

# Filhos da Jurema: poéticas afro-ameríndias das performances de caboclos.

---

## Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Universidade Federal de Goiás  
Goiania, GO, Brasil

[renata.lima.silva@ufg.br](mailto:renata.lima.silva@ufg.br)

[orcid.org/0000-0002-7551-1468](https://orcid.org/0000-0002-7551-1468)

## Carolina Dias Laranjeira

Universidade Federal da Paraíba  
João Pessoa, PB, Brasil

[ca.laran@gmail.com](mailto:ca.laran@gmail.com)

[orcid.org/0000-0001-7002-4516](https://orcid.org/0000-0001-7002-4516)

---

**Resumo** | Os caboclos das performances culturais de todo o Brasil podem ser considerados como expressão de imaginário indianista do séc. XIX. Neste texto semificcional poético, problematiza-se essa tese a partir da reflexão e descrição de performances de caboclos, em busca de reconhecer relações interétnicas e reverenciar as afinidades cosmológicas entre afro-brasileiros e indígenas. O Caboclo é seguido por poéticas afro-ameríndias expressas no corpo e em dança, em busca da Jurema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caboclo. Jurema. Poéticas afro-ameríndias.

---

## Children of Jurema: afro-american poetics of caboclos performances.

**Abstract** | The caboclos found in cultural performances throughout Brazil can be considered as an expression of Indianist imagery from the 19th century. By refuting this thesis, a semi-fictional ethnographic text presents reflections and descriptions of caboclos' performances, seeking to recognize interethnic relations and revere the cosmological affinities between Afro-Brazilians and indigenous people. Caboclo is followed, by Afro-American poetics expressed in the body and in dance, in search of Jurema.

**KEYWORDS:** Caboclo. Jurema. Afro-American poetics.

---

## Hijos de Jurema: poética afro-ameríndias de las performances de caboclos

**Resumen** | Los caboclos de las performances culturales de todo Brasil pueden considerarse como una expresión del imaginario indianista del siglo XIX. En este texto poético semificcional, se problematiza esta tesis a partir de la reflexión y descripción de performances de caboclos, en un intento de reconocer las relaciones interétnicas y venerar las afinidades cosmológicas entre afrobrasileños e indígenas. Lo Caboclo le sigue una poética afro-ameríndia expresada en el cuerpo y en la danza, en busca de la Jurema.

**PALABRAS CLAVE:** Caboclo. Jurema. Poética afro-ameríndias.

---

Enviado em: 30/10/2023  
Aceito em: 12/12/2023  
Publicado em: 18/12/2023

## Prólogo<sup>1 2</sup>

**Caboclo:** Então, estamos finalmente frente a frente.

**Inỹ:** Como podes me inventar dessa maneira?

**Caboclo:** Eu não inventei, eu sou seu filho, não me reconhece?

**Inỹ:** Me olhe e me veja. Eu sou filho do rio. Você não sabe de onde veio.

**Caboclo:** Mas minha mãe, minha avó, minha tia... Não sei ao certo...

Ela veio do mato, foi pega a...

**Inỹ:** Xiiii... Por favor, não diga mais nada, só me olhe e me veja

**Caboclo:** De fato, não o conheço e vim até aqui para isso. Andei por campos e campinas, atravessei o chapadão mineiro pra te reencontrar.

Sou seu parente e isso você não pode negar. Sou filho da terra como tu e sempre reverenciei os meus e os seus ancestrais, os donos da terra, quem chegou aqui primeiro.

**Inỹ:** Hum. De fato, vieste de longe. Eu te conheço do passado e sou capaz de reconhecer o suficiente para saber que somos diferentes. Mas agradeço sua visita e seu respeito aos nossos antepassados. Mas, afinal, por que vieste de tão longe. O que quer de mim? Não tenho muito tempo. Vão me suicidar daqui a pouco.

**Caboclo:** Vim pedir para você parar de me chamar de branco.

Eu sou filho da Jurema, sou de Aruanda, piso firme nessa terra e faço o chão estremecer, tanto tanjo boiada como me embrenho na mata atrás de caça e de ervas que curam. Minha mãe é Jupira, Jacira, Jandira, Acuçena e Indaiá. Meu pai é negro de Angola, que me ensinou a pisar nesse chão devagar, me ensinou a rezar e até a ter fé em Deus e em Nossa Senhora. Se eu piso leve e piso firme, é por que sou de guerra e sou de paz.

Pra ti meu pai, faço festa e trago essa caça.

**Inỹ:** É bonita a sua festa, seu jeito de dançar..., mas não sei se essa é sua força ou sua forca. Se não queres que te chame de branco, por que me olha como um?

**Caboclo:** É o olho que tem as horas. Não são meus, mas preciso enxergar.

**Inỹ:** Agora você me vê?

**Caboclo:** Não. Mas te sinto como espírito da mata e te agradeço pela jurema sagrada.

**Inỹ:** Eu não conheço essa senhora. Sei que não sou espírito porque morro, tenho morrido desde sempre e morrerei ainda hoje, sem falta.

**Caboclo:** Mas o que te "morre" meu pai?

**Inỹ:** Os olhos que me olham e não me enxergam.

**Caboclo:** Para onde vais depois de morto, dessa morte tão matada, tão morrida...

**Inỹ:** Ainda não sei... Talvez volte para o rio. Na aldeia não posso ficar.

**Caboclo:** Se quiser, venha pra Aruanda. Vai gostar de conhecer meu avô Benedito, minha avó Maria Conga... E lá tem muita moça bonita também, hahaha.

**Inỹ:** Mas, afinal, quem é você que não tem medo dos mortos?

**Caboclo:** Sou Tupimambá, sou 7 flecha, sou Pena Branca, Pedra Preta, Navizala... Seu criado.

**Inỹ:** Tome... Amarre essa cobra na cintura. Vai te dar força, leve também um pouco dessas ervas. Você conhece de ervas?

**Caboclo:** Sim, meu pai, o senhor já me ensinou. Tenho curado muita gente. (SILVA, 2020, *apud* LEWINSOHN *et al.*, 2023, p. 169-170)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Apoio: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>2</sup> O presente artigo é resultado de pesquisa pós-doutoral de Carolina Dias Laranjeira no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

<sup>3</sup> Fragmento de texto teatral em processo, de autoria de Renata Kabilaewatala (2020, *apud* LEWINSOHN *et al.*, 2023, p. 169-170).

O fragmento acima citado permanece como um fragmento. Não como porção de um inteiro, mas, sim, como as primeiras materializações de processo de criação que, neste momento da escrita deste artigo, toma essas linhas que se seguem como parte da construção. O referido fragmento foi escrito, a princípio, como devaneio, em meio a um projeto de pesquisa sobre poéticas afro-ameríndias, em um esforço de compreensão da relação afro-ameríndia, bem como de aproximação com os povos e culturas indígenas do Brasil.

Depois de algumas conversas, palestras e leituras que tematizaram tanto a diversidade/particularidade desses povos, como suas vulnerabilidades históricas frente ao projeto colonial e a seu filho dileto — a colonialidade —, houve a oportunidade de escuta de Jijuké Hukanaru de Farias Karajá, sobre sua experiência como mulher Inỹ e também sobre seu trabalho de mestrado, defendido no Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania da Universidade de Brasília (UnB), sobre a incidência do suicídio em seu povo.

Em sua dissertação, Jijuké aponta uma crescente no número de suicídios em seu próprio povo, também chamado de Karajá. O estudo foi realizado na Aldeia Hawaló (Santa Isabel do Morro), na Ilha do Bananal (TO). Jijuké, que é enfermeira de formação, buscou, em sua dissertação, compreender os motivos para os suicídios. Assim, além da revisão bibliográfica sobre o tema, a pesquisadora entrevistou pessoas da aldeia e vivenciou, em meio a sua pesquisa, o suicídio de seu próprio tio.

Além de fatores já conhecidos, como a dependência alcoólica, a falta de perspectivas dos jovens e os feitiços, a autora concluiu que:

o Povo Inỹ tem se mantido como um grupo de cultura e língua próprias em meio a esse mundo globalizado, pois por meio de suas crenças e cosmovisão estão convictos que contribuem para o equilíbrio entre os três níveis do mundo Inỹ: o celestial, o terreno e o subaquático, garantidos pela realização de festas e rituais cíclicos. Valores esses que são passados de geração a geração pelos pajés, chefe-tradicional, curandeiros e anciões.

[...] Com o distanciamento dessas práticas culturais, as consequências são diversas, desde violência interpessoal, conflitos conjugais, transtornos mentais, audição de vozes de comando, doenças fisiológicas e até o suicídio. O feitiço, que tem sido considerado como fator para os suicídios, pode ser qualificado como consequência desse desequilíbrio provocado pelo distanciamento das práticas culturais, provocado por sua vez pelas transformações advindas do contato inarredável com a sociedade dos Tori. (KARAJÁ, 2019, p. 58).

Destarte, a autora acredita que a prevenção ao suicídio está diretamente relacionada

com o “[...] fortalecimento e a valorização das práticas culturais por meio de políticas públicas desenvolvidas a partir do conhecimento do Povo Inỹ, dentro da perspectiva da interculturalidade” (KARAJÁ, 2019, p. 59).

A partir dos relatos de Jijuké, o suicídio é compreendido como uma das facetas ou consequência do etnocídio enfrentados pelos povos indígenas. Isso, somado a uma consciência da necropolítica. Destaca-se, aqui, a morte como um elemento central para se pensar a relação afro-ameríndia. Por necropolítica, a partir das discussões do filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), compreende-se um sistema político de morte reinante no projeto colonial e que subjuga a vida de pessoas negras e indígenas — além de outras populações minorizadas.

A partir da compreensão do caboclo, como fruto da relação afro-ameríndia — e do contato com ele — na umbanda e no candomblé angola, como entidade espiritual que experimentou a morte, o fragmento de texto dramático começou a se desenhar a partir da ideia de encontro entre um “caboclo” e um indígena do Povo Inỹ, em que o caboclo busca justamente se reconhecer a partir de uma ancestralidade indígena.

Mas afinal, quem é esse caboclo? O termo caboclo é bastante conhecido no vocabulário do povo brasileiro e tem distintas designações:

- 1 ANT Indígena brasileiro, considerado selvagem, que mantinha contato com os colonizadores.
- 2 Indivíduo mestiço, filho de branco com indígena; cariboca, curiboca.
- 3 Mestiço de negro com indígena; caburé, cafuzo: “[...] as crianças abandonadas da cidade o chefe era Raimundo, o Caboclo, mulato avermelhado e forte” (JA).
- 4 Indivíduo do sertão, moreno de pele acobreada e cabelos lisos: “[...] forma cada vez mais diluída do negro, e caboclo, em que se apagam, mais depressa ainda, os traços característicos do aborígine” (SER).
- 5 Indivíduo simples do sertão, geralmente retraído e desconfiado.
- 6 Pessoa da zona rural com pouca instrução e modos rústicos; caipira, matuto.
- 7 REL Denominação genérica dos espíritos de ancestrais indígenas nos cultos afro-brasileiros.
- 8 REG (RJ, SP) Dança semelhante ao fandango, porém de ritmo mais acelerado.
- 9 FOLC Dançador que participa de certas danças populares, representando o personagem do caboclo. (CABOCLO, c2023).

Assim, de modo a demonstrar sua polissemia, o sentido do termo caboclo é variável de acordo com o contexto de onde emerge, uma vez que pode caracterizar uma identidade mestiça e, também, ser utilizado de forma depreciativa e pejorativa para adjetivar uma pessoa qualquer, a qual não se sabe o nome, ou, ainda, para caracterizá-la como pobre,

selvagem ou primitiva. Por outro lado, em performances tradicionais da cultura afro-ameríndia, a figura do caboclo aparece em diversas danças dramáticas (ANDRADE, 1982).

Assim, se nos atemos apenas a um dos significados de caboclo retirado do dicionário: “dançador que participa de certas danças populares, representando o personagem caboclo”, encontramos uma pluralidade de formas de se apresentar em diferentes espaços geográficos e momentos históricos, demarcados pela sazonalidade das festas, em grande parte do Brasil. Nesse sentido, em um só estado, Pernambuco, eles aparecem no carnaval como Caboclinhos, Caboclo de Lança, do Maracatu Rural ou de Baque Solto, além do caboclo de Arubá ou Orubá no Cavalo Marinho. No carnaval, os Caboclinhos também estão presentes em Alagoas. Na literatura folclórica, podemos observar que estavam presentes também nas festas do Ceará (CARVALHO, 1903), no Espírito Santo e no Rio de Janeiro (CASCUDO, 1979). Na Paraíba, eles estão nas Tribos de Índios Carnavalescas e, também, nas comemorações da Semana Santa, no sertão, chamados simplesmente de Caboclos, em Vieirópolis (PB) e em Major Sales no Rio Grande do Norte. Nas congadas de Minas Gerais, estão presentes nas festas do Rosário, mas, também, na Festa do Divino de Diamantina (CASCUDO, 1979). Encontramos, ainda, nos Bois do Maranhão, o termo como Caboclos de pena e, no Amazonas, no Boi-Bumbá. A lista é grande e aqui está, certamente, incompleta, mas salientamos a amplitude de sua ocorrência assim como as diferenças de formas, funções e significados em cada uma das performances culturais mencionadas.

Todavia, foi a partir das chamadas religiões afro-indígenas que o caboclo se popularizou como uma entidade sobrenatural. Edison Carneiro, um dos primeiros intelectuais a se debruçar sobre o tema, em sua clássica obra “Ladinos e crioulos – estudos sobre o negro no Brasil”, que teve sua primeira edição lançada em 1969, relata:

Entre os personagens que frequentam as macumbas cariocas, os caboclos são dos mais numerosos. Portadores de qualidade como altivez, generosidade, fortaleza de ânimo, bondade e sabedoria, à sua fala misturam-se termos e expressões que se acreditam tupis e guaranis; quando devidamente paramentados, têm cabelos pretos corredios e ostentam um traje a que não faltam enfeite de penas, cocares, tacapes, arcos e flechas; a sua dança, arrebatada e impetuosa, parece animar as gravuras deixadas pelos primeiros visitantes da costa brasileira. Senhores dos segredos e de ervas e raízes, são estimados pelos seus poderes mágicos de cura e por suas proezas com fogo, pólvora, brasa e cacos de vidro. Estão sempre dispostos a fazer caridade, a trabalhar pela felicidade alheira, vêm *saravá*, *chegam para todo mal levar*, anima as festas ordenando *repinica no gongá* e falam em cruzar e encruzar, como os santos católicos, negros escravos e os orixás nagôs que compõem nas macumbas. (CARNEIRO, 2019, p. 166).

Edison Carneiro também se pergunta quem seria esse caboclo e reconhece que os

povos centro africanos, que fizeram parte da diáspora africana no Brasil, também eram usuários de penas, arco-flechas, entre outros elementos. Portanto, ele identifica o caboclo sendo, sobretudo, negro.

[...] Que essa decoração individual de angolenses e congueses tenha assumido caráter definitivamente indígena americano, se explica por circunstâncias peculiares à vida social e à história brasileira.

[...] Os caboclos, tal como os conhecemos agora, são por um lado, a prova mais tangível da repercussão da revolução da Independência (que tanto prestigiou o aborígine, o *caboclo* na mentalidade popular; e, por outro lado, denunciam a vigorosa aceitação popular da literatura indianista, e especialmente dos romances de Alencar. (CARNEIRO, 2019, p. 167–168).

A partir da perspectiva de Edison Carneiro, o caboclo, no contexto da religiosidade afro-brasileira, é compreendido menos em termos de mestiçagem e mais de uma “[...] aceitação imperfeita – tanto por falta de informação como por falta de realidade do modelo indianista – do que se imagina que fossem os antigos povoadores de nosso território” (CARNEIRO, 2019, p. 173).

Assim, retornando ao fragmento do texto dramatúrgico, o caboclo que percorre campos e campinas para encontrar seu pai, isto é, sua origem indígena, representa, em alguma medida, a distopia do ser caboclo, pois, ao encontrar Inỹ, às margens do rio Araguaia, não é reconhecido. O que diz sobre a pouca identificação dos povos indígenas do centro-oeste com a ideia de caboclo, diferente do que podemos observar no norte e nordeste brasileiro. Inỹ reclama ter sido “inventado” (estereotipado) pelo Caboclo, ao passo que este reclama ser considerado como Tori (branco) pelo primeiro. Embora Inỹ não o reconheça imediatamente como “parente”, admite que tem, em comum, os mesmos antepassados. No diálogo, o Caboclo reconhece a dificuldade de enxergar Inỹ como ele realmente é, mas afirma o respeito àquilo que ele representa, “o espírito da mata” e, embora esteja ali em busca de vinculação e de reconhecimento, sabe muito bem que foi criado por “negro de Angola”, em menção à influência dos povos abundos e ovimbundos, mas que também podemos estender para os bakongos.

Inỹ, sabe que não é espírito porque está fadado a morrer, pois “tem morrido desde sempre”, o que faz alusão tanto à origem do Povo Inỹ — povo do fundo das águas que, ao encontrarem uma passagem para superfície, puderam desfrutar as riquezas do Araguaia, mas também encontraram as doenças e morte. Além do mais, faz referência à problemática social, em que a morte, “matada ou morrida”, é realidade.

Inỹ se impressiona com o fato de o Caboclo não ter medo da morte, pois, no Povo

Inỹ, os espíritos dos mortos devem ser devidamente afastados para não atormentar a aldeia. O caboclo sabe que nasceu da morte: da morte física de um boiadeiro ou de um curandeiro filho de um casamento intercultural. Só não sabe que, em alguma medida, também representa a morte étnica dos povos indígenas.

O Caboclo agradece Inỹ pela Jurema, pois acredita ter sentido sua presença, mas Inỹ nem sequer a conhece. Assim, esse primeiro fragmento dramático se encerra e, ao mesmo tempo, abre um caminho de continuidade de escrita poética, pautada em poéticas afro-ameríndias que se desvelam em meio a pesquisas sobre as relações entre a cultura afrodiáspórica e ameríndias e, em especial, sobre os caboclos.

## Introdução

A partir da compreensão da importância da figura do caboclo em termos de poéticas afro-ameríndias que se manifestam tanto em danças dramáticas como em rituais religiosos, nós, autoras deste escrito, artistas da dança, docentes e pesquisadoras, mais uma vez, encontramos-nos para uma escrita coletiva, interessadas em nos aproximar cada vez mais de saberes e fazeres performativos, ou que reverberam em danças, que caminham no sentido contrário da perspectiva colonial, conforme já afirmamos em outra ocasião de encontro:

[...]as poéticas afro-indígenas trazem em si modos de produzir conhecimentos que navegam na contramão das bases do pensamento colonialista que separa cultura e natureza, corpo e razão, espírito e matéria. Tendo em vista o protagonismo do corpo na produção desses conhecimentos, tais performances culturais oferecem elementos para a construção de um pensamento-movimento pautado em modos de existir contra-coloniais [SANTOS, 2015] que podem instaurar formas de “adiar o fim do mundo”, tal como propõe Ailton Krenak (2019). (SILVA; LARANJEIRA; SANTINHO, 2022, p. 11).

Isso por acreditar que nosso fazer em dança não pode estar alienado da luta por “adiar o fim do mundo”, retomamos Ailton Krenak (2019; 2020), que denuncia como as cosmologias que pensam formas de viver mais integradas e menos antropocêntricas estão ameaçadas desde a colonização. Todavia, cumpre notar que se, por um lado, estão ameaçadas, por outro, fazem resistência e, nesse confronto por sua própria sobrevivência, ao não morrer, em alguma medida, fortalecem-se.

No que diz respeito à figura do caboclo, sua presença tão ampla e marcante demonstra a importância de se pensar sobre ele, sobre seus sentidos e suas formas no interior dessas manifestações em relação a quem brinca/atua como caboclo e o arcabouço

cultural, filosófico, cosmológico do coletivo a esse indivíduo pertencente. Porém, há uma outra questão que vem nos intrigando também e merece especial destaque nesse texto: como se dá a relação entre essas danças e performances com caboclos, muitas vezes entendidas como reminiscência de catequização jesuítica ou mera representação indígena influenciada pelo romantismo, com os indígenas, aqueles que estariam sendo representados? Quais os processos de ligação ou desconexão entre essas figuras e pessoas, tendo em vista que, para algumas etnias, o ser caboclo faz parte de sua constituição identitária? É possível pensar sobre isso sem simplificar a complexidade do ser caboclo para algumas etnias? Quais as possíveis relações entre as culturas afro e indígenas em algumas dessas performances culturais? E, por fim, podemos pensar a performance desses caboclos, pessoas-personagens-entidades, em termos de poéticas afro-ameríndias que podem oferecer pistas para se fazer e pensar dança a partir de uma perspectiva contra-colonial (SANTOS, 2015)?

A partir dessas inquietações levantadas e ancoradas pela metodologia de pesquisa poenográfica (SILVA; LIMA, 2021), que aponta o inventário pessoal<sup>4</sup>, o campo vivido e a narrativa semificcional como procedimentos para a pesquisa em arte, nós, autoras, a partir de nossas memórias e experiências com diferentes facetas do ser caboclo, buscamos, neste artigo, responder, mesmo que provisoriamente, parte das questões levantadas e, sobretudo, questionar a ideia de que os caboclos são meros personagens ou entidades surgidas da literatura romântica do séc. XIX. Nesse sentido, propomo-nos, antes de tudo, a reverenciar as ancestralidades indígenas e banto dos caboclos das performances culturais apresentadas, aqui, pela evidenciação de que as entidades, figuras, personagens são expressões de conhecimentos de vida (filosóficos, políticos, ontológicos, epistemológicos) e estéticos desses povos.

Para isso, valemo-nos de fatos de nossa autobiografia emoldurados por seus contextos históricos e geográficos no sentido de mostrar elementos que possam compor um pensamento sobre poéticas afro-ameríndias a partir de experiências vividas desde subjetividades e não como algo exógeno (SILVA, 2022, p. 15).

Além de experiências pessoais e memórias da infância, como as do terreiro de umbanda da avó de uma de nós, em Osasco-SP, como as lembranças da outra, da festa do 2 de julho da independência da Bahia, em Salvador, utilizamos, também, elementos e dados

---

<sup>4</sup> Trata-se de uma proposta metodológica que fez parte de nossa formação, no curso de graduação em Dança da Unicamp, entre 1998 e 2001, em que as professoras das disciplinas chamadas de Danças Brasileiras, Graziela Rodrigues e Inaicyrá Falcão, propunham suas pesquisas em sala de aula. Essa prática vem sendo proposta a partir de outros formatos no ensino de dança e teatro nas universidades brasileiras.

levantados em experiências vividas já elaboradas de forma mais sistemática, no que, aqui, a partir de Silva e Lima (2021), podemos chamar de campo vivido. Por campo vivido, compreende-se um modo de realização de pesquisa de campo, própria da pesquisa em arte, mediada sobretudo pelo corpo e pelo saber sensível.

Nesta perspectiva, no mundo vivido o sujeito reivindica uma relação viva daquilo que percebe com seu corpo. "Portanto, as sensações, as 'qualidades sensíveis', estão longe de se reduzir à experiência de um certo estado ou de um certo *quale* indizíveis, elas se oferecem como uma fisionomia motora, estão envolvidas por uma significação vital" (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 282-283). Do mundo vivido ao campo vivido, tem-se uma passagem em que se acentuam qualidades sensíveis culturalmente construídas e experienciadas nos estados de encruzilhada, em que desenham-se texturas e paisagens, sotaques, anunciam-se sons e é possível sentir os cheiros e os sabores que dão seus contornos a cada contexto. (SILVA; LIMA, 2021, p. 12).

As experiências anteriormente sistematizadas dizem respeito tanto à pesquisa de doutorado de uma de nós, com o Cavalinho da Zona da Mata Pernambucana e com a recente pesquisa, em desenvolvimento, com o povo Potiguara, quanto à experiência de outra de nós com o candomblé angola e com estudos em dança com o Bumba meu Boi maranhense e com o Caboclinho pernambucano. Essas abordagens nos conduzem para uma escrita poenográfica que toma a narrativa semificcional como lugar de reflexão e, também, de experiência estética, em uma tentativa de elaboração teórica a partir de um acionamento de um imaginário que dialoga com o contexto histórico e, assim, cria novas possibilidades de sentidos e de acesso às reflexões

Assim, no entrecruzar de memórias e de concepções das duas autoras, o Caboclo continua sua jornada em busca de (re)conhecimento. Trata-se da busca por compreender melhor a complexidade de sua própria identidade ou por suas múltiplas identidades. Ao passar por outras encruzilhadas e se refletir em outras possibilidades de ser caboclo, o nosso Caboclo personagem evoca elementos e fatos simbólicos, históricos, antropológicos e performativos que dão, à narrativa, além do caráter ficcional, a estampa de uma realidade social e cultural do Brasil, com seus diferentes brasis.

## **Caboclo de onde vem**

Caboclo vira as costas com a cobra na mão, intrigada com o fato do velho Iny não conhecer a jurema. Depois de caminhar um pouco, dá-se conta de que precisa definir seu destino. Ainda no leito do Araguaia, o Caboclo, como sempre foi chamado, ficou em dúvida por onde seguir e sentiu vontade de voltar. E se perguntou qual seria seu ponto de partida,

se algum lugar da vida ou da morte. Viu a sua imagem refletida na água do rio e ficou surpreso ao lembrar que aquele corpo não era seu. Ele fica em dúvida se seguiria um pouco mais o leito do Araguaia, para aproveitar e visitar os “parentes” Krahô, mas, por fim, decide seguir a nordeste. Entra no sertão da Bahia, vai até o litoral, depois ruma ao norte mais a leste, parando em Pernambuco, até chegar à Paraíba.

Sua aparição às margens do Araguaia se deu em caráter de retorno, porque foi por essas bandas que nasceu, filho de um negro de Angola, com uma senhora Krahô, que os deixou quando ele ainda era criança.

[...] Embora os senhores de escravizados da capitania de Goiás não importassem grande quantidade de africanos, eles recebiam uma extraordinária variedade de populações de Cabo Verde a Moçambique, no Leste da África. Como resultado, os escravizados de Goiás tinham origens étnicas as mais variadas. Além do mais, frequentemente viviam com escravizados indígenas que haviam sido capturados nas guerras de fronteira. Um padrão comum era um homem angolano casar-se ou morar com mulher ameríndia, como João Angola, cuja esposa era Eugênia Xavante, e Manoel Angola, de 50 anos, que se casou com Luiza Ayres da Silva, uma ameríndia da nação Krahô, de 44 anos, em Carmo no ano de 1837. (KARASCH, 2019, p. 152).

Nesse território, Caboclo cresceu de fazenda em fazenda, tangendo gado, até morrer, antes de saber o que era a liberdade. Como era filho de Dona Luiza, era chamado de caboclo, ou então, de negro-índio ou caboclo-africano.

Ele mesmo não sabe explicar como depois do tiro de espingarda seu espírito foi parar — depois de muito vagar pelo sertão — em um terreiro de Umbanda montado em um “burro”<sup>5</sup> teimoso. Mas, na tenda de Pai Mané e Mamãe Oxum<sup>6</sup>, foi doutrinado até se reconhecer como um caboclo de couro, também chamado de boiadeiro. Um devoto de Santo Antônio, que até gostava do som dos tambores em dias de gira, mas não era de dançar. Ele aprendeu com os outros caboclos a cuidar e a curar as pessoas com a fumaça do seu cigarro de palha e com as ervas, recuperando um conhecimento que parecia já lhe pertencer. Embora não gostasse de dançar, nos pontos da Jurema se alegrava, mas sem sorrir, apenas dizia que a festa estava “famosa”. Nas ocasiões em que os caboclos de couro se encontravam com os caboclos de pena, ele conversava muito com uma cabocla chamada Jurema. Ela que lhe contou da jurema sagrada, de seus mistérios e sempre reclamava que, naquele cazuá, não tinha jurema para caboclo beber. Ela até gostava do “mijo de égua”<sup>7</sup> e

<sup>5</sup> A palavra burro e cavalo são utilizadas eventualmente por entidades nos terreiros de religião afro-ameríndia para se referir aos médiuns.

<sup>6</sup> Nome do terreiro fundado pela avó de uma das autoras.

<sup>7</sup> Cerveja.

“leite de cabra”<sup>8</sup>, mas sentia falta de uma boa jurema, feita com a casca da jurema preta. Ela também lhe contava a importância da jurema para a falange dos caboclos, que eram todos filhos e filhas da jurema sagrada.

A noite cai, a imagem do Caboclo desaparece no rio, o Boiadeiro vaga no ar...

## Caboclo para onde vai

*Tava sentado na pedra fina  
Quando o rei dos índios  
Mandou me chamar  
Sou eu, caboclo índio  
Índio africano do Juremá*

Caboclo ruma para Bahia, passa por Barreiras, Ibotirama, Seabra, Itaberaba, Feira de Santana e chega em Salvador, bem no 2 de julho, dia de festa. Por coincidência ou destino, a festa era para ele, cujo pretexto é a comemoração da independência do domínio português do Brasil na Bahia. As ruas, desde a Lapinha até o Campo Grande, estão tomadas de gente, a frente segue uma carroça, enfeitada por flores, fitas coloridas e querubins, cheirando a alfazema e outras ervas. Nelas, desfilam pelas ruas duas esculturas, uma do Caboclo e a outra da Cabocla, ambas de pele escura, com cocares de penas coloridas, tangas de mesmas cores e materiais, além de colares de conta. O Caboclo empunha uma lança dirigida a um soldado vestido de armadura metálica que representa o colonizador, a Cabocla ergue a bandeira do estado da Bahia. Quando a carroça para, as pessoas tocam nas imagens do Caboclo e da Cabocla e os reverenciam, fazem pedidos, conversam com eles silenciosamente.

O clima é de festa e devoção. O nosso Caboclo, percebe, na euforia das pessoas — homens, mulheres, jovens e crianças —, o quanto é amado. Lembra-se da conversa com Inỹ e, batendo no peito, com o dedo indicador apontado para alto, diz: *eu sou caboclo índio, índio africano, eu venho do Juremá!* E se dissipa no meio da multidão. Por esses gestos e sensações, o nosso Caboclo rapidamente se conecta com as imagens, muito mais que símbolos dos indígenas, primeiros habitantes desse território chamado Brasil, mas a presentificação de conhecimentos filosóficos, sagrados e políticos afro e indígenas.

Juntamente com os sentidos mágico-religiosos que permeiam a relação entre a população e os caboclos, há uma performance política que acontece com pessoas que levantam cartazes, faixas e bandeiras para reivindicar igualdade social, racial, econômica,

---

<sup>8</sup> Batida de coco.

justiça e liberdade. Também, há políticos de diferentes partidos, de direita e de esquerda, que se auto divulgam. A festa atual dá continuidade à história de manifestação política a partir da qual a comemoração do 2 de julho nasce. Segundo o antropólogo José Augusto Sampaio, a festa não nasce como comemoração patriótica, mas de um “quebra-quebra”, rebelião por reivindicação de direitos e reconhecimento da população pobre que lutou na guerra pela independência (SAMPAIO; GUERRA FILHO, 2021). Podemos dizer que a festa é cívico-militar, isto é, uma forma como o estado se apropriou dela, ao mesmo tempo, é rememoração, uma ação, uma performance, que reitera uma memória, relacionada aos africanos e indígenas e seus descendentes que lutaram na guerra<sup>9</sup>.

As representações sobre os indígenas no Brasil, longe de ser algo unitário e coeso, remetem discursos e usos sociais distintos e que se incorporam a projetos de nação divergentes. Embora frequentemente antropólogos e historiadores insistam em dizer que os indígenas são invisíveis na história do país, o que se pode perceber ao contrário é a pluralidade de formas e significados atribuídos aos indígenas em diferentes épocas, lugares e contextos. (OLIVEIRA, 2022, p. 26).

Oliveira (2022) ressalta o caráter insurgente do 2 de Julho, em Salvador, na Bahia, e em suas dimensões políticas e religiosas ao lembrar que, na festa, “[...] setores excluídos celebram com orgulho e alarde signos desvalorizados pela elite dominante, se reapropriam com grande liberdade da sua história e reelaboram uma identidade regional/nacional que de outra forma lhes seria estranha e distante” (OLIVEIRA, 2022, p. 53). As esculturas do caboclo e da cabocla têm a cor da pele negra, o que demonstra uma aliança entre população negra e indígena. A festa é negra, não se nota a presença de pessoas indígenas. Ao mesmo tempo, é significativa a homenagem à Catarina Paraguaçu<sup>10</sup>, nome dado à cabocla, de modo a celebrar, assim, a indígena influente politicamente no período colonial e esposa de Diego Álvares, o Caramuru.

Além da reminiscência histórica anacrônica presente, o Caboclo e a Cabocla expressam a força guerreira dos povos originários e as forças, formas e maneiras de relação com as cosmologias negras. Há uma reverência aos povos originários, aqueles com quem a população africana recém chegada forçosamente, relaciona-se, é recebida e passa por

<sup>9</sup> Sobre o surgimento da festa, é sabido que, quando houve a vitória das tropas da Bahia, pessoas da população se apossaram de uma carroça que carregava artilharia e colocaram um indígena idoso em cima e saíram pelas ruas em comemoração. Anos depois, um renomado escultor local, Manoel Ignacio da Costa, esculpe um índio em madeira com uma flecha direcionada contra um português vestido de armadura. Essa escultura teria saído em cima de uma carroça coberta por flores, por isso, tornou-se o símbolo da festa (OLIVEIRA, 2022).

<sup>10</sup> “[...] a introdução da Cabocla no desfile, que consta ter sido convocada a aplacar os ânimos rebeldes e extravagantes do guerreiro Caboclo. Também é factível que o Presidente da Província, um português de nascimento, quisesse, por aproximação com Catarina Paraguaçu, diminuir nos seguidores do Caboclo –negros e mestiços –o componente racial de sua insubordinação[...]” (GUERRA FILHO, 2022, p. 215). Entretanto, pela força popular ela não substituiu o caboclo, mas é incorporada à festa e acaba por ser celebrada pela força feminina, que também está presente na figura das mulheres guerreiras históricas celebradas: Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica.

processos de trocas de conhecimentos e identificação.

Sentindo-se celebrado e fortalecido, embalado pelo clima de festa, o Caboclo errante segue em busca dos candomblés da região e passa por Itaparica, pelo recôncavo baiano — locais que, vale lembrar, tiveram importância na luta pela independência da Bahia. Vai passando por terreiros que cultuam Orixás, Nkises, Caboclos, Mestres e Baba Eguns. Embora tenha cadeira cativa nos candomblés congo-angola, é bem recebido e considerado como o dono da terra, em todos os terreiros, mesmo que de forma discreta.

Sistema fechado capaz de absorver a pluralidade, o candomblé baiano coloca o caboclo num lugar que lhe permite funcionar plenamente. Suas características de autoctonia, ancestralidade, sabedoria ecológica e de grande teimosia fazem dele um intermediário privilegiado nas relações humanas com as forças do além. (TALL, 2012, p. 79).

Teimoso feito Njila<sup>11</sup>, conhecedor das folhas feito Katendê<sup>12</sup> e das matas feito Mutalambô<sup>13</sup>, o Caboclo adentra a roça de uma respeitada Nengua da cidade de Cachoeira e, apesar de ser um sertanejo que não gosta de dançar, não resiste ao pinicado da viola que desliza sobre o encorpado som dos ngomas. E não é que o Caboclo cai no samba? Sim. Samba de caboclo!

Samba sambado pelos ancestrais do complexo cultural afro-indígena brasileiro, conhecidos como marujos, indígenas e sertanejos. Este samba está inserido numa das grandes festividades do complexo cultural de celebrações de matrizes africanas e indígenas, chamada de Festa de Caboclo. Nela, a comemoração, como acontece com toda a relação da cosmologia africana, é percutida pelo corpo e, esse modo muito peculiar de mover nas celebrações ficou conhecido como samba de caboclo. Nesse espaço de festividade, presente no recorte geográfico dos terreiros de candomblé, o samba de caboclo acontece pela vibração corporal dos iniciados nos ritos religiosos, transmitindo filosofia corporal, com movimentações, cânticos, gestos e saberes ancestrais. (SILVA, 2021, p. 16).

Como quem cavalga em trote compassado, o Caboclo entra na roda, desafiado por uma pernada. Entre meneios, gingas e trupés o nosso Caboclo pisa firme no chão no samba, dizendo-se o dono da terra. Em sua dança, afirma sua existência incompreensível de um ponto de vista que desconsidera os desígnios dos sagrados, a força da crença, da espiritualidade e a capacidade criativa do fazer cultural.

*Pisa caboclo*

<sup>11</sup>Nkise relacionado aos caminhos e à comunicação, equivalente a Exu no candomblé Ketu.

<sup>12</sup>Nkise relacionado às folhas, equivalente a Ossae no candomblé Ketu.

<sup>13</sup>Nkise patrono da caça e exímio conhecedor das matas, equivalente a Oxóssi no candomblé Ketu.

*como essa coisa é boa  
Nunca vi o rei da mata  
trabalhar sem a coroa.*

Em seu passo mágico, o Caboclo, confunde a assistência, pois nunca se viu indígena sambar daquela maneira. Sem se importar com qualquer lógica, o Caboclo se entrega à dança, com a altivez de quem não deve explicação a ninguém.

Sentir a emoção que a imagem do Caboclo e da Cabocla catalisam no 2 de julho, encantar-se com a performance de um samba de caboclo nos terreiros de candomblé ou sentir um bem-estar após um passe de um caboclo de umbanda, faz-nos redimensionar o argumento de que os caboclos são apenas processos simbólicos que expressam o imaginário indianista do século XIX. A presença dos caboclos nos candomblés da Bahia nos faz reafirmar dois entendimentos: 1) O povo preto de candomblé elegeu o caboclo como ancestral, como símbolo de autoctonia, cara às tradições africanas (CARVALHO, 2012). Muito embora essa manobra cultural perpassa estereotipia e generalização dos povos indígenas, trata-se de demonstração de respeito e afinidade cosmológicas; 2) De acordo com Tromboni (2012), no contexto baiano, é importante constatar que as misturas entre religiosidades negras de matriz banto (trabalhadores das fazendas) e indígenas já vinham acontecendo ao longo de dois séculos de convivência no interior nos sertões. No século XIX, essa população chega à capital, Salvador, e, lá, encontram pessoas recém chegadas de África. É onde acontecem relações de diferenciações e disputas entre essas populações e, muito provavelmente, alianças visíveis e invisíveis.

Nesses processos de aliança e de negociação, o que se presentifica no contexto ritual são as materialidades da fumaça e do cachimbo, a bebida feita com a entrecasca da árvore da jurema e a cidade da Jurema como espaço simbólico. Ademais, fortalecem-se outros elementos já conhecidos dos povos bantos, tais como as penas e cocares e chocalho feito de cabaça, que se populariza com o nome de maracá.

O samba amanheceu e quando o Caboclo deu por si, já era hora de seguir viagem, o samba estava tão bom que o caboclo até se esqueceu de perguntar pela Jurema. Na estrada, já em direção ao norte, determinado a encontrar a Jurema, o Caboclo atravessa o Rio São Francisco, passando por terras agrestes, cruza diversas aldeias, conhecendo rapidamente os povos: Kiriri, Kaimbé, Pankararé e Truká, na Bahia, e, em Pernambuco, Pankararu, Kambiwá, Kapinawá e Xucurú. Em todos esses povos, encontra pessoas que lhe contam um pouco da Jurema e do Juremá, como cada um deles se relacionam diferentemente com essa planta, sempre em contato com esse universo sagrado. Falam de

sua força e do elo que se cria com os encantados quando sua bebida é ingerida. Entre os Kapinawá, pôde senti-la no ritual do Toré, que é dançado de forma intercalada entre toantes e cocos. Por lá, entidades conhecidas dele, da Umbanda, apareceram e caíram na sambada. Nosso Caboclo também aprendeu um pouco o Coco e, no ritmo do sapateado trupicado, manteve-se vibrante e com vigor para realizar todo esse percurso. Nesses encontros, ele foi entendendo que o Coco também está presente no contexto ritual ou pós-ritual de algumas das aldeias por onde passou, dançado, muitas vezes, apenas ao som do maracá ou com zabumba e ganzá. Então, fica intrigado, perguntando-se como foi esse encontro dos seus ancestrais de Angola com os povos originários, quem aprendeu o quê, e com quem, para a pisada do Coco se desdobrar em tantas formas, movimentos, sons e desenhos espaciais.

*Eu sou caboclo brasileiro da tribo Kapinawá  
Cabocla Paulina de Kanindé  
firma meus caboclos vestido de caruá  
pisa caboclo da aldeia e da beira do Juremá  
os invisíveis, os encantados,  
quero ver eles pitá  
a pisada é de índio  
caboclo das matas  
piso na jurema e piso no Juremá.  
(CD Benditos e Toantes Kapinawá, 2003).*

Nessa toada, o Caboclo segue até chegar à Zona da Mata Norte pernambucana, no mês de janeiro, em uma festa da padroeira de uma pequena cidade chamada Itaquitinga, onde houve uma grande festa, com seu público já disperso. Ainda há brinquedos de parque de diversão, barraquinhas de comida e pessoas ao redor de um banco com músicos que tocam pandeiro, bage, mineiro e rabeca, o que chama a sua atenção. O que se vê é a brincadeira do Cavalo Marinho e a figura que se encontra no centro da roda é o Caboclo de Arubá. Esse nome, Arubá, o faz lembrar do nome da serra onde o povo Xucurú vive, é a serra do Ororubá, também conhecida como Urubá e Ararobá. Sem poder afirmar ao certo que esse Caboclo tem relação direta com esse povo, o Caboclo já percebe que as relações entre as entidades caboclas nessa região demonstram proximidade com a população indígena que ali se encontra.

O nosso Caboclo conhece, depois, a pessoa que estava radiando o Caboclo de Arubá que é também o Mestre da brincadeira. Ele conta que foi com uma “cientista” Juremeira que conheceu essa entidade e outras formas de se relacionar com a força da planta Jurema. Pela conversa e pela toada que o caboclo do Cavalo Marinho cantava, ele percebe que, por ali, outros caboclos reinavam, como Malunguinho e Arreimar. O primeiro, como observa

Tenderini (2003), é um personagem histórico da região que foi líder de um quilombo na mata de Catuçá, localizada às margens de Goiana. Ele foi considerado “[...] herói popular de tal envergadura que ascendeu ao altar das divindades populares pernambucanas, tornando-se uma entidade no Culto da Jurema” (TENDERINI, 2003, p. 73). O segundo evidencia as relações estreitas entre a Jurema e o Cavalo Marinho, estabelecidas pelos brincadores que se relacionam direta ou indiretamente com a religião.

O Caboclo de Arubá está com um lenço, óculos escuros e uma pequena gola com lantejoulas bordadas, que cobre somente o tronco, carrega um arco e flecha pequenos, usado como instrumento dos Caboclinhos, outra manifestação que nosso Caboclo irá conhecer. Na brincadeira, o Caboclo de Arubá se coloca de pé sobre vidros de uma garrafa quebrada, disposta em cima de uma saca plástica. Por essa virtuosidade, proporciona a arrecadação de dinheiro do público. Considerando que, na Jurema, os Caboclos realizam consultas em troca de dinheiro, ou seja, que isso faz parte da relação estabelecida entre entidades e praticantes (BRANDÃO; RIOS, 2004), o Caboclo de Arubá instaura, na roda, um momento ritual que dá continuidade à prática religiosa constituída por relações de troca, de relação monetária e de cura, mas, também, pela troca energética, materializada na presença, nos olhares, nos cantos, entre participantes e na entidade-figura (LARANJEIRA, 2013).

O Mateus, que brincava no Cavalo Marinho, conta para o Caboclo sobre outros seres invisíveis que habitam por lá, como a Cumadre Fulozinha — protetora das matas e quem guarda a semente dos Caboclos da Mata —, a qual costuma montar em um veado de 7 galhas na cabeça, não gosta de pimenta e só vê através de seus cabelos. Além de Cumadre Fulozinha, tem também João Calafoice, o Pai do Mangue, seres que, mais tarde, nosso Caboclo conhecerá melhor quando estiver no território Potiguara (LARANJEIRA, 2013).

Antes disso, ele visita a cidade de Goiana, ainda em Pernambuco, bem próximo à fronteira da Paraíba, nas vésperas do carnaval. Lá, acaba se encontrando com um grupo de caboclinhos ensaiando na rua para as saídas e apresentações na competição que se dará em Recife durante o carnaval. São homens, mulheres, jovens e crianças que dançam com seus arcos e flechas ao ritmo da gaita<sup>14</sup>, caixa e caracaxá. Estão vestidos com roupas do cotidiano, sem as roupas características, tangas, bustiês, cocares, capacetes com muitas plumas e penas que colocarão durante o carnaval.

As danças que o Caboclo vê se fazem a partir de *manobras* — designação nativa para movimento no contexto dos Caboclinhos — ao som da *guerra* — nome dado ao ritmo que

<sup>14</sup> Gaita é um instrumento de sopro, conhecido também como pife.

as impulsionam. Dança-se com ágeis cruzamentos de pernas, giros, saltos e agachamentos intercalados e pela ocupação do espaço a partir de avanços e recuos, cruzamentos espaciais entre os participantes, entre outros movimentos do espaço do corpo e da rua (ACSELRAD, 2022). E ele se vê dançando junto, em um fluxo de movimento interno e externo relacionado à energia criada pelos caboclinhos em diálogo com as entidades Caboclas que acompanham o ambiente, pois “Dançar implica transformar o corpo, para além dos gestos e passos que constituem a dança, experimentando outros estados corporais. Nesta batalha de Carnaval, há uma guerra que se dá no plano invisível” (ACSELRAD, 2022, p. 211). Tal batalha dá-se, muitas vezes, no próprio corpo das dançadoras que são tomadas pela vontade de suas entidades caboclas de dançarem em plena apresentação de carnaval. Por vezes, as entidades ensinam os caboclinhos a dançar nos terreiros, mas também pode acontecer da pessoa ser dançada por eles fora dos terreiros (ACSELRAD, 2022).

Acselrad (2022) compreende que a dimensão performativa da dança dos caboclinhos se manifesta pelos efeitos que essas danças provocam, uma vez que elas transformam o ambiente e o próprio corpo das brincadoras que se dão por meio de forças em guerra. A partir dos saberes da Jurema as entidades guiam, protegem e se enfrentam no combate entre grupos rivais, mas também enfrentam o Estado. O trecho de uma loa, colhida pela autora, evoca guerras vividas no passado entre indígenas e, talvez, portugueses, em que os tapuios são o alvo ou os protagonistas de uma luta:

*Vamos partir, matar e rasgar essa gente [...]  
 Todos são homi  
 Se estás preparado  
 Para que mandasse guerra  
 De tapuio alevantado [...]  
 Se apoiasse com todos tapuio junto  
 Mas foram botar uma emboscada  
 Senhores guerreiros  
 Lá no pé daquela serra  
 Onde tapuio formou-se crasso  
 Lá mesmo formou-se a guerra [...]  
 Pronto, pronto vossos arma hômi  
 Pronto, pronto arreolé  
 Para matar os tapuio que pertence ao pajé.  
 (ACSELRAD, 2022, p. 123)<sup>15</sup>.*

O Caboclo se pergunta quem está contra quem nessa guerra que acontece no plano visível ou invisível e compreende que essas danças têm marcas históricas de lutas vividas

<sup>15</sup> Loa de José de Deus Anselmo do Nascimento transcrita por Maria Acselrad (2022, p. 123).

no passado e no presente. É nesse sentido que Marianna Monteiro (2011) faz uma importante contribuição sobre as danças populares constituídas pelas figuras indígenas e atravessadas por temas de guerras apresentadas nos balés ambulatórios, festejos pomposos em homenagem à realeza portuguesa, apresentadas nas ruas dos séculos XVII e XVIII. A autora aponta a relação entre as “guerras justas”, empreendidas pelo estado colonial, e as danças que envolviam representações dos nativos. Estas se apresentam como justificativa das guerras contra os indígenas fundamentadas na necessidade de conversão religiosa. As “guerras justas”, batalhas movidas pela expansão territorial e econômica portuguesa, foram práticas de aniquilamento de indígenas, sobretudo dos que viviam no interior do nordeste, os chamados Tapuias, indígenas do sertão, povos considerados resistentes ao processo colonizador.

No sertão nordestino, os chamados Tapuias foram mortos ou forçosamente territorializados, ao longo do século XVII em aldeamentos de várias ordens missionárias, onde poderiam ser escravizados e catequizados. No século XVIII, a partir de 1755, com novas leis e diretório pombalino, a política indigenista sofre mudança radical. É a partir desse momento que os índios irão “desaparecer” pouco a pouco e, assim, ocorre a assimilação com a população sertaneja. Então, a categoria “caboclo” irá surgir em substituição à identidade indígena (POMPA, 2011).

Próximo ao litoral sul da Paraíba, em uma cidade chamada Alhandra, nosso Caboclo reconhece o semeadouro da jurema vinda do sertão, trazida por guerras e migrações forçadas ao longo de séculos. A Jurema é árvore do sertão! A jurema plantada e semeada em Alhandra foi espalhada por muitos territórios indígenas e negros do nordeste, apesar de toda a perseguição que seus praticantes sofreram até a década de 1960. Essa terra é a antiga aldeia Arataguí, cuja origem remonta ao século XVI, terra de indígenas Tabajara, assim como toda a extensão do litoral sul da Paraíba<sup>16</sup>. Esse local é reconhecido como berço da religião da Jurema, antes chamada de Catimbó, muito popularizada pela mestra Maria do Acais, falecida em 1930 e filha do regente dos índios da antiga aldeia, Inácio Gonçalves (SALLES, 2004).

Podemos definir a jurema como um complexo religioso, com origem nos povos indígenas situados no Nordeste. Seus primeiros registros foram feitos no período colonial (SALLES, 2010), especialmente no século XVIII. O nome jurema advém de uma planta da família das mimosáceas, de cujas raízes ou cascas se produz uma bebida, de igual nome, consumida durante os rituais. Atualmente, a prática da jurema é um dos elementos centrais na afirmação

<sup>16</sup> Os Tabajaras, expulsos de suas terras, lutam ainda pela demarcação e homologação de seu território, em parte, retomado no ano de 2011. As aldeias atuais se localizam no município do Conde, território correspondente à Sesmaria da Jacoca, fronteira à aldeia Arataguí.

da identidade étnica dos povos indígenas no Nordeste, atuando como o liame entre os diferentes povos. Fora do contexto indígena, a jurema consiste no culto às entidades denominadas nos terreiros locais de mestres, caboclos e reis. Suas imagens e símbolos remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros da região como “reino encantado”, “encantos” ou “cidades da jurema”. (SALLES, 2015, p. 03).

Assim, o Caboclo continua o percurso para chegar na terça-feira de Carnaval em João Pessoa, Paraíba. Chega, mais exatamente, na arquibancada do “Carnaval Tradição” para assistir às Tribos de Índios Carnavalescas e se impressiona com a cena da matança e da ressurreição, quando todos os componentes do grupo, os índios, morrem. Após uma luta encenada e dançada com giros, rápidos movimentos de torção e troca de pernas, pequenos saltos realizados em relação de proximidade com a terra, seus corpos estão estirados no chão. Todos morrem, com exceção do feiticeiro, responsável por trazê-los novamente à vida, por meio da fumaça do cachimbo, soprado como nos terreiros da Jurema. Nessa brincadeira, “[...] os Índios do Carnaval sentem uma forte identificação com os indígenas, a quem consideram seus ancestrais, e com a Jurema, cujo ritual cultua o caboclo” (CLEMENTE, 2013, p. 154). Assim como em Pernambuco, no Caboclinho, a Jurema faz parte da vida da maior parte das pessoas que brincam e é praticada em terreiros de Umbanda.

O Caboclo Boiadeiro segue agora pelo litoral, ao norte da capital paraibana, e se encontra com os indígenas Potiguara da Baía da Traição. Na aldeia São Francisco, as pessoas brincam, ritualizam, dançam e cantam o Toré. Ele logo é convidado a entrar na roda, formada em torno dos tocadores de gaita, zabumba, caixa e maracá, do pajé que sopra seu cachimbo, espalhando fumaça e cheiros de ervas. O centro emana a energia que passa para os outros círculos de pessoas que giram em sentido anti-horário. Anciões, anciãs, mulheres, homens, jovens e crianças dançam um passo (caminhada) de forma ritmada, empunhando seus maracás, que acentua o tempo forte da música, junto à marcação do pé que firma no chão, ao mesmo tempo em que o tronco e joelhos se dobram em direção à terra e ao companheiro ao seu lado, em uma espécie de cumprimento (SILVA, 2018). Algumas linhas de toré falam da Jurema e invocam caboclos e caboclas, seus parentes encantados, que são manifestados por algumas pessoas, no momento em que a invocação foi atendida.

*Tava sentado na pedra fina  
O rei dos índios, mandei chamar.  
Caboca índia, índia guerreira,  
Caboca índia do Juremá.  
Com meu bodoque eu sacudo a flecha,  
Com minha flecha vou atirar,*

*Caboca índia, índia guerreira*  
*Caboca índia do Juremá.*  
 (PALITOT, 2004, p. 188–199).

Na aldeia São Francisco, o Caboclo Boiadeiro entende que caboclo aqui também é sinônimo de encantado, uma pessoa indígena que se encantou pela captura de um animal, ou por outro motivo, e passou a ocupar um outro plano ou domínio, chamados de reinados ou jardins, de modo que desconhece a morte (VIEIRA, 2010). Na Jurema de Goiana ou de Alhandra, o domínio podia ser uma árvore, uma planta, uma pedra. Entre os Potiguara, pode ser a mata, o rio, o mangue ou o mar. Cada reino possui seus donos ou donas, também chamados de pais ou mães, considerados como seus protetores ao preservarem as matas, os animais e as águas.

Na relação com os humanos, podem promover tanto cura e proteção quanto agressões e violência, isto é, transbordam a relação dicotômica cristã que opõe o mal e o bem. A dona/mãe da mata é a Cumadi Fulozinha, índia tapuia, braba, que estabelece, com os humanos, dentro de seu reino, relação generosa por oferecer caças fartas, ou perigosa por castigar ou se vingar. Já o pai ou dono do mangue, conta-se que foi uma criança capturada por crustáceos. Seu reinado pertence aos manguezais e atua para a fartura da pesca em parceria com os pescadores. Pode ser visível como gente ou se transformar em aratu ou caranguejo (VIEIRA, 2010).

Os encantados podem se tornar humanos, mesmo que tenham passado da condição humana para a não-humana pela transformação de seus corpos. Essa transformação pode ser em humano ou em animal, nos sonhos ou na realidade (VIEIRA, 2010). Eles podem ser incorporados por especialistas, como os rezadores e rezadoras e mestres de toré, normalmente, para promover a cura.

Para o povo Potiguara, caboclo, ou melhor, *caboco*, como pronunciam a palavra, significa mais que entidade. É como podem se identificar em um processo de construção de subjetividade.

[...] o uso do termo caboclo possui uma importância singular entre os nativos [Potiguaras], pois expressa a relação de continuidade com o passado. O reconhecimento com as pessoas, através do vínculo com os “troncos velhos”, sugere a síntese de uma transformação motivada pela mistura e manifesta a configuração do movimento de alternância de modos de ser e estar dos caboclos consigo mesmo. (VIEIRA, 2010, p. 26).

Segundo Vieira (2010), ser caboclo para os Potiguaras pode ser a modulação entre um ser/estar cismado e um ser/estar solto, de maneira que o primeiro termo tem os

sentidos e as experiências de ser/estar desconfiado, calado, introvertido, arredo, e, o segundo termo tem os sentidos e as experiências de ser/estar falador, enérgico, expansivo, agressivo, conversador.

A identidade cabocla constituinte das pessoas Potiguaras se estabelece concomitantemente com a existência de caboclos encantados que também atuam de forma política. Eles são acionados em momentos de tomada de território, de reivindicação e de reafirmação identitária na luta por direitos e por reconhecimento territorial, mas, também, nas disputas entre os diferentes grupos indígenas concorrentes pelo poder dentro das aldeias (VIEIRA, 2010). A performance política dos encantados Potiguara se dá também por meio dos torés, performados em momentos de luta pela terra, quando cocos e cirandas são cantados e dançados, como na ocasião da retomada do território de Mont-Mór, em 2001 (PALITOT, 2004).

O Caboclo presencia o Toré e se lembra de Inỹ e do suicídio imposto pelo mundo dos brancos. Entende que, ali, os caboclos são chamados para dançar como forma de manter o equilíbrio e de renovar as forças físicas e espirituais. Forças para a luta pela vida e pela Terra; por nossas vidas ameaçadas pelo desmatamento, pela poluição das águas, causadas por empreendimentos industriais, turísticos, pela monocultura da cana e da soja e pela expansão de religiões monoteístas messiânicas.

Sentindo o maracá vibrar em seu coração, o Caboclo sente que finalmente encontrou *“a força que a jurema tem a força que jurema dá”* e, sem se lembrar que um dia não gostou de dançar, em um passo coletivo, pisa firme e ritmado no chão onde repousam os seus ancestrais.

## **Considerações finais**

“Minha mãe era índia da aldeia e eu sou metido a caboclo”: conclui o nosso Caboclo, personagem de uma narrativa semificcional, que é, na verdade, um exercício de processo de criação de dramaturgia cênica baseado em performances afro-ameríndias. Por outro lado, é, também, uma reflexão sobre o caboclo como algo que não somente diz respeito a uma categoria étnica, social e historicamente construída no conflito colonial brasileiro, mas também uma resposta mística, mítica, política, criativa e poética dos povos tradicionais, que se apresenta, sobretudo, no corpo, pelo corpo e a partir do corpo.

O nosso Caboclo sai do coração do Brasil e chega à Paraíba, isto é, refaz os caminhos vividos pelas autoras deste escrito, de onde encontros e experiências com as diferentes

possibilidades e manifestações de caboclos fazem crer que o caboclo não é apenas representação ou folclorização estereotipada dos povos indígenas e que essa leitura desconsidera, primeiramente, a reciprocidade cosmológica que os povos indígenas e os povos africanos de fato têm e, em segundo lugar, que os processos de “miscigenação”, que geraram categorias intermediárias, como, por exemplo, o “pardo” e o próprio “caboclo”, também dizem respeito ao componente indígena e materializam trocas culturais importantes para a consolidação da cultura negra. Cultura negra, que, frequentemente, é categorizada como cultura afro-brasileira e que, a nosso ver, pode, cada vez mais, ser pensada a partir da relação afro-indígena, no intuito de não repetirmos os epistemicídios da colonialidade.

O Caboclo seguiu nossos passos, mas poderia ter ido para o sul, dialogar com os Guaranis ou trazer mais elementos das umbandas. Ele poderia ter ido para o norte, onde grande parte do povo é cabocla, ou poderia, ainda, ter chegado na fronteira entre o norte e nordeste para trazer notícias dos encantados do Pará, das índias e caboclos de pena, do Bumba-meu-boi do Maranhão, e das famílias de Légua Bogi Buá.

Mas o destino do Caboclo não foi em vão, em busca dos rastros da Jurema, foi abençoado por um velho Karajá — que o estranhou, mas o reconheceu —, foi homenageado em Salvador, no 2 de julho, também, sambou até amanhecer em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, viu o Caboclo de Arubá, brincou com os caboclinhos e índios do carnaval, na pisada no toré e no balanço do maracá, (re)conheceu os encantados do território Potiguara. Encontrou as sementes da Jurema espalhadas por onde passou, de modo a fazer crescer árvores e ramas diferentes, que geram flores e frutos também diferentes, raízes que vão longe e encontram águas e adubos africanos.

Essa relação, que merece ainda ser pesquisada com profundidade, aponta para saberes bantos catalizadores de saberes indígenas, ora se cruzam, ora andam paralelos, seja nos terreiros, seja no carnaval, em fundos de quintais e em rodas... de coco, samba, capoeira. De toda forma, desde que sai do terreiro de umbanda onde foi doutrinado o Caboclo conheceu muitas possibilidades de ser caboclo.

Oxalá quem seguiu o rastro do Caboclo, por esse escrito poético, tenha podido construir ou acionar um imaginário constituído por poéticas afro-ameríndias, isto é, imagens, sons, cheiros capazes de elevar a realidade, ou o cotidiano para uma dimensão estética e/ou ritualística. Dimensão em que a fumaça de um cachimbo não é apenas a fumaça de um cachimbo, é uma medicina, em que um movimento do corpo em um caboclinho, trupé ou samba, não é apenas um passo de dança, é uma marca gravada no

tempo-espaço da performance que expressa relações profundas com modos de ser e viver, cosmologias próprias e identidades plurais.

Com isso, afirmamos que as poéticas afro-ameríndias são também a dimensão estética de saberes produzidos nas performances de caboclos e caboclas que, em síntese, são elaboradas manobras culturais que ludibriam a morte, enfrentando os vazios produzidos pela colonialidade.

## Referências

ACSELRAD, Maria. **Avança Caboclo!** A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco. Recife: Editora UFPE, 2022.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. (3 tomos).

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luís Felipe. O Catimbó-Jurema do Recife. *In*: PRANDI, Reginaldo. **Encantaria brasileira**: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CABOCLO. *In*: DICIO, Dicionário da língua portuguesa. [S. l.]: Michaelis, c2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=caboclo>>. Acesso em: 25 out. 2023.

CARNEIRO, Edison. **Ladinos e Crioulos**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

CARVALHO, Maria Rosário; CARVALHO, Ana Magda (org.). **Índios e caboclos**: a história recontada [online]. Salvador: EDUFBA, 2012. 269 p. ISBN 978-85-232-1208-7.

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. Fortaleza: Militão e Diva, 1903.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CLEMENTE, Marta Sanchís. **Aprendendo música com os Tupynambás**: transmissão musical em uma Tribo Indígena Carnavalesca de Mandacaru, João Pessoa. 2013. (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2013

GUERRA FILHO, Sergio Diniz. Dois de Julho: Festas de Caboclo e Cabocla e a Guerra de Independência na Bahia. **Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB EM TEMPO DE HISTÓRIAS**, Brasília-DF, n. 40, pp. 207-219, jan./jun. 2022.

KAPINAWÁ — Benditos, sambas de coco e toantes. Produção de Rodrigo de Azeredo Grünewald. Co-produção de Edmundo Pereira e Marcos Alexandre dos S. Albuquerque. Pernambuco: LEME-UFCG, 2003. [56 min.].

KARAJÁ, Jijuké Hukanaru de Farias. **Suicídio entre os Inỹ (Povo Karajá)**: percepções da

- Comunidade de Hawaló. 2019. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019. 63 f.
- KARASCH, M. Centro-africanos no Brasil Central, de 1780 a 1835 *In*: HEYWOOD, L. M. **Diáspora Negra no Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LARANJEIRA, Carolina. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho**: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. 337f.
- LEWINSOHN, A. C.; RAQUEL, F.; SILVA, R. de L.; MACHADO, V. T. Escavações, evocações e invocações... ou como lidar com os buracos na terra batida. **Sala Preta**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 152-174, 2023. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i1p152-174. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/203156>. Acesso em: 12 set. 2023.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. Catarina Paraguaçu, senhora do Brasil: três alegorias para uma nação. **Memórias Insurgentes**, v. 1, n. 1, p. 22-55, 2022.
- PALITOT, Estêvão Martins; SOUZA JÚNIOR, Fernando Barbosa. TODOS OS PÁSSAROS DO CEÚ: O toré Potiguara. *In*: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). **TORÉ**: Regime Encantado do Índio do Nordeste. Pernambuco: Massangana, 2004.
- PALITOT, Estêvão; GRÜNEWALD, Rodrigo. 1739-1839 | O país da Jurema. **Atlas do Pernambuco Indígena**, Pernambuco, 28 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.atlasindigena.org/post/1739-1839-o-pa%C3%ADs-da-jurema>>. Acesso em: 25 out. 2023.
- POMPA, Cristina. História de um desaparecimento anunciado: as aldeias missionárias São Francisco Séculos XVIII-XIX. *In*: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). **A presença indígena no Nordeste**: processos de territorialização, modos de conhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. pp. 267-292.
- SALLES, Sandro Guimarães de. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. **Antropológicas**, ano 8, v. 15, n. 1, p. 99-122, 2004.
- SALLES, Sandro. Guimarães de. Religião, Memória e Festa. *In*: 2º Simpósio Nordeste da ABHR, 2015, Recife. **Trabalhos** [...]. Recife: UFPE, 2015.
- SAMPAIO, José Augusto; GUERRA FILHO, Sérgio Diniz. **Live História, luta e devoção**: presença indígena nas lutas e nos festejos da Independência na Bahia. Mediação de Rutian do Rosário Santos Pataxó. [S. l.]: TV UFRB, 15 jul. 2021. [87 min.]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=EewX7tIigOw>>. Acesso em 10 set. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília: INCTI, 2015.

SILVA, Inah Irenam Oliveira da. **Sambografia Cabocla**: um pensamento em dança a partir do samba de caboclo. Orientadora: Daniela Maria Amoroso. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) — Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. 93 f. il.

SILVA, R. de L.; LIMA, M. D. de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 01–28, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102530>. Acesso em: 27 out. 2023.

SILVA, R. de L.; LARANJEIRA, C.; SANTINHO, G. D. D. S. Poéticas Afro-ameríndias no ensino superior de Dança: Corpos insurgentes em performances de (re)existência. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-29, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0106. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21129>. Acesso em: 15 set. 2023.

SILVA, Rafael Sabino da. **Reis Canindé**: Uma investigação em dança a partir do ritual do Toré Potiguara da Baía da Traição – PB. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) — Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. 74f.

TALL, Emmanuelle Kadya. O papel do caboclo no candomblé baiano. *In*: CARVALHO, Maria Rosário; CARVALHO, Ana Magda (org.). **Índios e caboclos**: a história recontada [online]. Salvador: EDUFBA, 2012. 269 p. ISBN 978-85-232-1208-7.

TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope Cavalinho** — na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

TROMBONI, M. A Jurema das ramas até o tronco: ensaio sobre algumas categorias de classificação religiosa. *In*: CARVALHO, Maria Rosário; CARVALHO, Ana Magda (org.). **Índios e caboclos**: a história recontada [online]. Salvador: EDUFBA, 2012. 269 p. ISBN 978-85-232-1208-7. pp. 95-125.

VIEIRA, José Glebson. **Amigos e competidores**: política faccional e feitiçaria nos Potiguara da Paraíba. 2010. Tese de doutorado em Ciência Social (Doutor em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CD Benditos e Toantes Kapinawá. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IxeRI-wOmrk>. Acesso em: 22/09/2023.