve a partir da amplificação que, por meio associativo, enriquece as imagens através dos diversos olhares dos diferentes elementos do grupo, com explorações de associações, trocas de impressões ou sobreposição de imagens, havendo predominância na psicologia analítica de duas abordagens (as quais foram usadas no processo como inspiração), a abordagem simbólica (a relação da imagem é mediada pelo símbolo) e a abordagem imagética (forma de comunicação consigo mesmo a nível de conexão, não de tradução ou interpretação), como referencial, estabelecendo relações com as vivências do indivíduo. As imagens atuam como função

⁴⁵ Professor, arquiteto e pintor paraibano, cujas obras se delineiam entre o figurativo expressionista e o abstrato, tendo como tema preferido, a paisagem nordestina.

mediadora de estado consciente e inconsciente, de mundo exterior e mundo interior, mobilizando e potencializando aspectos das personalidades (SANT'ANNA, 2005).

Trazer o conhecimento que ela tinha acerca do arquétipo da Mulher Selvagem para o grupo foi propício não só porque as questões femininas são recorrentes em cena, mas principalmente porque ele está ligado ao *insight*, à intuição, à resistência, à percepção aguçada, à audição apurada, particularidades das cangaceiras, e por ser o arquétipo das contadoras de histórias (histórias em “Cangaceiras” que foram um dos elementos da construção da “textura”); das artistas. Ele

[...] chega através da meditação profunda, da dança, da arte de escrever, de pintar, de rezar, de cantar, de tamborilar, da imaginação ativa ou de qualquer atividade que exija uma intensa alteração da consciência. Uma mulher chega a esse mundo-entre-mundos através de anseios e da busca de algo que ela vê apenas com o cantinho dos olhos. Ela chega lá com artes profundamente criativas, através da solidão intencional e da prática de qualquer uma das artes. (ESTÉS, 2014, p. 45).

A Mulher Selvagem surge através das histórias, dos mitos, dos sonhos, da arte, dos acontecimentos supostamente esquecidos, e de forma intensa, “a Mulher Selvagem é, por natureza, veemente e talentosa”. (ESTÉS, 2014, p. 290). “Cangaceiras” são histórias com imagens e imagens com histórias depuradas de sonhos e memórias.

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares (BACHELARD apud SARMENTO, 2012, p. 177).

E para que as histórias não perdessem seu movimento, como sugere Estés, Quitéria contou estas histórias de cangaceiras, de sertanejas, de mulheres selvagens, continuando o curso destas histórias de “grandes imagens” através do teatro. Várias imagens poderiam ser escolhidas para representar “Cangaceiras”, mas fiquemos com a do grito. Estas são histórias de gritos, gritos de mulheres s(em) faces das condições do “ser mulher”. “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

DATA: Caderno da individualização: última página?

"Cangaceiras" é uma partitura oceânica de sentidos, imagens, estados, cujo texto escrito, que nada mais é que um roteiro, e nem mesmo ele encenado, pensado como "tessitura", podem comportar. Não só porque não é possível redigir, codificar estes sentidos, imagens, estados ou porque a cada uma das apresentações ele se alterava, de forma coerente em seu formato circular, mas principalmente porque neste oceano estão submersas muitas dores.

Dores de estupros que rasgam, invadem e machucam a alma. Dores da ausência de um filho, como viver com o coração fora do corpo.

Dores de mortes, mortes dos corpos e mortes da existência, em seus emudeceres de opressões.

DATA: Dores de gritos, sufocados pelas mãos que esganam ou pelos silêncios, diante da subjugação e dos medos.

Mas também das dores inerentes à condição de ser mulher, da cólica menstrual cujo sangue repõe um novo ciclo e/ou uma nova vida em contraponto ao sangue do corpo feminino perfurado, afligido, massacrado, assassinado.

Dores do mamilo que esguicha leite, que racha para alimentar a cria, do peito que estica, enrijece, petrifica, contrastando o enrijecimento, a estupefação dos sentimentos.

Dores do ser que chuta a barriga, que aperta os órgãos internos para crescer que contrasta e constata o sufoco interior que infla, aperta, mas que não pode ser expelido, empurrado pra fora,

mesmo com as dores mais íntensas que a de um parto.

DATA:

"Cangaceiras" é um grito, uma mensagem de mulheres, com mulheres, para pessoas, para se refletir sobre os mecanismos silenciosos do machismo e da misoginia. Sem receio de qualquer enquadramento estético, livre em nossas poéticas.

"Cangaceiras" enquanto pesquisa é meu trajeto somático de várias conexões, percursos e lugares.

2016 a 2020.

Em estado liminar:



Cristina Siqueira/Quitéria/Dadá/Maria



Débora Freitas/Luisa/ Lídia/ Aristéia



Kadydja Erlen/Cleide/Sila/Cristina



Bárbara Espíndola/Sid/Dulce/Neném

Considerações finais

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sonho uma ponte, da procura um encontro.

Fernando Sabino

Muitos processos e escritos, inclusive artísticos, tiveram os sonhos como tema, como inspiração. No âmbito da dramaturgia, por exemplo, William Shakespeare (1564/1616, Inglaterra), ator, poeta e talvez o maior dramaturgo de todos os tempos, trouxe a essência onírica para “Sonho de uma noite de verão”, obra que oferece “transformadora capacidade de imaginação” e “magia poética” ao espectador (BERTHOLD, 2008, p. 313). Do inglês “*A midsummer night’s dream*”, a palavra *midsummer* também se refere a uma popular festa inglesa que acontece no começo do verão. À época de Shakespeare, era muito festejada nas ruas e bosques e as pessoas narravam sonhos, superstições, profecias, em meio a acontecimentos fantásticos com presenças de fadas, duendes, elfos, bruxas que se ocorriam à véspera da festa (MACHADO, 2001). A peça em si, desenvolve-se com desencontros, atemporalidade, presenças de fresta entre o irreal e o real, nos encontros entre seres fantásticos e humanos que se relacionam de forma espontânea, enfim, uma atmosfera que remete a ações que encontramos em experiências oníricas.

Em “A vida é sonho”, do dramaturgo e poeta espanhol Calderón de La Barca (1600/1681), o infeliz príncipe Segismundo, devido a uma profecia em que ele acarretaria desgraças ao reino, é trancafiado em um quarto escuro desde a infância por seu próprio pai. Arrependido, o rei, muitos anos depois, decide, sob efeito de narcóticos, deixá-lo inconsciente e soltá-lo. Quando desperto, Segismundo está no palácio real, com ricas roupas e ornamentações e todos lhe dizem que todo o período em que estivera na prisão, não passara de um sonho. Porém, a profecia se cumpre e, diante de tantas sandices e desmandos do príncipe, o rei novamente o entorpece e o prende no calabouço a grossas correntes sem as roupas de príncipe. Quando Segismundo acorda, se vê confuso entre sonho e realidade e, talvez, o tempo que teria vivido como príncipe, é que teria sido sonho. A trama reflete “[...] o poder de imaginação soberba e criativa da qual capturava o transcendental”, tão presente na

obra de Calderón, e especificamente em “A vida é sonho”, a “[...] plataforma da eternidade refletia a vida como um sonho, antes do despertar do homem em Deus”. (BERTHOLD, 2008, p. 373).

“O sonho”, do dramaturgo sueco August Strindberg, narrativa de teor não-realista, é repleta de fragmentação temporária, com idas e vindas entre presente, passado, futuro, com perspectiva do inconsciente, cenas fragmentadas e ações com enfoque de irrealidade, personagens que se apresentam como sendo outros, enfim, como impressão de fatos que só podem acontecer em sonho:

Eu tentei, nessa minha peça, imitar o caráter desconexo dos sonhos, mas que, no entanto, aparenta ser lógico. Tudo pode ocorrer. Tudo é possível e verossímil. Não existe tempo e espaço. [...] As personagens se partem ao meio, se duplicam, se substituem, evaporam, se condensam, se liquefazem, se intercalam. Mas uma consciência paira sobre todos – a consciência do sonhador; porque para ele não há nenhum segredo, nenhuma inconsequência, nenhum escrúpulo e nenhuma lei. (STRINDBERG, 1912, p. 1).

Mas deixando essa visão “dramatúrgica” onírica, tendo o sonho como inspiração, considero uma outra maneira do sonho como essência nas obras, desta vez como própria matéria prima e neste sentido, o pensamento mais potente, a meu ver, é o do dramaturgo, ator, poeta, escritor e diretor de teatro francês Antonin Artaud (1896-1948) com o seu Teatro da Crueldade. Rejeitando a supremacia da palavra, Artaud propôs a quebra entre palco e plateia, com o espectador inserido diretamente na cena. Mas a ideia de identificar imagens do sonho para a cena como matéria prima, era o fundamento de como Artaud pensava um novo fazer teatral, no qual o público acreditasse “[...] nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade”. (ARTAUD, 1993, p. 97).

Artaud nos fala de uma “ilusão verdadeira”, uma cena capaz de “fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos”, em “[...] uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos”. Artaud propôs ainda uma “fermentação de imagens visuais ou sonoras”. (ARTAUD, 1993, p. 67, 104, 105), as quais foram absorvidas no processo de Cangaço, ainda que de forma distinta do conceito artaudiano. Em outras obras, outro aspecto que pode ser refletido é o sonho como experiência própria, como descobertas advindas de estados oníricos “reais”, eles próprios não como meio, mas como a própria criação e/ou fonte de respostas e

conhecimentos. Ainda que fora do âmbito teatral, não posso deixar de destacar “O sonho de Mendeleiev”, uma leitura feita num passado distante, mas que ficou guardada nos meus pensamentos e nunca quis ir embora, porque influenciou diretamente na minha caminhada com os meus sonhos de infância.

O livro de Paul Strathern narra a história sobre a busca dos elementos químicos desde os gregos até à descoberta do átomo, voltando-se para a reflexão acerca de qual matéria o mundo é feito. Neste percurso, nos conta a história do cientista russo Dmitri Mendeleiev (1834-1907), que até 17 de fevereiro de 1869, exaustivamente procurava uma ordem para os elementos químicos. Esgotado, adormeceu na sua mesa de trabalho, sobre suas anotações, e sonhou com uma tabela que dispunha a ordem dos elementos e, ao acordar, anotou o que viu. Desse modo, compreendeu que as propriedades dos elementos deviam se dispor em função dos seus pesos atômicos, as quais repetia-se periodicamente. O sonho lhe trouxe a resposta da primeira versão da Tabela Periódica dos Elementos.

Com a Tabela Periódica, a química chegou à maturidade. Como os axiomas da geometria, da física newtoniana e da biologia darwiniana, a química tinha agora uma ideia central sobre a qual todo um novo corpo de ciência podia ser construído. Mendeleiev classificara os tijolos do universo. (STRATHERN, 2002, p. 251).

Fiquei, na época, entorpecida com a história de Mendeleiev. Seu sonho significou um grande avanço para a ciência, o qual é usado até os dias atuais! Como se sonha com uma descoberta? Meu interesse se voltou para esse tema e busquei muitas histórias neste caminho, e cada vez, ficava mais fascinada. São muitas obras e trabalhos neste sentido, mas trago algumas para falar de como o sonho, canal potente para a criação, não é algo novo, sendo inspiração, matéria prima ou como o próprio objeto de descoberta ou criação. Não demorou muito para chegar em Jung. Agora estava exatamente no campo de compreensão para o que se passara com Mendeleiev e entender sobre minha série de sonhos da infância, que se apresentara quase como um roteiro cênico, ainda que difícil de compreendê-los. “Os sonhos são entidades misteriosas, com mensagens de um amigo desconhecido que é solícito, mas objetivo. Sua caligrafia e linguagem são, por vezes, obscuras, mas nunca há qualquer dúvida quanto à preocupação subjacente com o nosso bem-estar fundamental [...]”. (HALL, 2017, p. 144).

Os sonhos, na concepção junguiana, não são só depósitos de desejos reprimidos, como pensava Freud, mas também fonte de respostas, criatividade; “[...] desenvolvimento de potencialidades individuais inatas de sua psique”. (HALL, 2017, p. 25), de reconhecimento,

auto-observação e evolução pessoal (que ele chamou de processo de Individuação), numa ponte que conecta consciente e inconsciente.

A interpretação de um sonho permite que se preste um pouco de atenção consciente na direção em que o processo de individuação já está se desenrolando, embora inconscientemente [...]. Um benefício adicional decorrente da interpretação dos sonhos é o fato de o ego reter na memória consciente um resíduo do sonho que permite à pessoa identificar motivos semelhantes na vida cotidiana e assumir uma atitude ou ação apropriadas, resultando em menor necessidade de compensação inconsciente dessa área problemática específica. (HALL, 2017, p. 33).

Não sei se Jung conhecia a história de Mendeleiev, mas sendo Jung grande curioso, que buscava conhecimento em áreas diversas e interessado em alquimia, penso que sim. O fato é que, como fez Mendeleiev, Jung anotava seus próprios sonhos e dava esta orientação em seus processos clínicos. Eu também anotei os meus, ainda que tardiamente. Mas o pouco lembrado, foi suficiente para trazê-los para a cena. Fico pensando às vezes, até lamentando, como seria se tivesse esse conhecimento antes e os tivesse anotado há muitos anos atrás, quando a memória ainda não havia se misturado às tantas ações do presente... Mas "Certamente são imagens de sonho; certamente costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade." (BERGSON, 1999, p. 93), além do que nossa memória é capaz de selecionar o que é mais interessante para nós: "[...] os eventos passados só influenciam nossos pensamentos, sentimentos ou comportamento [...] porque fornecem evidências suficientes da nossa memória em relação a eles". (FOSTER, 2011, p. 12). Pensando assim, acho que o que me restou foi suficiente para a aventura de "[...] aflorar lembranças e todo o tipo de conexão afetiva". (AZEVEDO, 2004, p.127).

Com o caminhar, mergulhada nas leituras junguianas, outros aspectos potentes chegaram até a mim e que tinham relação direta com o meu processo pessoal, como pesquisadora, encenadora, atriz, com o processo artístico, com a relação com outras mulheres artistas. Jung olha o indivíduo com amplitude, numa relação de estados conscientes com inconscientes, acreditando na efetividade e criatividade, na qual "[...] todas as funções psíquicas (intelectivas, emocionais, intuitivas, perceptivas e imaginativas)." (PENNA, 2013, p. 132) estão conectadas, divergindo do pensamento racionalista. As ideias de Jung me tomaram de forma tão intrínseca, que já não podia mais pensar em todo o processo sem minha presença direta e constante, tanto como sujeito, tanto como objeto. Jung acreditava

que todo indivíduo é psicossomático, uma totalidade de corpo e alma que se conecta com os “tipos primitivos”, termo usado para se referir aos que vieram antes de nós, aos primeiros, estado que ele chamou de inconsciente coletivo.

É uma herança psicológica, além da herança biológica, sendo ambas determinantes para as nossas condutas. A herança do inconsciente coletivo são os arquétipos, que são ideias, imagens que não podem aflorar no passado pessoal, enquanto o conteúdo que se refere ao inconsciente pessoal, se relaciona com o passado e memória de cada pessoa. O ego, parte central da consciência, é um arquétipo. A persona, a forma como nos apresentamos socialmente, incluindo nossos papéis sociais, também é um arquétipo. O vínculo do ego e a persona pode ser determinante para a estrutura identitária, através do processo de Individuação. Isso tudo foi importante para a minha auto-observação, autopercepção, autoconhecimento; para os momentos tão dolorosos e solitários (mas necessários) do processo de Individuação; para entender a relação daqueles sonhos, com o que eu viria a ser. Todas estas reflexões deveriam ser feitas, esmiuçadas, entendidas, porque elas afetariam diretamente na pesquisa e conseqüentemente no processo artístico.

A princípio, o entendimento das imagens do sertão, das mulheres dos sonhos, das cangaceiras, das imagens da infância que tenho das mulheres sertanejas, imagens de mulheres bravas, resilientes, arquétipo da Mulher Selvagem, imagens míticas. Na verdade, uma relação de imagens, visuais, mentais, sonoras (tanto de arquétipos e mitos, imagens de mulheres que povoaram a cena, quanto da produção das sonorizações que compõem o espetáculo), internas, externas.

A imagem não apenas é gerada a partir de dentro. Encontramos também imagens fora de nós. Uma das intenções de um sistema mitológico é apresentar imagens evocativas, imagens que tocam e ressoam nos centros muito profundos do nosso sistema de impulsos e então nos encaminham desses centros aos centros de ação. (KELEMAN, 2001, p. 58).

Relação de imagens que gera uma imagem mater, particular, íntima, responsável por quem eu sou.

Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superficialidade, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade. (BERGSON, 1999, p. 64).

Esta ideia, levei para a cena, propondo uma conexão dinâmica com as imagens pessoais/míticas das outras atrizes acerca dos temas estudados. Porém, esta fonte de criação só pode ser concebida como tal, se refletindo que a sua própria fonte é a produção corporal, que o processo corporal é a origem da produção de imagens míticas, ligada à somática: “O mito parece falar aos estados somáticos internos. [...] o mito trata do nascimento e da evolução da experiência subjetiva interior do corpo”. (KELEMAN, 2001, p. 52). A conexão de corpo, imagens e mitos, vínculo de consciente/inconsciente, por conseguinte, deságua na criação dos símbolos, visto que o sujeito é corpo e corpo é campo simbólico. O símbolo, “[...] produto psíquico que surge da cooperação entre consciente e inconsciente [...]”, é “[...] a forma como o inconsciente se manifesta e se expressa na consciência”. (PENNA, 2013, p. 168, 170). Os símbolos, presentes nas imagens e nos mitos, são dinâmicas inconscientes (ao passo que os signos são marcas, sinais reconhecíveis) e ambos foram absorvidos no processo artístico enquanto criação de estados, atmosferas, sentimentos, sensações presentes na cena como um todo, inclusive nas Partituras Sonoras.

Este preâmbulo imagético e mítico, inicialmente individual, fruto da minha série de sonhos, foi base para os experimentos, cujas criações foram selecionadas, formando “Cangaceiras”, com cada atriz criando suas imagens, numa relação intrínseca com seus próprios mitos, com suas referências pessoais de mulheres outras, ligadas direta ou indiretamente em suas vidas, trazendo compreensão sobre si mesmas no contexto do espetáculo. “Compreender o mito é tornar-se íntimo da maneira como experienciamos a nossa existência”. (KELEMAN, 2001, p. 29). Assim, muitas mulheres submergiram, suas vozes se posicionaram. Histórias de mulheres que transgridem, desafiam, arriscam, que enquanto mulheres s(em) faces, falam da face da condição de ser mulher. Neste fiar de histórias, a ideia de entrelaçá-las floriu a partir da sensação que tive nos sonhos com as mulheres s(em) faces. Eu estava inserida naquelas “cenas”, a tudo presenciava, mas nunca consegui decifrar se as mulheres sabiam da minha presença. De todo modo, eu estava em um limiar, de real/irreal, tanto como sendo próprio da dinâmica de sonhar, quanto pela minha presença dentro dos sonhos, um interstício do universo das mulheres e o meu próprio universo.

Nesta perspectiva intersticial, refleti sobre a possibilidade de agasalhar a cena em um estado de Liminaridade. Estas fendas trariam exatamente a ideia de conectar as faces da condição feminina, trançando histórias que se assemelham nas conjunturas próprias de ser mulher diante das imposições socioculturais, no intuito de entrecruzar, na cena, este estado liminar que atravessa personas e personagens, um tecido conectivo não de rostos, mas de rastos, não rostos específicos, mas de rastros enquanto vestígios, sinais de dores femininas. As personagens são o sol escaldante, que estonteia as cenas e as personas, são a sisudez da face defronte ao seu brilho, sisudez de compenetração, de envolvimento, de intimidade

com o calor e labor, de resistência e resiliência. Neste sentido, há uma extensão do delinear real/irreal, a Liminalidade de cena/realidade: a trama de personas estendidas de si mesmas em personagens. São as nossas próprias histórias, de nós e de nossos mitos, não exatamente em suas formas originais, mas no modo como foram sentidos, tocados por nós.

Por meio deles, neste estado liminar, falamos da importância política de uma cena feminina enquanto potencializadora de informações, denúncias, posições, de incitação de reflexões acerca do universo feminino, e neste espaço de interstício, a cena não se limita, em estados individuais, ao contrário, se tecem em ações, ideias, em pensamentos e sentimentos de nós mesmas.

O teatro, obra coletiva, metáfora das realidades, reedita constantemente os mitos de supressão da opressão. Libertário, igualitário, o teatro é esse espaço possível de transcendência, de liminaridade em que se desenrolam as paixões humanas. Esta é a especificidade do teatro: o encontro de humanidades, de tradições; a tésseira platônica em que nos reconhecemos, sempre renovados. (MARIZ, 2008, p. 221).

A atenção para os mitos significou meio de conceber o espetáculo enquanto estados somáticos internos, visto que os mitos partem “[...] do nascimento e da evolução da experiência subjetiva interior do corpo”. (KELEMAN, 2001, p. 52). Assim, em minha história mítica refletida no processo, visto que “[...] o mito designa [...] uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.” (ELIADE, 2018, p. 7), espelhou-se as descobertas míticas das atrizes, enquanto mulheres e artistas. De certo modo, o processo trouxe, para as companheiras de cena, dentre outras questões, a importância de perceberem seus próprios processos individuais desaguando na identidade do ser mulher. Numa espécie de ritual íntimo, as histórias que envolvem mitos nos levam ao caminho espiritual.

O ritual pode ser definido como a encenação de um mito. Participar de um ritual é, na verdade, ter a experiência de uma vida mitológica. E é a partir dessa experiência que se pode aprender a viver espiritualmente. [...] Nessas mitologias dá-se o reconhecimento dessa espécie de identidade universal. (CAMPBELL, 1990, p. 172).

Claro que Campbell usa o termo “encenação” de maneira metafórica, ainda que em “Cangaceiras” usamos intencionalmente Partituras Sonoras com ideia de “ritual” da cena e o objetivo partiu desse pensamento de a busca dos mitos ser um ritual. Para nós, enquanto

atrizes, o espetáculo foi de fato, um ritual de buscas internas, a partir dos encontros com os nossos mitos.

Atriz 1:

Esse processo foi tão importante pra mim! Um mergulho na minha história e na história das minhas ancestrais que me acompanham. Gratidão demais!

Atriz 2:

Defino este processo como um encontro comigo mesma. Eu nunca tinha parado para pensar neste passado mítico, que não é exatamente meu, mas me acompanha.

Dentre tantas questões que são atravessadas pelas histórias em “Cangaceiras” (numa rede de imagens, símbolos e signos, Partituras Sonoras, músicas, teorias, estados, vozes, numa configuração como tessitura), está a do grito de ser dona de suas ações, de seus quereres, de seu corpo, de sua voz, de si mesma. Assim, a contextualização vai para a 1ª pessoa, falada pelas personas e/ou pelas personagens, porque tivemos a vontade de dizer, minuciar: enquanto falamos de nossas dores e de suas origens, queremos denunciar. O desejo de escutar estas vozes delineou-se desde que eu me deparei com os escritos machistas, misóginos, que frequentemente subestimavam os relatos das cangaceiras sobreviventes ou até mesmo com os de teoria teatral, que se referem a intérprete, por assim dizer, do teatro, como “atores”, generalizando - os, definindo - os à designação do masculino. O desejo se estendeu à inicialmente desconhecida e posteriormente coerente vontade de escutar Dona Dulce, visto que ela é uma conexão arquetípica e mítica do processo.

Com o intuito de buscar estas vozes, com a ideia junguiana de totalidade do indivíduo, valorizando as conexões, enfim, uma cena somática feminina só seria possível com uma criação eminentemente feminina, advinda de autonomias femininas, íntimas, vividas, “somáticas”, inerentes à pele e às vivências, ao corpo e à alma, para refletir e falar sobre estados e dores da condição de ser mulher. Falar desta condição significa falar de mim também, e não sentiria nenhuma verdade nisso se a escrita fosse na terceira pessoa, por exemplo, ou no infinitivo. Ainda que no primeiro caso, a maneira em terceira pessoa se refira a “nós”, ela seria genérica. No infinitivo, seria indeterminada, censurando o meu próprio desejo de falar. A memória autobiográfica constituiu, estabeleceu e organizou o processo da escrita da tese que, através de imagens pessoais, estendeu-se para as imagens coletivas e as imagens como criações para a cena. Imagens são mobilizações de objetos: pessoas, lugares,

impressões, estados, individualidades, num fluxo que é via do interior e do exterior e vice-versa, sendo a construção destes objetos produzida a partir da memória, com sequências dinâmicas, concorrentes, divergentes e/ou sobrepostas (DAMÁSIO, 2000).

Neste sentido, sendo o desejo de falar de mim e do que me movia, acolhi a Escrita de si. Criei a personagem “Quitéria” (nome da minha avó, que é uma extensão de mim mesma, como herança biológica e arquetípica), mais uma fresta, “eu persona” e “eu personagem”, como mais uma forma de me observar dentro do processo, da minha relação enquanto pesquisadora/objeto, numa consonância de proximidade e distanciamento com a pesquisa; e de reconstituir minhas memórias, numa narrativa tão simultânea quanto o processo como um todo, uma homogenia constante: escrita, processo artístico, levantamento de dados, leituras, entrevistas, resultando uma circularidade dos eventos. A própria cena é circular, não apenas enquanto ideia de dramaturgia, em referência ao roteiro escrito, mas mesmo enquanto tessitura, na circularidade dos estados, das ações, da cadeia de símbolos e signos, intersticial em efeitos de realidade, de identificação das personas para com as personagens; e de ficção, de identificação das personagens com os estados pessoais, um sistema cujo indicativo usado por nós, enquanto atrizes, está

[...] inscrito no corpo e fundamentado a partir de um referencial reconhecível, em parte ou no todo, pelo espectador. Ora, esse referencial não é o real [...], mas a imagem comum e individual que o espectador e os práticos têm, ou a relação que têm com o real. (MARZANO, 2012, p. 953).

O interesse neste momento não comporta o campo da recepção, mas a atuação com ideia de Liminaridade, de atuação naturalista com sonorização abstrata, ainda que o espectador não assemelhe essa ideia, à de sonho, se depara com a sonorização que preenche as cenas de forma não naturalista, que não parte de uma “sonoplastia” ao qual está habituado, com uma atmosfera diferente, uma fenda do “real” e do “irreal” presente no fenômeno onírico, o “real” do naturalismo enquanto atuação e o “irreal” da sonorização que está colada à cena, além do próprio corpo em cena que produz estas sonorizações, que contribui para uma estranheza do estado quimérico.

Um processo, tendo a prática como razão de ser, torna-se dinamicamente criativo e potente, pois não depende de técnicas ou teorias prontas. Em “Cangaceiras”, o tema deixou-se acalantar pelas buscas de sentidos através do corpo, a partir dos experimentos, que tinham um ponto de partida, um estímulo, mas não certezas. O corpo se encarregaria da criação, que possui a habilidade de construir os sistemas de significação (ROMANO, 2008). Significações

que por vezes trasvasam e excedem os conceitos, os dados, as conexões da pesquisa. A ideia de “sonho”, por exemplo, o ponto de partida deste processo, se norteou pelas reflexões junguianas, que me levou aos arquétipos, aos mitos, à busca dos símbolos, que são a linguagem dos sonhos. Deste modo, quando não se depende de teorias prontas, o próprio objeto se dinamiza, buscando as conexões, e os autores e conceitos nos encontram e nos convidam, não sendo preciso ter que buscar esbaforidamente uma teoria para provar o que eu ainda não executei e de repente, “empurrá-la” na escrita para tentar provar algo. Pode-se perceber que não ter que executar a pesquisa desta forma, é um alívio indescritível para uma/um artista.

Quando as significações excedem, são elementos enérgicos para reflexão. Tomando ainda o exemplo do “sonho”, em vários momentos durante o processo, a palavra adquiriu outros sentidos, sonho como expectativa, como capacidade de compreensão, ponto de vista, representação de um espectro... Para cada sentido, em extensões da mesma palavra, este “excesso” propõe o olhar em direções outras, afluições de respostas e criações. Posso afirmar (como sendo a minha primeira experiência com esta forma de pesquisar, em relação às experiências acadêmicas anteriores), como artista e pesquisadora, que é uma prática que potencializa abundantemente não só a criatividade, mas também o aprendizado. Enquanto metodologia fluida, parece ser simples, como se devesse esperar as coisas acontecerem, mas em absoluto, é uma forma de pesquisar que requer buscas constantes e, como sua dinâmica organiza-se e desorganiza-se continuamente, o processo, apesar de prazeroso, é árduo, “[...] bem mais exigente do que a simples imitação e não é nem um pouco fácil de ser apreendida em sua totalidade plena de detalhes.” (FERNANDES, 2015, p. 19), mas que apresa novas formas de investigação: “Pesquisar hoje é aprender a lidar com esse estado paradoxal de encontrar estabilidade na mobilidade e vice-versa”. (FERNANDES, 2014, p. 87).

Entretanto, não quer dizer que este paradigma propõe o despojo de experiências anteriores, no intuito de as próprias ideias e conhecimentos da pesquisadora ou pesquisador serem eliminadas e se inicie a pesquisa sem referência vivida nenhuma. É uma relação do já vivido com novas experiências. Na pesquisa guiada pela prática “[...] é essencial que eles avancem para além de sua própria mão de obra, a fim de se conectarem com as produções anteriores e contemporâneas que contribuem para o contexto global de investigação para o seu trabalho” (HASEMAN, 2006, p. 50). Para mim, vários aprendizados atuaram como cúmplices nessa pesquisa: as experiências ao longo dos anos com teatro; as reflexões acerca do corpo e da memória investigados em processos acadêmicos anteriores; a atuação em grupos feministas, dentre outras conexões. Tampouco o despojo das teorias. Não são só as “impressões sensoriais” sobre a obra artística. A simbologia da obra [...] é dependente da teoria, como o “olho” experiente e informado (ou melhor, “mente”) é capaz de detectar (e o

“cérebro” de fazer inteligíveis) sutilezas e nuances nos fenômenos [...] (HASEMAN, 2006, p. 50).

Nesta experiência em que certamente envolve o conhecimento e o autoaprendizado, o que me tocou fortemente foi o fato de realizar “[...] uma parceria, um jogo criativo entre a razão e sensibilidade por meio da estesia do corpo e de sua comunicação sensível”. (NÓBREGA, 2010, p. 9). Este jogo me levou a conceber o corpo como o compositor desta sinfonia de relações, emoções, vivências, fluxos internos e externos, esta sinfonia somática que é “Cangaceiras”: “A humanidade somática é o reconhecimento de uma semelhança de respostas entre nós mesmos e os outros”. (KELEMAN, 2001, p. 95), que também está inserida minha sinfonia individual, de descobertas, de expressão, de desejos.

Na metade do percurso, me deparei com várias influências exteriores, às quais me impunham que eu “deveria” me adequar a supostos modelos acadêmicos “verdadeiros”, “sérios”, de escrita, investigação e metodologia, como por exemplo (dentre tantos), as fatídicas disciplinas que cobravam mês após mês, semestre após semestre, “resultados”, mesmo antes de eu iniciar o processo artístico. E vinha a sensação do vazio, de produzir escritas rasas sobre algo que ainda não existia. Indo contra meus desejos, pus-me a tentar me ajustar a estes princípios alojados, imagens que não me pertenciam ou ainda que não mais faziam parte de mim. Decidi abandonar tudo e voltar a escutar o ritmo do próprio processo, reaver as minhas imagens. Ainda que com o tempo gasto naquele desvio de caminho, foi a melhor escolha. Na verdade, a escolha certa. Era um risco. Mas as mulheres selvagens arriscam, como diz Estés. Neste ponto, me identifiquei com Joseph Campbell, quando abandonou um objeto de pesquisa também no doutorado, para seguir suas próprias imagens.

Aquilo nunca me tocava. Era uma decisão de vida, porém, feita sobre uma escolha de imagens. Será que as imagens desse caminho acadêmico somam uma experiência para mim ou são simplesmente algo que estou levando para conseguir a recompensa de um título de Ph.D.? Ou eu devo seguir a minha estrela? (CAMPBELL apud KELEMAN, 2001, p. 48).

Posteriormente a este período, alguns dias eu não lia ou escrevia nada, apenas fazia anotações de ideias que iam e vinham, das dúvidas, dos erros, dos acertos, dos *insights* e isso me inquietava. Achava que aqueles dias eram perdidos por “não ter produzido”. Não era um “apenas”. Depois percebi que era parte do processo e que curiosamente, estes dias tinham sido mais úteis e produtivos para a pesquisa que os da fase anterior, onde páginas e mais páginas se acumulavam, produzidas ao gosto de obrigações acadêmicas pontuais ou para

cumprir créditos. Mas a pesquisa enquanto prática ou vice-versa, nesta circularidade, tem a sua própria dinâmica. Ela, a pesquisa, me chamou a todo instante e seguiu o seu curso.

Este processo, neste momento, nesta escrita, diz respeito até o experimento da residência artística. Porém, novas possibilidades foram surgindo nesta caminhada, tanto de reflexões que me visitaram em relação à cena, como a vontade de experimentar outros recursos que não pude ainda testar, como por exemplo, de alguma forma, eliminar as faces das atrizes em cena, com máscara, luz ou outro recurso, para enfatizar a ideia das mulheres s(em) faces; quanto às oportunidades e extensões relacionadas ao processo como um todo, como o convite de realizar uma nova montagem do espetáculo, no interior de Pernambuco; o convite para escrever uma biografia sobre Dona Dulce; e o desenvolvimento atualmente de uma dissertação no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (Ppgarc) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual uma mestranda está analisando a cena de “Cangaceiras”.

As conexões se espalham! Para mim, é muito prazeroso saber que o processo não teve só conexões (a palavra “conexão”, tão usada por Jung nos seus conceitos, mais fortemente ante às conexões de consciente e inconsciente e à herança psicológica) para com ele próprio, elas se enraizaram e se estenderam para outras possibilidades. Portanto, não há como se falar aqui em uma conclusão, pois decerto seria uma conclu (ilu) são, visto que o modo circular continua se estendendo em outras contingências, além das modificações enquanto espetáculo após a residência artística. O processo é contínuo, contaminando outras eventualidades. Os *sinus* de “Cangaceiras”, enquanto caráter nutridor, estão cheios de leite, para alimentar mais escritas caligráficas e corporais.

Essa foi a história de um processo, cujos sonhos que afloraram na infância de uma menina, quando ainda não sabia ao certo o que era teatro e que, de tão forte que esses sonhos ficaram tatuados em suas lembranças e em sua vida, levou estas imagens oníricas para a cena.

Referências

- ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião**: As mulheres e o cangaço. São Paulo: Traço, 2012.
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. In: **Feminismos Plurais**, RIBEIRO (org.). São Paulo: Pólen, 2018.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **Fragments de uma poética do fogo**. Organização e notas Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BONDER, Nilton. **O segredo judaico de resolução de problemas**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CABALLERO, Ileana Diegues. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **Mitos, Sonhos e Religião**: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica do espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O Mistério da Consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DURAND, Gilbert. **Imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

- FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. In: **História das mulheres no Brasil**, DEL PRIORE (org.). São Paulo: Contexto, 2010.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.
- FERREIRA, Vera; ARAUJO; Germana Gonçalves de. **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: Eduneb, 2011.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. 4. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.
- FREUD, Sigmund. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FOSTER, Jonathan K. **Memória**. Porto Alegre: L & PM, 2011.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.
- FOUCAULT, Michel. A Cena da Filosofia. In: _____. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz**. Partitura da Ação. São Paulo: Summus, 1997.
- GORDON, E. **Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- GRANJA, Carlos Campos. **Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- GREINER, Crhistine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos**. Manual de teoria e prática. São Paulo: Cultrix, 2017.
- HAULE, Jonh Ryan. **Jung in the 21st century**. Volume one: evolution and archetype. New York: Routledge, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Seminários de Zollikon**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes primitivos: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- IONTA, Marilda. Escritas de si, feminismos e cuidado do mundo. In: **Corpo: sujeito objeto**, ANDRADE, Marta Mega de (Org.). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- JUNG, Carl. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- JUNG, Carl. **O livro vermelho**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl. **A vida simbólica**. Petrópolis, Vozes, 2004.
- JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNG, Carl. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

- JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. Obras completas. Petrópolis: Vozes, 1991.
- JUNG, Carl. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KELEMAN, Stanley. **Mito e Corpo**: uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. Quem foi Shakespeare? In: **Sonho de uma noite de verão**, SHAKESPEARE, William. São Paulo: Scipione, 2001.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola**: uma visão antropológica no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARZANO, Michela. **Dicionário do corpo**. São Paulo: Loyola, 2012.
- MELLO, Frederico P. de. **Guerreiros do Sol**. Violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.
- MOLINA, Miguel. **Sonido, espacio, reverberación, trascendencia, poder...** de la intervención realizada por Conchí, Darijo, Leopoldo Amigo y Miguel Molina em el antiguo aljibe del Palau Ducal dels Borja. A. a. Palau'07. Gandía (Valencia), 2007.
- NASCIMENTO, Geraldo Maia do. **Amantes Guerreiras**: a presença da mulher no cangaço. Natal: Sebo Vermelho, 2015.
- NAVARRO, Fred. **Dicionário do Nordeste**. Recife: Cepe, 2013.
- NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita**: sexo, violência e mulheres no cangaço. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2017.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PENNA, Eloisa M. D. **Epistemologia e método na obra de C. G. Jung**. São Paulo: Educ, 2013.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- QUEIRÓZ, Ilsa Fernandes. **Mulheres no Cangaço**: amantes e guerreiras. Ceilândia: Idéa, 2005.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço**. São Paulo: Global, 1997.
- QUEIROZ, Rachel de. **Lampião**: Maria Beata do Egito. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Unicamp, 2013.
- ROMANO, Lúcia. **O Teatro do corpo manifesto**. Teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSA, Susel Oliveira da. **Mulheres, ditaduras e memórias**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SANDER, Lúcia V. (Org.). **O teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Goiânia: Educação e Cultura, 2002.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do Mundo**. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 1997.
- _____. **O ouvido pensante**. São Paulo, UNESP, 1992.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCOTT, Joan. **Gênero, uma categoria útil para a análise histórica**. Recife: UFPE, 1991.

SILVA, Maria Cecília de Paula. **Do corpo objeto ao sujeito histórico**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SOUZA, Ilda Ribeiro de. **Sila: Memórias de guerra e paz**. Recife: Imprensa Universitária (UFPE), 1995.

STRATHERN, Paul. **O sonho de Mendeleiev**. São Paulo: Zahar, 2002.

VIEIRA, S. **Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da micro-atuação: da letra à voz e à palavra em performance**. In: ALEIXO, Fernando (Org.). **Práticas e Poéticas Vocais I**. Uberlândia: Edufu, 2014.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O caminho dos sonhos**. Marie-Louise Von Franz em conversa com Fraser Boa. São Paulo: Cultrix, 1996.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Jung: seu mito em nossa época**. São Paulo: Cultrix, 1992.

Tese

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). UFBA, Salvador, 2008.

Dissertações

BÜNDCHEN, Denise Blanco Sant'anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral**. Dissertação (Mestrado em Educação). UFRGS, Porto Alegre, 2005.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença Feminina no Cangaço: Práticas e Representações (1930-1940)**. Dissertação (Mestrado em Letras). UNESP, São Paulo, 2005.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo, 2006.

Artigos

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. *Pitágoras*, Unicamp, vol. 1, n. 500, out. 2011.

FERREIRA, Acylene. Amor como um modo existencial de afinação. *Revista de Filosofia*, Natal, v. 23, n. 42, p. 99-124, set./dez. 2016.

FERREIRA, Acylene. Amor e liberdade em Heidegger. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 123, p. 139-158, jun. 2011.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: [s o m á t i c a c o m o c a m p o e p i s t e m o l ó g i c o c o n t e m p o r â n e o](http://www.seer.ufrgs.br/presenca)
D i s p o n í v e l e m : < h t t p : / / w w w . s e e r . u f r g s . b r / p r e s e n c a > Acesso em: 15 mar. 2020.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. ARJ Brasill, vol. 1/2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. V Congresso da ABRACE, UFBA GT Territórios e Fronteiras. Comunicação Oral, 2008.

GUERRA, Christiane. Escrita performativa e a voz insubordinada de Totonha. XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação SEPesq, 24 a 28 de outubro de 2016. Disponível em: Disponível em <https://docplayer.com.br/61097028-Escrita-performativa-e-a-voz-insubordinada-de-totonha.html> Acesso em: 15 mar. 2020.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. Publicado originalmente em: A Manifesto for Performative Research. International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research", n. 118, p. 98-106, 2006. Trad.: Marcello Amalfi. Disponível em: [http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20\(Brad%20Haseman\).pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20(Brad%20Haseman).pdf) Acesso em: 20 set. 2020.

PEDRON, Denise. A escrita de si e a criação da cena experiência – Domingo. Seminário Internacional Fazendo Gênero (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503077277_ARQUIVO_A_escrita_de_si_e_a_criacao_da_cena_experiencia-domingo.pdf Acesso em: 15 mar. 2020.

PEÑUELA, Eduardo. Uma entrevista com Eduardo Peñuela. Poética da Imagem. Revista Novos Olhares, n. 08, 2001. Disponível em: <file:///C:/Users/Downloads/51359-Texto%20do%20artigo-63922-1-10-20130208.pdf> Acesso em: 20 jan. 2020.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso por uma cultura filógina. Revista do Seade, São Paulo, p. 58-66, 2001.

SARMENTO, Rosemari. Construindo a poética da imagem: da caverna ao cinema. Todas as Musas, Ano 04, n. 01, jul./dez. 2012.

SANT'ANNA, Paulo Afrânio. Uma contribuição para a discussão sobre as imagens psíquicas no contexto da psicologia analítica. Psicologia USP, v. 16, n. 03, set. 2005.

SARTIN, Philippe. Sobre Liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estruturalista. Revista de Teoria da História Ano 3, Universidade Federal de Goiás, n. 06, dez. 2011.

SANTOS, Michele Soares; LIMA Caroline de Araújo Lima. Cangaceiras em cena: uma análise das Marias na produção cinematográfica e literária. XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento Histórico e Diálogo Social. Natal, 2013. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364596104_ARQUIVO_Cangaceiras_cena_michele.pdf. Acesso em: 15 dez. 2015.

SEIXAS, Rebeqa Caroça. A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana. Urdimento, v.2, n.29, p. 128-144, out. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017128> Acesso em: 15 mar. 2020.

STRINDBERG, August. Samlada skrifter av August Strindberg. Projekt Runeberg. Trad. Carlos Rabelo. V. 36, p. 1, 1912. Disponível em <http://runeberg.org/strindbg/kronbrud/0215.html> Acesso em: 14 jul. 2020.

Referências das epígrafes

Introdução

“Nós somos feitos da mesma matéria dos nossos sonhos” (William Shakespeare).

Disponível em <https://docplayer.com.br/85696355-Classicos-e-quanticos.html> Acesso em 05 mar. 2020.

Percurso 1

“Sua visão se tornará clara somente quando você olhar para dentro do seu coração. Quem olha para fora sonha. Quem olha para dentro acorda”. (Carl Jung)

Disponível em <https://iaap.org/> Acesso em 21 jan. 2019.

Percurso 2

“Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de várias histórias” (Clarice Lispector).

LISPECTOR, Clarice. Os Desastres de Sofia. In: Felicidade Clandestina, 1988, p. 100

Percurso 3

“É uma soma do ser sensível num único instante. Mas as simultaneidades sensíveis, que reúnem [...] os sons, não fazem senão atrair simultaneidades longínquas e mais profundas [...]”. (Gaston Bachelard).

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos. 2013, p. 51.

Percurso 4

“Os sonhos que viveram numa alma continuam a viver em suas obras.” (Gaston Bachelard)

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos. 2013, p. 10.

Considerações finais

“De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sonho uma ponte, da procura um encontro” (Fernando Sabino).

SABINO, Fernando. O encontro marcado. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 154.



Apêndices

O coletivo “Cínicas de Teatro – Cia. de Mulheres” foi fundado em 2010 por atrizes originárias do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com o tempo, outras componentes de outros núcleos foram se agregando ao grupo, mulheres interessadas em atuar como atriz ou em outras funções ligadas à atividade teatral: iluminação, dramaturgia, cenografia, figurinos, maquiagem, sonoplastia. Assim, o grupo acolhe mulheres que estejam interessadas em trabalhar nessas funções, as quais participam diretamente dos trabalhos cênicos.

O nome, entre outras questões, refere-se à filosofia cínica grega, cujo maior expoente foi Diógenes. Dentre outras ideias, os cínicos pregavam a ideologia de se viver como se quiser, de ter liberdade e autonomia, uma das ideias relativas à emancipação feminina atual. A proposta do grupo é estudar e levar para a cena conceitos do campo dos estudos de “Gênero”, voltados para o universo feminino embora o feminismo tenha servido como base para muitas reflexões. Iniciou suas atividades como grupo de pesquisa voltado para temas do universo feminino, com leituras gerais “de” e “para as” mulheres, se aprofundando em uma dramaturgia voltada para a posição da mulher na sociedade como Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral, Susan Glaspell e Sarah Kane.

Encena em 2010 sua primeira peça, “Bagatelas”, de Susan Glaspell. A peça abordava os conflitos femininos num contexto de assassinato, usando uma cozinha como metáfora, como espaço reservado à mulher. A linguagem utilizada foi a fusão de teatro e cinema. Glaspell dramaturga, escritora, romancista, jornalista atriz e uma das fundadoras do Provincetown Players, primeiro grupo de teatro moderno dos Estados Unidos. Foi ela quem descobriu Eugene O'Neill, o dramaturgo teve sua obra amplamente conhecida, enquanto a obra de Glaspell, apenas passou a despertar interesse a partir da segunda metade do século XX, talvez porque suas quinze peças voltavam-se para as questões femininas.

Em 2011 encena “Nelson como você nunca viu”, a partir das personagens femininas de Nelson Rodrigues, em linguagem de Teatro Organoléptico, termo criado pelo grupo. O espetáculo refletia sobre o psicológico das personagens femininas rodrigueanas e o presente machismo e misoginia na obra de Nelson. Neste espetáculo, os espectadores eram vendados e concebiam o espetáculo a partir dos toques, cheiros, sons, sabores. Nessa experiência, houve grande participação de espectadores com deficiência visual. Foi o primeiro espetáculo do Brasil (com comprovação documental) a usar esta linguagem. Em 2012 monta “Fedra” de Racine, detectando no texto “três Fedras” em constantes conflitos pessoais, aparentando mulheres de idades diferentes em meio à melancolia e à paixão proibida vivida por Fedra.

Após estas experiências, e já amadurecido, o grupo voltou-se para performances, instalações cênicas, contações de histórias, explorando outras linguagens, atividades às quais se dedicou até 2017, além de as componentes realizarem cursos e oficinas para aperfeiçoamento. Em 2018, iniciam suas atividades para a pesquisa cênica “Cangaceiras” com base na psicologia junguiana, cujo tema é a presença feminina no Cangaço. Esse experimento é parte desta pesquisa. Importante salientar que o processo do espetáculo foi desenvolvido de forma pedagógica, a nível de experimento, com alunas do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), de períodos distintos, e não com atrizes de sua formação original.

“Cangaceiras” fez sua primeira apresentação em julho de 2018 enquanto experimento, e fez algumas apresentações pontuais no segundo semestre deste ano, sendo premiado como melhor grupo de teatro experimental na 1ª Mostra Cultural do Jaboatão dos Guararapes em outubro de 2018. Por conta deste prêmio, o espetáculo foi convidado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc-PE) para uma temporada no Cineteatro Samuel Campelo em janeiro de 2019.

⁴⁶ Este roteiro, como abordado ao longo da tese, trata-se apenas de um norteamento à ideia de tessitura do espetáculo: é apenas uma das bases da criação cênica, a qual foi se modificando com os experimentos, ensaios e apresentações. Funcionando como ponto de partida, ele também possui, em sua estrutura, um tear de textos, inclusive teóricos, mais precisamente passagens das obras de Antônio Amaury Corrêa de Araújo, Clarissa Pinkola Estés, Geraldo Maia do Nascimento e Ilsa Fernandes Queiróz, devidamente alocadas nas referências.

“CANGACEIRAS”

Cristina Siqueira

Paisagem Sonora: Fim de tarde/Noite/Madrugada no Sertão. Cânone de vozes: “Cangaceiras”.

Cena I

PERSONA 1 - Cangaceira aqui como representação mítica, transgressão. Selvagem não no sentido pejorativo de algo fora de controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida, se dedicar a criar, a inventar, a procriar.

PERSONA 2 - Selvagem como sendo arquétipo, como origem. Origem do feminino e de tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto. Ela é visceral, não cerebral.

PERSONA 3 – Ela é a base, ruptura. Consciência matriarcal. Ela é intuitiva, típica e normativa, quando reafirma seu relacionamento com a natureza selvagem, recebe o dom de inspirar, intuir, instruir.

PERSONA 4 – As brabas, não importando onde ou em que época vivam, se arriscam por objetivos que nem sempre são benéficos, concretos ou duradouros. Há sempre riscos à sua espera. Elas compartilham arquétipos instintivos com outras que se relacionam entre si e, por isso, têm a reputação equivocada de serem cruéis, perigosas e vorazes.

(MÚSICA: “MULÉ RENDEIRA”)

Cena 2

PERSONA 1 - Elas eram jovens e suas origens socioeconômicas eram diversas, incluindo mulheres de famílias abastadas, e vinham de diversos estados nordestinos, sendo o da Bahia o que mais forneceu moças ao movimento, seguido de Sergipe, Alagoas e Pernambuco. Essas mulheres foram motivo de polêmica na sociedade nordestina da época, onde o significado de ser cangaceiro tinha um peso forte em qualquer lugar do sertão. E sendo mulher, era mais hostilizada, censurada, perseguida.

PERSONA 2 - A presença feminina no Cangaço se deu por consideráveis dez anos, entre 1930 e 1940. A maioria delas, via no cangaço uma oportunidade para romper com os padrões

sociais. Mas nem todas trilharam a estrada do Cangaço porque quiseram. Algumas foram forçadas a seguir com cangaceiros, com históricos de violência.

PERSONA 4 - Para ser cangaceira, era preciso ter quatro requisitos: Primeiro, “Ser moça donzela”, um valor social não só do Cangaço, visto que ainda nessa época, para as mulheres, a virgindade antes do casamento era sinal de honra e moral cristã. Segundo requisito: “Ser de paz”, ou seja, deveria ser amiga de todos.

PERSONA 3 - Terceiro: “Ser honesta e fiel”. Isso significava ser “mulher direita, decente”, e garantir exclusividade sexual ao companheiro, sob pena de ser morta, no caso de infidelidade. O quarto requisito, para ser cangaceira, dependeria do resultado do seu treinamento. Quando chegava ao bando, aprendia a atirar e era adestrada no manejo de armas, mais pela sua segurança. Era treinada nas posições de luta, testada se era mesmo destemida.

PERSONA 2 - O que pode ainda ser atribuído é a esperteza, a coragem, a resistência, a intuição, qualidades reservadas às lobas. Ela se posiciona entre o mundo da realidade consensual e do inconsciente místico, vivendo essa Liminaridade. Ela ouve coisas, sabe coisas e pressente o que virá a seguir.

PERSONA 1 - A mulher selvagem é uma combinação do bom senso e senso da alma, tem essa dupla capacidade. Algumas nascem com esse dom, outras o adquirem. Renunciam a um lugar, um lar, um espaço concreto e seguro para seguir uma vida nômade, selvagem e instável, de constante movimento e à procura sempre de outro lugar. Essa transformação é transgressão, quando uma mulher busca sua ancestralidade.

PERSONA 3 - Cangaceiras foram mulheres que estiveram à frente de seu tempo, um tempo de submissão, da cozinha, do quarto, do silêncio. Quando iam para o Cangaço, iam para o mundo, para o espaço que estava reservado aos homens.

PERSONA 4 - Obviamente, não tinham os mesmos direitos e não atingiram a total liberdade desejada, porque como toda sociedade patriarcal, a sertaneja e a cangaceira criaram regras que mantinham o poder masculino sobre o feminino. Mas quando o seu espaço passou a ser o mundo, as estradas, o mato, acenderam, indiscutivelmente, o sinal de resistência. Essas mulheres deixaram de ver os rios passarem e passaram a seguir os rios.

Cena 3 – Sila

Ilda Ribeiro de Souza, Sila. Perdeu a mãe aos seis anos de idade, sendo criada pelo pai. Foi uma menina muito travessa, gostava de ir buscar o gado no pasto montada a cavalo e de subir em árvores. Aos treze anos perde o pai e passa a cuidar dos irmãos que saíam cedo para trabalhar, deixando-a sozinha em casa, na pequena propriedade da família. Alegre,

comunicativa, devota de São João Batista. Dançava como o que! Era chamada de “Pé de Ouro”. Sila gostava dos folguedos populares: dançou Reisado, Bumba Meu Boi e Pastoril. “Um dia, bem cedo de manhã, uns cangaceiros chegaram lá em casa. Zé Baiano e Zé Sereno tavam no meio. Eu tava cum meu irmão João. Pediro pra fazer comida e levar perto do riacho, onde estavam os outros cangaceiros. E ainda disseram que eu fosse junto. Cheguei lá, vi um bando de homi tudo sujo, maltratado, parecendo uns bicho. No outro dia, de tardinha, pediro comida de novo e disseram que eu fosse também. Aí Zé Sereno disse que ele e Zé Baiano tinham brigado... por minha causa. Zé Baiano tinha dito que ia me carregar e Zé Sereno disse que não, que quem ia me carregar era ele. Tinha dois cangaceiros brigando pra ver quem me levava à força, e eu nem sabia. Zé Sereno disse que se eu não fosse, matava minha família, ia entrar em Poço Redondo fazendo tiroteio e que ainda ia me levar de qualquer jeito. Pra proteger minha família, aceitei ir com ele. Marcou de com oito dias vim me buscar. Cumpriu a promessa. Fez uma festa de despedida onde os cangaceiros beberam e dançaram a noite toda”. De manhãzinha, seguiram pela caatinga, levando a menina de 14 anos para o Cangaço **(MÚSICA: “EU NÃO PENSEI TÃO CRIANÇA”)**. “Minha primeira noite foi assim, uma coberta estirada no chão no meio do mato, me entregando pra um homem que eu não conhecia. Cangaceiro respeitava mulher, mas não havia carinho. Acabou que isso foi para além do Cangaço, e só a morte nos separou. Por isso não acredito em amor, e sim em convivência” **(MÚSICA: “ESCUTA DONZELA”)**. Sila viveu no Cangaço por dois anos e com apenas dois meses depois de se juntar a Zé Sereno, engravidou. Teve seu primeiro filho debaixo de uma árvore, tendo Maria Bonita como parteira. “Pari no meio do mato mesmo, num canto onde tinha água. Comecei a sentir dores, aí Maria armou uma coberta no chão e eu deitei. Fiz muita força a tarde toda, e à noite, o menino nasceu. Os homens vieram tudo correndo para ver como ele era. Nossa, eu sentia tanta dor, parecia que iam abrir minhas cadeiras, Ave Maria! Aí enfiei uns pano dentro da calça para estancar o sangue e seguimos viagem”. Lampião jogou uma aguinha na cabecinha do bebê, rezou um Padre Nosso e o batizou como João do Mato. Mas dois dias depois, Sila foi obrigada a entregar seu filho para um coiteiro. “Entreguei o menino e fiquei olhando ele desaparecer no meio da caatinga cinzenta. Comigo ficou apenas o calor do seu corpo que, aos poucos, foi desaparecendo. Nada preenchia o vazio que ocupou meu coração. Soube que ele morreu logo depois, quando tinha completado seis meses. Fico pensando se ele teria sobrevivido, se tivesse ficado comigo”. Logo, Sila aprendeu a se entocar, a jogar bem o facão e corria como ninguém. “Enfrentei muito tiroteio e a gente rezava toda vez antes de algum embate. Eu e Maria Bonita usava pistola, punhal. A mulé no Cangaço tinha muita **intuição**. Eu merma tinha uma **intuição** muito forte, sempre eu recebia aviso e dizia pra se prepararem porque ia ter luta. Maria era muito inteligente, Lampião respeitava a opinião dela, ela também tinha **intuição**. E eu nem pensava na morte, até o dia em Angico”. O bando havia se arranchado num lugar de difícil acesso. “Na gruta, Cumpadi Lampião tava

muito abatido. Um dia antes daquele dia desgraçado, lembro que a gente ficou proseando de noite, eu, Maria e Dulce, sentadas numa pedra. Maria dizia que tava cansada daquela vida, que via a hora morrer e não poder criar a filha. Aí nós vimos uma danada duma luzinha que acendia e apagava, acendia e apagava... Maria pensou que era vaga-lume. Eram os macacos se arrumando, se aproximando. E a gente nem desconfiou. No outro dia, acordei com um tiro. Descalça, corri no meio da fumaça, gente gritando, caindo pelo chão, me agarrei com Enedina, saímos correndo, rasgando no xique-xique. Eu tava tonta, vendo um monte de gente morrendo, as pernas sangrando, machucada. Foi uma covardia muito grande, pegaro a gente de surpresa. Cumpadi Lampião e Maria morreram. Escapei e fugi pelo mato. Zé Sereno apareceu todo rasgado e abatido atrás das moitas. Nós tudo arrasado... Dulce tava com a gente, nesse pequeno grupo que escapou. Saímos mato afora até à Bahia. Lá vimos a fotografia das cabeças do Capitão, de Maria e de mais nove cangaceiros”. Após a morte de Lampião, o Cangaço praticamente terminou. Sila, Zé Sereno e os outros do grupo se entregaram em Jerimoabo. Getúlio Vargas prescreve um ofício, anunciando anistia aos cangaceiros. “Apesar de sentir a alegria da liberdade, a viagem nessa hora representava uma separação de tudo o que era nosso: a nossa terra, os amigos coiteiros, os matos, a nossa história, que naquele momento representava apenas uma aventura à procura de justiça que queríamos implantar no sertão, onde as ordens dos coronéis prevaleciam contra os fracos e pobres”.

(MÚSICA: “ESCUTA DONZELA”)

Cena 4 – Lídia

Lídia Pereira de Souza. Conta-se que é uma das mais belas mulheres que adentrou no Cangaço. Morena, dentes brancos, lábios carnudos, sorridente, alegre, brincalhona. Linda e dona de curvas estonteantes. Para muitos, a mais bela cangaceira que existiu. Não existe nenhuma fotografia de Lídia, o que faz ainda mais aguçar-se a curiosidade sobre ela. Não tinha nem dezoito anos, quando quis acompanhar o cangaceiro Zé Baiano. Zé Baiano era apaixonado por Lídia, fazia-lhe todos os gostos e a cobria-lhe de ouro e joias, fazendo de Lídia, uma das mais ricas cangaceiras. Chegava até a lhe dar comida e bebida na boca, de tanto dengo que ele fazia para ela. Zé Baiano, já era conhecido por judiar de mulheres. Ele ferrava mulheres com ferro em brasa, com suas iniciais “JB”, nos rostos e nas nádegas. Não se sabe por que com Lídia, era tão amável e gentil. Nem se sabe também por que Lídia, tão bela, teria aceitado acompanhar Zé Baiano, um homem nada atraente, além de misógino e perverso, que gostava de maltratar as mulheres. A verdade é que Lídia não correspondia ao amor de Zé Baiano e às escondidas, começou um namoro com o cangaceiro Bem-te-vi e os encontros aconteceram por mais de dois anos, até que Zé Baiano descobrisse. Zé Baiano

tinha viajado por alguns dias, com os outros homens, como faziam nas incursões criminosas. Na sua ausência, quando Lídia foi se encontrar com Bem-te-vi, um outro cangaceiro, de nome Coqueiro, que desejava Lídia, viu o encontro dos dois e tentou tirar proveito da situação, declarando seu desejo de possuí-la. Lídia se negou e Coqueiro ameaçou de contar tudo a Zé Baiano. “Bem que minha **intuição** me dizia que eu poderia ser punida, mas resolvi falar a verdade. Pois pode contá. Mas com um cabra como você, eu não me deito”. E Coqueiro contou tudo que tinha visto no mato a Zé Baiano, na frente de todos do bando. O fato é que Zé Baiano esperava que Lídia negasse tudo, mas ela não só confirmou, como também disse que só havia sido denunciada porque tinha se recusado a se deitar com Coqueiro. Lampião, que tudo assistira em silêncio, atinou as intenções de Coqueiro e mandou que o cangaceiro Gato o matasse. Zé Baiano ordenou a dois cangaceiros que amarrassem Lídia. Ela ficaria a noite inteira amarrada ao relento, até Zé Baiano decidir como seria sua morte. “Acode eu, Maria! Intercede por eu! Pede ao Capitão Lampião que me salve, Maria! Capitão, acode eu! Acode eu, Capitão!”. Ao amanhecer, Zé Baiano matou Lídia a pauladas, fraturando-lhe os braços e pernas com pauladas violentas e esmagando sua cabeça. Depois enterrou-a e chorou sobre seu túmulo. A traição no Cangaço não era permitida. As mulheres pagavam com suas vidas, para lavar a “honra do cangaceiro”. Fico pensando no que pensou Maria, sem poder ajudar Lídia, sem poder ajudar outra mulher, visto que também era propriedade de um homem.

Cena 5 – Dulce

“Como toda criança nascida no Nordeste, cresci brincando no meio do mato e tomando banho de rio e nos córregos. Os cangaceiros sempre passavam por lá, tinham suas amizades com alguns fazendeiros, os coiteiros. Alguns fazendeiros eram muito festeiros e convidavam todo mundo pra dançar e ai de quem não fosse. Na primeira vez que eu vi os cangaceiros, tive medo daqueles homens estranhos, mas eles andavam tanto por lá, que eu acabei me acostumando. Mas nunca imaginei que ia ser levada por um deles. Eu tinha uma vida normal, sentia falta de mãe, de pai, mas vivia como uma menina normal.” Com quatro anos, Dulce perdeu a mãe e com dez, o pai. Passou a ser criada pelas irmãs. Inteligente e bonita, a menina Dulce chamava a atenção de todos, inclusive de um dos homens do bando de Lampião: o cangaceiro Criança. “Foi numa daquelas festas, na Fazenda Cuiabá. Eu tinha só quatorze anos. Ele deveria ter uns cinquenta, a cara dele já era assim engelhada. À força, e na frente de todo mundo, me arrastou e... me violentou. Me levou, levando também a minha alegria, a minha infância, a minha vida (**MÚSICA: “A BONECA CANGACEIRA”**). Eu não gostava de Criança. Eu não suportava ele. A verdade é que eu tinha nojo dele. No início eu chorava, mas quando vi que não tinha jeito, tive mesmo que se acostumar com ele e com aquela situação.

Ele me tratava bem. Aliás, todas as mulheres do bando eram bem tratadas. Meus dedos eram cheios de anéis de ouro que ele me dava. Eu mesma nunca fiz um café, era Criança que fazia e trazia pra mim. Mas não era isso que eu queria, eu queria era a minha vida de volta.” Dulce, Maria, Sila e Enedina eram como irmãs, uma cuidava da outra. “Enquanto eu estive no Cangaço, Sila foi mãe e irmã pra mim. No tempo em que eu fiquei, o bando se arranchava de forró em forró, de coito em coito. Ficou às margens do São Francisco, descendo por Paulo Afonso, por Arrasta Pé... Mas todo mundo vivia vestido, dormia assim, pronto pra correr a qualquer momento. Às vezes, mal a gente arranchava, já dava na cabeça de ir embora quando se sentia o perigo. Era muito de **intuição**. E também os coiteiros chegavam avisando: “Olha, tem macaco por aí, tem poliça por aí”. Dulce presenciou dois combates. No primeiro, ninguém matou, ninguém morreu. “O segundo foi aquele dia que eu não gosto de lembrar. Como sobrevivi, só Deus sabe. Eu só lembro que acordei com Criança gritando “Corre, Dulce! Corre, Dulce! É poliça!”. Eu comecei a calçar as minhas meias bem devagar, porque na verdade eu já vivia sedada daquela vida, eu não queria estar ali. Quando eu tomei tento, peguei minhas coisinhas e comecei a correr. Eu não via nada, só escutava tiros e gritos pra tudo quanto é lado. As balas passavam pelas pernas, pelos ombros, por cima da cabeça. Era metralhadora varrendo tudo, um gritava dali outro acolá e eu correndo. Sila correu na frente, depois eu e Enedina atrás. Uma bala explodiu a cabeça de Enedina e os miolos caíram bem aqui no meu ombro e saiu escorrendo. Meus cabelos ficaram lavados de sangue. Um dia antes do tiroteio, eu, Maria e Sila sentamos numa pedra e começamos a falar sobre a vida. Os homens estavam em reunião, porque Lampião queria desistir do Cangaço. De repente, avistamos as danadas das luzinhas arroteando o acampamento. Ficamos de contar para os homens sobre as luzinhas, mas esquecemos”. Com a morte de Lampião, o grupo sobrevivente se entrega, após a promessa do governo de serem anistiados. “Capitão Aniba, da poliça da Bahia, a gente podia confiar pra se entregar, mas a poliça de Alagoas, não. Lá, queriam nossas cabeças, tudo que fosse resto de cangaço, eles queriam matar. Nos entregamos à poliça baiana e depois seguimos para Minas Gerais para começar nova vida”. A verdade é que Dulce não foi, de fato, raptada, ela foi negociada. Ela tinha ido passar as férias na casa de uma das irmãs, que era casada com um fazendeiro. Seu cunhado, a vendeu para o cangaceiro Criança. Quantas Dulces meninas foram negociadas, raptadas, estupradas. E não tiveram outra escolha, senão se calar. “Pssiiuu! Não fale nisso nunca mais, nunca mais está ouvindo?”.

(MÚSICA: “ACORDA, MARIA BONITA”)

Cena 6 – Maria Bonita

“Maria Bonita foi o povo que inventou, porque no tempo a gente tava tão falado que nem má notícia. Eu era Maria Déa e no Cangaço, Maria de Lampião, a Maria do Capitão. Assim como

Sila de Zé Sereno, Dulce de Criança, Dadá de Corisco... era assim que a gente era chamada, a gente era dos nossos homens. Mas Virgulino me batizou mermo foi de "Santinha". E deixei mermo, um casamento que eu vivia sofrendo, queria sair daquele mundo para ir pra outro, onde estava o homem que eu gostava. Quando foi um dia, eu já tava separada, tava na casa de pai, no povoado de Malhada da Caiçara. Lá era passagem de Virgulino. Nesse dia, quando ele me viu, pediu para que eu bordasse uns lenços pra ele. Eu acho mermo que os lenços foram um pretexto pra ele se aproximar de mim" (**MÚSICA: "MARIA DÉA"**). A história do Cangaço é dividida em duas fases, antes e depois da entrada de mulheres nos bandos e, mais precisamente, antes e depois de Maria Bonita. Todos os sobreviventes do Cangaço lembraram de uma Maria inquieta, cheia de vida, uma moleca! Sua entrada foi o que motivou a abertura para outras mulheres. Numa época em que as mulheres nordestinas não podiam sequer permanecer nas salas de suas casas e não tinham nenhum valor social, a decisão de Maria em deixar um casamento infeliz para seguir com o homem que queria, foi um ato de extrema bravura. Em 1930, Maria fica grávida e não consegue locomover-se com agilidade para acompanhar os cangaceiros. O coito onde estavam arranchados não era seguro e viajam à noite, supondo-se que a polícia estaria descansando. Maria, prestes a parir, pesada, viaja todo o percurso a pé. "Eu ouvi quando a parteira mandou todo mundo sair, pediu uns pano e água quente. Valha-me Nossa Senhora, quanta dor! Mas aquele sofrimento todo ia ser recompensado quando eu escutasse o chorim dele. Era um ômin, mais Jesus levô". Dois anos depois, Maria passava pela mesma aflição e dessa vez foi recompensada com o choro de uma menina. "Mas minha maior tristeza, e essa nunca vai se desmanchar, foi a de ter que dar minha filha, de não ter podido criá-la. A dureza da vida no Cangaço não permitia que a gente criasse menino no bando e principalmente porque choro de criança atraía a volante aos coitos. Quando eu a entreguei, uma dor no peito me varou como espinho de coroa de frade na carne. Eu senti uma falta tão grande, mas tão grande... ficava procurando aquela parte que me fazia falta e que me causava tanta dor... o leite escorrendo no peito... buscando em mim, aquele meu pedaço que não estava mais lá". Mãe sem filho é como uma casinha de barro abandonada no meio do Sertão. Maria nasceu em 8 de março de 1911, coincidentemente, Dia Internacional da Mulher, criado em 1910, em homenagem às 129 mulheres que foram trancadas e queimadas numa fábrica em Nova York, quando lutavam por melhorias das condições de trabalho. Segundo Dulce Menezes, Maria salvou a vida de muita gente, enfrentando Lampião, quando este queria matar por pura selvageria. "Quando eu me deitei naquela noite, deu uma pancada aqui no peito e eu me levantei ligeiro. Uma coisa me dizia aqui dentro, a **intuição** dizia pra gente sair da grota de noite mermo. Olhei de lado, Virgulino tava dormindo. E eu adormeci angustiada". Maria morreu no massacre de Angico, ao lado do companheiro. Logo após Lampião ser atingido, Maria teria podido escapar, mas voltou várias vezes para perto do seu corpo, como que sem querer deixá-lo. Terminou sendo decapitada

com um facão. E segundo seu próprio carrasco, ele e outro soldado levantaram a saia de Maria com a boca do fuzil, para ver suas partes íntimas, numa atitude sórdida de machismo e misoginia.

Cena 7 – Cristina

Cristina. Alta, mulata, olhos vivos, tinha sobrelhas grossas e cerradas que se encontravam sobre o nariz. Cristina morava numa fazenda com sua família em Sergipe. Certa vez, essa fazenda se deparou com a chegada de um grupo de cangaceiros, que vinham em paz. Foram bem recebidos, com muita comida e bebida. “De início tivemos um susto danado! Os cangaceiros ali, dentro de casa! Aqueles homens que causavam tanto terror por onde passavam. A gente ouvia mermo as histórias que o povo contava, as atrocidades que eles cometiam. Mas naquele dia, vieram em paz e no meio daquela festa toda, eles dançando... eu e outras moças, começamos a perder o medo. O jeito destemido daqueles homens nos chamou a atenção, aquelas vestes, uns anéis de ouro bonitos nos dedos, moedas e enfeites nos chapéus, nas bandoleiras das armas... Aqueles lenços bonitos e perfumados que eles traziam presos no pescoço, presos por um anel... Tudo aquilo nos seduzia, a gente, que vivia presas naquele fim de mundo... Eu queria mesmo ser solta, fazer o que eu quisesse, andar por aí, queria aquela vida cigana que as cangaceiras tinham. E iludida, achando que era uma vida melhor do que a que eu levava, segui com o cangaceiro Português, que era do bando de Lampião” (**MÚSICA: “IA PÁ MISSA”**). Mas Cristina queria liberdade demais, até para escolher o homem que quisesse e essa era uma situação muito perigosa para as mulheres dentro do Cangaço. Envolveu-se com o cangaceiro Gitirana, que era do bando de Corisco. Português logo soube da traição. Os bandos de Lampião e Corisco estavam reunidos em Alagoas. Português ordenou que Catingueira desse cabo de Gitirana, mas Corisco interveio, dizendo Cristina era mulher de Português, ele que decidisse o que fazer com ela, que seu rapaz, ele não ia matar. Aí a coisa ficou feia. Os dois grupos se defrontaram de armas na mão, quando Lampião interveio, dando razão a Corisco: Português que cuidasse de Cristina. “A verdade era que eu gostava de Gitirana e queria ficar com ele. Pedi para ficar no bando de Corisco e Dadá para seguir com Gitirana, mas me negaram, dizendo que eu poderia ficar só alguns dias, com a promessa de que eu voltaria para a casa da minha família. Lá pelo dia dezenove, Lampião enviou um coiteiro perguntando quando eu ia fazê a viaje de volta pra casa, ele quem me acompanharia. Eu aceitei, mas a contragosto, porque minha **intuição** dizia pra eu não ir... e o que eu queria mesmo era ficar ao lado de Gitirana. Dadá fez roupas novas pra mim. Me deram dinheiro, que foi cosido na barra da minha saia, pra ficar escondido, caso eu me deparasse com a volante”. Cristina segue viagem com o coiteiro. Mas mal pegam a estrada, Luiz Pedro, Juriti e Candieiro, aparecem na beira do caminho.

(Gado começa a se agitar e a urrar tristemente. Mugem alto e o eco se repete ao longe)

“Valei-me minha Nossa Senhora, meu Santo Expedito! Mata eu não, Luiz Pedro! Faça essa desgraça comigo não! Me acode, minha Santa Rita de Cássia”. Conta-se que Cristina rogou e chorou muito, chamando por tudo quanto é santo do céu. Mas os três homens disseram que ela viva, poderia ser um risco para todos, pois se fosse pega pela volante, poderia entregar todos os coiteiros do sertão. Cristina pagou com a vida o preço da traição. O seu pecado, no Cangaço, era imperdoável. E os três homens que mataram Cristina, que queriam fazer o trabalho sem nenhum barulho, se depararam com o gado que urrava tristemente, parecendo sentimento pelo ocorrido.

(MÚSICA: “BACUTINHO”)

Cena 8 – Aristéia

“Era um tempo muito difícil. Quem mandava nessas terras eram os ricos. Era muita miséria, muita fome, muito sofrimento. Tinha perseguição a muita gente que nem sabia por que estava sendo perseguida. Perseguição política, perseguição da polícia... Meu pai apanhou, meu irmão, e um tio meu morreu de pisa porque a polícia achava que a gente era coiteiro e ninguém era. Ou fugia ou a polícia matava. Foi por isso que eu entrei pro Cangaço”. Aristéia Soares de Lima sentiu muito a partida da irmã Eleonora para o Cangaço, principalmente porque depois disso, sua família passou a sofrer muitas perseguições. “Com a violência da polícia, me refugiei na fazenda de umas tias minhas, lá pras bandas de Santana do Ipanema. Mas não teve jeito, não. Cícero Garrincha, o cangaceiro Catingueira, começou a rondar a fazenda e me convenceu a acompanhá-lo no grupo do cangaceiro Moreno”. Pouco tempo depois, Aristéia fica grávida e numa viagem que o grupo fez, viu a única pessoa ser morta pela volante durante o tempo em que esteve no Cangaço: o seu companheiro. “Eu tava toda feliz com Catingueira, por causa do fiinho da gente que ia nascer. A gente ia atravessando as veredas, rindo de contentamento por causa da minha barriga que crescia cada vez mais”. Um pouco mais a frente, fechando a passagem da vereda por onde seguiam os cangaceiros, soldados armavam uma emboscada. Os cangaceiros seguiam, sem desconfiar da cilada armada. Na aparente tranquilidade da viagem, tiros ecoaram, calando risos e gerando tumultos. “Começou o tiroteio. Catingueira foi atingido, ficou crivado de balas. Saiu se arrastando, fugindo dos disparos da polícia. De repente, a volante foi parando de atirar e fugiu. Quando dei por mim, Catingueira se levantava com muito esforço e eu tive o maior susto da minha vida! Nunca vi uma coisa daquela! O peito dele aberto, o coração pulsando pra fora! E sua respiração ofegante, expulsando jatos de sangue pela abertura do ferimento. Eu chorei amargamente sua morte... Seu sangue banhava minhas mãos que segurava seu corpo... E enquanto a respiração de Catingueira fracava, eu sentia meu fi pulsando, chutando com força a minha

barriga...”. A morte do companheiro representou o fim do Cangaço para Aristéia. Recebeu a proposta do cangaceiro Cruzeiro para ser sua esposa, mas ela recusou. “Ele queria, insisti muito, mas eu não quis. Consegui permissão pra ir embora. Mas se eu voltasse pra casa, meus parentes me matariam. Então resolvi me entregar à poliça”. Aristéia deu à luz ao filho dela e de Catingueira, que foi criado por suas tias. “Um dia, quando eu tava presa, num cubico apertado, cheio de grades, escutei uns fogo estourando nos arredores da cidade, muito barulho, o povo gritando. Subi num tamburete pra vê o que estava acontecendo. Foi quando avistei os soldados exibindo as cabeças de Lampião, Maria Bonita e dos outros que foram mortos em Angico. Eles seguravam as cabeças pelos cabelos e balançavam elas em minha direção, dando gargalhadas”. Aristéia conseguiu o que outras cangaceiras não conseguiram, ter o seu desejo de deixar o bando atendido, sem ser assassinada, recusando ainda ser mulher de outro cangaceiro, quando ficou viúva. Aristéia entrou porque quis e saiu porque quis, contrariando as leis do Cangaço, que punham as mulheres como propriedades dos homens.

Cena 9 – Dadá

(MÚSICA: “S’EU SOUBESSE”)

“Eu não entrei no cangaço. Me botaram dentro dele. Era seca, era sede, a gente cruzava vale, terra, bicho, caatinga, andávamos quilômetros e mais quilômetros por dia. A alpercata é que comia no chão. Tinham semanas que a gente comia só passarinhos”. Dadá era tão arretada, mas tão arretada, que não tinha só a admiração dos cangaceiros. Ela era admirada por Lampião. Ele dizia que ela valia mais do que muitos cangaceiros e quando sentia ameaça de traição, fazia referência a Dadá, repetindo que só confiava nela. Pernambucana de Belém de São Francisco, era morena, esbelta e tinha os cabelos pretos que davam mais voltas do que ninho de casaca de couro. Corisco se apaixonou pela morenice arisca de Dadá e decidiu carregá-la à força. “Foi tudo tão ligeiro que quando vi já tava na sela do cavalo dele que corria pelo mato. Logo na primeira noite desci da garupa do cavalo para abrir as pernas a pulso. A perda do cabaço foi uma coisa horrível com aquele homem em cima de mim feito um animal. Fiquei doente, me arrastando pelo chão e botando não mais sangue, mas aquela água verde. Fui piorando, a febre aumentando...”. Corisco estuprou Dadá de maneira tão violenta, que lhe provocou uma hemorragia intensa, deixando-a quase morta. Vendo o mal que tinha feito, levou Dadá para a casa de sua tia Vitalina, para que cuidasse dela e sempre voltava para visitá-la. Dadá ficou tão traumatizada com o estupro que não queria ver e nem ouvir falar de Corisco. “Às vezes, eu tava no terreiro, dando milho prá galinhas ou outra coisa e escutava, do nada, ele me chamar do meio dos matos. Eu corria pro quarto e ficava rezando pra ele ir

simbora. Faz ele ir embora... Minha Nossa Senhora, minha mãezinha, faz ele ir embora daqui... faz ele ir embora daqui e me deixar em paz... Ave Maria cheia de graça o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre Jesus... rogai por nós pecadores... Ele trazia roupas pra mim, cartilhas, até queria brincar de amarelinha comigo. Mas eu rasgava as cartilhas e não queria brincadeira com ele não. Eu o rejeitei por vários anos mas mesmo assim ele me levou de vez e quando me procurava nas noites, parecia que eu ia morrer”. Corisco ensinou Dadá a ler, a escrever, a atirar. Excelente costureira, desenvolveu um tipo de bordado que era admirado por todos os cangaceiros e cangaceiras, tornando os trajes do cangaço mais bonitos e coloridos. E o ódio que ela sentia por Corisco se transformou primeiro, em simpatia, e depois em amor. Quando aconteceu a morte de Lampião, Dadá e Corisco estavam em Alagoas. “Corisco não superava a morte do amigo. Quando soube da notícia, rugia como um bicho no meio do mato, numa mistura de ódio e tristeza. Ele me escutava sempre, mas naquele momento não me ouvia, só queria vingar a morte de Lampião”. Alguns meses depois, o grupo é atacado por três volantes em Sergipe e no duro combate, Corisco ficou com a mão direita paralisada e o braço esquerdo atrofiado. A partir desse dia, Dadá assumiu o bando e se tornou a primeira e única mulher no cangaço a utilizar fuzil e a lutar na linha de frente. “Era uma coisa que me empurrava pra frente do bando e que dizia “Vai que teu corpo tá fechado! Era muito de **intuição**. Era ela quem dizia pra onde meu corpo devia ir, se era pros lados, pra baixar... Eu enxergava o inimigo e não errava a mira”. Corisco dissolveu o bando e seguiram para o sul da Bahia, onde foram cercados por uma volante. Dadá foi ferida na perna. “Corisco foi atingido na barriga por uma rajada de metralhadora e ficou com os intestinos à mostra. Conseguiu sobreviver por dez horas ainda. Nunca poderei esquecer daqueles cabelos loiros e compridos dele, que alumiava aquelas noites. Ainda fecho os olhos assim e vejo, sinto aquilo dentro de mim, remexendo, alvoroçando, de tanto amor que eu criei por ele. É pena que a gente não possa andar pra trás nas coisas” (**MÚSICA: “S’EU SOUBESSE”**). Não se pode afirmar que, Dadá se apaixonando por Corisco, tenha desenvolvido uma síndrome, como acontece com muitas mulheres, quando se apaixonam por seus abusadores, que nada mais é, do que uma estratégia de sobrevivência para vítimas de abuso e intimidação. Mas sabe-se que ela foi tão valente, não só porque foi a única a chefiar bandos, mas também porque por intermédio dela, algumas regras mudaram para as mulheres no cangaço. As cangaceiras não tinham que morrer nem ficavam obrigadas a casar com outro cangaceiro quando ficavam viúvas, podendo inclusive permanecer solteiras no grupo, ao contrário de outros bandos.

Cena 10 – Neném do Ouro

(Texto a ser distribuído entre as atrizes. A personagem Neném aqui é a personificação de “cangaceira”, mais precisamente da crueldade que era destinada à mulher cangaceira. Todas as atrizes e demais personagens são um pouco de Neném).

Eleonor ficou conhecida no Cangaço como Neném do Ouro porque usava grandes medalhões de ouro, presenteados por seu companheiro Luís Pedro, que era homem de confiança de Lampião. Baiana, era uma morena afilada, cabelos pretos e escorridos, simpática, tranquila e muito amiga de Maria Bonita. Uma vez, os cangaceiros bateram à porta de sua casa e pediram dinheiro a seu pai, mas naquele momento ele não tinha dinheiro nenhum. Os cangaceiros arrastaram Neném à força e a levaram para o coito, até que o pai arranjasse o dinheiro para dar a eles. Desesperada e com medo, ela não se controlava e só fazia chorar. Um deles, zangado, disse que ia matá-la para não escutar mais seu choro. Luís Pedro não deixou e a protegeu. Foi assim que Luís Pedro se apaixonou por Neném. Ela foi ferida várias vezes e teve uma das mortes mais trágicas e brutais dentre as cangaceiras que povoaram o mundo do Cangaço, em novembro de 1936, durante o ataque de uma volante. Era noite e eles estavam acoitados perto do povoado de Mucambo. De mulher nesse grupo só tinha Neném e Sila e Neném que não era de combate, pôs-se a correr, enquanto os homens trocavam tiros com a volante. Foi uma agonia só, tiros de todos os lados, e naquela escuridão, só sentia cheiro de pólvora. Ela e Sila correm em direção à Fazenda, pois era o lugar mais seguro para as duas. Enquanto tentava pular a cerca, Neném é baleada e cai no chão. Luís Pedro tenta salvá-la, mas é arrastado por outro cangaceiro, para que não seja capturado ou morto. Conta-se que Luís Pedro nunca mais foi o mesmo, e viveu em profunda tristeza, depois do que aconteceu com Neném. E enquanto os cangaceiros pulam a cerca e fogem, no local onde Neném foi morta, acontecia uma das cenas mais selvagens da história do Cangaço: os soldados fizeram sexo com o cadáver de Neném e conta-se que puseram também os cachorros para estuprá-la. O que chama mais atenção na morte de Neném é de como os homens da volante trataram seu cadáver, de como era o tratamento violento que os soldados davam para as mulheres cangaceiras. Há referência a um soldado de nome Abdom que matou uma cangaceira e arrancou as fibras musculares de sua vagina com cortes profundos, pondo-as para secar a sol e sal e exibindo-as como troféu por onde passava. Não bastava apenas matar, era preciso também humilhar. De como o objeto “Mulher” muda, fica ainda menos. Puseram os cachorros para estuprá-la não apenas por ser cangaceira, mas principalmente por ser “Mulher”.

Cena 11 – Final

PERSONA 2 - Elas eram destemidas, jovens e bonitas sim, por que não? Criaram uma fenda quando, para a mulher nordestina, estava reservado o espaço privado. Alçaram voos além dos limites domésticos.

PERSONA 3 - Não guerreiras quaisquer, estereotipadas nas fotos com espingardas e cartucheiras. Mas, sim, guerreiras por lutarem contra os preconceitos, contra a discriminação, contra a fome e a sede, fugindo ou enfrentando os que as perseguiram.

PERSONA 1 - Sertanejas assumidas, em guerra contra sua subalternidade, a favor de um espaço novo de emancipação, renunciando um Nordeste feito de luta e liberdade das mulheres. Resultado de sonhos, de projetos de vidas.

PERSONA 4 - “Toda menina e mulher nordestina – e por que não dizer brasileira? – quando se sente atraída pelo desafio de decolar de si mesma, da família ou do companheiro que a oprime, ganha força e decisão ao pensar: se essas mulheres fizeram, por que não eu?”.

“Cada menina e mulher nordestina – e por que não dizer brasileira? – quando se sente atraída pelo desafio de decolar de si mesma, da família ou do companheiro que a oprime, ganha força e decisão ao pensar: se Maria Bonita fez, por que não eu?”.

(MÚSICA FINAL: “MORENAS FEITICEIRAS”)

Letras das músicas

MULHER RENDEIRA

(Volta Seca)

Olê, mulher rendeira

Olê, mulher rendá

A pequena vai no bolso e a maior vai no “borná”

Se chorar por mim não fica

Só se eu não puder levar

Os “fuzi” de Lampião tem quatro laço de fita

No lugar que ele habita, não “farta” moça bonita

Olê, mulher rendeira

Olê, mulher rendá

A pequena vai no bolso e a maior vai no “borná”

Se chorar por mim não fica

Só se eu não puder levar

EU NÃO PENSEI QUE EU TÃO CRIANÇA/ ESCUTA DONZELA

(Volta Seca)

Eu não pensei que eu tão criança

Na flor da “infância” padecer assim

Quem me viu criança, vem me ver agora

Causando tantas penas que até as pedras choram

Escuta donzela

Oh! que dor, que ofiçã

Venha consolar meu peito

E tenha de mim compaixão

A BONECA CANGACEIRA

(Tião Ruas)

Seu olhar se perdeu no horizonte
Vendo o sol da esperança se esconder
Crescer queria como quer toda criança
Viver a vida sem a vida lhe viver

Seu sorriso de tristeza era lágrimas
Consolando seu menino coração
Dulce criança a boneca cangaceira
Rara beleza nas entranhas do Sertão

Uma boneca sem boneca pra brincar
Calcou o pó da terra solta na andança
Com suas lágrimas regou a terra seca
Brotou o verde carregado de esperança

Correu o sertão disfarçada de mulher
De macambira fez casinhas de boneca
Sem liberdade de andar pelos caminhos
Chorou brincando entre afagos de espinhos.

Seu sorriso de tristeza era lágrimas
Consolando seu menino coração
Dulce criança a boneca cangaceira
Rara beleza nas entranhas do Sertão

Uma boneca sem boneca pra brincar
Calcou o pó da terra solta na andança
Com suas lágrimas regou a terra seca
Brotou o verde carregado de esperança

ACORDA MARIA BONITA

(Volta Seca)

Acorda Maria Bonita
Levanta vai “fazê” o café
Que o dia já vem raiando
E a “poliça” já está de pé

MARIA DO CAPITÃO

(Manoel D’Almeida Filho /João Firmino Cabral)

Diante a Maria Déa
Lampião ia querendo
A beleza o dominava,
O amor ia vencendo,
Não queria, não queria, não resistiu
Terminou cedendo, terminou cedendo
Não queria, não queria, terminou cedendo

Todos os cabras ficaram
Um a um mais alarmado
Vendo que o chefe estava
Por Maria apaixonado,
Porque confiava nela,
Como um doido alucinado
Porque confiava nela,
Como um doido alucinado

Sem pensar em nada mais
Lampião já dominado,
Pôs Maria na garupa
Do seu cavalo selado
Levando a linda morena

Seguiu bem acompanhado
Levando a linda morena
Seguiu bem acompanhado

Era Maria o respeito
Dos “cabra” de Lampião
Todo mundo a venerava
Com muita admiração
Era uma espécie de Rainha
A mulher do Capitão.
Era uma espécie de Rainha
A mulher do Capitão

IA PRA MISSA

(Volta Seca)

la “pa” missa
la chorando
E a “poliça”
Vinha atrás me acalentando
Mas deixa disso
Deixa de brincadeira
Mas a “poliça”
Vem “tomá” uma carreira
Oi, deixa disso
Deixa de brincadeira
Mas a “poliça”
Vem “tomá uma carreira

A LARANJEIRA

(Volta Seca)

Oh! laranjeira que não bota flor
Mas bota um bacutinho
Que não tem amor
Assim faz quem ama
Sem ser amado
Amando sempre
Sendo desprezado
Minha rolinha
Onde é teu ninho
É lá na laranjeira
No meio dos espinhos

Assim faz quem ama
Sem ser amado
Amando sempre
Sendo desprezado

S'EU SOUBESSE

(Volta Seca)

S'eu soubesse que eu chorando
Empato a tua viagem
Meus "olho" eram dois rios
Que não te davam passagem
Cabelos "preto" anelado
Olhos "castanho" delicado
Quem "num" ama a cor morena
Morre cego e não vê nada
Morre cego e não vê nada

AS “FORMOSURA” DO SERTÃO

(Zabelê)

Pode “havê pula Oropa”
Muita riqueza e brancura,
Mais é aqui no Sertão
Onde mora as “formosura”

Quem já correu “muta” terra,
“Moças iguá” não achou
A forma que Deus fez elas
Logo depois se quebrou

“Aos amô dessas morena”
Ninguém, ninguém “arreseste”
Elas têm todo encanto
Todo o calor do Nordeste

“As vez também elas guarda”
Fora o queijo e a rapadura
Uns “oiá” daquele jeito,
Que mata e às vezes cura

E dão ainda “corage”
“Os amô dessas menina”
Pra “vivê” como se deve
No coice da carabina

“Outras vez essas cabôca”
Tudo dão e com fartura
A noite de seus “cabelo”
E o “luá” da formosura

Tem a noite nas pestanas,
Tem na luz dos “óio” o dia,
Na boniteza do corpo
Tem as “maió maravia”...

Pode o mundo “pegá” fogo
Pode a terra se “arrazá”
Tendo o “amô” de uma delas
Tenho a terra, o céu e o mar

Ah! Morenas feiticeiras
Que Deus um dia “inventô”
Se não fosse os “oiá” delas,
Não havia os “cantadô”

Ladainhas e rezas usadas nas cenas de “Maria Bonita e “Dadá”

Louvando Maria

Vestida de branco
da glória desceu
Trazendo na cinta
as cores do céu

Ave, ave, ave Maria
Ave, ave, ave Maria

Mostrando o rosário
na cândida mão
Ensina o caminho
da santa oração

Santa virgem das virgens

Santa virgem das virgens

Mãe de Jesus Cristo (Rogai, rogai por nós)

Mãe da divina graça

Mãe puríssima (Rogai, rogai por nós)

Mãe castíssima, mãe imaculada (Rogai, rogai por nós)

Mãe intacta, mãe amável (Rogai, rogai por nós)

Ladainha de Nossa Senhora

Santa Virgem das Virgens, rogai por nós.

Mãe puríssima, rogai por nós.

Mãe castíssima, rogai por nós.

Mãe imaculada, rogai por nós.

Mãe intacta, rogai por nós.

Mãe amável, rogai por nós.

Mãe admirável, rogai por nós.

Mãe do bom conselho, rogai por nós.

Rainha das virgens, rogai por nós.

Salve Rainha

Salve, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve! A vós
bradamos, os degredados filhos de Eva; a vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale
de lágrimas. Eia, pois advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei; e
depois deste desterro nos mostrai Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó
piedosa, ó doce sempre Virgem Maria.

Rogai por nós, santa Mãe de Deus.

R: Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Entrevista com Dona Dulce

São Paulo, Itaquaquetuba, 28 de janeiro de 2018.

Cristina – A senhora gosta do Nordeste, Dona Dulce? *(Mesmo sabendo que Dona Dulce é sergipana, iniciei a conversa com essa pergunta para, aos poucos, falarmos sobre Cangaço. Até o final, percebe-se algumas dessas perguntas óbvias ou levantamento de questões já conhecidas, mas usadas como estratégias para adentrar nos assuntos principais. Dona Dulce é desconfiada, é necessário ter cautela para inspirar-lhe confiança e abordar o tema “Cangaço”).*

Dona Dulce – Se eu gosto de quê? *(Dona Dulce tem dificuldades para escutar)*

Cristina – De lá do Nordeste, mesmo tendo um clima tão quente?

Dona Dulce – Eu nasci lá minha filha... E clima quente já enfrentei demais...

Cristina – Onde?

(Pausa)

Cristina – Tem vontade de voltar para Sergipe?

Dona Dulce – Não, não. Não tenho mais pai, não tenho mãe, não tenho irmão, não tem ninguém da minha família. Se tem eu não sei, não é (sic)? Então quero voltar não (sic). *(Risos)*

Cristina – E a senhora conhece Salvador, conhece a Bahia?

Dona Dulce – Já! Morei lá!

Cristina – Muito tempo?

Dona Dulce – Não. Pouco tempo. Negócio de uns seis meses... *(período em que Dona Dulce esteve no Cangaço).*

Cristina – Foi pouco tempo, mas foi o suficiente para conhecer aquele lugar?

Dona Dulce – Ah, minha filha... você nem sabe... Eu fui pegada por um bandido de Lampião, cabra de Lampião. Ele me carregou a pulso [...]. Ele me carregou a pulso esse bandido. Aí (sic), não sei com quantos meses, eu estava no bando com esse cabra, era uma turma de cangaceiros [...], a turma de Lampião. Aí (sic) foi quando teve o... aconteceu o... o combate, que mataram Lampião (sic), a mulher e mais outra turma que eu já nem lembro mais. Tá nos livros aí, tá escrito por aí (sic). Nesse dia eu estava também, eu escapei porque Deus quis que eu estivesse aqui.

Cristina – Como foi? A senhora escutou?

Dona Dulce – Escutei, minha filha! Era bala passando por dentro das minhas pernas, pelo lado direito, pelo lado esquerdo, por cima da cabeça me enterrando assim e eu via cair um pra um canto, caindo outro pra outro e eu caindo e levantando, pelejando pra sair, né? (sic), até conseguir sair. Eu fui levada a pulso por um cangaceiro por nome “Criança”. O nome dele era João Alves da Silva, mas no Cangaço, na turma do Cangaço, o apelido dele era “Criança”. Porque dizem que quando ele entrou no bando de Lampião, era novinho, aí (sic) colocaram o nome dele de Criança [...], mas quando ele me pegou a pulso, não sei quantos anos tinha, que ele já tava começando a engelhar [...].

Cristina – Então a senhora tinha muito contato com Maria Bonita.

Dona Dulce – Muito não, mas Maria era uma mulher boa. Eu gostava dela, mas encontrei pouco porque cada um tinha sua turma, tinha a turma de Lampião, a de Balão, a de Criança, não podia ficar tudo junto, a polícia descobria pelo rastro. Eu também gostava muito de Sila, ela cuidava de mim, me protegia. Mas no dia do ataque, tava todo mundo junto. O meu marido tinha um grupo, “Balão” tinha outro grupo, cada grupo era de cinco. O mandatário e mais cinco pessoas. “Juriti” tinha outro grupo. Eu sei que eram muitos, eu já esqueci. Nesse tempo eu era novinha, nesse tempo eu não tinha nem quinze anos [...]. O grupo de “Luís Pedro” era outro e era assim. Porque não podia andar de muita gente por causa dos rastros, a polícia tava atrás pra matar, né? (sic) Eu fui levada a pulso. Quantas (sic) eles não fizeram assim, não é?

Cristina – Dona Dulce, como era sua amizade com as outras moças, com Sila, com Maria. Vocês se davam bem?

Dona Dulce – Todo mundo era unido [...]. Mas rinha que andar em grupo de seis, porque não podia andar tudo junto porque ficava rastro e a polícia, ó! (sic). *(Faz gesto com a mão, batendo o dedo indicador no dedo médio)*. A polícia dava em cima né? (sic). *(Risos)* A polícia dava em cima matando, né? (sic). Tinha que andar escondendo os rastros. Eu não gosto de lembrar do meu passado [...] depois que morreu Lampião que nós nos entregamos, que eu separei *(do cangaceiro Criança)* por causa do pai dos meus filhos, sabe? Aí eu só fui feliz com o pai dos meus filhos (sic).

Cristina - Um dia antes do combate, a senhora esteve com Maria e Sila, à noite, não foi? O que vocês conversaram quando estiveram juntas?

Dona Dulce – Minha filha, você acha que eu, não tinha nem quinze anos e hoje com noventa e tantos anos, eu vou lembrar o que nós conversamos? *(Risos)*

Cristina – Me disseram que a senhora era uma xaxadeira boa medonha!

Dona Dulce – (*Cantando*) “Xaxado, meu bem, xaxado...” Esqueci. “Xaxado, meu bem, xaxado, xaxado lá do sertão, é dança dos cangaceiros, da turma de Lampião... É dança dos cangaceiros, da turma de Lampião”. (*Risos*) [...] eu nunca namorei com esse cara que me carregou, Criança, nunca gostei dele. Mas quando ele me pegou já tava era com muito mais de cinquenta anos. Eu penso que era, pelo jeito assim (*Leva a mão ao rosto*), pela feição.

Cristina – Mas ele (Criança) lhe maltratava, Dona Dulce?

Dona Dulce – Não, era bonzinho pra mim. Ele era bonzinho pra mim, era ruim não. Depois que mataram Lampião, mataram Maria Bonita... Você já leu algum livro, algum jornal sobre a morte de Lampião?

Cristina – Já.

Dona Dulce - Fala quantos morreram nesse dia?

Cristina – Onze pessoas.

Dona Dulce – Eu não lembro mais. Eu sei que foi um bocado que mataram. Aí (sic) depois que mataram Lampião com essa turma, foi que eles resolveram se entregar, deixar a vida de cangaceiros [...]. Eu dei graças a Deus. Eu fui levada a pulso, né? (sic) Eu dei graças a Deus [...]. Quando eu conheci ele (*referindo-se à Criança*), ele já tava bem quebradão, quando ele me levou à força, pra ser mulher dele.

Cristina – Antes de Criança lhe levar à força, a senhora já tinha visto ele?

Dona Dulce – Já, filha. Porque eu estava na casa da minha irmã, que era casada com um filho de fazendeiro, tinha fazenda, morava na fazenda, então de vez em quando eles passavam lá, falavam que tavam com fome, a dona da casa matava galinha e quando vinham muitos, matavam um bode, um carneiro, pra fazer comida pra aquele povão todo. Era assim. Aí (sic) quando foi um dia deu de ele me carregar, né? Aí (sic) me carregou.

Cristina – A senhora imaginava que ia ser levada por algum cangaceiro?

Dona Dulce – Imaginava nada, filha. Imaginava não, filha. Eu era novinha, não tinha nem quinze anos completos. Eu tinha que acompanhar ele, se eu não acompanhasse, eu morria, ele me matava [...]. No dia da morte, que mataram Lampião [...], eu não morri porque Deus não quis. Era tanta bala que parecia chuva. Nunca vi tanta bala daquele jeito [...] A turma era lá de Piranhas, a turma da polícia. E era onde eu morava, lá em Piranhas. Onde eu estudei... minha professora era Dona Júlia [...]. Foi nas férias (*referindo-se de que modo foi levada por Criança*). Minha outra irmã foi me buscar para passar as férias com ela lá na roça, foi quando

aconteceu isso comigo. Entendeu? O lugar que a gente tava...⁴⁷ Tinha uma parte de cima e a parte de baixo, Lampião mais Maria tavam embaixo. o riacho passava na frente. Tinha assim uma furna. Era bala passando por dentro das minhas pernas, pelo lado direito, pelo lado esquerdo, por cima da cabeça me enterrando assim e eu via cair um pra um canto, caindo outro pra outro e eu caindo e levantando, pelejando pra sair, né? Até conseguir sair

Cristina – E chegando no grupo a senhora se adaptou logo, Dona Dulce, àquela vida?

Dona Dulce – Fazer o quê? [...] Ficava oito dias sem tomar banho. Mas no Estado de Sergipe tem muita água no mato [...]. Os cangaceiros ficavam vigiando por fora, pra gente tomar banho. Às vezes a gente tomava banho no Rio São Francisco. A gente só vivia andando, que esse povo não tem morada, só vivia andando [...]. Comia... matava bode dos outros, a hora que tava com fome, fosse de quem fosse. Só que eles pagavam para o dono e pagavam o dobro. Davam o que o dono queria, porque eles mandavam pedir dinheiro a quem era rico, escreviam cartas pedindo dinheiro e se não mandassem dinheiro eles matavam, não é? Porque lá no Norte, quem é fazendeiro, que cria gado, sempre é gente bem de vida né? (sic) Eles não ficavam sem dinheiro não (sic). Quando a gente chegava numa casa, os donos da casa matavam galinhas, matavam bodes, o povo gostava porque quando eles saíam, para cada um da casa eles davam dinheiro, assim como dez reais, pela comida, pelo almoço. Era assim.

Cristina – Dona Dulce, como era no início da manhã, quando vocês se reuniam para rezar?

Dona Dulce – Do mesmo jeito da gente dentro de casa. A gente rezava pra levantar e pra deitar.

Cristina – Dentre as meninas que estavam no bando, de quem a senhora sente falta?

Dona Dulce – Eu e Sila, a gente era amiga (sic). Eu chamava ela de Comadre Sila e ela me chamava de Comadre Dulce. Eu nem sei se Sila morreu.

Cristina – Morreu.

Dona Dulce – Morreu onde? Em Salvador?

Cristina – Aqui, em São Paulo.

Dona Dulce – É, foi aqui que ela morreu. O marido dela era Zé Sereno.

Cristina – Dona Dulce, os homens respeitavam vocês, as mulheres?

⁴⁷ Dona Dulce se refere à Grota do Angico.

Dona Dulce – Não, minha filha, era de respeito. Graças a Deus. Era cada parapelão (faz gesto com a mão para o alto, como que indicando que era um objeto grande), cada fuzilão, cheio de bala no “borná” (*bornal*)⁴⁸. Vai mexer com a mulher do colega, pra ver. Era na bala⁴⁹.

Cristina – O pior para as mulheres era pra parir, não era Dona Dulce?

Dulce – Eu nunca vi. Eu nunca tive. Depois que a gente já tinha se entregado, eu morava em Salvador... [...]. Eu tô com a minha cabeça fraca porque... Depois que nós nos entregamos, passou um tempo, eu fiquei doente da minha cabeça, eu tive resguardo quebrado⁵⁰. Uma pessoa acompanhar um homem, uma jovem, como eu era novinha, acompanhar um homem sem gostar dele pra um meio daquele, só Deus pra guardar. Porque a polícia tava atrás, né (sic)? Quando encontrava era bala, bala, bala! Pra matar, né (sic)? Graças a Deus o que restou (*do bando*) se entregou com o meu marido.

Cristina – O que a senhora pensou quando foi levada à força?

Dulce – Minha filha, eu nem sei. Eu não tinha esperança de viver, eu não tinha esperança de viver... porque a pessoa que anda fugindo da polícia, qual é a esperança que tem de viver? A polícia atrás da turma pra matar... e qual é a esperança que eu tinha de viver? E depois que mataram Lampião e a turma, que tá (sic) aí (sic) no Brasil, nos jornais, nos livros⁵¹ [...], Deus me ajudou e eu separei dele (*Criança*) e fui viver com o pai dos meus filhos. Foi quando eu vim ter paz. Eu era novinha, tinha uns quinze anos, por aí. Hoje eu tô com 94 anos. E a vida é assim, minha filha.

Cristina – A senhora conheceu Dadá?

Dulce – Eu não conheci Dadá. Acho que na época ela estava pro lado de Pernambuco⁵². Eu não sei mais, eu era criança, eu não tinha nem quinze anos. Eu sei que eu não conheci Dadá. Eu conheci Maria Bonita. No dia que mataram Maria Bonita mataram também outra menina

⁴⁸ Espécie de saco ou sacola usada para transportar comida ou objetos. Era muito usada pelo sertanejo em geral e, obviamente, adotada na indumentária pelos cangaceiros.

⁴⁹ Dona Dulce refere-se às armas carregadas pelos cangaceiros. Ela quer explicar nesse momento que, no bando, o homem que não respeitasse as mulheres, seria morto.

⁵⁰ Com a morte de Lampião, o Cangaço praticamente havia se extinguido. Os sobreviventes que estavam no bando de Lampião, se entregaram à polícia de Salvador, pois Getúlio Vargas havia prometido anistia aos cangaceiros que se entregassem. Dona Dulce aqui fala que só após ter se entregado é que engravidou e, quando pariu, já estava fora do Cangaço, morando em Salvador. O que ela chama de “resguardo quebrado” é depressão pós-parto, o que era explicado pelo fato de ter ficado grávida de um homem que havia lhe levado à força e a estuprado.

⁵¹ Algumas vezes, Dona Dulce acha que a morte de Lampião ainda é notícia de jornal.

⁵² Talvez Dona Dulce tenha se confundido com o lugar de nascença de Dadá, que foi em Belém do São Francisco, Pernambuco.

por nome Enedina, que era mulher de Cajazeira. Das mulheres, naquele dia, morreram elas duas, mas antes morreram bastante. Você já leu algum livro sobre o bando de Lampião?

Cristina - Já.

Dona Dulce – Você sabe quantas morreram?

Cristina – Nesse dia que a senhora está falando, no dia do massacre, foram só elas duas mesmas?

Dona Dulce – [...] Quando a gente se entregou, viemos para uma cidade de nome Jeremoabo, no estado da Bahia. Nós nos entregamos ao Capitão “Aniba” (*Aníbal*) e a esposa dele, todo mundo chamava ela de Dona Juju. Nos trataram muito bem, alugaram casas para os casados, colocaram tudo que a gente precisava, ficamos lá em Jeremoabo não lembro quantos meses. [...] Quando mataram Lampião, ainda ficou um restante no mato sem se entregar. Ficamos juntos em Jeremoabo eu, Criança, Sila e o marido José Sereno, e mais outro solteiro pra ir procurar o restante que não se entregou junto com a polícia pra ver se pegava o restante pra mandar a gente pra Salvador. Procuraram, procuraram, aí quando não conseguiram encontrar [...] Quando a gente queria dar um passeio no centro da cidade, um policial levava nós pra gente conhecer Salvador, não sabe? (sic) e a gente morava perto da polícia. E com todo respeito, nunca, nunca um soldado que passeava com a gente nunca falou nada, nem tantinho assim, com falta de respeito nem comigo nem com Sila, com todo respeito. Porque a ordem era do chefe da polícia para nos respeitar. E não respeitasse não, pra ver. Então a gente andava passeando em Salvador, quando a gente cansava, vinha embora pra casa. E era assim, quando eu e Sila tava com vontade de passear, o meu marido Criança e o marido de Sila comunicava e o chefe de polícia mandava algum soldado passear com agente. Aí (sic) quando eles viram que os cangaceiros estavam bem adaptados à cidade, aí (sic), falaram: “Vocês vão morar onde vocês quiserem”. Aí (sic) foi cada um para o seu lugar. Depois de Salvador, não sei em que cidade eu fui morar, não lembro. É por causa da minha idade, eu não lembro.

Cristina – Certo, Dona Dulce. Tudo bem. Não tem importância se não lembrar.

Dulce – A gente só morre no dia permitido por Deus. Porque eu nunca vi tanta bala daquele jeito⁵³. [...] Eu passava por cima de uns que já tavam caído, mortos. E eu graças a Deus, tô aqui, nenhuma bala me pegou, nem eu, nem meu marido. [...] A gente viver com um homem que a gente nunca namorou, a jovem nunca namorou... É, filha...

⁵³ Dona Dulce está falando do dia do massacre em Angico.

Cristina – A senhora chegou a ver Maria Bonita no momento do tiroteio?

Dona Dulce – Não porque Maria mais Lampião estavam perto do riacho e nós estava (sic), com outra turma mais no alto, era um bocado de barraca. Quando a gente comia, era que a gente descia para conversar mais Lampião e Maria Bonita. Você já andou em algum lugar que tem riacho?

Cristina – Já. Eu ando pelo sertão de Pernambuco.

Dona Dulce – Ah, então você sabe como é que é. O riacho descia, nós tava (sic) no lado esquerdo, do lado direito não tinha ninguém. Quando cortaram o pescoço dela (*Maria Bonita*) eu escutava as pancadas do facão. Nós ficamos conversando até tarde, um dia antes. Só aconteceu de matarem Lampião nesse dia porque tinha de matar mesmo. Mas se não tivesse chegado um sobrinho dela, de Maria, uma criança, não sei, uma pessoa da família levou uma criança. Porque ela pediu aquela criança pra ficar com ela, um menino desse tamanho assim. Aí (sic) ela foi costurar, porque tinha máquina, tinha tudo lá, ela foi costurar uma roupa pra esse sobrinho dela. Se não tivesse chegado essa criança, não tinha acontecido de eles terem morrido, não. Nós demoramos lá porque ela foi fazer roupa pra essa criança [...]. Mas tem gente sem juízo. Uma criança desse tamanho, é mesmo que eu está vendo o menino... e levaram o menino pra um lugar daquele, perigoso. Aí (sic) ela foi fazer roupa pra ele. É por isso que nós ficamos essa noite lá e aconteceu da turma da polícia alcançar a gente, se não fosse isso, a polícia não teria alcançado, a gente tinha saído antes. Mas é quando tem de acontecer. Eles tinham de morrer nesse dia mesmo. E nesse dia mataram onze, né? (sic). É quando tem de acontecer as coisas, mesmo. Pois é filha. Através da morte de Lampião é que aconteceu de eu... de chegar o tempo de eu viver com o pai dos meus filhos.

Cristina – Como era Lampião, Dona Dulce?

Dona Dulce – Era bom, respeitador. O povo gostava dele. Todos eram bons, todos eles, só eram ruins para quem não guardava os segredos. E se, por exemplo, eles chegavam aqui, chegavam aqui e falavam “Nanci⁵⁴, você tem comida aí, que a gente tá (sic) com fome?” e se Nanci tivesse essa comida, Nanci falava “Tem”. Aí (sic) eles falavam: “Então a senhora vai botar a comida que a gente tá com fome”. Nanci dava comida, eles enchiam a barriga. Quando saíam, cada um dava como se fosse dez reais hoje, mas naquele tempo dez reais era um dinheirão, entendeu? E cada um dava dez reais para ela (*referindo-se à dona da casa*). Eu sei que por fim, era o dobro da comida que comiam. [...] Eles carregavam dinheiro de papel, moeda não dava pra carregar porque fazia barulho.

⁵⁴ Uma das filhas de Dona Dulce.

Cristina – Dona Dulce, as mulheres eram bem tratadas pelos companheiros? Vocês faziam o que queriam?

Dona Dulce – Cada um tratava sua mulher bem. Todas eram respeitadas, ninguém mexia com a mulher do outro. Pra você ver, filha, eu nem fazia café, era ele quem fazia⁵⁵. [...] Todos eles eram bons para os moradores, filha. [...] Eu até lembrei agora, nesse tempo não era real não, falava “conto de réis”. Dez conto de réis era muito dinheiro, filha (*risos*).

Cristina – A senhora tinha muitos anéis, muitas joias?

Dona Dulce – Vixeee! (sic) Os dedos, ó (sic), era cada dedo três anéis. Tudo de ouro. Todos eles tinham ouro. Tinha ourives lá no Norte que trabalhava pra eles, pra fazer anéis, joias. [...] Eu só sei que chegou um tempo que eu tinha vontade de morrer, mas não chorava mais. Será que ainda existe alguém? Dos cangaceiros? Quem sabe se eu visse, não lembrava de algum? Se tiver, deve estar muito velho, eu também tô (sic) velha, eu não tinha nem quinze anos e já tô (sic) com noventa e tantos. [...] O que foi meu marido, o que me pegou, ele, eu soube que morreu em Peruíbe⁵⁶.

Cristina – Dona Dulce, o que vocês, as moças conversavam entre si quando estavam sós?

Dona Dulce – A gente conversava coisas normais... Eu não lembro porque faz muito anos. Mas todas eram amigas. A gente vivia como irmãos unidos.

Nesse momento, Quitéria mostrou à Dona Dulce uma foto dela, no tempo em que esteve no Cangaço. É uma estratégia usada por pesquisadores que utilizam a História Oral como metodologia, a fim de reavivar a memória do entrevistado.

Cristina (*observando a foto com Dona Dulce*) – Era tanta roupa, não era, Dona Dulce, meias, vestidos por cima das meias, num calor daqueles...

Dona Dulce – Mas se não fosse assim, minha filha, não aguentava os espinhos... era muito espinho. Era espinho de um lado e de outro, quando a gente vai passando assim, no lugar que tem, a gente com vestido comprido, se não suspendesse, rasgava a roupa toda. Imagina a pele... então, se não andasse com as pernas cobertas, do jeito que mostra aqui (*olhando para a foto*), machucava as pernas. E era tecido grosso, né? (sic). Se não fosse tecido grosso, a pele não aguentava. E lenço, e chapéu, para se proteger do sol. Quando estava chovendo,

⁵⁵ Para Dona Dulce, o fato de não ser obrigada a “fazer café” e ter essa obrigação atribuída ao companheiro, era sinal liberdade feminina, o que não deixa de ser verdade. Para uma mulher sertaneja na década de 1930, certas obrigações eram lhe atribuídas como próprias de sua condição de sexo feminino, como cuidar da casa. O que está implícito na falta de obrigação em “fazer café” é muito forte, visto que representa eminentemente um “serviço de mulher”.

⁵⁶ Município de São Paulo.

era pra se proteger da chuva, com chapéu na cabeça. Se chovesse, ficava com a roupa molhada, secava no corpo mesmo. Quando tinha como parar para se amparar, parava né? (sic), quando não, ficava tudo molhado mesmo, até a roupa secar no corpo. Era sofrimento, filha. Graças a Deus pra mim foram só seis meses, foi quando mataram Lampião, Maria Bonita e a turma que ficou resolveu se entregar, né? (sic). Nos entregamos em Jeremoabo ao Capitão “Aniba”, o resto que ficou, que não morreu. Aí (sic) o Capitão “Aniba” pegou, os que eram solteiros e mandou pra Salvador, lá em Salvador o chefe de polícia colocou eles no Quartel de São Lázaro e os casados em Jeremoabo. A mulher do Capitão “Aniba”, era Juju o nome dela, nos ajudou. Alugaram casas para os casados, era eu e Sila casadas, meu marido era Criança, João Alves da Silva. E o marido de Sila que era José Sereno, o nome dele era José Ribeiro da Silva. Aí (sic) lá, o Capitão “Aniba” alugou casas, com os móveis, tudo direitinho, não sabe? Aí (sic) ficamos um tempão em Jeremoabo. [...] Mas o grupo de Corisco ficou sem se entregar [...]. O Capitão Aniba botou a volante... a volante era a força do governo, soldados... pra procurar os que não tinham se entregado. [...] E Zé Sereno e Criança com a turma de “policia” (sic) pra procurar os que não tinham se entregado. Ficamos um tempão lá. Procuraram, procuraram, procuraram, aí (sic) não encontraram. [...] Os que sobrou e não se entregou (sic) sumiram, foram pra outros estados, aí (sic) quando Capitão “Aniba” viu que só faltava eles, aí (sic) botou a gente embora pra Salvador, lá em Salvador alugaram casa e ficamos um tempão em Salvador. Aí (sic) depois eles falaram “Vocês vão embora pra onde vocês quiserem”. Aí (sic) fomos embora pra onde a gente quis. Aí (sic) fomos pra Jordânia, lá encontrei com o pai das meninas, gostei dele, gostei do pai das meninas e ele gostou de mim, separei de Criança e fiquei com o meu marido.

A gente só morre o dia chegado, minha filha, o dia chegado! O dia permitido que Deus quer! Porque o dia da morte de Lampião mais Maria Bonita, que também morreu uma turma, que eu não me lembro mais quantos foram... Eu tô aqui pelo milagre de Deus porque eu nunca vi tanta bala daquele jeito, passando pela cabeça da gente, por dentro das pernas, pelos lados! Eu nunca vi, nunca vi daquele jeito. E nenhuma pegou em mim. Tô aqui, noventa e tantos anos... Então a gente só morre no dia que Deus quer, né? (sic) [...] pela misericórdia do Senhor, eu tô me preparando para o dia que ele me chamar e descansar, né filha? (sic).

Cristina – Obrigada, Dona Dulce.

Dona Dulce – Minha filha, você ora?

Cristina – Sim.

Dona Dulce – Então ore por mim, pra eu ter uma morte tranquila.

TERMO DE CONSENTIMENTO

Descrição da Pesquisa

“Mulheres s(em) faces: cena, sonhos e *sinus* sonoros no processo do espetáculo “Cangaceiras” trata-se de uma pesquisa para a tese de doutorado de Girlane Cristina Siqueira da Silva, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Ppgac) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na Linha de pesquisa II – Poéticas e Processos de Encenação, com a orientação do Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira.

Eu, Martha Lucia Anastacio Menezes Ruas, abaixo assinada e identificada, autorizo que a doutoranda utilize as entrevistas que foram feitas com a minha mãe, Dulce Menezes dos Santos, registradas para a pesquisa e permito que a mesma seja arquivada. Autorizo o uso das imagens da minha mãe, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados para o desenvolvimento da tese; para compor arquivo de preservação artística e histórica, que venha a ser planejado, criado e/ou produzido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (com sede na Av. Araújo Pinho - 292, Canela – Salvador, BA / 40110-150), que seja este destinado para fins acadêmicos, à divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia eletrônica, CD ROM, DVD e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento, para formação, produção e difusão de conhecimentos no campo interdisciplinar das artes cênicas, sem qualquer ônus à Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta instituição. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos às imagens ou dados apresentados. Assim, assino a presente autorização.

São Paulo, 03 de setembro de 2019

Martha Lucia Anastacio Menezes Ruas

Assinatura

RG 011010500

CPF: 029661.648-82

