

GUERRA, PERRÉ E OUTRAS MANOBRAS: UMA ETNOGRAFIA DA DANÇA DO CABOCLINHO PERNAMBUCANO

RESUMO

O presente texto tem como objetivo apresentar alguns dos aspectos que perpassam a dança, ou *manobra*, no Caboclinho, manifestação da cultura popular recorrente no estado de Pernambuco. Pode-se dizer que sua principal função é unir as diversas perspectivas e representações presentes nesta forma de expressão numa performance plural, que dá forma e sentido à história, à identidade e à cultura de um grupo.

Palavras-chave: cultura popular, dança, performance.

Jaqueline de Oliveira e Silva
Mestre em Antropologia pela
Universidade Federal de Pernambuco.
Coordenadora do Setor de Patrimônio
Imaterial da Fundação do Patrimônio
Histórico e Artístico de Pernambuco.
Atuou como pesquisadora do
Inventário Nacional de Referências
Culturais do Caboclinho, finalizado
em novembro de 2013 e da Ciranda
de Pernambuco, finalizado em julho
de 2014.
Email: jaqueoliveiraesilva@gmail.com

GUERRA, PERRÉ E OUTRAS MANOBRAS: AN ETHNOGRAPHY OF CABOCLINHO DANCE IN PERNAMBUCO

ABSTRACT

This paper aims to present some of the aspects that permeate the dance, or *manobra*, in Caboclinho, manifestation of popular culture iterant of the state of Pernambuco. You could say that its main function is to unite the diverse perspectives and representations present at the demonstration in a plural performance, which gives form and meaning to history, identity and culture of a group.

Keywords: popular culture, dance, performance.

Apresentação

O presente texto foi elaborado a partir das observações de campo realizadas no âmbito da pesquisa para a elaboração do Inventário Cultural do Caboclinho,¹ manifestação popular presente no estado de Pernambuco. O texto a ser apresentado se constitui predominantemente pela apresentação de dados etnográficos, orientadas pela percepção da pesquisadora enquanto estudiosa e brincante, antropóloga e bailarina, cujas visões de mundo se fundem num horizonte de análise diverso.

Logo, não é proposta uma análise profunda dos meandros de significação, as relações com identidade étnica e religiosidade desta forma de expressão, análises bastante profícuas que podem ser desenvolvidas em outra oportunidade. Aqui, é feita uma detalhada descrição etnográfica da dança do Caboclinhos, com o objetivo de explicitar a riqueza de movimentos em sua estreita relação com a pluralidade de sentidos presentes, ressaltando como a dinamicidade e a transformação, aspectos que porventura são utilizados por observadores externos para rotular manifestações da cultura popular como tendo perdido a sua “essência” e não serem mais de “raiz”, fazem parte dos primeiros momentos de constituição desta forma de expressão.

De certo modo, o texto segue a mesma construção de um “inventário”, pesquisa cujo objetivo é, de certa forma, difuso, pois neste tipo de abordagem se pretende compreender desde aspectos técnicos que permeiam a movimentação corporal dos brincantes, questões que envolvem os processos de aprendizagem, até alguns pontos sobre religiosidade, mudanças e permanências, que foram se fazendo presente na fala dos entrevistados e ganhando relevância na pesquisa. Sendo assim, o presente texto prima por manter a diversidade de aspectos englobados na pesquisa também no presente texto.

Performance e Antropologia

A respeito das orientações teóricas que norteiam este trabalho, acreditamos que o conceito de performance pode contribuir para compreender o Caboclinho como ação cultural dinâmica, como afirma Ligiéro (2004, p. 90). De acordo com este autor:

O conceito de performance tem se revelado cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e as artes eminentemente efêmeras como

¹ O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Caboclinho foi realizado pela Associação Respeita Januário, em parceria com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, (Fundarpe) sob a coordenação do Profº Sandro Guimarães de Salles. A pesquisa foi concluída em novembro de 2013, com fins de embasar a candidatura, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Caboclinho a Patrimônio Imaterial do Brasil.

o teatro e a dança, na medida em que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla.

O uso mais comum do termo *performance*, na antropologia brasileira², diz respeito ao sentido proposto por Victor Turner, elaborado na sua análise sobre rituais e o modelo de drama social. No presente texto, não será feita uma análise da dança do Caboclinho enquanto ritual, mesmo sendo possível perceber no campo que alguns aspectos na sua apresentação podem ser analisados em termos de *liminaridade* e de *comunistas*, termos cunhados por este autor acerca dos momentos que envolvem os rituais de passagem.

Compreendemos a *performance* como “um modo de comportamento, um tipo de abordagem da experiência humana, um exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais.” (TURNER, 1974, p. 11) O que interessa neste momento é compreender como a *performance* permite um espaço para o entendimento intercultural e como, através desta, os significados centrais, valores e objetivos da cultura são visto na ação. Ainda segundo Ligiéro:

Estudando *performance* nas suas inúmeras manifestações [...] estudiosos e artistas podem analisar as suas formas para comunicar valores sociais e religiosos, para elucidar os processos de identificação, ou para criar um senso de comunidade. Política por ela mesma, ela também fornece uma rica arena para análise de fenômenos. (LÍGIÉRO, 2004, p. 90)

Algumas definições

Uma das principais formas de expressão do Caboclinho é a dança, também denominada de *manobra* ou *passo de dança*. O termo *manobra* é considerado por alguns brincantes como o mais correto, como afirma o *puxante* (coordenador de ensaio) e atual Presidente do Caboclinho 7 Flexas do Recife, Paulo Sérgio dos Santos Pereira, também conhecido por Paulinho 7 Flexas.³ Ele assegura que “O nome certo é manobra. Passo é para frevo”.⁴

Segundo a fala de diversos brincantes, temos ainda a seguinte definição: *manobra* seria um único movimento, isolado, enquanto ao conjunto delas seria atribuído o termo *passo de dança*. Ainda relacionado à terminologia do Caboclinho, também ouvimos dos seus brincantes referência

2 Sobre o uso do termo *performance* na antropologia brasileira, ver: Langdon (2006).

3 Pelo sentido de documentação do presente trabalho, opto por utilizar os nomes reais dos entrevistados.

4 Todas as falas presentes neste artigo foram coletadas pela pesquisadora entre os meses de setembro e novembro de 2012, nos treinos das agremiações Caboclinhos 7 Flexas do Recife, Caboclinho Oxóssi Pena Branca, ambos da cidade de Recife, e do Caboclinho 7 Flechas de Goiana, município de Goiana, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, e fazem parte da documentação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Caboclinhos.

ao conjunto elaborado de manobras como *coreografia*. A sua execução nas passarelas durante o Carnaval seria denominada de *evolução*. Estes dois últimos termos são utilizados pela norma do Concurso de Agremiações Carnavalescas do Recife, o que provavelmente fez com que se tornasse de uso comum no vocabulário dos Caboclinhos.

Existe uma variedade de manobras referentes a cada *toque* (ritmo musical). Dentre elas, podemos destacar a “guerra”, o “baião”, o “perré” e a “macumba do índio”, sendo esta última não executada por todas as agremiações de Caboclinho. A cada um desses toques, corresponde um conjunto de manobras que tem como base uma manobra de mesmo nome. Por exemplo, durante o toque “baião” se dança o “baião”, com diversas variações relacionadas a uma base específica. A exceção está no ritmo “guerra”, no qual se executa uma série de variações que tem como base uma única manobra denominada “tesoura”.

Em alguns grupos, verificou-se a diferenciação das manobras executadas num ritmo a partir do toque da *preaca* (adereço e instrumento de percussão em forma de arco e flecha), chamada pelos brincantes, nesse contexto, mais frequentemente de *flecha*. Nestes grupos, as manobras acontecem da seguinte forma: no ritmo “guerra”, são executados três toques de flechas, à frente e ao lado do abdômen, na parte central do corpo. No “baião”, são dois toques de flecha, um a frente e outro atrás do tronco, girando o corpo. Já no perré, executa-se apenas um toque, sem uma direção determinada.

Mesmo que esta situação da variação de toques na *preaca* sendo correspondente a um determinado *passo de dança* não seja encontrada em todos os grupos, é comum a eles o fato da dança ser sincronizada com a ação de tocar a *preaca*, o que confere ainda mais dificuldade à execução da dança.

A prática das manobras acontece numa estrutura coreográfica chamada *cordão*. O cordão é composto por duas fileiras de *caboclos e caboclas*, os brincantes que se movimentam num sentido único, simultaneamente. Nos ensaios, denominados por alguns grupos de *treinos*, essas duas fileiras se deslocam de uma extremidade a outra da rua (ou noutro espaço delimitado onde ocorram os ensaios), sendo que num momento determinado o cordão faz um retorno, fazendo com que as duas fileiras se aproximem e se afastem logo em seguida. É nesse momento, do retorno, que os *puxantes* tiram novos passos. O deslocamento no cordão acontece simultaneamente à execução das manobras.

Essa movimentação muda sensivelmente em outros contextos de apresentação. No Concurso de Agremiações durante o carnaval, o Caboclinho se apresenta num desfile, uma caminhada feita num espaço definido durante o tempo determinado pela organização. Já em espaços delimitados como as ruas ou galpões onde acontecem os *treinos* é necessário que os brincantes façam o retorno, mantendo a estrutura básica que acontece no desfile que é caminhada. Já em apresentações em palcos ou praças o grupo pode se apresentar sem caminhar, executando evoluções e coreografias com deslocamentos menores.

É importante ressaltar que estas definições estão constantemente em transformação, sendo influenciadas fortemente pelas normas do Concurso de Agremiações e pela apropriação das manobras do Caboclinho pelos diversos grupos de dança popular existentes em Recife e região. Esses grupos de dança, que foram chamados outrora de para folclóricos, utilizam-se de manobras do Caboclinho como base para criação de coreografias para o palco, de forma técnica e estilizada. A visão dos brincantes do Caboclinho tradicional acerca do trabalho destes grupos não é um consenso, sendo vista por alguns como ação ilegítima e por outros apenas como um trabalho diferenciado.

Mas o que importa ressaltar aqui é que a presença destes grupos, em especial aqueles que alcançam grande visibilidade midiática,⁵ influencia tanto a estética quanto a performance dos grupos tradicionais.

Influências e origens

A manifestação cultural do Caboclinho pode ser definida como uma performance de influência indígena. Esta influência pode ser facilmente percebida em suas indumentárias (vestimentas enfeitadas de penas e plumas), em seus adereços (o arco e flecha e a lança nas mãos, cocares de pena na cabeça), e no nome dos personagens que compõe a manifestação (curumins, caboclos e caboclas, cacique e pajé). Estes aspectos podem ser compreendidos como sinais que atestam a relação do Caboclinho com a cultura indígena.

O vocábulo *Caboclo* chama atenção para os diversos usos e significados deste termo, que vai além da designação do sujeito indígena propriamente dito. Caboclo é também o nome dado a determinada categoria de entidades espirituais presentes nos cultos da Umbanda e da Jurema.

5 Podemos citar como grupos de dança popular expressivos o Balé Folclórico de Pernambuco, criado em 1976 em Recife e o grupo Maracatu Nação Pernambuco, fundado em 1989, em Olinda. Ambos possuem coreografias de “Caboclinhos” pesquisadas em grupos tradicionais do Estado.

Alguns *juremeiros* (praticantes do culto à Jurema) afirmam ser o Caboclo o espírito de um índio.

Quando o Caboclo encontra-se incorporado no corpo de um médium, processo conhecido como manifestar, atuar, receber ou espiritar, executa uma dança bastante intensa. Segundo Salles, referindo-se aos terreiros de Alhandra, no estado da Paraíba:

quase sempre, a entidade se apresenta com o dedo indicador em riste, representando a ponta de uma flecha [...] Quando não estão dançando, é comum vê-los caminhando inquietos, de um lado para o outro do salão, sempre sérios, carrancudos. (SALLES, 2010, p. 123)

O dedo em riste poderia ser considerado uma representação do arco e flecha, que também está presente nos rituais da Jurema. Ou seja, tanto o dedo em riste quanto a preaca seriam equivalentes ao arco e flecha do indígena. Neste caso, ambas as formas de representação do mundo material do indígena são utilizadas nos terreiros.

Assim, seja por influência histórica e cultural dos ameríndios, seja pela relação dos brincantes de Caboclinho com as entidades “caboclo” no culto à Jurema, é fato que a relação com a cultura indígena é importante e intensa para os brincantes desta manifestação.

Neste sentido, Paulinho 7 Flexas afirma que:

Eu não sou um selvagem, eu imito o selvagem. Eu olho a dança e imito a dança, em cima do ritmo dele, mas com mais velocidade. O selvagem é o indígena, a dança deles é mais parada. Na minha, eu acelero mais o ritmo da dança.

No ano de 1992, alguns componentes do Caboclinho 7 Flexas de Recife foram à cidade de Águas Belas, em Pernambuco, para conhecer o povo Fulni-ô. Foi feito um pedido de apoio ao Governo do Estado para a visita, mediada por um produtor da TV Cultura, que fez uma reportagem na ocasião. Segundo Zé Alfaiate, antigo presidente da Agremiação e renomado mestre do Caboclinho em Recife, o encontro

[...] foi muito bom. Eles trataram a gente muito bem e gostaram muito de Paulinho (seu filho, o presidente Paulinho 7 Flexas). Eles também são dá cultura, têm várias brincadeiras, tem coco de roda lá.

Nesta visita, eles dançaram junto com o grupo e trocaram presentes, estabelecendo uma grande amizade. Segundo Paulinho 7 Flexas, o cacique Fulni-ô se refere a Mestre Zé Alfaiate como “Pajé do Recife”.

Assim, os dirigentes da Agremiação atribuem um grande valor a ancestralidade indígena, como primeiros habitantes do país e sua cultura, como principal matriz cultural brasileira. Apesar de nenhum deles ter descendência direta conhecida em algum grupo indígena, Paulinho 7 Flexas e Zé Alfaiate afirmam que “têm sangue de índio, como todos nós temos”.

Como já citado, os grupos são também influenciados na contemporaneidade pelos grupos de dança popular, concorrendo com este de certa forma, no acirrado mercado artístico pernambucano.

Religiosidade

Grande parte dos brincantes de caboclinhos são *juremeiros*, praticantes do culto à Jurema Sagrada.

A prática deste culto é realizada mais frequentemente em matas e Terreiros, sendo estes últimos conhecidos formalmente como Centros Espíritos ou Templos Religiosos. Contudo, é comum alguns *juremeiros* possuírem em suas casas um tipo de altar ou *mesa* onde são feitos os assentamentos para o seu caboclo de proteção, chamado também de “guia”. Algumas Agremiações possuem a *mesa* para os Caboclos em sua sede.

No Caboclinho 7 Flexas do Recife os dirigentes não se consideram *juremeiros*, pois não frequentam nenhum espaço de culto e não são filiados a nenhum terreiro. Todavia, o fundador da Agremiação tem como seu guia o Caboclo 7 Flexas. Esta entidade, que também é considerada como guia de toda a Agremiação, recebe suas oferendas anualmente na mata, com o objetivo de proteger a todos os participantes da manifestação.

Algumas Agremiações fazem do espaço do ensaio, a rua, também um local sagrado, como no caso da Agremiação Tribo Carijós do Recife, com sede no bairro de Casa Amarela. Nesta, antes dos ensaios, o *Babalorixá* responsável pela Agremiação, ou pai-de-santo, prepara uma água de cheiro, líquido com propriedades espirituais, para que o puxante despeje no chão

da rua onde acontecerá a atividade. O objetivo é proteger a todas as pessoas presentes e trazer boas energias durante a execução da atividade.

Em outra Agremiação recifense, o Caboclinho Oxossi Pena Branca, do bairro Alto do Pascoal, é feita uma preparação espiritual do local antes do início do ensaio, através do canto e do toque dos pontos dos Caboclos. O grupo ensaia na rua, em frente à sede, que é também um terreiro de Jurema. Neste momento, pode ocorrer que alguns praticantes recebam seus Caboclos.

Leandro Maciel, conhecido como Leco, exerce a função de “Feiticeiro” no Caboclinho Oxossi Pena Branca e na Tribo Carijós do Recife. Praticante da Jurema, Leco afirma que a presença dos Caboclos é constante no ambiente do Caboclinho, seja no ensaio ou mesmo nas apresentações. Em suas palavras:

A partir do momento que você pega o arco, eu tô aqui, tô de um jeito, a partir do momento que você pega um arco pra dançar, parece que alguém aproveita que você tá dançando. Têm certas horas que você sente arrepio. Eu sou médium, eu sinto. Não comento, assim, sempre, não, mas eu sinto. Até quando eu tô tocando maracatu eu sinto, porque... Mas outras pessoas também sentem. Isso é caboclo irradiando, que a partir do momento que é ensaio deles, eles chegam arrodando. Cada um daqueles que tá dançando caboclinho tem um caboclo ou a cabocla que toma conta. Tem haver também com a religião, porque eu acho que caboclinho sem religião não é nada não. Tem que ter.

A relação do Caboclinho com a religiosidade é bastante complexa e perpassa diversos aspectos relacionados ao sistema de crença da Jurema, seu universo mítico e simbólico, suas obrigações e práticas rituais, que envolvem o cotidiano dos praticantes. Neste caso, a dança seria um mediador, um elemento que expressa e reforça a religiosidade dos brincantes.

Ensino e aprendizagem

Outro ponto importante a ser ressaltado diz respeito à nomenclatura dos passos de Caboclinho. A observação dos ensaios mostrou que o nome das manobras não é um item significativo para o grupo. Todos sabem que na “guerra” se dançam vários tipos de tesoura, e todos devem saber executar esses “vários tipos na memória”. Neste sentido, Santos (2008, p. 77) faz a seguinte observação em sua dissertação:

Conforme as observações dos ensaios e das apresentações de diversos caboclinhos, as manobras podem variar muito de um grupo para outro, em vários aspectos. Há grupos que empregam manobras semelhantes com os mesmos nomes. Noutros casos, os grupos empregam tais manobras com outros nomes. [...] As duas manobras mais conhecidas são tesoura e dança-de-coca, apresentadas por praticamente todos os caboclinhos, porém, cada um com suas peculiaridades. No Canindé [Caboclinhos Canindé do Recife], atualmente, os *puxantes* não costumam dar nomes às manobras. Muitas vezes indaguei sobre isso e os *puxante* responderam que elas não tinham nomes.

Essa ausência de nomes está diretamente relacionada ao modo de transmissão do conhecimento do Caboclinho. O aprendizado se dá essencialmente pela observação. Como afirma Paulinho 7 Flexas, sobre seu processo de aprendizagem: “*Eu aprendi tudo com meu pai, sempre observando. Aprendi a bordar, desenhar, tocar. Desde criança. Comecei a dançar com dois anos de idade*”.

A aprendizagem de Leco se deu também pela observação, mesmo tendo começado a dançar já adulto, no ano de 2005. Sobre isso, ele relata que:

Em relação ao passo de caboclinho, aos passos que tem, eu quando entrei dentro do Caboclinho, em questão de passo, eu aprendi os passos olhando, nunca perguntei que passo é esse. Eu olhava e fazia [...]. As crianças que quer aprender, aprende mais é olhando. Tem que ser assim, tem que ser por natureza, coisa própria. Por que se a gente for ensinar, parece que não dá certo. Pronto, no meu caso, Duda [antigo puxante da Tribo Carijós do Recife] tentou me ensinar e eu não aprendi. Eu aprendi olhando... eu entrei e comecei. Ficava perto dos outros assim olhando, e aprendi a dançar isso. Até hoje eu não esqueço mais.

Antônio Nelson, o Toinho, atual Cacique do Caboclinho 7 Flexas, de Goiana, já esteve nas cidades de São Paulo e São José dos Campos, ministrando oficinas de Caboclinho no Instituto Brincante, a convite do artista Antônio Carlos Nóbrega. Ele afirma que o processo de aprendizagem de um aluno no contexto de uma oficina é bem diferente do contexto do Caboclinho, na rua, como se pode perceber pela fala do mesmo a seguir:

A primeira vez, fui pra São Bernardo dos Campos, no ano de 2010. No outro ano, chamaram eu e minha irmã, a Morena. [...] A turma lá gosta. Aí fui, dei aula pra turma dele [alunos do grupo de dança do Carlos Nóbrega], na sexta feira, no sábado e no domingo. Eu dei aula pra mais ou menos umas

setenta pessoas. E todas elas aprenderam. E dar aula pra pessoa não é só você dançar na frente e sem explicar os passos. Por que pra dar aula pra pessoa, a pessoa tem que explicar, as pessoas fica tudo assentando, tem que explicar, o passo é assim, 1, 2, 3, tal, isso e aquilo. Tem que explicar os passos por onde anda. Aí, pronto, e todo mundo vai junto, eu dançando. Aí, aquela pessoa que tá dançando ali, eu vou e explico, pego um passo com ela ali e pronto, aprende ligeiro. É diferente de aprender no Caboclinho, é lógico. Eu fico emocionado assim, igual a turma de São Paulo mesmo, nunca viram Caboclinho e todo mundo lá, assim, praticamente dançava, que eu olhei, assim... tem gente lá que..., tem gente lá que dança melhor do que um caboclo meu. Negócio de três dias. Mas é diferente do que aprender aqui.

Logo, percebe-se que aprendizagem da dança numa Agremiação de Caboclinho se dá pela observação e pela experiência empírica. O brincante aprende vivenciando a manifestação, durante os ensaios e apresentações, aperfeiçoando sua performance observando os mais experientes e o seu desenvolvimento se dá de forma espontânea. Já em contextos diversos de aprendizagem, como a oficina e aulas de dança, o ensino-aprendizagem adquire outro formato. As explicações são mais detalhadas, os mestre-oficineiros traduzem sua experiência em técnicas sobre o corpo e movimento.

Neste processo de aprendizagem em oficinas, os *puxantes* operam uma espécie de tradução, da linguagem própria da prática do Caboclinho na rua, adquirida na vivência, para a linguagem técnica da dança. Esta tradução permite que bailarinos que não vivenciem o contexto da manifestação, possam experimentar o Caboclinho enquanto experiência rítmica e corporal.

Transformações

Acerca das transformações, podemos afirmar que o Caboclinho tem sofrido influência direta das normas determinadas pela Prefeitura do Recife, para sua apresentação no Concurso das Agremiações Carnavalescas. Algumas manobras não são mais executadas por estarem fora do regulamento do concurso. É o caso da manobra com “cipó”, que é executado durante o toque “macumba do índio”. Atualmente, apenas alguns brincantes continuam executando este movimento, sendo permitido que, no desfile, apenas os destaques o façam. Os destaques são brincantes que ocupam um local diferenciado e executam uma coreografia diferente dos demais.

Segundo Leco, a Prefeitura também incentiva a inovação e a criação de novos passos, desde que também sejam executados aqueles considerados “de raiz”. Este brincante não concorda com algumas inovações, que mudam o sentido principal da dança, transformando-a em um “balé”. Segundo ele, a beleza da dança está na sua raiz, e isto deve ser preservado.

Com relação às transformações sofridas, o principal marco é a inserção dos grupos da Zona da Mata Norte de Pernambuco no Concurso de Agremiações. Nesta região há uma diversidade de formas da tradição do Caboclinho, que sofrem maior ou menor influência de outros grupos e das intervenções dos órgãos municipais e estaduais de cultura. Esse processo faz com que certos aspectos deixem de existir e outras passem a ser incorporadas na prática da Tribo.

Um ponto interessante com relação a este fato diz respeito ao uso de sapatos, que era costume entre alguns grupos da Zona da Mata Norte, em especial àqueles que possuem influência de outras práticas culturais, como a Associação Caboclinhos Índio Brasileiro, da cidade de Buenos Aires. Este grupo possui estreita relação com o Maracatu Rural, o que pode ser percebido tanto na sua indumentária – uso de sapatos, calça, camisa e golas (adorno com lantejoulas), quanto na sua dança.

Em Bom-Jardim, município da região do agreste de Pernambuco, por exemplo, existem grupos que possuem manobras de dança bastante diferenciadas. Deste modo, é sempre importante ressaltar que as análises propostas dizem respeito a um universo restrito, e não a totalidade das performances existentes.

Conclusão

Em suma, pode-se dizer que a função principal da dança do Caboclinho é unir as diversas perspectivas e representações presentes na manifestação numa performance plural, que dá forma e sentido à história, à identidade e à cultura de um grupo. Tal fato possui papel crucial na continuidade da manifestação.

Acredita-se que, numa manifestação popular, a fragmentação de sua análise em termos de música, dança ou oralidade, diz pouco sobre os sentidos e significações envolvidas na prática da cultura, em que sujeitos adquiram identidades múltiplas, a casa e a rua assumem papéis outros e a brincadeira ganha forma do corpo de sujeitos comuns. Neste sentido, o texto apresentou uma breve abordagem sobre pontos relevantes que envolvem

a dança no Caboclinho, encarando-a como um fato social total, algo que envolve ações de natureza política, econômica e religiosa. Fatos sociais totais são fenômenos, seja na sua estrutura própria, seja nas suas relações e determinações, possuem implicação em vários níveis da realidade social.

Fazendo referência ao antropólogo Marcel Mauss (2003) como orientação deste trabalho, encaramos a manifestação cultural popular como uma totalidade em que os bens produzidos não são apenas materiais. Eles são, sobretudo, formas simbólicas. Segundo esta orientação a dança do Caboclinho pode ser vista tanto como um bem simbólico, que expressa sentidos diversos a respeito da subjetividade dos sujeitos envolvidos na sua produção, mas também como uma produção artística, que pode ser comercializada, ensinada e exibida.

Partindo desta análise, é possível perceber que a apresentação e o ensino de manifestações culturais tradicionais em contextos diversos daqueles em que se dá tradicionalmente, como por exemplo, em apresentações em teatros, aulas e oficinas não apresenta uma corrupção dos valores tradicionais do grupo, ou mesmo uma perda destes. Os bens podem circular sem perder sua função simbólica, os sentidos podem se transformar adquirindo, sobretudo, um caráter político de manutenção e sobrevivência.

Encaramos, portanto, a dança do Caboclinho não como uma manifestação que deve permanecer isolada e afastada de influências externas. Acredito que ela seja uma ação cultural complexa que dialoga com questões religiosas, políticas e culturais, se transforma, se adapta e se modifica, mantendo-se viva no cotidiano dos sujeitos brincantes.

REFERÊNCIAS

- LANGDON E. J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Revista Ilha*, v. 8, n. 1, p. 163-83 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/issue/view/1411>>. Acesso em: 11 out. 2013.
- LIGIERO, Z. A performance afro-ameríndia: tradição e transformação. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004.
- LONDRES, C. Patrimônio e Performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. et al. (Org). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2003.

SALLES, S. G. *A sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SANTOS, Climério de Oliveira. *O grito de guerra dos cabocolinhos: etnografia da performance musical da tribo canindé*. Recife: UFPE, 2008.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.