

O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais brasileiras

Caboclinho as affection: the indigenous presence in popular and traditional Brazilian dances

Maria Acselrad

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco, Brasil
maria.acselrad@gmail.com

Resumo: Se é possível reconhecer a influência da presença indígena nas danças populares e tradicionais brasileiras, há que se reconhecer que tal influência ainda não foi suficientemente estudada. Poucos trabalhos se dedicaram com profundidade ao tema. O que, possivelmente, decorre da ostensiva política de invisibilização a qual esses povos foram submetidos, gerando a dispersão de muitos de seus elementos e uma dificuldade em caracterizá-los como indígenas, tamanho o impacto que representou torná-los "brasileiros". Ao apontar esta sintomática lacuna, este artigo pretende destacar que essa presença indígena na dança, que envolve imagens, objetos, práticas rituais, dinâmicas relacionais é também reveladora de estratégias de luta pela memória e de uma resistência ao desaparecimento, através de uma história indígena incorporada, onde o confronto como dinâmica relacional é importante chave de entendimento. Afinal, num país com tão pouco apreço pela memória e identidade indígenas, surpreende a definição de Seu Nelson Ferreira, do Caboclinho Sete Flexas de Goiana/Pernambuco de que "o caboclinho é um afeto indígena".

Palavras-chave: Caboclinho. Dança. Guerra. Afeto.

Abstract: If it is possible to acknowledge the indigenous influence in many popular and traditional Brazilian dances, it should also be recognized that such influence has not yet been sufficiently studied. Few works have been dedicated to this subject deeply. This is, perhaps, a consequence of an ostensive politics of invisibility to which these peoples were submitted, resulting in fragmentation and dispersion of many of its elements that became an obstacle towards characterizing them as indigenous. By pointing out this symptomatic gap, this article intends to stress that indigenous presence on dance – which involves a multitude of images, objects, ritual practices, qualities and relational dynamics – also reveals struggles for memory and resistance by means of an incorporated indigenous history, where confrontation as relational dynamics comes about as an important key of understanding. It´s surprising that, in a country with such low esteem for indigenous memory and identity, Mr. Nelson Ferreira asserts: "caboclinho is an indigenous affection."

Keyword: Caboclinho. Dance. War. Affection.

Recebido em 15 de setembro de 2020.

Aceito em 25 de novembro de 2020.

A antropóloga norte-americana Katarina Real que viveu no Recife, nos anos sessenta, escreveu em seu livro *O Folclore no Carnaval do Recife* (1990, [1967]), que os caboclinhos poderiam ser considerados pedra fundamental do carnaval da cidade, igualando-se apenas aos reis de congo¹, em termos de extensão pelo território brasileiro. Segundo a autora, ambas as tradições deveriam ter sua ocorrência atribuída ao modo como "os jesuítas planejaram uma cultura popular" para o país.

Agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, fantasiados de índio, dançando e tocando com arcos e flechas nas mãos, os caboclinhos saem pelas ruas da região metropolitana do Recife e da zona da mata norte de Pernambuco, pelo menos desde o final do século XIX². Se é possível reconhecer sua inegável representatividade no carnaval pernambucano, sobre as demais afirmações da antropóloga, caberiam algumas observações.

Em primeiro lugar, se há decerto um significativo conjunto de danças populares e tradicionais onde a presença indígena é marcante, o caboclinho é apenas uma delas. E se é possível encontrar, dentre elas, referências à figura do índio, aos seus hábitos, crenças e rituais, cabe ressaltar que esta imagem está bem longe de ser homogênea o que, de algum modo, reflete o caráter ambíguo que até hoje persiste em suas representações, às vezes ingênuo, arredo e heróico, outras vezes cruel, ardiloso e traidor.

Em segundo lugar, é preciso reconhecer que, se a abrangência das danças indígenas pode ser considerada equivalente a das danças negras encontradas pelo país afora, parece que ela ainda não foi suficientemente estudada.

São poucos os trabalhos que se dedicaram ao tema. O que decorre, possivelmente, de uma dificuldade em identificar

1 - Reis de congo, congado ou congada, é uma manifestação cultural e religiosa afro-brasileira, que através de canto e dança, recria a cerimônia de coroação dos reis e rainhas de congo, na África. Temas como a vida de São Benedito, o encontro da imagem de Nossa Senhora do Rosário submersa nas águas e a representação da luta entre cristãos e mouros são dramatizados durante a sua realização. Ver Corrêa (2018).

2 - A data de fundação dos caboclinhos mais antigos do estado de Pernambuco, o Caboclinho Carijós e o Clube Indígena Canindé, consta de 1889 e 1897, respectivamente.

aspectos característicos, consequência de uma ostensiva política de invisibilização, a qual esses povos foram forçosamente submetidos, gerando uma fragmentação e dispersão de muitos de seus elementos.

Vale ressaltar, igualmente, que muito antes de surgirem como expressivos personagens cujo protagonismo maior ou menor pode ser encontrado em inúmeras danças, de norte a sul do Brasil, os indígenas foram aqueles que por meio de suas danças responderam aos primeiros contatos estabelecidos pelos colonizadores. Estes que, por sua vez, foram capazes de atravessar o Atlântico, para deles se aproximarem, com interesses nada pacíficos. Não parece, portanto, muito apropriado conferir aos jesuítas o mérito de haverem "planejado" o que hoje compreendemos como um legado coreográfico popular e tradicional brasileiro.

Este artigo não pretende assumir para si a responsabilidade de acertar as contas com o passado no que diz respeito à carência de uma discussão sobre a presença indígena nas danças populares e tradicionais. Mas, ao apontar esta sintomática lacuna, quer destacar uma presença cuja complexidade aponta, no mínimo, para a riqueza de um campo de estudos ainda a ser explorado.

As reflexões que se seguem partem de minha pesquisa de doutorado, que por meio de uma etnografia dos caboclinhos de Pernambuco, me levou a refletir sobre a relação dança e guerra, revelando ali batalhas passadas e disputas presentes que envolvem "ser índio" ou "afetar-se por esta ideia". Encontradas no caboclinho mas também em outras danças, aqui sucintamente apresentadas, essas guerras dançadas nos informam sobre uma possível história indígena incorporada. Afinal, num país com tão pouco apreço pela memória e identidade indígenas, é surpreendente a definição de Seu Nelson Ferreira³, o Ferreirinha, ex-liderança do Caboclinho Sete Flexas de Goiana, de que "o caboclinho é um afeto indígena".

3 - Nelson Cândido Ferreira, fundador do Caboclinho Sete Flexas de Goiana, emblemático grupo da cidade, com mais 120 componentes, faleceu aos 78 anos de idade, no dia 04 de novembro de 2019. Este artigo é também uma homenagem a ele e a sua trajetória junto aos caboclinhos de Pernambuco.

O confronto como dinâmica relacional na dança

A dança entre os povos indígenas revelou, desde os primórdios, seu caráter relacional. É o que nos informam os primeiros registros feitos por viajantes, cronistas e missionários através dos quais é possível observar o lugar conferido às danças na documentação. Sabe-se que foi, através da dança, que se deu o processo de aproximação entre nativos e colonizadores. Muitas foram as ocasiões em que os índios foram convidados ou induzidos a realizar alguma dança ritual a pedido dos viajantes (SALLAS, 2001).

Mas se os termos dessa relação não podem ser definidos de antemão, havemos de considerar que as características dessas formas locais de se mover, por vezes descritas como “graciosas” e “ligeiras”, indicavam tanto o encantamento dos recém-chegados, como sua dificuldade em definir aquilo que se passava diante de seus olhos.

Em seu Dicionário de Folclore Brasileiro (2001), Câmara Cascudo ao citar os relatos do Padre Fernão Cardim, de 1584, afirma que ali estariam os antepassados dos nossos caboclinhos, entrevistados num dos primeiros registros que temos sobre as danças indígenas.

Foi o padre recebido dos índios com uma dança mui graciosa de meninos, todos empenados, com seus diademas na cabeça, e outros atavios das mesmas penas, que os faziam mui lustrosos, e faziam suas mudanças e invenções mui graciosas. [...] Os portugueses têm muita escravaria destes índios cristãos. Têm eles uma confraria dos Reis em nossa igreja, e por ser antes do Natal, quiseram dar vista ao padre visitador de suas festas. Vieram um domingo com seus alaridos à portuguesa, e a seu modo, com muitas danças, folias, bem vestidos, e o rei e a rainha

ricamente ataviados, com outros principais e confrades da dita confraria; fizeram no terreiro da nossa igreja seus caracóis, abrindo e fechando com graça por serem mui ligeiros, e os vestidos não carregavam muito a alguns porque não os tinham. (CARDIM, 1925, p. 297-342-343 *apud* CASCUDO, 2001, p. 211-212)

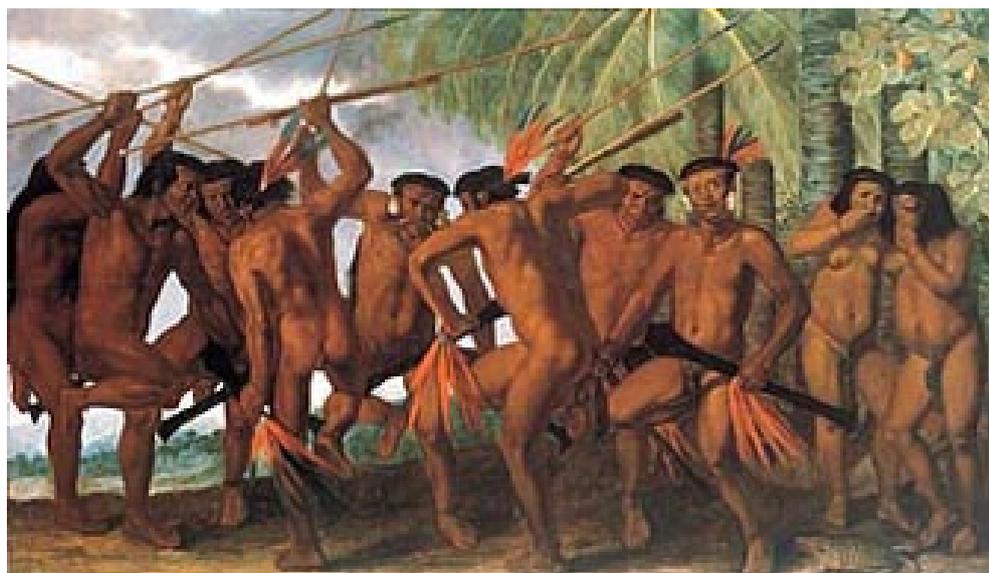


Figura 1 - Dança Tapuia ou Tarairiús. Fonte: Albert Eckhout (Séc. XVI).

Imagina-se que a presença indígena nas danças populares e tradicionais tenha relação direta com uma herança estética deixada pela política da catequese. É conhecida a profecia do Padre Antonio Vieira que chegou a vislumbrar a possibilidade de um exército de índios, a serviço da coroa e da cristandade, no combate aos mouros (MONTEIRO, 1998). Qualquer semelhança com as danças onde a presença indígena se faz por meio de exércitos lutando em prol dos interesses dos brancos, está longe de ser uma mera coincidência, como veremos adiante. Mas isso não deve ser motivo para subjugar o lugar atribuído a essas danças que podem ser consideradas, justamente, como uma das formas de luta e resistência dos povos indígenas aos mecanismos da colonização.

Com grande parte das línguas nativas perdidas ou reduzidas a algumas poucas palavras e expressões e, com muitos dos traços que caracterizavam as inúmeras etnias aqui encontradas miscigenados em meio à população, a partir do século XX, começa a ser difundida a ideia de que as danças assumiram papel importante no processo de salvaguarda da memória. Reunindo um conjunto de saberes tradicionais que através do corpo foram capazes de sobreviver, algumas dessas danças chegaram a atuar como sinais diacríticos na luta pelo reconhecimento da identidade indígena como foi o caso, por exemplo, do toré entre os índios do nordeste⁴.

Hoje, sabe-se, que muitas das danças documentadas no período colonial estavam intimamente ligadas às práticas rituais de caça e guerra, e neste último caso, seja como forma de comemorar a vitória de um combate contra seus inimigos, seja como forma de integrá-los através de rituais antropofágicos, incluindo aí os brancos (SALLAS, 2001).



Figura 2 - Mulheres Tupinambá dançando ao redor de Hans Staden. Fonte: Hans Staden, 1974 (Séc. XVI).

Segundo Mario de Andrade, tanto os caboclinhos como os demais bailados de inspiração ameríndia⁵, antes de terem se destacado como danças dramáticas independentes, teriam surgido como simples folias

4 - Sobre o fenômeno da etnogênese ver Grunewald (2005).

5 - De acordo com a interpretação de alguns folcloristas, como Renato Almeida (1961), em suas especulações sobre origem, esses bailados poderiam ser caracterizados como manifestações afro-brasileiras, com inspiração e propósitos de imitação indígena, às vezes, mas nem sempre relacionadas a um universo religioso.

imitando danças rituais indígenas. E, como folias, "esses ranchos se incorporavam indiferentemente a cortejos profanos, da mesma forma que dois séculos antes, não brasileiros mas brasílicos ainda e liturgicamente realizados por indígenas, se incorporavam às procissões católicas" (ANDRADE, 1982, p. 34).



Figura 3 - Índios Tupinambás. Fonte: Hans Staden, 1974 (séc. XVI).

Antonio Candido, em "Possíveis raízes indígenas de uma dança popular" (1956), afirma que "das danças ameríndias, algumas passaram à cultura neobrasileira, se não na sua integridade, em elementos que se incorporaram a danças portuguesas ou formadas aqui" (1956, p. 13). Mas, se houve por parte das culturas nativas a necessidade de adequar-se às imposições dos colonizadores, a cultura estrangeira também teria sofrido modificações profundas no processo de sua implementação.

Por isso, segundo o autor, encontram-se "até os nossos dias, práticas oriundas da cultura aborígine, fundidas nas que provieram do dominador europeu" (1956, p. 13). É com base nos relatos de Jean de Léry e Fernão Cardim, que Candido reconhece como crucial no projeto civilizatório empreendido pela catequese jesuítica, a substituição das celebrações rituais aos antepassados indíge-

nas, pela louvação aos santos e catequizadores portugueses. Mas é no improviso sob a forma de embate e desafio poético, onde se articulam música e dança, do qual participavam também as mulheres, que Candido identifica uma prática indígena recorrente e, até hoje, pouco discutida.

Quanto aos temas, “cantam em trova quantas façanhas e mortes tenham feito seus antepassados. Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trovado por comparações, para se incitarem a pelejar. Estas trovas fazem de repente, e as mulheres são insignes trovadoras. Também quando fazem este motim tiram um e um a terreiro, e ambos se ensaiam até que algum cansa, e logo lhe vem outro acudir. Algumas vezes procuram de vir a braços e amarrar o contrário, e tudo isto fazem para se embriavecer” (CARDIM, 1939 *apud* CANDIDO, 1956, p. 7).

9

O desafio improvisado, em disputas musicais e coreográficas, também teria sido registrado por Metraux, entre os kaingang, por Barbosa Rodrigues, entre os tembés e por Nimuendajú, entre os apicás e os parintintins, todos do grupo tupi⁶. O reforço ou a conquista de posição social encontrar-se-ia em relação direta com a importância que a música, a dança e a eloquência possuem para estas culturas (CANDIDO, 1956). A habilidade para o desafio, o improviso e o embate resultaria na aquisição de status e prestígio dentro da comunidade. Os feitos e as conquistas guerreiras enalteciam virtudes como coragem, força, agilidade, assegurando uma audiência em torno de performances de autovalorização, calcadas diretamente sobre habilidades musicais e coreográficas.

Os índios se reuniram, formaram uma grande roda e colocaram dentro os prisioneiros. Estes deviam todos juntos cantar e

6 - Mais recentemente, temos os trabalhos de Kelly (2015) sobre os diálogos cerimoniais intercomunitários dos yanomami, no ritual do wayamou, em que a língua utilizada de forma poética, num contexto eminentemente político, atua como dispositivo de mediação e resolução de conflitos.

matraquear, com os ídolos, os maracás. Depois, um após outro, discursavam com audácia, dizendo: 'Sim, partimos, como fazem os homens corajosos, a fim de a vós, nosso inimigo, aprisionar e comer. Mas então tivestes a supremacia e nos capturastes. Isso não importa. Guerreiros valorosos morrem na terra dos seus inimigos. E a nossa terra ainda é grande. Os nossos nos vingarão em vós'. Ao que respondiam os outros: 'Vós já exterminastes muitos dos nossos. Tal queremos vingar em vós'"(44). "E sem falta são mui eloquentes e se prezam alguns tanto disto que, da prima noite até pela manhã, andam pelas ruas e praças pregando, excitando os demais à paz ou à guerra, ou trabalho, ou qualquer outra coisa que a ocasião lhes oferece, e, entretanto que um fala, todos mais calam e ouvem com atenção" (45). (STADEN, 1942, THEVET, 1878, SALVADOR, s/d apud CANDIDO, 1956, p. 8)

10

A discussão proposta por Candido, neste artigo, tinha como objetivo pensar o cururu⁷, dança praticada pela população cabocla do interior de São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Ali, poderiam ser encontrados desafios entre os componentes que, sempre dançando propunham "uns aos outros problemas, de fundo religioso ou profano, visando a derrotar o adversário e exaltar a própria pessoa" (1956, p.1), chegando algumas vezes à luta corporal simulada. A hipótese seria a de que "o cururu significa, na sua forma primitiva, uma reinterpretação, e parcialmente reconstrução, de danças cerimoniais tupis" (1956, p. 10), possivelmente vindo da região onde se deu mais intenso contato entre brancos e índios tupis ou tupinizados.

A curiosidade pelas possíveis origens indígenas das danças populares, também ocupou lugar nas inquietações de Katarina

7 - Nos documentos reunidos por Candido (1956), a dança do cururu aparece como direta ou indiretamente ligada à dança ritual do sapo, animal presente em inúmeros mitos indígenas que contam a origem do fogo. Na dramatização desses mitos, os dançarinos costumavam encarnar o personagem principal, saltando sobre o fogo ou engolindo brasas de cachimbo. Cabe lembrar que saltar sobre o fogo é prática recorrente entre as entidades cultuadas na jurema, religião de matriz afro-indígena a qual os caboclinhos encontram-se ligados.

Real. Dentre os onze grupos de caboclinho por ela pesquisados, nos anos sessenta, no Recife, cinco lhe revelaram o hábito frequente de realizarem sessões de caboclo e, dentre estes, mesmo os ensaios podiam se transformar em sessões, onde "índios legítimos" apareceriam para "brincar com eles", sobretudo no período do carnaval⁸. Os demais grupos insistiram tratar-se o caboclinho apenas de uma brincadeira. Mas ainda assim, haveria indícios de que todos os grupos seriam influenciados pela prática do espiritismo caboclo, levando a antropóloga a concluir que haveria "muito mais influência ameríndia 'legítima' nesses Caboclinhos, do que se pensa" (1967, p. 111). Por meio da dança, um universo de referências invisíveis ou invisibilizadas tornariam-se visíveis porque dançadas.

Roberto Benjamim foi outro folclorista que se dedicou ao tema. O autor destacou que, embora a existência de alguns grupos de caboclinhos remonte ao final do século XIX, como é o caso do Canindé e do Carijós de Recife, a tradição só desperta maior curiosidade dos estudiosos a partir dos anos quarenta do século XX, com os trabalhos de Mário Melo e Renato Almeida. Segundo Benjamim, acredita-se que os caboclinhos podem ter sobrevivido por muito tempo, no interior do estado ou nos subúrbios recifenses, escapando à documentação que, a partir do século XVIII até o início do XIX, deixa de se interessar pelas representações ligadas à figura do índio.

O crescente interesse pelos caboclinhos, a partir do final do século XIX e início do XX, teria relação, provavelmente, com uma "folclorização do indianismo" que passa a valorizar os temas indígenas como um modo de afirmação da nacionalidade, fazendo com que o índio figurasse na literatura, como nas obras de José de Alencar e Gonçalves Dias, na música por exemplo, através da obra de Carlos Gomes, chegando mesmo à publicidade, por

8 - Experiências como esta foram encontradas, por exemplo, no relato do falecido Seu Neilton, um dos fundadores da Tribo de Índios Tabajara, de Goiana, agremiação carnavalesca que assim como a maioria dos caboclinhos da região, são fundados na jurema, religião que cultua mestres e caboclos.

meio das marcas comerciais de cigarro e dos filmes de Hollywood (BENJAMIN, 1989).

Em relação à dança, sabe-se que o universo indígena inspirou, profundamente, artistas consagrados que buscavam ali fontes de referências para seus trabalhos. As danças de caráter ou danças características⁹ (PEREIRA, 2003), no início do século XX, tinham um viés claramente nativista, nacionalista e identitário, comprometido com a formação de uma dança brasileira. O fato é que o

povo mestiço elaborou um folguedo de representação da vida indígena utilizando, talvez, reminiscências de autos jesuíticos de catequese, elementos visuais e literários do romantismo indianista e traços das culturas indígenas oriundos da música e da dança religiosa, de cultos semi-secretos, somados ainda a elementos de culturas negras (BENJAMIN, 1989, p. 91).

Ganhando corpo através da dança, seja pela figura do índio, propriamente dita, seja pelos temas e elementos da vida cotidiana, por crenças e rituais, por formas de ocupação do espaço e compreensões cosmológicas do tempo, esta presença indígena convida a uma reflexão sobre como tais elementos chegaram a traduzir-se em representações coletivas.

A imagem do índio permeou obsessivamente o imaginário europeu, ao lado de canibais e monstros sub-aquáticos, ligando o além-mar ao mundo selvagem, perigoso e desconhecido das florestas tropicais (XIMENES, 2011). Dentre os estereótipos criados a partir do contato, predominou uma visão ocidental, cristã e etnocêntrica que atribuiu ao índio características como a improdutividade, o atraso e a preguiça, ou ainda, a afinidade com

9 - Serge Lifar, diretor da Ópera de Paris, faz sua primeira visita ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1934. Nesta ocasião, decide montar um bailado com tema brasileiro. Jurupary, primeira de uma série de "criações índio-brasileiras" tematiza o amor e a guerra indígena. Em Imbapara, de Maria Olenewa, a guerra aparece mais uma vez, junto ao tema do canibalismo. Neste balé, o compositor Lorenzo Fernandez utiliza-se de instrumentos de origem indígena, além de registros sonoros dos índios parecís, feitos por Roquette Pinto (PEREIRA, 2003).

práticas ditas promíscuas e diabólicas, atribuídas a sua relação com o corpo, com a sexualidade e com os inimigos, neste caso, através da antropofagia, do xamanismo e da dimensão ritual da guerra.

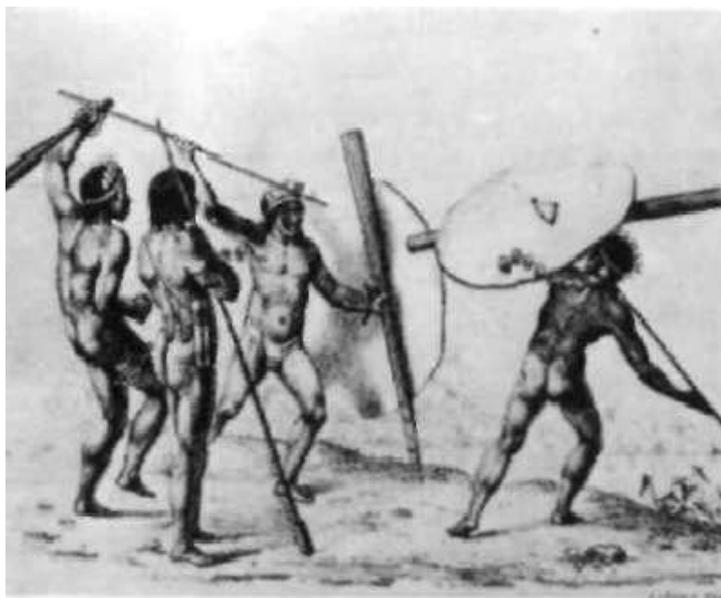


Figura 4 - Dança guerreira dos Juris, Spix e Martius (Séc. XIX)

Seguindo as pistas deixadas por Katarina Real, em busca desta "influência ameríndia", permito-me ter, a partir de agora, "um olho no microscópio e o outro no telescópio" (GALEANO, 2018), de modo a compor um pequeno panorama, a partir de elementos presentes em registros etnográficos, historiográficos, além daqueles encontrados nos estudos do folclore acerca de algumas danças populares e tradicionais brasileiras, dentre elas o caboclinho.

A aproximação com Antonio Candido, não pretende alçar a presença indígena identificada no cururu por ele estudado ao patamar de uma onipresença, nas danças populares e tradicionais brasileiras, de modo geral ou no caboclinho, especificamente. Trata-se, melhor dizendo, de reconhecer na dinâmica relacional do confronto, processos de incorporação, deslocamento e transformação que vão definir o modo como se deu e ainda se

dá a disputa pela história de violência que vem marcar a presença indígena em nossa sociedade, através dessas danças.

Mais do que identificar uma possível origem nativa para elas, o que caberia a uma abordagem histórica ou mesmo arqueológica da dança, interessa aqui tateá-las enquanto *fantasia* (PORTILHO, 2011), ou seja, não como um recurso imaginário do sujeito para encobrir algo da realidade, mas como um mecanismo que, em alguma medida, dá conta da realização de um desejo. A fantasia revela, através do contato com a alteridade, aspectos do sujeito por meio desta realização. O fascínio e o estranhamento causado pela figura do índio, popularizado através do hábito de fantasiar-se, ou melhor, de dar corpo à fantasia, de incorporá-la, fez com que o hábito de vestir-se de índio viesse a se tornar uma das mais imortalizadas fantasias dos carnavais de rua, no Brasil. Contudo, é na fantasia coletiva incorporada por pessoas organizadas em grupos ou agremiações que esta fantasia se realiza, elaborando uma história indígena que é também, em alguma medida, uma história de quem se afeta por ela.

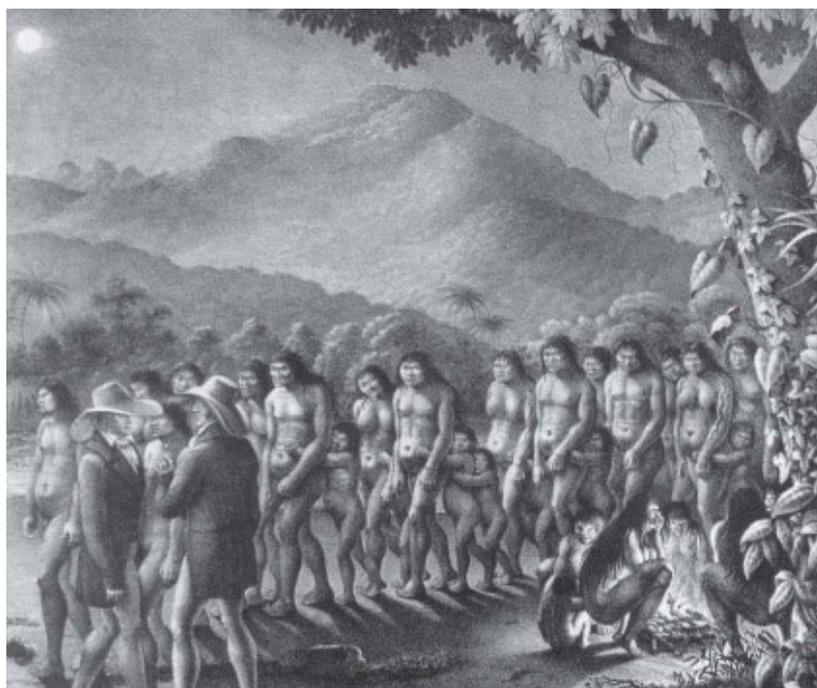


Figura 5 - Dança dos Índios Puri. Fonte: Spix e Martius, 1831 (Séc. XIX).



Figura 6 - Ensaio do Caboclinho Canindé de Goiana. Foto: Ernesto Rodrigues

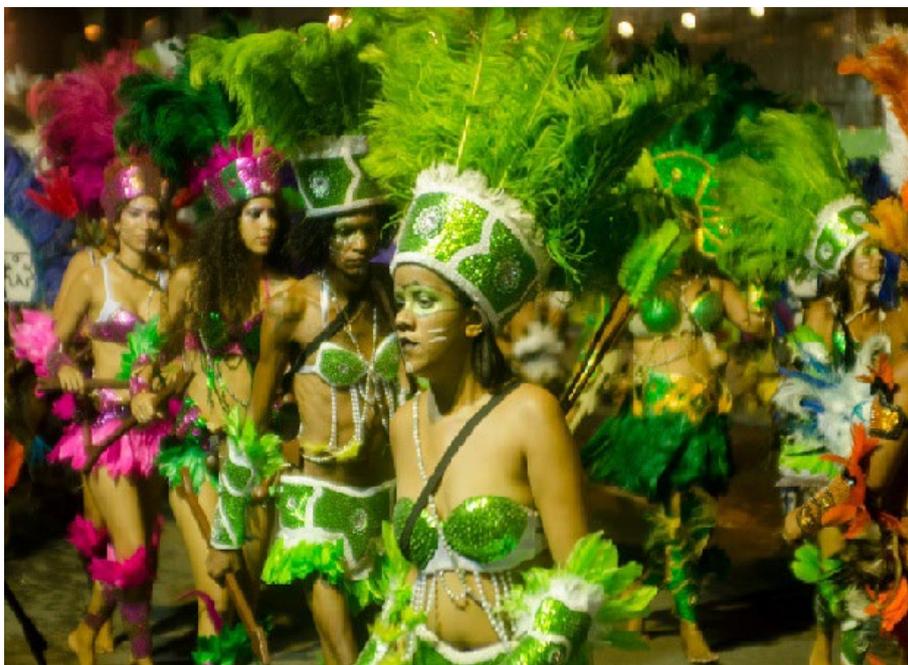


Figura 7 - Desfile do Caboclinho Carijós de Goiana. Foto: Ernesto Rodrigues

Pequeno panorama etnocoreográfico: a dança e a guerra

Dentre as chamadas danças dramáticas do Brasil (ANDRADE, 1982 [1934]), seria possível fazer uma distinção de ordem temática. De um lado, teríamos o tema da morte e da ressurreição da entidade principal do bailado, de outro, teríamos a luta do bem contra o mal, que articularia a noção de perigo e salvação (1982, [1934]). De acordo com esta distinção, na primeira categoria estariam o bumba-meu-boi, os caboclinhos, os cordões de bichos amazônicos, e ainda os congos, os cucumbis e os reisados. Na segunda, estariam os pastoris e as cheganças. Muitas outras formas de classificação, no entanto, poderiam ser utilizadas para pensá-las considerando, por exemplo, a sua distribuição pelo calendário anual, os chamados ciclos festivos.

O recorte das danças aqui, neste caso, reunidas em um pequeno panorama etnocoreográfico¹⁰, procura aproximá-las privilegiando suas recorrentes representações ligadas à guerra, o que se dá a ver através da organização coreográfica, por meio de fileiras ou cordões¹¹, de movimentos ligados à ideia de ataque e defesa, de avanço e recuo, do uso de adereços e instrumentos como lanças, machadas, arco e flechas e, não menos importante, da rivalidade entre os grupos. Dentre elas, ao menos três tipos de confronto podem ser observados: aqueles que opõem índios e negros, aqueles que opõem índios e brancos e aqueles que opõem índios, ou caboclos, entre si.

¹⁰ - Por etnocoreologia, Gertrude Kurath, pioneira nos estudos etnológicos em dança, referia-se aos estudos sobre dança, centrados nas performances étnicas e populares de diferentes tradições culturais, o que definia um campo, diferente do dance research, focado na história das artes cênicas ocidentais (CITRO, 2012). Para tanto, Kurath recomendava uma dupla formação, a de antropólogo e a de dançarino, ao profissional interessado nesta abordagem. Uma abordagem etnocoreológica ou etnocoreográfica baseia-se no entendimento dos dispositivos coreográficos, por meio de um processo de "trocas centradas na dança" (BEAUDET, 2010, p. 5), onde o ato de dançar atravessa e contribui para a escrita de toda ou boa parte da pesquisa.

¹¹ - Presente nas expressões rituais de praticamente todas as culturas do mundo, a roda ou círculo costuma ser identificado como um dispositivo de interação e integração de diferenças, associado à percepção cíclica do tempo (CASCUDO, 2001). Já a formação das fileiras, com suas manobras geométricas, acumula referências relacionadas ao universo da guerra, segundo os mais antigos relatos de confronto bélico no mundo ocidental (BONANATE, 2001). As fileiras, no entanto, também podem ser encontradas em danças rituais indígenas, ao lado de outros dispositivos coreográficos, como o bloco, a cunha e a procissão (VERAS, 2015). Os vestígios da marcha guerreira dançada são tão antigos quanto o dos bailados em círculo, tal como afirma Cascudo: "A marcha guerreira de Cingle de la Mola Remigia e os homens-touro do Barranco de Casulla (Castellón) são bailados visíveis na Espanha epipaleolítica, como o é o círculo feminino de Gogull, Lérida" (2001, p. 339).

Longe de exaurir o tema, tais danças serão descritas apenas na medida em que conhecê-las converge para nosso interesse em saber como a presença indígena se manifesta, nestes casos, ética e esteticamente.

No município de Laranjeiras, por exemplo, em Sergipe, no mês de outubro, a cidade se converte no cenário onde acontece o lambe-sujo¹², uma dramatização do conflito entre negros escravizados e índios catequizados, os chamados caboclinhos, responsáveis pela destruição dos quilombos. O embate, que tem sua ocorrência registrada desde o final do século XIX, possui variantes em outras cidades do interior do estado (ARAÚJO, 1964). Numa leitura muito própria da comunidade de Laranjeiras sobre a luta e a resistência dos antigos escravos da região a manifestação encena uma batalha entre negros e índios em que

17

Um negro amarrado na cintura é conduzido por um índio que o obriga a percorrer as feiras da cidade para pedir os alimentos que servirão para o preparo da feijoada a ser servida aos participantes durante a brincadeira. [...] Ainda na véspera da festa, os participantes constroem uma cabana de taquara, planta semelhante ao bambu, que abrigará a batalha final [...]. Essas atividades do lambe-sujo do dia anterior geram grandes expectativas para a festa do domingo, dia da batalha final. Nesse dia, a figura do feitor surge imponente e necessária. Armado de chicote e facão na cintura, ele se assemelha ao capitão do mato que a história registra como chefe dos guerreiros mamelucos, destruidores de quilombos. (PINTO, 2014, p. 42-43)

As lutas e os levantes contra o sistema escravista também aparecem na dança do quilombo, manifestação encontrada no

12 - Ver o documentário "Lambe Sujo - uma ópera dos quilombos" (Homemade Filmes e Associação Cultural Cachuêra!, 2004).

município de Limoeiro de Anadia, assim como em outras cidades de Alagoas. A tradição que pode ser realizada em qualquer época do ano, geralmente, integra a programação das festividades religiosas locais.

O auto realiza-se em três partes: o roubo, o resgate e a luta. Ali encena-se uma batalha, entre negros e índios, estes também chamados de caboclos, que termina com a derrota e escravização dos negros (PINTO, 2014). Essa luta também se dá através de um embate musical, ao som das toadas do *Samba negro* e do *Dá-lhe toré* (CASCUDO, 2001). Assim como no lambe-sujo, os negros do quilombo portam foices e os índios portam arco e flechas. Já o pai do mato, personagem ligado aos negros, porta uma espingarda.

A origem desta *Tróia negra* ou *Ilíada Alagoana*, como foi apelidada por Araújo (1964) "está relacionada a uma lenda que diz que Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, teria realizado um suposto seqüestro de uma filha do senhor de engenho. Aflito, o senhor teria pedido ajuda aos índios para resgatar a filha" (PINTO, 2014, p. 44).

No lambe-sujo, de Laranjeiras, os índios vão atrás dos negros para resgatar a "princesa indígena" capturada durante a invasão da cidade, liderada pelo príncipe dos lambe-sujos. Importante sublinhar que, tanto no lambe-sujo, como no quilombo, encontra-se a figura do índio servindo de escudo do branco contra o negro. Ali os índios assumem o papel de guardiões dos interesses dos senhores de engenho da região, cuja presença se faz por meio de sua ética de guerra.

Os índios formam um cerco que culmina com a simulação de combate. Durante a batalha, os lambe-sujos são amarrados e aprisionados. Em seguida, saem pelas ruas pedindo dinheiro à população para comprar suas alforrias. [...] O festejo é encerrado

com a queima da cabana. Em Limoeiro de Anadia, a encenação também é marcada pela invasão do mocambo pelos índios. Esta invasão provoca a guerra entre os grupos, com destaque para a luta entre o rei negro e o rei indígena, e, assim como acontece no Lambe-sujo, os índios também vencem a batalha e fazem os negros de escravos. (PINTO, 2014, p. 45-46)

Esta prática de captura dos negros pelos índios remete à aliança entre brancos e índios, na guerra contra etnias resistentes "à expansão dos currais nos sertões" (MONTEIRO, 2011, p. 183). Aliança conquistada a ferro e fogo, as guerras justas, fundamentadas na propagação da fé, legitimavam a captura e a escravização de indígenas, aprisionados por conta de suas crenças pagãs, resistência à fé católica ou devido às guerras interétnicas, o que justificava legalmente a escravidão indígena, enquanto voto de misericórdia, evitando a pena de morte, prevista pelo direito bélico (FRAGOSO, 1952 *apud* MONTEIRO, 2011).

Porém, se o papel exercido pelos índios nesses confrontos dançados contra os negros expressa um modo de fazer guerra próprio dos brancos, com uso de aprisionamento, escravização e humilhação pública, as armas utilizadas nesses combates, não se resumem àquelas empunhadas pelos senhores, dando a ver ali um contraponto ético sobre as diferentes formas de fazer guerra.

A referência ao uso da jurema¹³ pelos índios, no quilombo, seja na forma de bebida embriagadora que torna possível o rapto da rainha dos negros, seja por meio da folha que, ao ser inalada pelo rei dos negros, faz com que ele desperte a fim de reiniciar os combates finais com o rei dos caboclos (CASCUDO, 2001), é um dos exemplos. Soma-se a isso o uso da tocaia, do tabaco e

13 - A jurema, bebida ritual utilizada pelos povos indígenas, desde o século XVI, costumava ser tomada com intuito de curar-se e fortalecer-se para a guerra. Hoje, a bebida é consumida nos terreiros de jurema, em inúmeras cidades do Nordeste, onde os caboclos são cultuados. Composta da casca da raiz e do tronco da *Mimosa tenuiflora* (Willd.), conhecida como jurema-preta, em alguns casos, e da *Piptadenia stipulacea* (Benth), conhecida como jurema-branca, seu modo de preparo varia bastante. Voltaremos a este tema mais adiante.

da camuflagem nas vestimentas para surpreender, enfrentar ou ludibriar o inimigo.

Alguns autores (REIS, 1996 apud PINTO, 2014) defendem a ideia de que esses "autos" teriam sido criados como instrumentos de manipulação contra as fugas e rebeliões que levaram à criação dos quilombos, utilizando-se de um mecanismo de deslocamento e transferência, fazendo com que o ódio sentido pelos negros em relação aos senhores de engenho fosse direcionado aos índios sob a forma de uma animosidade, a recíproca incluída. Sabe-se, no entanto, que nos quilombos, propriamente ditos, era possível encontrar índios fugidos ou alforriados vivendo juntamente com os negros. O que parece mais pertinente, portanto, é que a função moralizadora da encenação, neste caso específico, tenha se transformado em função regeneradora de uma memória de resistência (PINTO, 2014), uma vez que há referências a documentos judiciais do final do século XIX, que registram "a proibição da manifestação em Marechal Deodoro [município de Alagoas], onde o 'auto' era considerado bárbaro e imoral" (PINTO, 2014, p. 47), sugerindo que a batalha antes de ter se tornado uma manifestação popularmente reconhecida na região com o desenvolvimento acima apresentado, talvez tivesse tido outro final, com uma possível vitória dos negros. Todos esses aspectos revelam o quanto, mesmo as danças marcadas por uma africanidade, refletem a complexidade da relação entre índios e negros, para além da sua relação com os brancos.

Em relação às guerras dançadas que expressam a oposição entre índios e brancos, foram poucos os registros encontrados. Tampouco os brancos aparecem ali personificados. É o caso dos caiapós. Dança cuja ocorrência se dá durante o ciclo natalino, até o dia de Reis, podendo ser encontrada também integrando a programação das Festas do Divino, o Sábado de Aleluia e a Festa

de São Benedito (ARAÚJO, 1964; CASCUDO, 2001), em São Paulo, Goiás, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Organizados em duas fileiras, portando arco e flecha nas mãos, nesta dança os índios são liderados pelo cacique e pelo curumim que se movem, sempre em perspectiva de avanço. Num dado momento, o curumim sentindo-se mal, interrompe sua dança. É quando os demais dançadores formam um círculo em torno dele, batendo forte o pé no chão e realizando pequenos saltos. O curumim, "atingido" pelo branco, sem representação visível na dança, cai morto no chão. O cacique ou pajé aproxima-se do curumim e solta baforadas de fumo, fazendo com que ele retorne à vida. É quando todos retomam a marcha dançada. Há casos em que o curumim é uma menina, raptada pelo branco e depois retomada pelos caiapós (CASCUDO, 2001)¹⁴.

Em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em meio a um carnaval onde predominam as escolas de samba, ligadas às religiões de matriz afro, há um espaço onde "tudo é feito indigenamente" (FLORES, 2013, p. 16). Trata-se das tribos carnavalescas. Ali, a guerra, é um ritual que ocorre nos dias de carnaval, junto ao desfile das Escolas de Samba, e que demanda durante o ano inteiro um engajamento no processo de criação e elaboração de estratégias de combate.

A rivalidade entre as tribos, além de se dar através da música, da dança, das alegorias, das figuras do bandeirista, do feiticeiro e do casal indígena, também passa por uma disputa entre quem é "mais" ou "menos índio". Ligados ao batuque, religião de matriz afro presente no sul do país, mas também à umbanda e à jurema os integrantes das tribos, durante os desfiles, podem incorporar caboclos. "Fazer-se índio" está ligado a uma experiência que articula elementos afro e indígenas, onde é posto em xeque a

¹⁴ - A ausência de uma representação do branco, articulada à forma de sua interferência na dramaticidade da dança, renderia uma interessante discussão, mas escapa ao foco deste artigo.

questão da origem e da descendência tanto das pessoas, quanto de suas tradições. Nas palavras de Dona Georgina, registradas pela antropóloga Luiza Flores: “Índio, índio mesmo é negro” (2013, p. 49).

Nas tribos carnavalescas, negros fazem o papel de índios que enfrentam outros índios, durante a guerra do carnaval. Por meio de seus enredos, é contada a história da colonização, aproximando negros e índios por meios de suas histórias de luta empreendidas na Terra. A noção de *afroindígena* é aqui invocada (MELLO, 2003 *apud* FLORES, 2013). Nos conta Flores que

Durante os ensaios iniciais que participei, um dos comancheiros dizia enfaticamente que a “história do índio no mundo” pode ser resumida à história dos Cherokees e que eu, enquanto “estudiosa”, deveria conhecer a história do índio Gerônimo, personagem ameríndio norte-americano. Penso que a nacionalidade do povo que nomeia a tribo carnavalesca é o que menos importa para meus interlocutores em seus sentidos de “ser índio”. O que é de fato importante é a “bravura” do povo a que esse nome expressa a “coragem” de seus “guerreiros” em irem para a luta e produzirem a “guerra”. (FLORES, 2013, p. 39)

Esta relação também pode ser encontrada no maracatu de baque solto ou maracatu rural, presente em diversas cidades da zona da mata norte de Pernambuco, onde a dimensão da guerra é evocada pelos folgazões para explicar o seu surgimento, como resultado da aliança entre negros e índios contra o senhor de engenho (SILVA, 2015). O carnaval como ritual de guerra, também é o contexto onde se insere esta tradição, na qual destaca-se a figura do caboclo de lança.

A disputa é identificada como uma das principais pulsões do maracatu, seja no enfrentamento físico dos caboclos, na batalha poética travada entre os mestres, ou na plasticidade e no desenvolvimento das suas manobras (CHAVES, 2008).

Memórias ligadas a um *tempo antigo* (SILVA, 2018) encontram-se relacionadas a esta tradição, quando os enfrentamentos físicos, assim como os espirituais, materializados por meio de feitiços, se davam com mais frequência e intensidade, entre os maracatus e seus folgazões.

[...] o tempo antigo não pode ser visto como um marco histórico específico, e sim como coordenadas experienciais que ainda estão presentes, de diversas maneiras, nas narrativas dos folgazões sobre o maracatu hoje. Podemos estender esse pensamento à rivalidade. Os enfrentamentos, o conflito e a rivalidade sendo constituintes do maracatu desde antigamente, também não podem, portanto, serem vistos como encerrados naquele período. Penso que, tendo tal constituição em mente, não seja necessário optar entre acreditar que o aspecto de enfrentamento do maracatu foi apagado em sua participação no carnaval, que esse aspecto é consequência de uma rivalidade imposta por essa participação ou que toda a forma de rivalidade e de enfrentamento deixou de acontecer por terem se deslocado para o carnaval em formas totalmente novas. É importante considerar que o enfrentamento ocorre constantemente por outras vias, sempre reorganizado pelos folgazões. (SILVA, 2018, p. 56-57)

Os fundamentos religiosos do maracatu de baque solto, ligado à jurema, o diferenciam do maracatu de baque virado ou maracatu nação, ligado ao universo afro, com instrumentação baseada no uso de alfaias e com a maioria das nações fundadas em terreiros de candomblé. No baque solto a representação do universo indígena se dá pela presença rítmica do mineiro ou ganzá – possível tradução dos maracás, pela figura do arreia-

mar, conhecido como caboclo de pena, pela movimentação das manobras que, assim como nos caboclinhos, são responsáveis pelo deslocamento do grupo e pelo culto aos caboclos da jurema, contexto no qual se travam guerras invisíveis, outra afinidade compartilhada com os caboclinhos, sobre os quais me dedico a refletir, a partir de agora.

"O caboclinho é um afeto indígena"

Entre os caboclinhos, presentes em várias cidades da região metropolitana do Recife e da zona da mata norte de Pernambuco, a batalha também se dá entre índios ou caboclos. Goiana, cidade conhecida como "terra dos caboclinhos", localizada na zona mata norte, onde a pesquisa que fundamenta este artigo foi realizada, integrou no século XVI, a Capitania de Pernambuco. Ocupando lugar de destaque político e econômico, pela presença do porto do rio Goiana, dali escoava boa parte da produção açucareira e o pau-brasil extraído da região (DOSSIÊ INRC, 2012).

Localidade considerada estratégica, durante todo o período colonial, Goiana foi a cidade economicamente mais próspera de Pernambuco, até o final do século XIX (SALLES, 2010), o que gerou disputas políticas acirradas entre os poderosos latifundiários da região. A presença indígena no litoral norte pernambucano, também por isso, encontra na historiografia referências à sua participação nas guerras¹⁵, contra ou a favor dos portugueses, em seu combate aos franceses e aos holandeses.

Nos caboclinhos, seus dançarinos são guerreiros, organizados em cordões, disposição espacial em que duas fileiras paralelas

15 - Sobre os cahetés, conhecidos por terem devorado, em 1555, o bispo D. Pero Fernandes Sardinha, sabe-se que junto aos tabajara, presentes também na região, impuseram sérios obstáculos às ações colonizadoras dos portugueses que lhe tomaram as terras, queimaram as casas, sequestraram as mulheres, escravizando-as (ANDRADE, 1986). Hostis à instalação dos engenhos e à cultura da cana, assim como à imposição religiosa das diferentes missões que aportaram na região, empreenderam ações de combate e aliança a depender dos seus objetivos (1986, p. 59). Aos potiguares, situados no litoral da Paraíba, por exemplo, os tabajara teriam se aliado, em resistência às entradas franciscanas, em meados de 1578, resultando em ataques de repercussão histórica à Capitania de Itamaracá, cuja capital na época era justamente Goiana.

desenvolvem movimentos simétricos. A dança desses cordões, tal como no maracatu de baque solto são chamadas de *manobras*, evocando movimentos de guerra, por meio de avanços e recuos, saltos e agachamentos, deslocamentos laterais, trançados e rodopios.

Compreender a dança dos caboclinhos como *manobra*, categoria nativa de movimento, é um primeiro passo que leva em consideração a relação dança e guerra ali em jogo. Entre os caboclinhos, *guerra* é um ritmo¹⁶ que abre e fecha os ensaios e apresentações quando, geralmente, são entoados os *gritos de guerra*, brados coletivos em forma de pergunta e resposta, que enaltecem o caboclo, entidade espiritual que protege o grupo, e consultam os componentes sobre quererem a paz ou a guerra, ao que sempre respondem: guerra!

Ao som da guerra, se dança a *tesoura*: cruzada de pernas, seguida de descruzamento, com transferência de peso e acento nas laterais. Dentre os passos do caboclinho, a tesoura é o único passo que possui nome. Os demais passos recebem o nome genérico do ritmo durante o qual são dançados. A aparente leveza da dança dos caboclinhos contrasta com o esforço investido para realizá-la. Agilidade, força, precisão, flexibilidade, amplitude são algumas das habilidades exigidas pelos movimentos¹⁷, que desafiam os pequenos e alternados apoios do pé. Pelo caráter performativo da *tesoura* chamamos atenção para ela, através do que nos contou Laudicéia, ao afirmar que

Essas danças já é pra cortar algumas coisas. Por isso, tem tanta cruzada de perna. Porque tem gente de outras tribos que vem olhar a gente, nos admira, aí olha as pernas, porque a gente tá dançando muito ou tá dançando pouco, aí naquilo já vai alguma

16 - Os demais ritmos que compõem o caboclinho são o perré, o baião, a macumba e a pisada tocados, geralmente, nesta ordem.

17 - De acordo com a etnologia contemporânea, leveza e flexibilidade são habilidades consideradas estratégicas, por exemplo, na dança dos Guarani Mbyá, seja na preparação para a guerra ou para vida cotidiana (MONTARDO, 2003). Já a relação com a gravidade através da relação com o peso, chama atenção como aspecto fundante entre as danças Matipu, Wayãpi e Araweté (VERAS, 2015; BEAUDET, 2013, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 1986).

maldade. Aí essas cruzada de perna já corta algumas coisas.
(Laudicéia da Conceição Simplício, conhecida como Ninha, cacica do Caboclinho Carijós de Goiana)



Figura 8 - Tesoura dançada pelo Caboclinho Canindé de Goiana. Foto: Ernesto Rodrigues

Este poder de "cortar algumas coisas" que a cruzada de pernas detém, aciona uma ética de ataque e defesa¹⁸, comum entre os caboclinhos, em que a violência virtual é mais valorizada, do que a violência real. Entre os caboclinhos, o limite tênue entre um tipo de violência e outro, no entanto, costuma estar ligado a um jogo de posições experimentado pelos grupos, em que uma arte das distâncias e das proximidades é ativada de acordo com as relações de força que envolvem o grau de aliança ou inimizade existente entre eles.

Dançar a guerra, entre os caboclinhos, envolve mover relações de amizade, colaboração, ajuda mútua, desde o período pré-carnavalesco até o final do carnaval: trabalhando em parceria, comprando e compartilhando material, como penas e plumas, comprometendo-se de forma recíproca com a composição dos cordões e do baque, unidade musical do grupo. Mas entre os caboclinhos, as relações de inimizade também alimentam o espírito de rivalidade ali presente, o que se expressa através da troca de

¹⁸ - O poder da cruzada também pode ser acionado coletivamente, através das manobras, com seus cordões de caboclos e caboclas, desenhando linhas no espaço e criando, com isso, um campo de forças que protege o grupo do olhar mal intencionado.

injúrias, críticas e provocações. Isso se dá devido às diferenças na condução dos aspectos ligados à organização de um caboclinho.

Os caboclinhos surgem uns dos outros. Vigora entre eles um processo de derivação, por divergências estéticas e relacionais, que converge para criação de novos grupos sempre que aspectos de sua autonomia estética e política são ameaçados, como nos explicou Edmílson.

Caboclinho é sempre criado de uma desavença. A rama de um vem da discórdia de outro. Você dança cinco anos na nação, começa a se inteirar, a não concordar mais, você já tem conhecimento, tem uma equipe que é por você. O que é mais fácil, ficar batendo de frente ou sair e fazer a sua? [...] Neste meio de caboclinho tem muita discórdia. Muitos ficam com raiva porque eu coloquei esta nação. Porque eles não querem me ver disputando com eles amanhã. Você começa a ter inimizade com um caboclinho, depois que começa a disputar na mesma categoria. (Edmílson José, liderança do Caboclinho Pena Branca de Goiana)

Impossível não lembrar de Pierre Clastres que em seu *Arqueologia da violência* (2014), propõe compreendê-la como motor da vida social. A guerra, no universo indígena, asseguraria à sociedade o movimento, pois "não pertence à estática, mas à dinâmica". A indivisão interna, através da relação entre aliados, garantiria a oposição externa, por meio da relação entre inimigos. Daí sua célebre frase, "se não houvesse inimigos, seria preciso inventá-los" (CLASTRES, 2014, p. 239-250). Se a troca não se dá com qualquer grupo, entre os caboclinhos, o mesmo pode ser dito em relação à guerra. A lógica do inimigo preferencial (FAUSTO, 2001) parece operar, também neste contexto.

Muito do que se passa nas ruas, também costuma ser atribuído à relação que os grupos mantêm com as forças espirituais, os caboclos que protegem a manifestação. Um mal-encontro nas ruas, durante o carnaval, no entanto, pode contribuir para que a manifestação da violência explícita se sobreponha à violência simbólica. De acordo com Seu Nelson, "o carnaval é uma batalha. [...] Na parte invisível, os caboclos não se dão. E eu tenho que trabalhar pra não deixar passar, pra não deixar eles ganhar, pra me livrar. E eu me livro com a dança".

Parece residir nas forças de oposição mobilizadas pelos corpos em movimento, pelas evoluções coreográficas dos cordões e, ainda, pelo sentimento de disputa e rivalidade que toma conta dos diferentes caboclinhos antes, durante e depois do carnaval, uma importante força motriz. Através desses confrontos pode-se vislumbrar também o lugar do oponente na dinâmica das relações. Dança-se para o caboclo, entidade espiritual a quem se deve obrigações religiosas, tanto quanto para o caboclinho rival, na intenção de superá-lo.

A maioria dos caboclinhos encontra-se ligado a um terreiro de jurema, onde costuma cultuar um caboclo, entidade espiritual que dá nome ao grupo. A liderança religiosa deste terreiro será responsável por conduzir as obrigações rituais necessárias, de modo que o grupo atravesse o período carnavalesco, a salvo dos riscos possíveis de serem vividos nesta época: brigas, acidentes, doenças, encontros indesejados e outros infortúnios.

A jurema é um complexo religioso fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um "reino encantado", os "encantos" ou "as cidades da jurema". (SALLES, 2010, p. 10)

A natureza das entidades cultuadas na jurema varia. Chamaremos atenção aqui para os caboclos, em contraponto aos mestres. Enquanto estes experimentaram a morte, através do fim da matéria, os caboclos passaram por um processo de transmutação que envolve a transição, geralmente, de uma forma de existência humana para uma forma de existência vegetal¹⁹, por exemplo, um tronco, uma raiz, uma folha, uma semente. A energia mobilizada pelos caboclos envolve a morte temporária do *rodante* (nome que se dá ao médium) em contrapartida à dimensão da vida material alcançada por eles no momento da incorporação.

Não só existe caboclo e índio que já se foram e o espírito ficou preso ali naquela aldeia favorecendo nos terreiros, àquelas pessoas que acreditam nele. Tem ainda sobrenatural encantado, vivo que nem você, que nem eu. Agora, depende da competência da mãe de santo ou do pai de santo de trazer dentro do terreiro o espírito dele, sendo vivo, para corporar numa pessoa viva também. Só que o vivo não demora na gente. O vivo chega, faz a sua parte, se tiver que cantar, canta e ali a menos de cinco minutos ele deixa o corpo da gente. Porque se permanecer mais, a gente não volta. É diferente daquele que já morreu e desencarnou. Que só ficou o espírito. Esse demora mais, porque a carne já tá morta. Agora o vivo com o vivo, a carne da gente não pode sustentar por muito tempo aquela entidade encantada, junto com o espírito da gente que é vivo também. É muita energia. Nas hora certa, ele tem que sair, pro corpo da gente poder receber de volta o nosso espírito, a força da nossas próprias energia, pra gente voltar a viver de novo. (Dona Jucedri Ribeiro dos Santos, liderança dos Índios Tabajara de Goiana e juremeira do centro espírita João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo)

19 - Há referências, na literatura sobre a jurema (SHAPANAN, 2004), de entidades que se encantaram em animais, em acidentes físico-geográficos, no vento, na fumaça. Já na literatura antropológica, vale lembrar que entre os kanak, da Nova Caledônia, estudados por Maurice Leenhardt (1947) o corpo recebe suas características do reino vegetal. O corpo não é concebido "como uma forma e matéria isoladas do mundo; ele participa em sua totalidade de uma natureza que, ao mesmo tempo, o assimila e o banha. A ligação com o mundo vegetal não é uma metáfora, mas uma identidade de substância" (LE BRETON, 2011, p. 23).

Outros aspectos marcam a diferença entre mestres e caboclos como o fato dos mestres terem tido uma vida material de excessos, enquanto os caboclos foram figuras heróicas, chefes, guerreiros e curandeiros. Os mestres e mestras foram boêmios, notívagos, exímios amantes, brabos, vingativos e justiceiros o que resultou, na maioria dos casos, em mortes violentas. Já o desaparecimento dos caboclos, encontra-se envolto numa aura de mistério. Ninguém sabe precisar quando, nem onde eles se encantaram. Enquanto os mestres tiveram sua passagem pela vida marcada pela individualidade, com nome próprio, local de nascimento e morte conhecidos, os caboclos na maioria das vezes têm essas informações nubladas por uma identidade coletivizada: caboclo canindé, caboclo orubá, caboclo tupinambá, entre outros.

Lísias Negrão (*apud* ASSUNÇÃO, 2001, p. 186) num esforço de caracterização enumera algumas qualidades do caboclo como: o fato de serem índios que viveram antes da colonização; só fazerem o bem; serem espíritos curadores e detentores da ciência das ervas; além de chefes e guerreiros. Já Edson Carneiro (*apud* ASSUNÇÃO, 2001, p. 184), identifica neles a representação de um ideal de índio brasileiro, a partir da nacionalização de hábitos de caráter indígena.

Referências ao poder de cura dos caboclos são unânimes, mas destaca-se também o fato de fazerem a guerra, trabalhando para o bem e para o mal. O entendimento de bem e mal diz respeito, respectivamente, à capacidade de mobilizar energias para a autodefesa, de forma preventiva ou em resposta a possíveis ataques sofridos pelos adeptos, podendo ainda agir intencionalmente com o objetivo de prejudicar alguém, em resposta ou independente aos ataques vindos de seus inimigos²⁰. A guerra parece aqui ser um dos caminhos para a cura.

20 - A questão das endo e exo-guerras empreendidas pelos caboclinhos encontra ressonância nas discussões sobre a ontologia da predação (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), em que o corpo aparece como lugar de confrontação, "lugar de emergência da identidade e da diferença", e onde "um conjunto de hábitos e processos contribuem para sua constituição" (1996, p. 130).

O processo de incorporação dos caboclos tem suas peculiaridades, também no que diz respeito ao que eles vêm fazer em terra. Quando invocados, cantam, dançam e trazem recados. Ao serem incorporados pelos rodantes nos terreiros, os caboclos sentem-se como que chegando em sua aldeia. A sabedoria a eles atribuída no contexto das giras é compartilhada com os presentes, na medida de sua iniciação ou dos seus propósitos ali. Muitos caboclinhos e índios aprenderam a dançar com os caboclos que cultuam na jurema, o que sugere uma possível origem da tradição. Seria, portanto, através da intermediação dos caboclos que os pontos tocados e as danças realizadas nos terreiros de jurema chegariam até os caboclinhos.

Tenho um caboclo que chega aqui pelo carnaval, ele ensina uma dança pras meninas. Ele corpora em mim e começa a dançar. E as meninas já aprenderam e levaram pra avenida. Lá no Recife bateram palma. Uma dança indígena mesmo. Mas tu pensa que eu sei fazer? As minhas entidade chega, brinca, dança mas eu não sei como é. As menina é quem diz. (Dona Jucedí Ribeiro dos Santos, dirigente dos Índios Tabajara de Goiana e juremeira da João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo)

A incorporação dos caboclos é facilitada pelo consumo da jurema. Há registros históricos, a partir do século XVIII, que descrevem o seu consumo em rituais indígenas, entre os povos do nordeste, no período colonial. O documento que institui o Diretório dos Índios em Pernambuco, criado pelo Marquês de Pombal, faz referência à jurema "determinando que seja abolido seu uso. (...) Dezessete anos antes do referido documento, em 1741, uma carta a Dom João V, enviada por Henrique Luís Pereira Freire de Andrada, Governador da capitania de Pernambuco, já alertava

sobre os riscos da bebida" (SALLES, 2010, p. 39). Num anexo desta carta encontra-se

[...] nesta junta, propôs o Excelentíssimo e Ilustríssimo Senhor Bispo [que] se buscassem os meios precisos a remediar os erros que se tem introduzido entre os índios, tomando certas bebidas, as quais chamam jurema, ficando com elas loucos e com visões e representações diabólicas pelas quais ficam persuadidos não ser verdadeiro caminho o que lhe ensinam os missionários (apud SALLES, 2010, p. 40)

Consumida por aqueles que eram os mais hábeis para a guerra, a bebida atuava na preparação de combates (SALLES, 2010, p. 39-40). Importante destacar que há muitas referências à noção de caminho nos pontos de jurema entoados pelos caboclinhos, durante o carnaval.

Caboclo não tem caminho para caminhar
Caminha por cima da folha, por dentro da folha
Por qualquer lugar
Okê, caboclo
(ponto tradicional de jurema)

Nesses pontos, os caminhos descritos nem sempre se encontram abertos, abrem-se conforme a passagem dos caboclos que atravessam mundos, assim como são atravessados por eles. Esse atravessamento parece envolver uma dimensão afetiva fundamental na experiência dos caboclinhos.

O caboclinho é um afeto indígena. Nós temos essa parte indígena aqui também. Porque no tempo das aldeia, na zona da mata, era uma aldeia aqui, outra acolá. Aí ficou o nome. E com o nome

nós faz o trabalho carnavalesco. Tribo que hoje nós chama, é tribo de índio, de caboclinho. É da parte indígena. Nós da zona da mata adoramos tudo isso". (Nelson Ferreira, fundador e ex-liderança do Caboclinho Sete Flexas de Goiana)

O corpo nas cosmologias ameríndias já foi bastante discutido pela etnologia indígena. Mais do que um organismo material, o corpo foi compreendido enquanto feixe de afecções e sítio de perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), discussão que nos rendeu a máxima: *o ponto de vista está no corpo*.

[...] mais que organismos materiais, os corpos têm alma, como as almas e espíritos, aliás, têm corpo. A concepção dual (ou plural) da alma humana, muito difundida na Amazônia indígena, distingue entre uma alma (ou almas) do corpo, registro reificado da história do indivíduo, precipitado da memória e do afeto, e uma "alma verdadeira", pura singularidade subjetiva formal, marca abstrata da pessoa (por exemplo, Viveiros de Castro 1992a: 201-214; McCallum 1996). De outro lado, as almas dos mortos e os espíritos que habitam o universo não são entidades imateriais, mas outros tantos tipos de corpo dotados de propriedades — afecções — *sui generis*. A distinção ameríndia entre alma e corpo não é uma distinção substantiva, mas algo que parece remeter a uma "epistemologia ontologizada" (Taylor 1993a: 444-445). Com efeito, corpo e alma, assim como natureza e cultura, não correspondem a substantivos, entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes ou perspectivas fenomenológicas (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 131-132).

Recentemente, uma *virada afetiva* tem sido responsável pela renovação do interesse pelos afetos e, conseqüentemente, pelo corpo

na antropologia. Os afetos, segundo esta perspectiva, seriam pura "intensidade corporal e vital que se diferencia da emoção", porque posta em movimento. É um discurso sobre o corpo que se atualiza aqui.

O corpo envelope o efeito do impacto: ele conserva o impacto menos a coisa que produz o impacto. [...] É uma ideia de primeira ordem produzida espontaneamente pelo corpo: a afecção é imediatamente, espontaneamente intensificada pelo traço reproduzível de um encontro, a "forma" de um encontro (MASSUMI, 2018, p. 69).

A experiência vivida pelos caboclinhos, através da guerra visível e invisível empreendida durante o carnaval, é marcada pelo afeto de uma presença indígena, intensificada pela força e vitalidade ali mobilizadas. Pelos recados²¹ transmitidos, pelos saberes conquistados. Ou ainda, pelo acesso a uma solução de continuidade entre perspectivas, tempos e mundos. A "parte indígena" a qual se refere Seu Nelson mais do que evocar, invoca um ponto de vista que afeta seus corpos. Não se trata de colocar-se temporariamente nos lugares uns dos outros, caboclinhos e caboclos, mas de experimentar intensidades²² específicas por meio do impacto de uma história indígena incorporada.

Seguir as pistas deixadas por Katarina Real e Antonio Candido, para além de uma busca por "influências ameríndias legítimas", permite pensar que a guerra nas danças populares e tradicionais, compreendida do ponto de vista dos fatos históricos vividos no passado trazidos à tona pela sua dramatização, por herdeiros direta ou indiretamente envolvidos nas memórias ali postas em

21 - Cabe considerar que, em meio às guerras visíveis e invisíveis dos caboclinhos, os recados trazidos pelos caboclos nos lembram a significação poética atribuída por Eduardo Viveiros de Castro ao livro *A queda do Céu*: palavras de um xamã yanomami, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), em que a crítica xamanística do capitalismo ali apresentada funciona como "um aviso, uma advertência, uma última palavra" de "uma gente que ouve inquietantes mensagens da natureza a que permanecemos surdos" (2015, p. 40-41). Escutar o "recado da zona da mata norte", aqui discutido neste artigo, implica em valorizar um modo de ação, de sustentação, de sobrevivência cósmica que rememora, ritualiza e atualiza guerras anti-coloniais, ainda em curso.

22 - Essa discussão foi tratada por Favret-Saada, no caso da experiência antropológica, em *Le mots, la mort, les sorts* (1977).

movimento, pode estar relacionada a uma luta ou resistência ao desaparecimento.

Se, como vimos anteriormente, a presença indígena nas danças populares e tradicionais pode ser encontrada em meio a personagens, referências, episódios históricos, uso de armas e éticas de guerra, estruturas coreográficas, performances e obrigações rituais, numa clara identificação do índio com a figura do *ser guerreiro*, talvez o aspecto a ser destacado aqui não seja exatamente a evidência de sua sobrevivência nas danças populares e tradicionais brasileiras, mas o modo como essa sobrevivência se deu, *sendo guerreiro*. Através do domínio de habilidades poéticas, coreográficas e musicais, do gosto pela disputa e pelo desafio, da capacidade de transformar-se e de criar caminhos esses embates contribuíram para sustentar e reestruturar as formas dessas danças que atravessaram os séculos no exercício da confrontação, de modo mais, ou menos visível. Mais do que determinar possíveis origens indígenas, cabe reconhecer intensas presenças, mesmo que escondidas sob o signo da invisibilidade.

Referências

ALMEIDA, R. **Tablado folclórico**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

ANDRADE, M. C. de. **A terra e o homem do nordeste**: contribuição ao estudo da questão agrária do Nordeste. São Paulo: Editora Atlas, 1986.

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982. Tomo II.

ASSUNÇÃO, L. Os mestres da Jurema. Culto da Jurema em terreiros de umbanda no interior do Nordeste. In: PRANDI, R. (org.). **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantado. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 182-215.

BEAUDET, J. M. **Nous danserons jusqu' à l' aube**: essai d' ethnologie mouvementée en Amazonie. Paris: Éditions du CTHS, 2010.

BEAUDET, J. M. O laço: sobre uma dança wayãpi do Alto Oiapoque. In: GUILHON, G. (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Editora Insular, 2013. p. 155-169.

BENJAMIN, R. **Folguedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BONANATE, L. **A guerra**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BUVELOT, Q. **Albert Eckhout: een Hollandse kunstenaar in Brazilië**. Haia: Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 2004.

CANDIDO, A. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 4, n. 1, jun., 1956.

CARDIM, F. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1925.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHAVES, S. O. A. de C. **Carnaval em terras de caboclo**: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CITRO, S. (org.). Cuando escribimos y bailamos: genealogias y propuestas teórico-metodológicas para uma antropología de y desde las danzas. In: CITRO, S.; ASCHIERI, P. (org.) **Cuerpos en movimiento**: antropologia de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 17-64.

CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CORRÊA, J. R. O. **No Rosário tem Cuenda**: vida e morte nos Reinados em Minas Gerais. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

DOSSIÊ INRC do caboclinho de Pernambuco. Recife, 2012.

FAUSTO, C. **Inimigos fiéis**: história, guerra e xamanismo na Amazônia. São Paulo: Edusp, 2001.

FAVRET-SAADA, J. **Les mots, la mort, les sort**. Paris: Gallimard, 1977.

FLORES, L. **Os comanches e o prenúncio da guerra**: um estudo etnográfico com uma Tribo Carnavalesca de Porto Alegre/RS. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GALEANO, E. Sangue latino. [Entrevista proferida no] **Canal Brasil**, 9 de jan. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=47aFAIDierM> Acesso em: 29 jul. 2020.

GRÜNEWALD, R. (org.). **Toré**: regime encantado do índio do Nordeste. Recife: Editora Massangana, 2005.

GUERRA-PEIXE, C. Os Cabocolinhos do Recife. In: DANTAS, L.; SOUTO MAIOR, M. (orgs.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Editora Massangana, 1981.

KELLY LUCIANI, J. A. Aprendendo sobre os diálogos cerimoniais Yanomami. **SPECIES: Revista de Antropologia Especulativa**, Curitiba, n. 1, p. 45-65, 2015.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés; Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEENHARDT, M. **Do Kamo**. Paris: Gallimard, 1947.

MASSUMI, B. L' autonomie de l' affect: parables for the virtual. In: MARIANI, L.; PLANCKE, C. (org.). **(D)Écrire les Affects**: perspectives et enjeux anthropologiques. Paris: Éditions Petra, 2018. p. 55-93.

MONTARDO, D. L. O fazer-se de um belo guerreiro: música e dança no jeroky guarani. Revista **Sexta-Feira**, n. 7, p. A67-A73. São Paulo: Editora 34, 2003.

MONTEIRO, M. **Dança popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MONTEIRO, M. Balé, tradição e ruptura. In: **Lições de dança**, n. 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. p. 169-189.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

PINTO, M. dos S. **Nego fugido**: o teatro das aparições. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2014.

PORTILHO, J. L. O desejo do sujeito e a relação com a fantasia e a criação artística. **Revista Digital AdVerbum**, Campinas, v.6, n.2, p. 137-147, ago./dez. 2011.

PRANDI, R. (org.). **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantado. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

PUNTONI, P. **A guerra dos bárbaros**: povos indígenas e a colonização do sertão do Nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo: Hucitec, 2002.

REAL, K. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

SALLAS, A. L. F. Imagens etnográficas de danças indígenas no Brasil do século XIX. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 51-66, 2001.

SALLES, S. **À sombra da Jurema encantada**: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra, Recife: EDUFPE, 2010.

SHAPANAN, F. de. Entre caboclos e encantados, mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de um chefe de terreiro. In: **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 318-330.

SILVA, N. A. de M. e. **Manobras e evoluções**: Etnografia dos movimentos do maracatu Leão de Ouro de Condado (PE). Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2015.

SILVA, N. A. de M. e. **Composição e metamorfose no maracatu da Zona da Mata de Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. **Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820**. Nebst Skzzen aus Alex von Humboldt und A. Bolpland in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents. Für die Jugend bearbeit von Carl Friederich Dietzsch. Leipzig: bei C. G. Kayzer, 1831.

STADEN, H. **Duas viagens ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

VERAS, K. A dança ritual no Alto Xingu: uma experiência etnográfica com os índios Matipu. In: GUILHON, G. (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2015. p. 175-192.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Zaahar Editores, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

XIMENES, L. G. Aquém e além-mar: imaginário e interação entre índios e não índios. In: Simpósio Nacional de História, 26, 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Anpuh-SP, 2011.