

**Pessoas, Acontecimentos e Objetos  
de Arte em um Movimento Cultural  
em Caravelas, Bahia**

**Cecilia Campello do Amaral Mello**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
E-mail: [ceciliamellobr@hotmail.com](mailto:ceciliamellobr@hotmail.com)

## Resumo

Este artigo analisa um movimento cultural da Bahia a partir de sua relação com o processo de heterogênesse do grupo no passado e no presente. Para tanto, abordam-se duas dimensões desse processo: sua relação ou encontro com elementos que, do seu ponto de vista, são entendidos como “vindos de fora”, de um mundo concebido como *externo* e *histórico* e, paralelamente, as mudanças engendradas no mundo entendido como “de dentro”, da ordem da *interioridade*. O intuito é entender os processos em jogo na produção de novas sensibilidades, continuamente engendradas neste encontro e fusão entre os mundos *externo* e *interno*. Pessoas, acontecimentos e objetos de arte são os meios nos quais se desenrola o encontro entre esses mundos e as portas de entrada para a presente análise, uma vez que neles se condensam as formas de subjetivação de que os participantes do movimento são a um só tempo agentes e pacientes.

**Palavras-chave:** movimento cultural, arte, subjetivação

## Abstract

*This article examines a cultural movement from Bahia in terms of its relationship to the process of heterogenesis of the group in the past and in the present. We thus discuss two dimensions of this process: the relationship or encounter with elements which, from their point of view, are understood to be “coming from the outside”, from a world thought of as external and historical; and the changes engendered in a world understood as “inside”, belonging to the order of interiority. The aim is to understand the processes involved in the production of new sensibilities, continually engendered in this encounter and fusion of the inner and outer worlds. People, events and objects of art are the ways through which these encounters take place, thus providing the grounds of this analysis, as condensed in them are the forms of subjectivity to which that movement's participants are at once agents and patients.*

**Keywords:** cultural movement. Art. Subjectivity.

*“Quanto ao possível, você não o tem previamente,  
você não o tem antes de tê-lo criado.”*

(Gilles Deleuze)

O ponto de partida da presente análise é o material empírico - coletado em duas viagens a campo no ano 2002 - que deu origem à minha dissertação de mestrado (Mello, 2003), na qual analisei as ideias de “cultura” e “antropologia” tal qual pensadas por esse movimento cultural. A esses dados, somam-se as informações obtidas durante os três primeiros meses do meu trabalho de campo para o doutorado, que envolve o mesmo movimento cultural. Trata-se de um trabalho ainda em curso, portanto, sujeito a mudanças, revisões e novos aportes empíricos e teóricos. Não obstante as limitações de diferentes ordens que um período relativamente curto de campo impõe, acredito que os dados etnográficos aqui reunidos permitem o desenvolvimento das ideias que apresento a seguir. Num primeiro momento, apresento uma breve contextualização sobre a cidade de Caravelas, sede do movimento cultural em questão. Em seguida, adentro na análise propriamente, na qual a *ontologia* do movimento é indissociável de sua *sociologia*. Ou seja, o exercício de explicar ao(à) leitor(a) “o que é” o movimento é apresentado de forma concomitante ao estudo das relações sociais que constituem seu processo de *se pôr a ser*. Essas relações são passíveis de análise na medida em que se apresentam ao antropólogo em situações etnográficas precisas, no caso estudado, relativas aos três elos – pessoas, acontecimentos e objetos de arte - que constituem o processo de se pôr a ser do movimento cultural.

Caravelas é um município do extremo sul baiano, fundada no século XVI e importante porto baleeiro no Brasil colônia. Possui uma área de 2.392,50 km<sup>2</sup> e uma população de 20.103 habitantes (Atlas do Desenvolvimento Humano, 2003). Até meados da década de 50, Caravelas foi um importante centro econômico regional e local de entrecruzamento entre meios de transporte diversos: um movimentado

porto situado no rio que banha a cidade, a 14 km do oceano Atlântico; um aeroporto com voos diários para Salvador e Rio de Janeiro; assim como a estrada de ferro Bahia-Minas que ligava o distrito caravelense de Ponta de Areia ao norte de Minas.

A cidade de Caravelas teve, até por volta da década de 50, uma economia dinâmica baseada na agricultura e no comércio e foi um centro de grande vitalidade cultural. Aí se localizava o mais importante teatro da região, hoje desativado e quase totalmente em ruínas, que recebia companhias de teatro, músicos e bailarinos de várias regiões do país, uma vez que o porto da cidade se localizava a meio caminho entre Rio de Janeiro e Salvador, portanto, uma parada obrigatória para artistas, circos e andarilhos. Atualmente a renda da cidade é alimentada pela pesca do camarão, pela Previdência Social (aposentadorias e pensões) e por um turismo intermitente e cada vez mais escasso para a região dos Abrolhos. Plantações de coco, mandioca e de outras culturas agrícolas também fazem parte da economia local, embora venham a cada dia perdendo espaço devido à expansão vertiginosa da monocultura do eucalipto na região, que intensificou significativamente o êxodo rural nos últimos anos. Desde a década de 60, quando o governo militar do Brasil desativou a ferrovia Bahia-Minas, nenhuma alternativa de desenvolvimento foi projetada para a região. Disso resultou um processo de decadência econômica da cidade e um êxodo populacional para os grandes centros urbanos da região, como Teixeira de Freitas e Vitória.

Nesta cidade emergiu, a partir do final da década de 70, o que hoje é denominado o Movimento Cultural Arte Manha. As fronteiras do Movimento Cultural Arte Manha são conjunturais e instáveis, assim como sua composição sociológica: há momentos em que o movimento agrega mais de uma centena de pessoas, de diversas idades, origens étnicas e classes sociais - formas de classificação que, é claro, são relativamente arbitrárias; há momentos em que apenas dez ou quinze jovens autodesignados "afro-indígenas" realizam suas atividades; há ainda períodos em que a sede do movimento cultural permanece fechada, dando a impressão ao observador externo de que nada está

acontecendo. Qualquer tentativa de definir o movimento como um grupo coeso, fechado e estável ao longo do tempo será vã, uma vez que são múltiplas as formas de adesão e participação que nele coexistem ao longo dos seus vinte anos de existência.

Acima de tudo, os catalisadores da participação no movimento cultural são “eventos” ou *acontecimentos*<sup>1</sup>, que podem ser ações artístico-políticas inventadas pelo grupo, como o bloco Umbandaum; festividades para as quais o grupo é convidado a se apresentar ou a organizar, como festas, shows ou “arrastões culturais”, mas também podem ser “propostas” que “caem como uma bomba” e, aos olhos do grupo, exigem uma reunião conjunta para decidir aceitá-las ou não. Por exemplo, uma proposta para construir e administrar uma “mega-marcenaria” de eucalipto, patrocinada pela empresa de celulose Aracruz S.A., foi um acontecimento sem precedentes, posto que afetava a trajetória do grupo, o que o fez suspender temporariamente suas atividades, colocando-o em um movimento autorreflexivo em que vieram à tona suas muitas memórias; enfim, a proposta e a reação a ela abriu um novo campo de possíveis que poderia engendrar uma mudança de direção e/ou sentido<sup>2</sup>.

Por outro lado, sem eventos em vista, o movimento não existe enquanto tal, embora as relações sociais entre seus membros permaneçam, funcionando de muitas outras formas. Por exemplo, muitos dos participantes do movimento cultural são ligados por laços de parentesco, e essas relações obviamente subsistem independentemente da existência de eventos. Um dos elos centrais que fazem o movimento cultural são certas *pessoas*, definidas como *internas* ao movimento e essenciais para sua existência, funcionamento e estabilidade.

Esse é o caso de Gilca, irmã mais velha de sete irmãos, dos quais seis participam ativamente do movimento. É comum observar Gilca assumindo o papel de contrarregra e operadora de som, dando o suporte necessário quando o grupo entra em cena nos eventos protagonizados pelo movimento<sup>3</sup>. Quando não há eventos do movimento cultural, em outras palavras, quando não há *movimento*, Gilca assume outro papel tão ou mais importante que sua atuação nos bastidores: a ajuda substancial que fornece à sua irmã Simone, atriz e bailarina

do movimento, cuidando dos dois filhos mais novos desta, Raoni e Naomi, de quatro e dois anos, respectivamente, quando Simone sai para trabalhar como agente de saúde em tempo integral.

Durante os eventos, quando Gilca e Simone estão ocupadas, é a mãe das duas, Dona Dadá, quem se responsabiliza pelas crianças. Muitas vezes isso não é necessário, já que é comum que as crianças estejam em cena desde a mais tenra idade. Esse é o caso de Raoni, 4 anos, que toca chocalho no bloco e nas apresentações teatrais, de Ruana, 3 anos, que desde os 10 meses desfila no colo de sua mãe, e de Rui, 8 anos, filho mais velho de Simone, que desde bebê desfila no bloco Umbandaum. Exemplos como esses poderiam ser facilmente multiplicados.

Dadá, avó das crianças citadas, é, portanto, uma das pessoas que criam as condições para a existência do *movimento*, atuando das mais diferentes formas, seja cuidando dos netos, seja emprestando sua aparelhagem de som, ou até mesmo cedendo o terreno ao lado de sua casa - que adquiriu com as economias de anos de trabalho árduo como lavadeira - para a construção do Dandara Zumbi<sup>4</sup>, um dos barracões onde se realizam os ensaios e reuniões do grupo. Dadá, mãe biológica de três dos principais agentes do movimento cultural e mãe adotiva de mais cinco participantes ativos do Umbandaum, é, literalmente, uma pessoa que fez e faz o movimento, dando seu suporte afetivo irrestrito à opção dos filhos pelo trabalho artístico e oferecendo apoio e proteção aos seus.

Ainda focando nas pessoas que constituem o movimento, temos Lília, 23 anos e liderança jovem do movimento cultural, que desfila desde os cinco anos no bloco Erê Mirim, hoje transformado na ala das crianças do Umbandaum. Lília não tem nenhum grau de parentesco com outras pessoas do movimento cultural, mas nasceu na "Avenida" próxima à sede, conhecida como "Espaço Cultural". Cresceu dentro do Espaço, fazendo oficinas de dança, atuando nas peças e criando adereços. Trouxe Anderson, então namorado da capoeira e hoje marido, para participar do movimento cultural. Já foi Rainha da Beleza Negra, no ano seguinte desfilou grávida<sup>5</sup> e hoje permanece no movimento, dando aulas de dança para as crianças. Seu filho, Ruan,

hoje com 2 anos, brinca junto com as outras crianças da vizinhança entre os tambores do Dandara e os adereços espalhados pela sede do movimento cultural.

Além das *pessoas* que o fazem, o movimento se constitui também de *eventos*, que hoje se produzem a partir de uma espécie de calendário que se repete anualmente, orientando e motivando a participação de pessoas de origens muito diferentes. E ainda que, nos últimos anos, o Forró Comunitário, em julho, a Festa da Baleia e a Semana Zumbi dos Palmares, em novembro, venham se consolidando como atividades mais ou menos regulares do calendário do movimento, o único evento realmente fixo ao longo dos anos nesse calendário é o carnaval, certamente evento central para o grupo, como atestam as falas nativas, que o consideram o principal marcador da passagem do ano<sup>6</sup>.

O carnaval do movimento cultural é sinônimo do desfile do bloco Umbandaum. Surgiu em 1989, seguindo um modelo muito semelhante aos blocos afro de Salvador<sup>7</sup>, cujo desenvolvimento foi testemunhado por dois dos fundadores do movimento, Jaco e Itamar, que passaram por Salvador para prestar serviço militar e fazer vestibular, respectivamente. Jaco não seguiu carreira na Aeronáutica e Itamar não foi prestar a prova. Embora tenham morado na capital do estado em períodos diferentes, tanto Jaco como Itamar saborearam uma época febril, de efervescência política e cultural, que, segundo eles, provocou uma mudança radical em suas vidas. Estamos falando do início dos 80: época da chamada redemocratização política do país, do fortalecimento dos movimentos negros, da reafirmação do carnaval de Salvador<sup>8</sup> e, na cidade de Caravelas, da influência da teologia da libertação nas pastorais da juventude católica e da visibilidade de indivíduos e grupos adeptos de um estilo de vida alternativo ou contracultural.

Em Salvador descobriram-se negros<sup>9</sup>. Conheceram uma versão diferente da história do Brasil que lhes ensinaram no colégio. Descobriram um continente chamado África. Assistiram aos afoxés e aprenderam danças *afro*. Conheceram mais de perto a ditadura, palavra então impronunciável em Caravelas, mas presente na censura imposta pelo diretor da escola aos jornais de poesias que editavam. Conheceram intelectuais, políticos, artistas e contraculturais em geral na casa da

tia, cozinheira naturalista de mão cheia, que reunia todos os “loucos” de Salvador. Tiveram notícias dos movimentos negros nos EUA, do *apartheid* na África do Sul, do *black power*. Deixaram de lado suas roupas de meninos do interior, vestiram batas, trançaram seus cabelos, fizeram *dreadlocks*. E voltaram a Caravelas com a certeza de serem belos e cultos e com o coração tomado por ideias revolucionárias. A viagem a Salvador foi o primeiro *acontecimento* que deu novos contornos à subjetividade de Jaco e Itamar, dois agentes centrais do movimento. Essa viagem produziu um processo de desterritorialização que fez brotar o desejo de constituir em Caravelas um bloco como aqueles que os emocionaram. A esses encontros somam-se outros, com universitários que passavam por Caravelas via Projeto Rondon, jovens professores, funcionários públicos e bancários, figuras oriundas de um meio urbano, universitário e politizado, cujas ideias, terríveis e encantadoras, em parte entraram no repertório de concepções mais ou menos explícitas que norteiam a atuação do movimento. Desses encontros múltiplos e do *acontecimento* que recapitulo a seguir nasceu o Umbandaum e, um pouco mais tarde, o movimento cultural Arte Manha.

Era 1988 e pelo Brasil todo se realizavam manifestações em torno dos cem anos da abolição da escravatura, louvando o fim da escravidão e/ou denunciando a manutenção de uma sociedade ainda em muitos sentidos escravagista. Em Caravelas nada parecia estar acontecendo e, no dia 13 de maio, houve apenas a procissão de São Benedito, como ocorria, aliás, todos os anos. Indignados com o silêncio que pairava sobre a data, Jaco e Itamar improvisaram uma performance artística com cores de manifestação política. Convidaram outros jovens da Avenida a vestir “sarongues” improvisados com lençóis e, quando a procissão descia a rua principal da cidade, a misturar-se de surpresa com ela, portando uma grande faixa, onde podia ser lido: “Cem Anos da Falsa Abolição”. Improvisaram, na rua principal, um navio negreiro, com mímicas e movimentos corporais expressivos. Esse navio negreiro em forma humana exibia publicamente os negros feridos, seus gritos, sua dor, dando imagem, forma e som ao sofrimento inominável das gerações arrancadas de seu solo e forçadas a atravessar o Atlântico rumo ao cativo.

Os muitos moradores da cidade, negros ou brancos, da rua ou da Avenida, que testemunharam esse dia, lembram, espontaneamente ou quando diretamente indagados, o impacto considerável que foi a visão daquele navio negreiro em movimento pelas ruas. Este *acontecimento* não planejado provocou, tanto no público quanto nos próprios jovens da Avenida, uma mudança de percepção, entendida pelos membros do movimento como uma espécie de “despertar” para outras formas de se contar os eventos históricos que conheciam de forma um tanto vaga da escola. Os jovens da Avenida assumem plasticamente a forma de um navio negreiro e tornam-se, assim, agentes de um processo propriamente artístico, que teve como *pacientes*<sup>10</sup> os moradores da cidade que assistiam ou tomavam parte na procissão.

Como afirma Gell (1998, p. 31): “Quem permite que sua atenção seja atraída para um índice [objeto de arte] e se submete ao seu poder, apelo ou fascinação, é um paciente, respondendo à agência inerente ao índice. Essa agência pode ser física, espiritual, política etc., assim como estética”. Os objetos de arte, segundo esta perspectiva, podem afetar o espectador, alienando-o ou produzindo uma espécie de identificação.

De fato, essa mudança de percepção fez muitas pessoas, após assistirem à performance daqueles jovens, passarem a frequentar as atividades do movimento que nascia, mas também fez muitas pessoas desse mesmo público se manterem à distância do grupo, sejam elas moradoras da “Rua” ou da “Avenida”, importante divisão socioespacial da cidade, como veremos a seguir. Gell (1998, p. 31) explica essa relação - em que o objeto de arte afeta positiva ou negativamente seu público - destacando que aí opera uma *subversão* do sentido de autocontenção (*self-possession*) do receptor. No que diz respeito às implicações desta modulação no registro social, poderíamos afirmar, seguindo a pista lançada por Zourabichvili, que as *percepções em devir*, ou *perceptos*, ao colocarem em xeque as condições usuais da percepção, envolvem uma *mudança afetiva*, operando a abertura de um novo campo de possíveis: “o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente” (Zourabichvili, 2000, p. 340), e o navio negreiro, que até então vagava num silêncio quase omissivo, ressurgiu abruptamente, com dura nitidez para quem o vê.

Um marco especialmente importante é o ano de 1989, quando o Umbandaum<sup>11</sup>, que se define como “bloco-manifestação política”, realiza seu primeiro desfile, liderados por Jaco e Itamar. Desde então, o Umbandaum “sai” todos os anos, com ou sem ajuda da prefeitura, reunindo centenas de pessoas, sejam elas moradores da “Avenida” ou da “Rua”, pessoas nascidas na cidade ou oriundas de outros estados, muitos dos quais se definem e são reconhecidos como “fundadores” do movimento, além de alguns turistas e dos simpatizantes do movimento. O carnaval do Umbandaum inclui, desde o início, em maior ou menor proporção, “Rua” e “Avenida”, pobres e ricos, brancos e negros, nativos e forasteiros, que ocupam posições muito precisas no desfile. Normalmente os participantes mais expressivos do movimento saem juntos no abre-alas e, desse modo, demarcam uma separação em relação àqueles que não são vistos como participantes ativos e/ou aos que vêm de fora da cidade e desfilam com batas. No carnaval de 2005, porém, uma liderança do movimento decidiu que as melhores bailarinas do grupo – que tradicionalmente desfilavam juntas e de forma sincronizada - saíam separadas, cada uma liderando uma ala composta por pessoas de origens diversas, que nem sempre sabiam os passos ensaiados nas semanas anteriores. A decisão de mesclar as alas de participantes ativos com aquelas destinadas aos simpatizantes foi considerada equivocada pelas bailarinas, que, ademais, atribuíram a essa mistura excessiva o menor impacto da apresentação do Bloco em relação aos anos anteriores. Portanto, regras nem sempre explícitas regem a organização das alas e delimitam graus de pertencimento e participação no movimento cultural. Participantes ativos normalmente têm lugar, adereços e indumentária de destaque, participantes intermitentes têm seu espaço garantido nas diferentes alas, mas a eles são reservados adornos idênticos e, finalmente, *simpatizantes* ou turistas podem desfilarem caso adquiram a bata do Umbandaum, que os autoriza a desfilarem na última ala do bloco.

A “Avenida”, onde morava e ainda mora a maior parte dos participantes do movimento cultural, situa-se numa região considerada periférica da cidade de Caravelas, habitada por uma população que os participantes do movimento veem como descendentes de negros e

índios (os “afro-indígenas”), das mais diversas origens, mas que têm em comum o fato de terem uma história ligada à terra, à estiva ou à estrada de ferro Bahia-Minas.

São filhos de antigos trabalhadores rurais, que deixaram o roçado ou dele foram expulsos, quando da expansão das grandes madeiras, dos pecuaristas do interior de Minas e, mais recentemente, da monocultura do eucalipto. Ou ainda filhos de antigos trabalhadores da estiva ou arrumadores, que realizavam o trabalho de carga e descarga dos navios, na época em que o porto da cidade era um dos mais movimentados do Brasil, devido à presença da estrada de ferro Bahia-Minas, extinta em 1964. São ainda filhos dos trabalhadores responsáveis pela manutenção dos trilhos e das locomotivas, cuja função era alimentar os altos fornos das marias-fumaça ou consertar suas engrenagens. Com o fim da era de prosperidade econômica, aquelas famílias que realizavam esses trabalhos subalternos foram morar na “Avenida”, área alagadiça, com casas de madeira abandonadas, onde outrora se confinavam os tuberculosos da cidade. Lugar que, até meados dos anos 80, era profundamente estigmatizado pela “Rua”, tido como violento, com enchentes e surtos de doenças e comparações com as favelas cariocas. Seu nome: Avenida Liberdade. Os moradores da “Rua” a chamavam de “Avenida Deus me livre”.

A “Rua” é o centro da cidade, onde se concentra a maior parte do comércio local e onde habitam as camadas médias e a elite branca da cidade, em casas de alvenaria, que outrora seguiam o padrão da bonita arquitetura colonial portuguesa, hoje submetida a alterações dramáticas, que vão desde a introdução de ladrilhos de cozinha na fachada até a demolição pura e simples e reconstrução de uma casa “moderna” no lugar da “velha”, sendo difícil precisar quais das duas opções mais apraz os moradores locais. Diz-se que, no *passado*, os moradores da Avenida não frequentavam a Rua a não ser como empregados, e que os moradores da Rua temiam pôr os pés na Avenida. Hoje a tensão entre Rua e Avenida parece menor, ou menos explícita. Um morador da Rua pode andar tranquilamente pela Avenida sem ser molestado (embora o temor de andar por lá à noite permaneça); um morador da Avenida aparentemente anda pela Rua sem maiores problemas, especialmente se estiver indo ao banco ou às compras.

Embora no carnaval as fronteiras entre “Rua” e “Avenida” se esmaçam, elas obviamente não desaparecem, da mesma forma como a fase de menor atividade do movimento não significa que ele simplesmente não exista mais. Basicamente, são situações sociais específicas que fazem aparecer linhas de tensão entre a “Rua” e a “Avenida”. Na verdade, são essas linhas de tensão que constituem socialmente o que localmente se classifica como “Rua” ou “Avenida”, marcadores geográficos que nada têm de naturais. Esses pontos de referência aparentemente estáveis tornam-se facilmente mutáveis, como veremos a seguir. Como afirma Strathern (1984, p. 48), em sua análise sobre a noção de “local” numa aldeia inglesa: “a tentação é de ir em busca do núcleo interno estável dos verdadeiros locais. Mas sua maior parte se extingue quando sob escrutínio. O núcleo se desintegra, a fronteira torna-se permeável, a continuidade parece rompida”.

Por outro lado, o pertencimento a uma ou outra categoria é contextualmente variável: não é tão óbvio quanto parece definir se uma pessoa pertence à rua ou à avenida. Vejamos o caso de Dó, liderança atual do movimento que recentemente se candidatou a vereador e perdeu. A principal arma de Dó, segundo seus experientes assessores, razão da confiança quase cega que tinham na vitória, era o fato de que “a Avenida votará em Dó, já que Dó nasceu, cresceu e vive na Avenida”. Não há dúvidas: Dó é um homem *da Avenida*, quem irá negá-lo? Logo após o resultado das eleições, que evidenciaram a derrota de Dó, começaram as especulações em torno das razões que teriam levado o candidato ao fracasso eleitoral<sup>12</sup>. Dedê, seu irmão mais novo, foi incisivo: “a Avenida traiu Dó. Mas não foi à toa. Faz muito tempo que ele se afastou da Avenida. Pode ter certeza que a maior parte dos votos é da nossa família e do pessoal da Rua”. Uma simples mudança de contexto e, como que de repente, Dó é lançado fora da Avenida e identificado com a Rua.

Rua e Avenida são formas de classificação social definidas a partir da *variação* inerente às situações sociais sob escrutínio<sup>13</sup>. É possível, de fato, passar anos na cidade sem perceber nenhum traço dessa oposição, como é o caso de um jovem defensor público recém-formado e vindo de Salvador, que trabalhou por dois anos em Caravelas. Por todos os

cantos aonde ia, Dr. Claudio exultava por não haver “estratificação social” na cidade. Segundo ele, os conflitos jurídicos eram todos referentes a “disputas pessoais”. A despeito desses fatos “lamentáveis”, segundo ele, na cidade reinava a mais pura “harmonia social” e nenhum “preconceito de cor”.

Outras situações, porém, materializam fronteiras bem definidas entre Rua e Avenida. Na década de 60, quando o carnaval da “Rua” acontecia nos salões dos clubes exclusivos, eram comuns os “ataques” dos índios dos Blocos de Índio aos moradores da “Rua”. Diz-se que proviam de Ponta de Areia, “pareciam índios saídos das aldeias”. Mas é possível que muitos dos “índios” fossem moradores da própria Avenida, dada a tendência dos moradores da Avenida em culpar Ponta de Areia (um distrito de Caravelas) por tudo o que é considerado “violento” ou “selvagem”. Em situações diversas, os moradores da Avenida lembram, com nostalgia, a “animação” dos Blocos de Índios do passado, tendo, recentemente, decidido reavivar um deles, “botando na rua” o *Bloco dos Tupinambás*.

Seu Dito Surdo, pai de Simone e marido de Dona Dadá, testemunhou um episódio ocorrido na frente da casa de um promotor. A data não é precisa, mas se distancia no tempo; esse evento marcou-o de forma incisiva: foram várias as vezes que ele me repetiu este relato. Era carnaval e o Bloco de Índio vinha descendo a rua, cantando suas marchinhas e promovendo todo tipo de confusão pelo caminho: “quem olhava jurava que eram índios mesmo, a gente não reconhecia”. Certa vez, houve uma briga em frente à casa de um promotor, que, segundo Dito, resolveu intervir. Essa ingerência não solicitada foi considerada desrespeitosa pelo chefe dos índios, autoridade máxima naquele contexto. Impondo-se soberbamente à frente do promotor, perguntou aos outros índios, com ironia: “o que é que esse menino está fazendo aqui?” O promotor, enfurecido diante do que a seus olhos era um verdadeiro acinte (e, certamente, incapaz de reconhecer o poder investido no chefe dos índios durante o carnaval), entrou em casa, tomou seu revólver e, apontando-o para o ar, gritou: “Me respeita, cambada!” Em minutos chegaram os policiais e os índios não tiveram escolha a não ser bater em retirada.

Mais recentemente, Dó foi convidado a fazer desenhos nas paredes do jardim de infância onde estudava seu filho Rui. Esta foi uma forma de “permuta”: Dodó trocou seus serviços como pintor por algumas mensalidades da escola. Desenhou motivos marinhos e crianças brincando, uma delas uma menina negra dançando. Esse último desenho foi apagado pela dona da escolinha, moradora da “Rua”, que deixou ao seu lado apenas o desenho de um menino louro soltando pipa. Segundo Dodó, a dona alegou que o desenho “tinha uns beijos exagerados”. Dodó não gostou e Simone retirou seu filho da escola. A dona da escola decidiu, então, apagar todo o desenho, “para provar que não era racista”.

Esses exemplos, que remetem a tensões sociais e raciais em dois tempos, ajudam a compreender como as dinâmicas de inclusão, mistura e tolerância (ou como se queira chamá-las) convivem e coexistem o tempo todo com seus duplos, a exclusão, separação e intolerância. Acredito que as situações sociais específicas que denotam a virada repentina de um para o outro, esse liame sutil que marca onde termina a tolerância e onde começa a segregação, são instâncias privilegiadas para a análise antropológica das relações de poder. Assim, os afro-indígenas, que se organizam em blocos “animados”, só serão bem recebidos nas ruas da cidade na medida em que isso se dê no espaço-tempo do carnaval e desde que, mesmo neste contexto preciso, não ousem subverter a *ordem* ou interpelar humoristicamente as autoridades soberanas. Da mesma forma, o artista é bem vindo para ilustrar os muros da pré-escola com as imagens-clichês do mundo infantil: balões, pipas, peixinhos e afins. No entanto, ao ser interpelado pela agente insatisfeita que o contratou, dá-se conta que a imagem de uma criança negra não faz parte do repertório imagético que certos adultos brancos supõem agradar às crianças. O racismo explícito na ação de apagar a criança negra sem motivo é denegado pela professora quando esta apaga também a criança branca sob a alegação de “não parecer racista”, tornando sua culpa sobre o ato discriminatório ainda mais patente.

Embora de forma nem sempre tão explícita, a relação entre Avenida e Rua, marcada por contrastes e tensões, mas também por diversas aproximações ao longo do tempo, é um dos eixos constituintes

do movimento, como revela sua forma de atuar e escolher os espaços de suas apresentações. Regra geral, o grupo escolhe os espaços públicos privilegiados da cidade para encenar suas peças, performances e blocos, áreas pouco frequentadas pelos moradores da "Avenida". O objetivo declarado é "causar um impacto", "fazer as pessoas pensarem", "conscientizar" - fórmulas que supõem a existência de uma potência transformadora na arte, capaz de provocar mudanças qualitativas de percepção nos seus receptores. Do encontro com o método do Teatro do Oprimido, aprendido em Salvador, com a radicalidade dos modos de vida *marginais* que vinham se impondo na cidade, em 1985, Itamar Silva<sup>14</sup> e outros jovens que mais tarde comporiam o movimento cultural adaptou e encenou em forma de literatura de cordel uma peça baseada na personagem Geni, da Ópera do Malandro, de Chico Buarque<sup>15</sup>. Temos aqui um exemplo completo que nos permite compreender os vários sentidos da inversão protagonizada à época pelo movimento que surgia.

Em primeiro lugar, inverteram o texto da peça, trazendo para o primeiro plano um personagem secundário, Geni, um travesti que "sofre nas mãos dos poderosos" e, como diz o poeta, é "feita pra apanhar" e "boa de cuspir". Em seguida, cortaram os personagens centrais da peça e assim liberaram o desenvolvimento das potencialidades dos personagens secundários. Por outro lado, Geni, ela própria uma inversão, meio homem, meio mulher, é uma figura acima de tudo inteligente e astuciosa e, portanto, capaz de subverter, ainda que de forma sempre precária e provisória, o jogo de dominação no qual está inserida. Finalmente, o local escolhido para a encenação da peça não foi anunciado previamente: o grupo tomou de assalto o coreto da praça da igreja matriz cidade, onde se realizavam as missas em devoção ao padroeiro da cidade, Santo Antônio, repletas de fiéis. O masculino virou feminino, o coadjuvante tornou-se protagonista, o profano invadiu o sagrado, a Avenida tomou a Rua e a peça causou um misto de horror e admiração nos beatos e beatas que, desavisados, iam à igreja das graças ao padroeiro. A apresentação inesperada da peça, que explorou até o limite as possibilidades de inversão, afetou aqueles que se dispuseram a parar para assisti-la e, reciprocamente, os jovens que a encenavam.

Portanto, embora em determinados planos rua e avenida estejam em oposição, em outro plano, rua e avenida atuam juntas como polos constitutivos do movimento. Falar do movimento cultural Arte Manha como simplesmente um produto da Avenida seria ignorar toda uma série de relações que este constitui com a Rua desde seus primórdios, seja invadindo-a ou chocando-a, seja embelezando-a e transformando-a (e, ao mesmo tempo, sendo por ela afetado), atos tão importantes para o devir do grupo como suas raízes na Avenida. Do encontro do movimento cultural com moradores da rua, por exemplo, nasceu o diretório local do Partido dos Trabalhadores, que desde as primeiras eleições livres vem lançando candidatos a vereador provenientes da Rua e da Avenida<sup>16</sup>.

Juntamente com as *peessoas* e os *acontecimentos*, outro importante elo constituinte do Movimento são suas formas de expressão artística. Além de fazerem teatro, política e performances, alguns participantes do movimento são exímios escultores em madeira. Dizem-se autodidatas, mas em sua trajetória há - além de um pai que é artesão habilidoso - encontros com *hippies* que ensinaram a arte dos entalhes em madeira e artistas que ensinaram técnicas de escultura. Sua produção artística - basicamente de móveis "rústicos" e esculturas - tem como base materiais heterogêneos encontrados de maneira mais ou menos aleatória no mangue e nas fazendas da região, raízes e troncos caídos, canoas e carros de boi deixados de lado, tudo envelhecido pelo tempo. Por outro lado, há uma matéria-prima imaterial, acionada pela memória dos membros do grupo, experiências e representações diversas, oriundas de contatos com fluxos de informação e saber, vindos "de dentro" e "de fora".

O trabalho artístico sobre uma madeira que estava "jogada fora" é entendido como o meio pelo qual se atribui uma nova vida à madeira, tratada muitas vezes como um ser animado. Diz Preto, um dos escultores:

Eu penso assim: estou ressuscitando a natureza. Ela está morta. É uma nova vida e todos vão olhar para ela, vão prestigiar, elogiar aquela madeira. Imagina se ela tivesse lá no mato? Ninguém ia olhar para ela. A gente traz do mato para a cidade e ela está sendo prestigiada. Eu acho que essa madeira vai rir muito com a gente.

O processo propriamente artístico de criação dos móveis e esculturas, segundo os artistas do movimento, funciona por meio da busca sistemática de uma espécie de “revelação” da forma que se supõe oculta ou em potência na madeira bruta. Um tipo de diálogo se estabelece com o material durante o processo criativo, no momento em que o artista observa a forma da madeira e tenta auscultar seu sentido implícito, a forma que “a natureza está dando” e que precisa ser revelada. “Se você cai numa forma natural de uma madeira, de um galho ou uma raiz, você tem que primeiro observar e começar a desenhar isso em mente, memorizar, gravar para não perder os traços naturais que ela já tem. Senão você corre o risco de atropelar o que a própria natureza deixou!”, diz um dos escultores.

Ao mesmo tempo em que é afetado pelo material, o artista põe em marcha sua imaginação, submetendo o material que ora está sendo esculpido à inspiração que nasce no próprio momento em que ele é manipulado e cavado. A criação, portanto, não é o resultado de um projeto previamente definido; é, antes, o produto da relação que se estabelece no momento em que as ideias e habilidades do artista se confrontam com forma natural da madeira. Segundo os escultores, o tempo da criação artística de “reaproveitamento” é incomensurável, pois é possível que o artista observe por anos a fio uma raiz e não enxergue sua “forma natural”, até que, certo dia, venha um “desenho na mente”, uma epifania, que lhe revele sua forma implícita e o leve a trabalhar febrilmente por dias a fio até a finalização da obra. Nas palavras de Dó:

Essa outra escultura quase vira uma cabeceira de cama. Eu não enxergava em nenhum instante um corpo humano, só enxergava um pé de mesa, era um absurdo! Então eu vim desenhando, desenhando... Ia ser uma mulher, mais vi que tinha algo muito mais rústico, aí exagerei e fiz um homem, um bailarino. Chegou um instante, eu comecei a observar o movimento de um corpo humano. Aí aquilo explodiu de uma vez. Eu pensei, que forma humana estava me inspirando? Aí pensei no orixá. Qual orixá? Você se faz um monte de pergunta, começa a questionar um monte de coisas. Não é muito fácil. Dá uma piração arretada! Tem o trabalho de pesquisa de orixá, tem que conciliar a forma natural com o elemento que você quer trabalhar. O orixá veio, porque encontrei uma forma humana e aí tive que procurar o mito que se identificava melhor com o tronco. Aí veio Oxumaré, porque o tronco tem uns traços sinuosos e Oxumaré tem como simbologia a cobra.

Esse encontro entre a concretude da matéria-prima e a imaginação do artista engendra uma espécie de ciclo: ora o artista é um agente que esculpe a madeira, ora o produto daquilo que o artista produz o transforma em “paciente em relação à agência que ele exerce” (Gell, 1998, p. 45). Isto é, a agência exercida pelo artista o afeta reciprocamente. Assim, temos um processo de criação artística que é, ao mesmo tempo, um processo de modelização da subjetividade, uma vez que o diálogo com a madeira funciona como uma espécie de *catalisador existencial*, que coloca o artista em contato com sua própria sensibilidade, percepção, memória, relações sociais, fantasmas etc. O artista não esculpe o que quer sobre a raiz envelhecida que encontra jogada na beira do mangue. Não há um projeto prévio, nem tampouco contingência total: há, antes, um jogo lúdico entre a *arte* do escultor e as *manhas* do material. O artista “não fala apenas com as coisas, mas através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida se seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si” (Lévi-Strauss, 1990, p. 35)<sup>17</sup>.

Assim, os objetos de arte produzidos pelos escultores do grupo são, juntamente com os acontecimentos e pessoas que constituem o movimento, um elo ou *locus* do encontro daquilo “que vem de fora”, isto é, aquilo que é aprendido ou “pesquisado” (no caso, os mitos, histórias e simbologias dos orixás), com aquilo que “vem de dentro”, ou seja, os processos infrapessoais do artista. O artista, ao entrar em contato com sua interioridade<sup>18</sup>, se reapropria de componentes da sua subjetividade e, desse modo, produz um processo de *singularização*, isto é, um processo automodelador, em que o artista constrói suas próprias referências práticas e teóricas, suas próprias cartografias (Guattari, 1986, p. 33)<sup>19</sup>.

Porém, na medida em que a subjetividade é parte constitutiva de todo processo de produção social e material, ela é inevitavelmente agenciada pelas “concatenações de relações sociais, econômicas, máqunicas”, sendo “aberta a todas as determinações sócio-antropológicas, econômicas, etc.” (Guattari; Rolnik, 1986, p. 68). Daí a tensão permanente, no âmbito da subjetividade dos agentes do movimento

cultural, entre *singularidade* e *individualização*, isto é entre a tentativa de produzir modos de subjetividades originais e o processo geral de serialização da subjetividade que caracteriza a sociedade que Guattari denominou capitalística e na qual estão inseridos<sup>20</sup>.

Buscando aprofundar a compreensão do processo de singularização do movimento, é preciso, ainda, ressaltar os encontros, concretos ou virtuais, de determinadas formas de produção de subjetividade<sup>21</sup> com o movimento cultural, que se deram através da presença de artistas e andarilhos, provenientes de várias partes do país e do mundo. Esses *encontros*, basicamente, transmitiram novos saberes e técnicas, incorporados pelos jovens do movimento cultural, a seu modo, à sua produção artística. Embora não pretenda deter-me nesse ponto<sup>22</sup>, há que se fazer referência a esse “repertório” de influências que afetaram o grupo das formas mais diferentes.

Assim, embora o reaproveitamento de madeira possa ser remetido ao trabalho de Franz Krajberg, os jovens do movimento tendem a estabelecer um contraste entre seus trabalhos e os do escultor. Isso tanto porque enxergam pouca coisa em comum nesses trabalhos (apenas a matéria-prima, em última instância)<sup>23</sup>, quanto por desejarem se distanciar do ideal do “artista plástico”, ou seja, da arte como empreendimento individual, que implicaria um distanciamento do mundo e do público, coisa que rejeitam e que vai de encontro ao agenciamento coletivo produzido pelas práticas artísticas do grupo.

Os jovens do movimento cultural contaram, por muitos anos, com o estímulo artístico e a amizade pessoal de um colaborador do principal jornal de resistência à ditadura no Brasil, o Pasquim. Aprenderam a reaproveitar a madeira morta dos mangues e fazendas de gado com um artista itinerante do sul do país, que ensinou uma técnica sofisticada de esculpir com o uso da motosserra. E, ali mesmo, na Avenida, conheceram Piaba, que toca tambor desde jovem em um terreiro de umbanda e foi - junto com Dona Benedita, mãe de Jaco e Dodó, líderes do movimento - um dos agitadores do Bloco de Índio Tupinambás e do Bloco das Nagôs. Cada um desses artistas plásticos, artesãos, artistas populares ou foliões, como são classificados pelo

movimento, com suas inusitadas trajetórias, passaram de algum modo pelo movimento, deixando um rastro. Porém, como a seguir, é importante enfatizar que esse *rastro* não é a mera “influência” ou a simples transmissão de um conhecimento “apropriado” pelos nativos. Não se trata de “influências” que os teriam levado a uma “tomada de consciência”, já que essa posição supõe uma potência assimiladora vinda de fora e uma ignorância ou passividade ingênua dos jovens do movimento. As *peessoas, acontecimentos e obras de arte* que passaram ou foram produzidos pelo movimento condensam, em diferentes planos, as mudanças subjetivas que estão ou estiveram em jogo no processo de “se pôr a ser” do grupo.

O que as pessoas “de dentro” ou “de fora”, os acontecimentos e obras de arte (que produzem e pelos quais são afetados) desencadeiam são *encontros*, que geram *bifurcações*, desestabilizam o que parecia dado e provocam a abertura de um *novo campo de possíveis* para o grupo de jovens participantes do movimento cultural. “Campo de possíveis” deve aqui ser entendido no sentido proposto por Zourabichvili a partir de Deleuze: o possível só existe depois de criado; não é algo que pode acontecer, não é a esperança de que a situação dada esteja cheia de possibilidades. São os *acontecimentos* que produzem o possível: “o que é possível é criar o possível” (Zourabichvili, 2000, p. 335). Assim, para Deleuze, a revolução, ao contrário do que se crê, não é a realização de um possível que já estava dado, mas a abertura de um novo mundo de possíveis.

Estamos, então, falando de *encontros* concretos ou virtuais e de *acontecimentos* que produziram uma nova distribuição dos afetos; ou, para falar de outro modo, da criação de novas possibilidades de vida. Essa nova distribuição dos afetos é o resultado de um duplo processo: um encontro com o que vem de fora e ao mesmo tempo com o mundo interior, isto é, com suas próprias condições de existência e com as formas de subjetivação que se dão na relação com o trabalho, o corpo, a sexualidade, o meio ambiente, a arte etc.

Até que se processe esse duplo encontro nada está dado, já que o possível, nessa chave de leitura, precisa ser criado, feito ato, através de agenciamentos coletivos inéditos que correspondam às novas subjetividades, às novas possibilidades de vida criadas, elas próprias

criadas pelos acontecimentos (Zourabichvili, 2000). Assim, fluxos de ideias e criatividade - locais, regionais, nacionais e internacionais -, atualizados nessas trajetórias inusitadas, se conectam em uma espécie de interseção singular, estabelecendo diversas combinações e sínteses, onde as fronteiras do que é *local* e o que é *global* se desintegram, tornando discutível qualquer separação precipitada entre o que é interno ou externo ao movimento. Local e global, interno e externo estão o tempo todo presente enquanto *devires*, fazendo com que o movimento se transforme a cada momento no que ele é (talvez, daí, o nome *movimento*). É a isso que Félix Guattari (Guattari; Rolnik, 1986) denomina *heterogênese*, o processo contínuo de ressingularização de grupos e subjetividades.

Do ponto de vista da análise, o importante não é tanto o peso ou valor específico de cada um desses acontecimentos, pessoas ou objetos de arte, caminho que poderia nos levar para o perigoso terreno da busca da autenticidade ou, o que dá no mesmo, do espúrio, com duvidosas questões sobre que influências teriam sido “mais legítimas” ou “mais fundamentais”, ou, ainda, se é legítimo sofrer “influências”, já que esse tipo de pensamento parece supor tanto mais “impuro” um movimento quanto mais “influências” receber. Na verdade, o que interessa aqui é demonstrar o que foi feito desses fluxos, ou seja, o efeito dessas multiplicidades no processo de *heterogênese* do grupo. Concebendo as relações sociais ao modo de Gabriel Tarde - isto é, o social como *féerie* de ideias, onde acaso, interesse, crença e desejo têm o mesmo papel determinante sobre os processos sociais -, talvez tenhamos uma interessante chave de leitura para a compreensão do jogo de relações que fazem o movimento. Cada um desses meios por onde se dá o encontro do “de dentro” com o “de fora” (isto é, pessoas, acontecimentos e objetos de arte), possui modos diversos de intensidades, propulsionando o movimento e alimentando o processo de “se pôr a ser” do grupo.

Em seu processo de emergência, essa singularidade, hoje chamada Movimento Cultural Arte Manha, rompeu com encaixes totalizantes e desenhou linhas de fugas que permitiram aos seus componentes ter acesso a configurações existenciais outras, além daquelas que o destino ou os determinismos sociológicos pareciam guardar para as

pessoas de ascendência negra e indígena da Avenida. O encontro com o teatro politizado, as ideias de afirmação da negritude que vinham de Salvador pela música e pelas viagens, o processo de abertura política, a fundação de um partido de esquerda, de um bloco afro e, finalmente, de um movimento cultural catalisou a abertura daquelas subjetividades para uma *imensidão de possíveis*, nos termos de Tarde.

Ao cultivar o dissenso e uma produção singular da existência, nada mais é entendido como pré-determinado, dado ou condição inescapável, do ponto de vista do grupo. Logicamente, esse processo é todo repleto de tensões e concessões, uma vez que o tempo todo o movimento está em contato com máquinas de captura que o desviam de seu processo de singularização. Isso pode ser entendido, por um lado, como um problema - e, efetivamente, representar a perda de membros em busca de emprego ou de uma vida mais estável; por outro lado, contudo, pode ser encarado como inerente à condição do artista, que precisa manter sua autonomia e, ao mesmo tempo, garantir a realização de seus propósitos.

Assim, da mesma forma que o artista remaneja sua obra de arte a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, os *acontecimentos* com que se defrontaram aqueles jovens - a partir do processo de criação artístico-político em que vêm se inserindo desde meados da década de 80 - suscitaram o aparecimento de novas possibilidades de vida em seu horizonte.

### Notas

- <sup>1</sup> Tomo a noção de *acontecimento* de Deleuze e Guattari: evento “em ruptura com as causalidades: é uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis” (Zourabichvili, 2000, p. 336).
- <sup>2</sup> Após algumas discussões internas ao grupo, bem como com pessoas que “já passaram” por lá, a proposta da megamarcenaria de eucalipto foi recusada. Propostas que envolvem a organização ou a apresentação de espetáculos para o IBAMA ou para as ONGs conservacionistas que têm a mesma Aracruz como um dos agentes financiadores, por outro lado, têm sido frequentemente aceitas.
- <sup>3</sup> É importante ressaltar que, nos espetáculos do grupo, todos os participantes devem subir ao palco ou arena, nem que seja para uma aparição breve, mesmo aqueles que acabaram de aderir, ou que só estão “dando uma força”, independentemente de serem “arretados” ou “crus” em termos cênicos.

- <sup>4</sup> O nome é uma homenagem aos “heróis negros” do Quilombo dos Palmares. Dandara era uma liderança feminina do quilombo e, segundo os participantes do movimento, teria sido uma das mulheres de Zumbi.
- <sup>5</sup> As grávidas têm destaque nos desfiles do Umbandaum: suas barrigas são cuidadosamente pintadas e exibidas seja numa ala especial ou sobre algum carro alegórico.
- <sup>6</sup> Assim, quando, por exemplo, se fala sobre o “carnaval do ano passado”, está-se referindo, em termos do calendário gregoriano, ao carnaval do mesmo ano, ocorrido em fevereiro. O que a princípio me pareceu uma idiosincrasia de um ou outro participante do movimento, mais recentemente revelou-se atitude generalizada entre muitos moradores da cidade.
- <sup>7</sup> Sobre este tema, ver Cunha (1991, 2000) e Agier (2000).
- <sup>8</sup> Sobre este tema, ver Risério (1981).
- <sup>9</sup> Diz Jaco: “eu não sabia que eu era negro, não. Em Caravelas, me sentia igual a todo mundo, era *moreno*. Fui descobrir esse lance da discriminação e do movimento negro em Salvador”.
- <sup>10</sup> Tomamos aqui uma das fórmulas elaboradas por Alfred Gell para analisar as múltiplas relações que se desenrolam em torno dos objetos de arte.
- <sup>11</sup> “Um Banda Um” é o nome de um LP de Gilberto Gil lançado em 1982.
- <sup>12</sup> Para uma análise das retóricas de explicação de derrotas eleitorais, ver Goldman e Silva (1998).
- <sup>13</sup> Como afirma Galaty, em uma formulação que creio poder ser estendida a outros marcadores que os étnicos, “ao contrário das visões que tomam rótulos étnicos meramente como espelho ou expressão de ordens primeiras de organização, a presente abordagem examina a *relação dinâmica* entre marcadores étnicos e grupamentos sociais emergentes dentro do processo classificatório” (Galaty, 1982, p. 3, grifo nosso).
- <sup>14</sup> Filho de Dadá e irmão de Gilca e Simone, *vide supra*.
- <sup>15</sup> A Ópera do Malandro é inspirada na Ópera dos Mendigos (1728), de John Gay, e na Ópera dos Três Vinténs (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weil.
- <sup>16</sup> É significativo, porém, que os candidatos a prefeito pelo PT nunca tenham saído da Avenida.
- <sup>17</sup> Podemos, aliás, conceber todo este processo de criação artística no sentido preciso em que Lévi-Strauss definiu o *bricolage*: uma operação prática e, ao mesmo tempo, intelectual de reaproveitamento de elementos de antigos conjuntos, em que cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais, no sentido da produção de arranjos inéditos.
- <sup>18</sup> Interioridade é aqui entendida no sentido proposto por Guattari (1990, p. 17): “A interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes”.
- <sup>19</sup> A singularização designa “processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc”. (Guattari; Rolnik, 1986, p. 45)
- <sup>20</sup> “É num só movimento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização” (Guattari; Rolnik, 1986, p. 38). “Há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco

de serem recuperados, tanto por uma institucionalização quanto por um devir grupelho." (Ibid., p. 53).

- <sup>21</sup> Formas de subjetividade e não *indivíduos*, porque se trata de marcar aqui a impossibilidade de totalizar ou confundir as subjetividades com que entraram em contato os membros do movimento com os indivíduos concretos que por lá passaram. Como afirma Guattari (Guattari; Rolnik, 1986, p. 31): "uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade de agenciamentos de subjetivação".
- <sup>22</sup> Para uma abordagem mais detalhada, ver Mello (2002, p. 75-81).
- <sup>23</sup> Assinalemos, de passagem, que nas esculturas de Krajberg a morte está presente o tempo todo, uma vez que madeira morta das queimadas é propositalmente deixada pelo escultor nesse estado. Todo o esforço artístico dos escultores do movimento cultural, ao contrário, se dá no sentido de aplacar a morte contida na madeira: apagam, com o uso da motosserra, todos os vestígios de sua presença, retiram as partes apodrecidas e dão uma nova vida a uma matéria antes morta, "ressuscitando a madeira".

### Referências bibliográficas

- AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille: Ed. Parenthèse, 2000.
- ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL (IDH-M), 1991-2000: banco de dados eletrônico preparado por FJP/IPEA/PNUD, 2003. Disponível em: [http://www.fjp.gov.br/produtos/cees/idh/atlas\\_idh.php](http://www.fjp.gov.br/produtos/cees/idh/atlas_idh.php). Acesso em: 20 jan. 2007.
- BASTIDE, Roger. Mémoire collective et sociologie du bricolage. *Bastidiana*, Rouen, n. 7-8, p. 209-242, 1994.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. 1991. *Corações Rastafari*. Lazer, Política e Religião em Salvador. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. Depois da Festa. Movimentos Negros e "Políticas de Identidade" no Brasil. In: ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (Ed.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Novas leituras. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 333-380.
- GALATY, John G. Being "Maasai"; being "people-of-cattle": ethnic shifters in East Africa. *American Ethnologist*, Arlington: v. 9, n. 1, p. 1-20, 1982.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GOLDMAN, Marcio; SILVA, Ana Cláudia Cruz da. Por que se perde uma eleição. In: BARREIRA, I.; PALMEIRA, M. (Ed.). *Candidatos e candidaturas*. Enredos de campanha eleitoral no Brasil. São Paulo: Anablume/UFC, 1998. p. 25-57.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1990.

Pessoas, Acontecimentos e Objetos de Arte em um Movimento Cultural em Caravelas, Bahia

- MELLO, Cecília C. do A. *Obras de arte e conceitos: cultura e antropologia do ponto de vista de um grupo afro-indígena do sul da Bahia*. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval ijexá*. Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.
- STRATHERN, Marilyn. Localism displaced: a “vanishing village” in rural England. *Ethnos*, London, v. 49, n. I-II, p. 43-61, 1984.
- VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, E. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p. 333-355.