

## DANÇANDO CONTRA O ESTADO: ANÁLISE DESCOREOGRÁFICA DAS FORÇAS EM MOVIMENTO ENTRE OS CABOCLINHOS DE GOIANA/PERNAMBUCO<sup>1</sup>

Maria Acselrad (PPGSA/UFRJ)  
maria.acselrad@gmail.com<sup>2</sup>

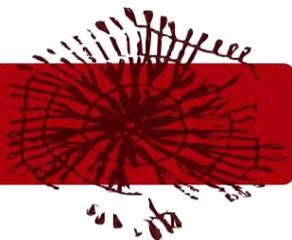
**Resumo:** Se a ideia de coreografia encontra-se relacionada a uma tradição disciplinar marcada por estratégias de poder e dominação do corpo e de seus movimentos (Lepécki, 2010), uma análise descoreográfica pode ser uma boa opção na tentativa de compreender a relação dança e guerra, dimensão importante da experiência dos caboclinhos. Agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, vestidos de índios e munidos de arco e flecha, os caboclinhos saem dançando e tocando pelas ruas de cidades da Região Metropolitana do Recife e da Zona da Mata norte de Pernambuco. Seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões*, disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*, que articulam em sua movimentação, a preparação para um embate coreográfico. Suas danças, chamadas *manobras*, evocam movimentos de guerra, por meio de avanços, recuos, saltos, agachamentos, trançados e rodopios, e passos cujas variações envolvem o cruzamento e o descruzamento de pernas, além do gesto de atirar com o arco e flecha. Se, boa parte de suas apresentações acontece num espaço e tempo institucionalizados pelo poder público, há um dia no ano, em que os grupos saem às ruas de Goiana, para realizar a *caçada do bode*, cortejo ritual que prepara os caboclinhos para os desafios enfrentados durante o carnaval. Neste dia, o confronto direto entre os grupos é um risco em potencial. Observar a relação entre eles, não se resumindo a um grupo especificamente e nem à descrição do que se move, no plano do visível apenas, já que uma dimensão invisível decorrente da relação com a *jurema*, ali também dança, afirma a intenção aqui de praticar uma antropologia das forças, mais do que das formas. Evocar o clássico debate sobre guerra enquanto motor da vida social (Clastres, 2004), vem contribuir para o desvelamento de uma dimensão agonística, pouco discutida nos trabalhos sobre danças populares e tradicionais.

**palavras-chave:** descoreografia, *manobra*, estado.

---

<sup>1</sup> Parte da reflexão desenvolvida neste artigo foi apresentada, originalmente, na mesa-redonda *Antropologia da Dança: abordagens teóricas e experiências etno (coreo)gráficas*, no VIII ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, que aconteceu na Uni-Rio, entre 01 e 04 de maio de 2017.

<sup>2</sup> Professora de Técnicas e Práticas em Dança do Depto. Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA/UFRJ.



**Abstract:** If choreography is related to a disciplinary tradition marked by power strategies and the domination of the body and its movements (Lepecki, 2010), a ‘non-choreographical’ approach could be a good means of comprehending the relation between dance and war - an important dimension in the *caboclinhos* experience. *Caboclinhos* is a carnival society composed of men, women and children, dressed as native indigenous carrying bows and arrows. They cross the Metropolitan area of Recife and of the Zona da Mata, in the North of Pernambuco while dancing and playing on the streets. The dancers are native warriors organized in *cordões* - a spacial disposition of bodies in parallel lines developing symmetrical movements. The leaders of the lines are the *puxantes* who articulate through movement their preparation for the choreographical battle. These dances, called *manoeuvres*, evoke war movements, steps forward and back, jumps, crouches, crossings, spinning, steps that vary involving crossing legs and the gesture of firing arrows. If the majority of the presentations happen in a space-time institutionalized by public power, there is one day every year in which these groups are out on the streets of Goiana, to make the *caçada do bode*, a procession that prepares the *caboclinhos* for the challenges faced during carnival. On this day direct confrontation between groups is a potential risk. Observing the relation between the groups one can affirm the intention to practice an anthropology of forces more than of forms. This relation doesn’t specifically relate to one group or movement in the plane of visibility given that there is also an invisible dimension in relation to the *jurema*. To evoke the classic debate about war as an engine of social life (Clastres, 2004) contributes to the revelation of an agonistic dimension, rarely discussed in works about popular and traditional dances.

**Keywords:** non-choreography, *manoeuvre*, state.

## OS CABOCLINHOS DE GOIANA/PERNAMBUCO: ENTRANDO NA DANÇA

Em 2011, através do convite para participar, como antropóloga especialista em dança, do processo de candidatura do caboclinho a patrimônio imaterial do Brasil, tive meu primeiro contato mais próximo com esta tradição. O trabalho consistia em realizar uma análise com recorte coreográfico, o que desisti de fazer na terceira semana de trabalho, ao começar a dançar caboclinho e perceber a complexidade do que ali se encontrava. Mesmo sem entender exatamente do que se tratava, mantive o vínculo com aquelas pessoas e com suas danças.

De lá pra cá, passaram-se sete carnavais. Nos primeiros quatro, despretensiosamente acompanhei ensaios, apresentações, celebrações, dançando e convivendo com integrantes de alguns caboclinhos, de Recife e Goiana. Nos últimos três, por meio do doutorado, concentrei-me na cidade de Goiana, zona da mata norte de Pernambuco. Localizada a sessenta quilômetros de distância de Recife, em Goiana existem treze grupos de



caboclinhos, sendo um deles o terceiro mais antigo do estado e onde resiste, ainda hoje, uma forma de dançar tipicamente local, conhecida como *pisada* ou *sambada*.

Gosto de dançar. Danço porque assim me relaciono com as pessoas que dançam e gostam de dançar. Por meio da dança muitas coisas acontecem. Tenho dançado com muitos grupos, no contexto da pesquisa. Porém, nos dias de carnaval, danço sempre e apenas com a Tribo Canindé do Recife<sup>3</sup>, onde todo o trabalho começou. É desta perspectiva, portanto, de uma pesquisadora que procura compreender o caboclinho através da dança, que desenvolvo as reflexões a seguir, surgidas em meio à sua prática, ao que vieram se somar registros, análises e diálogos com a bibliografia.

Os caboclinhos são agremiações carnavalescas formadas por homens, mulheres e crianças, vestidos de índios e munidos de arco e flecha, que saem pelas ruas do Recife e da Zona da Mata norte de Pernambuco, em cidades como Goiana, Itaquitinga, Buenos Aires e Itambé<sup>4</sup>, dançando e tocando.

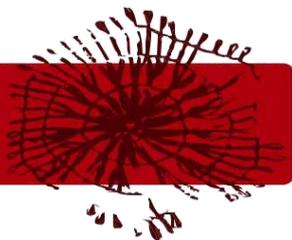
Seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões*, disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*, que articulam em sua movimentação, a preparação para um embate coreográfico, onde encontram-se em jogo habilidades como vigor físico, impulso, agilidade, resistência, precisão, coordenação motora, ritmo, consciência espacial.

Suas danças, chamadas *manobras*, evocam movimentos de guerra, envolvendo avanços, recuos, saltos, agachamentos, trançados e rodopios, por meio de uma sucessão de passos cujas variações envolvem o cruzamento e o descruzamento de pernas e o gesto de atirar com o arco e flecha que têm nas mãos, para muitas direções. Tudo isso, em constante deslocamento, o que caracteriza o caboclinho como dança de cortejo ou "brinquedo ambulatório" (Andrade, 1982), ao som do *baque* ou *batucada*, composta por um bombo,

---

<sup>3</sup> Embora este grupo não se encontre dentro do recorte da pesquisa, por situar-se no Recife, o fato de manter compromisso com seus integrantes, me assegurou uma espécie de passe-livre entre os grupos de Goiana, sem que isso representasse uma ameaça - uma vez que se trata de um ambiente extremamente competitivo e o Canindé não compete na passarela do carnaval - nem expressasse minha disponibilidade para aderir a algum deles, apesar da minha curiosidade de pesquisadora, já que suas lideranças querem sempre conquistar mais integrantes e eu, de alguma forma, já integrava um caboclinho.

<sup>4</sup> Também são encontrados na Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, de acordo com o Dossiê resultante do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Caboclinho de Pernambuco.



um tarol, um caracaxá, chamado também de maraca ou mineiro, uma flauta vertical de quatro furos, conhecida como gaita, além de um atabaque.

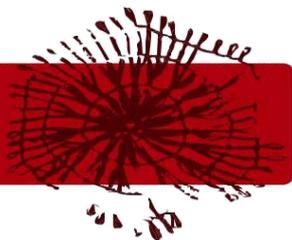
Em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), Mario de Andrade já chamava atenção para o esquecimento ao qual fora relegado o caboclinho. Em parte, devido aos nossos folcloristas, mais interessados nas "formas intelectuais populares" como rezas, parlendas, poesias líricas, desafios poéticos. Em parte, devido ao poder público que impôs "licenças pesadas, verdadeiramente proibitivas, procurando limpar as cidades, dessas admiráveis forças tradicionais" (1982:186)<sup>5</sup>.

Ainda assim, encontramos referências importantes e relativamente numerosas ao caboclinho nos escritos de Guerra-Peixe (1988), Katarina Real (1990), Pereira da Costa (2004), Mario Melo (1947), Câmara Cascudo (1951), Théó Brandão (1952), Valdemar de Oliveira (1957), Renato Almeida (1961), Roberto Benjamin (1989), o que sugere que a questão do esquecimento, neste caso, está mais ligada a uma *retórica da perda* (Gonçalves, 2003) recorrente no discurso dos folcloristas, do que uma questão de fato. Dentre os trabalhos acadêmicos mais recentes, destaca-se a primeira dissertação de mestrado dedicada ao assunto, *O grito de guerra dos cabocolinhos*, de Climério de Oliveira Santos (2008), cuja abordagem etnomusicológica enfatiza o caráter central da dança e seus aspectos visuais.

Todas as representações sobre os cabocolinhos ressaltam a "coreografia", o virtuosismo da dança, o brilho da indumentária e o exotismo da música. Os integrantes do cabocolinho brincam descalços, parte dos homens usa uma cabeleira postiça, de material sintético e veste saíote; as mulheres saem de tanga, empunhando lanças; ambos usam vistosos cocares, capacetes, diademas, peitilhos, túnicas, quase tudo com uma bela plumagem. Em fileiras, vão estalando as suas flechas, dançando de várias formas – agachando e levantando, ao mesmo tempo em que rodopiam, e construindo suas manobras (Santos, 2008: 17).

---

<sup>5</sup> Em relação ao conteúdo, Mario de Andrade (1934), definiu uma distinção dentre as chamadas danças dramáticas do Brasil. De um lado, estariam os reisados cujo tema da morte e da ressurreição da entidade principal do bailado predominaria como, por exemplo, "no Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados [...]" (1934:25). De outro, os pastoris e as cheganças, que através da luta do bem contra o mal, articularia "a noção de perigo e salvação" (1934:25). Alguns aspectos de nossa pesquisa permitem relativizar essa distinção.



Uma dança pode ser movida por sentimentos de alegria e devoção mas também por conflitos, disputas, lutas e enfrentamentos. Compreender a dança dos caboclinhos como *manobra*, categoria de movimento nativa, leva a uma reflexão sobre a relação dança e guerra, ali em jogo. Frazer afirmava em *O Ramo de Ouro* que "onde não se faz a guerra, se faz a dança de guerra" (apud Camargo, 2013: 24). Ao dançar e pensar sobre as *manobras* dos caboclinhos percebo que onde se faz a dança de guerra, também se faz a guerra. A questão é: que tipo de guerra?

Entre os caboclinhos, guerra é um ritmo, que abre e fecha os ensaios e apresentações, ao som do qual se fazem vários movimentos, sendo o mais recorrente o passo da tesoura: cruzada de pernas, seguida de descruzamento, por meio de transferência de peso e acento nas laterais. No início e ao fim dos ensaios e apresentações, também são entoados os *gritos de guerra*, que enaltecem o caboclo, entidade espiritual que protege o grupo, e fazem referência à disputa entre grupos rivais, convidando os componentes a se posicionarem sobre o querer paz ou guerra. Ao que sempre respondem: "guerra!"

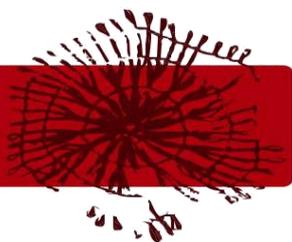
A dimensão agonística é um aspecto que se encontra presente em muitas danças populares e tradicionais. Evocada em sua organização coreográfica, referências à guerra encontram-se presentes na movimentação de dançarinos que, através de suas dinâmicas de ataque e defesa, fazem alusão a batalhas, de caráter físico ou espiritual. Este é o caso dos maracatus, reisados, guerreiros, cheganças, marujadas, congados que por meio das fileiras, os chamados cordões ou batalhões, têm seus integrantes conduzidos por capitães, guardas, mestres, caboclos de trincheira, portando lanças, bastões, cacetes, espadas, espingardas, arco e flechas, por meio dos quais traçam pelo espaço sua luta real e imaginária. Este também é o caso dos caboclinhos.

A centralidade da luta, a partir da compreensão do “mundo como combate”, já foi discutida por Lagrou (2013)<sup>6</sup>, a respeito da estética popular do Nordeste assumindo, segundo a autora, o lugar de categoria chave para compreensão do *ethos* desta região.

(...) uma reflexão sistemática sobre o papel estruturante do conflito nas relações sociais e com o mundo é destacado. A luta, o confronto, a honra e o desafio fazem parte das histórias de vida e ajudam a construir os

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, em parceria com Marco Antonio Gonçalves, os autores discutem a relação como condição para a produção da obra, entre os artesãos de Juazeiro do Norte/Ceará. Mais adiante retomaremos essa discussão, por meio das relações de aliança e inimizade entre os caboclinhos.



sujeitos cuja subjetividade é aumentada pelo confronto com o adversário e com as adversidades (Lagrou, 2013: 6).

Neste caso, parece impossível dissociar o violento processo de exploração instaurado com a colonização das Américas<sup>7</sup>, do fato de que a maioria das danças populares e tradicionais brasileiras se constituiu a partir de movimentos de resistência, afirmação, negociação. Consideradas práticas heréticas e pagãs tais danças ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado (Monteiro, 2011).

Vale lembrar, que as terras que compõem a cidade de Goiana integraram, no século XVI, a Capitania de Pernambuco, lugar de destaque político e econômico, por onde escoava boa parte da produção açucareira e o pau-brasil extraído da região. E, que nas suas redondezas, se deram importantes batalhas entre povos indígenas, lutando contra ou em aliança com os colonizadores (Dossiê, INRC: 2012), o que fez como que o imaginário da guerra permanecesse bem vivo ali.

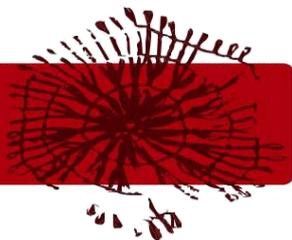
Ao mesmo tempo que os integrantes dos caboclinhos se reconhecem identificados com a tradição indígena, por meio de laços familiares, formas de ocupação da região, costumes e modos de fazer, expressam profunda intimidade com a tradição afro, no que diz respeito às práticas religiosas, envolvendo sacrifícios e a incorporação por meio da possessão, o que vem se somar ao conjunto de memórias ligadas ao tempo da escravidão.

A fantasia de índio, presente em todo o território brasileiro no carnaval<sup>8</sup>, neste caso, mais do que uma identidade nativa, parece colocar em movimento, a "fatalidade de um encontro", descrito por Goldman (2015:2), como resultado "do maior processo de desterritorialização e reterritorialização da história da humanidade" e que "não é apenas determinado por circunstâncias históricas particulares, mas é, sobretudo, *determinante* de tudo o que acontecerá depois".

---

<sup>7</sup> A rivalidade na dança não se limita a uma experiência histórica e antropológica estritamente brasileira. Trabalhos como o de Molinié-Fioravanti (1998), sobre as batalhas rituais andinas, no Peru, Bolívia e Equador; de Bonfigliolli (2004), sobre as danças de conquista, na Serra Tarahumara, México; ou de Caballero (2014), sobre a disputa dos danzantes de tijeras, em Andamarca, Peru, apontam para a necessidade de pensar a relação dança, guerra e colonização, em contexto latino-americano.

<sup>8</sup> Tradições semelhantes como os Caiapós, em São Paulo, as Tapuiadas, em Goiânia, os Tapuias, em Minas Gerais e os Caboclos, na Bahia foram registrados por folcloristas, como Renato Almeida (1961) que, em suas especulações sobre origem, caracterizou esses folguedos por serem manifestações afro-brasileiras, com inspiração e propósitos de imitação indígena.



Por isso, atribuir a origem dos caboclinhos aos autos catequéticos dos padres jesuítas, como quiseram Câmara Cascudo (2001) e Katarina Real (1990), significa adotar um ponto de vista histórico-linear, como alertou Santos (2009), que arrisca minimizar a importância dos *determinantes* diálogos afro-indígenas.

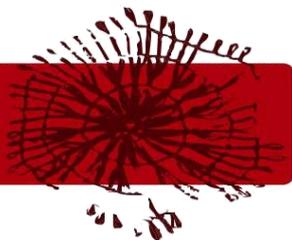
A maioria dos caboclinhos encontra-se ligado a um terreiro de jurema, onde costuma cultivar um caboclo, entidade espiritual que dá nome ao grupo: Canindé, Sete Flexas, Tupynambá, Carijós, Tapuia Canindé, Pena Branca, Potiguarys, Cahetés, entre outros. A este caboclo o grupo deve obrigações, muitas vezes referidas nos mitos de origem dos grupos de caboclinho, porque criados em retribuição a uma graça alcançada.

Contudo, é também na dissidência, gerada pelo desacordo entre seus membros, mencionada nos relatos de praticamente todos os grupos da região, que costumamos encontrar referências à origem de um caboclinho. Ou seja, parece que compreender os caboclinhos por relações de ruptura, mais do que por relações de continuidade, faz realmente sentido.

A busca por matrizes culturais originárias tem se mostrado insuficiente na explicação das tradições populares brasileiras. Mas, se compreendemos matriz para além do seu sentido existencial, isto é, como "matriz de transformações" (Goldman, 2015:645), os diferentes processos de atualização ganham relevo. De outra forma foi o que propôs Ligièro (2011), ao discutir "a qualidade implícita do que se move e de quem se move", a chamada *motriz* (Ligièro, 2011), "força ou coisa que produz movimento e provoca ação". Nas forças de oposição mobilizadas, seja pelos corpos em movimento, pelas *manobras* dos cordões ou, ainda, pelo sentimento de disputa que toma conta dos caboclinhos, antes, durante e depois do carnaval, parece residir uma importante força motriz. Toda oposição envolve um jogo de posições. Através dos conflitos e disputas expressos entre os grupos de caboclinho, pode-se vislumbrar o lugar do inimigo na dinâmica das relações ali em jogo, crucial também para o entendimento da relação entre caboclinho e jurema.

### **A FORÇA QUE A JUREMA TEM, A FORÇA QUE A JUREMA DÁ**

Na madrugada do sábado para o domingo de carnaval, ou seja, apenas uma vez por ano e somente em Goiana, os caboclinhos saem pelas ruas da cidade, desenvolvendo



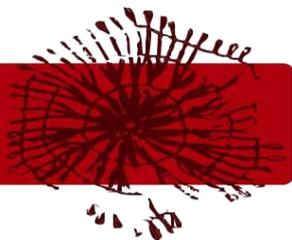
percursos variados. Em silêncio, seus integrantes caminham juntos, conduzindo dois, três ou mais bodes, vestidos de caboclo - isto é, de cocar, atacas e saiote, feitos de penas - até uma encruzilhada ou mata distante do centro da cidade. Neste ponto, o caboclo cultuado pelo grupo incorpora nas suas lideranças espirituais, trazendo recados e indicando os caminhos a seguir. Fogos de artifício estouram no ar, a batucada começa a tocar e os cordões a dançar. As *manobras* têm início.

Neste dia, os ritmos característicos do caboclinho - guerra, baião, perré e macumba - cedem lugar à *sambada* ou *pisada*, ritmo frenético, tocado ao som da caixa de guerra, em substituição ao bombo, e cuja velocidade instiga um tipo de dança, tipicamente local, em que mal se consegue ver os pés tocando o chão. Ao som da *pisada*, tocada às vezes nos ensaios, os caboclos incorporam em integrantes dos grupos.

Entre quatro horas da madrugada e oito horas da manhã, as ruas da cidade são tomadas pelos caboclinhos, que por onde passam acordam a população, que vem às janelas apreciar o cortejo ou sai às ruas para acompanhá-los. Este ritual, chamado *caçada do bode*, acontece como forma de preparação para os desafios trazidos pelo carnaval, dentre eles brigas, acidentes, encontros indesejados e outros possíveis infortúnios. Sete dias depois, em média, os bodes serão comidos, numa grande festa de agradecimento pela superação das dificuldades enfrentadas neste período.

De acordo com Seu Nelson Cândido Ferreira, fundador do União Sete Flexa de Goiana, "o carnaval é uma batalha. (...) Na parte invisível, os caboclo 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".

A caçada do bode é uma tradição que tem dentro do trabalho do caboclinho. Todo o ano nós sai pra fazer a caçada dele, porque isso aí é como um trabalho espiritual dele. Porque só assim eles tão certo que nós fez o trabalho completo, tamo preparado pro carnaval. Às quatro horas da manhã do domingo de carnaval nós vai fazer aquele percurso, isso que chama a caçada, com os pessoal. Faz o percurso todinho. Porque aquele bode foi com a gente, mas na parte da tradição da brincadeira, caçemo o bode. Aquele silêncio da caçada é pro pensamento atualizar naquele trabalho que nós tamo fazendo. Essa pausa é pra eu saber como é o caminho que eu vou andar. Se o caminho tá livre pra mim, ou se não tá. Porque se não tiver livre, eu vou por outro. Eles, cada um, que queira ser o melhor, tem aquela ambição. Ali eu vejo. Se eu ver que ele tá lá na frente, eu não vou. Sigo outro caminho. Faço meu trabalho. Minha caçada



todinha e o treino aí na porta da sede depois, pra esperar a batalha carnavalesca.

Durante a *caçada do bode*, no caso de haver encontro nas ruas, a expectativa é de que a agremiação mais jovem abra caminho para a mais antiga passar, atendendo a um critério de antiguidade. Mas o fato de um grupo abrir caminho para outro, também se dá quando uma agremiação se aproxima da residência de lideranças espirituais do grupo, atendendo a um critério de espacialidade. Acontece que esta "abertura" nem sempre se expressa de forma amigável, com a recolhida dos cordões, para que o outro grupo possa desfilar pelas ruas e visitar os terreiros a que se encontra ligado.

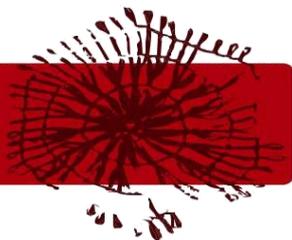
Na verdade, sobre este tipo de embate, são inúmeros os relatos de antigos dançadores que descrevem passagens violentas, envolvendo confrontos físicos entre os caboclinhos. Há quem diga que, no passado, os instrumentos musicais do baque eram feitos, de forma a atender uma qualidade acústica, mas também bélica. As flechas, conhecidas também por *preacas*<sup>9</sup>, incluem-se aí. De caráter percussivo, era importante que pudessem machucar, se necessário.

Na maioria das vezes em que acompanhei a *caçada do bode* a iminência de um embate físico, propriamente dito, cedeu lugar aos desvios, aos tangenciamentos, aos recuos, de modo a evitar o confronto direto. Foi assim nos últimos seis anos. Mas, às vezes, os caminhos se cruzam.

No carnaval de 2017, enquanto o assunto recorrente entre os grupos era o de que um caboclinho de Recife, homenageado do ano, devido a manobras políticas e intenso trabalho espiritual, tinha grandes chances de ganhar o concurso de agremiações - onde o caboclinhos de Goiana também desfilam - os ânimos se acirraram e os dois maiores grupos da cidade chegaram às vias de fato.

---

<sup>9</sup> No Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, *preaca* é "um instrumento de percussão cujo som é obtido pela fricção da flecha através de um orifício localizado no arco. Apresenta estrutura semelhante à do arco para lançamento de flechas. (...) É utilizado para a marcação da pulsação rítmica no folguedo caboclinho" in: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro>. No dicionário etimológico de língua portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, *preaca* consta como "ponta, pau de seta: Moléstia é como *preaca* de frecha, entra no corpo de repente e custa a sair" in: <http://www.aulete.com.br/preaca>.



Após um período pré-carnavalesco de intensas trocas de provocação, o Carijós e o União Sete Flexas, fazendo uso inclusive de *armadilhas*<sup>10</sup>, se atravessaram numa esquina do centro da cidade de Goiana, e em poucos segundos o que era dança virou luta, com socos, chutes, ameaças de facada e muita gritaria, um grupo passando por dentro do outro.

Muito do que se passa nas ruas, costuma ser atribuído à relação que estes grupos mantêm com as forças espirituais, os caboclos que protegem a manifestação. Os dirigentes das tribos acreditam que sair às ruas para dançar está relacionado a "cumprir uma tarefa" e pra isso é preciso estar em boas relações com os espíritos (Vicente, 2012). Em tempo de carnaval, a cidade está aberta para tudo, de bom e de ruim. Por isso é preciso se proteger, através de rituais de limpeza que envolvem obrigações, sacrifícios e abstinências. Esses procedimentos se dão no contexto dos diferentes rituais da jurema<sup>11</sup>. Como diz Dona Zenilza do Nascimento Cavalcante, conhecida como Mãe Nininha, juremeira e mãe de santo do terreiro Ilê Oya Onira, no passado, madrinha do Caboclinho Tapuia Canindé de Goiana.

Aquela festa toda acontece na rua, em comemoração porque "caçou" o bode. Aí vem pra casa com aquela alegria e vai ter a festa por conta disso, porque os caboclos encontraram aquele bode sagrado do brinquedo. Diz que é um sacrifício, mas eu chamo sacrifício quando uma coisa morre por sofrimento. A gente, quando mata um animal por oferenda, não é maltratando, não é por vingança, não é sacrificando, como diz. O animal quando nasce já sabe pra que fim que ele veio, como nós. A gente nasce, cresce, envelhece e morre. A gente é consciente disso. O animal também. Ali é pra petrificar, endurecer o chão do caboclo, dá aquela *força*. Por que sangue não é vida? É uma vida dando outra vida.

A *força* é categoria nativa que se expressa na união entre os integrantes de um grupo e também na rivalidade inspirada pela disputa travada entre os caboclinhos. Entoada coletivamente por seus integrantes, durante a execução de suas *manobras*, ela é evocada

---

<sup>10</sup> As *armadilhas* são objetos simbólicos pendurados, geralmente, em frente à sede de um grupo de modo a enviar recados a um grupo rival. Podem assumir a forma de fantasias velhas ou bonecos de pano, que fazem alusão a um integrante do grupo.

<sup>11</sup> Pude presenciar diferentes rituais da jurema: giras, tombos e saídas de caboclo, onde a dança dos caboclos sempre tem lugar de destaque.



nos ensaios, nas apresentações, na *caçada do bode*, assim como nos toques de jurema, integrando um sistema de feitiçaria/contrafeitiçaria, movido pelas chamadas *demandas*<sup>12</sup>.

Eu tenho uma cabocla de pena  
Soltei ela na mata, pra ela trabalhar  
Eu quero a força que a jurema tem  
Eu quero a força que a jurema dá

(ponto tradicional de jurema)

Considerada um "complexo cultural" (Pinto, 1995:27 apud Rosa, 2009), presente em todos os estados do nordeste (Motta, 1997:11 apud Rosa, 2009), em torno da jurema encontra-se uma força espiritual, acessível por meio da bebida servida durante os rituais.

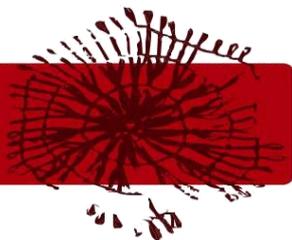
A jurema é um complexo religioso fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um "reino encantado", os "encantos" ou "as cidades da jurema". A jurema, árvore de cujas raízes se produz o vinho tradicionalmente bebido durante as sessões, é o símbolo maior do culto, sobretudo em seu sentido cosmogônico. É ela a "cidade" do mestre, sua "ciência", simbolizando ao mesmo tempo morte e renascimento. (Salles, 2004:10)

Os caboclos fazem parte de uma categoria de entidades espirituais que passou diretamente desse mundo para um mundo mítico, através do encantamento, ou seja, sem conhecer a experiência da morte (Prandi, 2001). Ou como explica Mãe Nininha

Jurema não tem mãe, tem madrinha. Mãe, zeladora, é da parte do orixá. Jurema não é cabeça, jurema é corpo. Orixá é cabeça. Porque na jurema, você não trabalha com divindade. Orixá é divindade. Jurema é os egúns, é os antepassado. Foram pessoas como nós. Orixá é uma coisa sagrada, é energia. E tem os encanto da jurema que são os caboclo. Os caboclo são encantado. Os mestres foram pessoa como seu pai, meu pai, meu bisavô, meu tataravô. São os egúns. Corpo morto e espírito vivo. E os caboclo foram encantado: os canindé, os tapuia, os tupinambá, os orubá. Alguns

---

<sup>12</sup> As demandas são feitiços enviados por integrantes de grupos rivais e podem se materializar por meio de pó, vidro, fumaça encontrada na sede ou na rua onde são realizados os ensaios. Podem também assumir a forma de fatores meteorológicos, como chuva e tempestade, ou fragilidades físicas e emocionais de integrantes do grupo, antes ou depois de uma apresentação. Os caboclos costumam ser cultuados pelo seu poder de proteção, no período que precede o carnaval ou no enfrentamento das lutas e dificuldades cotidianas vividas pelos integrantes de caboclinho, durante todo o ano.



encantou-se numa árvore, no pé do angico, outro num cipó, outro numa mandioca, numa raiz. E quando a gente se concentra pra receber aquele caboclo, digamos o rei de orubá, na concentração vem aquela energia. Por isso que caboclo não deixa você gelada, deixa você quente. Porque eles são vivo. É um espírito que não experimentou a terra, o chão frio. Já quando você recebe um espírito de mestre ou mestra, você fica gelada. Porque é um espírito desencarnado. Deixou o corpo quente e foi pro chão frio. O povo mistura as coisas, orixá com jurema, mas não tem nada a ver.

A vitalidade do caboclo ou sua *força* é o que justifica, como costuma dizer Mãe Nininha, o fato da entidade passar pouco tempo incorporada. Um corpo vivo não deve passar muito tempo dentro de outro corpo vivo. São muitos o caboclos: tapuia, canindé, sete flexas, tupinambá, maia dendê, rompe mata, vira mundo, gira mundo, malunguinho, carijó, caheté, etc. Alguns, considerados "brabos", por não serem *doutrinados*, chegam a falar em tupi guarani, segundo relatos de juremeiros da região.

Lísias Negrão (apud Assunção, 2001) num esforço de caracterização enumera algumas características do caboclo como, por exemplo: 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<sup>13</sup>.

Segundo Edson Carneiro (apud Assunção, 2001), os caboclos representariam ainda um ideal de índio brasileiro<sup>14</sup>, a partir da nacionalização de hábitos de caráter indígena. Essa representação vem se conjugar com um processo de umbandização dos cultos populares, discutido por Assunção (2001), e que justifica todo um movimento de reelaboração da jurema, em conseqüência das transformações da sociedade na busca de um religião popular comum, no caso, a umbanda.

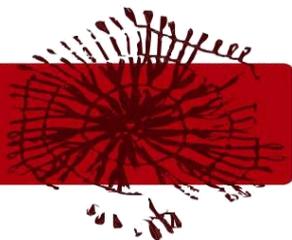
O que, talvez, seja importante destacar aqui, embora em caráter provisório, é que durante as manobras dos caboclinhos, por meio dos pontos entoados e das conseqüentes irradiações<sup>15</sup>, celebra-se uma dimensão da jurema que pode ou, quem sabe deve, circular

---

<sup>13</sup> Embora as referências ao poder de cura dos caboclos seja unânime, destacou-se também, no campo, o fato dos caboclos trabalharem tanto para o mal, quanto para o bem.

<sup>14</sup> De acordo com Almeida Navarro, em seu Dicionário de Tupi Antigo (2013), o termo caboclo deriva de *kuriboka*, o que designou num primeiro momento o filho de índio com africana, pra só mais tarde se referir aos filhos mestiços de mãe índia e pai branco. Já segundo Pereira da Costa, em seu Vocabulário Pernambucano (1976), o termo caboclo viria de *caa boc*, que significa tirado ou procedente do mato.

<sup>15</sup> A irradiação caracteriza-se pelas sensações e emoções experimentadas de forma consciente, durante um toque de jurema, um ensaio de caboclinho nas ruas ou mesmo na passarela do carnaval.

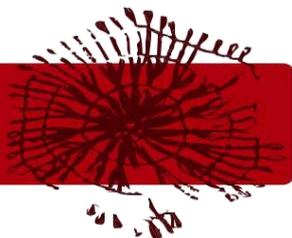


pelas ruas da cidade. Isto é, dançar caboclinho permite acessar um corpo espiritual que só se completa ao deslocar-se pelas ruas coletivamente, através da dinâmica de movimento dos seus membros. O que significa que o caboclinho seria a dimensão visível da jurema nas ruas. Por isso, o corpo de cada caboclinho é diferente um do outro (refiro-me ao corpo coletivo construído por meio das *manobras* de cada grupos), assim como a *força* que o mobiliza, como nos esclareceu Laudicéia da Conceição Simplício, cacica do Caboclinho Carijós de Goiana.

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 maldade. Nessa época assim, eles são contra um ao outro, guerreia um contra o outro. Sete Flexas e Carijós. Mas espírito é espírito e a gente é a gente. A gente tem que convencer a eles de entender a gente. Conversar com eles, tudinho, aí eles vão deixar a gente brincar em paz. Dá comida, acende vela, dá jurema. Minha cabocla sete flexas não vai ofender a tribo que eu tô dançando, porque eu tô cuidando dela. Mas se eu deixar ela, se eu relaxar assim, ela vai trabalhar contra.

Este poder de "cortar algumas coisas" que a cruzada de pernas detém, também pode ser experimentado coletivamente, através das *manobras*, que para além do caráter evocativo e descritivo, apontado pelo clássico estudo de Guerra-Peixe (1988), também assume papel performativo, ou seja, uma ação sobre o mundo, como nos ensinou Eliel Fernando, caboclo puxante do Caboclinho Tupynambás de Goiana

Por esse termo de manobra, não é que eu fico observando outras pessoas dançar, mas de uma certa forma sim, eu olho lógico. Música tem o seu compasso, eu vejo que um passo aqui, outro ali, já faz diferença. Se você souber encaixar um ritmo dentro do compasso, dá pra você fazer coisas absurdas. Então, essas manobras desde que eu brinco que eu sei que, ou você vai por dentro, ou por fora, ou você cruza pelo outro, e aí vai. A criatividade é sua. O espaço é seu. (...) Um ritual pra guerrear, meter o peito, enfrentar seja o que for.



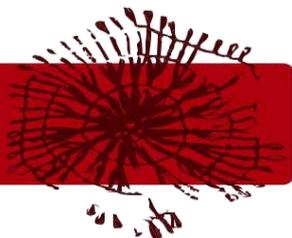
## ANÁLISE DESCOREOGRÁFICA DE UMA DANÇA CONTRA O ESTADO

Por conta dos históricos enfrentamentos entre os caboclinhos, na década de 2000, foi criado o concurso de agremiações carnavalescas, pela Fundação de Cultura do Recife. Com o objetivo de "disciplinar" o carnaval e premiar os melhores do ano (Santos, 2008), este movimento de institucionalização do carnaval, vivido por muitas cidades brasileiras, definiu locais e horários de apresentação e circulação, além de critérios de avaliação. O número de componentes, o padrão dos trajes, os instrumentos utilizados e mesmo as danças passaram a atender aos parâmetros estéticos previamente estabelecidos, em troca de subvenção. Neste contexto, é curioso lembrar das origens do termo coreografia (Lepécki, 2012).

O primeiro manual de dança, em cujo título encontramos estampada a primeira versão da palavra coreografia, Orchesographie (1589), tem como protagonistas um padre-juíz que é também mestre de dança e um advogado-matemático que quer aprender a dançar. Nesse livro, os primeiros exercícios são marchas militares. Conjunção teológico-jurídico-científico-masculinista-guerreira que nos lembra como a coreografia surge como verdadeiro aparato de captura burocrático-estatal do dançar. A coreografia, por meio de padres-juízes, advogados-matemáticos e exercícios de guerra, rapta a dança e seu movimento de um plano de expressão participativo-coletivo e os remete para um plano representativo-burocrático (e até estatal). Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinante, disciplinado e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades (Lepécki, 2012:15)

Se a ideia de coreografia encontra-se relacionada a uma tradição disciplinar marcada por estratégias de poder e dominação do corpo e de seus movimentos, uma análise descoreográfica pode ser uma boa opção na tentativa de compreender a relação dança e guerra, dimensão importante da experiência dos caboclinhos. Onde o *des*, não significa um *anti*, mas de certa forma um *contra*, uma maneira de desidentificar parâmetros de algo, que costuma ser julgado poder existir, somente nos moldes considerados como hegemonicamente aceitos.

Por *descoreografia* refiro-me à ativação de um processo de desnaturalização do que se entende por dança, de quem dança e dos motivos pelos quais se dança. Um deslocamento de referenciais e sentidos. O reconhecimento do que não se vê ou não se



costuma dar atenção. Isto é, daquilo que permanece em movimento, independente de forças institucionais, embora também relacionado a ela. Do que converge divergindo, se ajusta escapando: a dimensão invisível da dança, sua força ou aquilo que move.

Em 2016, a tradição foi finalmente contemplada com o título de patrimônio cultural imaterial do Brasil/IPHAN. Antes disso, Goiana já era considerada "a terra dos caboclinhos". Mas qual não foi a surpresa de todos, em janeiro de 2017, ou seja, às vésperas do carnaval seguinte à titulação, quando a gestão municipal de Goiana declarou publicamente que, em função da "crise econômica"<sup>16</sup> vivida em todo o país, não disponibilizaria verba alguma para realização do carnaval tradicional da cidade, onde os caboclinhos se apresentam.

É de conhecimento geral, que os recursos destinados pelos órgãos públicos aos caboclinhos, nunca foram suficientes para colocá-los nas ruas. Se, por um lado, os grupos dependem dos subsídios e cachês de apresentação, por outro, é por meio de um conjunto de relações de força entre os grupos, que alterna relações de aliança e inimizade entre seus integrantes, o que de fato contribui para a viabilização do carnaval.

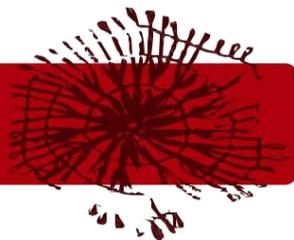
Caboclo não tem caminho para caminhar  
Caboclo não tem caminho para caminhar  
Ele anda por cima da folha, por dentro da folha  
Por qualquer lugar  
Okê, caboclo

(ponto tradicional de jurema)

O inimigo, oponente, rival, tem papel crucial na dinâmica dos caboclinhos, onde convivem a prestação de favores, colaboração, incentivo, relação de parentesco e admiração com a mais explícita expressão de crítica, demérito, ridicularização, rivalidade e provocação. É possível encontrar, às vésperas do carnaval, na linha de montagem de fantasias ou nos ensaios de um determinado grupo, integrantes de grupos oponentes, que

---

<sup>16</sup> A crise econômica a que se referia a gestão municipal diz respeito à crise política, de fato, vivida em abrangência nacional, decorrente do golpe de estado instituído pelo congresso nacional e consolidado em agosto de 2016, articulado a uma operação judicial anti-corrupção, reformas trabalhistas e previdenciárias, congelamento de gastos públicos em saúde e educação, revisão de direitos humanos e extinção de políticas de acesso à terra para indígenas e quilombolas.



estabelecem relações de ajuda mútua temporária, em troca de penas, instrumentos musicais ou mesmo de integrantes para compor o cordão de caboclos e caboclas.

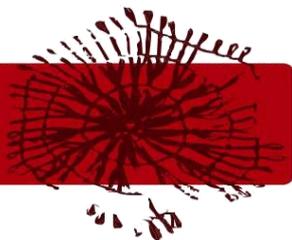
A dinâmica das forças de oposição mobilizadas pelos caboclinhos, suas *manobras* compreendidas agora em sentido ampliado, parecem atuar como um *contradiscurso*, tal como formulado por Goldman (2015:3), onde "na coexistência de elementos diferentes pode haver um nível em que eles efetivamente se combinam, mas também níveis em que permanecem de algum modo distintos".

Evocar o clássico debate sobre a função da guerra na sociedade (Clastres, 2004; Fernandes, 2006; Fausto, 2001; Viveiros de Castro, 2002) parece inevitável. Tomando como referência a guerra ameríndia em contraponto às guerras de conquista, aqui ele nos interessa do ponto de vista dos seus desdobramentos éticos e estéticos. De acordo com Cohn & Sztutman (2003), a guerra nem sempre teve suas bases estabelecidas sobre padrões de conquista de território, por meio do horror e destruição, justificada por ideais integracionistas, em que a unidade política ou social se dá a partir da eliminação de um potencial inimigo.

Como propôs Lévi-Strauss, em *As estruturas elementares do parentesco* (1982), pelo viés da continuidade, as trocas seriam "guerras pacificamente resolvidas", enquanto as guerras seriam "o desfecho de transações mal sucedidas" (Lévi-Strauss, 1982: 107). O vínculo entre relações hostis e prestação de serviços recíprocos, faria com que os gestos rituais pudessem passar subitamente da hostilidade à cordialidade. Comentando uma lenda Chukchee, o autor afirma que

Nada a esclarece melhor que a descrição de seus antigos mercados, aos quais se vinha armado, sendo os produtos oferecidos na ponta das lanças. As vezes segurava-se um pacote de peles com uma das mãos e com a outra uma faca de pão, de tal modo o indivíduo estava pronto a entrar em luta à menor provocação. Por isso, o mercado era outrora designado com uma única palavra, *elpu'r.Ikln*, "trocar", que se aplicava também às vendetas (1982:100).

Porém, se por um lado, equacionam-se aí concepções que ressaltam ora, a centralidade da troca, ora a da guerra, como relação fundante da sociedade, no sentido de que todos trocam com todos ou todos guerreiam contra todos, por outro lado, retira-se da

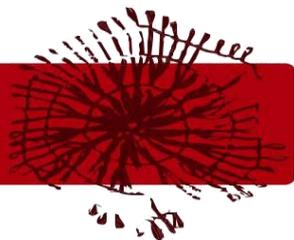


guerra qualquer positividade. A guerra emergiria daí como fracasso, desvio, acidente (Clastres, 2004).

Pelo viés da descontinuidade, como propôs Clastres, em *Arqueologia da violência* (2004), a guerra deveria ser compreendida como um modo de funcionamento ou motor da vida social, assegurando à sociedade um movimento perpétuo, posto que "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. Por isso, é que "se não houvesse inimigos, seria preciso inventá-los", porque "quanto mais houver dispersão, menos haverá unificação" (2004:239-250). Uma imagem em positivo da guerra revela-se desta operação, em que a lógica do múltiplo, ou da "máquina de dispersão", combate a lógica da unidade, do "poder legal que engloba todas as diferenças a fim de suprimi-las" (2004:251).

A dispersão dos grupos locais, traço mais imediatamente perceptível da sociedade primitiva, não é portanto a causa da guerra, mas seu efeito, sua finalidade específica. Qual a função da guerra primitiva? Assegurar a permanência da dispersão, da fragmentação, da atomização dos grupos. A guerra primitiva é o trabalho de uma lógica centrífuga, de uma lógica da separação, que se exprime de quando em quando no conflito armado. A guerra serve para manter cada comunidade em sua independência política. Enquanto houver guerra, há autonomia: é por isso que ela não pode, não deve cessar, é por isso que ela é permanente (2004: 250)

Até meados da década de oitenta, em Goiana, só existiam três grupos de caboclinhos. Atualmente, existem dez. Este aumento de grupos revela um crescente interesse da população local pela manifestação, principalmente, depois que a prefeitura de Goiana tomou para si o título de "terra dos caboclinhos", propondo-se subvencionar seus desfiles durante o carnaval. A questão é que, em se tratando de valor insignificante se comparado ao que os grupos costumam investir, e com depósito sempre incerto, o que uma genealogia dos caboclinhos permite observar é que, encontra-se ali em curso um processo de *derivação* ou *dispersão*, por divergências estético-relacionais, que converge para o interesse e manutenção de autonomia estética e política, tal como apontada por Clastres (2004). Ou, como propõe Flores (2015) ao refletir sobre a disputa entre as tribos carnavalescas da cidade de Porto Alegre, "a guerra, portanto, é um modo de articular diferenças sem subsumi-las a um dos termos e sem criar um termo externo que os unifique" (Flores, 2015: 5).



Não se trata aqui de substituir a troca pela guerra, na centralidade de um processo de coesão social, ao pensar o caso dos caboclinhos. A sociedade não pode ser fruto da guerra, pois para haver guerra é preciso que haja sociedade. Isso também se estende à troca. Do contrário, teríamos que afirmar que quando há guerra não há sociedade, ou que quando há troca não há guerra. O fato é que, entre os caboclinhos, não se troca com qualquer um, assim como não se guerreia contra qualquer um. Trata-se, mais propriamente, de dissociar a ideia de desequilíbrio perpétuo, no caso, fruto de relações agonísticas, de uma visão patológica ou anômala. E reconhecer que aliados e inimigos são posições móveis e relativas.

“Abraçando a suspeita de que a *pax* contemporânea encobre uma realidade subterrânea de ordem distinta, ou seja, de que as guerras visíveis jamais estiveram livres de sua porção invisível”, repercute aqui a busca “pelos mecanismos prático-simbólicos de continuação, prefiguração ou substituição de algo que se imaginou, em nossos próprios termos, como guerra” (Cohen & Sztutman, 2003, pág. A-47).

Do ponto de vista estético, a reflexão sobre a dimensão invisível da guerra, ressoa na nossa discussão sobre a dimensão invisível da dança, por meio dos princípios do ocultar e revelar (Lagrou, 2011), próprio de tantos sistemas estéticos populares e tradicionais. Num contexto, onde a morte é prato do dia - Nova Goiana, bairro onde se concentram os caboclinhos, é considerado um dos bairros mais pobres e violentos da cidade de Goiana - o caboclinho enquanto dança de guerra, mobiliza toda uma força que a potência de vida ali pode representar.

Se compreender a dança dos caboclinhos como *manobra* nos permite pensar em outras formas ou forças que movem a dança, a compreensão das *manobras* como dança, permite pensar em outras forças e formas de fazer guerra. Não aquelas que envolvem a destruição e a morte. Mas as que criam vínculos, mobilizam esforços, alimentam relações. O que essas guerras dançadas talvez queiram nos ensinar é que, se dançar é *manobrar*, fazer guerra através da dança significa marcar uma posição, produzir diferença, se confrontar com nossos melhores inimigos, o que significa no mínimo se confrontar com nossas tradicionais formas de pensar. E dançar.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. 1961. *Tablado Folclórico*, São Paulo: Ricordi.

ANDRADE, Mário. 1934. "Danças dramáticas, introdução e primeira versão" in: *Arquivo Mário de Andrade*, IEB/USP.

\_\_\_\_\_. 1982. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º tomo, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

ASSUNÇÃO, Luiz. 2001. "Os Mestres da Jurema. Culto da Jurema em Terreiros de Umbanda no Interior do Nordeste". in: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantado*, Rio de Janeiro: Pallas.

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

BRANDÃO, Theo. 1952. "O auto dos cabocolinhos" in: *Revista do Instituto Histórico de Alagoas*. Maceió: IHA.

BONFIGLIOLI, Carlo. 1995. *Fariseos y Matchines en la Sierra Tarahumara: entre la Passión de Cristo, la trasngresión cómico-sexual y la danzas de Conquista*. México/DF: Instituto Nacional Indigenista/Secretaria de Desarrollo Social, Fiesta de los Pueblos Indígenas.

\_\_\_\_\_. 2004. *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca: un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. México/DF: Universidad Autonoma Metropolitana/Série Ensayo.

CABALLERO, Indira. 2014. "Sobre negociações e contratos entre danzantes de tijeras e não humanos em Andamarca (Peru)" in: *Seminário Interdisciplinar de Estudos Andinos no Brasil – USP*.

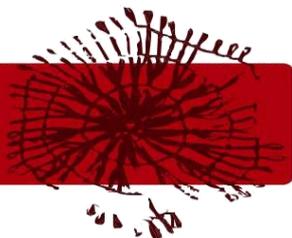
CAMARGO, Giselle Guilhon, 2013. *Antropologia da Dança I* (org. Giselle Guilhon), Florianópolis: Editora Insular.

CASCUDO, Luis da Câmara. 1951. *Meleagro: depoimento e pesquisa sobre a magia branca*. Rio de Janeiro: Agir.

\_\_\_\_\_. 2001. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro.

CLASTRES, Pierre. 2003. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_. 2004. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac & Naify.



CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.). 2012. *Cuerpos em movimento – antropologia de y desde las danzas*, Buenos Aires: Biblos p. 17-64.

COHN & SZTUTMAN, Clarice e Renato. 2003. “O visível e o invisível na Guerra ameríndia” in: *Revista Sexta-Feira - Guerra*, nº7, São Paulo: Editora 34.

DOSSIÊ INRC DO CABOCLINHO DE PERNAMBUCO. Recife, 2012.

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

FERNANDES, Florestan. 2006. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*, São Paulo: Editora Globo.

FLORES, Luiza. 2015. "As Propagações da Guerra: Contribuições a uma Antropologia Afroindígena" In: XI RAM, Montevideo, Uruguay.

GOLDMAN, Márcio. 2015. “Quinhentos Anos de Contato”: Por uma Teoria Etnográfica da (Contra)Mestiçagem”. *Mana. Estudos de Antropologia Social* 21 (3).

GONÇALVES, José Reginaldo. 2003. “O patrimônio como categoria de pensamento” in: *Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos*, Regina Abreu e Mário Chagas (org.)Rio de Janeiro: Faperj.

GUERRA-PEIXE, César. 1988. "Os caboclinhos do Recife" in: MAIOR, Mário Souto ; SILVA, Leonardo Dantas. *Antologia pernambucana do folclore*. Recife: Massangana.

LAGROU, Els. 2011. "Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?" in: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 54 Nº 2.

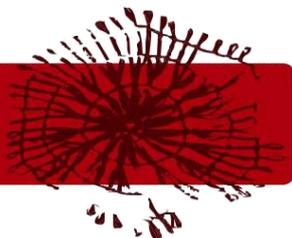
LAGROU & GONÇALVES, Elsje e Marco Antonio. 2013. “L’art populaire brésilien: un art de la relation” in: *Perspective*, la Revue de l’INHA, p. 355-363.

LEPECKI, André. 2012. "Planos de Composição" in: *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010* (org.) Christine Greiner, Cristina Espírito Sanro, Sonia Sobral, São Paulo: Itaú Cultural.

LÈVI-STRAUSS, Claude. 1982. *As estruturas elementares do parentesco*, Petrópolis: Vozes.

LIGIÉRO, Zeca. 2011. *Corpo a Corpo – estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.

MELO, Mário. 1947. "Subsídios para a povilenda brasileira: os caboclinhos" in: *Revista Contraponto*, ano 1, nº 4.



MOLINIÉ-FIORAVANTI, Antoinette. 1988. "Sanglantes et fertiles frontières. À propos des batailles rituelles andines". In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 74.

MONTEIRO, Marianna Francisca. 2011. *Dança Popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. 2013. *Dicionário Tupi Antigo - a Língua Indígena Clássica do Brasil*. São Paulo: Global.

OLIVEIRA, Valdemar de. 1957. *Rio e Recife: últimos redutos do carnaval*. Rio de Janeiro: Visão.

PEREIRA DA COSTA, Francisco. 2004. *Folk-lore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*, Recife: CEPE.

\_\_\_\_\_. 1976. *Vocabulário Pernambucano*, Recife: Secretaria de Educação e Cultura.

PRANDI, Reginaldo (org.). 2001. *Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantado*, Rio de Janeiro: Pallas.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. 2009. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações do feminino e relações de gênero na jurema sagrada (tese de doutorado) Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, Salvador*.

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

SALLES, Sandro. 2010. *À sombra da Jurema Encantada: mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra*, Recife: EDUFPE.

SANTOS, Climério de Oliveira. 2008. *O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: Etnografia da Performance Musical da Tribo Canindé do Recife*. Dissertação de Mestrado, UFPB/CCHLA, João Pessoa.

VICENTE, Severino. 2012. "O sagrado nos caboclinhos de Goiana" in: *Anais dos Simpósios da ABHR*, Vol. 13, São Luís/MA.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.