

## Caboclo Truvezeiro

SP.62: Antropoéticas: As grafias enquanto gesto político, ético e poético.

### Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Lucas Barreto de Souza	Universidade federal do Rio Grande do Sul

## FESTA DO CABOCLO TRUVEZEIRO

Este trabalho está pautado em uma experiência visual etnográfica em um terreiro de candomblé na cidade de Salvador: uma festa de caboclo, realizada em dia de celebração de “confirmações” / “obrigações” religiosas de dois “filhos” do terreiro Ilê Axé Akaraizô. É um trabalho fotoetnográfico, com desdobramentos reflexivos expressados pela palavra escrita, e com as imagens fotográficas como parte constituinte de um cerne fundamental ao seu desenvolvimento, desde o princípio ao resultado final. Enquanto religião presente em meio urbano, (re)configurada no Brasil, o candomblé envolve práticas que, elas mesmas, são formas de experiência na cidade. É o caso de rituais como esse. “O caboclo é a entidade espiritual presente em todas as religiões afro-brasileiras, sejam elas organizadas em torno de orixás, voduns ou inquices” (Prandi, 2001).

Dentre essas religiões, candomblé, xangô, catimbó, tambor de mina, batuque. No caso do terreiro em questão, os cultos são organizados em torno de orixás, sendo um terreiro de nação ketu, em que ocorrem também festas de caboclo. Segundo Telles (1995), o culto ao caboclo em candomblés estaria associado a uma correlação entre inquices (divindades africanas ligadas à terra, cultuadas por negros de origem bantu) e o índio, o caboclo, o legítimo “dono da terra”, que seriam os nativos aos quais se poderia associar a relevância dada às inquices devido ao vasto conhecimento das matas, das ervas de cura e do território. Feitas essas considerações, a fim de contextualizar essa prática, culto ao caboclo no candomblé, observamos que a localidade em que está situado o Ilê Axé Akaraizô é razoavelmente urbanizada - o saneamento básico, por exemplo, é insuficiente.

Alto do Saldanha é uma rua, de grande fluxo, no Parque Bela Vista, próxima a um conhecido cemitério da cidade de Salvador, o Jardim da Saudade, no bairro de Brotas, um dos maiores da cidade, conhecido como “uma cidade dentro da cidade”, por conjugar diversos outros bairros em suas adjacências, formando uma espécie de complexo. A microrregião do Alto do Saldanha é midiaticizada principalmente por motivações do tipo ocorrências policiais, trocas de tiros, perseguições a suspeitos, tráfico de drogas – o que contribui para a formação, no imaginário popular, de uma impressão de “local de alta periculosidade”. No cotidiano, no entanto, não é bem assim. As práticas e instituições religiosas tem importância notável, desde as diversas igrejas cristãs evangélicas (batistas, adventistas, neopentecostais) aos terreiros de religiões de matriz africana, em especial, candomblé. Quanto ao termo caboclo, “embora [seja] usado no Brasil com sentidos diversos, refere-se, principalmente, à origem ameríndia de segmentos da sociedade brasileira e seus múltiplos sentidos são, geralmente, indicados

pelos qualificativos que o acompanham” (Ferreti, 1994: 27).

Cheguei ao referido terreiro para fotografar, autorizado por pai Ubaldo, após acordo mediado por Flávio, naquele momento, alagbê da casa (Ilê), e de tomar conhecimento de uma demanda, a mim chegada através dele, por um registro dessa festa do caboclo, ocasião em que duas “obrigações” / “confirmações” estavam sendo realizadas, uma de 7, outra de 14 anos. Todo olhar era “pergunta”, algumas vezes, descoberta; sempre imersão, ainda que por diversas vezes não se pudesse apreender sentido específico das ações. Não se tratava de estranhar o familiar, eu nunca tinha ido a uma festa de caboclo. Naquele momento, apresentou-se nitidamente um convite à experimentação e, apesar de saber que não poderia realizar “traduções”, poderia iniciar um processo de desenvolvimento de uma relação de interesse mútuo, além de estar acessando um espaço de extrema relevância, processo esse que é campo fértil para a pesquisa etnográfica e antropológica.

As fotografias aqui apresentadas abordam alguns desses tópicos acima referidos, e atentam para as dimensões relacionais envolvidas na atividade: a câmera e o pesquisador fotógrafo etnógrafo em interação visual e corporal com os participantes do ritual (demonstrado por meio da sensação de movimento sugerida por algumas das imagens); a interação entre as pessoas e o movimento ritual dentro do barracão; do lado de fora do terreiro, interação visual entre fotógrafo e fotografados através do visor da câmera; interações entre outras pessoas presentes. Encontramos eco para essa maneira de agir/ pensar/ sentir/ vivenciar a experiência no campo nas palavras de Rafael Devos e Viviane Vedana a respeito do cinema etnográfico e da hipermídia, a salientar a visão cinematográfica da vida social: “Se o cinema etnográfico lança luz sobre dimensões estéticas da vida social, envolvendo paisagens, corpos, personagens, cenários, performances, sonoridades, este é certamente um dos componentes que uma etnografia em hipermídia pode herdar, uma visão cinematográfica da vida social, em que os enquadramentos estetizam a multiplicidade de pontos de vista da interação social, e o movimento estetiza a duração, a compreensão do tempo mediada pela narrativa” (Devos; Vedana, 2010).

Narrativa, no caso do filme etnográfico, conduzida pelo pensamento antropológico sobretudo na montagem/ edição do filme, dado que essa competência está associada especialmente ao sequenciamento das imagens, à concatenação entre imagens e ideias que se pretende transmitir por meio da apresentação daquele conteúdo produzido a partir daquelas evidências etnográficas imagéticas em sequência fílmica, imagens em fluxo. Considerando-se um trabalho fotográfico etnográfico, a lógica é a mesma: um trabalho de curadoria e de

determinação/ especificação da sequência em que estarão dispostas as imagens para uma apresentação estará relacionado à intenção que move a escolha do formato para transmitir o conteúdo produzido em uma pesquisa antropológica. Não se trataria de uma “herança”, conforme pensada por Devos e Vedana, no caso da relação entre cinema etnográfico e hipermídia, uma vez que, se hipermídia surge posteriormente ao cinema, é o cinema que “herda” da fotografia, e não o inverso. Nesse sentido a “mãe” do cinema seria a fotografia, e não o oposto.

Seja como for, e no primeiro dos dois quesitos apontados pelos autores logo se confirma a semelhança entre os formatos fílmico e fotográfico, concordamos com a ideia de que enquadramento e movimento produzem estetizações. Pensando em enquadramento, em filme e fotografia, em ambos os casos, lança-se mão de recursos semelhantes, o que inclui estratégias e princípios de linguagem fotográfica – o que vale também para cinema, etnográfico ou não. Considera-se que os enquadramentos estetizem “a multiplicidade de pontos de vista da interação social”. O movimento, que estetiza a duração, além de influenciar na compreensão do tempo de modos diferentes no filme etnográfico e na fotografia etnográfica, compreensão essa mediada pela narrativa, que relacionei ao processo de montagem/ edição (em filmes) e, por outro lado, curadoria/ sequenciamento (para ensaios fotográficos), adquire aspecto peculiar ao falarmos dele – o movimento – em fotografia, particularmente. Cinema captura a imagem em movimento; fotografia, supostamente, captura um instante de um movimento na imagem. Esse movimento pode ser “congelado” ou “borrado”. O borrão na imagem, ocasionado por um movimento registrado parcialmente por um fotógrafo com uma câmera cuja velocidade de obturação esteja regulada de modo a retardar esse “fechamento de cortina”, a obturação, sugere o movimento em sua totalidade, embora o faça sem a necessidade de cobri-lo por registro do princípio ao fim.

Outro recurso para sugestão de movimento em imagem fotográfica é aplicável no momento da decisão quanto à sequência de exibição das imagens – pensando-se no fluxo das imagens: ainda que com movimentos congelados, e não borrados, o ordenamento das imagens possa cobrir em sua totalidade, ou quase totalidade, um movimento. Busquei enfatizar, além da intensa atividade de movimentação corporal, a diversidade de caboclos presentes, perceptível através da variedade de expressões faciais e corporais, bem como, pela distinção entre as vestimentas e os ornamentos por eles ostentados. Concordamos com a ideia expressa por Tacca (2015) e reforçada por Novais (2015) sobre a importância de um aprofundamento da etnografia densa por uma via de inspiração literária, de modo a permitir, mantendo uma fundamentação articulada, certo desprendimento entre o olhar fotográfico e as palavras, posto que desse modo o fotógrafo-antropólogo aprimora autoria e estética pessoal em

textos e também em imagens fotográficas.

Comparando celebrações em torno dos caboclos a outras, dedicadas aos orixás, mais especificamente tratando das diferenças entre as formas de se dançar em festas que celebram caboclos e festas que celebram orixás, Mundicarmo Ferretti (1994), observa que “(...) a dança dos orixás (no Candomblé) é mais estereotipada do que a das entidades caboclas, pois repete o mito dos deuses (p.26); já a dos caboclos é mais guerreira e ‘frenética’ do que litúrgica e apela mais para o imaginário coletivo do que para uma mitologia orgânica (daí porque ocorre nela maior improvisação e variação) apesar dos caboclos expressarem nos rituais alguma característica individual - uns são valentes, outros vaidosos, etc. (Bastide, 1974, 22, 26, 28 Apud Ferreti, 1994, P. 30)” (Ferreti, 1994). Ainda de acordo com Ferreti (1994), houve certo desinteresse por parte de pesquisadores, motivado pelo suposto da ausência de uma mitologia “orgânica”, em observar sua “expressão fragmentada” nos rituais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A associação entre a montagem cinematográfica e a fotografia se dá realmente, com mais intensidade, na curadoria, sobretudo, quando se determina uma ordem de exposição de fotogramas. Dessa maneira, criamos articulações entre as coisas, entre os elementos da trama (ou emaranhado) produzida com as imagens. É o papel da montagem cinematográfica: sugerir ao público articulações em ideia. Em certos momentos, essas articulações ressaltam alguns aspectos da imagem, ao passo que ocultam outros. Em fotografia, assemelha-se ao momento da curadoria, de definição das imagens fotográficas - que, em cinema, seriam os fotogramas - a serem inseridas no ensaio (produto final) e da ordem em que serão disponibilizadas, postas às vistas dos espectadores. A fotografia e o cinema têm suas maneiras específicas de capturar fragmentos de tempo. O instante exato parece não existir; congelar o tempo é algo improvável (embora se possa “congelar” um movimento em uma imagem). Trata-se sempre de um (ou de alguns) intervalo(s). As fotografias deste ensaio, consideramos nós, têm movimento em si, não contém representações estancadas, mas acontecimentos em processo de acontecer. Isso é fundamental para a espiritualidade e cosmogonia africanas, a eterna transformação, a dinâmica, a impossibilidade da estabilidade, nem mesmo enquanto desejo. O caboclo Truvezeiro é da falange de Xangô, entretanto observemos que a presença transversal de Exu em tudo garante que nada nunca fique realmente parado, estático.

As artes do tempo dependem de transformações, porque transformações são o que provam que o tempo passou. Alguns autores trabalham com o tempo dentro de uma imagem estática. Villém Flusser sugere que, em imagens bidimensionais, nossos olhos criam um percurso, uma ordem interna de apreciação, que cria uma narrativa circular em torno da imagem. Em certo ponto, quadrática. Ou seja, algo que eleva a narrativa unidimensional, linear, da escrita, ao quadrado, à dimensão do plano. Na real, a compreensão deveria ocorrer em via oposta: a escrita seria uma raiz quadrada da imagem, pois esta precede aquela. Mas a narrativa circular de nossos olhos, ao longo da imagem plana, passeia e retorna, passeia e retorna, talvez ao punctum fotográfico de que fala Roland Barthes. Ela é hipertextualizada, desde as primeiras imagens que o homem pintou na caverna, desde a arte rupestre. Então, o fotógrafo não só captura um intervalo de tempo, mas cria dentro da imagem um novo tempo. Nesse sentido, são especialmente temporais as imagens 1 e 4 do ensaio, em que o punctum, aquilo que chama mais atenção, não coincide com o ponto focal. Isso cria tensão e movimento.

## Notas de la ponencia:

[1] Universidade Federal da Bahia, Brasil. Email: lookasclicks@gmail.com ORCID id:

<https://orcid.org/0000-0002-5678-3951>.

## Bibliografía de la ponencia

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 175p.

DEVOS, Rafael Victorino; VEDANA, Viviane. Do audiovisual à hipermídia. In: Antropologia em primeira mão, vol. 115. EDUFSC, 2010.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. “Religião afro-brasileira: nova abordagem sobre entidades espirituais caboclas”, 27. São Luís: SECMA, 1994.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Editora Hucitec, São. Paulo, 1985. 92p.

TACCA, Fernando de Fotografia: intertextualidades entre antropologia e arte. In: NOVAES, Sylvia Caiuby. “Entre ciência e arte. A fotografia na antropologia”. São Paulo: Edusp, 2015. p. 197.

TELLES, Jocélio dos Santos. O dono da terra. Salvador: Sarah Letras, 1995. OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O índio e o mundo dos brancos. 4ed. Campinas: Unicamp, 1996.

PRANDI, Reginaldo (org.). Candomblé de caboclo em São Paulo. Encantaria Brasileira, PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo de. Pallas. São Paulo, 2001.

## Imágenes Adjuntas









