

De um Cariri Negro e mais histórias de Caboclo: relatos em memória, fotografia e performance

De un Cariri Negro y más historias de Caboclo:
relatos en memoria, fotografía y performance

Black Cariri and more histories of Caboclo:
reports in memory, photography and performance

Recebido em 11-10- 2016
Aceito para publicação 23-05-2018

Yasmine Moraes Alves de Lacerda¹
Ridalvo Felix de Araújo²

Resumo: Este artigo deseja comunicar a memória grafada no corpo através dos atos performáticos atualizados por caboclos, boiadeiros e pretos velhos nas religiões de matizes africanas no Cariri central cearense. A memória, como ato gestual oriundo do corpo provido em performance, nos conduz a um universo imagético posto na memória retida na fotografia documentada e artística presente. Fotografia documentada, porque a fotografia é por si só espécie de prova; e artística, porque é manipulada em cor e corte pelo olhar do artista que a concebeu. O artigo vem igualmente intimar a existência de um Cariri cearense negro, como uma Bahia negra, como um Pernambuco negro, sintetizados na mesma chama ascendente de ancestralidade. Pedese passagem para a visibilidade desta cultura religiosa negra a fim de arranjar a glória de quebrar barreiras, clamar: Cariri cearense é detentor de africanidades!

Palavras-chave: Comunicação; Memória; Performance; Fotografia; Caboclo.

Resumen: En este artículo se emana comunicar la memoria deletreado en el cuerpo a través de actos performativos actualizados por caboclos y negros viejos en las religiones de matices africanos en el centro de Cariri Cearense. La memoria como acto gestual, procedente del órgano previsto en el rendimiento nos lleva aquí una imagen del universo en sí mismo, puesto conservó la memoria, por último, el documentado y artística esta foto. documentado la fotografía, porque la fotografía es en sí tipo de prueba y artística, ya que se manipula en color y cortar por la mirada del artista que lo concibió. En el artículo también se ordena la existencia de Ceará Cariri negro, como un negro Bahia, Pernambuco como un negro, sintetizado en la misma llama ascendente ascendencia. Pregunta a moverse a la visibilidad de esta cultura religiosa negro con el fin de obtener la gloria de romper las barreras; llorar, Ceará Cariri es titular de Africanities!

Palabras clave: La Comunicación, La Memoria; Performance; Fotografía; Caboclo.

Abstract: This article emanates communicate spelled memory in the body through performative acts updated by caboclos and old Negroes in religions of African hues in the central Cariri Cearense. The memory as gestural act, coming from the body provided in performance leads us here an image of the universe put in itself retained memory, finally, the documented and artistic this photo. documented photography because photography is itself kind of proof and artistic because it is manipulated in color and cut by the look of the artist who conceived it. The article is also enjoin the existence of Ceará Cariri black, like a black Bahia, Pernambuco as a black, synthesized in the same flame ascending ancestry. Asked to move to the visibility of this black religious culture in order to get the glory of breaking barriers; cry, Ceará Cariri is holder of Africanities!

Keywords: Communication, Memory; Performance; Photography; Caboclo.

¹ Mestranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, Brasil. E-mail: moraes.yasmine@bol.com.br

² Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brasil. E-mail: riodeexu@gmail.com

Saudações a um Cariri negro

Fotografia 1

Altar: casa de Mãe Alexandrina



Fonte: Arquivo pessoal. Ano de 2012.

Este artigo³ é um soar de tambor lançado às terras distantes, vindo a galope do Cariri negro cearense em dados de bom coração. Sem delongas, pede-se passagem aos olhos de quem lê e de quem vê, enfaticamente, a honradez de quebrar barreiras, clamar: Cariri do sul cearense é africanidade! Basta tirar os olhos dos quais as mãos ainda os vedam.

Comunicar. Tal artigo vem trazer à vista e em voga a cultura negra no Cariri cearense, tendo como instrumento para esse fim a fotografia. Tais imagens fotográficas contêm a representação que emerge no corpo em performance em duas festas de caboclo boiadeiro e preto velho, na cidade do Juazeiro do Norte. Essas festas foram realizadas no Terreiro⁴ de Umbanda de Mãe Alexandrina e no Terreiro de candomblé de Pai Bira.

³ Todas as fotografias contidas neste artigo foram feitas pela fotógrafa Yasmine Moraes Lacerda no Terreiro de Pai Bira e no Terreiro de Mãe Alexandrina, em Juazeiro do Norte, no ano de 2012. Estas fotografias fazem parte do acervo da fotógrafa. As fotografias 1, 2 e 3 estiveram presentes nas exposições *Javalu: rota ngoma Kariri e AGÔ!*, realizadas pelo Coletivo Café com Gelo.

⁴ O termo “Terreiro” tem aqui o significado concebido em nosso país de lugar onde se estrutura a organização de cultos afrobrasileiros.

A festa começa. Os tambores são tocados, a música é embalada por pisadas, gestos, gritos de boas vindas. O corpo é quem ritualiza o conhecimento da cura, e a boca, os cantos. O corpo físico é, por ora, matéria pura, é morada temporária das entidades: caboclo, boiadeiro e pretos velhos no ato da incorporação. Nestas imagens fotográficas e no texto em sequência, estão presentes parâmetros discursivos da memória. A memória antecede o que é vivo, ou seja, a presença das entidades e os saberes seculares dos caboclos e demais entidades.

Põe-se em evidência o corpo, seus gestos e adornos derivados da memória e, por último, o enlace performático que condensa essas chaves dialógicas: imagem, memória e corpo fomentam este artigo. Cabe dizer ainda que a performance está inserida na fotografia como documento e objeto de arte, fomentada na construção de diálogo construído depois de seu clique, a partir do olhar do fotógrafo.

Assim, pretendemos contribuir para desvelar o Cariri do sul do Ceará negro, comunicar elos culturais de um país negro a fim de aclarar uma região ainda obscura dos alvos da notoriedade merecida. Seguir o olhar ao toque dos tambores é aclamar respeito; tentativa constante de quebrar paradigmas que roga: o Cariri não é só altar – já que esta região é marcada por romarias, tendo como foco o Padre Cícero –, mas é Terreiro. Não um “também terreiro”, porque esse dueto altar/Terreiro não convive em harmonia, mas ambos formam a teia cultural, teia esta, segundo a semiótica da cultura *lotmaniana*, é a fonte da verdadeira riqueza social e cultural.

O corpo em performance vem validar o que aprendeu os fiéis na memória visual, vindas de gestos vistos e ritmados, os quais enfatizam o poder da presença. Mais que ancestrais, os caboclos e boiadeiros são homens conhecedores da sobrevivência e da força. Tal força e coragem são mais que adjetivos quando se fala dessas entidades, já que foi e é preciso tê-las para se erguer, por questões de sobrevivência, em uma região espinhosa como o sertão. De sol a pino e vegetação, a caatinga, o Cariri espinhoso nem por isso é menos acolhedor aos seus e nem menos saudoso. O Cariri, estigmatizado pela seca, é uma região possuidora de oásis e envolvida pela chapada do Araripe. Mas é preciso conviver com espinhos. Os caboclos, em sua fortaleza intimada ao corpo, revestem-se com o gibão de couro, transvestem o espírito com vinho e cantos. Para desviar dos galhos pontudos, os caboclos boiadeiros empregam o chapéu de couro. Para aguçar a felicidade, o cigarro de palha àqueles que nessas terras perpetuam.

Caboclos são os verdadeiros donos da terra, não só por serem oriundos dela, mas por terem conhecimentos de sobrevivência, conhecimentos esses passados adiante por seus

antepassados. No site *Pt Fantasia* lê-se: “O boiadeiro é um caboclo que em vida foi um valente do Sertão e está ligado com a imagem do peão boiadeiro - habilidoso, valente e de muita força física”. Essa definição de caboclo foi e será tomada como embasamento no decorrer do artigo.

Caboclos são conhecedores e também guerreiros fincados, nesse caso, em uma região árida e um tanto impiedosa, relacionada às condições climáticas à qual o sertanejo está destinado. Faz-se cogente tomarmos como base a demarcação de caboclo segundo Yeda Pessoa de Castro:

Caboc(l)o – designação genérica dada à personificação de espíritos indígenas brasileiros, também cultuados pelos iniciados ao lado das divindades africanas, mas tidos na categoria de ‘entidades nobres’ e não de ‘santos’. Tomam, por isso, nomes das mais conhecidas tribos brasileiras (Tupiniquim, Tupinambá, Cariri, etc.). Em seus rituais, a linguagem e os cânticos são em português rudimentar misturado com palavras e expressões de línguas ameríndias e africanas, entre as últimas, uma maior frequência de termos de base banto ou congo-angola. Comem carne crua, infundi; bebem infusão de folhas ou casca de jurema, gostam de mel, marafo e macaia, mas de nada temperado com dendê. Nomes: Acaçá, Boiadeiro, Estrela-d’Alva, Flexa Negra, Juremera, Jundiara, Penaverde, Sultão-das-Matas. Var. encantado. Cf. candomblé-de-caboc(l)o. Ver Ogum. Tupi *caaboca*, casa, habitante do mato (CASTRO, 2005, p. 183).

A partir da definição de Castro, os caboclos do Cariri também são chamados de boiadeiros, porém, para que não haja confusão sobre essa definição, chamaremos de caboclos as entidades apresentadas neste artigo.

Nada obstante, descrevemos que não é só a fotografia documento que vem para esta análise e leitura visual, já que a fotografia carrega manipulação estética, a qual a torna também objeto de arte.

O parâmetro ascendente entre performance, corpo e fotografia

Mesmo que se trate de performance oriunda de atos religiosos, é preciso plateia. Para todo e qualquer tipo de performance, a platéia é indispensável. Assim, em Philip Auslander, lê-se:

Considere o status da plateia inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos como Bauman, que discutem performance, estipulam que a presença do público e a interação dos artistas com o mesmo é parte crucial de qualquer performance, a tradição de documentação da performance art (bem como body art) está baseada num conjunto diferente de pressupostos (AUSLANDER, 2011, p. 38).

Neste conjunto de ressignações, o corpo é cenário do ato, do movimento derivado do que o incorpora, da dança que o faz bater os pés descalços no chão. Enfim, da vida ancestral fomentada no espetáculo da performance. Zeca Ligiero, no seu artigo *Batucar-cantar-dançar*, nos dá a percepção para a compreensão de como reuni-se nos corpos, ou melhor, na alma, tais tesouros ancestrais:

(...) ajuda a entender o modo como os africanos trouxeram suas culturas para o Novo Mundo, gravado em suas mentes e seus corpos, através da linguagem da dança e da música. O modelo básico de dança africana está presente até mesmo na narrativa superficial acima citada: a percussão, o canto, a interação entre o performer no centro da roda e o coro, e os detalhes cinéticos da performance descrita, incluindo o rodar, pular e bater palmas (LIGIÉRO, 2013, p. 102).

Sobre o conceito de performance/platéia, Richard Bauman fomenta, na visão artística, que é preciso certa responsabilidade para quem transmite a mensagem oriunda da performance, mensagens essas originadas do corpo em ação. Existem performances artísticas que utilizam vocábulos preciosos para a concretização do ato performático, mas não vem ao caso esclarecer tal assunto. Portanto, em Bauman, citamos:

Dito de maneira breve, eu entendo a performance como um modo de apresentação comunicativa na qual o performer sinaliza para uma plateia, na verdade, 'ei, olhem para mim! Eu estou em ação! Olhem como eu me expesso de maneira habilidosa e eficaz'. Ou seja, a performance reside na presunção de responsabilidade com uma plateia com o intuito de mostrar virtuosidade comunicativa. (...) Nesse sentido da performance, então, o ato de se expressar é enquadrado como mostra: objetivado, suspenso a um nível do seu entorno contextual e aberto para avaliação pela plateia, tanto em termos de qualidade intrínseca como de sua ressonância associativa. (...) O meio semiótico específico pelo qual o artista pode regular o enquadramento da performance – ou seja, enviar a mensagem metacomunicativa 'eu estou em ação' – vai variar de lugar para lugar e de período para período na história. (...) A participação colaborativa da plateia, é importante salientar, é um componente integral da performance como um feito interacional (BAUMAN, 2004 *apud* AUSLANDER, 2013, p. 9).

As culturas negras têm na performance, ratificando as grafias de memória que se manifesta pela ação do corpo, o meio escolhido para a sua transmissão. Vale ressaltar que as sociedades africanas, bem como se continuou no Brasil e nas Américas, escolheram essa forma – oralidade e performance – para manter e repassar seus conhecimentos, saberes e fazeres seculares. Sim, escolheram, já que no Egito antigo, que está em África, foi onde se desenvolveu a escrita, a qual tinha grande importância para atividades relacionadas ao sagrado e ao cotidiano.

Por essas vias, o corpo, o imagético, a fotografia, a memória e a performance são os elos oclusivos do presente artigo, que propõe pôr no mesmo plano analítico a relação que há

na imagem mediante ao corpóreo: o elo que liga esta relação prioritária de corpo, imagem e performance. Corpo que configura o divino, que perpetua cultura e sagrado. Imagens da memória interligada a grafias corporais unem-se para redefinir o que há no plano imagético dos caboclos, pais da terra, incorporados pelos adeptos da religião de matiz africana. Ainda em Ligiéro lemos a ênfase da importância da performance nas religiões de matizes africanas emanadas no nosso país:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro como o candomblé e a umbanda (LIGIÉRO, 2013, p. 133).

A imagem do corpo em ato gera a performance, transporta para o olhar do espectador o saber simbólico transcrito no corpo presente posto em ação nos gestos das mãos, nos abraços, nos passos. O saber liga os naturais sertanejos à sua genética e ao campo físico ancestral. A memória genética vem de tempos imemoriáveis dos que, antes de nós, desbravaram as terras da caatinga com muita luta e predileção. Dessa maneira, os caboclos acolhem a quem agora pertencem as terras, as quais foram compartilhadas em existências distintas e, no abraçar, acolhem os seus em afeto.

Existem, assim, relações entre corpo em imagem/fotografia e performance unívocas que se ligam e conceituam o discurso, relato de memória e ancestralidade. Para isso, é importante relatar o corpo em performance; corpo necessário para que se transmitam os saberes e fazeres responsáveis por tecer tradições, manifestações da cultura ancestral negra. Desse modo, indago citando Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*: “Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo”.

E ainda, do mesmo autor, menciono: “O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, 2010, p. 80).

A imagem fotográfica responde, após análise, como esses caboclos incorporados elucidam, através de suas características intimadas no corpo e ao corpo, simbologias ditas em atos, movimentos, gestos e artefatos que carregam sobre si na incorporação. Ressalto que na

fotografia aqui inserida não cabe somente o teor documental que ela, por si só, possui, mas também cabe a ela a função de imagem portadora de memória guardada, disposta a tocar o espectador vindouro. Nesta fotografia, emaranham-se logradouros da lembrança de uma cultura. Para tanto, lemos em *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs:

Se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas suas substâncias, é que nossa memória não é uma tábua rasa, e que nos sentimos capazes, por nossa própria força, de perceber, como um espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Fotografia e performance são linguagens significativas unívocas e juntas são mais que prática de arquivamento. Falar da fotografia em papel é ato químico junto com o ato performático que nela está contido, como um conjunto fundido, que não poderá ser separado um do outro, é dizer que a fotografia e a performance coexistem.

Fotografia 2

Preparativos para festa



Fonte: Arquivo pessoal. Ano de 2012.

No que se discute, a fotografia é mais que imagem, é mais que só papel, tinta e cor. Sua existência vem primeiramente de uma forma de luz que, antes, nem esperava ser capturada pelo obturador da câmera. O ato performático vem muito antes da intenção do artista/fotógrafo existir.

É comum ouvir, vez ou outra, que a imagem fala por si só, porém a fotografia é mais que imagem, e a imagem não falará por si só. No livro *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois, vemos o conceito da fotografia afluyente, ascendente sobre o que, erroneamente, limitava-se à imagem somente:

A foto não é apenas uma imagem (produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente ditada imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* da imagem, como objeto totalmente pragmático (DUBOIS, 2012, p. 15).

Como espécie de arquivamento e relato, com obviedade, a fotografia é concebida como amostra, como contingente descrevo visual, o que podemos chamar de existência guardada. Ainda em Dubois (2012), ficando o que foi dito: “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”.

Também em Dubois (2012), antes mesmo de nos atender à própria fotografia, que é objeto de análise, o autor nos induz a compreensão do “ver” expedido ao “advertir”. Para dar vazão à memória a ser analisada nas fotografias postas no ponto vindouro deste artigo, põe-se o relato de Dubois em *O Ato Fotográfico*: “Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental”. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografia.

Memória, adornos e gestos: abraços saudosos

Falar em memória é adentrar em um universo oriundo de imagens evocadas das lembranças. Essas lembranças carregam ações, nas quais o corpo é o verdadeiro responsável

para transportar esse mote de informações e sentidos capturados outrora pela visão. A memória recria ações que se fundamentam nas ações do corpo em performance.

Ainda, a fomentar nosso artigo, citamos Ligiéro, que melhor relata as celebrações e a importância do corpo para a cultura negra. Esse autor ainda traz nesta citação “motivos” pelos quais a performance oriunda dos rituais afrobrasileiros⁵ se configuraram e, diga-se de passagem, esse “configurar” seria melhor substituído por um “eclodir” cultural individual nas regiões brasileiras. Portanto:

Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram a performance das mesmas como forma de ‘recuperar um comportamento’, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas, aos poucos, passaram a ser toleradas e em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. Vamos perceber que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances não só devido ao número extenso de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada com o contexto local. No afã de recuperar rituais e celebrações antigas são criadas novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país (LIGIÉRO, 2013, p. 136).

Adentrando no diálogo que as fotografias postas nos permitem difundir, a fotografia 3 retrata Mãe Alexandrina incorporada de um preto velho recém-chegado na festa. Em primeira instância, o chapéu é posto na sua cabeça e o cachimbo lhe é dado.

Acender cachimbo com fumo de rolo é costume antigo de quem mora na região do Cariri central cearense: “Lembro que, quando criança, meu tio acendia seu cigarro de palha quase como pensamento antes de começar a trabalhar cuidando da roça e depois do trabalho, antes do sol se pôr. Achava aquele gesto de acender quase como um agradecimento e recompensa. E sobre esse ato meu tio nunca disse uma só palavra, nem eu achei necessário perguntar coisa alguma. Acender o cachimbo é dar as boas-vindas aos seus que lá estão em um plano imaterial, penso hoje. e é, ainda, necessidade de uma alma acostumada. Isso penso quando a entidade acende o seu cigarro a agradecer e a receber a recompensa de estar incorporado nos seus” (Relato da fotógrafa).

⁵ Utilizamos a forma “afrobrasileiro”, sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estamos de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem seu elemento africano).

Fotografia 3

Mãe Alexandrina de preto velho



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Esse preto velho abriu os ritos da festa de caboclo, bebeu vinho, sentou e deu boas baforadas no cachimbo abrasado. Não demorou muito, o preto velho foi embora e a mesma Mãe Alexandrina incorporou o seu caboclo valente, dançante, de pisadas firmes e entoada ativa. Pediu logo o chapéu e custou a ir embora.

Fotografia 4

Mãe Neide incorpora boiadeiro e abraça Mãe Alexandrina



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 5

Pai Bira incorporado Caboclo Boiadeiro Chapéu de Couro



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

O chapéu de couro é, como já foi mencionado, acessório característico do caboclo boiadeiro, sertanejo que guia o gado entre as caatingas, que o conduz à água. Nessas

fotografias, vemos em ambas a incorporação de caboclos. Na fotografia 4, o caboclo está incorporado em uma mulher, contudo, caboclos são entidades ancestrais masculinas.

Na imagem da fotografia 4, vemos o gesto de abraçar. Esse ato é aceno comum em entidades incorporadas como caboclos e pombas giras. Cabe ao abraço, o acesso afetivo aos seus, muitas vezes inconsciente do espectador, já que o caboclo é o ancestral de alma dos que aqui residem hoje. Cabe ressaltar que as danças dos caboclos sertanejos são diferentes das danças da cabocla Jurema, por exemplo.

Fotografia 6

Mãe Ciça incorpora boiadeiro Mata Virgem



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Na incorporação, os caboclos andam de mãos postas para trás, como podemos ver na fotografia 6. Com os mesmos adereços que saltam do corpo, também podemos observar nas imagens o chapéu de couro, ornato comum na região, e o charuto. Nas vestes, tecidos como a chita envolvem as entidades, dando-lhes voltas no corpo, sendo firmadas com grandes laçarotes nas costas. Nos pés, vestem-se sandálias de couro, outro adereço que remete à

ligação com o sertão e com o vaqueiro, comum na cultura local. Notamos a existência hegemônica de identificação do caboclo incorporado mesmo na simplicidade dos tecidos. Os laços e o volume que compõe suas vestimentas os engrandecem e diferenciam-se das vestes cotidianas comuns. O salto e as passadas largas são características da performance corporal das entidades. Os caboclos têm força nas pisadas e alguns emergem de tal força, que pulam em altura considerável, pairando os dois pés para o alto, como quem quer alcançar os céus. Para enfatizar as características únicas da performance do caboclo do sertão, citamos Ligiéro:

As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes. (LIGIÉRO, 2013, p. 133).

Na fotografia 7, avistamos o rodopiar do caboclo no segundo plano da imagem. Seu corpo vibra de uma maneira que a fotografia captura seu rodopio. No caboclo em primeiro plano, na mesma fotografia, a pisada e a curvatura do corpo exprimem, além de força, uma ligação com a terra, com o solo em que está pisando. Desse modo, pode-se prever a real ligação de tais entidades com o lugar/local/território ao qual pertencem e ao qual pertencem todos os seus.

Fotografia 7

Caboclo boiadeiro em salto



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 8

Caboclo Laço de Ouro



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 9

Laço de Ouro



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 10

Yakekerê e caboclo



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 11

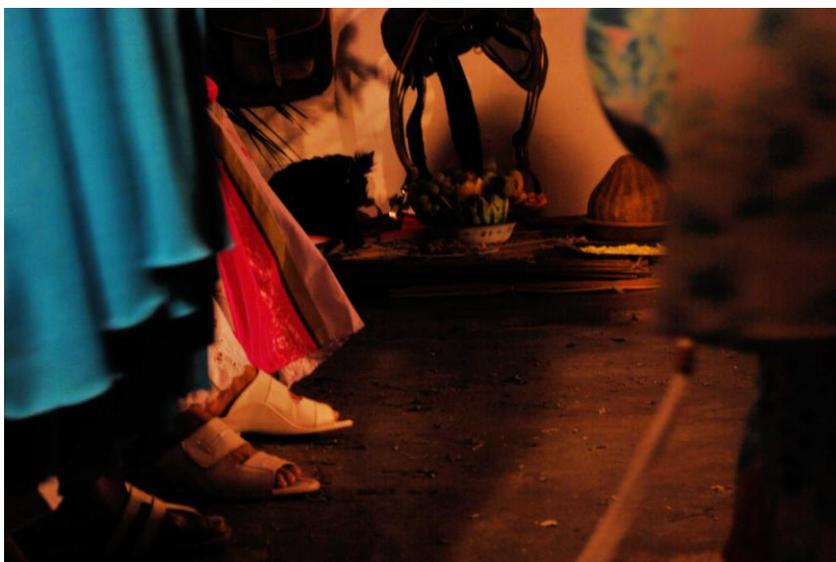
Yakekerê



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 12

As oferendas



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 13

Boiadeiro



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 14

As mulheres



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 15

Socorro de *Oiá* incorpora Boiadeiro Ventania



Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Fotografia 16

Ebomi Palamin

Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

O ato de beber é também uma característica gestual concreta oriunda do corpo em performance do caboclo incorporado. Nas fotografias 9 e 15, podemos ver o ato do caboclo bebendo vinho em um recipiente sem adornos, feito de barro. O suor – água e sal – do esforço corporal da dança, permutada com o calor da bebida alcoólica e das vestes, atravessa a pele do rosto do caboclo que bebe.

Assim, temos, em conduta de conjunto, linhas que se enlaçam a formar uma unidade que existe entre corpo, memória e performance. A performance emana do corpo incorporado de entidades ancestrais, cheias de ensinamentos oriundos da memória dita em gestos em conjunto com a memória ancestral.

Tão ascendente quanto reminiscência escrita, a memória visual sagrada é, sem dúvida, ensinamento oriundo do corpo em performance dos que aqui já estiveram e têm muito que dizer nas passadas das mãos curandeiras que tocaram nossa matéria durante as festas relatadas⁶.

⁶ Nas festas de caboclo, as entidades abraçam, baforam com charuto, conversam com os presentes na festa, estando as pessoas dentro do espaço do Terreiro ou não.

Fotografia 17

Dofoninha d'Oxum na porta

Fonte: Arquivo pessoal. Jul. de 2012.

Conclusão

Nas armadilhas que a herança colonial ainda prega referente ao olhar turvo usado para nos percebermos a nós mesmos, admitimos suas artimanhas históricas para dizimar a memória ancestral negra e índia⁷ inevitavelmente herdada e vivente em nossa cultura. A imagem da memória “preferia uma espécie de natureza eterna, uma terra em que se vê o que há por baixo”⁸.

E é assim que caminhamos nestes percursos: de olhar o que se há em volta até por debaixo da terra em que se pisa, descobrindo novos modos de perceber e estar no mundo. Avistamos um novo significado do mato branco da caatinga e vimos beleza nele. O passado de imposição cultural é importante ser lembrado, mas o que questionamos é a medida que ele

⁷ Vale dizer que usamos a palavra “índio” para melhor compreensão de leitura sabendo que os povos residentes no Brasil colonial têm seu próprio nome, sendo estes os do Cariri cearense, os chamados *Kariris*.

⁸ PIRES FERREIRA, 2003, p. 29.

deve ser lembrado para abrir caminhos salvatórios à dignificação da cultura do Outro - negro/índio. Nestas artimanhas de lembrar e esquecer, o passado atordoa-se como se estivesse presente, nos afirmando ainda a violência comum das negações culturais negras e índias. A resistência há de ganhar novas proporções quando soubermos aprender a ver o bonito que o Outro nos trouxe de tão distante e de tão íntimo. A violência abre desastres no ar respirado agora, “depois do desastre, há toda uma evocação mítica do passado, uma captura intensificada pelo desejo de trazê-lo ao presente como lastro, conforto ou mesmo garantia de vida. Fragmentos de vivências ganham corpo e se transformam antes de tudo coerente e persistentemente” (PIRES FERREIRA, 2003 p. 30). As memórias, quase como etnografias, se fazem passado/presente em cada célula e se projetam continuamente nos caboclos aqui retratados.

A cultura é uma forma de fazer durar a própria existência, incluindo seu modo de vida peculiar, de cada comunidade: festejo compartilhado. A cultura perpetua a própria memória, pessoal e coletiva. Quando nos pomos diante dos textos culturais temos que saber que eles não tratam da realidade, mas sim de materiais que reconstroem a cultura, no contínuo dos que vão e vêm, dos que ouvem e dos que falam. A cultura em seu simbolismo tátil e sensorial é resistente às formas violentas de sobrepô-las. Para tanto, “instiga-nos ainda uma vez, quando nos lembra que a história intelectual da humanidade (e acrescentaria, a criação) se pode considerar uma luta pela memória” (PIRES FERREIRA, 2003, p. 78).

A memória coletiva é existência, portanto, a cultura é “memória longa de uma comunidade” (LOTMAN *apud* PIRES FERREIRA, 2003, p. 80), que considera a mudança e leva em conta o modo presente. Para tanto, o conhecimento e sua distribuição vão aumentando enquanto aquilo que é memorável, e o valor em hierarquia precisa ser guardado como tesouro registrado pela memória. O mundo dos objetos se transforma em mundo dos signos. Pela ontologia fundada nessa transformação, a imagem que reflete uma “coisa” é recordada em “associações práticas” – contexto, espaço. O sistema de textos é como a tradição que preserva a memória da cultura dada, mostrando que as gerações postas em novas significações é a tarefa mais importante dos textos que compõem um sistema cultural – juízo que atenta e seduz.

Histórias contadas, uma vida: o momento presente, a presença. O corpo, os símbolos: vestes, adornos pequenos gestos. A intimidade do olho que entra, com permissão, a permear os lugares sagrados repete o que a história, vez ou outra, esquece de mostrar. O negro e a

África estão na cultura negra vibrante - Cariri cearense. Em fusões inevitáveis com o ancestral, os caboclos emergem.

Do corpo, nada à parte. No candomblé, ele inteiro fala em signos, em gestos da presença do divino. No corpo⁹, há a explicação majestosa que habita em nós, além do que prevalece em memória genética. Um universo inteiro reside no ser dançante em um sistema simbólico representado. O corpo é uma fonte inesgotável de interpretações e associações assim como a memória que me fez chegar às agregações descritas. O corpo em performance existe em sua complexidade assim como a religião candomblé que precisa realmente ser vivida profundamente para ser compreendida. Aqui, passamos pela superfície da existência dos caboclos no Cariri cearense trazendo em imagens e relatos as entidades escolhidas, exemplo resistente negro.

Acreditamos que os caboclos em nós são partículas ancestrais somadas à magnificência do invisível. O caboclo é meu/seu ancestral, o axé da força vital que faz respirar, dançar, curar. Os caboclos estão no ambiente cultural social que estamos nós, no uso do couro valioso capitalista, nas rotas da vida em ir e vir, entre o ambiente inóspito da caatinga, em todo o ar, no qual foram constituídos os mosaicos bonitos culturais que somos hoje.

A “sagracidade” do corpo dançante, harmônico com a natureza cultural e social, resume o que é o corpo no candomblé, que nunca deixa de ser imagem nem memória. O corpo, entidade encarnada, é a culminância sagrada vibrante aos olhos dos seus e a prova viva resistente que nos perdura vivos apesar de.

Referências

AUSLANDER, Philip (2011). *A performidade da documentação de performance*. Revista Aletria. Belo Horizonte, ano 1, n. 1, pp. 34-40.

BAUMAN, Richard (2004). “A world of others’ words: cross-cultural perspectives on intertextuality. Malden: Blackwell *apud* AUSLANDER Philip (2013). “A performatividade da documentação”. *Revista Performatus*, ano 2, n. 7, s/p.

CASTRO, Yeda Pessoa de (2005). *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks.

⁹ Ver MORAES, Juliana Kujawski Leite de (2010). “Simbologia do corpo no ritual do candomblé Simbologia do corpo no ritual do candomblé”. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, pp. 29-30: 141-156.

DUBOIS, Philippe (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.

HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

LIGIÉRO, Zeca (2011). “Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil”. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, ano 1, n. 1, pp. 133-145.

LOTMAN, Iuri M. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ed. Frónesis Cátedra Universitat de València.

PIRES FERREIRA, Jerusa (2003). *Armadinhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

RAVETTI, Graciela (2000). *O performático como uma forma do político na cultura contemporânea*. I Encontro de Performance e Política as Américas, Rio de Janeiro.

RODOLPHO, Adriane Luisa (1994). *Entre a hóstia e o almoço: um estudo sobre o sacrifício na Quimbanda*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Antropologia/Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Acesso: 04/02/2015. Disponível em: <<http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Caboclos>>