

Devir-afroindígena: “então vamos fazer o que a gente é”¹

CECÍLIA CAMPELLO DO AMARAL MELLO

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v23i23p223-239

resumo Fruto de uma releitura do material etnográfico sobre a atuação de um movimento cultural do extremo sul baiano, este artigo pretende discutir a noção de afroindígena tal como concebida pelo grupo, a partir de uma perspectiva pragmática. O exercício aqui proposto não é enquadrá-lo em categorias já conhecidas ou familiares, mas buscar analisá-lo mantendo intacta uma certa “rugosidade” característica dos modos de fazer e pensar ao qual está associado. Para o grupo, o conceito de *afroindígena* não seria um modelo, a partir do qual seria possível identificar uma etnia ou reconhecer um grupo em uma base natural de identificação. Afroindígena não é tampouco algo da ordem da identidade, nem mesmo do pertencimento. O conceito de afroindígena seria da ordem do devir, funcionando, por um lado, como um meio, um intercessor por onde passam ideias, ações políticas, obras de arte e seres do cosmos, e, por outro lado, como um produto inacabado ou efeito provisório de encontros singulares que envolveriam fluxos de “história” e “memória”; pessoas e técnicas; uma relação de aliança entre antepassados africanos e indígenas e a criação de esculturas, aqui entendida como um processo automodelador de subjetividades.

palavras-chave Afroindígena; Movimentos culturais; Subjetividade; Heterogênese; Devir; Bahia.

Becoming-afroindigenous: “so let’s do what we are”

abstract As a result of a reinterpretation of ethnographic material on a cultural movement from the extreme south of Bahia, this article discusses the notion of *afroindígena*, from a pragmatic perspective. The exercise proposed here is not to fit it into known categories, but seek to analyze it while preserving the group’s characteristic ways of doing and thinking. The concept of *afroindígena* would not be a model from which it would be possible to recognize an ethnic group on a natural basis for identification. *Afroindígena* is neither something of the order of identity, even of belonging. The concept of *afroindígena* would be of the order of becoming, as a means traversed by ideas, political actions, works of art and beings of the cosmos and, secondly, as an unfinished product or interim effect of encounters that involve flows of “history” and “memory”; people and techniques; a relationship of alliance between African and indigenous ancestors and the creation of sculptures, understood here as a process of self-modeling subjectivities.

keywords Afroindigenous; Cultural movements; Subjectivity; Heterogenesis; Becoming; Bahia.

Artista²

arte isso
 arte manha
 artista façanha
 de teia de aranha
 assanha cromossomicamente
 as garras do amor
 da fome, da guerra
 luta que brinca
 artista é isto
 arte de aranha
 manha de isca
 belisca, petisca
 a arte engole o artista

O bloco saiu ao entardecer, quando uma luz amarelo-ouro tomou a avenida principal da cidade. À frente do cortejo, Zumbi, com um escudo e uma lança, acompanhado por um grupo de jovens princesas africanas de expressão séria, evoluindo em uma dança cadenciada. Em torno das princesas, algumas mulheres mais velhas, vestidas com roupas brancas feitas de panos e lençóis amarrados com cordões feitos de isopor. Um capataz com espingarda, botas e olhar ameaçador seguia os passos de Zumbi.

Logo atrás, um elefante branco imponente feito com técnica de *papietagem*, símbolo “da África e das obras da prefeitura que são verdadeiros elefantes brancos, não servem de nada para a maior parte da população”. Em cima do elefante, destacava-se a rainha Anne, corpo pintado de branco, seios nus, portando uma coroa feita de um cano de plástico sanfonado amarelo e palha e carregando um estandarte com motivos coloridos onde se lia: *Umbandaum*, o nome do bloco, emprestado do disco *Um Banda Um*, de Gilberto Gil, lançado em 1982. Oxóssi, orixá guerreiro das matas, adornado com longas folhas de samambaia e

palmeira, vinha em seguida, acompanhado por índios portando saias, caneleiras e braçadeiras de palha de taboa, além de cocares de folhas, arco-e-flechas e pinturas corporais.

Aos índios seguia-se a bateria, composta por meninos jovens, vestindo uma bata feita a partir de técnica de *reaproveitamento*: sacos de plástico entrelaçados pintados de preto com aplique de tecido amarelo na gola. Os instrumentos multicoloridos haviam sido feitos pelos próprios jovens, com latas e tubos de PVC de diferentes tamanhos, cobertos por pratos e painéis. Atrás da bateria, a grande cobra: cinco homens e um menino com um lençol cor-de-rosa enrolado da cintura para baixo evoluíam sob um pano pintado como cobra-coral, colado a uma cabeça com grandes dentes à mostra feitos de papelão. Ao lado da cobra, um jovem vestindo apenas uma tanga diminuta e argolas nos pés, enlaçado por uma cobra feita de pano: era Oxumaré. A grande cobra, inspirada nos dragões do ano-novo chinês, soltava uma fumaça vermelha e seguiu o desfile todo desafiando e dançando com Oxumaré.

No fim do bloco, após a ala das batas, dançavam algumas mães com crianças de colo ou ainda sem idade para desfilar sozinhas, todas vestidas com saia e bustiê branco e pintadas com tinta branca. Logo atrás, vinham as crianças maiores, vestidas de vermelho e verde: eram os escravos que trabalhavam nos cafezais da região. Todas traziam elaboradas tranças nos cabelos, mas tiveram que cobri-las com um lenço: ter a beleza tolhida faz parte da condição de escravo.

A última ala era composta pelos jovens do grupo, jogando capoeira e maculelê. Embora seja chamado de “bloco” e saia no carnaval, os integrantes do Umbandaum não definem o desfile como um “bloco de carnaval” comum ou um “bloco de rua”. Ele é o momento de apresentação pública do trabalho artístico desenvolvido pelo grupo ao longo do ano

anterior e uma forma de manifestação política que encena por meio de uma expressão propriamente artística a pouco conhecida história dos *afroindígenas*.

No meio do bloco, uma ala visualmente destoante das demais: a ala das pessoas que os integrantes do movimento definem como “de fora”, tais como turistas, moradores da Rua³, pesquisadores de passagem pela cidade⁴ e demais simpatizantes do movimento. Alguns membros-fundadores antigos e colaboradores eventuais também desfilam nessa ala, indicando que a classificação nativa “de fora” refere-se antes a graus de afastamento relativos do núcleo central do movimento do que a uma simples divisão binária dentro/fora. Aí encontramos tanto aqueles que já tiveram algum tipo de participação no movimento, como os que não possuem qualquer tipo de relação prévia com o grupo, mas que decidiram sair no bloco durante o carnaval e para tanto adquiriram uma bata⁵. O fato dessa ala enredar as pessoas literalmente para dentro do bloco, faz com que ela funcione como um dos centros de atração, contágio ou irradiação do grupo na relação com o seu fora. A cobra grande evolui, provoca e circunda seus integrantes, ameaça engoli-los e os irradia com o axé do caboclo Cobra Coral.

Naquele ano de 2002, foram feitas bonitas batatas amarelas e pretas estampadas com motivos tribais, onde lia-se: *Castro Alves: da África à Bahia* – o tema do carnaval definido pelo movimento – e *Umbandaum: Grupo Afroindígena de Antropologia Cultural*, autodefinição do grupo, enigmática à primeira vista e objeto das discussões propostas a seguir.

O bloco sai da frente do Dandara, espaço de ensaios e shows organizados pelo Movimento Cultural Arte Manha, e toma o rumo do centro histórico da cidade sem aviso prévio. O Umbandaum se recusa a notificar a Secretaria de Turismo e Cultura da Prefeitura sobre o horário

em que vai sair. A estratégia de “tomar a rua” a qualquer instante é uma forma do grupo ocupar o espaço público da cidade e ser conhecido e reconhecido – “a rua é pública”. A apresentação é entendida como uma forma de se manifestar pública e politicamente, “como se fosse uma passeata”. Desde as primeiras performances do grupo, mantém-se o costume de “se apresentar quando eles [os moradores do centro, a elite da cidade] menos esperam”. Embora respeitem os outros grupos (como as escolas de samba) que eventualmente estiverem na frente, o Umbandaum prefere ter que fazer um trajeto diferente a se submeter à organização oficial do carnaval.

O desfile do Umbandaum é apresentado como um teatro-performance, em que os componentes incorporam personagens e traduzem suas características por meio de expressões faciais e corporais. Em alguns casos a “incorporação” é tão perfeita que diz-se haver possessão ou irradiação (ver MELLO, 2013). Assim, por exemplo, evita-se incorporar o seu próprio orixá pessoal, sob pena de “instigá-lo” a querer se manifestar. Zumbi, ao mesmo tempo em que é atormentado pelo capataz que o persegue, recebe a proteção dos orixás que o circundam. As crianças expressam tristeza e cansaço ao encenarem o fardo do trabalho escravo nas lavouras de café, mas estão protegidas pelo caboclo cobra coral, trabalhador incansável.

Personagens históricos e orixás caminham lado a lado e interagem entre si; objetos naturais (como urucum, cipós, palhas e folhas) misturam-se ao que o grupo denomina como “o natural da indústria” (plástico, PVC, tecido TNT); artesanato em taboa mistura-se a técnicas de costura em *overlock*; pinturas indígenas aliam-se a tecidos estampados com *silk-screen*; o próprio nome do bloco é um misto de homenagem a um dos maiores artistas da MPB e à religião umbanda, ela mesma produto e locus de uma fusão bastante original; esculturas

humanas (como a cobra grande) alinham-se a esculturas em papel machê; o elefante branco é a um só tempo animal-símbolo do continente africano e emblema do poderio das grandes construtoras na macropolítica brasileira.

O bloco em marcha apresenta todos esses elementos à primeira vista díspares como uma totalidade sincrônica tão bem desenhada, que seu efeito no espectador é o de desestabilizar quaisquer esquemas prévios que busquem algo como uma “autenticidade”, tornando indiscernível ou vã quaisquer tentativas de delimitação de supostas fronteiras entre “mito” e “história”, “invenção” e “verdade”, “moderno” e “tradicional”⁶. O bloco funciona assim mesmo: em bloco. Suas partes não podem ser separadas analiticamente nem remetidas a supostas origens mais ou menos autênticas; funciona como um todo e a condição para tal é simplesmente pôr-se em movimento.

Além de celebrar o carnaval e encenar o que poderíamos chamar de uma versão recalçada da (ou pela) história, o bloco é uma forma de *manifestação*, isto é, de afirmação pública da autonomia e da capacidade crítica e inventiva do modo de vida de um segmento sempre visto como estando à margem da “boa sociedade”. Segundo seus integrantes, as performances do *Umbandaum* produzem um efeito de *perturbação* dos setores mais conservadores e/ou racistas da cidade, ou, como prefere Dó Galdino – um dos principais artistas do grupo – o bloco e as performances do grupo logram *provocar discussão*:

A arte é um caminho para a autoafirmação do ser humano, dele mostrar sua capacidade. A arte tem essa possibilidade revolucionária: quem ia saber que o 13 de maio é a falsa abolição se o movimento não tivesse lançado essa questão? Não é tanto conscientizar, mas principalmente *provocar discussão*.

Trata-se aqui de tirar algumas consequências dessa proposta de “provocar discussão”. Como o grupo, também acredito que pensar (ou criar) não é algo natural ou induzido por uma boa vontade, pela “verdade” ou pela “autenticidade”. Provocar discussão tem a ver com o efeito que a arte suscita naquele que a produz e naquele que a recebe ou é obrigado a recebê-la (caso dos moradores da “Rua” sendo invadidos ou contagiados pelo bloco). Este efeito é sempre, em certa medida, fortuito e incomensurável, já que não se dá entre a intencionalidade de um sujeito “emissor” de uma mensagem e um suposto “receptor”. Daí a precariedade da ideia de conscientização, diagnosticada pelo grupo. As únicas relações possíveis são, por um lado, a do artista com sua própria obra e, por outro lado, da obra, ou dos afectos e perceptos distribuídos por ela, com essa multiplicidade chamada público; nunca do artista diretamente com o público, por mais que o autor seja ele mesmo sua obra, como é o caso das performances do grupo.

A intenção do artista – se é que isso existe de forma consciente – não se dirige a um público. O artista é muitas vezes surpreendido pelas mais diversas interpretações de sua obra, em que podem ser lidas coisas inimagináveis por ele, louváveis ou deploráveis. Assim, o que há é a relação artista-obra e uma esperança, ou melhor, uma confiança de que ela provoque algo.

A *discussão* que o grupo enseja *provocar* por onde passa poderia ser desdobrada no plano intelectual/conceitual para discutirmos a noção de afroindígena. Neste caso, a pergunta não seria de ordem ontológica ou semântica (o que é ser afroindígena, ou o que significa ser afroindígena), mas pragmática: como isso funciona?⁷ Como funciona essa multiplicidade composta pelo encontro singular de termos tão heterogêneos? Quais territórios constituiu e constitui em seu contínuo processo de heterogênese?⁸

Para o grupo, o conceito de *afroindígena* não diz respeito à ideia de raça tomada como uma expressão de um fenótipo, fundada em diferenças naturais. Não se trata de um modelo, a partir do qual seria possível identificar uma etnia ou classificar ou reconhecer um grupo em uma base natural de identificação. Afroindígena não é tampouco algo da ordem da identidade (ou da identificação), nem mesmo do pertencimento (SERRES, 1997), produto de uma série de “influências” que poderiam ser remetidas a origens bem delineadas ou “autênticas” e a um processo de “imitação” das técnicas ou de “identificação” com uma matriz original.

Como afirma Dó Galdino, “afroindígena é uma linguagem”, um meio para se expressar algo, uma forma de *manifestação* nos múltiplos sentidos embutidos neste termo: manifestação enquanto expressão ou revelação de um pensamento, de uma ideia, de uma criação artística; manifestação enquanto ato político de se fazer reconhecer em público e manifestação como incorporação, meio pelo qual uma entidade espiritual se dá a conhecer no mundo sensível.

Se a noção de *afroindígena* é, por um lado, um meio, um intercessor por onde passam ideias, ações políticas, obras de arte e seres do cosmos, ela também pode ser lida, por outro lado, como um produto inacabado ou efeito provisório de encontros singulares que envolveriam, no mínimo, quatro planos: (1) fluxos de “história” e “memória”, ou, posto de outra forma, de acontecimentos molares e moleculares que marcaram a vida dos integrantes do movimento em seu processo de devir-negro, devir-índio e devir-afroindígena; (2) pessoas e técnicas com quem cruzaram em sua trajetória, dos quais retiraram ou “resgataram” algo, como os artistas populares e foliões que *fazem* o Bloco de Índio e o Bloco das Nagôs; (3) uma relação de aliança entre seus antepassados africanos e indígenas, entendidos não como polos ou

povos originalmente “puros”, mas como grupos que já estariam de algum modo em contato e, portanto, misturados, antes e após a conquista das Américas; e, por fim, (4) o processo artístico de criação de esculturas em madeira *morta*, movimento que integra os três planos anteriores e “abre o canal”, como lá se diz, que produz a fusão entre pensamento, desejo e ação, materializando-se nas esculturas propriamente ditas.

Interessa-nos aqui descrever esses fluxos que atravessaram o movimento e o que foi feito deles, isto é, qual seu efeito no processo de heterogênesse do grupo. Cada um desses planos atuou e atua segundo uma lógica intensiva e não-determinista que constituiu e constitui os processos de “se pôr a ser” do grupo. O conceito de afroindígena seria, portanto, da ordem do devir, daquilo que se torna, do que se transforma em outra coisa diferente do que se era e que, no entanto, “não produz outra coisa senão a si mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 291).

Devir-negro

Mesmo os negros, diziam os Panteras Negras, têm que entrar num devir-negro.⁹

Quando completou 18 anos, Jamilton Galdino Santana, um dos fundadores do movimento cultural em Caravelas, foi para Salvador para prestar serviço militar. Lá, conheceu um modo de vida *contracultural*, descobriu que era negro e que vivia numa ditadura. Diz sua tia Val, com quem Jaco, como é mais conhecido, foi morar:

Jamilton ficou uns 2 anos. Conheceu toda a malucada que frequentava lá em casa. Ele veio a conhecer outra visão, começou a fazer entalhes. Os primeiros quadros. Eu fazia ioga, meditação. Tinha shows de artistas que ele nunca tinha visto, Gilberto Gil, Rita Lee, Novos Baianos,

conheceu tudo lá. Apesar de que, na vida deles, a mãe dele encaminhou eles para a vida cultural. A mãe deles movimentava o carnaval, bloco de índio em Caravelas. Tava no sangue dele. E Jaco fazia poesia, cada poesia linda... Conheceu os poetas da praça em Salvador, um movimento que se reunia na praça da Piedade. E ali era protesto, era o momento de passar os panfletos, de avisar das reuniões da UNE na casa de fulano, na porta da reitoria, polícia botando cachorro atrás e a gente corria.

O cotidiano de Jaco em Salvador se dividia entre duas vidas completamente diferentes: a vida da caserna e a vida dos meios políticos e artísticos alternativos. Como recruta, Jaco acordava de madrugada, participava de treinos, repetia frases fascistas e aprendia a matar. À noite, escondido, arranhava poesias nos armários de ferro dos alojamentos. Nas horas de folga, Jaco corria para a casa da tia Val. No início, aquele jovem soldado que chegava à noite no meio das festas repletas de artistas e revolucionários provocou alguns mal entendidos, hoje risíveis, à época nem tanto. Precavido, passou a andar com um saco de estopa e, ao deixar o quartel, costumava entrar num bar, tirar o uniforme e vestir uma bata africana, indumentária mais apropriada ao ambiente em que circulava.

Jaco observava os movimentos políticos, artísticos ao mesmo tempo em que experimentava na pele “as coisas como eram no quartel. Isso tudo começou a tocar na mente e no coração dele, ele se chocava mesmo” (Val). Salvador também atraiu Itamar dos Anjos, amigo de infância de Jaco, um jovem de uma região de Caravelas conhecida como Avenida, e que, como ele, tinha dotes artísticos e vontade de conhecer o mundo. Alguns anos mais tarde, os dois integrariam o grupo de teatro Avesso em Cena e criariam o bloco Umbandaum, embriões do que hoje é o Movimento Cultural

Arte Manha. O Umbandaum foi inventado em 1988, seguindo um modelo muito semelhante aos blocos afro de Salvador¹⁰, cujo desenvolvimento foi testemunhado pelos dois dos fundadores do movimento. 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 anos 1980: época da chamada redemocratização política do país, do fortalecimento dos movimentos negros, da reafirmação do carnaval de Salvador (RISÉRIO, 1981, 1995) 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.

Foi em Salvador que descobriram-se negros. 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”. 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 não pronunciada 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 Val, 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 haviam emocionado. A estes 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 múltiplos¹¹ nasceu o Umbandaum e, um pouco mais tarde, o movimento cultural Arte Manha.

Devir-índio, devir-afroindígena

O virtual é a insistência do que não está dado.¹²

Os relatos sobre a existência de blocos de índio em Caravelas datam da década de 1950. A participação nos blocos de índio é lembrada nostalgicamente por Dó, Preto e Jaco, irmãos e criadores do movimento cultural. A falecida mãe Dona Benedita – tida como uma grande “festeira” da Avenida – liderava a organização do bloco e levava todos os filhos para desfilar quando eram crianças, com ornamentos e pinturas de índio. Piaba, que sempre saiu nos “índios”, é hoje quem “põe o bloco” na rua.

O Bloco de Índio Tupinambá faz sua “brincadeira” todos os anos no carnaval. No bloco saem mulheres e homens pintados de urucum, vestidos com saias de taboa cuidadosamente elaboradas e com blusas vermelhas doadas por vereadores e/ou candidatos. Eles fazem a roda, a *aruanda* ou *brincadeira* e desfilam traçando círculos e cantando pontos de caboclo pelas ruas da cidade. O efeito é algo perturbador: visualmente não diferem muito

dos pataxó da Barra Velha ou dos tupinambá de Olivença, grupos indígenas do extremo-sul e do sul baianos. O visitante de fora pergunta: “mas são ou não são índios?” Antes de tomar as ruas, o bloco se reúne num canto da casa de alguém e Piaba pede licença aos caboclos, aos encantados e demais entidades indígenas para a realização da *brincadeira*. O pedido de licença é também um pedido de proteção e uma expressão de respeito. Apesar disso, é comum que algumas mulheres *caiam* durante o percurso pela cidade, isto é, que os caboclos se *manifestem*.

É noite de lua e o Bloco de Índio está fazendo a *aruanda* na quadra a céu aberto do Movimento Cultural. Dona Tata, uma vizinha branca, idosa e beata católica que mora a poucos passos do sítio-sede do movimento, observa a roda e é repentinamente tomada por um caboclo. Sua presença é saudada, mas Dona Tata/o caboclo é logo levada/o para um canto. Movem seus braços para baixo e chamam-na pelo seu nome, retirando-a do transe.

Embora dona Tata frequente apenas a igreja Católica, soube mais tarde que ela já “foi do santo”, mas o terreiro que frequentava fechou. Segundo sua filha, “mamãe não pode ouvir um tambor que logo cai”. O caboclo foi rapidamente despachado, em consideração à saúde de dona Tata, que poderia não suportar o arrebato. Embora se tomem todas as precauções para que os caboclos fiquem afastados e apenas protejam a festa, eles são intimamente desejados por todos: quando um aparece, é saudado; algumas pessoas aproveitam para se consultar, mas, de um modo geral, é rapidamente despachado. A aparição de um caboclo durante o bloco de índio é reveladora de que o local onde o bloco está – naquela noite, a sede do movimento cultural – tem muito *axé*, muita energia; é isso o que faz os caboclos não resistirem e descerem para participar da festa.

É também indicativa de que o bloco está *forte*, cantando e dançando bonito.

A maior parte dos participantes do bloco de índio tem ou tiveram uma relação com a umbanda ou o candomblé, em maior ou menor grau: alguns são filhos ou filhas de santo, outros apenas participam das festas nos terreiros. O nome Tupinambá é uma homenagem aos caboclos, os orixás indígenas, os chamados “donos da terra”¹³. Tupinambá é também um *ponto de macumba*, que chama os *caboclos*. O fato dos caboclos manifestarem no Bloco de Índio evidencia que os índios do bloco não são meras representações teatralizadas dos *caboclos tupinambá*: são eles próprios, os índios tupinambá que decidem vir participar da festa e assim o fazem incorporando-se eventualmente em algum dos índios do bloco ou em alguém do público. Há, portanto, uma zona de indiscernibilidade (ou de continuidade cosmológica) entre os índios do Bloco de Índio e os espíritos dos índios tupinambá que habitavam a região, que se evidencia na recorrente identificação discursiva entre ambos e na perturbação visual que produzem no público ao desfilar: “mas são ou não são índios?”. Os índios respondem com uma sonora gargalhada.

Como vimos, no início o movimento cultural se definia como um “grupo afro” e se agenciou com as emanções discursivas e estéticas do processo de “reafricanização” do carnaval de Salvador. Porém, num determinado momento da sua trajetória, surgiu um novo elemento que redefiniu a forma como os integrantes do grupo se veem: o componente indígena, que surgiu de uma espécie de revelação oriunda da produção artística do grupo. Dó explica:

Toda vez que começamos a fazer o nosso trabalho, não deixamos nunca de expressar os traços indígenas. Por mais que a gente se esforce em ser apenas afro, os traços indígenas são o que há

de mais expressivo no nosso trabalho. Aparece pela nossa raiz aqui, nessa região é mais forte o índio. Então a gente denominou afroindígena. As influências se juntaram e você não tem mais como falar só de afro.

Essa descoberta só veio à tona e se tornou visível nos trabalhos “depois de prontos”. A herança indígena surgiu inesperadamente, independente da vontade deles, é algo que possuíam até então sem saber, que traziam dentro de si e que encontrou seu lugar de expressão na criação artística:

Quando a gente ia fazer um corte de cabelo, a gente via: “isso não é negro, isso aí é índio”. Até que a gente fazia um esforço de ser só afro, um pouco ingênuo, entende? Mas saía índio. A gente tocava tambor com um corte de cabelo diferente. Metia a navalha no cabelo de todo mundo, mas ficava tudo tupinambá. Caramba! Então vamos fazer o que a gente é! A gente, então, sentiu a necessidade de rever os nossos indígenas, dar mais importância a eles.

No entanto, *afroindígena* não é apenas a justaposição de dois polos ou de duas formas de expressão – africana e indígena – distintas e irreduzíveis entre si. Afroindígena seria uma terceira forma, com características próprias que revelam um processo de aliança ou uma entre-captura entre negros e índios tendo como marco o início do processo de colonização. Observemos as palavras de Preto:

Eu creio que tenho um pouco de sangue índio. Eu sou meio índio, eu sinto. Porque o Brasil foi descoberto em Porto Seguro e a maioria da raça aqui é indígena. Todo mundo que nasceu na Bahia, de Ilhéus para cá, tem um pouco de sangue indígena. Meu pai tem uma mistura, é meio caboclo; minha mãe é mistura de índio

com negro. Eu sou meio indígena, sou caboclo. Minha mãe gostava muito de índio, colocava o [bloco de] índio assim na rua. Eu sinto que tenho um sangue um pouco assim de índio e acho que tenho uma mistura, através de ser índio e ser negro: índio-afro. Tem um pouco sangue de índio e sangue de África. Essa história de Caravelas é como Salvador, onde descia os navios negreiros para vender os negros. É aí que mistura o negro e o índio.

Afroindígena, segundo esta chave de leitura, seria uma forma de aliança, que se constituiu no processo histórico de colonização das terras que vieram a se chamar Brasil, quando houve o encontro entre os povos que aqui viviam com os povos africanos escravizados. Há uma sutileza aí: uma pessoa ou grupo *afroindígena* seria descendente desta *aliança* entre negros e índios e não dos negros, de um lado, e dos índios, de outro, tomados como polos primeiros e ou matrizes originais. No caso da família Galdino Santana: de um lado seus membros identificam uma marca “mais negra” da mãe e uma marca “mais indígena” do pai, mas nenhum dos dois é definido como exclusivamente negro ou indígena, mas sim como descendentes de fluxos já misturados desde o início.

Por outro lado, *afroindígena* aponta para uma relação virtual entre negros africanos e índios sul-americanos entendida como anterior à conquista europeia. Um dos artistas mostrou-me um livro de ilustrações feito por Noêmia Mourão, que retrata máscaras e adereços indígenas. Estava impressionado com a semelhança da ornamentação indígena e a africana. Apontando para um manto de palha indígena, disse: “olha esse, como parece Omolu! Olha esse, como lembra Oxóssi!”. Revelou-se também intrigado com pranchas de Debret que retratam índios que lhe pareciam muito semelhantes aos africanos, denotando uma relação

de proximidade com a África: “são índios africanos, *afroindígenas*”.

A relação que o grupo estabelece entre *afro* e *indígena* não é meramente de proximidade ou justaposição entre dois mundos paralelos; tampouco trata-se de uma fusão entre esses dois mundos que os tornaria indiscerníveis ou indiferenciados. A semelhança entre ornamentos, máscaras e adereços sul-americanos e africanos aponta para a percepção de um encontro – real ou virtual, pouco importa – entre índios e africanos. Esta relação entre grupos africanos e grupos indígenas é entendida como *anterior*. Anterior no sentido literal, na medida em que afirmam que os índios do litoral teriam tido efetivamente algum tipo de contato com a África antes da conquista e daí derivaria sua diferença em relação aos índios do interior, da Amazônia, estes tidos como mais parecidos com os “índios andinos”. Anterior também no sentido de que “Brasil e África já foram um só continente” e aí os sentidos cronológico e mitológico se misturam, permitindo-nos falar numa relação atemporal entre esses grupos.

Por fim, é importante ressaltar que, do ponto de vista do grupo, essa relação prévia que se estabelece entre negros e índios traduziria uma analogia estrutural entre negros e índios *no presente*: “os *afroindígenas* são os grupos historicamente excluídos”, afirmam.

Arte afroindígena e afroindígena como arte

Pegar um povo em “flagrante delito fabular” é, de certa maneira, isto: pegar o povo (minoria criadora) no salto (devir-minoritário) de uma criação¹⁴.

Se, para o grupo a arte é mais do que uma narrativa sobre um mundo tido como dado, constituindo-se num dispositivo capaz de

desencadear encontros potencialmente transformadores, caberia indagar: como e em quais direções se processa esta transformação? Como ela ganha consistência a partir das ações mais visíveis ou “tangíveis” do grupo em seu fazer artístico, mas também numa direção pré-individual, molecular? Por outro lado, quais seriam seus efeitos políticos molares, no que tange às tensões e assujeitamentos a que estão submetidos e aos objetivos de autonomia definidores do grupo?

Em primeiro lugar, 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 ou decifrar seu sentido implícito, a forma que “a natureza está dando” e que precisa ser revelada. Diz um dos escultores:

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.

Por outro lado, o trabalho artístico sobre uma madeira que estava *jogada fora* é entendido como o meio pelo qual se atribui uma nova vida à madeira, *ressuscitando-a*. A motosserra é utilizada aqui com uma finalidade inusitada, como um formão elétrico de grandes proporções: com ela, retira-se a parte “podre” da madeira a golpes milimetricamente controlados, uma operação que demanda apuro técnico para “domar” a máquina e certa dose de coragem, já que trata-se de um instrumento

de perigoso manuseio. 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 ainda vai rir muito com a gente.

A relação que se estabelece com a matéria-prima não é simplesmente utilitária; a madeira é percebida como um ser animado e a relação do artista com ela é uma relação de respeito e reconhecimento mútuo. Afirma um dos artistas:

É ótimo isso, você ressuscitar quem está morto. Ela vai agradecer a gente de um jeito que a gente não vai ver, mas eu sinto assim, esse trabalho, a madeira, ela olha pra mim e fala assim: “obrigada, muito obrigada por você ter me trazido para aqui”. Eu gosto deste trabalho, porque eu trouxe uma vida; trouxe ela aqui para a cidade, ela estava morrendo e eu trouxe, estou recriando ela e todo o mundo está vendo.

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 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 encontram com a forma da madeira, isto é, com a agência específica do material. 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 espécie de 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. Então 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 é bem sinuoso 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. Temos aí um processo de criação artística que é, ao mesmo tempo, um processo de automodelização da subjetividade, uma vez que o diálogo com a madeira funciona como uma espécie de *catalisador existencial*

(GUATTARI, 1990), que coloca o artista em contato com sua própria sensibilidade, percepção, história, 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, 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 de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 35)¹⁵.

Além de funcionarem como catalisador de processos infra-pessoais de *autopoiesis*¹⁶, os objetos de arte produzidos pelos escultores do grupo exprimem a recomposição de territórios existenciais outros, distintos daqueles a que estariam destinados, se não lhes fosse possível traçar linhas de fuga por meio da arte. O artista, ao entrar em contato com sua interioridade, se reapropria de componentes de sua subjetividade e, desse modo, produz um processo de *singularização*, isto é, um processo automodelador, em que constrói suas próprias referências práticas e teóricas, suas próprias cartografias¹⁷ (GUATTARI, 1986, p. 33).

No entanto, 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, maquínicas”, 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 se

produzir formas de subjetivação mais autônomas e originais e o processo geral de serialização da subjetividade que caracteriza a sociedade que Guattari denominou capitalística, na qual estamos inseridos¹⁸.

Ribeiro (2014, p. 80) descreve este processo de serialização como um corte, uma separação entre um corpo e sua potência:

Faz parte de toda rede de atualização, da forma-Estado, da axiomática capitalista e dos micro-fascismos que nos assolam cotidianamente nos separar daquilo que podemos. Separar-nos de nossa potência, nos determinar funções e encaminhamentos normais demais. Assim, separam-nos da virtualidade que insiste em abrir um campo de possibilidades, para além daquelas enquadradas para se atualizarem.

O processo de criação da escultura *Bailarino Russo* seria um exemplo de exercício de combate a este corte, uma espécie de “antídoto” à separação entre um corpo e sua potência, fornecendo uma “liga” para unir o que o mundo quer separar (pensamento, desejo e ação), por meio da linha de fuga traçada ou atualizada durante o processo de expressão criativa. O pedaço de madeira de reaproveitamento levava Dó a enxergar apenas um pé de cama com um abajur acoplado à cabeceira. Até que um dia, assistindo à televisão, viu uma apresentação de um bailarino russo que teve suas pernas amputadas e que, ao contrário de todas as expectativas, foi capaz de continuar seu trabalho de dança, executando os movimentos somente com a força dos braços. Aquilo afetou intensamente Dó e o levou a trabalhar febrilmente numa escultura, denominada *Bailarino Russo*. Trata-se de uma escultura impactante e de grandes proporções, de um homem fazendo um movimento de torção do corpo, como se jogasse capoeira ou dançasse. O rosto tem uma influência “cubista” – foi

decomposto em vários ângulos, tornando indiscernível uma só expressão. O abdômen e o braço traduziriam uma influência “realista”, pois um antigo capoeirista da cidade posou para Dó. A escultura produz no espectador uma espécie de ilusão de ótica: à primeira vista, não se nota que o bailarino só tem um braço e uma perna. Devido ao efeito de movimento que o artista conseguiu imprimir à escultura, tem-se a sensação de que ele possui todos os membros intactos.

Eis a forma como este processo é descrito:

O bailarino russo teve as duas pernas amputadas e continuou fazendo todo o trabalho de performance. E aquilo demonstrou para mim uma força interior imensa. Você ter a tua forma toda natural e, de repente, se deparar com um acidente e conseguir forças para continuar numa área que depende totalmente das pernas, dos membros que você usa para trabalhar. E você buscar força nos outros membros – ele perdeu as pernas e foi buscar a força nos braços. A escultura não tem uma perna e um braço e foi inspirada nessa questão. Então, o dançarino, esse ser humano que tem uma dificuldade perante essa situação toda, encontrou na arte a solução. Oxumaré que é a questão de religiosidade e de humanismo nessa questão toda, que é delicada. Os exus na mitologia africana são elementos que vêm dar proteção aos seres discriminados, desprotegidos, como crianças menores, homossexuais, mendigos. O Exu é um garoto avante dentro da mitologia africana. Às vezes pregam, dependendo da circunstância, que ele pode fazer um mal, mas em situação de combate, como proteção. Mas é um orixá que vem a dar proteção para os excluídos, os desprotegidos. A capoeira tem toda essa questão também de força interior que os negros buscaram para sair de uma situação de guerrilha. Os negros descobriram uma força interna que era uma arma, a capoeira inicial. Transformar sua capacidade física, misturando

com os movimentos do balé rudimentar que eles tinham e começaram a inserir golpes dentro da dança, para transformá-la numa arte marcial para combater os feitores em guerrilha. E, ao meu ver, uma força interior, uma estratégia inteligentíssima para sobreviver na época, quando não tinha capacidade de adquirir outras ferramentas. A ferramenta que eles encontraram era o corpo humano, o corpo físico. E batalharam um bom tempo com essa arma.

Embora à primeira vista desconexos, há uma evidente analogia entre a madeira morta que ganha nova vida a partir do trabalho de *reaproveitamento*, o bailarino russo com sua *forma natural* desfigurada que reafirma sua vontade de dançar, o escravo capoeirista que transforma uma dança numa estratégia de resistência e o próprio trabalho do movimento cultural *afroindígena*, que a todo tempo afirma a vontade de constituir sua existência como alternativa aos modos dominantes de subjetivação. A descrição da elaboração da escultura *Bailarino Russo* revela uma composição singular, que estabelece conexões lógicas até então insuspeitas entre seus elementos, traduzindo, a um só tempo, a perspectiva ética e estética que os integrantes do movimento cultural têm sobre o mundo em que vivem e criam.

Considerações finais

Afirma Jaco¹⁹:

- Uma coisa que eu aprendi é que todo mundo tem algo pra dar, alguns mais, outros menos. Aprendi a não esperar das pessoas uma coisa diferente do que elas podem dar. Você tem que captar o que é que cada um tem pra oferecer. E pegar, receber. É que nem quando faço escultura com madeira: você não pode querer tirar dela

algo que ela não tem, algo que não tá dentro daquelas possibilidades.

- E se você cismar que quer porque quer um formato tal?

- Não se faz o que se quer com a madeira. Se você resolver que quer fazer uma escultura toda vazada, pode ser que a madeira não resista, que ela rache ou quebre.

- E como faz pra saber se vai dar para fazer o que está na sua cabeça?

- É que nem com as pessoas: uma questão de intimidade. De conhecer o outro, o jeito de ser do outro, as manias do outro. E isso só com o tempo. Tem que conviver, testar, ver os limites, as possibilidades. Experimentar, arriscar. Tem que estar atento às tramas e nós da madeira.

- E quando se descobre que as possibilidades daquela madeira são muito limitadas?

- Quando o artista não se emociona mais com aquela madeira, é hora de deixá-la pra trás. Hora de parar, ficar quieto, observar ao redor. Às vezes ele está caminhando e topa de repente com uma bela madeira nova. Às vezes, ele tem que partir em longas expedições até encontrá-la. Mas ele só tem como saber que é aquela madeira que procurava depois de arriscar conhecê-la. Como eu disse, é tudo uma questão de tempo, mas também de intimidade. Só ganhando intimidade com a madeira que ela vai mostrar todas as possibilidades que contém dentro de si, as tramas escondidas. Ele pode encontrar coisas maravilhosas e é claro que vai topar com entraves e limites. Mas se tiver medo e evitar ser íntimo, simplesmente nunca vai saber se encontrou o que procurava. Arrisca jogar fora a madeira certa ou perder muito tempo com a errada.

- Então se é certo que a madeira é a matéria-prima do artista, o artista também é matéria-prima da madeira...

- Sim, o artista tem que se deixar entalhar pela madeira. Você vai sentindo, conhecendo os nós, ganhando intimidade e o resultado nunca é

exatamente como você imaginou. Não é nem mais você, nem a madeira. É uma outra coisa.

- E o que é essa outra coisa?

- Essa outra coisa é o novo.

A proposta aqui em jogo foi a de uma discussão em torno do conceito de *afroindígena*, tal como concebido pelos artistas do Movimento Cultural Arte Manha, situado em Caravelas, cidade do extremo sul baiano. Busquei traçar suas linhas de composição, narrando os percursos delineados pelo movimento e seus integrantes ao longo de sua trajetória, nos quais multiplicam-se encontros com fluxos minoritários e embates frente aos fluxos majoritários que atravessam seu processo de “se pôr a ser”.

O bloco Umbandaum invade o centro histórico da cidade e, com sua narrativa heteróclita que sustenta em um mesmo plano de imanência mito, história, crítica social, festa, manifestação política e alegorias ecléticas, provoca *algo* nos moradores da “Rua”, a elite da cidade. Este *algo* é em grande medida imprevisível: há quem irá se “contagiar” pelo movimento, há quem se manterá à distância do grupo; mas de algum modo todos são afetados pela passagem do bloco.

Do encontro com os movimentos negro, estudantil, artístico e contracultural na Salvador de inícios dos anos 1980, os jovens do Umbandaum entraram num devir-negro; do encontro com um virtual que se manifesta à sua revelia, por meio das possessões por caboclos durante a passagem do Bloco de Índio Tupinambá e da aparição não intencional de formas indígenas em suas criações artísticas, os integrantes do movimento cultural entram num devir-índio e, daí, num devir-*afroindígena*.

Analisando seu processo de criação de esculturas, observa-se que o conceito de

afroindígena foi forjado segundo a mesma lógica que orienta a técnica de *reaproveitamento da madeira morta*, matéria dotada de uma *anima* que no limite nunca se extingue: *afroindígena* é uma espécie de reatualização por bricolagem dos fluxos de acontecimentos molares e moleculares que definem a trajetória do grupo, articulados ao processo de dupla-captura (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 17) entre índios e negros, produzido a partir de um encontro entendido como atemporal entre povos que lograram traçar linhas de fuga no processo de enfrentamento à espoliação a que foram – e são – submetidos.

A arte afroindígena é uma destas linhas traçadas pelos integrantes do grupo no sentido de dar consistência a um território existencial que, embora não isento de tensões permanentes, conjura o risco sempre presente de captura da autonomia criativa do grupo em geral e de seus integrantes em particular. Ao *provocar a discussão*, isto é, instigar as pessoas a pensar, a arte produzida pelo grupo funciona como um catalisador existencial que afeta tanto os fluxos que vem “de fora”, isto é, os fluxos majoritários com que lidam cotidianamente, quanto “o fora dentro da gente”, a relação de si para si, atuando na produção de uma subjetividade pré-individual e de grupo que busca fugir ou escapar aos modos de subjetivação dominantes e, assim, ser capaz de criar o novo.

Notas

1. As discussões ora apresentadas neste artigo são fruto de uma releitura do material etnográfico que deu origem as minhas dissertação de mestrado e tese de doutorado, defendidas no PPGAS-MN-UFRJ, respectivamente, em 2003 e 2010, sob orientação do Prof. Marcio Goldman, a quem sou profundamente grata pela generosidade intelectual com que pontuou

todo o processo. Agradeço, em particular, as sugestões ao presente artigo. O grupo estudado poderia ser definido como um dos muitos “novos movimentos culturais” (GOLDMAN, 2009) que emergiram na cena política contemporânea articulando de forma singular uma atuação política indissociável de um processo de criação cultural ou artística. O exercício aqui proposto não é enquadrá-los em categorias já conhecidas ou familiares, mas buscar analisá-los mantendo intacta uma certa “rugosidade” característica de seus modos de fazer e pensar. O grupo estudado atua há 25 anos na cidade de Caravelas, extremo sul baiano, e se organiza enquanto movimento cultural, articulando pessoas ligadas por laços de parentesco, vizinhança e amizade em torno de uma produção artística – dança, música, teatro, performance, escultura e, mais recentemente, vídeo – que se entende inseparável de um fazer político e da produção de subjetividades que se querem dissonantes.

2. Poesia de Napoleão Herval Silva (1989).
3. Como é chamado o centro histórico de Caravelas, onde vive a classe média e a “elite” caravelense.
4. Caravelas (BA), por ser o porto mais próximo do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, atrai há décadas pesquisadores das áreas das ciências naturais que estudam a fauna e os ecossistemas marinhos.
5. Nesse sentido, as batatas funcionam também como forma de levantamento de fundos para arcar com os custos do desfile do Umbandaum.
6. Para uma discussão sobre invenção da tradição na Antropologia, ver Briggs (1996) e Mello (2003).
7. Inspiramo-nos aqui em Deleuze (1992, p.33), “somos puramente funcionalistas: o que nos interessa é como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina”. Trata-se, portanto, de contribuir para responder não o que isso é ou o que isso quer dizer, mas como funciona. Segundo Deleuze, “o que explica o fracasso do funcionalismo é que tentaram instaurá-lo em domínios que não são os seus – grandes conjuntos estruturados: estes não podem formar-se, não podem ser formados da mesma maneira que funcionam. Em compensação, o funcionalismo impera no mundo das micromultiplicidades, das micromáquinas, das máquinas desejanças, das formações moleculares. [...] A única questão é como isso funciona, com intensidades, fluxos, processos, objetos parciais, todas coisas que não querem dizer nada”. (Deleuze, 1992, p. 33-34).
8. Heterogênese é aqui entendida no sentido dado por Felix Guattari (1990), como o processo contínuo de ressingularização de grupos e subjetividades. Subjetividades e não indivíduos, pois este estaria em posição “terminal” em relação aos vetores de subjetivação: “A interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes” (GUATTARI, 1990, p. 18).
9. Deleuze; Guattari (1980, p.357).
10. Sobre este tema, ver Cunha (1991; 2000); e Agier (2000).
11. Para uma instigante tese que explora o conceito de encontro em relação a um movimento cultural negro do sul Bahia, ver Silva (2004).
12. Zourabichvili (2003, p.89).
13. Para uma análise detalhada da figura do caboclo no candomblé da Bahia, ver Santos (1992; 1995). Sobre como a imagem do “índio” é construída e experimentada por meio dos diferentes sentidos atribuídos ao caboclo numa área de baixa renda de Salvador, ver McCallum (1997). Sobre o processo de africanização dos blocos de índio, ver Risério (1981) e Agier (2000).
14. Ribeiro (2014, p. 95).
15. Em sua clássica análise sobre a bricolagem, Lévi-Strauss estabelece uma analogia entre o trabalho do *bricoleur* e a lógica que rege o pensamento mítico. O *bricoleur* é aquele que reaproveita elementos de antigos conjuntos, peças com uma forma pré-moldada, mas não totalmente acabadas, “que podem sempre servir” (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 31). São elementos semiparticularizados, “cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operadores, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo” (Lévi-Strauss, p.31). Da mesma forma, o pensamento

- mítico se exprime a partir de um repertório de composição heteróclita, extenso, porém limitado. O pensamento mítico seria, portanto, uma espécie de bricolagem intelectual (LÉVI-STRAUSS, 1962, p.30).
16. Varela, Fernando (1989) apud Guattari (2012).
17. 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).
18. Como afirmam Guattari e Rolnik, “é num só movimento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização”. “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 grupal” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 53).
19. Uma análise mais detida do diálogo que se segue encontra-se em Mello (2010).
- AGIER, Michel. *Anthropologie du Carnaval. La ville, la fête et l’Afrique à Bahia*. Marseille: Ed. Parenthèse, 2000.
- BRIGGS, Charles. The of in on the “Invention of”. *Cultural Anthropology*, v.11, n.4, p.435-469, 1996.
- CUNHA, Olívia Gomes. *Corações Rastafari. Lazer, Política e Religião em Salvador*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
- _____. Depois da Festa. Movimentos Negros e “Políticas de Identidade” no Brasil. In: DAGNINO, E.; ESCOBAR A.; ALVAREZ, S. *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos*. Novas Leituras. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 333-380.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit. 1980.
- _____. *Qu’est-ce que la Philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- _____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 [1990].
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOLDMAN, Marcio. Introdução: Políticas e Subjetividades nos “Novos Movimentos Culturais”. *Ilha – Revista de Antropologia da UFSC*, Florianópolis, v.9, n. 1 e 2, p. 9-22, 2007.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- LATOUR, Bruno. *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Collection Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Synthélabo Groupe, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1990 [1962].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *O Pensamento Selvagem*. Campinas (SP): Papirus, 1997.
- MCCALLUM, Cecilia. The Redskin Within: Popular Indianism and Official Nationalism in Salvador da Bahia. In: *Mimeo*, 1997.
- 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*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *Política, Meio Ambiente e Arte: percursos de um movimento cultural do extremo sul da Bahia*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *Irradiação e Bricolagem do ponto de vista de um movimento cultural afroindígena. Cosmos e Contexto: revista eletrônica de Cosmologia e Cultura*, n. 18, 2013.
- RIBEIRO, Vladimir M. L. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre Filosofia e política*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá. Notas sobre Afoxés e Blocos do Novo Carnaval Afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.
- _____. *Carnaval: As Cores da Mudança. Afro-Ásia*, n. 16, p. 90-106, 1995.
- SANTOS, Jocélio T. dos. La divinité caboclo dans le candomblé de Bahia. *Cahiers d'Études Africaines*, v. XXXII, n. 1, p. 83-107, 1992.
- _____. *O Dono da Terra: o Caboclo nos Candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995.
- SERRES, M. O que é identidade? *Le Monde de l'Éducation et de la Formation*. Mimeo, 1997.
- SILVA, Ana C. C. da. *A Cidadania no Ritmo do Movimento Afro-Cultural de Ilhéus*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses, 2003.

autora **Cecília Campello do Amaral Mello**

Professora Adjunta do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ) e Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Recebido em 05/05/2014

Aceito para publicação em 01/12/2014