



Ensaio sobre um

# PARALELO LELO 30

Grupo de Brincantes  
do Paralelo 30



## **NUPE | Núcleo de Produção Editorial da Gráfica da UFRGS**

Acompanhamento Editorial

**Michele Bandeira**

Projeto Gráfico

**Antonio Silveira**

Editoração

**Antonio Silveira**

Revisão

**Ana Santos**

**Camila Meurer Jandrey**

Capa

**Antonio Silveira**

Edição de Imagens

**Antonio Silveira**

Ilustração

**Lisiane Fangueiro**

### **DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)**

---

E59 Ensaio sobre um paralelo 30 / Laura Bauermann (organizadora) – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.  
120 p.: il.

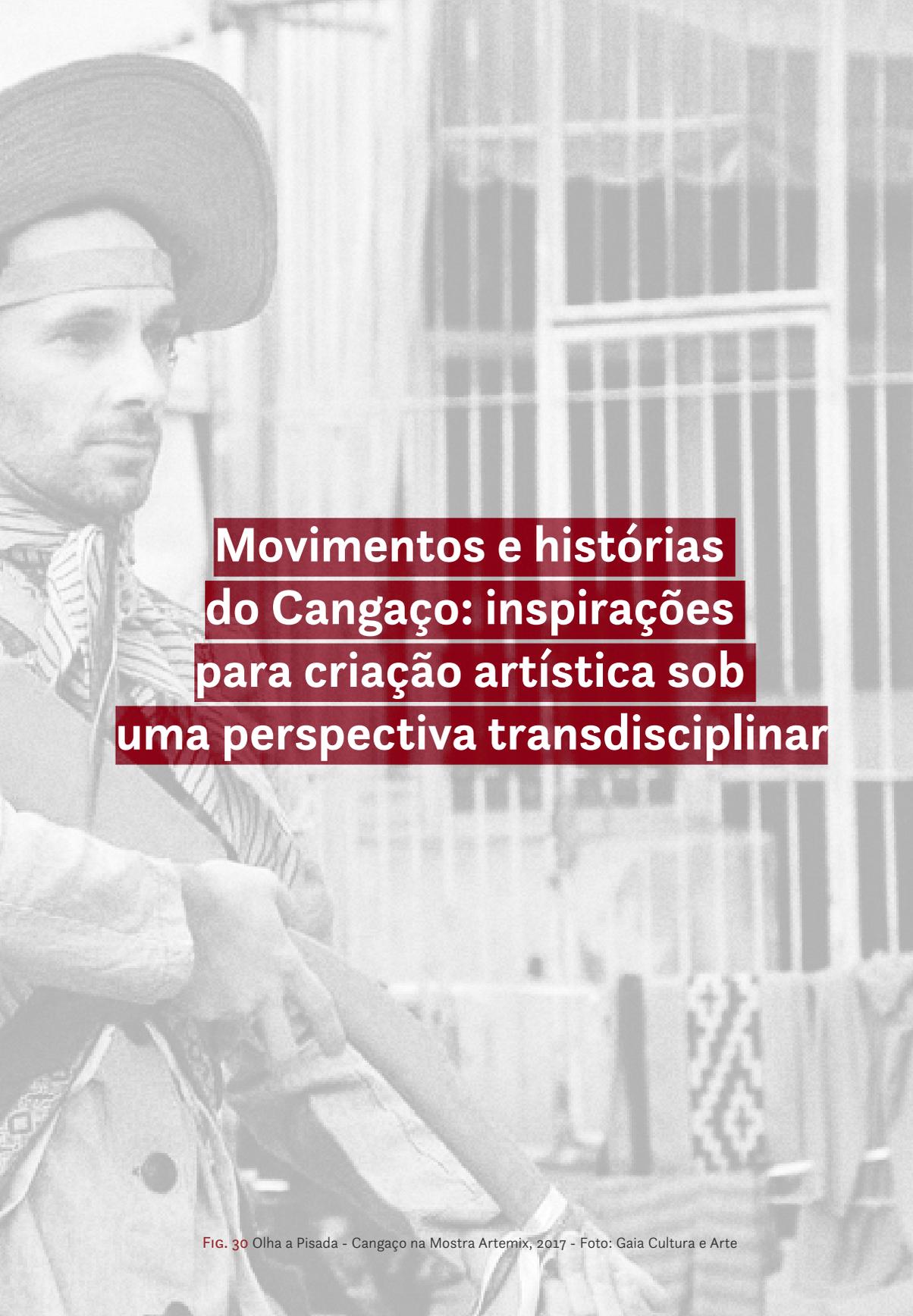
ISBN: 978-85-9489-130-3

1. Grupo Brincantes Paralelo 30. 2. Danças populares. 3. Brincante.
4. Processo de criação em dança. I. Bauermann, Laura, org. II. Título.

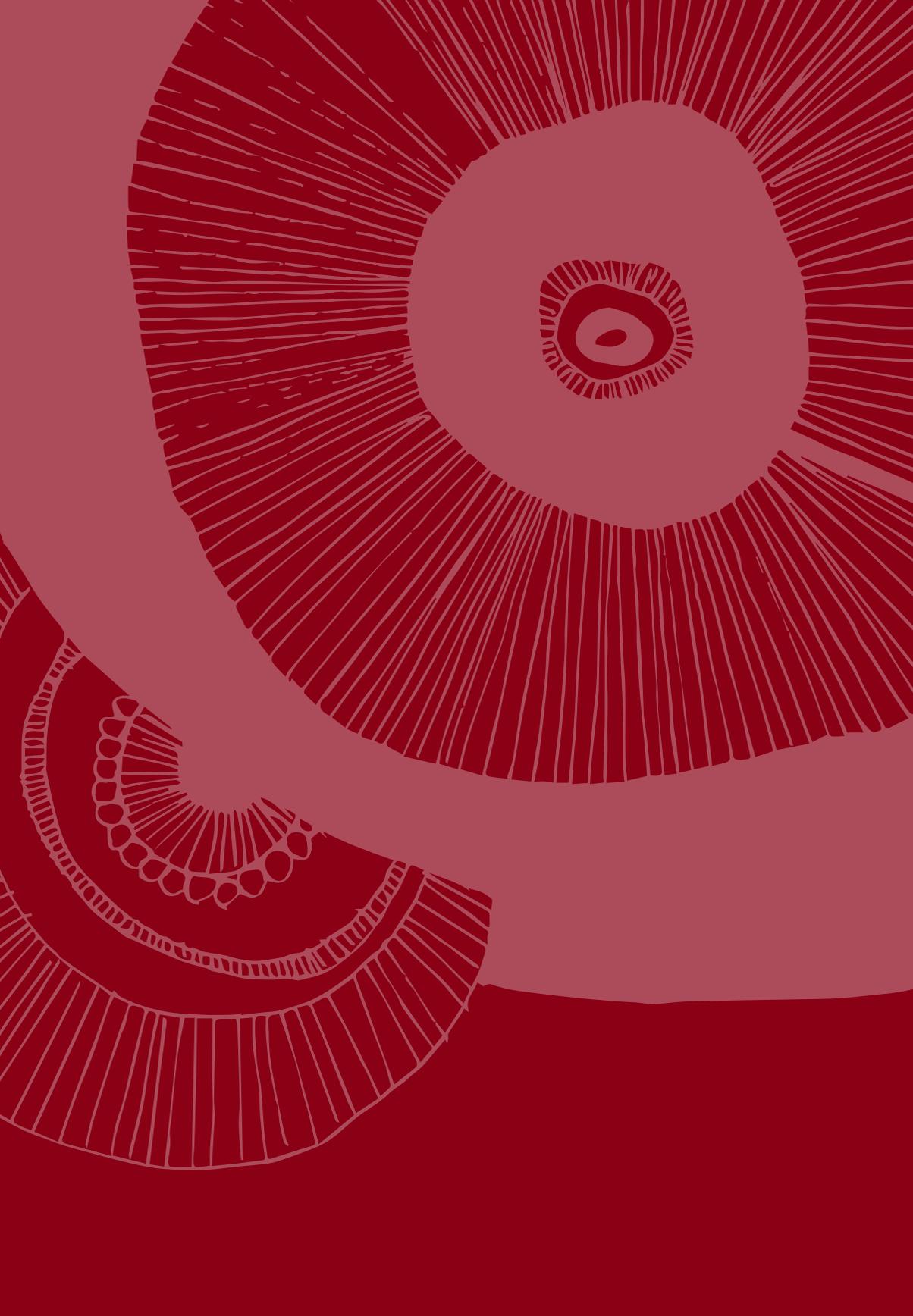
CDU: 793.31(81)

---





**Movimentos e histórias  
do Cangaço: inspirações  
para criação artística sob  
uma perspectiva transdisciplinar**



**LAURA BAUERMANN**  
**JAIR FELIPE BONATTO UMANN**

---

**N**o ensaio que segue apresentaremos uma retomada do trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança de Laura, orientado por Jair, em 2013, na UFRGS.

Na ocasião, a pesquisa retomava a realização de um processo de criação artística acerca do universo do Cangaço<sup>22</sup>, com foco na concepção e confecção do traje de cangaceiro utilizado na performance. Esse processo criativo foi uma das ações que compuseram a prática do Grupo de Brincantes do Paralelo 30 enquanto Projeto de Extensão da UFRGS em 2011.

**22** Cangaço foi (ou é) um movimento sociocultural ocorrido no nordeste brasileiro. Para fins deste estudo e do processo artístico do grupo, pesquisamos os acontecimentos que envolveram o fenômeno por volta de 1920.

Cabe destacar algumas considerações acerca da postura transdisciplinar que o grupo assumiu no processo criativo em questão. Para tanto, apontamos, primeiramente, a *complexidade* como marca fundamental para um estudo transdisciplinar acerca de um fenômeno cultural como o Cangaço. Conforme Edgar Morin (2006, p. 13, grifo do autor):

*A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomênico.*

Consideramos também os *diferentes níveis de realidade*, esses estão ligados aos estados de consciência pelos quais transitamos ao longo da pesquisa e da criação cênica e são acessíveis graças aos diferentes níveis de percepção do sujeito. Partindo do entendimento dos níveis de realidade, Umann explica a lógica do terceiro incluído:

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

*(UMANN, 2007, p. 22-23)*

Por meio da teorização destes três axiomas – a complexidade, os níveis de realidade e o terceiro incluído – a transdisciplinaridade nos inspira a abrir o olhar ao nos aproximarmos das histórias dos cangaceiros e de seus fazeres. Por isso, durante o processo criativo do grupo, consideramos o que percebemos como símbolos e signos dessa cultura, mas também aquilo que não percebemos e que atravessa tanto o Cangaço do sertão brasileiro como o cangaceiro de cada brincante do Paralelo 30.

Ao longo desta escrita vamos discorrer sobre como as histórias sobre o Cangaço inspiraram o coletivo a criar a performance do Cangaço. Também destacamos algumas questões importantes

sobre as opções de dança e movimento que compõem a cena. Por fim, ressaltamos as escolhas em relação à confecção e utilização do traje como envolvimento que integra a cena.

## As histórias do Cangaço

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

(CASCUDO, 1982, p. 189)

Desde que iniciamos o estudo sobre o Cangaço (lá em 2011) até o momento presente (aqui em 2017), muitas foram as histórias, as imagens, os depoimentos, os registros e os museus que acessamos acerca do tema. Dentre histórias variadas, às vezes contraditórias, fica claro para nós a complexidade envolvida nesse movimento sociocultural que não alcança ser compreendido de forma linear. Portanto, neste texto, vamos apontar pistas do que, para nós, melhor descreve o que encontramos com o Cangaço.

Trata-se de uma cultura sertaneja, rica em cores e criatividade. Conforme destaca Darcy Ribeiro (2006), desenvolveu-se em meio a um território seco e paisagem dura, por um povo isolado da costa litorânea que se dedicava à atividade pastoril sobre um terreno árido, com pouquíssimos recursos no que se deve à fertilidade, mas sem fronteiras. Um mundo cultural marcado por traços rústicos, tais como a expressão do banditismo e a importância dada aos valores pessoais como honra e fidelidade; e no que se deve à religião, conservam-se características do arcaico como a crença no fantástico, nas histórias míticas e nos patuás<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Conforme o Dicionário do Folclore Brasileiro, patuá é uma espécie de amuleto. “Os cabras e semelhante gentinha trazem, nos patuás corporais, sangui-nhos, pedaços de pedra d’ara e cousas que cuidam supersticiosamente que os livram de ferro e balas de quem briga com eles, ou para amansar os senhores, etc.” (MORAIS apud CASCUDO, 1998, p. 686).

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

O interior do país ocupado pela população tem a vegetação predominante de pastos ralos, arbustos espinhentos e cactáceas resistentes ao clima semiárido de chuvas irregulares. A atividade pastoril que marca esse povo determina as características de dispersão espacial, da composição familiar, das relações de poder, das vestimentas, da culinária, da religiosidade e dos folguedos. A seguir, destacamos alguns fatores descritos por Darcy Ribeiro (2006) que parecem interessantes para entender a construção da personalidade dos habitantes da região.

Quanto à *dispersão espacial*, Ribeiro (2006) pontua que foi no agreste pernambucano e no recôncavo baiano que se estabeleceram os primeiros currais, a partir dos quais outros se dispersaram ao longo dos rios permanentes da região, São Francisco e Parnaíba. A cada curral foi-se desenvolvendo um vilarejo com hábitos específicos onde pousavam os vaqueiros nas viagens de longas distâncias. Os povoados dispersos conservaram muitos traços arcaicos como a sua mentalidade fatalista, criando um distanciamento cultural que culminou em conflitos violentos com demais eixos culturais.

Já sobre as *relações de poder*, prevaleciam as relações de autoridade e arbitrariedade do senhor sobre os bens e a família dos vaqueiros; sendo natural da própria atividade destacar os melhores vaqueiros, a honra e o brio na dura lida diária do campo. A posição inferiorizada do vaqueiro sertanejo em relação aos coronéis é constatada por diversas situações; são os fazendeiros que monopolizavam não só as terras e o gado, como também as oportunidades de trabalho do sertanejo. Estes ainda comandavam as medidas de socorro e amparo do governo para os flagelados pelas secas nordestinas, sempre mais comovidos pela perda do gado do que pelas necessidades dos trabalhadores.

Ainda, acerca dos *folgedos* e da *religiosidade*, muitas festividades regionais surgiram das vaquejadas, onde vaqueiros se reuniam para apartar o gado. As reuniões dos devotos em torno dos santos padroeiros e do calendário religioso eram outras ocasiões que privilegiavam o convívio entre as famílias vizinhas, das quais resultavam festas, bailes e casamentos. Foram também as características pastoris já citadas acima, que envolvem honra pessoal, predisposição à violência, rusticidade e penúria pelas condições climáticas, que originaram o Cangaço e o fanatismo religioso do sertão; ambos baseados na esperança de um heroísmo mítico que salve da pobreza, alimentado pelo surgimento frequente de messias originados no fanatismo português.

Grande parte dessas histórias e do caráter descrito acima estão expressas em versos da literatura de cordel e dos cantadores das feiras. No verso abaixo, o poeta paraibano da literatura de cordel Leandro Gomes de Barros (1865-1918) narra a história de Antônio Silvino (cangaceiro, nascido em Pernambuco, em 1875, e falecido na Paraíba, em 1944):

*Onde eu estou não se rouba  
Nem se fala em vida alheia  
Porque na minha justiça  
Não vai ninguém pra cadeia:  
Paga logo o que tem feito  
Com o sangue da própria veia!*

(MELLO, 2010, p. 46)

A literatura de cordel, os versos cantados na feira, assim como a fotografia (que chega ao sertão por volta de 1910) são importantes ferramentas que, além de funcionarem como o modo de difusão e comunicação social, marcam a cultura com alto teor poético e rítmico. Em geral, retratam a imponência, valentia, a riqueza do traje e o fascínio que geravam os bandos de cangaceiros no restante da população (MELLO, 2010).

Muito da inspiração do Grupo de Brincantes, no que tange à atmosfera do Cangaço e à sua poesia, teve como referência importante o livro *Flor de Romances Trágicos* (1982) escrito por Luís da Câmara Cascudo. Nele estão alguns exemplos da literatura da época, pois a obra traz, em versos, diversas histórias de personagens do Cangaço cujos

registros datam entre 1720 e 1950 pelos estados Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Ceará e Bahia. Entre os relatos estão histórias e feitos de cangaceiros, alguns combates entre bandos e contra governantes, assaltos em feiras e fazendas, prisões e mortes. Um dos registros é do mesmo cangaceiro citado anteriormente, Antônio Silvino:

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

(CASCUDO, 1982, p. 29)

O livro ressalta de maneira poética a violência do Cangaço, dois elementos a princípio contraditórios – violência e poesia –, que constituem juntos a complexidade desse fenômeno. Graças a essa via de entendimento, presente tanto na história do Cangaço quanto no fazer do paralelo, é que a arte se torna forma potente de expressão para uma cultura que não se resolve por dualidades que se anulam, como: bem ou mal, certo ou errado, limpo ou sujo, quente ou frio, invisível ou visível etc. No Cangaço, e no fazer que compreendemos dos cangaceiros, existe sempre um conjunto de condições extremas que tornam a vida um movimento incerto. E os cangaceiros buscam, muitas vezes nas atividades evidentemente simbólicas, apoio para lidar com as condições do ambiente.

## **Xaxado: movimento para a dança do cangaceiro**

***“Olê muié rendeira  
Olê muié rendá  
Chorou por mim não fica  
Solução vai pro borná”***

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

<sup>24</sup> Cabe destacar que se atribui a composição da primeira estrofe da canção ao próprio Lampião.

*Luis Gonzaga e Zé Dantas<sup>24</sup>*

Nos momentos ociosos, escondidos e muitas vezes até protegidos pelos coronéis, os cangaceiros se reuniam para cantar as toadas do xaxado “*mexidos* ao ritmo da batida de mão na argola à esquerda da culatra do rifle *cruzeta*.” (MELLO, 2010, p. 48, grifos do autor).

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

Já o autor Bariani Ortêncio, em *Cartilha do Folclore Brasileiro*, utiliza *xaxado* para se referir à própria dança. Também o autor Câmara Cascudo (1998) acrescenta que o nome é originário do xá-xá-xá, onomatopeia do som produzido pelas alpercatas (sandálias) durante a dança. Os dois autores trazem em suas obras que a dança era praticada exclusivamente pelos homens e que foi difundida pelo bando de Lampião, com a chegada dos seus cabras (como eram chamados os cangaceiros do bando de Lampião<sup>25</sup>) na Bahia.

Sobre a dança, tanto Cascudo (1998) quanto Ortêncio (2004) registram que os movimentos eram executados em círculos e colunas, e que os passos eram como rápidos sapateados, nos quais o pé direito deslizava para o lado e para frente puxando o pé esquerdo. Além do canto e do som das alpercatas, os movimentos podiam ser marcados também pela batida forte do fuzil no chão, sendo “o rifle a dama”, nas palavras de Luiz Gonzaga (CASCUDO, 1998, p. 920).

Para a criação da cena<sup>26</sup> dos Brincantes do Paralelo 30, o xaxar das sandálias guia o movimento e os deslocamentos no chão do palco. Esta talvez seja a performance do grupo mais direcionada ao espaço do palco italiano. Atualmente, iniciamos a cena com uma procissão que louva santos católicos na qual realizamos um lento deslocamento até chegar ao palco. Quando chegamos, estamos nos preparando para a cena do Cangaço, vestimos parte do traje (os lençóis, bornais, cabaças e cartucheiras) e arrumamos as armas para que estejam em condições de performar as batalhas.

25 O cangaceiro Lampião nasceu em Serra Talhada/PE (1898) e é um dos mais famosos do movimento, tendo inúmeros registros em cordéis, cinema, histórias em quadrinhos, dentre outras formas de publicação (SÁ, 2011).

26 Trabalhamos com bastante flexibilidade entre uma apresentação e outra, assim, nem sempre a cena ocorre da forma como está descrita aqui. Mas, acima de tudo, a descrição vem para destacar as intenções da performance criada pelo coletivo.

Fig. 31 Cabaças, 2014 - Foto: Acervo do grupo





Fig. 32 Carcará - Cangaceiro, 2015 - Foto: Cláudio Etges

27 Composição: Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1954.

28 Composição: João do Vale e José Candido, 1965. Intérprete: Otto, 2011.

Então, no palco, criamos três instâncias de Cangaceiro. A primeira: guiada pelo canto da *mulher rendeira* (verso citado acima), retrata um espaço de brincadeira, de jogar com as armas, de brincar com o xaxar das sandálias, de experimentar movimentos com todo o aparato que carrega um cangaceiro. O segundo momento produz um espaço de transição, onde os brincantes-cangaceiros já executam formações de linhas, colunas e pequenos grupos e por esses elementos uma batalha começa a se instaurar, sem deixar de lado o teor de brincadeira da manifestação cultural. Os movimentos ocorrem ao som da música “Olha a Pisada”<sup>27</sup>. Como num tempo não linear, esse momento é interrompido pelo espaço da reza. Há uma suspensão da ação dos cangaceiros para que a reverência ao santo e àquele algo maior que rege a vida no sertão seja lembrado. O terceiro momento da cena é a performance da tensão do Cangaceiro. Aqui está presente um algo

que ameaça os cangaceiros, ao som do “Carcará”<sup>28</sup>, que *pega, mata e come*, intensifica-se a rigidez da postura dos brincantes, linhas, filas e a intenção da precisão no movimento corporal formam essa tensão. Ainda se mantém o xaxado como base de movimento em todos os momentos.

Assim construímos a dança do nosso bando de cangaceiros-brincantes. Inspirados pelos vídeos e fotografias de cangaceiros, trazemos o movimento seco e preciso ao corpo, inspirados também pelos registros de dança nos versos dos cordéis, criamos enredo, deslocamentos e estruturas coreográficas para compor a cena.

## Os trajés: um fazer dos cangaceiros e a importância da incorporação das vestes para a cena

No fenômeno do Cangaceiro, tanto as vestes como os utensílios do cotidiano estavam carregados de significados simbólicos. Eles evoluíram ao longo do desenvolvimento do próprio Cangaceiro, absorvendo as influências dos povos que passaram pelo sertão brasileiro desde

o século XVII, tais como os holandeses, portugueses, árabes e os próprios indígenas que já estavam no local. Como exemplo, trazemos a descrição de traje do cangaceiro Mané Chiquinha:

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

(OLIVEIRA, 1920, p. 102)

A confecção de toda essa parafernália é apontada como momentos de reconhecida importância para os componentes dos bandos a fim de manter a harmonia do grupo; além disso, considera-se que o trabalho manual possa ter servido como meio de equilíbrio mental em contraponto ao ambiente violento ao qual estavam expostos. “Não teriam, por ventura, antes mesmo da formulação de Jung, alimentado o lado feminino da sua personalidade?” (MELLO, 2010, p. 76). O autor sugere que, a partir desse reequilíbrio, fosse amenizada a brutalidade dos indivíduos. Tais eventos teriam acontecido principalmente depois da década de 30, quando os combates começaram a ficar mais espaçados e, por isso, o tempo de permanência no mesmo esconderijo passava a ser mais longo.

Tal dedicação encontrada no bando de Lampião, no qual tanto “bernal, como cartucheira, correia, capa de cantil e luva era das peças confeccionadas na intimidade do bando, em regra.” (MELLO, 2010, p. 146-147), concorda com Graziela Rodrigues (1997, p. 93) que, referindo-se à confecção de trajes na cultura do Candomblé, defende:



Fig. 33 Cortejo em Schieder-Schwalenberg/Alemanha, 2014 - Foto: Acervo do grupo



**FIG. 34** Cangaceira Giordana  
Ostrek Webber - *O povo brasileiro*, 2011 - Foto:  
Cláudio Etges

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

Para o Grupo de Brincantes, a proposta de incentivar que cada dançante interfira na confecção do seu traje explora a condição favorável do dançante como potencial para aproximar os símbolos do cotidiano do Cangaço ao imaginário de cangaceiro criado pelo brincante. A partir disso buscamos emergir na complexidade da cultura popular ao aproximar as relações da confecção da vestimenta que ocorrem na manifestação ao processo de criação.

Ao relacionar com a dança popular e com a manifestação do Cangaço, percebemos que há, no traje em questão, uma mistura dessas classificações no sentido que pretende ser um traje realista, inclusive com bastante precisão em virtude da quantidade de registros acessíveis. Porém, dentro da própria cultura, o traje de cada cangaceiro expressava a sua personalidade mediante a intimidade e dedicação com que as roupas e apetrechos eram confeccionados. Logo, ao pensar na veste utilizada na cena, ambas as características devem ser consideradas.

Outra forte característica dos costumes de tal cultura é o conteúdo simbólico presente na vestimenta:

*Ao invés de procurar camuflagem para a proteção do combatente, é adornado de espelhos, moedas, metais, botões e recortes multicores, tronando-se um alvo de fácil visibilidade até no escuro. Lembremo-nos, entretanto, que no entendimento do comportamento arcaico, o homem está ligado e dependente ao sobrenatural, em nome do qual ele exerce uma missão, lidera um grupo, desafia porque se acredita protegido e inviolável e, de fato, desligado do componente da morte. Esta explicação, embora sumária, de algum modo justifica a incidência da superfluidade*

*ornamental no traje do cangaceiro, que antes de sua implicação mítica, deriva do empírico traje do vaqueiro.*

(MELLO, 2010, p. 49)

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

Guardamos, na criação dessa cena, momentos importantes de relação brincante-traje. Desde a concepção, alguns componentes do traje foram confeccionados por integrantes do grupo, reafirmando esse fazer como algo constituinte do fazer dos cangaceiros que deveria estar presente na nossa performance.

Dentre as muitas opções de vestimenta, escolhemos para os cangaceiros homens: uma túnica (Fig. 34) em sarja (ou um paletó, em alguns casos), e uma calça modelo social, tudo em tons de azul, verde, marrom e bege. Para as mulheres: um vestido (Fig. 35) em sarja que varia entre tons de azul e marrom.

Por cima dessa vestimenta básica estão um par de lençóis *para deitar e para cobrir*<sup>29</sup> dobrados como uma faixa que são colocados cruzando o tronco e amarrados com tiras de couro entre a cintura e o quadril. Por cima, colocamos uma tira que prende a cabaça e às vezes uma caneca, e então um par de bornais, que são as bolsas emblemáticas dos cangaceiros nas quais eles devem colocar tudo o que precisam.

*Das bolsas laterais, o embornal – ou bernal, da variante preferida pelo cangaceiro – vinha o matiz do conjunto do traje em estudo, predominando na secura pernambucana o desenho geométrico, puxado a galão de cor contrastante sobre a lonita ou brim grosso. Vermelho ou azul pontilhado no barrento do cáqui, uma escolha fácil. Amarelo sobre a mescla azul, outra, azul céu sobre o azulão carregado, mais raro. A opulência baiana traz os motivos florais mais vivos que se possa imaginar [...]. Um deslumbramento de cores, diga-se aqui sem exagero algum.*

(MELLO, 2010, p. 142)



Fig. 35 Modelo de Túnica.  
Fonte: BAUERMANN, 2013.

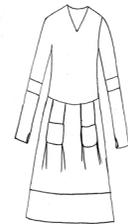


Fig. 36 Modelos de Vestidos.  
Fonte: BAUERMANN, 2013.

<sup>29</sup> Na andança dos cangaceiros, a cama devia ser levada junto ao corpo até o próximo ponto de acampamento. Aí iam os lençóis dobrados e amarrados ao corpo (MELLO, 2010).



FIG. 37 Bornal e Patuás - Cangaço, 2014 - Foto: Acervo do grupo

Os bornais, parte fundamental do traje, foram confeccionados pelos próprios integrantes do Paralelo 30 e são o elemento de maior interferência para cada brincante no momento da dança. Para rechear os bornais, sempre colocamos coisas pessoais e importantes, que o nosso cangaceiro vá necessitar na performance. Há sempre um tempo dedicado a isso na preparação para a cena.

Além do que já foi listado, o traje também está composto pela *jabiraca*, um lenço que vai no pescoço do cangaceiro, preso por alianças. Alguns levam cartucheiras, e todos calçamos sandálias de couro com modelos característicos da cultura. Utilizamos meias grossas que envolvem a perna até próximo ao joelho e alguns utilizam perneiras de couro. Enquanto dançamos, carregamos armas usadas para apontar e para brincar; sandálias que protegem os pés do mato e que produzem o som do xaxado e, ainda, são determinantes para o movimento de base.

Na cabeça, os homens utilizam chapéus de couro com a aba rebatida, e as mulheres, o melhor penteado que a cangaceira conseguir elaborar no momento.

Quando iniciamos as apresentações públicas do Cangaço, apenas uma pessoa vestia-se no palco e os outros brincantes entravam com a vestimenta já completa. Porém, ao longo do tempo, colocar o traje no corpo tornou-se parte importante da performance. Como isso ocorre na cena varia muito a cada apresentação, no entanto, buscamos sempre um momento em que o cangaceiro possa se vestir no sentido de colocar no corpo todo o peso, as cores, os apetrechos, *os troços, os tarecos e as burundangas* que designam a imagem do Cangaço para os brincantes.

Tais apetrechos também conferem o peso ao movimento e a rigidez com a qual o corpo precisa se portar diante da atmosfera que acreditamos para a cena. A dança, que é realizada e se realiza *por e em* um corpo, matéria e alma, aparece constituída de energias, ondas, padrões e ritmos; é arte, experiência estética, para ser feita em movimento. O traje, o figurino feito de tecido (que é a imagem da complexidade para Morin), carrega significados e significa no corpo do brincante, adquire volume assim como o corpo adquire os volumes da indumentária.

