

REVISTA
TRILHOS

UFRB • CECULT ☼ ano 1, v. 1, n. 1, outubro de 2020



COMISSÃO EDITORIAL

Armando Alexandre Costa de Castro
Francesca Maria Nicoletta Bassi Arcand
Lucio José de Sá Leitão Agra
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa
Rubens da Cunha
Thaís Fernanda Salves de Brito
Victor Hugo Soares Valentin
Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
Walter Emanuel de Carvalho Mariano

COORDENAÇÃO DESTA EDIÇÃO

Thaís Fernanda Salves de Brito

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Lenio Braga

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Walter Mariano

GERENTE TÉCNICO DO SITE

Victor Hugo Soares Valentin

COMISSÃO REVISORA DOS TEXTOS

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
Júlia Vasconcelos Gonçalves Matos
Kelly Barros Santos
Rubens da Cunha

COMITÊ CIENTÍFICO

Albino Rubim • Universidade Federal da Bahia
Ana Ângela Farias Gomes • Universidade Federal de Sergipe
Ayrson Heráclito Novato • Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Carlos Sandroni • Universidade Federal de Pernambuco
Caroline Knowles • University of London/Goldsmith
Deise Lucy Oliveira Montardo • Universidade Federal do Amazonas
Edson Farias • Universidade de Brasília
Eduardo Pedrózian • Universidad de Montevideo
Eva Scheliga • Universidade Federal do Paraná
Fernanda Areas Peixoto • Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira (in memorian) • Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Julie Antoniette Cavignac • Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Liliana Reales • Universidade Federal de Santa Catarina
Lucrécia Ferrara • Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Márcio José Silveira Lima • Universidade Federal do Sul da Bahia
Maria Teresa Perdigão Santos Oliveira Rito • Universidade Nova de Lisboa
Michael Iyanaga • College of William and Mary
Renato Peixoto Dagnino • Universidade de Campinas
Ricardo Basbaum • Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Samuel Mello Araujo Jr. • Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sueli Rolnik • Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Sylvia Caiuby Novaes • Universidade de São Paulo
Vincenzo Matera • Università di Bologna
Xavier Coller • Universidad Pablo de Olavide
Xavier Vatin • Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Apresentação

A **Revista Trilhos** é um periódico interdisciplinar semestral editado pelo Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) que tem como missão publicar artigos científicos e trabalhos não-acadêmicos que apresentem possibilidades de fluxos interdisciplinares na cultura, na arte e na ciência. Buscamos contribuições significativas e críticas sobre o pensamento social, cultural, artístico, científico e tecnológico, bem como seus relatos de experiências sobre processos criativos e metodológicos. A **Revista Trilhos** publica artigos, ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, experiências em artes e literaturas, ensaios fotográficos, relatos de campo e de processos artísticos inéditos e originais.

Sumário

Editorial

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Thaís Fernanda Salves de Brito e Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

5

A presença das religiões brasileiras de matriz africana no repertório musical da mídia

Milton Araújo Moura

9

Poemas

Eduardo Silveira e Camilo César, com apresentação de Rubens da Cunha

33

Revisitando a obra de Lenio Braga

Marcelo Brazil e Walter Mariano

48

Entrevista:

O que há de errado a respeito da “escravidão moderna”?

Uma conversa entre Julia O’Connell-Davidson e Angelo Martins Jr.

Julia O’Connell-Davidson e Angelo Martins Jr.

Tradução: Thaís Fernanda Salves de Brito

62

Os riscos da agulha

Fernanda Arêas Peixoto

75

A comunicação como semiogênese: do dispar ao signo

Alexandre Rocha da Silva, André Corrêa da Silva de Araujo e

Demétrio Rocha Pereira

92

Lulu no Brasil. O imaginário construído em torno da recepção cinematográfica

Tamara Carla Santos e Josette Monzani

107

Editorial

Por Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Thaís Fernanda Salves de Brito e Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Este é o primeiro número da revista *Trilhos*, editada pelo Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), localizado na cidade de Santo Amaro, na Bahia.

A criação da revista *Trilhos* confunde-se com a história do próprio CECULT, cujas atividades tiveram início em 2013. O primeiro campus deste Centro foi implementado no edifício Araújo Pinho, um antigo Colégio, localizado na rua do Imperador, ao lado da Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo, quase em frente ao rio Subaé. Tal localização estava intrinsecamente relacionada à crônica da cidade de Santo Amaro, feita por Caetano Veloso na canção *Trilhos urbanos*. A passagem dos trilhos da linha Sul - Mapele/Monte Azul - pela pequena cidade do interior da Bahia, a partir do final do século XIX, constituiu um importante signo de modernização de Santo Amaro. Assim, a presença de um campus da UFRB na cidade relaciona-se a uma memória cultural relativa aos rastros de um processo de urbanização inconcluso. Nesse sentido, o nome *Trilhos* constitui uma síntese dos diferentes tempos que atravessam o CECULT e a cidade de Santo Amaro.

Fruto da expansão do ensino público federal ao longo dos anos 2000, o CECULT é um centro de ensino interdisciplinar, edificado com o intuito de colocar em diálogo distintas áreas do conhecimento e formas do saber, as quais abarcam a ciência, as artes, a cultura popular e tantas outras. A criação de um campus universitário numa cidade como Santo Amaro, a qual alia forte tradição artístico-cultural, sobretudo afrobrasileira, a uma frágil atividade econômica, não ocorre sem conflito, dentro e fora da universidade. Nesse processo, um aspecto é digno de destaque: os dissensos sociais, que historicamente sempre foram invisibilizados, finalmente, agora estão dentro do campus universitário. Com isso, coloca-se o desafio de construir um novo devir, formado por inúmeros devires minoritários que, como indica Eduardo Silveira, implica

(...)
lutar por uma nova escrita da história
ou então assumir de uma vez
que o que temos até então
é uma história de ficção
um romance do mundo
um grande artigo da wikipedia
que pode e deve ser alterado
(...)

Seguindo essa vocação, a revista *Trilhos* é uma publicação de cunho interdisciplinar, voltada para a promoção do diálogo entre a ciência, a estética, as artes e a cultura. De periodicidade semestral, possui as seguintes seções: artigos (dossiê e temas livres), ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, experiências em artes e literaturas, ensaios fotográficos, relatos de campo e de processos artísticos inéditos e originais, que abarcam diferentes formas de expressões artísticas, como fotografia, música, artes visuais e poesia. Fazendo jus ao contexto sociocultural em que se insere, a seção de entrevistas pretende fomentar discussões entre mestres da cultura popular, artistas e acadêmicos, com o intuito de propiciar o intercâmbio e o tensionamento entre diferentes perspectivas sobre um mesmo tema.

Não são poucos os desafios que se colocam para construir e consolidar uma jovem universidade num contexto de incertezas e ameaças. Se, em tempos ditos normais, o desafio da academia sempre foi romper com os óbices, em meio à pandemia da COVID-19, seu influxo é maior. Os obstáculos tomam dimensões globais e a acerbidade ronda a esperança. Nem mesmo Charles Dickens, em sua célebre narrativa “Hard Times”, de 1854, conseguiu prever tantos desequilíbrios emocionais e tantas desigualdades escancaradas. Contudo, há uma (re)existência que opera reflexões profundas e contesta a inércia dos tempos pandêmicos. É nesse caminho tortuoso e repleto de incertezas que a revista *Trilhos* emerge, como uma tomada de fôlego que visa não apenas cumprir com uma das principais funções da universidade, ou seja, a difusão científica, como também ser um espaço aberto para o dissenso, sem o qual, não há produção de conhecimento.

Conteúdo do número inaugural

O primeiro número da Revista *Trilhos* inaugura-se por um artigo que revela uma Bahia por um modo singular: seus repertórios míticos e artísticos, sua África peculiar e a crônica plural. Nesta abordagem interdisciplinar pela canção, Milton Araújo Moura, que tão bem conhece as festas e os sons desta terra, percorre a produção acadêmica sobre a música, os romances e as novelas, a produção fonográfica, bem como as memórias da rádio até as micaretas carnavalescas baianas, apresentando uma crônica sobre o cotidiano permeado pelo Candomblé e pelo universo feminino das Yabás.

Percorrer este repertório musical nos conduz a uma espécie de convite metodológico para a leitura da Trilhos. Convidamos à experiência, o dispor-se a ler com os vários sentidos, e assim percorrer ruas, histórias, décadas, poesias e narrativas... por isso, segue-se a este artigo uma seleção de poesias de Eduardo Silveira e Camilo Alvarenga, sob curadoria e apresentação de Rubens da Cunha. São poemas manifestos, são nossos manifestos. Selva e urbanidade, corpos conformados e dissidentes, deambular e voltar, palavras e tempo, tudo que está à mesa para esta levada.

Em meio a uma maré vanguardista, Lenio Braga chega em Salvador, alimentado pela iconografia da cultura afro-brasileira, Lenio desenha, pinta, grava, esculpe um mundo de realismo fantástico, mas a seu modo. Traço fino e contundente, traz para o primeiro plano a “gente do povo”, como afirmam Marcelo Brazil e Walter Mariano, curadores da exposição “A arte de Lenio Braga”, que ocorreu na Galeria Cañizares, junto à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em 2018. Lenio é cirúrgico. A delicadeza do seu riscado contrasta com a força das suas imagens. Do bico de pena ao concreto, ali há vida e narrativa em pessoas que vem e que vão.

Ir e vir é também tema de uma entrevista entre Julia O’Connell-Davidson e Angelo Martins Jr., previamente publicadas no Reino Unido, pela Revista *Theory, Culture & Society*, e gentilmente cedida para esta tradução. O ponto de partida são os imigrantes e o conceito de “escravidão moderna”. Neste artigo contundente e polêmico, os sociólogos discutem o termo que tem sido usado de modo naturalizado - e, talvez, esvaziado de sentido - por uma série de atores públicos e que tendem a minimizar processos históricos, incluindo a própria escravidão atlântica que tanto consolida a nossa realidade, bem como fenômenos vários em relação às formas de opressão e de exploração econômicas. Os autores, em um exercício ousado, retomam, por um lado, a história dos escravizados e de suas estratégias de liberdade, a agência e os laços criados para suportar os modelos de escravidão no processo de colonização transatlântica. Por outro lado, adensam a reflexão sobre o sistema econômico capitalista, o desenvolvimento das sociedades liberais modernas e um suposto senso de cidadania global.

Neste exercício interdisciplinar e dialógico, vemos que as reflexões políticas se espriam em cantos, campos e formas distintas. Nas tentativas de puxar fios e compreender realidade nas quais estamos imersos, é possível que alguns destes fios acabam por embaralhar as nossas realidades já tão confusas, ou, o que pode ser bem possível, nos ajudam a criar outros desenhos e possibilidades. Pensando em fios (que tecem possibilidades) e em possibilidades, Fernanda Peixoto perfez “Os riscos da agulha”. Nesta reflexão, os usuais bordados, tão frequentes nas realidades domésticas e nas imagens sobre as fragilidades femininas, se apresentam pela dimensão do risco e da potência política. De representações pictóricas aos exemplares de tecidos bordados, vemos a presença ousada e perigosa do fazer e do circular das peças e das mulheres que as produzem, partindo de rígida disciplina corporal rumo ao ativismo político.

Os bordados são, ali, analisados pela inspiração em Simondon, considerando os processos de individuação que são agenciados pelo ato de bordar. Ainda com base em Simondon, Alexandre Rocha da Silva, André Corrêa da Silva de Araújo e Demétrio

Rocha Pereira levam este autor em direção a um passo adiante, ao pensar a comunicação e os signos junto a Deleuze. Por meio desse diálogo, busca-se indicar a possibilidade de formulação de uma semiogênese comunicacional deleuzo-somondoniana, que toma por base a individuação que se constrói por meio do divergente, do precário e do não acabado. Trata-se, inegavelmente, da tentativa não antropocêntrica de pensar os intercâmbios comunicacionais nas mais variadas esferas em que eles se manifestam, seguindo assim a tradição inaugurada pelo estruturalismo e por algumas vertentes do pensamento semiótico.

É, também, sobre uma espécie de “tornar-se”, em realidade igualmente divergente, precária e não acabada que se dedicam Tamara Carla dos Santos e Josette Monzani. Partindo de uma investigação intensa em periódicos dos anos de 1920, as autoras partem da repercussão dos filmes e da vida privada de uma estrela do cinema silencioso, Louise Brooks, para pensarem sobre o imaginário social que deseja uma “nova mulher”, desta vez: emancipada, criada para e pela metrópole, inventada pela cultura de massas. Naquele novo mundo, coube ao cinema fabricar e disseminar signos da modernidade e, a partir deles, criar identificação. Um exemplo é o referente ao papel da mulher que precisava ser, simultaneamente, sedutora e doméstica, ainda que perigosa e volátil, projetando, obviamente, o desejo masculino sob este modelo. Se o cinema é o corolário da modernidade, Brooks, é a mulher-menina que se esperava para viver os novos tempos.

Começamos este editorial apresentando a nossa realidade pautada em uma modernidade inconclusa. E, da mesma forma, o concluímos. Talvez, mais do que nunca, estamos pensando sobre os lugares, as experiências coletivas, as formas de agregar e de se distanciar, em como nós nos fazemos e nos desfazemos, em quais signos e representações ainda nos alimentam. Este é um exercício coletivo de pensar e de se fazer. É uma experiência interdisciplinar, estética e afetiva. Desse modo, esperamos, portanto, que o convite para caminhar nestes Trilhos seja aceito.

A presença das religiões brasileiras de matriz africana no repertório musical da mídia

Milton Araújo Moura

Resumo: O artigo parte da constatação da dificuldade de resgatar o conteúdo propriamente musical das manifestações culturais registradas do ponto de vista cênico, plástico e coreográfico. Em seguida, busca elencar momentos significativos da trajetória dos ícones das religiões brasileiras de origem africana na mídia, sobretudo no repertório radiofônico. As referências a essas religiões crescem a partir da contribuição de Dorival Caymmi, a partir do final dos anos 1930, alcançando nos anos 1960 a música considerada culta, com artistas como Vinicius de Moraes. Nos anos 1970, chegam ao mundo da televisão. Nos anos 1980, passariam a integrar também o universo da música pop, inclusive da música baiana para o Carnaval. Trata-se de um processo contraditório, pois a presença dessas referências na mídia acontece num país em que o racismo e a aversão à cultura da Negritude vêm crescendo.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras; música; Candomblé.

The presence of Brazilian religions of African origin in the musical repertoire of the media

Abstract: Firstly, the article aims to deal with the difficulty to rescue the musical content in cultural manifestations described from the scenic, choreographic and plastic point of view. Then, it lists significant moments the icons's trajectory of Brazilian religions of African origin in the media, especially in the radio repertoire. References to these religions grow from the contribution of Dorival Caymmi, in the late 1930s, reaching in the decade of 1960 to music considered as cult, with artists such as Vinicius de Moraes. In the 1970's, they reach the world of television. In the 1980's, they would also integrate the universe of pop music,

including the music of Bahia for the Carnival. It is a contradictory process, because the presence of these references in the media happens in a country where racism and the rejection of black culture has been raising.

Keywords: Afro-Brazilian religions; music; Candomblé.

Resumen: El artículo parte de la constatación de la dificultad de rescatar el contenido propiamente musical de las manifestaciones culturales registradas desde el punto de vista escénico, plástico y coreográfico. Enseguida, busca enumerar momentos significativos en la trayectoria de los íconos de las religiones brasileñas de origen africano en los medios, especialmente en el repertorio de radio. Las referencias a estas religiones crecieron a partir de la contribución de Dorival Caymmi, desde finales de la década de 1930, alcanzando en los años 1960 a la música considerada culta, con artistas como Vinicius de Moraes. En la década de 1970, llegaron al mundo de la televisión. En la década de 1980, se convertirían en parte del universo de la música pop, incluso la música bahiana para el Carnaval. Es un proceso contradictorio, ya que la presencia de estas referencias en los medios ocurre en un país donde el racismo y la aversión a la cultura de la Negritud están creciendo.

Palabras clave: religiones afrobrasileñas; música; candomblé.

Introdução

A referência aos ícones das religiões brasileiras de matriz africana na literatura e nas artes é uma temática muito abrangente. Certamente não caberia nos limites de um breve artigo um tratamento que pudesse abarcar as diferenças que esse repertório apresenta em múltiplas linguagens e estilos. Pesquisadores de diversos nichos acadêmicos têm aportado trabalhos relevantes na investigação sobre períodos, autores, estilos e problemáticas específicas, destacando-se, nos últimos anos, a discussão sobre a relação música e gênero, bem como sobre música e etnicidade. Este artigo pretende ser mais uma contribuição para a compreensão da presença das religiões de matriz africana, sobretudo o que chamamos de Candomblé e de Umbanda, no repertório musical midiático.

Após uma breve passagem pelo período correspondente às primeiras décadas do século XX, coloco alguns pontos que considero mais relevantes quanto aos efeitos da compreensão da dinâmica dessa presença, a partir justamente de sua lacuna. A partir de Dorival Caymmi, as tradições religiosas de origem africanas passam a frequentar o rádio, direta ou indiretamente, a partir do final da década de 1930. Nos anos 1950, a chamada música romântica permite lampejos dessa dicção na referência à Bahia como conexão entre a África e o que se formulava como um Brasil moderno e urbano. A partir dos anos 1960, com Vinícius de Moraes e outros representantes da música considerada cult bem ao gosto das classes médias urbanas, as referências ao Candomblé passam a ocupar outros espaços. Com a chegada dessas referências no repertório da televisão – sobretudo a teledramaturgia – e do Carnaval de Salvador, os Orixás, Voduns e Inquices passam a habitar também a esfera da cultura pop.

A mídia a que me refiro centralmente é o rádio, correspondente ao corpus principal da pesquisa que dá suporte ao presente texto, o que não quer dizer que deixo completamente de lado a televisão. O rádio foi o principal transmissor do repertório pensado, desde sua popularização no final da Velha República até a década de 1970, quando a televisão passa a transmitir também boa parte desse repertório, seja através de trilhas sonoras de telenovelas, seja em programas de auditório, festivais e outros modos mais especializados.

O elenco dos compositores e intérpretes a seguir de modo algum esgota as possibilidades de tratamento. Antes, trata-se de uma pontuação que precisaria ser completada pelo leitor, no sentido de uma visão mais integral desse acervo impressionantemente vasto, múltiplo e diferenciado a que chamamos música popular no Brasil.

O que poderíamos tomar aqui como pergunta unificadora desta empresa, situada no campo da pesquisa que poderíamos chamar de História Social da Cultura? Prefiro me remeter ao equacionamento de Roger Chartier (2002) ao tratar da tarefa do historiador:

O que toda história deve pensar é, pois, indissociavelmente, a diferença através da qual todas as sociedades separaram, do cotidiano, em figuras variáveis, um domínio particular da atividade humana, e as *dependências* que inscrevem de múltiplas maneiras, a invenção estética e intelectual em suas condições de possibilidade (CHARTIER, 2002, p. 94 - destaque no original).

Assim, poderíamos colocar a questão: como, nos últimos cem anos, diferentes tipos de atores têm procurado e conseguido colocar, no *écran* da visibilidade da própria brasilidade em suas representações midiáticas, o traço da herança africana em suas diferentes formatações musicais? Numa passagem em que se percebe nitidamente o influxo de Pierre Bourdieu, o mesmo Chartier (2002) afirma:

[...] o objeto fundamental de uma história que visa a reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer (CHARTIER, 2002, p. 91).

Trata-se, então, de conferir algumas páginas da afirmação desse traço da/na sociedade brasileira – ou, se quisermos, das sociedades brasileiras – a partir de algumas enunciações sobressalientes.

A lacuna do registro musical

José Ramos Tinhorão (2000) formula tal lacuna com singular agudeza. Nos estudos sobre festas populares, chega a lamentar a diferença entre os registros das práticas musicais com relação àqueles que se referem aos aspectos coreográfico, cênico e plástico das festas.

No período que se segue à abolição do estatuto da escravidão, as crônicas nos jornais, os relatos dos viajantes, os romances se referem aos batuques de modo tão vago quanto intenso ou mesmo frequente, desqualificando a sonoridade de modo francamente racista. Descreve-se a cena musical em termos mais organológicos¹ e associa-se o predicado da inferioridade, do grotesco e da incivilidade ao som produzido pelos negros, relacionando-o à violência e à desordem, deixando por vezes transparecer o medo. Vejamos algumas passagens em que tal afirmação possa ser visualizada.

Eduardo Caldas Britto (1903), remetendo-se às rebeliões que aconteceram em Salvador e arredores entre 1807 e 1835, afirma no início do século XX:

Após terem dansado [sic] toda a noite de domingo, partiram em magotes ao som de trombetas e atabaques, armados uns de arco e flecha, outros de facões e alguns de fuzis. (BRITTO, 1903, p. 84)

Arrecadando-se, esparsos pelo caminho, os seus instrumentos de guerra, foram encontrados tambores, atabaques, trombetas, arcos e armas de fogo. (BRITTO, 1903, p. 91).

Por sua vez, José Carlos Ferreira reporta, na mesma edição, um testemunho acerca de uma dessas rebeliões, ocorrida em 1807:

¹ Organologia é uma disciplina no bojo da musicologia que trata dos instrumentos musicais. Costuma alcançar importância especial no âmbito dos estudos etnomusicológicos.

Ajuntavam-se quando e aonde queriam e em maior liberdade possível; dansavam [sic] e tocavam dissonoros e estrondosos batuques por toda a cidade, e a toda hora. Nos arraiaes [sic] e festas eram elles [sic] sós os que se assenhoravam do terreno, interrompendo quaesquer [sic] outros toques ou cantos. (FERREIRA, 1903, p. 79)

Nem Britto nem Ferreira se referiam ao povo de Orixá, e sim a muçulmanos e seus correligionários. Entretanto, estas menções não contribuem menos aos efeitos de compreender a formatação com que a sonoridade africana chegava aos ouvidos das elites.

Trabalhos como os de Angela Lühning (1995) tecem análises com farta documentação sobre a íntima relação entre imprensa e setores hegemônicos da sociedade baiana na primeira metade do século XX. As fontes não se referem ao que exatamente se cantava, e sim à malignidade atribuída ao seu caráter. Mesmo autores que não poderiam ser enquadrados como intolerantes ou mesmo envolvidos com a perseguição ao Candomblé deixam de se referir precisamente ao teor do repertório musical.

O romance *O Feiticeiro*, de Xavier Marques (1975), cujo texto normalmente disponível data de 1922², remete-se aos sons que se ouvem durante um passeio pelos arredores de Salvador como batuques. Em diversas outras passagens, descreve, com o acento etnocêntrico característico de sua geração intelectual, cenas em que se percebe a centralidade da música, relacionada ao transe:

No banco mais comprido, os pretos se dispuseram segundo a ordem decrescente dos atabaques. Na ponta da fila, aquele cujo ar traía a dignidade de mestre de capela prendia entre os joelhos o grande atabaque de seis palmos. Aos instrumentos de percussão seguiam-se as cabaças vestidas de redes de búzios, prontas a rolar nas mãos fouveiras que as empalmavam. No extremo da linha, ficava o mais moço, aguardando o momento de ferir o gã metálico. Chegou esse momento. A música, em surdina, parecia interpretar o sentimento de temor e respeito que pairava, deveras, sobre a sala. As ancilas dos orixás, de olhos fitos no invisível, sentindo já a atração de um mistério nascente, moveram-se a compasso, antes rosnando que cantando. (MARQUES, 1975, p. 34-35).

Anos mais tarde, em 1933, Jorge Amado, em *Jubiabá*, continuaria a se referir aos batuques e lamentos que se poderia ouvir descendo as ladeiras da velha cidade. Em algumas passagens desse romance, nota-se a insistência na organologia:

E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi perturbar outras festas mais longe, nos algodoais da Virgínia ou nos candomblés do morro da Favela. Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças (AMADO, [196?], p. 100).

² Trata-se de uma refeitura de *Boto e Companhia*, publicado em 1897.

Cabe aqui uma referência ao resultado da expedição idealizada por Mário de Andrade que percorreu inúmeras localidades do Pará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco e Minas Gerais em 1937 e 1938. Merecem destaque esses registros disponíveis em uma caixa com diversos CDs, editada pela Prefeitura de São Paulo, pois é provável que sejam os mais antigos que nos oportunizam ouvir formas musicais de origem africana, que por sua vez já haviam passado por transformações e empreendido apropriações.

Costuma-se dar com marco inicial da fonografia do samba a peça *Pelo Telefone*, (DONGA, SANTOS, 1983) assim denominada pelo próprio autor. A bibliografia sobre a história do samba é muito vasta, abrangendo a relação entre esse gênero musical e a cidade do Rio de Janeiro e, como extensão, a própria nacionalidade brasileira, que teve a capital como centro de organização e difusão de produtos culturais durante muitas décadas. Entretanto, não há muito o que ler sobre a presença das religiões de origem africana nesse repertório. Em certa medida e em certo sentido, a referência à africanidade está incluída na referência à Bahia, que emblematiza a própria africanidade no conjunto tão múltiplo da brasilidade. A Bahia era – e ainda é – comumente associada ao passado, à Negritude, à sensualidade primitiva e a formas rituais considerada não civilizadas por não poucos representantes de uma cultura brasileira reconhecida como refinada. Tal leitura pode ser feita, por exemplo, a partir de uma atenta análise do samba *Feitiço da Vila*, (ROSA, VADICO, 2000) composto por Noel Rosa e Vadico, em 1934 numa atmosfera de intensa polêmica com Wilson Batista. Vejamos:

A Vila tem um feitiço sem farofa
sem vela e sem vintém
que nos faz bem
Tendo nome de princesa,
transformou o samba
num feitiço decente
que prende a gente (ROSA, VADICO, 2000)

Noel desdenha das oferendas que se fazem às entidades cultuadas no Candomblé, colocando como antítese um tipo de feitiço que considera civilizado, associado ao nome da Princesa Isabel, de que vem o nome do seu bairro.

Uma página especial dessa presença da música de origem africana no mundo do espetáculo é Elsie Houston, cantora lírica carioca nascida em 1902, que percorreu com o marido Benjamin Péret, um francês ligado ao grupo de Mário de Andrade, alguns pontos do Norte e Nordeste do Brasil, em 1929. Em 1930, a soprano publicou, na França, *Chants populaires du Brésil* e, em 1931, *La danse et les cérémonies populaires du Brésil*³. Em 1937, passa a residir em Nova Iorque, apresentando-se em casas noturnas sofisticadas com um repertório em que se remete a Ogum, Exu e Iemanjá, além de motivos de domínio público. Em 1939 e 1940, apresentou um programa de rádio na NBC, divulgando aspectos da cultura brasileira. Algumas de suas gravações estão disponíveis na Internet com boa qualidade de reprodução.

³ Não foi possível o acesso direto a essas obras. Reporta-se aqui ao acervo do *Wikipedia*.

Apesar de seu sucesso na noite nova-iorquina, não dispomos de elementos para afirmar se Elsie Houston chegou a ser conhecida através da radiofonia brasileira. Em todo caso, o leitor pode buscar pela Internet algumas faixas gravadas nos Estados Unidos e constatar que alguns desempenhos que hoje pareceriam ousados e originais, sobretudo relacionados à figura polêmica de Exu, já se fazem presentes na sua obra. Aos efeitos de pensar a história da presença das religiões de matriz africana na mídia, a página estrelada por Elsie Houston poderia ser desdobrada generosamente em outros estudos.

Caymmi, a canção praieira e a música que se remete à Bahia

Em 1937, um cantor e compositor nascido em Salvador chega ao Rio de Janeiro para realizar o que pode ser considerado uma descontinuidade na dinâmica que aqui estudamos. Trata-se de Dorival Caymmi, que começa a ser escutado pelo rádio em 1938, com *O Mar* (CAYMMI, 2000), peça que integra o que se costumou chamar de canção praieira e que caracteriza boa parte de sua obra. É o caso de *A jangada voltou só* (CAYMMI, 1957), de 1941, e *Noite de temporal* (CAYMMI, 2000), de 1957.

Em 1939, *O que é que a baiana tem?* (CAYMMI, 2000) alcançou muito sucesso na voz de Carmem Miranda, trazendo discretamente a referência ao Candomblé, ao descrever o traje da baiana:

O que é que a baiana tem?
Tem torso de seda, tem
Tem brinco de ouro, tem
Corrente de ouro tem
Tem pano da Costa tem
Tem bata rendada tem
Pulseira de ouro tem
Tem saia engomada tem
Sandália enfeitada tem
E tem graça como ninguém. (CAYMMI, 2000)

A referência ao “pano da Costa” é inequívoca. Já os outros elementos da indumentária da baiana, embora sejam emblemáticos da personagem, não conotam aspectos propriamente religiosos.

No mesmo ano, a Carmem cantou *A Preta do Acarajé* (CAYMMI, 1969), em que a mesma personagem – a baiana – aparece diretamente relacionada ao Candomblé, reunindo de modo muito sintético os itens mulher, tradição, Bahia e Candomblé.

Anos mais tarde, quando vai se referir diretamente a Iemanjá, Caymmi arremata o poder do mar na vida dos pescadores e suas famílias, como é o caso de *É doce morrer no mar* (CAYMMI, AMADO, 1957), em parceria com Jorge Amado. É a entidade do Candomblé mais presente em sua obra, assim como o Senhor do Bonfim, entre as entidades católicas.

Nos anos 1970, Caymmi fez uma homenagem a Maria Escolástica Conceição Nazaré, Ialorixá do Terreiro do Gantois, com *Oração a Mãe Menininha* (CAYMMI, 1985), referindo-se diretamente ao seu pertencimento a Oxum. Outras canções, que não alcançaram tanta repercussão, também se referiram aos orixás, principalmente Xangô e Oxalá.

Algumas composições aludem ao Candomblé como um aspecto da Bahia como referência de um Brasil passado, cálido, marcado pela proximidade com relação à africanidade e por manifestações culturais de origem africana. É o caso de Herivelto Martins e Chianca Garcia, com *A Bahia te espera* (MARTINS, GARCIA, 1994), gravada pelo Trio de Ouro em 1950

Oh Bahia da magia, dos feitiços e da fé
Bahia que tem tanta igreja e tem tanto Candomblé
Para te buscar, nossos saveiros já partiram para o mar
Se tu vieres, irás provar do meu vatapá
Iaiá Eufrásia, Ladeira do Sobradão, está formando seu candomblé
Velha Damásia da Ladeira do Mamão está preparando o acarajé
Para te buscar, nossos saveiros já partiram para o mar
Nossas morenas roupas novas vão botar
Se tu vieres, irás provar o meu vatapá
Se tu vieres, viverás nos meus braços a Festa de Iemanjá
Vem, vem, vem, vem em busca da Bahia
Cidade da tentação onde o meu feitiço impera
Vem, se me trazes o teu coração
Vem, a Bahia te espera
Bahia, Bahia, Bahia, vem (MARTINS, GARCIA, 1994)

Este tipo de referência não compõe o núcleo principal do cancionário desses autores, mas é significativo que a referência tenha comparecido no rádio em meio ao que alguns chamam de música romântica dos anos 1950 e outros, de samba canção.

As escolas de samba do Rio de Janeiro, durante várias décadas, tiveram na referência à Bahia sua temática mais frequente, tal como verificado por Luís Américo Lisboa Junior (1990). Na maior parte das vezes, os itens referidos são as igrejas, o seu papel materno em relação ao Brasil, o vínculo com a África, a culinária e a coreografia feminina. Podemos aqui tomar como tematização direta do candomblé e de seu vínculo umbilical com a Bahia a composição de Silas de Oliveira que fez muito sucesso como samba-enredo do Império Serrano em 1964, *Aquarela brasileira* (OLIVEIRA, 1984), ainda povoando a memória de muitos seresteiros:

Vejam essa maravilha de cenário
É um episódio relicário que o artista, em sonho genial
Escolheu para este Carnaval
E o asfalto como passarela
Será a tela do Brasil em forma de aquarela [...]
Fiquei radiante de alegria quando cheguei à Bahia
Bahia de Castro Alves, do acarajé
Das noites de magia, do Candomblé [...](OLIVEIRA, 1984)

Em 1966, contando com a parceria de Joacir Santana, lançou *Glória e graças da Bahia* (OLIVEIRA, SANTANA, 1976) pela mesma escola, com uma letra mais diretamente ligada aos Orixás, que não viria a alcançar o mesmo sucesso. É provavelmente a primeira vez que ícones do Candomblé e do Catolicismo

aparecem tão explicitamente entremeados num samba-enredo de escola de samba carioca:

Oh! Como é tão sublime falar
das tuas glórias e dos seus costumes, formosa Bahia
Catedrais ornadas de encantos mil
De candomblé, da famosa magia [...] Terra do Salvador, iaô, iaô
Jeje, Nagô, Jeje, Nagô
Saravá, saravá, yerê, yerê de Agbeokuta
Em louvor à rainha do mar, Yemanjá, Yemanjá
É lindo, é maravilhoso assistir à cerimônia do lava-pés
Ver a baiana com seu traje suntuoso
Apregoando caruru, vatapá e acarajé
Ouvir o povo em romaria cantando assim:
Vou pagar uma promessa a Nosso Senhor do Bonfim
(OLIVEIRA, SANTANA, 1976)

Outra figura que merece destaque nesta listagem é o Babalorixá Joaozinho da Gomeia, nascido na pequena cidade baiana de Inhambupe, em 1914, e radicado em Duque de Caixas, no Rio de Janeiro, desde 1948, transitando não somente na capital, como em São Paulo. Considerando o desconhecimento que costuma se observar de seu papel no âmbito correspondente ao objeto do presente texto, vale a pena disponibilizar informações mais pormenorizadas sobre sua produção discográfica. Em 1956, lançou dois discos. O primeiro reunia a *Saudação a Oxoce n. 1* e a *Saudação a Inhaçan*. O segundo, a *Saudação a Oxoce n. 2* e a *Saudação ao Caboclo Pedra Preta*. Em 1958, lançou o disco *Rei do Candomblé – Joãozinho da Gomeia com Ritual de Terreiro* (GOMEIA, 1969). Em 1962, lançou cinco discos. O primeiro trazia *Bambogira* (GOMEIA, 1987) e *Vou-me embora pro sertão* (GOMEIA, 1987). O segundo, *Pemba* (GOMEIA, 1987) e *Sou da Mina do Santé* (GOMEIA, 1987). O terceiro, *Caiala* (GOMEIA, 1987), um ponto de Iemanjá, e *Oxum* (GOMEIA, 1987). O quarto, *Ogum* (GOMEIA, 1987) e *Pavão* (GOMEIA, 1987). O quinto trazia *Xangô* (GOMEIA, 1987) e *Saudação a Logunedé* (GOMEIA, 1987). Todas essas peças tinham sua origem em vertentes mais populares do Candomblé.

É provável que o desconhecimento nos meios acadêmicos sobre a contribuição de Joãozinho da Gomeia se deva à pouca conexão do seu repertório com aquele correspondente ao mundo das classes médias e do que se foi plasmando como o repertório oficial da música popular brasileira. Isto corresponde à sua implantação no universo do Candomblé Angola, justamente quando a vertente da tradição religiosa de origem africana que mais se veiculou pela mídia é aquela correspondente à Nação Ketu. No entanto, seus discos eram veiculados em estações radiofônicas AM e os pontos de candomblé que divulgou estão como base de algumas gravações de intérpretes de sucesso, como Gerônimo.

Os Orixás no repertório *cult* da música radiofônica brasileira

Com a consolidação da Bossa Nova como estilo musical emblemático do gosto das classes médias urbanas e a intelectualização do repertório realizada sobretudo através dos Festivais do final da década de 1960, a referência às religiões de origem africana se sofisticou. O repertório da Bossa Nova não inclui a temática religiosa, atendo-se sempre ao estilo de vida urbano carioca de classe média.

Entretanto, é através da voz de João Gilberto que faria sucesso, em 1965, a composição de Gilberto Gil *Eu vim da Bahia* (GIL, 1973):

Eu vim
Eu vim da Bahia cantar
Eu vim da Bahia contar
Tanta coisa bonita que tem
Na Bahia que é meu lugar
Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar
A Bahia que vive prá dizer como é que faz prá viver
Onde a gente não tem prá comer, mas de fome não morre
Porque na Bahia tem mãe Iemanjá
De outro lado, o Senhor do Bonfim
Que ajuda o baiano a viver [...] (GIL, 1973)

A partir da segunda metade dos anos 1960, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia, os quatro artistas que se tornaram conhecidos como Doces Bárbaros (1976) com um show que percorreu o país em 1976 (BARROS, 2016) passariam a veicular, com frequência variável, ícones do Candomblé de Orixá e de Caboclo. Já em 1969, Maria Bethânia gravou pontos de Caboclo na faixa *Ponto do Guerreiro Branco* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1969), em disco que leva seu nome. No ano seguinte, no disco *Maria Bethânia ao Vivo*, gravou *Ponto de Iansã* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1970), o *Ponto de Oxóssi* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1970) e alguns pontos de samba de roda. Alguns desses pontos se aproximam do repertório veiculado por Joãozinho da Gomeia.

Em 1975, no álbum *Gil & Jorge: Ogum, Xangô*, Gilberto Gil e Jorge Ben gravaram *Filhos de Gandhi* (GIL, 1975), um hino em que conclama os Orixás a descerem do Orum, envolvendo também o Senhor do Bonfim, para ver de perto o cortejo dos afoxés e blocos de inspiração orientalista próximos às temáticas de referência africana:

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, todo o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Iansã, Iemanjá, chama Xangô, Oxóssi também
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Mercador, Cavaleiro de Bagdá, Oh, Filhos de Obá
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Senhor do Bonfim, faz um favor prá mim, chama o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Oh, meu pai do céu, na terra é Carnaval, chama o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi (GIL, 1975)

Em 1976, Gilberto Gil gravou no álbum *Refavela* um outro hino, *Babá Alapalá* (GIL, 1977), que aborda uma temática específica muito rara, qual seja, o ritual dos Babás na Ilha de Itaparica –os Egunguns:

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju
O filho perguntou pro pai:
“Onde é que tá o meu avô? O meu avô, onde é que tá?”

Avô perguntou bisavô:
“Onde é que tá tataravô? Tataravô, onde é que tá?”
Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva Egum, babá Alapalá

Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal, do ferro natural
Do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei Nagô
Viva Xangô (GIL, 1977)

A partir dos anos 1970, essa referência às religiões de origem africana alcançava também outros perfis de compositor e intérprete. Vinicius de Moraes, que havia participado centralmente da Bossa Nova, passa a compor outros tipos de samba, que se tornaram mais conhecidos de grandes públicos. A partir de sua passagem pelo Terreiro do Gantois e de sua aproximação com Mãe Menininha, bem como com Mãe Senhora do Axé Opô Afonjá, e de sua convivência em diversos períodos em Salvador, passa a se referir com frequência aos Orixás. Em 1962, em parceria com Baden Powell, compôs *Samba da Bênção* (MORAES, POWELL, 1967) e *Berimbau* (MORAES, POWELL, 1967). No ano seguinte, em parceria com Edu Lobo, compôs *Arrastão* (MORAES, LOBO, 1979). Em 1965, já contando com a parceria de Toquinho, lançou o álbum *Os afro-sambas*, como as faixas *Canto de Ossanha* (MORAES, POWELL, 1966), *Canto de Xangô* (MORAES, POWELL, 1966), *Bocoxé* (MORAES, POWELL, 1966) e *Canto de Oxóssi*. Em 1972, lançariam *Maria-vai-com-as-outras* (MORAES, TOQUINHO, 1971), referindo-se ao Gantois e a Iemanjá, alcançando muito sucesso.

Maria era uma boa moça das festas lá do Gantois
Era Maria-vai-com-as-outras, Maria de coser, Maria de casar
Porém, o que ninguém sabia é que tinha um particular
Além de coser, além de casar, também era Maria de pecar
Tumba lá e cá
Tumba é Caboclo
Tumba lá e cá
Tumba é Guerreiro
Tumba lá e cá
Tumba é meu pai
Tumba lá e cá
Não me deixe só
Maria que não foi com as outras, Maria que não foi pro mar
No dia 2 de fevereiro, Maria não brincou na festa de Iemanjá
Não foi jogar água de cheiro nem flores pro seu Orixá
Aí Iemanjá pegou e levou o moço de Maria para o mar
Tumba lá e cá [...] (MORAES, TOQUINHO, 1971)

Esse samba é ainda hoje cantado em diversos cortejos lúdicos e religiosos em Salvador e na Baía de Todos os Santos. Ainda no que concerne a Vinicius de Moraes, em parceria com Toquinho, merece destaque uma composição cujo

desenho rítmico se dá entre uma marcha e um samba: *Meu Pai Oxalá* (MORAES, TOQUINHO, 1973). Integrou a trilha sonora de *O Bem Amado*, telenovela escrita por Dias Gomes, exibida pela Rede Globo em 1973.

Vem das águas de Oxalá essa mágoa que me dá
Ela parecia o dia ao romper da escuridão
Linda no seu manto todo branco em meio à procissão
E eu que ela nem via a Deus pedia amor e proteção
Meu Pai Oxalá é o Rei, venha me valer
E o velho Omolu, Atotô, Abaluaiê
Que vontade de chorar no Terreiro de Oxalá
Quando eu vi a mina ingrata que era filha de Iansã
Com a sua espada cor de prata em meio à multidão
Cercando Xangô num balanceio em meio à multidão
Meu Pai Oxalá é o Rei, venha me valer
E o velho Omolu, Atotô, Abaluaiê (MORAES, TOQUINHO, 1973)

Clara Nunes desempenhou também um papel fundamental na consolidação da presença desta temática no rádio e na televisão. É necessário, aqui, considerar a importância não somente de cada peça cantada e levada ao público pelo rádio e pela televisão, como também a indumentária e a coreografia que acompanham a sua performance. Sendo mineira, Clara era às vezes identificada como baiana em virtude da emblematicidade da Bahia na invocação do mundo da Umbanda e do Candomblé. Tornou-se famosa sobretudo a partir de *Conto de Areia* (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989), de Toninho Nascimento e Romildo, gravada no álbum *O Canto da Guerreira*, de 1974:

É água no mar, é maré cheia, ô
Mareia, ô, mareia
É água no mar
Contam que toda tristeza que tem na Bahia
Nasceu de uns olhos morenos molhados de mar
Não sei se é conto de areia ou se é fantasia
Que a luz da candeia alumia prá gente contar
Um dia, a morena enfeitada de rosas e rendas
Abriu seu sorriso de moça e pediu prá dançar
A noite emprestou as estrelas bordadas de prata
E as águas de Amaralina eram gotas de luar [...]
Quem foi que mandou o seu amor se fazer de canoeiro
O vento que rola nas palmas arrasta o veleiro
E leva pro meio das águas de Iemanjá
E o mestre valente vagueia
Olhando prá areia sem poder chegar
Adeus, meu amor, não me espera
Porque eu já vou me embora
Pro reino que esconde os tesouros de minha Senhora
Desfia colares e conchas prá vida passar
E deixa de olhar pros veleiros
Adeus, meu amor, eu não vou mais voltar (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989)

Pode-se observar, em toda a trajetória do estabelecimento da iconografia de origem africana, que o personagem Iemanjá é nitidamente o mais referido e

nominado. No caso da composição acima, o núcleo da narrativa é o mesmo de Jorge Amado em *Mar Morto*, de 1936. Mãe, mulher, mar, mistério e morte são nuclearidades temáticas constantes quando se canta para Iemanjá.

O repertório de Clara Nunes inclui outras peças que se remetem diretamente aos Orixás, como *A Deusa dos Orixás*, de Romildo e Toninho Nascimento (1989), lançada no álbum *Guerreira*, de 1978, em que canta para os Orixás que a regiam, Ogum e Iansã:

Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Iansã penteia os seus cabelos macios
Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
Ogum sonhava com a filha de Nanã
E pensava que as estrelas eram os olhos de Iansã
Na terra dos Orixás, o amor se dividia
Entre o Deus que era de paz e outro deus que combatia
Como a luta só termina quando existe um vencedor
Iansã virou rainha da coroa de Xangô (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989)

Um evento singular, na esteira da apresentação dos Orixás na radiofonia, corresponde ao trio Os Tincões, formado em Cachoeira, Recôncavo Baiano, nos anos 1960. O primeiro álbum do grupo fora um compacto simples de boleros (1961). Em seguida, a temática do Candomblé aparece vigorosamente. Do início dos anos 1970 até 1986, sob os cuidados do produtor Adelzon Alves, foram lançados vários sucessos, num tipo de interpretação comedida e cuidadosa, quase sempre em uníssono, combinando elementos do repertório sacro de origem africana e católica.

O primeiro sucesso notável dos Tincões aconteceu em 1977, em álbum homônimo. Trata-se de *Cordeiro de Nanã*, de Dadinho e Mateus Aleluia (1977):

Sou de Nanã, Ewá, Ewá, Ewá é
Sou de Nanã Ewá
Fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro não
Preferi ficar calado que falar e levar não
O meu silêncio é uma singela oração
A minha santa de fé
Meu cantar (meu cantar)
Vibram as forças que sustenta o meu viver (meu viver)
Meu cantar é um apelo que eu faço a Nanã é (DADINHO, ALELUIA, 1977)

Outra composição que se tornou conhecida através dos Tincões é uma refeitura de *Cangira*, que já havia sido gravada em 1932 por Paulo Rodrigues e Waldyr Machado, pelo selo RCA Victor (COSTA, 2017, p. 64). O grupo de Cachoeira adaptou a composição, rebatizando-a como *Deixa a gira girar* (HERALDO, ALELUIA, 1973), provavelmente seu sucesso mais conhecido, no álbum *Os Tincões*, de 1973:

Meu pai vem d'Aruanda
E a nossa mãe é Yansã
Meu pai vem d'Aruanda

E a nossa mãe é Yansã
Ô gira deixa a gira girar
Deixa a gira girar
Saravá Yansã
É Xangô, Yemanjá, iê
Deixa gira girar
Zambi lê Zambi

Zambi na qua tê sá
Baquice baquice
Tata Inquice de Orixá
Qui lê e pá, toté de Maiangá
Xeto marumba Xeto
Atotô Pai (HERALDO, ALELUIA, 1973)

O membro mais conhecido do trio é Mateus Aleluia, ainda em atividade como compositor, presente na cena midiática como conhecedor da música e das tradições de origem africana, tendo vivido também em Angola. Trata-se do grupo que mais se aproximou da vertente Angola no universo das tradições de origem africana, bem como da linhagem dos Caboclos, que já remete ao componente indígena da brasilidade, por sua vez, mais próximo do Candomblé de Angola que do Ketu e do Jeje.

Em 1985, a telenovela *Tenda dos Milagres*, baseada no romance homônimo de Jorge Amado publicado em 1969, sob direção de Paulo Afonso Grisolli, novamente exibiu elementos das religiões de origem africana. Sua trilha sonora traz algumas peças que se remetem diretamente aos Orixás, como *Milagres do Povo*, de Caetano Veloso (1985), *Olhos de Xangô*, de Moraes Moreira (1985), e a mais conhecida destas, *É d'Oxum*, de Gerônimo Santana e Vevé Calasans (1985), que se mantém como sucesso em shows do primeiro até os nossos dias, tendo sido interpretada e gravada por inúmeros cantores nestas últimas décadas.

Diversos intérpretes de sucesso continuaram lançando peças que enalteciam as entidades de origem africana. Nos meios considerados cult, também chamado geralmente de MPB, Maria Bethânia tem inovado com frequência. Em 1976, a faixa *As Ayabás*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso (1976), se constitui como um hino aos Orixás femininos, numa interpretação dramática que transborda os limites da canção convencional em termos de duração e regularidade, sendo que os atabaques tocam como se faz para as próprias Iabás.

Maria Bethânia daria prosseguimento a este vínculo, interpretando peças que se referem ao mundo dos Caboclos. Trata-se do DVD *Brasileirinho*, de 2004. A última vez que chegou ao público cantando para os Indígenas e Caboclos aconteceu em 2014, com o CD *Meus quintais*.

As religiões de origem africana chegam ao mundo pop

Com a multiplicação exponencial da produção fonográfica no Brasil a partir dos anos 1970, as referências às tradições de origem africana se expandiram notavelmente. Podemos tratar desta ocupação de espaços a partir de dois painéis,

correspondendo o primeiro à música do Carnaval soteropolitano a partir dos anos 70 e o segundo, ao pagode carioca nas décadas mais recentes.

O repertório ocasionado, demandado e direcionado ao Carnaval de Salvador nos últimos trinta anos costuma ser chamado de Axé Music. Situa-se numa dinâmica complexa de nuclearidade significativas que têm recebido diversas interpretações e não raro despertam polêmicas nos meios intelectuais. Adotamos aqui aquela que situa a moderna música carnavalesca soteropolitana no âmbito da Baianidade, uma narrativa que exalta o pertencimento a Salvador, à Baía de Todos os Santos e seu Recôncavo tendo como eixos principais a familiaridade, a religiosidade e a sensualidade (MOURA, 2001). Alcançando notável sucesso desde sua visibilidade através de ícones como Luís Caldas, Gerônimo e Sarajane, divulgados em programas televisivos de impacto nacional como aqueles comandados por Chacrinha. Seu repertório passava a incluir, abundantemente, referências às tradições de origem africana.

Tal seleção, em termos de recepção de repertório, incluía aquele dos blocos afro, que desde 1975, com o surgimento do Ilê Aiyê, veiculavam durante o verão soteropolitano a iconografia de uma Negritude associada ao valor, beleza e dignidade da África e seus descendentes em diáspora. A visibilidade desses ícones extrapolava a cidade do Salvador e sua temporada turística, alcançando diversos nichos de mercado, sobretudo São Paulo.

Diversas bandas contribuíram para apresentar as referências dos Orixás diante de públicos que não as conheciam. Um exemplo disto é a marcha *É o ouro*, de Lula Carvalho, gravada em 1991 por Márcia Freire para o álbum *É o ouro* da Banda Cheiro de Amor:

Viver a minha vida é o ouro
Que ouro é minha vida, que ouro é minha vida
Que ouro
Nessa leva levo eu fé prá todos os quintais
Todos os atabaques meus batem para os Orixás
Festa sempre faço eu prá salvar meus Orixás
É a Bahia quem me deu contas para o meu colar
Salve, salve essa casa, moço
Salve esse ganzuá (CARVALHO, 1991)

Esse repertório abrange centenas de composições cantadas efusivamente pelas multidões durante o ciclo de festas de verão em Salvador, que se expandiu por diversas cidades brasileiras a partir dos anos 1980. Muitos de seus compositores e intérpretes não mantinham vínculo com casas de Candomblé e sequer conheciam o significado de alguns termos utilizados nas canções, o que não lhes eximiu de perceber o apelo mágico que essas palavras veiculavam. O Candomblé passava a ser também, para as mesmas multidões, uma referência de exaltação à herança africana, associado à beleza, à exuberância, à sensualidade, enfim, à festa.

A partir dos últimos anos do século XX, a Axé Music perdeu boa parte do espaço de divulgação de que desfrutava no rádio e na televisão, mantendo a hegemonia durante o Carnaval e os Carnavais extemporâneos – as Micaretas.

Ampliou-se consideravelmente o leque de referências das tradições de origem africana no bojo desse repertório. Vejamos.

O padrão Ketu de enunciação dessas tradições foi completado por referências do Candomblé de Angola e do Jeje, como se pode ver em *Dandalunda*, composição de Carlinhos Brown (2013) que fez muito sucesso na voz de Margareth Menezes, em 2012, tanto ao vivo, nas festas de verão, como no DVD *Voz Talismã*.

Bem pertinho da entrada do gueto
Um terreiro de Angola e de Ketu
Mãe Maiamba que comanda o centro
Dona Oxum dançando Oxóssi no Tempo
Lá em cima do Tamarineiro
Mariinha da pipoca ajoelha
Em janeiro, no dia primeiro
Desce o dono do terreiro – Coquê!
Dandalunda, Maimbando, Coquê
Dandalunda, Maimbando, Coquê
Seu Zumbi é santo sim que eu sei
Caxixi, Agdavi, Capoeira
Casa de batuque e toque na mesa
Linda Iansã da pureza
Vira fogo, atraca, atraca, se chegue
Vi Nanã dentro da mata
Brasa acesa na pisada do frevo
Arrepiá o corpo inteiro
Dandalunda, paira na beira
Dandalunda, na cachoeira
Dandalunda, paz e água fresca
Dandalunda, doura dendê (BROWN, 2013)

Ora, Dandalunda é no Angola o nome correspondente a Oxum no panteão Ketu. E Coquê é a saudação de Dandalunda, como Oraieiê é a saudação de Oxum. Isto tem resultado muito significativo, considerando a supremacia que o padrão Ketu tem exercido tanto na expressão midiática como entre os intelectuais, desde o tempo de Nina Rodrigues. É a dinâmica da música pop que oportuniza esta dinâmica de circulação de diferentes ícones no mesmo universo religioso.

Outra mudança considerável é que o Orixá, como ícone supremo e todopoderoso dessas referências de africanidade, vem sendo completado com outros ícones, como o *Erê*, sua versão infantil e brincalhona, dimensão dionisiaca e pueril que vem enriquecer sua enunciação olímpica. É o que se pode ver em *Maimbê*, da autoria do mesmo Carlinhos Brown e do mesmo Mateus Aleluia, gravada em 2004 por Daniela Mercury no álbum *Carnaval Eletrônico*. A marcha de Axé Music associa *Maimbê* aos gêmeos São Cosme e São Damião, cuja devoção se configura de modo análogo às comemorações do Dia das Crianças nos ambientes hegemonzados pelo *marketing* do comércio convencional:

Corre, Cosme chegou
Doum Alabá
Damião Jaçanã
Prá levar e deixar
Alegria de Erê é ver gente sambar

Meu look laquê mandei cachear
Me alise prá ver
Meu forte é beijar
Vou cantar Maimbê prá você se acalmar
Maimbê, Maimbê Dandá
Zum, zum, zum, zum, zum Baba
Zum, zum Baba
Zum, zum Baba
Traga a avenida com você
Tava esperando Maimbê (BROWN, ALELUIA, 2004)

Passemos a outro painel, correspondente ao pagode desenvolvido no Rio de Janeiro, que nas últimas décadas suplantou outros formatos de samba e apresenta interfaces com a cultura musical do funk e do rap.

Em 2009, Zeca Pagodinho e Jorge Ben Jor propagaram um samba dolente bem conhecido, com o próprio nome de *Ogum*, composto por Marquinho PQD e Claudemir, integrando o DVD *MTV Especial: Zeca Pagodinho - uma prova de amor ao vivo*:

Um devoto dessa imensa legião de Jorge
Eu, sincretizado na fé, sou carregado de axé
E protegido por um cavaleiro nobre
Sim, vou na igreja festejar meu protetor
E agradecer por eu ser mais um vencedor
Nas lutas, nas batalhas
Sim, vou no terreiro prá bater o meu tambor
Bato cabeça e firmo ponto sim senhor
Eu canto prá Ogum
Ogum, um guerreiro valente que cuida da gente que sofre demais
Ogum, ele vem de Aruanda
Ele vence demanda de gente que faz
Ogum, cavaleiro do céu
Escudeiro fiel, mensageiro da paz
Ogum, ele nunca balança
Ele pega na lança, ele mata o dragão
Ogum é quem dá confiança prá uma criança virar um leão
Ogum é um mar de esperança que traz a bonança pro meu coração [...]
(PQD, CLAUDEMIR, 2009)

Em seguida, Zeca Pagodinho acrescenta a oração tradicional de São Jorge, que já fora musicada como *Jorge da Capadócia* por Jorge Bem, no álbum *Solta o Pavão*, em 1975, e no mesmo ano interpretada por Caetano Veloso no álbum *Qualquer Coisa*. Na gravação de 2008, o próprio Jorge Ben recita o Hino de São Jorge ao final da faixa.

Por sua vez, o rapper e sambista paulistano Criolo apresentou esta composição referindo-se a Ogum, no álbum *Nó na orelha*, de 2011. Pode-se observar como duas vertentes tão diferentes entre si da música pop se apropriaram do perfil do Orixá Ogum:

Ogum adjo, ê mariô
Okunlakaiê
Ogum adjo, Ê maiô
Okunlakaiê
Antes de Sabota escrever *Um Bom Lugar*
A gente já dançava o Shimmy Shimmy Ya
Chico avisara “a roda não vai parar”
E quem se julga a nata cuidado prá não quaiar [...]
E pode crer, mais de quinhentos mil manos
Pode crer também, o dialeto suburbano
Pode crer, a fé em você que depositamos
E fia, eu odeio explicar guia [...]
Ogum adjo, ê mariô
Okunlakaiê
Ogum adjo, Ê maiô
Okunlakaiê (CRIOULO, DINUCCI, 2011)

Breves considerações finais

A configuração do repertório musical no rádio, na televisão e nas mídias informacionais, como o *WhatsApp* e o Instagram, é praticamente inapreensível em esquemas simplificados. Ao concluir esta reflexão, gostaria de apontar que as referências às religiões africanas ocuparam progressivamente, em um século, os espaços mais diversos de enunciação. E ocupar espaços e lacunas é inventar, criar, conquistar a legitimidade de sua presença, de seu valor, dignidade e beleza.

As investidas racistas, que recebem às vezes o tratamento pleonástico de “intolerância”, não deveriam ser encaradas como crise da própria enunciação dos ícones das religiões de matriz africana na mídia. Pelo contrário, a contrapartida das agressões é o próprio reconhecimento de seu poder de interpelar, de sua autenticidade como linguagem da experiência do divino. Não fosse o vigor dessa expressão, não estariam bradando contra os Inquices, Voduns e Orixás legiões enfurecidas de pessoas – boa parte delas afrodescendentes – que não aceitam que são, entre outros traços, tributários da herança sagrada que veio nos porões dos tumbeiros. Enfim, o que causa a irritação dos agressores é que a lacuna a que se referiu o início deste artigo vem sendo preenchida.

Sujeitos criadores de diferentes origens em termos de região e etnicidade, extrações sociais, status e hábitos de consumo vêm levando as entidades que tiveram sua origem no continente africano e nas matas da América aos canais da mídia. E assim, vêm elevando essas divindades aos mesmos altares que, até relativamente pouco tempo, eram tabu para negros e índios e ocupados apenas por imagens de brancos.

É preciso continuar revestindo as entidades indígenas e negras de roupagens brilhantes e bem cuidadas, como dizem Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro na canção *Manto real*, gravada por Dori Caymmi em 2013, no álbum *Setenta Anos*.

Numa agulha de platina
Corre a claridão da linha
Que vai rendilhando os punhos
O decote e a bainha
Que vai cravejando os búzios
Os corais e água marinha
No bordado reluzente
Do vestido da Rainha
É em tempo de poesia
Quando bate a lua cheia
Que ela sai de dentro d'água
E de noite ela passeia
Pelas pedras, pelas ondas
Pela praia, pela areia
Só quem tem olhar de encanto
Vê o manto da sereia
Rendeira do céu, lua cheia
Com seu carretel de luar
No manto real da sereia
Costura a espuma do mar (PINHEIRO, CAYMMI, 2013)

Quem não reconheceria aí a beleza da Mãe d'Água? Sem que seja necessário dizer o nome do grande ventre africano da nacionalidade brasileira, permanece a poética de Dorival Caymmi, seu filho e seus parceiros no sentido de cantar o misterioso vulto de Iemanjá.

Referências

A BAHIA te espera. Intérprete: Trio de Ouro e Dalva de Oliveira. Compositores: Herivelto Martins e Chianca Garcia. In: TRIO de ouro. Intérpretes: Trio de Ouro e Dalva de Oliveira. [S. l.]: Revivendo, 1994 1 CD, faixa 8.

A DEUSA dos Orixás. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Toninho Nascimento e Romildo. In: O CANTO da guerreira. Intérprete: Clara Nunes. [S.l.]: EMI, 1989, LP, Lado B, faixa 1.

A JANGADA voltou pro mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: CANÇÕES Praieiras. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Odeon, 1957, 1 LP, lado B, faixa 2.

A MÃE d'água e a menina. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: CAYMMI. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Fundação Emílio Odebrecht, 1985, 2 LP, lado B, faixa 6.

A PRETA do acarajé. Intérprete: Carmem Miranda. Compositor Dorival Caymmi. In: A QUERIDA Carmem Miranda. Intérprete: Carmem Miranda. [S. l.]: Imperial, 1969, 1 LP, lado A, faixa 5.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 10 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [196?].

AQUARELA Brasileira. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Silas de Oliveira. In: HISTÓRIA Da Música Popular Brasileira - Silas de Oliveira, Mano Décio & D. Ivone Lara. Intérpretes: diversos [S. l.]: Abril Cultural, 1983, LP, lado A, faixa 3.

ARRASTÃO: Intérprete: Edu Lobo. Compositores: Edu Lobo e Vinícius de Moraes. In: A ARTE de Edu Lobo. Intérprete: Edu Lobo. [S. l.]: Elenco, 1979, Álbum Duplo. LP, lado B, faixa 1 – LP1.

AS AYABÁS. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Gilberto Gil e Caetano Veloso. In: PÁSSARO proibido. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Philips, 1976, LP, Lado A, faixa 1.

BABÁ Alapalá. Intérprete: Gilberto Gil. Compositor: Gilberto Gil. In: REFAVELA. Intérprete: Gilberto Gil. [S. l.]: Philips, 1977, LP, lado A, faixa 5.

BAMBOGIRA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 1.

BARROS, Carlos. *Doces e Bárbaros*. Um estudo sobre construções de identidades baianas. Salvador: Pinaúna, 2016.

BERIMBAU. Intérprete: Vinicius de Moraes. Compositores: Baden Powell e Vinicius de Moraes. In: VINICIUS. Intérprete: Vinicius de Moraes. [S. l.] Elenco: 1967, CP, lado B, faixa 1.

BOCOXÉ, Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, faixa 3.

BRASILEIRINHO. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.] Quitanda, 2004, DVD.

BRITTO, Eduardo de Caldas. Levantes de pretos na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, ano X, n. 29, 1903, p. 67-94.

CAIALA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 3.

CANTO de Ossanha. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, lado A, faixa 1.

CANTO de Xangô. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, lado A, faixa 2.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CONTO de areia. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Toninho Nascimento e Romildo. In: O CANTO da guerreira. Intérprete: Clara Nunes. [S.l.]: EMI, 1989, LP, Lado A, faixa 1.

CORDEIRO de Nanã. Intérprete: Os Tingoãs. Compositores: Dadinho e Mateus Aleluia In: OS TINCOÃS. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: RCA Victor, 1977, LP, Lado B, faixa 5.

COSTA, Luís Paulo de Souza Pinto. *O Influxo Religioso na Obra do Grupo Musical Os Tingoãs*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, 2017.

DANDALUNDA. Intérprete: Margareth Menezes. Compositor: Carlinhos Brown. In: VOZ talismã. Intérprete: Margareth Menezes. [S. l.]: Canal Brasil, 2013, DVD, faixa 24.

DEIXA a gira girar. Intérprete: Os Tingoãs. Compositores: adaptação de Heraldo e Mateus Aleluia In: OS TINCOÃS. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: Odeon, 1973, LP, Lado A, faixa 1.

DOCES Bárbaros. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia. [S. l.]: Philips, 1976, Álbum Duplo, LP.

É D'OXUM. Intérprete: MPB4. Compositores: Gerônimo e Vevé Calasans. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 4.

É DOCE morrer no mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi e Jorge Amado. In: CANÇÕES Praieiras. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Odeon, 1957 1 LP, lado B, faixa 1.

É O OURO. Intérprete: Marcia Freire e Banda Cheiro de Amor. Compositor: Lula Carvalho. In: É O OURO. Intérprete: Marcia Freire e Banda Cheiro de Amor. [S. l.]: Polydor, 1991, LP, lado B, faixa 1.

EU vim da Bahia. Intérprete João Gilberto. Compositor: Gilberto Gil. In: JOÃO Gilberto. Intérprete João Gilberto. [S. l.]: Polydor, 1973, LP, lado B, faixa 2.

FEITIÇO da Vila. Intérprete: Orlando Silva. Compositores: Noel Rosa e Vadico. In: NOEL Rosa – Feitiço da Vila. Intérpretes: diversos [S. l.]: Revivendo Discos, [ca. 2000]. 1 CD, faixa 3.

FERREIRA, José Carlos. As insurreições dos africanos na Bahia . *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, ano X, n. 29,1903, p. 95-119.

FILHOS de Gandhi. Intérpretes: Gilberto Gil e Jorge Ben. Compositor: Gilberto Gil. In: GIL & Jorge. Intérpretes: Gilberto Gil e Jorge Bem. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 5.

GLORIA e graças da Bahia. Intérprete: Abilio Martins e Coro. Compositor: Silas de Oliveira e Joaci Santana. In: HISTÓRIA das Escolas de Samba 7. Intérpretes: Diversos. [S. l.]: Som Livre, 1976, LP, lado B, faixa 2.

JORGE da Capadócia. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor. Jorge Ben. In: QUALQUER coisa. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 1.

JORGE da Capadócia. Intérprete: Jorge ben. Compositor. Jorge Ben. In: SOLTA o pavão. Intérprete: Jorge Ben. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 2.

LISBOA JÚNIOR, Luís Américo. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: Musimed/Sobrindes, 1990.

LÜHNING, Angela Elisabeth. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí”. Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, v. 28, p. 194-220, 1995.

MAIMBÊ Dandá. Intérpretes: Daniela Mercury e Carlinhos Brown. Compositor: Carlinhos Brown e Mateus Aleluia. In: CARNAVAL Eletrônico. Intérprete: Daniela Mercury e outros. [S. l.]: BMG, 2004, CD, faixa 1.

MANTO real. Intérprete: Dori Caymmi. Compositores: Paulo Cesar Pinheiro e Dori Caymmi. In: SETENTA anos. Intérprete: Dori Caymmi. [S. l.]: Acari Records, 2013, CD, faixa 2.

MARIA vai com as outras. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. Compositores: Toquinho e Vinicius de Moraes. In: TOQUINHO & Vinicius. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. [S. l.]: RGE, 1971, LP, lado A, faixa 2.

MARIÓ. Intérprete: Crioulo. Compositor: Crioulo e Kiko Dinucci. In: NÓ na orelha. Intérprete: Crioulo. [S. l.]: Oloko, 2011, CD, faixa 4.

MARQUES, Xavier. *O feiticeiro*. 3 ed. São Paulo: Edições GRD; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

MEU pai Oxalá. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. Compositores: Toquinho e Vinicius de Moraes. In: O BEM Amado. Intérpretes: Diversos. [S.l.]: Som Livre, 1973, LP, Lado B, faixa 1.

MEU último bolero. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: Musicolor, 1961, LP.

MEUS quintais. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.] Biscoito Fino, 2014, CD.

MILAGRES do povo. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 1.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade*. Arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e

Cultura Contemporâneas), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2001.

NOITE de Temporal. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: EU Vou Pra Maracangalha (1957) / Caymmi e o mar (1957). Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: EMI, [ca. 2000] 1 CD, faixa 18.

O MAR. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: EU vou pra Maracangalha (1957) / Caymmi e o mar (1957). Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: EMI, [ca. 2000]. 1 CD, faixa 20.

O QUE é que a baiana tem? Intérprete: Carmem Miranda. Compositor: Dorival Caymmi. In: RAÍZES do samba – Carmem Miranda. Intérprete: Carmem Miranda. [S. l.]: EMI, [ca. 2000] 1 CD, faixa 14.

OGUM. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 5.

OGUM. Intérpretes: Zeca Pagodinho e Jorge Bem Jor. Compositores: Marquinho PQD e Claudemir. In: ESPECIAL MTV: uma prova de amor – ao vivo. Intérprete: Zeca Pagodinho e outros. [S. l.]: Universal Music, 2009, DVD, faixa 6.

OLHOS de Xangô. Intérprete: Moraes Moreira. Compositores: Fausto Nilo e Moraes Moreira. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 3.

OXUM. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 6.

PAVÃO. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.] Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 1.

PELO Telefone. Intérprete: Conjunto Regional do Donga. Compositores: Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Samba. Intérpretes e compositores: Diversos. [S. l.], Abril Cultural, 1983, LP, lado A, faixa 1.

PEMBA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 2.

PONTO de Iansã. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. In: MARIA Bethânia ao vivo. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1970, LP, lado A, faixa 1.

PONTO de Oxóssi. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. Intérprete: Maria Bethânia. In: MARIA Bethânia ao vivo. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1970, LP, lado B, faixa 7.

PONTO do guerreiro branco. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. In: MARIA Bethânia, Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1969, LP, Lado A. Faixa 3.

REI do Candomblé. Intérprete e Compositor: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Musicolor, 1969, LP.

SAMBA da Bênção. Intérprete: Vinicius de Moraes. Compositores: Baden Powell e Vinicius de Moraes. In: VINICIUS. Intérprete: Vinicius de Moraes. [S. l.]: Elenco, 1967, CP, lado A, faixa 1.

SAUDAÇÃO a Logunedé: Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 5.

SOU da mina da santé. Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 3.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VOU-ME embora pro sertão. Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 2.

XANGÔ: Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.] Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 6.

Poemas de Eduardo Silveira e Camilo César

*Eduardo Silveira e Camilo César,
com apresentação de Rubens da Cunha*

Uma das características da poesia contemporânea é a fragmentação de estilos, de influências, de vozes. Além disso, quando se pensa na extensão territorial brasileira, outra característica é a quantidade de poetas que atuam de forma mais local. Apesar de todas as ferramentas tecnológicas que podem ampliar as vozes, que podem levar os poemas a públicos diversos e distantes, ainda é muito difícil um jovem poeta conseguir, digamos, se nacionalizar, fora dos prêmios, das instituições literárias mais clássicas, das influências midiáticas de sempre, ou fora do eixo Rio-São Paulo, ainda um determinante da formação canônica.

A Revista Trilhos nasce com o intuito de ser um espaço agregador de conhecimentos, pensamentos e artes diversas, sobretudo, aquelas que estão fora dos sistemas canônicos ou dos centros econômicos e culturais. Por isso, nesse número inicial, escolhemos dois jovens poetas que, apesar de estarem em pontos cardinais opostos, apresentam características comuns: tem em torno de 30 anos, são poetas independentes, possuem uma linguagem ou uma digital poética bastante contundente e diversa.

Do Recôncavo Baiano vem Camillo César Alvarenga, que é mestre em Sociologia (PPGS/UFPB) e especialista em Estudos Étnicos e Africanos (ISCTE-IUL). É um poeta-pesquisador que investiga as transformações cosmológicas e ontológicas ameríndias e africanas na modernidade. É autor de *Scombros* (Edufrb, 2012), *Macumbe-se* (Kza1, 2018) e *Flor de Búzios* (no prelo). Camillo apresenta uma poética marcada pela ancestralidade africana, mas, ao mesmo tempo, interligada a elementos linguísticos e rítmicos bastante contemporâneos. É uma poesia que não deixa nunca de olhar o passado, ou melhor, propõe aquilo que Édouard Glissant chamava de “visão profética do passado” para, com isso, entrar em sonância, dissonância, consonância com o tempo presente. A agudez dessa poética transita entre a delicadeza, o tremor, a denúncia e o orgulho da ancestralidade, da tradição, das lutas e das rupturas que um jovem poeta negro tem que enfrentar.

Do norte catarinense, vem Eduardo Silveira é professor de literatura e de língua portuguesa. Em 2017, publicou seu primeiro livro de poemas, *Calopsita*. Em 2019, chegou ao segundo livro: *Tamanduá/bandeiras*. Eduardo apresenta uma linguagem fragmentada, irônica, capaz de se conectar tanto a experiências

literárias como o modernismo, sobretudo de Oswald de Andrade, quanto a poesia marginal comum aos anos de 1970. Além dessas fontes, Eduardo também trabalha com o ritmo e a sintaxe própria da escrita feita na internet. Rapidez, ritmo, um afrontamento a certas regras gramaticais, um tom que denuncia, muitas vezes por um sarcasmo profundamente lírico, as desigualdades, misérias ou a condição falível da humanidade. Tudo isso feito com um mergulho poético no cotidiano, no banal, nas coisas mais corriqueiras, no entanto, sem nunca diminuir esse cotidiano, sem condená-lo, pelo contrário, trazendo o banal para si e transformando-se, como diria Manoel de Barros, em matéria de poesia.

Para essa edição, selecionamos 3 poemas de cada poeta. Os poemas de Eduardo Silveira estão publicados em seu livro *Tamanduá/bandeiras* e demonstram sua forte ironia, sua forma aparentemente despojada de escrever, mas que demonstra um olhar bastante aguçado sobre a realidade e a atualidade. De Camillo Cesar Alvarenga, apresentamos 3 poemas que estão em seu livro *Flor de Búzios*, (no prelo). Apuro formal, escolha de um léxico que demonstra um olhar carinhoso e atento sobre a ancestralidade, mas sem desconectá-la com o tempo presente, sem estabelecer a ancestralidade no lugar de tradição intocável.

Por fim, a intenção da Revista Trilhos é chamar a atenção dos leitores para essas poéticas que estão à margem e, por estarem à margem, estão livres, produtivas, disruptivas. Estão, como queria Édouard Glissant, indo além das aparências e revelando e preservando o imaginário do mundo.

Eduardo Silveira

(Joinville – SC, 1990) é poeta e professor de Língua Portuguesa e Literatura. Autor de *Calopsita* (Bernúncia / Redoma, 2017) e *Tamanduás/Bandeiras* (Micronotas, 2019).



Lenio Braga. Sem título. Sem data. Gravura em metal. Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

as causas pelas quais lutamos
têm causas

(as causas das causas
é por onde devemos começar)

é burra toda luta
que não para pra pensar

não há delícia
em milícias

não há charme
em marchas
de coturnos

a beleza e o prazer
estão em lutar
ao nosso bel-prazer

lutar e defender
o que nos dá na telha



Lenio Braga. Sem título. Sem data. Gravura em metal. Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

contra os trilhos
que insistem em
atravessar nosso caminho

lutar por uma nova escrita da história
ou então assumir de uma vez
que o que temos até então
é uma história de ficção
um romance do mundo
um grande artigo da wikipedia
que pode e deve
ser alterado

(uma história com menos adornos
e mais Adornos)

64 é 1500
é 1888
e todas as datas são hoje
o bingo da história
começa muito antes
de livros, mapas, calendários

a história começa sempre antes
do que se escreve
perdem-se no ar os gestos iniciais

mas o gesto ainda é
nossa única e verdadeira arma

muito antes de tacapes e bombas
os gestos
lutar e defender
o que nos toca
mas não só:
o que nos chega pelos olhos nariz pele bocas pensamento
nosso coração vai sentir
sim
o que os olhos não viram
mas ouviram dizer
meteremos
sim
a colher onde não fomos chamados

se minha luta é a tua luta
a gente comemora:
somos irmãos
e não figura repetida
no álbum da História

contra isso
a arte pela arte
a luta pela luta
a luta a favor do luto
contra isso
também temos de lutar

dia e noite
até que a estrela exploda
haveremos de militar

militar
sem limites

abaixo a ditadura limitar

(in: Tamanduás/bandeiras)



Lenio Braga. Sem título. Sem data. Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

KUDRIAVKA

Laika, a primeira mulher,
contempla a terra do planeta SemNome
enquanto rói, preguiçosa,
o osso do último homem

nem a primeira nem a última
a ser mandada pro espaço
ontem mesmo, em qualquer rua,
partiu mais uma num esputinique

Laika, minha mãe,
a procurar calor
pelas ruas de Moscou,
Laika Franco,
a morrer todo dia
pelas ruas do Rio,

Laika Frank
Laika Freak
Laika Frio

Laika, a primeira cachorra,
contempla a dança de infinitos satélites
que o homem lançou, desesperado
a qualquer marte que servisse de apoio,
enquanto coça, prazerosa, sua pulga de estimação

Amaram mal os homens, como um serviço
amaram mal os planetas
como mal amaram suas mulheres e mães

Mas Kudriavka, a primeira anja,
não pensa nessas coisas
no planeta SemNome,
seu reino particular

Laika, lá, em pleno estado Laiko,
corre e ladra e brinca, livre, o dia todo
e à noite adormece
dando patadas no ar

(in: Tamanduá/Bandeiras)



Lenio Braga. Sem título. Sem data. Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

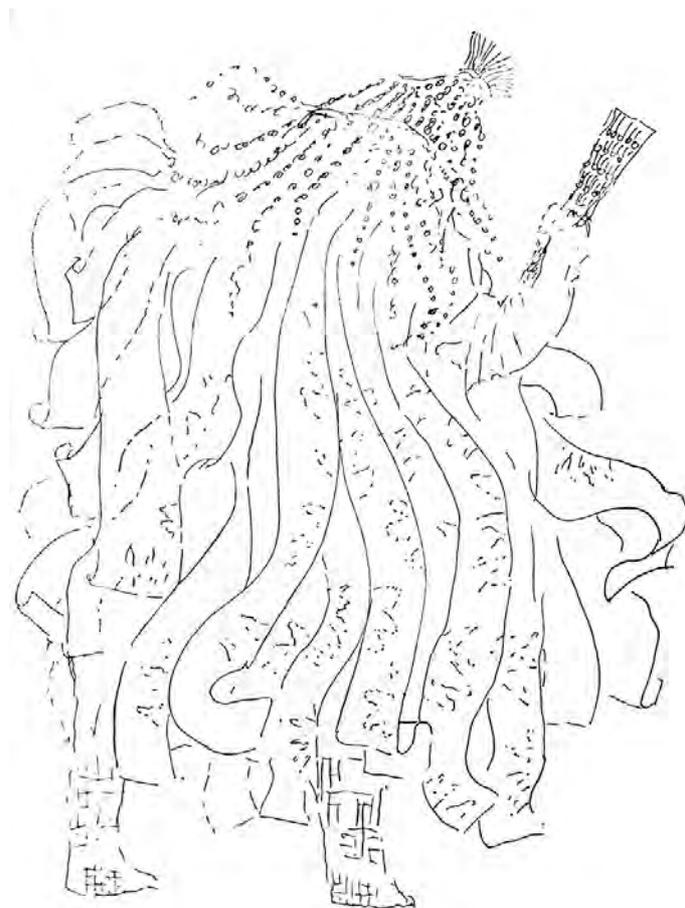
há no coração da floresta uma tribo sem nome. ao acordar, seus moradores saltam das redes apressados e atentos ao último dia de sua comunidade. mas nem por isso descumprem a rotina; para se desaparecer por completo do mapa é preciso muita organização e método. em seu último dia, cantam, dançam, louvam aos deuses e pedem clemência, na esperança de que mais um dia seja concedido. às pressas, desfazem-se de suas atuais relações e organizam novos casamentos que formam uma noite furiosa de amor a fazer até mesmo a Lua descer por um fio direto à cama. as crianças dormem abraçadas e com medo enquanto os velhos cantam pela última vez, quando despertam, saltam das redes apressados e atentos a mais um último dia de sua comunidade.

(in: *Tamanduá/Bandeiras*)

Camillo César Alvarenga

(1988, São Félix – BA) é poeta e tradutor e mestre em Sociologia pela UFPB.

Autor do livro de poemas *Sombros* (Edufrb, 2012), *Macumbe-se* (Kza1, 2018) e *Flor de Búzios* (no prelo, 2019)



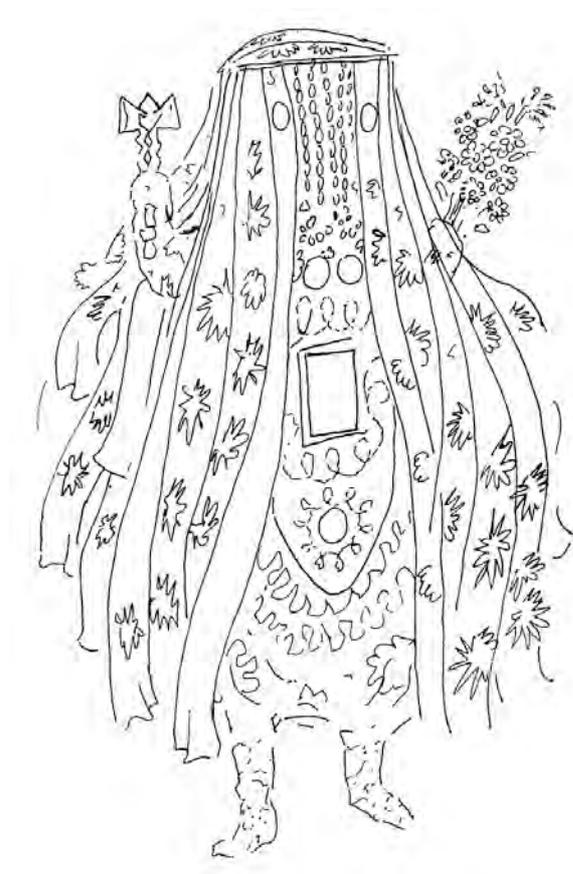
Lenio Braga. Sem título. Sem data. Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

GRATIDÃO, GRANDE XAMÃ.

No grau zero cosmológico de tudo, a gente recomeça, depois de ler as páginas da mata nas palmas das mãos do mundo. E ayahuasca cura, conta gotas do agora, anti-pílulas de anfetaminas literárias. Doses homeopáticas de anti-auto-destrutivos. Pra quem odeia anti-depressivos, tem auto-ficção. Pra quem não conhece Amazônia, tem a solidão da ignorância. E pra quem ainda não entendeu que não adianta se não for índio, negro, mulher, trans, (ainda não entendeu nada): dá *game over* e volta pro início desta nossa eterna noite de mais de 500 anos...

Fevereiro, 2017

(in: *Flor de Búzios*)



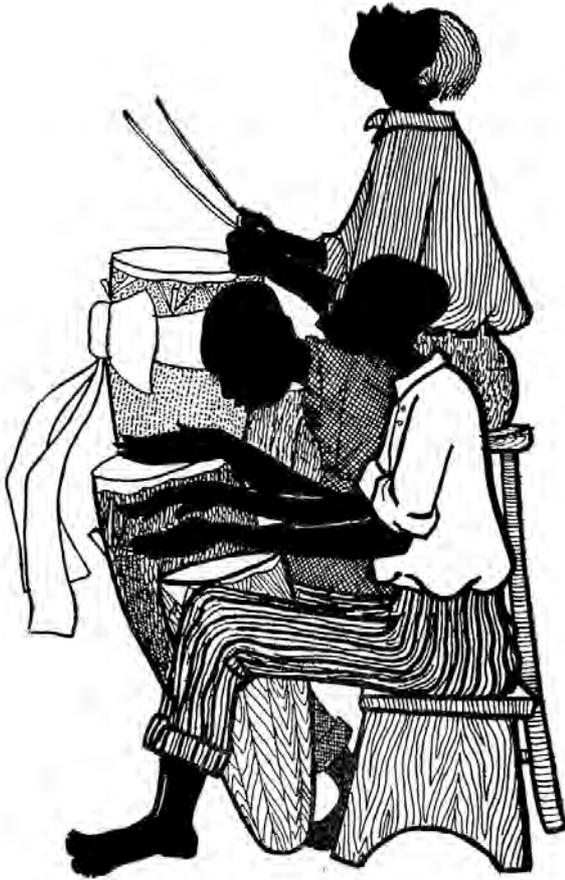
Lenio Braga. Sem título. Sem data. Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

ODÉ

Foi uma noite atrás, apenas, que o Caçador se despediu do Elefante, e vendo-o seguir, como quem diz que ama, na cama, acendeu um cigarro indo em direção à janela, meditar, em vigília, o gosto da sua virilha quando os cílios tocam a penugem do sol e a sua carne, presa entre meus dentes, ensina que a língua alcança até os nervos mais íntimos em todo esse delírio, que durou apenas uma noite. Assim, como se diz volto logo, e leva-se duzentos anos deambulando pelas ruas do mundo, encantado, entre épocas e magias de esquinas e encruzilhas, seja em Lisboa, zona-leste ou no Recôncavo. No último conto que li para você, antes de dormir, a narrativa se extraviava por um único caminho, como a chuva que corre, sem volta, pelo meio fio, deixando

para trás seu rastro de lama, pegadas
e lixo a entupir os bueiros da saudade.
Não, não lamentos em balde, o verso é
uma cor do feixe de calor da luz de deus,
saindo de teus dedos quando tocam a pele
distraída das costas da amada, destilando
arrepios e sangrando escápulas, pás e
conduzindo a kundalini da medula ao cóccix,
num sonolento silêncio em que despertas em
fúria qual quem ainda em queda larga um coice,
bala ricocheteando pelas paredes do quarto,
pelo espelho do banheiro, pela porta da rua
em direção ao nada das matas, onde uma fera
em fogo mora à espreita do dia em que pelo
quintal, descendo a roça, de repente, um volume
assuma a forma mais comum e devore os sonhos
como o tempo a beleza consome e conserva, antes
mesmo de cantar o galo ou a primeira garça deixar
os galhos da última ilha onde fico ao pés das águas
inventando estas jangadas de palavras que ao longe
me arrastam como alguém que se deixa nas ondas
a compor com os ventos uma sinfonia de sangue
que liberta a paz do frio, do cativo e da ilusão.

(in: Flor de Búzios)



Lenio Braga. Sem título. Sem data. Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.

A TEMPO

É em poucas palavras,
que diz esta matéria que
sou, de toda sorte, viva
antes de acordar deste
sono num mundo mais
próximo e menos inexato
que este, que, em poucas
palavras, consome o vivo
nesta instituição chamada
Tempo, a que nenhum de
nós pode escapar, muito
menos em poucas palavras,
como este poema, a dizer
que o poeta está vivo e sangra,
o que é mais um sinal do dia,
antes que termine e uma nuvem
noturna cubra Lagos, Ifé ou Cuba,
onde o sol for, e o trague fumaçando

em voos de estreletras e luarinas
lamparinando os universos, em
poucas palavras, que a estas
horas não cansa de se expandir
em você, em mim, e nestas
poucas palavras que agora
se derramam do pensamento
e viram ação: esse estado de
alma a que tentamos aceder
a qualquer custo, já que, a essa
altura da subida, a sola dos pés
vai em carne viva e a ladeira
cada vez mais íngreme, as trilhas
suando verde os cipós das folhagens
nos pés das matas por onde passa
e vai adiante ao caminho o caçador
em busca da próxima aldeia e que,
em poucas palavras, em meio à bruma, ao
nada, ao caos mira sua única flecha
à luz – túnica da manhã na alvorada.

(in: Flor de Búzios)

Revisitando a obra de Lenio Braga

Marcelo Brazil e Walter Mariano

Resumo: Lenio Braga foi um artista nascido no Paraná que viveu sua fase mais produtiva na cidade de Salvador, em meio à efervescência cultural dos anos 1950 e 1960. Envolvido com os principais nomes da cultura da época, o artista deixou um legado de importantes obras espalhadas pela Bahia. O artista ganhou destaque ao receber o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal da Bahia (1966). A chegada de Lenio na Bahia deu-se em um período revolucionário na vida cultural do estado, e que acabou por influir na vida cultural da própria nação. É nesse momento que uma maré vanguardista, inédita, varreu a cidade de Salvador, forjando num certo sentido, fenômenos como o Cinema Novo e o Tropicalismo. Sua obra, ecoa o contato com as duas primeiras gerações da arte moderna baiana, com uma primeira fase mais ligada à representação da cultura afro-brasileira e com uma segunda fase, de construção de um universo pessoal, voltado a um realismo mágico. Lenio Braga foi um experimentador inquieto, em toda sua vida. Após estudar as técnicas tradicionais – desenho, pintura, escultura, gravura – se interessou por fotografia e design gráfico, entre outras técnicas. Em 1968 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1973, com apenas 43 anos.

Palavras-chave: Lenio Braga; Arte moderna baiana; Bahia; I Bienal da Bahia.

Revisiting Lenio Braga's artwork

Abstract: Lenio Braga was an artist born in Paraná who lived his most productive phase in the city of Salvador, amidst the cultural effervescence of the 1950s and 1960s. Involved with the main names of the culture of the time, the artist left a legacy of important works scattered throughout in Bahia. The artist gained prominence by receiving the National Painting Award of the I Bienal da Bahia (1966). Lenio's arrival

in Bahia took place in a revolutionary period in the cultural life of the state, which eventually influenced the cultural life of the nation itself. It is at this moment that an unprecedented avant-garde tide swept the city of Salvador, forging in a certain sense phenomena such as Cinema Novo and Tropicalismo. His work echoes the contact with the first two generations of modern Bahian art, with a first phase more linked to the representation of Afro-Brazilian culture and a second phase, of building a personal universe, focused on a magical realism. Lenio Braga was a restless experimenter all his life. After studying traditional techniques - drawing, painting, sculpture, printmaking - became interested in photography, film and graphic design, among other techniques. In 1968 he moved to Rio de Janeiro, where he died in 1973 at the age of 43.

Keywords: Lenio Braga; Bahian modern art; Bahia; I Bienal da Bahia.

Resumen: Lenio Braga fue un artista nacido en Paraná que vivió su fase más productiva en la ciudad de Salvador, en medio de la efervescencia cultural de las décadas de 1950 y 1960. Involucrado con los principales nombres de la cultura de la época, el artista dejó un legado de obras importantes diseminadas por toda Bahia. El artista ganó prominencia al recibir el Premio Nacional de Pintura de la I Bienal de Bahía (1966). La llegada de Lenio a Bahía tuvo lugar en un período revolucionario en la vida cultural del estado, que finalmente influyó en la vida cultural de la propia nación. Es en este momento que una marea vanguardista sin precedentes barrió la ciudad de Salvador, forjando en cierto sentido fenómenos como Cinema Novo y Tropicalismo. Su trabajo se hace eco del contacto con las dos primeras generaciones del arte moderno bahiano, con una primera fase más vinculada a la representación de la cultura afrobrasileña y una segunda fase, de construcción de un universo personal, centrado en un realismo mágico. Lenio Braga fue un experimentador inquieto toda su vida. Después de estudiar técnicas tradicionales (dibujo, pintura, escultura, grabado), se interesó por la fotografía, el cine y el diseño gráfico, entre otras técnicas. En 1968 se mudó a Río de Janeiro, donde murió en 1973 a la edad de 43 años.

Palabras clave: Lenio Braga; Arte moderno baiano; Bahia; I Bienal da Bahia.

Lenio Braga foi um artista paranaense que viveu sua fase mais produtiva na cidade de Salvador, em meio à efervescência cultural dos anos 1950 e 1960. Envolvido com os principais nomes da cultura da época, o artista deixou um legado de importantes obras espalhadas pela Bahia, incluindo os painéis das rodoviárias de Feira de Santana, Jequié e Itabuna. O artista ganhou destaque ao receber o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal da Bahia (1966), fato que movimentou a crítica local.

Apesar disso, a figura de Lenio foi sendo esquecida aos poucos, ao mesmo tempo em que suas obras também foram sofrendo o desgaste dos anos e começaram a apresentar os efeitos dos mais de 50 anos de idade, como é o caso do cruzeiro da Capela do Menino Jesus na cidade de Itapetinga – BA, já parcialmente destruído.

Lenio nasceu em Ribeirão Claro, norte do Paraná, em 27 de junho de 1931. Filho de uma professora e de um juiz de Direito, foi o segundo de seis filhos. Com 9 anos mudou-se para São Paulo, onde estudou até completar o colégio, passando a residir em Salvador, em 1955. É na Bahia que produz a maior parte de suas obras.

A chegada de Lenio na Bahia deu-se em um período revolucionário na vida cultural do estado, e que acabou por influir na vida cultural da própria nação. É nesse momento que uma maré vanguardista, inédita, varreu a cidade de Salvador, originada, em grande parte, pela gestão do reitor Edgard Santos, à frente da Universidade da Bahia (renomeada Universidade Federal da Bahia em 1965), forjando, num certo sentido, fenômenos como o Cinema Novo e o Tropicalismo. Nesta época, Salvador possuía um intenso circuito intelectual que reverberava as discussões então em foco em outros centros culturais.

Na década de 1950, a ideologia da modernidade tinha chegado às artes visuais baianas e tomado ares locais. Assim como os modernistas paulistas, alguns artistas baianos buscaram nas raízes populares a fonte de inspiração para sua arte. Ao invés de uma apologia ao futuro e à tecnologia propostos pelo projeto de modernidade das vanguardas europeias, os primeiros modernistas baianos foram ao encontro do *Naif* e do artesão.

Essa primeira geração de artistas modernos locais a conquistar o apreço da crítica e do público baiano era encabeçada por Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Caribé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto e Rubem Valentim. Estes artistas não apenas conseguiram romper com o apego ao academicismo vigente nas artes baianas, assim como conseguiram permanecer em primeiro plano em seu cenário artístico até os dias atuais.

Nos anos sessenta, vemos emergir aquela que é considerada a segunda geração de artistas plásticos modernos baianos, integrada por nomes, como João José Rescala, Henrique Oswald, Jacyra Oswald, Calazans Neto, Sante Scaldaferrri, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Yedamaria e Lygia Milton. Estes artistas, por sua vez, contrapondo-se à geração anterior, procuraram distanciar-se da temática regional.

A obra de Lenio, em alguma medida, ecoa seu contato e o trânsito por estas duas gerações da arte moderna baiana, com uma primeira fase mais ligada à representação da cultura afro-brasileira e com uma segunda fase, de construção de um universo pessoal, voltada a um realismo mágico.

Em Salvador, Lenio também trabalhou como designer gráfico no Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA e se tornou o primeiro artista a ter permissão para retratar o candomblé do Ilê Babá Agboulá, em Itaparica. Em parceria com Mestre Didi, importante sacerdote e artista visual ligado a este candomblé, criou a preciosa

publicação chamada *Por que Oxalá usa Ekodidé*. Conviveu com o meio artístico da época, e ainda como designer, criou cartazes para teatro e aberturas de filmes.

Lenio Braga foi um experimentador inquieto, em toda sua vida. Após estudar as técnicas tradicionais – desenho, pintura, escultura, gravura – se interessou por fotografia e design gráfico. Fez tipografia e ilustração, trabalhou com pedra, isopor, papel-machê, madeira e metal, criou murais em mosaico, aprendeu a moldar vidro.

Em várias obras as técnicas se mesclam. Pintou quadros onde há objetos colados, construiu esculturas sonoras, exibiu desenhos projetados em telas, construiu máquinas que produziam... arte!

Desde o início, Lenio optou pelo figurativismo. Estudou os clássicos e se apaixonou pelos impressionistas. Influenciado pelo Modernismo brasileiro, buscou traduzir a realidade à sua volta. Estudou gravura com Lívio Abramo e Helen Kerr, e foi autodidata nas outras técnicas. Fez várias viagens pelo Brasil e retratou pescadores, lavradores, crianças de rua, vendedores ambulantes e prostitutas. Gente do povo, que sempre esteve representado em sua obra. Nos anos 60 experimentou a pop art, fazendo releituras de obras famosas e mesclando cultura popular com arte erudita, com um viés satírico. Nesta mesma década, desenvolveu seu trabalho como muralista. Os painéis das rodoviárias de Jequié, Itabuna e Feira de Santana viraram referência e se transformaram em cartões postais das cidades. O conjunto de esculturas na capela de Itapetinga, projeto dos arquitetos Guarani Araripe, Alberto Hoisel e Yohiakira Kastuki, se destaca pela inventividade, graça e beleza.

Atualmente, novas obras estão sendo descobertas através da pesquisa desenvolvida no âmbito da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. Um exemplo disso são ilustrações feitas para livros nas décadas de 1950 e 1960, além de desenhos e esboços espalhados nos acervos familiares. Recentemente, foi feita uma exposição de sua obra com o objetivo de rememorar esse artista e também apresentá-lo a um público mais jovem. Mais do que uma exposição de caráter histórico, alguns desenhos de Lenio foram apresentados de forma restaurada e ampliada para que sua arte fosse observada por um olhar mais contemporâneo. O designer gráfico Walter Mariano, também curador da mostra, realizou o trabalho de digitalização e restauração das imagens. Alguns quadros e objetos pessoais puderam ser apresentados graças ao esforço do pesquisador Marcelo Brazil que vem, ao longo dos anos, recolhendo materiais sobre o artista, além de ter criado o site com imagens das obras.

Nessa mostra, que ocorreu em 2018 na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA, foi possível perceber a evolução do traço de Lenio, partindo de seus desenhos com forte influência da geração de artistas baianos com a qual conviveu e indo em direção ao realismo mágico das obras do final de sua vida.

A I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, foi um marco cultural dos anos 60. De âmbito nacional, reuniu artistas de todo o país e retratou a efervescência do período. Lenio recebeu o Prêmio Nacional de Pintura, com o polêmico *Monalisa & Moneyleague*, influenciado pela pop art. A II Bienal, em 68, foi fechada pela ditadura e teve várias obras apreendidas pela censura do regime.

Lenio participou também da Bienal de São Paulo de 1967, como convidado. Em 1968 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1973, com apenas 43 anos. Sua obra permanece como um retrato fiel de um ciclo de pouco mais de duas décadas de uma inédita efervescência no cenário artístico e cultural baiano.



Lenio Braga.
Sem título.
1958.
Bico de pena.
Fonte: Bahia de todos os Santos e de todos os demônios.



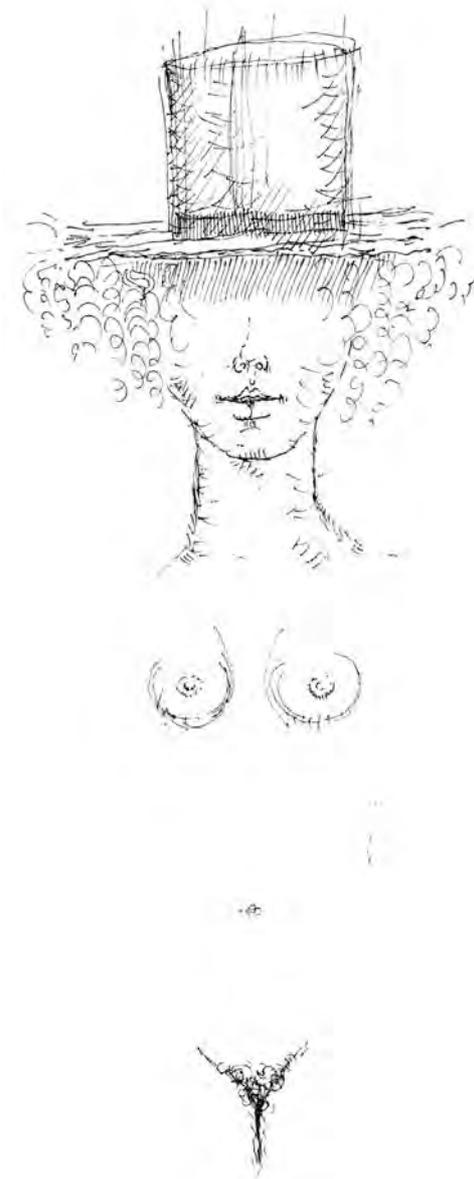
Lenio Braga.
Sem título.
1958.
Bico de pena.
Fonte: Bahia de todos os Santos e de todos os demônios.



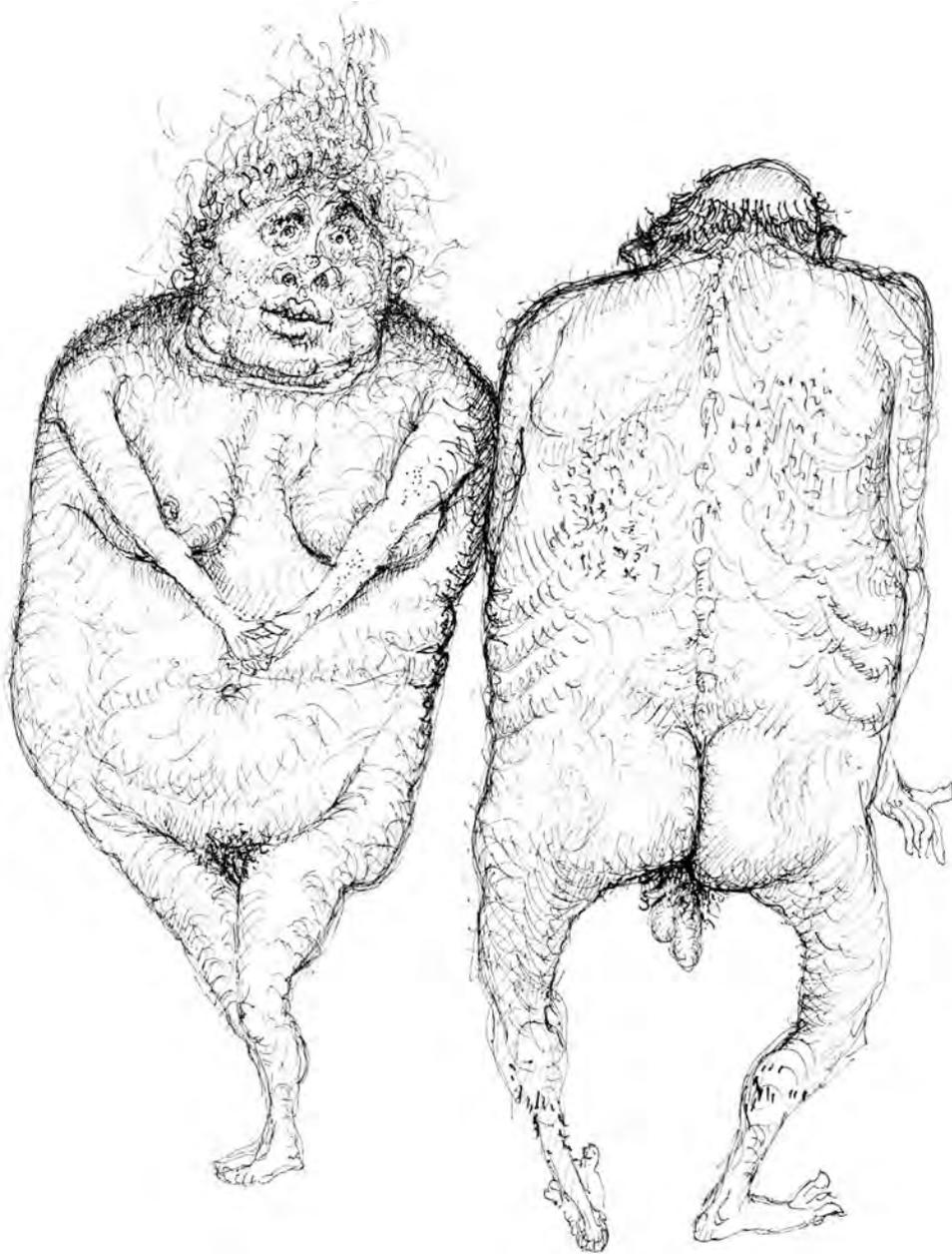
Lenio Braga.
Painel da Rodoviária de Feira de Santana.
1966.
Pintura em azulejo.
Foto: Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Cruzeiro da Capela do Menino Jesus – Itapetinga-BA.
1968.
Escultura em pedra sabão.
Foto: Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Sem título.
Sem data.
Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Sem título.
Sem data.
Bico de pena.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Sem título.
Sem data.
Gravura em metal.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
A curra.
Sem data.
Óleo sobre tela.
160 x 160 cm
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Pássaro vermelho.
Sem data.
Óleo sobre madeira.
35 x 55 cm
Fonte: Acervo pessoal Marcelo Brazil.



Lenio Braga.
Monalisa e Moneyleague
1966.
Óleo sobre madeira.
Fonte: revista O Cruzeiro.

Entrevista: O que há de errado a respeito da ‘escravidão moderna’?: Uma conversa entre Julia O’Connell Davidson e Angelo Martins Jr.¹

*Julia O’Connell Davidson e Angelo Martins Jr.
tradução de Thaís Fernanda Salves de Brito*

Resumo: Nesta conversa, Angelo Martins Jr. dialoga com Julia O’Connell Davidson sobre seu livro 'Modern Slavery: the Margins of Freedom (2015). A conversa discute ainda alguns dos tópicos mais importantes (e muitas vezes controversos) examinados pelo livro de O’Connell Davidson, como sua compreensão da escravidão moderna e sua crítica sobre (e as consequências de) como movimentos anti-escravidão, ONGs, organizações de direita, a mídia e os políticos socialdemocratas se apropriaram e usam o termo de maneira equivocada e problemática. A conversa considera ainda algumas das questões sociais, políticas e econômicas contemporâneas globais, como 'a crise dos refugiados', controle de fronteiras, cidadania e desigualdades socioeconômicas globais.

Palavras-chave: controle de fronteiras; imigração; escravidão moderna; neoliberalismo.

Interview: What’s wrong with ‘modern slavery’?: A conversation between Angelo Martins and Julia O’Connell Davidson

Abstract: In this interview, Angelo Martins Jr dialogues with Professor Julia O’Connell Davidson about her recent book, *Modern Slavery: The Margins of*

¹ Parte desta entrevista foi publicada, pela primeira vez, pela revista *Theory, Culture & Society*, em 2016, traduzida pela Profa. Dra. Thaís Fernanda Salves de Brito (UFRB/Cecult-Mesclas). Agradecemos a gentileza do corpo editorial para a tradução e publicação brasileira.

Freedom (2015). The interview further discusses some of the most prominent (and often controversial) topics examined by O'Connell Davidson's book, such as her understanding of modern slavery and her critique on (and consequences of) how anti-slavery movements, NGOs and right-wing and social democratic media and politicians have mistakenly appropriated and used the term. The interview further considers some of the global contemporary social, political and economic issues, such as 'the refugee crisis', border control, citizenship and global socio-economic inequalities.

Keywords: border control; immigration; modern slavery; neoliberalism.

Resumen: En esta conversación, Angelo Martins Jr. habla con Julia O'Connell Davidson sobre su libro 'Modern Slavery: the Margins of Freedom (2015). La charla también discute algunos de los temas más importantes (y a menudo controvertidos) examinados en el libro de O'Connell Davidson, como su comprensión de la esclavitud moderna y su crítica sobre (y las consecuencias de) la manera que los movimientos antiesclavistas, ONGs, las organizaciones de derecha, los medios y los políticos socialdemócratas se han apropiado y se han utilizado del término de modo equivocado y problemático. La conversación también considera algunos de los problemas sociales, políticos y económicos globales contemporáneos, como 'la crisis de los refugiados', el control fronterizo, la ciudadanía y las desigualdades socioeconómicas globales.

Palabras clave: control de fronteras; inmigración; esclavitud moderna; neoliberalismo.

Nesta conversa, Angelo Martins Jr. dialoga com Julia O'Connell Davidson sobre seu livro *Modern Slavery: the Margins of Freedom* (2015).

Profa. Dra. Julia O'Connell Davidson é professora titular de Pesquisa Social na *School of Sociology, Politics & International Studies (SPAIS), University of Bristol*. Estudou Sociologia e Psicologia na University of Bath (1982-86) e doutorado no Departamento de Sociologia da *University of Bristol* (1987-91). Recebeu diversos financiamentos de importantes órgãos Europeus. Suas primeiras pesquisas analisaram os efeitos da privatização nas relações de trabalho e emprego na indústria da água no Reino Unido. Mais tarde, ela desenvolveu seu interesse no trabalho e na vida econômica através de pesquisas internacionais sobre: o trabalho sexual; o turismo sexual; trabalho doméstico, migração e mobilidades; e discussões críticas sobre 'tráfico' e 'escravidão moderna'. Com diversos livros e artigos publicados na área seus livros mais recentes incluem *Modern Slavery: The Margins of Freedom* (2015); e *Revisiting Slavery & Antislavery* (2018), ambos publicados pela Palgrave. Co-editora da plataforma *Beyond Trafficking & Slavery* da *openDemocracy*. Atualmente, é coordenadora do projeto *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council*.

Prof. Dr. Angelo Martins Junior é bacharel em Ciências Sociais e mestre em Sociologia, ambos pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Sociologia pelo *Goldsmiths College*, Universidade de Londres (2016), onde também trabalhou como Professor Associado (2016-2018). Atualmente, atua como pesquisador associado na *School of Sociology, Politics & International Studies (SPAIS)*, Universidade de Bristol, onde coordena o Grupo *Control, Conflict and Resistance*, no Instituto de Pesquisa *Migration, Mobilities Bristol (MMB)*. Membro do Laboratório de Trabalho, Profissões e Mobilidade (UFSCar). Coeditor do material *on-line* das revistas *Theory, Culture & Society* e *Body & Society*. Editor regional do boletim acadêmico Diálogo Global - *International Sociological Association*. Trabalhou em várias pesquisas relacionadas ao mercado de trabalho, mobilidades, migração e diferenciação social no Brasil e Reino Unido. Autor dos livros *Lives in Motion: Notebooks of an Immigrant in London* (WhyteTracks, 2014) and *Moving Difference: Brazilians in London* (Routledge, 2020). É pesquisador no projeto *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council*.

Angelo Martins Jr: Julia, em seu livro *Modern Slavery: the Margins of Freedom*, você nos apresenta uma análise crítica, histórica e teoricamente engajada do conceito 'escravidão moderna'. Um conceito que tem sido empregado por políticos e ativistas antiescravidão, principalmente no Norte Global, e que envolve fenômenos vários que acabam por ser discutidos sob um mesmo guarda-chuva (tais como: trabalho forçado, servidão por dívida, casamento forçado, tráfico e tráfico sexual). De acordo com os ativistas do Novo Abolicionismo, atualmente, existem 40.3 milhões de pessoas vivendo como 'escravos modernos'. No entanto, como você argumenta em seu livro que, a menos que o conceito 'escravidão moderna' possa de fato ser definido de modo a distingui-lo de outros fenômenos semelhantes ou relacionados (como trabalho precário, dívida,

casamento, migração), ele se apresenta como um conceito esvaziado de sentido. Assim, o uso desta definição, oferecida pelos Novos Abolicionistas, está longe de ser adequada à tarefa de explicar certos fenômenos atuais.

O fato que, na realidade, o termo ‘escravidão moderna’ parece ser algo extremamente vago, e significa que ele oferece uma lente seletiva que limita o entendimento acerca da liberdade humana, além disso, há o fato de que é um termo altamente emotivo, o que acarreta uma vantagem retórica para os debates nos quais as pessoas o põem em prática – da imigração irregular (‘ilegal’), passando pela prostituição até o trabalho infantil. É um termo que também incentiva políticas que buscam abordar ‘situações de escravidão moderna’, de modo isolado das estruturas políticas e econômicas e das desigualdades em que estão inseridas, uma vez que tende a localizar o problema na moralidade individual e/ou nas culturas tradicionais. E isso é muito conveniente para os líderes políticos ocidentais, como você argumenta, Julia. Assim, os que condenam a escravidão moderna, são muitas vezes os mesmos que continuam a autorizar as formas de violência, a coerção e a exploração sancionadas pelo Estado, como o complexo industrial prisional e a detenção de imigrantes.

Os professores e pesquisadores Julia O’Connell-Davidson e Angelo Martins Junior (junto com Sam Okyere e José Nafafe) estão, no momento, trabalhando no projeto de cinco anos, *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council* (ERC), o qual mantém a discussão sobre a importância de se levar em consideração a história da escravidão transatlântica na compreensão do contemporâneo. Contudo, os pesquisadores invertem o discurso convencional sobre ‘escravidão moderna’ ao interrogar a questão da liberdade – em oposição à escravidão – no mundo contemporâneo. Assim, ‘marronage’ ou ‘quilombagens’ (práticas e processos em busca da ‘liberdade’ durante a escravidão) torna-se o ponto de partida histórico no desenvolvimento do projeto. Através de trabalho de campo no Brasil, Gana, Jamaica e Europa, com grupos que aparecem no discurso dominante como em situação de risco de ‘escravidão moderna’, os pesquisadores buscam revisitar histórias de ‘marronage/quilombagens’ e outras estratégias pelas quais pessoas escravizadas e recém-emancipadas procuraram se aproximar historicamente da liberdade no mundo atlântico, e questionar que luz elas podem lançar sobre a percepção, busca e prática da liberdade por pessoas marginalizadas e sem direitos no mundo contemporâneo.

Com isso em mente, acho que podemos começar discutindo como e por que decidiu empreender esse projeto de análise crítica da chamada ‘escravidão moderna’?

Julia O’Connell Davidson: Desde o início do século XXI, fiquei profundamente preocupada com o fato de que as medidas projetadas para controlar e impedir a migração (incluindo o crescente uso de detenção de imigrantes, com fins lucrativos, e a deportação, até mesmo a deportação de crianças desacompanhadas), e/ou criminalizar a prostituição, estavam sendo apresentados como parte de um nobre esforço para promover os direitos humanos, combatendo o chamado ‘tráfico de pessoas’. Essa tendência foi reforçada por declarações sobre o tráfico de pessoas como uma ‘escravidão

moderna'. Da mesma forma, invocar a linguagem da escravidão funcionou para interromper o debate político sobre os controles estatais, cada vez mais severos e violentos, sobre a mobilidade humana e, frequentemente, sobre profissionais do sexo. Uma vez que você diz “Estamos fazendo x, y ou z para erradicar o tráfico de escravos”, quem se atreverá a discutir com você? Se é escravidão, até as respostas mais draconianas parecem justificáveis.

A sensação real é de que a conversa superficial sobre a escravidão custa vidas. Neste sentido, a minha preocupação voltava-se às novas ONGs antiescravidão que surgiram no hemisfério norte a partir de 2000. Elas estavam sendo realmente descuidadas no debate sobre escravidão moderna. Pior, as organizações de Novos Abolicionistas (como *Free the Slaves*, *Not For Sale*, *Walk Free Foundation*)² têm sido muito eficazes em espalhar e popularizar sua conversa descuidada sobre a ‘escravidão moderna’. Suas reivindicações (como “existem mais escravos hoje do que em qualquer outro momento da história”, “o custo médio de um escravo é de cerca de US \$ 90”, “a Índia tem a maior população de escravos do mundo”) são regurgitadas de forma ampla e acrítica. Frequentemente, jornalistas e políticos empregam esta retórica abolicionista quando falam de tráfico e de ‘escravidão moderna’. Porém, grande parte daquilo que os Novos Abolicionistas apresentam como fato sobre ‘escravidão moderna’ não resiste ao escrutínio acadêmico e é fortemente carregado de ideologias (desde a sua definição de escravidão, apenas para iniciar a conversa, assim como são elaboradas as linhas entre o trabalho precário e o trabalho forçado, o endividamento comum e a servidão por dívida, o casamento patriarcal e o casamento forçado, o contrabando e o tráfico). Portanto, um dos objetivos do livro foi o de tentar expor e de criticar suposições políticas e morais, assim como os julgamentos de valor que sustentam as reivindicações destes grupos e, mais amplamente, de tentar criticamente expor e esvaziar o discurso da ‘escravidão moderna’, na maneira como ele é aplicado às formas contemporâneas de exploração, violência e subordinação.

Além disso, observo e discordo da visão historicamente distorcida acerca da escravidão destes Novos Abolicionistas e quero, ainda, chamar a atenção para um corpo de saberes incrivelmente rico, matizado e interdisciplinar sobre a escravidão transatlântica que, na verdade, fala poderosamente sobre questões acerca da dominação e da falta de liberdade no mundo contemporâneo. Portanto, o outro ponto de partida do projeto foi perguntar o que poderíamos aprender sobre a vida social e política contemporânea, pensando mais seriamente sobre a escravidão transatlântica e a sua herança viva. Porque, se nós olharmos para o que está por trás da fábula vitoriosa, na qual a ascensão da sociedade liberal moderna é uma história de liberdade ampla e para todos, e pensarmos, seriamente, no fato de que a escravidão transatlântica emergiu e floresceu ao lado do desenvolvimento das sociedades liberais modernas (que é dizer que se reconhecermos que a escravidão transatlântica **era** escravidão moderna), veremos questões importantes que serão postas sobre quando e por que certas

² Essas e muitas outras ONGs antiescravagistas foram fundadas, especialmente nos Estados Unidos e em outros países do norte, a partir dos anos 2000. Elas recebem investimentos de fundos, organizações internacionais e magnatas, como Andrew Forrest - empresário da mineração, homem mais rico da Austrália e financiador da Fundação *Walk Free*.

práticas e relações profundamente **iliberais** podem ser toleradas nas modernas sociedades liberais.

Angelo Martins Jr: Ao fazer esse exercício de retornar aos estudos sobre a escravidão transatlântica, você destaca a complexa relação entre estrutura e agência. Na realidade, nos vários temas discutidos ao longo do livro, há uma confrontação da afirmação dos Novos Abolicionistas em que, para os quais, é possível perder ou ser destituído de livre arbítrio e de agência, e que a escravidão é definida pela redução de pessoas a coisas. Seu trabalho, no geral, envolve sempre uma tentativa de romper com um conjunto de dicotomias – como pessoa/coisa, objeto/sujeito – temas que são presentes tanto nas teorias liberais clássicas quanto nos discursos dos Novos Abolicionistas. Você poderia aprofundar a discussão desse complexo relacionamento e das teorias que a ajudaram a compreender o tema?

Julia O'Connell Davidson: Há uma abundância de teorias – marxista, feminista, de crítica racial e pós-colonial – que nos ajudam a pensar criticamente sobre a tendência liberal que entende a ordem social e política em termos binários. A dificuldade é sempre como alinhar, simultaneamente, as ideias de diferentes tradições. Além de me inspirar em teóricos que tentam resolver esse problema (como os trabalhos de Angela Davis, 1981; Nirmal Puwar, 2004; Laura Brace, 2004; Gurminder Bhambra, 2007; Kathi Weeks, 2011, para citar alguns), descobri estudos críticos recentes, que foram incrivelmente esclarecedores, sobre a escravidão transatlântica, escritos por escravos libertos e fugitivos. Uma coisa que percebemos é que, ainda que o horror singular da escravidão tenha sido amplamente considerado pela redução de seres humanos em propriedades (que converte 'pessoas em coisas', como diz um dos fundadores da Sociedade Antiescravidão Americana), a escravidão transatlântica, na verdade, implicava em algo ainda mais terrível.

Os escravizados receberam, nas palavras de Saidiya Hartman (1997), um 'caráter duplo', como coisas e como pessoas. Sim, eles foram comprados, vendidos, hipotecados, herdados e presenteados como propriedade. Contudo, eles também foram reconhecidos como pessoas de acordo com leis que os consideravam como agentes humanos criminalmente culpáveis. Ao contrário do gado, com o qual eram rotineiramente comparados, eles foram presos, julgados e punidos de forma bárbara e espetacular quando transgrediram as leis que visavam criminalizar sua independência, mobilidade, voz e qualquer esforço para resistir ou para se defender contra o poder dos seus senhores e das pessoas brancas em geral. Essas leis foram imprescindíveis nas sociedades de escravos transatlânticos justamente porque não se pode, literalmente, transformar um ser humano em uma coisa simplesmente ao construí-los como um objeto de propriedade na lei. Os escravizados mantinham sua agência no sentido de que, exceto quando estavam fisicamente acorrentados ou se haviam sido espancados até a inconsciência, cabia a eles escolher o seu curso de ação, decidir se resistiam ou não aos comandos ou, ainda, fugir quando a oportunidade se lhes apresentasse. O conjunto brutal de leis que construiu os escravos como pessoas criminalmente responsáveis foi projetado para tentar tornar mais fácil essa adequação.

Portanto, sem a intervenção do Estado para criar a noção de escravos como **peçoas** (de um tipo particular, inferior e sem direito), os direitos de propriedade dos escravos como **coisas**, em si, seriam vazios. Os escravos poderiam, simplesmente, ter revidado ou fugir – como, é claro, alguns fizeram. Aqui há um exemplo muito claro da visão marxista – e polanyiana³– de que a vida política (Estado, direito, sociedade civil, o domínio no qual os seres humanos são constituídos como pessoas) está integralmente ligada à vida econômica privada e vice-versa (o controle do mercado do qual as pessoas agem para produzir e trocar mercadorias ou coisas). Entretanto, a escravidão também cruzou a dicotomia público/privado que tanto preocupa as teorias feministas, porquanto, ainda que sob o constructo de ser um bem de mercado alienável, escravos transatlânticos foram incorporados como dependentes à vida doméstica do senhor de escravos, juntamente com mulheres, crianças, empregados e aprendizes. Obviamente, os escravos ocupavam uma posição desigual na ordem social composta por esposas brancas, filhos e serviçais, o que nos alerta ao fato de que a ‘raça’ tenha sido um modo particular e absolutamente central pelo qual escravizados foram incorporados tanto no universo doméstico quanto no domínio econômico privado. De fato, a história da escravidão transatlântica nos ajuda a explicar por que o conceito de raça é tão fundamental para a ordem social liberal, até mesmo os próprios termos e categorias que são usados para entendê-la. Por isso que, como coloca Charles Mills (2008, p. 1394), “os mesmos desenvolvimentos da modernidade que trouxeram o liberalismo à existência em um conjunto supostamente geral de normas políticas também trouxeram à existência a raça como um conjunto de restrições e de direitos que governam a aplicação dessas normas”⁴.

Tudo isso é extremamente relevante para os debates sobre estrutura/agência, tanto em relação à história dos escravizados quanto em relação às formas de opressão e de exploração contemporâneas. O que permite que se trabalhe com o *insight* básico de Marx de que as pessoas fazem história, mas não em circunstâncias de sua própria escolha, todavia elas a ‘engrossam’ ao reconhecer a multiplicidade e a complexidade das circunstâncias que constroem cada uma de nossas escolhas. Pense, por exemplo, no fato de que os escravizados forjaram laços afetivos entre si, mesmo que essas conexões não fossem legalmente reconhecidas ou respeitadas. Esses laços com parentes e com a comunidade (que podem ser apresentados como uma evidência surpreendente da agência dos escravos por aqueles que imaginam que os seres humanos são **literalmente** desumanizados uma vez que são legalmente construídos como subpessoas) consistiam, frequentemente, no item que precisava ser ponderado nas decisões sobre conformidade, resistência ou fuga. Como você poderia optar por aproveitar a oportunidade de fugir, se isso significasse deixar seus filhos na prisão da escravidão, por exemplo?

As dolorosas circunstâncias de ser forçado a tomar tais decisões estão documentadas em várias narrativas dos escravos e foram poderosamente

³ O termo é proveniente da obra *The Great Transformation*, de Karl Polanyi.

⁴ *‘the same developments of modernity that brought liberalism into existence as a supposedly general set of political norms also brought race into existence as a set of restrictions and entitlements governing the application of those norms’.*

elucidadas por Edlie Wong (2009), revelando como a agência é tanto restringida por estruturas afetivas quanto pelas estruturas econômicas e políticas, destacando as ambiguidades entre escolha e liberdade. E, ao dedicarmos uma maior atenção a essas ambiguidades, é possível reconhecer o imenso peso estrutural da escravidão, além de distinguir e de respeitar a subjetividade política dos escravizados, a qual é expressa no que Stephanie Camp (2004) chamou de ‘cultura oculta da oposição’ e ‘geografias rivais’ – estas criadas por mulheres, crianças e homens escravizados. Essas e outras lições sobre a complexidade do relacionamento entre estrutura e agência podem ser aplicadas a contextos contemporâneos que os Novos Abolicionistas chamam de ‘escravidão moderna’, que é basicamente o que tentei fazer no livro.

Angelo Martins Jr: Em relação a esses grupos que você menciona, nós sabemos que atualmente existe uma série de movimentos antiescravidão, com um impressionante e amplo apelo, vindo do Ocidente próspero (Norte Global) e das elites privilegiadas de países em desenvolvimento. As ações contra a pobreza no mundo ‘não moderno/em desenvolvimento’, por exemplo, tornaram-se uma chave essencial de como os super ricos criam um senso de cidadania global, uma vez que “libertar escravos é algo feliz, barato e ‘todos nós’ podemos ser heróis”. No entanto, isso se baseia no pressuposto de que alguns grupos e algumas sociedades ainda não se uniram totalmente ao ‘mundo moderno’. Nesse sentido, você afirmaria que a luta deles contra a ‘escravidão moderna’ é baseada em um discurso neoliberal (e racial) e que, em vez de pôr um fim à escravidão, na verdade, criam-se subsídios para reproduzir relações hierárquicas e desigualdades socioeconômicas no mundo?

Julia O’Connell Davidson: Bem, talvez mais para legitimar do que reproduzir ativamente, mas sim. Penso que ONGs como *Free the Slaves* e *Walk Free*, cuja completa **razão de ser**⁵ é liderar um movimento popular contra a ‘escravidão moderna’, encaixam-se perfeitamente ao que Teju Cole (2012) nomeia como ‘complexo industrial do salvador branco’. Eles mantêm, explicitamente, uma contínua narrativa de transição colonial, na qual a escravidão por dívida e o trabalho escravo no subcontinente indiano, por exemplo, são apresentados como um problema de pessoas presas em suas culturas tradicionais e a solução virá pelos ocidentais brancos que os ajudarão no caminho do desenvolvimento econômico e da modernização. No entanto, a maior parte das pesquisas sérias sugere que as configurações de falta de liberdade, experimentadas pelos trabalhadores do setor informal, dos quais eles estão falando, são o resultado da geminação **contemporânea** de políticas neoliberais de ajuste estrutural junto às estratégias de industrialização orientadas para a exportação nos países em desenvolvimento do Sul Global. Isso intensificou os processos de desapropriação de terras, levando ao aumento da migração interna, muitas vezes sazonal e, também, incentivou a expansão de um setor econômico informal, não sindicalizado e desprotegido.

⁵ Do francês *raison d’être*.

Então, quando olhamos para esses grupos de trabalhadores, estamos vendo uma das muitas faces do capitalismo neoliberal contemporâneo; estamos observando os efeitos do ‘capitalismo sem cadeias’ e não do espectro milenar de alguma prática tradicional semelhante à escravidão. O problema deles não é que a tradição ou o *status* de escravo os tenha impedido de circular livremente no mercado de trabalho, a questão é que eles não têm proteção social **contra** o mercado e carecem de direitos e de amparo como **trabalhadores**. A solução para isso nunca foi oferecida por campanhas em favor da abolição da escravidão e, certamente, também isto não repousa nas forças poderosíssimas que se mobilizam em favor de uma maior liberalização dos mercados. Portanto, nesse sentido, vejo o Novo Abolicionismo como, na melhor das hipóteses, irrelevante para o problema e, na pior, como fornecendo apoio ideológico às políticas que realmente protegem os interesses das poderosas elites globais, não aqueles que estão no patamar mais fundo das reformas econômicas neoliberais.

Outro ponto importante sobre as políticas raciais do Novo Abolicionismo é que, embora a escravidão transatlântica seja apresentada por um comparativo histórico de formas contemporâneas de opressão e violência – o que de fato têm pouca ou nenhuma semelhança com ela –, o discurso da ‘escravidão moderna’ também ignora as formas contemporâneas de escravidão, exclusão e violência que *são*, de fato, produtos diretos da escravidão transatlântica. Nos EUA, por exemplo, a ‘vida após a morte’ da escravidão transatlântica é o tempo presente no qual as vidas negras continuam a ser desvalorizadas e ameaçadas. Isso ocorre de modo vívido, especialmente no complexo industrial carcerário americano – conforme ilustrado pelo livro de Dennis Childs (2015), *Slaves of the State* –, onde estas milhões de vítimas não estão presentes nas listas de chamada dos ‘escravos modernos’, das quais as organizações como a *Walk Free* e *Free the Slaves* desejam emancipar. Portanto, a conversa sobre ‘escravidão moderna’ trabalha para ocultar tanto os sistemas de dominação racial como os de classe.

Angelo Martins Jr: Ou seja, o discurso sobre ‘escravidão moderna’ acaba também entrando na lógica neoliberal que ‘enterra viva’ (GOLDBERG; GIROUX, 2014) estruturas sociais, políticas e econômicas (alocando o problema nas mãos dos indivíduos e em suas culturas tradicionais). Nesse sentido, gostaria que continuasse desenvolvendo a relação entre a ‘escravidão moderna’ e o Estado. Como o discurso sobre a ‘escravidão moderna’ desempenha um papel importante ao justificar ações extremamente violentas do Estado nas fronteiras e no controle de imigrantes, cujo resultado são milhares de mortes e detenções nos estados democráticos liberais?

Julia O’Connell Davidson: Políticos da Europa, Austrália e América do Norte rotineiramente usam os termos ‘tráfico de pessoas’ e ‘contrabando de pessoas’ de forma intercambiável e, frequentemente, os descrevem como sendo um ‘tráfico de escravos dos dias modernos’. Agora, obviamente, é verdade que as jornadas de muitas pessoas para as regiões ricas e politicamente estáveis são horríveis, mas o paralelo entre o comércio transatlântico de escravos e a migração irregular hoje é francamente ridículo. As vítimas africanas do comércio transatlântico de escravos não queriam se mudar para o Novo Mundo, enquanto as pessoas

descritas como vítimas de um ‘comércio moderno de escravos’ desejam migrar urgentemente, invariavelmente por razões imperiosas. O comércio transatlântico de escravos foi legalmente sancionado pelos estados, seguro e financiado por empresas legítimas e totalmente integrado à economia formal das nações que comercializam os escravos. O que enriqueceu cidades inteiras e indivíduos particulares. O que é hoje descrito como um ‘tráfico de escravos moderno’ envolve atividades em pequena escala, informais e criminalizadas. O comércio transatlântico de escravos arrancou essas vítimas de suas famílias. Muitas pessoas descritas como vítimas de um ‘tráfico de escravos moderno’ estão viajando com suas famílias ou tentando se juntar aos parentes que já estão no exterior. E, finalmente, onde o comércio transatlântico de escravos, de forma inevitável e invariavelmente, levou a um resultado terrível – escravatura – o chamado ‘comércio de escravos dos dias modernos’, na maioria das vezes, serve para transportar as pessoas para condições mais seguras e/ou mais desejáveis do que as condições que eles deixaram. Portanto, as pessoas estão dispostas a assumir os enormes riscos e custos associados à migração não autorizada.

Se nós quisermos traçar um paralelo entre o que está acontecendo hoje e a história da escravidão transatlântica, então, em vez de considerar o movimento forçado dos africanos **na** escravatura, seria melhor analisar os esforços dos escravos transatlânticos em **fugir da** escravidão, bem como as técnicas empregadas pelos ‘Estados escravagistas’ para os impedir disso. Aqui as semelhanças entre passado e presente são marcadas. De fato, praticamente todas as técnicas que são usadas pelos estados contemporâneos para controlar e impedir o movimento indesejado de populações específicas (passaportes, patrulhas, cercas, muros e postos de controle até sanções de transportadoras) foram criadas e/ou utilizadas por estados que buscavam controlar a mobilidade de escravos. E, assim como os escravos americanos fugitivos no século XIX, frequentemente, tentavam escapar a estes controles, fazendo viagens longas e perigosas a pé e/ou buscando ajuda de guias e de contrabandistas (que, às vezes, os salvavam, mas, noutras, os traíam), hoje são as violentas ações fronteiriças de estados democráticos liberais que levam as pessoas a fazer viagens difíceis e arriscadas, assim como buscar os serviços e a proteção dos contrabandistas.

Parece-me que muitos políticos europeus, norte-americanos e australianos estão firmemente agarrados ao discurso do ‘tráfico como escravidão moderna’, precisamente porque lhes permite enterrar a violência, assim como as violentas consequências dos regimes de imigração, em uma narrativa individual sobre imoralidade e criminalidade, e absolver os estados da responsabilidade moral dos controles letais das fronteiras.

Angelo Martins Jr: Nesse sentido, você diria então que os modos pelos quais mídia, políticos, acadêmicos e ONGs têm retratado a crise dos refugiados, na Europa, funcionam de maneira análoga ao discurso da ‘escravidão moderna’ e sua funcionalidade para as ações do Estado? A atual luta contra ‘a crise dos refugiados’ também seria um ‘discurso duplo que é visto como parte de uma luta para assegurar os direitos humanos fundamentais, em vez de implicar uma violação desses direitos’?

Julia O'Connell Davidson: Absolutamente, no caso de acadêmicos convencionais e ONGs, assim como da mídia e dos políticos socialdemocratas e da Direita. Pense nas imagens de crianças afogadas nas praias europeias, de pais lutando para cuidar de bebês recém-nascidos em acampamentos imundos e gelados, de pessoas em greve de fome nas fronteiras, os lábios costurados, os torsos estampados com as palavras “Salve-me ou atire em mim!”. Os governos europeus poderiam facilmente evitar todo esse sofrimento derrubando as fronteiras e desterritorializando os direitos que, agora, estão ligados à cidadania e à residência. Mas eles não o farão, porque significaria render-se a certos poderes que, atualmente, estão enquadrados como essenciais para a Soberania. Portanto, para preservar essa versão de uma Soberania do Estado, violações extensas e grosseiras são ativamente perpetradas, algo que, em outros contextos, seria entendido como transgressão dos direitos humanos básicos e universais, algo que não é meramente tolerado pelos estados da União Europeia.

Em vários países da União Europeia, houve fortes reações populares contra a insensibilidade das políticas de imigração, de asilo e da mortalidade nos controles de fronteira, este é um momento político onde se revela a imensa e violenta falta de generosidade que os estados liberais são capazes, o que pode, potencialmente, ser questionado e desafiado. Nós poderíamos estar nos mobilizando politicamente contra o fosso que há entre os direitos abstratos declarados dos seres humanos para o reconhecimento desses direitos, como fez o movimento antiescravidão original. Mas esse espaço político está fechado por discursos em que o liberalismo é construído como se estivesse sob ameaça, seja de terroristas ou ‘traficantes’ e ‘traficantes de escravos modernos’, ou as ‘hordas’ de migrantes e de refugiados que vão nos afogar com a suas demandas infinitas por moradia, saúde, empregos e educação. Então sim, penso que o retrato do que está acontecendo nas fronteiras como uma **crise** para a União Europeia, que, de fato, poderia acomodar prontamente o número de pessoas que tentam entrar pelo Mediterrâneo e pelos Balcãs (ROTH, 2015), é análogo ao discurso da ‘escravidão moderna’ (também como o da ‘Guerra ao Terror’). Estes são todos os enquadramentos que apagam contradições visíveis entre os princípios fundadores de estados democráticos liberais e os meios empregados para defender o poder do Estado. Portanto, no caso da chamada ‘crise de refugiados’, assim como no tráfico, práticas violentas e **iliberais** na fronteira são apresentadas como necessidades lamentáveis para ‘nossa’ própria sobrevivência e se tornam politicamente incontestáveis.

Mais uma vez, a história da escravidão transatlântica pode ter algo a nos ensinar, porque, na atualidade, a ansiedade expressa sobre imigração possui fortes ecos das preocupações do século XIX quanto à ameaça que a abolição da escravidão representaria para a ordem social liberal. Pensadores pró-escravidão americanos predisseram seu colapso total e até os brancos que, em princípio, se opunham à escravidão, muitas vezes, temiam que a abolição trouxesse terríveis consequências econômicas e sociais (queda dos salários dos trabalhadores brancos, colapso das indústrias, perda dos privilégios dos brancos, distúrbios raciais etc.). Tais medos eram equivocados – provou-se que é perfeitamente possível sustentar um sistema de dominação racial na ausência de escravidão. Nesse sentido, a história da abolição não nos fornece um modelo muito

esperançoso. Entretanto, pelo menos, demonstra que as estruturas e as hierarquias sociais que se revelam para a grande maioria da população como absolutamente inevitáveis e totalmente inalteráveis – como a escravidão uma vez o fez e, agora, as fronteiras – **podem** ser derrubadas. Talvez, aqueles de nós que querem ver o fim das fronteiras possam tomar coragem, mas também reconheçam que mesmo essa mudança imensa e positiva não significaria, por si só, soletrar a liberdade. A história pós-abolição sublinha a necessidade de lutas políticas coletivas contínuas em torno de raça, gênero, classe, casta, sexualidade, deficiência e idade; e esforços ininterruptos para entender e abordar suas complexas interseções. Ou seja, há vários paralelos entre a escravidão transatlântica e o mundo contemporâneo, mas não na forma como são superficialmente oferecidos pelo discurso de ‘escravidão moderna’.

REFERÊNCIAS

BHAMBRA, Gurinder. *Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

BRACE, Laura. *The Politics of Property: freedom and belonging*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

CAMP, Stephanie. *Closer to Freedom*. London: University of North Carolina Press, 2004.

CHILDS, Dennis. *Slaves of the State*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

COLE, Teju. The white savior industrial complex. *The Atlantic*, 21 mar. 2012.

Disponível em:

<<http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-saviorindustrialcomplex/254843/2/>>.

DAVIS, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

GOLDBERG, David Theo; GIROUX, Susan Searls. *Sites of Race: Conversations with Susan Searls Giroux*. Cambridge: Polity Press, 2014.

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

MILLS, Charles. Racial Liberalism. *PMLA*, Special Topic: Comparative Racialization, v. 123, n° 5, out. 2008, p. 1380-1397.

POLANYI, Karl. *The Great Transformation*. Boston: Beacon Press, 2001.

PUWAR, Nirmal. *Space Invaders: Gender, Race and Bodies out of Place*. Oxford: Berg, 2004.

ROTH, Kenneth. The refugee crisis that isn't. *Huffington Post*, 03 set. 2015. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/kenneth-roth/the-refugee-crisis-that-isnt_b_8079798.html>

WEEKS, Kathi. *The Problem with Work*. London: Duke University Press, 2001.

WONG, Edlie. *Neither Fugitive Nor Free*. New York: New York University Press, 2009.

Nesta conversa, Angelo Martins Jr. dialoga com Julia O'Connell Davidson sobre seu livro *Modern Slavery: the Margins of Freedom* (2015).

Profa. Dra. Julia O'Connell Davidson é professora titular de Pesquisa Social na *School of Sociology, Politics & International Studies (SPAIS), University of Bristol*. Estudou Sociologia e Psicologia na University of Bath (1982-86) e doutorado no Departamento de Sociologia da *University of Bristol* (1987-91). Recebeu diversos financiamentos de importantes órgãos Europeus. Suas primeiras pesquisas analisaram os efeitos da privatização nas relações de trabalho e emprego na indústria da água no Reino Unido. Mais tarde, ela desenvolveu seu interesse no trabalho e na vida econômica através de pesquisas internacionais sobre: o trabalho sexual; o turismo sexual; trabalho doméstico, migração e mobilidades; e discussões críticas sobre 'tráfico' e 'escravidão moderna'. Com diversos livros e artigos publicados na área seus livros mais recentes incluem *Modern Slavery: The Margins of Freedom* (2015); e *Revisiting Slavery & Antislavery* (2018), ambos publicados pela Palgrave. Co-editora da plataforma *Beyond Trafficking & Slavery* da *openDemocracy*. Atualmente, é coordenadora do projeto *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council*.

Prof. Dr. Angelo Martins Junior é bacharel em Ciências Sociais e mestre em Sociologia, ambos pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Sociologia pelo *Goldsmiths College*, Universidade de Londres (2016), onde também trabalhou como Professor Associado (2016-2018). Atualmente, atua como pesquisador associado na *School of Sociology, Politics & International Studies (SPAIS)*, Universidade de Bristol, onde coordena o Grupo *Control, Conflict and Resistance*, no Instituto de Pesquisa *Migration, Mobilities Bristol (MMB)*. Membro do Laboratório de Trabalho, Profissões e Mobilidade (UFSCar). Coeditor do material *on-line* das revistas *Theory, Culture & Society* e *Body & Society*. Editor regional do boletim acadêmico Diálogo Global - *International Sociological Association*. Trabalhou em várias pesquisas relacionadas ao mercado de trabalho, mobilidades, migração e diferenciação social no Brasil e Reino Unido. Autor dos livros *Lives in Motion: Notebooks of an Immigrant in London* (WhyteTracks, 2014) and *Moving Difference: Brazilians in London* (Routledge, 2020). É pesquisador no projeto *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council*.

Angelo Martins Jr: Julia, em seu livro *Modern Slavery: the Margins of Freedom*, você nos apresenta uma análise crítica, histórica e teoricamente engajada do conceito 'escravidão moderna'. Assim como foi empregado um conceito que tem sido empregado por políticos e ativistas antiescravidão, principalmente no Norte Global, e que envolve fenômenos vários que acabam por ser discutidos sob um mesmo guarda-chuva (tais como: trabalho forçado, servidão por dívida, casamento forçado, tráfico e tráfico sexual). De acordo com os ativistas do Novo Abolicionismo, atualmente, existem 40,3 milhões de pessoas vivendo como 'escravos modernos'. No entanto, como você argumenta em seu livro que, a menos que o conceito 'escravidão moderna' possa de fato ser definido de modo a distingui-lo de outros fenômenos semelhantes ou relacionados (como trabalho

precário, dívida, casamento, migração), ele se apresenta como um conceito esvaziado de sentido. Assim, o uso desta definição, oferecida pelos Novos Abolicionistas, está longe de ser adequada à tarefa de explicar certos fenômenos atuais.

O fato que, na realidade, o termo ‘escravidão moderna’ parece ser algo extremamente vago, e significa que ele oferece uma lente seletiva que limita o entendimento acerca da liberdade humana, além disso, há o fato de que é um termo altamente emotivo, o que acarreta uma vantagem retórica para os debates nos quais as pessoas o põem em prática – da imigração irregular (‘ilegal’), passando pela prostituição até o trabalho infantil. É um termo que também incentiva políticas que buscam abordar ‘situações de escravidão moderna’, de modo isolado das estruturas políticas e econômicas e das desigualdades em que estão inseridas, uma vez que tende a localizar o problema na moralidade individual e/ou nas culturas tradicionais. E isso é muito conveniente para os líderes políticos ocidentais, como você argumenta, Julia. Assim, os que condenam a escravidão moderna, são muitas vezes os mesmos que continuam a autorizar as formas de violência, a coerção e a exploração sancionadas pelo Estado, como o complexo industrial prisional e a detenção de imigrantes.

Os professores e pesquisadores Julia O’Connell-Davidson e Angelo Martins Junior (junto com Sam Okyere e José Nafafe) estão, no momento, trabalhando no projeto de cinco anos, *Modern Marronage: the pursuit and practice of freedom in the contemporary world* (2018-2023), financiado pelo *European Research Council* (ERC), o qual mantém a discussão sobre a importância de se levar em consideração a história da escravidão transatlântica na compreensão do contemporâneo. Contudo, os pesquisadores invertem o discurso convencional sobre ‘escravidão moderna’ ao interrogar a questão da liberdade – em oposição à escravidão – no mundo contemporâneo. Assim, ‘marronage’ ou ‘quilombagens’ (práticas e processos em busca da ‘liberdade’ durante a escravidão) torna-se o ponto de partida histórico no desenvolvimento do projeto. Através de trabalho de campo no Brasil, Gana, Jamaica e Europa, com grupos que aparecem no discurso dominante como em situação de risco de ‘escravidão moderna’, os pesquisadores buscam revisitar histórias de ‘marronage/quilombagens’ e outras estratégias pelas quais pessoas escravizadas e recém-emancipadas procuraram se aproximar historicamente da liberdade no mundo atlântico, e questionar que luz elas podem lançar sobre a percepção, busca e prática da liberdade por pessoas marginalizadas e sem direitos no mundo contemporâneo.

Com isso em mente, acho que podemos começar discutindo como e por que decidiu empreender esse projeto de análise crítica da chamada ‘escravidão moderna’?

Julia O’Connell Davidson: Desde o início do século XXI, fiquei profundamente preocupada com o fato de que as medidas projetadas para controlar e impedir a migração (incluindo o crescente uso de detenção de imigrantes, com fins lucrativos, e a deportação, até mesmo a deportação de crianças desacompanhadas), e/ou criminalizar a prostituição, estavam sendo apresentados como parte de um nobre esforço para promover os direitos humanos, combatendo o chamado ‘tráfico de pessoas’. Essa tendência foi

reforçada por declarações sobre o tráfico de pessoas como uma ‘escravidão moderna’. Da mesma forma, invocar a linguagem da escravidão funcionou para interromper o debate político sobre os controles estatais, cada vez mais severos e violentos, sobre a mobilidade humana e, frequentemente, sobre profissionais do sexo. Uma vez que você diz “Estamos fazendo x, y ou z para erradicar o tráfico de escravos”, quem se atreverá a discutir com você? Se é escravidão, até as respostas mais draconianas parecem justificáveis.

A sensação real é de que a conversa superficial sobre a escravidão custa vidas. Neste sentido, a minha preocupação voltava-se às novas ONGs antiescravidão que surgiram no hemisfério norte a partir de 2000. Elas estavam sendo realmente descuidadas no debate sobre escravidão moderna. Pior, as organizações de Novos Abolicionistas (como *Free the Slaves*, *Not For Sale*, *Walk Free Foundation*)² têm sido muito eficazes em espalhar e popularizar sua conversa descuidada sobre a ‘escravidão moderna’. Suas reivindicações (como “existem mais escravos hoje do que em qualquer outro momento da história”, “o custo médio de um escravo é de cerca de US \$ 90”, “a Índia tem a maior população de escravos do mundo”) são regurgitadas de forma ampla e acrítica. Frequentemente, jornalistas e políticos empregam esta retórica abolicionista quando falam de tráfico e de ‘escravidão moderna’. Porém, grande parte daquilo que os Novos Abolicionistas apresentam como fato sobre ‘escravidão moderna’ não resiste ao escrutínio acadêmico e é fortemente carregado de ideologias (desde a sua definição de escravidão, apenas para iniciar a conversa, assim como são elaboradas as linhas entre o trabalho precário e o trabalho forçado, o endividamento comum e a servidão por dívida, o casamento patriarcal e o casamento forçado, o contrabando e o tráfico). Portanto, um dos objetivos do livro foi o de tentar expor e de criticar suposições políticas e morais, assim como os julgamentos de valor que sustentam as reivindicações destes grupos e, mais amplamente, de tentar criticamente expor e esvaziar o discurso da ‘escravidão moderna’, na maneira como ele é aplicado às formas contemporâneas de exploração, violência e subordinação.

Além disso, observo e discordo da visão historicamente distorcida acerca da escravidão destes Novos Abolicionistas e quero, ainda, chamar a atenção para um corpo de saberes incrivelmente rico, matizado e interdisciplinar sobre a escravidão transatlântica que, na verdade, fala poderosamente sobre questões acerca da dominação e da falta de liberdade no mundo contemporâneo. Portanto, o outro ponto de partida do projeto foi perguntar o que poderíamos aprender sobre a vida social e política contemporânea, pensando mais seriamente sobre a escravidão transatlântica e a sua herança viva. Porque, se nós olharmos para o que está por trás da fábula vitoriosa, na qual a ascensão da sociedade liberal moderna é uma história de liberdade ampla e para todos, e pensarmos, seriamente, no fato de que a escravidão transatlântica emergiu e floresceu ao lado do desenvolvimento das sociedades liberais modernas (que é dizer que se reconhecermos que a escravidão transatlântica **era** escravidão moderna), veremos questões importantes que serão postas sobre quando e por que certas

² Essas e muitas outras ONGs antiescravagistas foram fundadas, especialmente nos Estados Unidos e em outros países do norte, a partir dos anos 2000. Elas recebem investimentos de fundos, organizações internacionais e magnatas, como Andrew Forrest - empresário da mineração, homem mais rico da Austrália e financiador da Fundação *Walk Free*.

práticas e relações profundamente **iliberais** podem ser toleradas nas modernas sociedades liberais.

Angelo Martins Jr: Ao fazer esse exercício de retornar aos estudos sobre a escravidão transatlântica, você destaca a complexa relação entre estrutura e agência. Na realidade, nos vários temas discutidos ao longo do livro, há uma confrontação da afirmação dos Novos Abolicionistas em que, para os quais, é possível perder ou ser destituído de livre arbítrio e de agência, e que a escravidão é definida pela redução de pessoas a coisas. Seu trabalho, no geral, envolve sempre uma tentativa de romper com um conjunto de dicotomias – como pessoa/coisa, objeto/sujeito – temas que são presentes tanto nas teorias liberais clássicas quanto nos discursos dos Novos Abolicionistas. Você poderia aprofundar a discussão desse complexo relacionamento e das teorias que a ajudaram a compreender o tema?

Julia O'Connell Davidson: Há uma abundância de teorias – marxista, feminista, de crítica racial e pós-colonial – que nos ajudam a pensar criticamente sobre a tendência liberal que entende a ordem social e política em termos binários. A dificuldade é sempre como alinhar, simultaneamente, as ideias de diferentes tradições. Além de me inspirar em teóricos que tentam resolver esse problema (como os trabalhos de Angela Davis, 1981; Nirmal Puwar, 2004; Laura Brace, 2004; Gurminder Bhambra, 2007; Kathi Weeks, 2011, para citar alguns), descobri estudos críticos recentes, que foram incrivelmente esclarecedores, sobre a escravidão transatlântica, escritos por escravos libertos e fugitivos. Uma coisa que percebemos é que, ainda que o horror singular da escravidão tenha sido amplamente considerado pela redução de seres humanos em propriedades (que converte 'pessoas em coisas', como diz um dos fundadores da Sociedade Antiescravidão Americana), a escravidão transatlântica, na verdade, implicava em algo ainda mais terrível.

Os escravizados receberam, nas palavras de Saidiya Hartman (1997), um 'caráter duplo', como coisas e como pessoas. Sim, eles foram comprados, vendidos, hipotecados, herdados e presenteados como propriedade. Contudo, eles também foram reconhecidos como pessoas de acordo com leis que os consideravam como agentes humanos criminalmente culpáveis. Ao contrário do gado, com o qual eram rotineiramente comparados, eles foram presos, julgados e punidos de forma bárbara e espetacular quando transgrediram as leis que visavam criminalizar sua independência, mobilidade, voz e qualquer esforço para resistir ou para se defender contra o poder dos seus senhores e das pessoas brancas em geral. Essas leis foram imprescindíveis nas sociedades de escravos transatlânticos justamente porque não se pode, literalmente, transformar um ser humano em uma coisa simplesmente ao construí-los como um objeto de propriedade na lei. Os escravizados mantinham sua agência no sentido de que, exceto quando estavam fisicamente acorrentados ou se haviam sido espancados até a inconsciência, cabia a eles escolher o seu curso de ação, decidir se resistiam ou não aos comandos ou, ainda, fugir quando a oportunidade se lhes apresentasse. O conjunto brutal de leis que construiu os escravos como pessoas criminalmente responsáveis foi projetado para tentar tornar mais fácil essa adequação.

Portanto, sem a intervenção do Estado para criar a noção de escravos como **peçoas** (de um tipo particular, inferior e sem direito), os direitos de propriedade dos escravos como **coisas**, em si, seriam vazios. Os escravos poderiam, simplesmente, ter revidado ou fugir – como, é claro, alguns fizeram. Aqui há um exemplo muito claro da visão marxista – e polanyiana³ – de que a vida política (Estado, direito, sociedade civil, o domínio no qual os seres humanos são constituídos como pessoas) está integralmente ligada à vida econômica privada e vice-versa (o controle do mercado do qual as pessoas agem para produzir e trocar mercadorias ou coisas). Entretanto, a escravidão também cruzou a dicotomia público/privado que tanto preocupa as teorias feministas, porquanto, ainda que sob o constructo de ser um bem de mercado alienável, escravos transatlânticos foram incorporados como dependentes à vida doméstica do senhor de escravos, juntamente com mulheres, crianças, empregados e aprendizes. Obviamente, os escravos ocupavam uma posição desigual na ordem social composta por esposas brancas, filhos e serviçais, o que nos alerta ao fato de que a ‘raça’ tenha sido um modo particular e absolutamente central pelo qual escravizados foram incorporados tanto no universo doméstico quanto no domínio econômico privado. De fato, a história da escravidão transatlântica nos ajuda a explicar por que o conceito de raça é tão fundamental para a ordem social liberal, até mesmo os próprios termos e categorias que são usados para entendê-la. Por isso que, como coloca Charles Mills (2008, p. 1394), “os mesmos desenvolvimentos da modernidade que trouxeram o liberalismo à existência em um conjunto supostamente geral de normas políticas também trouxeram à existência a raça como um conjunto de restrições e de direitos que governam a aplicação dessas normas”⁴.

Tudo isso é extremamente relevante para os debates sobre estrutura/agência, tanto em relação à história dos escravizados quanto em relação às formas de opressão e de exploração contemporâneas. O que permite que se trabalhe com o *insight* básico de Marx de que as pessoas fazem história, mas não em circunstâncias de sua própria escolha, todavia elas a ‘engrossam’ ao reconhecer a multiplicidade e a complexidade das circunstâncias que constroem cada uma de nossas escolhas. Pense, por exemplo, no fato de que os escravizados forjaram laços afetivos entre si, mesmo que essas conexões não fossem legalmente reconhecidas ou respeitadas. Esses laços com parentes e com a comunidade (que podem ser apresentados como uma evidência surpreendente da agência dos escravos por aqueles que imaginam que os seres humanos são **literalmente** desumanizados uma vez que são legalmente construídos como subpessoas) consistiam, frequentemente, no item que precisava ser ponderado nas decisões sobre conformidade, resistência ou fuga. Como você poderia optar por aproveitar a oportunidade de fugir, se isso significasse deixar seus filhos na prisão da escravidão, por exemplo?

As dolorosas circunstâncias de ser forçado a tomar tais decisões estão documentadas em várias narrativas dos escravos e foram poderosamente

³ O termo é proveniente da obra *The Great Transformation*, de Karl Polanyi.

⁴ *‘the same developments of modernity that brought liberalism into existence as a supposedly general set of political norms also brought race into existence as a set of restrictions and entitlements governing the application of those norms’.*

elucidadas por Edlie Wong (2009), revelando como a agência é tanto restringida por estruturas afetivas quanto pelas estruturas econômicas e políticas, destacando as ambiguidades entre escolha e liberdade. E, ao dedicarmos uma maior atenção a essas ambiguidades, é possível reconhecer o imenso peso estrutural da escravidão, além de distinguir e de respeitar a subjetividade política dos escravizados, a qual é expressa no que Stephanie Camp (2004) chamou de ‘cultura oculta da oposição’ e ‘geografias rivais’ – estas criadas por mulheres, crianças e homens escravizados. Essas e outras lições sobre a complexidade do relacionamento entre estrutura e agência podem ser aplicadas a contextos contemporâneos que os Novos Abolicionistas chamam de ‘escravidão moderna’, que é basicamente o que tentei fazer no livro.

Angelo Martins Jr: Em relação a esses grupos que você menciona, nós sabemos que atualmente existe uma série de movimentos antiescravidão, com um impressionante e amplo apelo, vindo do Ocidente próspero (Norte Global) e das elites privilegiadas de países em desenvolvimento. As ações contra a pobreza no mundo ‘não moderno/em desenvolvimento’, por exemplo, tornaram-se uma chave essencial de como os super ricos criam um senso de cidadania global, uma vez que “libertar escravos é algo feliz, barato e ‘todos nós’ podemos ser heróis”. No entanto, isso se baseia no pressuposto de que alguns grupos e algumas sociedades ainda não se uniram totalmente ao ‘mundo moderno’. Nesse sentido, você afirmaria que a luta deles contra a ‘escravidão moderna’ é baseada em um discurso neoliberal (e racial) e que, em vez de pôr um fim à escravidão, na verdade, criam-se subsídios para reproduzir relações hierárquicas e desigualdades socioeconômicas no mundo?

Julia O’Connell Davidson: Bem, talvez mais para legitimar do que reproduzir ativamente, mas sim. Penso que ONGs como *Free the Slaves* e *Walk Free*, cuja completa **razão de ser**⁵ é liderar um movimento popular contra a ‘escravidão moderna’, encaixam-se perfeitamente ao que Teju Cole (2012) nomeia como ‘complexo industrial do salvador branco’. Eles mantêm, explicitamente, uma contínua narrativa de transição colonial, na qual a escravidão por dívida e o trabalho escravo no subcontinente indiano, por exemplo, são apresentados como um problema de pessoas presas em suas culturas tradicionais e a solução virá pelos ocidentais brancos que os ajudarão no caminho do desenvolvimento econômico e da modernização. No entanto, a maior parte das pesquisas sérias sugere que as configurações de falta de liberdade, experimentadas pelos trabalhadores do setor informal, dos quais eles estão falando, são o resultado da geminação **contemporânea** de políticas neoliberais de ajuste estrutural junto às estratégias de industrialização orientadas para a exportação nos países em desenvolvimento do Sul Global. Isso intensificou os processos de desapropriação de terras, levando ao aumento da migração interna, muitas vezes sazonal e, também, incentivou a expansão de um setor econômico informal, não sindicalizado e desprotegido.

⁵ Do francês *raison d’être*.

Então, quando olhamos para esses grupos de trabalhadores, estamos vendo uma das muitas faces do capitalismo neoliberal contemporâneo; estamos observando os efeitos do ‘capitalismo sem cadeias’ e não do espectro milenar de alguma prática tradicional semelhante à escravidão. O problema deles não é que a tradição ou o *status* de escravo os tenha impedido de circular livremente no mercado de trabalho, a questão é que eles não têm proteção social **contra** o mercado e carecem de direitos e de amparo como **trabalhadores**. A solução para isso nunca foi oferecida por campanhas em favor da abolição da escravidão e, certamente, também isto não repousa nas forças poderosíssimas que se mobilizam em favor de uma maior liberalização dos mercados. Portanto, nesse sentido, vejo o Novo Abolicionismo como, na melhor das hipóteses, irrelevante para o problema e, na pior, como fornecendo apoio ideológico às políticas que realmente protegem os interesses das poderosas elites globais, não aqueles que estão no patamar mais fundo das reformas econômicas neoliberais.

Outro ponto importante sobre as políticas raciais do Novo Abolicionismo é que, embora a escravidão transatlântica seja apresentada por um comparativo histórico de formas contemporâneas de opressão e violência – o que de fato têm pouca ou nenhuma semelhança com ela –, o discurso da ‘escravidão moderna’ também ignora as formas contemporâneas de escravidão, exclusão e violência que *são*, de fato, produtos diretos da escravidão transatlântica. Nos EUA, por exemplo, a ‘vida após a morte’ da escravidão transatlântica é o tempo presente no qual as vidas negras continuam a ser desvalorizadas e ameaçadas. Isso ocorre de modo vívido, especialmente no complexo industrial carcerário americano – conforme ilustrado pelo livro de Dennis Childs (2015), *Slaves of the State* –, onde estas milhões de vítimas não estão presentes nas listas de chamada dos ‘escravos modernos’, das quais as organizações como a *Walk Free* e *Free the Slaves* desejam emancipar. Portanto, a conversa sobre ‘escravidão moderna’ trabalha para ocultar tanto os sistemas de dominação racial como os de classe.

Angelo Martins Jr: Ou seja, o discurso sobre ‘escravidão moderna’ acaba também entrando na lógica neoliberal que ‘enterra viva’ (GOLDBERG; GIROUX, 2014) estruturas sociais, políticas e econômicas (alocando o problema nas mãos dos indivíduos e em suas culturas tradicionais). Nesse sentido, gostaria que continuasse desenvolvendo a relação entre a ‘escravidão moderna’ e o Estado. Como o discurso sobre a ‘escravidão moderna’ desempenha um papel importante ao justificar ações extremamente violentas do Estado nas fronteiras e no controle de imigrantes, cujo resultado são milhares de mortes e detenções nos estados democráticos liberais?

Julia O’Connell Davidson: Políticos da Europa, Austrália e América do Norte rotineiramente usam os termos ‘tráfico de pessoas’ e ‘contrabando de pessoas’ de forma intercambiável e, frequentemente, os descrevem como sendo um ‘tráfico de escravos dos dias modernos’. Agora, obviamente, é verdade que as jornadas de muitas pessoas para as regiões ricas e politicamente estáveis são horríveis, mas o paralelo entre o comércio transatlântico de escravos e a migração irregular hoje é francamente ridículo. As vítimas africanas do comércio transatlântico de escravos não queriam se mudar para o Novo Mundo, enquanto as pessoas

descritas como vítimas de um ‘comércio moderno de escravos’ desejam migrar urgentemente, invariavelmente por razões imperiosas. O comércio transatlântico de escravos foi legalmente sancionado pelos estados, seguro e financiado por empresas legítimas e totalmente integrado à economia formal das nações que comercializam os escravos. O que enriqueceu cidades inteiras e indivíduos particulares. O que é hoje descrito como um ‘tráfico de escravos moderno’ envolve atividades em pequena escala, informais e criminalizadas. O comércio transatlântico de escravos arrancou essas vítimas de suas famílias. Muitas pessoas descritas como vítimas de um ‘tráfico de escravos moderno’ estão viajando com suas famílias ou tentando se juntar aos parentes que já estão no exterior. E, finalmente, onde o comércio transatlântico de escravos, de forma inevitável e invariavelmente, levou a um resultado terrível – escravatura – o chamado ‘comércio de escravos dos dias modernos’, na maioria das vezes, serve para transportar as pessoas para condições mais seguras e/ou mais desejáveis do que as condições que eles deixaram. Portanto, as pessoas estão dispostas a assumir os enormes riscos e custos associados à migração não autorizada.

Se nós quisermos traçar um paralelo entre o que está acontecendo hoje e a história da escravidão transatlântica, então, em vez de considerar o movimento forçado dos africanos **na** escravatura, seria melhor analisar os esforços dos escravos transatlânticos em **fugir da** escravidão, bem como as técnicas empregadas pelos ‘Estados escravagistas’ para os impedir disso. Aqui as semelhanças entre passado e presente são marcadas. De fato, praticamente todas as técnicas que são usadas pelos estados contemporâneos para controlar e impedir o movimento indesejado de populações específicas (passaportes, patrulhas, cercas, muros e postos de controle até sanções de transportadoras) foram criadas e/ou utilizadas por estados que buscavam controlar a mobilidade de escravos. E, assim como os escravos americanos fugitivos no século XIX, frequentemente, tentavam escapar a estes controles, fazendo viagens longas e perigosas a pé e/ou buscando ajuda de guias e de contrabandistas (que, às vezes, os salvavam, mas, noutras, os traíam), hoje são as violentas ações fronteiriças de estados democráticos liberais que levam as pessoas a fazer viagens difíceis e arriscadas, assim como buscar os serviços e a proteção dos contrabandistas.

Parece-me que muitos políticos europeus, norte-americanos e australianos estão firmemente agarrados ao discurso do ‘tráfico como escravidão moderna’, precisamente porque lhes permite enterrar a violência, assim como as violentas consequências dos regimes de imigração, em uma narrativa individual sobre imoralidade e criminalidade, e absolver os estados da responsabilidade moral dos controles letais das fronteiras.

Angelo Martins Jr: Nesse sentido, você diria então que os modos pelos quais mídia, políticos, acadêmicos e ONGs têm retratado a crise dos refugiados, na Europa, funcionam de maneira análoga ao discurso da ‘escravidão moderna’ e sua funcionalidade para as ações do Estado? A atual luta contra ‘a crise dos refugiados’ também seria um ‘discurso duplo que é visto como parte de uma luta para assegurar os direitos humanos fundamentais, em vez de implicar uma violação desses direitos’?

Julia O'Connell Davidson: Absolutamente, no caso de acadêmicos convencionais e ONGs, assim como da mídia e dos políticos socialdemocratas e da Direita. Pense nas imagens de crianças afogadas nas praias europeias, de pais lutando para cuidar de bebês recém-nascidos em acampamentos imundos e gelados, de pessoas em greve de fome nas fronteiras, os lábios costurados, os torsos estampados com as palavras “Salve-me ou atire em mim!”. Os governos europeus poderiam facilmente evitar todo esse sofrimento derrubando as fronteiras e desterritorializando os direitos que, agora, estão ligados à cidadania e à residência. Mas eles não o farão, porque significaria render-se a certos poderes que, atualmente, estão enquadrados como essenciais para a Soberania. Portanto, para preservar essa versão de uma Soberania do Estado, violações extensas e grosseiras são ativamente perpetradas, algo que, em outros contextos, seria entendido como transgressão dos direitos humanos básicos e universais, algo que não é meramente tolerado pelos estados da União Europeia.

Em vários países da União Europeia, houve fortes reações populares contra a insensibilidade das políticas de imigração, de asilo e da mortalidade nos controles de fronteira, este é um momento político onde se revela a imensa e violenta falta de generosidade que os estados liberais são capazes, o que pode, potencialmente, ser questionado e desafiado. Nós poderíamos estar nos mobilizando politicamente contra o fosso que há entre os direitos abstratos declarados dos seres humanos para o reconhecimento desses direitos, como fez o movimento antiescravidão original. Mas esse espaço político está fechado por discursos em que o liberalismo é construído como se estivesse sob ameaça, seja de terroristas ou ‘traficantes’ e ‘traficantes de escravos modernos’, ou as ‘hordas’ de migrantes e de refugiados que vão nos afogar com a suas demandas infinitas por moradia, saúde, empregos e educação. Então sim, penso que o retrato do que está acontecendo nas fronteiras como uma **crise** para a União Europeia, que, de fato, poderia acomodar prontamente o número de pessoas que tentam entrar pelo Mediterrâneo e pelos Balcãs (ROTH, 2015), é análogo ao discurso da ‘escravidão moderna’ (também como o da ‘Guerra ao Terror’). Estes são todos os enquadramentos que apagam contradições visíveis entre os princípios fundadores de estados democráticos liberais e os meios empregados para defender o poder do Estado. Portanto, no caso da chamada ‘crise de refugiados’, assim como no tráfico, práticas violentas e **iliberais** na fronteira são apresentadas como necessidades lamentáveis para ‘nossa’ própria sobrevivência e se tornam politicamente incontestáveis.

Mais uma vez, a história da escravidão transatlântica pode ter algo a nos ensinar, porque, na atualidade, a ansiedade expressa sobre imigração possui fortes ecos das preocupações do século XIX quanto à ameaça que a abolição da escravidão representaria para a ordem social liberal. Pensadores pró-escravidão americanos predisseram seu colapso total e até os brancos que, em princípio, se opunham à escravidão, muitas vezes, temiam que a abolição trouxesse terríveis consequências econômicas e sociais (queda dos salários dos trabalhadores brancos, colapso das indústrias, perda dos privilégios dos brancos, distúrbios raciais etc.). Tais medos eram equivocados – provou-se que é perfeitamente possível sustentar um sistema de dominação racial na ausência de escravidão. Nesse sentido, a história da abolição não nos fornece um modelo muito

esperançoso. Entretanto, pelo menos, demonstra que as estruturas e as hierarquias sociais que se revelam para a grande maioria da população como absolutamente inevitáveis e totalmente inalteráveis – como a escravidão uma vez o fez e, agora, as fronteiras – **podem** ser derrubadas. Talvez, aqueles de nós que querem ver o fim das fronteiras possam tomar coragem, mas também reconheçam que mesmo essa mudança imensa e positiva não significaria, por si só, soletrar a liberdade. A história pós-abolição sublinha a necessidade de lutas políticas coletivas contínuas em torno de raça, gênero, classe, casta, sexualidade, deficiência e idade; e esforços ininterruptos para entender e abordar suas complexas interseções. Ou seja, há vários paralelos entre a escravidão transatlântica e o mundo contemporâneo, mas não na forma como são superficialmente oferecidos pelo discurso de ‘escravidão moderna’.

REFERÊNCIAS

BHAMBRA, Gurinder. *Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

BRACE, Laura. *The Politics of Property: freedom and belonging*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

CAMP, Stephanie. *Closer to Freedom*. London: University of North Carolina Press, 2004.

CHILDS, Dennis. *Slaves of the State*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

COLE, Teju. The white savior industrial complex. *The Atlantic*, 21 mar. 2012.

Disponível em:

<<http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-saviorindustrialcomplex/254843/2/>>.

DAVIS, Angela. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

GOLDBERG, David Theo; GIROUX, Susan Searls. *Sites of Race: Conversations with Susan Searls Giroux*. Cambridge: Polity Press, 2014.

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

MILLS, Charles. Racial Liberalism. *PMLA*, Special Topic: Comparative Racialization, v. 123, n° 5, out. 2008, p. 1380-1397.

POLANYI, Karl. *The Great Transformation*. Boston: Beacon Press, 2001.

PUWAR, Nirmal. *Space Invaders: Gender, Race and Bodies out of Place*. Oxford: Berg, 2004.

ROTH, Kenneth. The refugee crisis that isn't. *Huffington Post*, 03 set. 2015. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/kenneth-roth/the-refugee-crisis-that-isnt_b_8079798.html>

WEEKS, Kathi. *The Problem with Work*. London: Duke University Press, 2001.

WONG, Edlie. *Neither Fugitive Nor Free*. New York: New York University Press, 2009.

Os riscos da agulha

Fernanda Arêas Peixoto

Resumo: O artigo propõe pensar as artes das agulhas como artes dos riscos; riscos que se ligam sobretudo ao modo como essas formas expressivas se mostram hoje na vida pública, propagando ideias e modos de ação. A arte das flores e dos motivos associados ao universo da natureza, da feminilidade e da pureza, que por ter sido largamente empregada como ferramenta de educação feminina tendeu a se naturalizar como fazer exclusivo das (e para) mulheres, parece arriscar-se cada vez mais na cena contemporânea como linguagem para a reivindicação de direitos e liberdade. A exploração dessa dimensão do bordado, crochê, tricô etc. propõe que as análises associem as duas acepções de risco (dos traços e malhas realizados pelas agulhas e o arriscar-se), de modo compreendermos esses fazeres e seus artífices, assim como os efeitos contagiosos dessas criações.

Palavras-chave: artes da agulha; ativismos têxteis; bordado e escrita; práticas corporais.

The Sharp point of the needle

Abstract: This paper suggests reflecting about needle-art such as the arts of threat, which are especially connected to the way these expressive forms are shown in a public life today, disseminating ideas and modes of action. The art of the creation of embroidery flowers and patterns of a natural universe, of femininity and purity, which for having been widely used as a tool for women's education, has tended to become naturalized as exclusive to (and for) women, seems to be increasingly threatening itself on the contemporary scene as a language for claiming rights and freedom. The exploration of this dimension of embroidery, crochet, knitting, etc, proposes that the analyses associate others

meanings, in order to understand this knowledge and techniques and their artisans, as well as the contagious effects of these creations.

Keywords: needle-art; textile activism; embroidery and writing; body practices.

Resumen: El artículo propone pensar las artes de las agujas como artes de los riesgos; riesgos vinculados principalmente al modo en que estas formas expresivas se muestran hoy en la vida pública, propagando ideas y modos de acción. El arte de las flores y motivos asociados con el universo de la naturaleza, de la feminidad y de la pureza, que por haber sido ampliamente utilizado como una herramienta de educación femenina llegó a ser naturalizado como un hacer exclusivo de (y para) las mujeres, parece arriesgarse más y más en la escena contemporánea como un lenguaje para la lucha de derechos y libertad. La exploración de esta dimensión del bordado, crochet, tejido de punto, etc. propone que los análisis asocien los dos significados de riesgo (de las líneas y mallas hechas por las agujas y el arriesgarse), para comprender estas obras y sus artesanos, así como los efectos contagiosos de estas creaciones.

Palabras clave: artes de la aguja; activismos textiles; bordado y escritura; prácticas corporals.

À Zilka Peixoto e Thérèse Riaudel,
mestras nessas artes

Na quarta parte de *A origem dos modos à mesa*, intitulada “As meninas modelos”, Lévi-Strauss indica que entre os Menomini “a arte do bordado com espinhos constitui a mais refinada e elevada expressão da cultura material” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 225), sendo um trabalho exclusivamente feminino, a exigir das mulheres grande habilidade e muito esforço, já que o cultivo de tal aptidão envolve educação empenhada e sucessivos fracassos. Além disso, tal arte está cercada de perigos; afinal os espinhos, de pontas afiladas, podiam furar dedos, “pular nos olhos e cegar” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 225).

A dimensão do risco (e do perigo) que os bordados realizados com os agulhões do porco-espinho, ou com outros instrumentos pontiagudos, traz à tona, não costuma ocupar o primeiro plano das análises sobre as artes da agulha, mesmo em autores como Yvonne Verdier, que converte esse trecho das *Mitológicas* em epígrafe do retrato da costureira esboçado no seu belo estudo *Façon de dire, façon de faire* (1979). O que não quer dizer que a autora desconsidere a associação entre tais artes, a picada, o sangue e a morte, que os contos populares auxiliam a relembrar: a donzela ferida pelo fuso de um tear cai em sono profundo, bem sabemos.

Na etnografia realizada no vilarejo de Minot, na região da Bourgogne-Franche-Comté, dedicada aos fazeres e às palavras das mulheres, Verdier coloca o foco de sua atenção no labor feminino, inseparável das conversas e narrativas, o que a conduz a técnicas específicas como aquelas exercitadas por mulheres que cuidam dos nascimentos e mortes (*a femme-qui-aide*), também por costureiras e cozinheiras. “Compreender os elos entre os discursos, gestos, técnicas e os papéis que as mulheres exercem é o objeto do livro” (VERDIER, 1979, p. 13) e, amparada em material etnográfico, assim como em obras literárias e em exemplos retirados da pintura, a antropóloga se detém sobre especialistas em ofícios precisos, que são convocadas em períodos de transição: por ocasião dos nascimentos e mortes, ou quando de casamentos. São elas que fazem as passagens, exercendo assim funções rituais e gestos cerimoniais; nesse sentido, fazem os costumes (VERDIER, 1979, p. 80-82).

O estudo em questão traz sugestões preciosas para pensarmos problemas como as relações entre o lavar, o cozinhar e o costurar e a periodicidade dos corpos femininos, que os ligam aos momentos da vida das mulheres – à puberdade, à fecundidade, à menopausa -, às alternâncias do calendário e às representações que cercam os astros (sol, lua, estrelas). Não se trata de recuperá-lo em todas as suas dimensões, mas de tomá-lo como inspiração para tentar contribuir com as reflexões sobre as artes das agulhas, a partir da ideia de risco: não daquele desenhado pelas linhas da costura, do tramado ou do bordado, mas do prisma do correr riscos, quer dizer, da probabilidade de perigo envolvida na feitura das peças e sobretudo em sua propagação. O acento colocado neste aspecto específico sugere, entre outras coisas, que olhemos para esses ofícios não somente nas culturas e comunidades tradicionais aos quais eles normalmente se associam (como as sociedades camponesas francesas estudadas por Verdier), mas em outras searas e, quem sabe, com sentidos renovados.

A escolha feita não desconsidera, nem poderia, as contribuições das diversas análises realizadas sobre essas artes, como as de Verdier que constitui a referência primeira deste ensaio. Sigamos então um pouco mais de perto algumas das sugestões lançadas pela antropóloga, desenhando um trajeto à primeira vista sinuoso, mas que não perde de vista o seu intuito central: pensar as artes das agulhas como artes do risco, do arriscar-se.

A literatura disponível sobre o tema ilumina aspectos fundamentais desses fazeres, por exemplo o modo como eles implicam em aprendizado corporal sistemático, traduzido em treinamento vigilante que usa o corpo e o transforma em função de gestos, posturas e habilidades¹. Prática corporal por excelência, inseparável de ferramentas (agulhas, bastidores, máquinas etc.) e materiais (fios e tecidos) indispensáveis à sua realização, o fazer costuras, tramas e bordados liga-se também, e sistematicamente, a outras práticas, como as do prostrar, do cuidar das crianças e dos animais. Em Minot, mostra Verdier, cuidar dos rebanhos para as meninas se associa ao tricotar, ao fazer rendas e aos cerzimentos, que elas realizam de pé e caminhando, ainda que idealmente sentadas; por isso a preferência pelos rebanhos bovinos, já que os carneiros se movimentam muito, dificultando a tranquilidade e a concentração requeridas para o bom desempenho dessas tarefas (VERDIER, 1979, p. 171)².

A aprendizagem corporal que tais ofícios engendram compreende uma instrução para o trabalho e para o desenvolvimento de virtudes morais: manter os dedos, mãos e olhos ocupados, assim como a cabeça concentrada; aprender a seguir regras (de asseio, capricho e ordenamento), disciplinar-se, corpo curvado e espírito em estado de atenção contida. Por isso, é possível dizer que a lição de tricô é, antes de mais nada, “uma lição de controle” (VERDIER, 1979, p. 177)³. Nesse sentido, a formação aí implicada visa colocar limites, evitando as divagações provocadas pelos deslocamentos livres, estes sim à primeira vista mais perigosos, pois avessos às vigilâncias, do corpo e da alma. Nas palavras da autora, referindo-se aos trabalhos com as agulhas, “[...] mais do que uma ocupação, trata-se de uma disciplina, de uma formação: reduzir o espírito – não ler – e também dobrar o corpo” (VERDIER, 1979, p. 176).

A anotação de Verdier distanciando a disciplina da costura da prática da leitura é sugestiva e merece ser explorada com mais vagar, com o auxílio de outros

¹ Sobre as práticas e aprendizados corporais do bordado, ver a tese de doutorado de Thaís F. Salves de Brito (2010).

² Em outro contexto e dedicada a outros fazeres, Ana Carneiro (2010) descreve a associação sistemática de práticas cotidianas, na origem de criações diversas, em sua etnografia do ‘povo’ parente dos Buracos, no cerrado mineiro. “Uma coisa puxa a outra”, ela diz: a cozinha anima a prosa; esta, por sua vez, ‘puxa’ a comida, e no ritmo dos fazeres, ‘causos’ e deslocamentos, dentro e fora da casa, circulam palavras, modos, coisas e sentidos; criam-se e mapeiam-se relações.

³ Diversos estudos, de áreas distintas, dedicam-se ao exame da educação feminina e da formação da mulher virtuosa, em contextos e períodos diferentes. Referência obrigatória para a discussão das relações entre o bordado, a criação e manutenção de ideais e estereótipos de ‘feminilidade’ ao longo da história é o livro de Rozsika Parker (1984). Em solo francês, é possível mencionar, como sugestão, os cinco volumes da *Histoire des femmes en Occident*, dirigida por Michelle Perrot & Georges Duby (1990-1991), que trazem contribuições importantes sobre o tema, além do volume coletivo de CHABAUT-RICHTER & GARDEY (2002). Ver também Cosnier (2001), Ribeiro (2002) e Choron-Baix (200). Se os bordados e tricôs não são artes exclusivamente femininas, mostra a literatura, parecem ligar-se à “cultura feminina” (PELLEGRIN, 1999, p. 747). Para uma discussão sobre a divisão sexual do trabalho em diversos ofícios, cf. TABET (1979); para o lugar do bordado e da renda na educação das jovens, ver ALBERT-LLORCA (1995).

materiais. Se tomarmos, à guisa de exemplo, alguns registros visuais conhecidos da arte brasileira, como a tela *Leitura* (1892) do pintor paulista José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), é possível pensar que a prática da leitura não coloca exigências rígidas ao corpo, mostrando-se generosa em relação às posições relaxadas, como na imagem da jovem diante de seu livro, onde se vê o tronco da leitora reclinado sobre uma cadeira, uma de suas mãos livres e o vestido plissado graças à pose descontraída (imagem 1).

Imagem 1: *Leitura*, 1892, José Ferraz de Almeida Jr., óleo sobre tela, 95x141cm.



Fonte: Pinacoteca de São Paulo.

A leitura tende a liberar o corpo de uma posição determinada – ereta, rija – e de gestos específicos, já que o livro pode ser segurado ou apenas apoiado na altura da visão, para que os olhos, estes sim, se movimentem, para trás e para frente, ao sabor do texto⁴. E a concentração, que esta prática seguramente exige, vem acompanhada de viagens da imaginação que os textos frequentemente incentivam, mostra Almeida Jr. em outra tela sobre tema correlato (imagem 2), na qual a jovem deitada ao ar livre levanta os olhos indicando a movimentação do pensamento em outras direções. “Eu leio e sonho”, observa Michel de Certeau, indicando como ler implica em estar *ailleurs*, transportar-se para outro mundo, “constituir uma cena paralela, de onde entramos e saímos à vontade” (CERTEAU, 1980, p. 250).

⁴ Claro está, e Michel de Certeau já chamara a nossa atenção para o ponto, que a leitura silenciosa é uma experiência moderna, desconhecida em parte considerável da história. O leitor costumava interiorizar o texto e declamá-lo, como um ator, tendo todo o seu corpo convocado pelo ato de ler. Com a leitura silenciosamente feita, o corpo tende a se retirar da cena, deixando a mobilidade aos olhos que passam a ser o elemento verdadeiramente ativo dessa prática (CERTEAU, 1980, p. 253).

Imagem 2: *Moça com livro*, s/d, José Ferraz de Almeida Jr., óleo sobre tela, 50x61x2 cm.



Fonte: Acervo do MASP⁵

Mas isso não quer dizer que o trabalho com as agulhas impeça as fantasias e os devaneios. Em que estaria pensado, por exemplo, a costureira da tela *Costurando* (s/d), de Oscar Pereira da Silva (1867-1939)? Sentada no interior da casa, com os olhos pousados sobre a peça que realiza, estaria ela com o pensamento voltado exclusivamente ao apuro da costura? Seguramente não, e a janela que ela tem diante de si e que produz a claridade necessária ao desempenho da tarefa, mostra-se também uma possibilidade do olhar escapar para outras paragens. De qualquer maneira, o corpo da artesã mantém-se ereto, o tronco apoiado no espaldar da cadeira e as mãos ocupadas na tarefa de manipular a agulha e furar o tecido.

Se isso é verdade, é o mesmo Oscar Pereira da Silva quem nos auxilia a tomar cuidado com a construção de tipologias e de oposições rígidas quando mostra, em *Tricoteira portuguesa*, a mulher tricotando com o tronco reto recostado na parede que o sustenta, mas com as pernas e pés relativamente relaxados. Além disso, ela realiza o seu tricô na soleira da porta, no limiar entre o interior e o exterior da casa. O que nos leva a ver, mais uma vez, que as artes da agulha, quando dependem de poucos instrumentos, são móveis, acompanhando frequentemente as artífices em seus trânsitos, no espaço doméstico e também fora dele (imagem 3).

⁵ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/moca-com-livro>>.

Imagem 3: *Tricoteira portuguesa, s/d, óleo sobre tela, 109x63 cm.*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁶

De todo modo, talvez seja mais fácil associar as posturas corporais do bordado e da costura daquelas mobilizadas pela prática da escrita e da caligrafia, a exigir controle do antebraço, pulso, mãos e dedos de maneira que os instrumentos possam ser corretamente utilizados. Afinal, tanto nas artes das agulhas quanto naquelas que envolvem a pena são fundamentais os manuais e modelos, a imitação e a repetição do traço de modo que ele seja corretamente controlado.

Treinamento do corpo e exercício reiterado de técnicas, além do trato com materiais de espessuras e qualidades diversas que, como os corpos, se entregam ou resistem, com maior ou menor intensidade, à manipulação, abrindo caminhos e soluções diversas às realizações. O que nos leva a pensar nessas (e em outras) criações como processos que envolvem pessoas e coisas, e que os resultados obtidos dependem das relações que se estabelecem entre elas ao longo da feitura

⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65191/a-tricoteira-portuguesa>>.

das obras, a despeito dos modelos e projetos prévios, que podem se alterar, e frequentemente se alteram⁷.

Além disso, vale observar que a despeito das diferenças evidentes que as afastam – o lápis incide sobre a superfície do papel enquanto a agulha e a linha perfuram o tecido, que pode também conhecer outros tipos de incisões, como rasgos, pregas e desfiados⁸ –, tanto nas artes da agulha quanto nas da escrita, a coisa criada adquire existência fora do corpo do artífice. As criações que a leitura engendra, por sua vez, são de outra natureza, não se convertendo necessariamente em algo exterior ao corpo-espírito do leitor.

As distinções entre a economia escriturária e as astúcias da leitura foram formuladas por Michel de Certeau no já citado *A invenção do cotidiano* (1980), que não quer com elas reforçar divisores entre as operações, mas indagar sobre suas diferenças qualitativas. Em linhas gerais, ele aponta que a escrita é, sobretudo, gesto estratégico que define um espaço próprio e distinto, enquanto a leitura constitui prática de tipo tático, criação que se dá ao ritmo dos deslocamentos, não se inscrevendo em lugares determinados⁹. Com isso, Certeau retoma, em outros termos, discussões anteriores sobre as afinidades entre escrita e poder, sugeridas por Daniel Defoe em seu *Robson Crusoe* (1719): o sujeito da escrita é o mestre, e o trabalhador que dispõe de outros instrumentos, que não ela, este é Sexta-Feira, nomeado como tal (CERTEAU, 1980)¹⁰. No terreno da antropologia, tais discussões se imortalizaram na célebre lição de escrita relatada em *Tristes Trópicos* (1955), de Lévi-Strauss: o chefe Nambiquara procura usar o lápis do mesmo modo que Lévi-Strauss, traçando no papel linhas horizontais onduladas, cujos sentidos o antropólogo finge decifrar. Assim que reúne o grupo, ele simula a leitura das linhas tortas anunciando os objetos que lhes deveriam ser dados em troca dos presentes oferecidos. O episódio mostra, segundo Lévi-Strauss, que se a realidade da escrita continuava estranha para esta sociedade, seu sentido fora imediatamente compreendido:

Não se tratava de conhecer, de reter ou de compreender, mas de aumentar o prestígio e a autoridade de um indivíduo – ou de uma função – à custa de outrem [...]. Afinal de contas, durante milênios e ainda hoje em grande parte do mundo, a escrita existe como instituição em sociedades cujos membros, na imensa maioria, não possuem o seu manejo (LÉVI-STRAUSS, 1955 p. 316).

O prestígio e poder associados à escrita não encontram, salvo engano, a

⁷ A recusa da oposição entre projeto e criação, cara à certa concepção de invenção, impõe a retomada de uma reflexão que vem sendo disseminada na antropologia recente pelos trabalhos de Ingold (2013), que remete à abordagem genética de Simondon (cf. entre outros, SIMONDON, 2005) e à sua crítica aos modelos hilemórficos (que opõem matéria e forma) e aos substancialismos (que enfatizam a substância em detrimento da relação).

⁸ Para uma discussão mais pormenorizada sobre as diferenças entre a linha-fio que atravessa o tecido e o traço que incide sobre o papel, assim como para as relações entre “*drawing, making, writing*”, cf. Ingold (2011), sobretudo na parte V.

⁹ Em suas palavras: “Bem longe de escritores, fundadores de lugares próprios, herdeiros de trabalhos anteriores realizados sobre o solo da linguagem, construtores de poços e casas, os leitores são viajantes; circulam sobre terras alheias, nômades caçando furtivamente por campos que eles mesmos não semearam, pilhando os bens do Egito para deles tirar proveito” (CERTEAU, 1980, p. 251).

¹⁰ As relações entre escrita e a inscrição do direito e da lei (que a torna lisível e memorável) lançadas por Certeau foram trabalhadas, um pouco antes, por Pierre Clastres em *A sociedade contra o Estado* (1977), que Certeau curiosamente não menciona.

mesma expressão nas artes da agulha. Bem sabemos como a execução da costura e do bordado se associou durante largo período, em contextos ocidentais, à circunscrição de um lugar feminino, de modo geral no interior da casa e da família. A escrita, esta sim, quando realizada pelas mulheres que a ela tinham acesso – e que escreveram sistematicamente diários e correspondências – terminou por permitir outros projetos e aspirações, fazendo com que algumas mulheres adquirissem existência nos jornais e no mundo público em geral, ousando afirmar-se como escritoras¹¹. As agulhas, por sua vez, embora circulem com as mulheres, dentro e fora da casa, representando meio de expressão importante, não parecem ter contribuído da mesma forma, ou com a mesma intensidade, para que elas adquirissem nome próprio e voz pública. O que não nos deve conduzir ao reforço de estereótipos que associam as artes da agulha em geral, e os bordados em particular, à reclusão doméstica, ao “silêncio” e contenção femininos, ou ainda à expressão da “feminilidade”, adverte Parker (1986). Segundo ela, “[o] bordado constituiu fonte de prazer e poder para as mulheres, ainda que tenha sido indissociavelmente ligado à impotência delas” (1986, p. 11). Por isso, o esforço da autora em recuperar os modos como as mulheres responderam e usaram essas ideologias ao longo da história. Em suas palavras:

Algumas vezes os bordados reforçaram o ideal de feminilidade, ocultando confortavelmente as disjunções entre o ‘ideal’ e o ‘real’ por palavras e imagens que eles aproximaram – ‘*Home sweet home*’. Outras vezes eles resistiram ou questionaram a ideologia emergente da obediência e da subjugação feminina [...] (PARKER, 1986, p. 12).

Percorrendo largo arco histórico, Parker acompanha as alterações de sentido que o bordado conheceu na vida social europeia, em diferentes contextos e classes sociais, até começar a figurar mais claramente, na passagem do século XIX e ao longo do século XX como expressão de libertação, empregado, por exemplo, nas faixas e cartazes quando dos protestos pelo direito ao voto no interior do *British Women’s Suffrage Movement*. Bem mais tarde, os bordados se associariam à paz, à valorização da natureza e a um sentido de rebelião (também para os homens), no seio do movimento hippie de finais dos anos 1960. Quando da eclosão e expansão dos movimentos feministas dos anos 1970, por sua vez, converteram-se em instrumento de guerrilha, tomando praças e museus, reivindicados também como modalidade artística a ser valorizada e reconhecida como tal¹².

O estudo de Parker, outra referência importante para esta reflexão, nos ajuda a retomar o início do percurso e os riscos implicados nas artes da agulha; riscos que se ligam sobretudo ao modo como essas formas expressivas se apresentam na vida pública, propagando ideias e modos de ação. A arte das flores e motivos associados ao universo da natureza, da feminilidade e da pureza, que por ter sido largamente empregada como ferramenta de educação feminina tendeu a se naturalizar como fazer exclusivo das (e para) mulheres, arrisca-se cada vez mais na cena contemporânea, em todo o mundo, como linguagem para a reivindicação

¹¹ Sobre as escritas femininas quotidianas, ver o número da revista *CLIO. Histoires, femmes et sociétés*, n. 35, 2012. Sobre a trajetória de algumas escritoras brasileiras, entre 1890 e 1930, e as dificuldades para se afirmarem, ver EULETÉRIO (2005).

¹² Especialmente o capítulo 8 do livro de Parker, *A naturally revolutionary art?* Tradução da autora.

de direitos e liberdade.

As formas bordadas, tramadas e tecidas se propagam com a ajuda de coletivos que fazem dessas uma arma política, associando-as ao *craftivism* que emerge nos anos 2000, ligado aos movimentos feministas e, imediatamente, aos ecologistas, anticapitalistas e pacifistas. Nesse contexto, as artes das agulhas transformam-se em artefatos políticos, conformando diversos “ativismos têxteis”. Os exemplos são muitos, assim como vários os tipos e formas de protestos: tricotar coletivamente nas ruas, como propõe o *Revolutionary Knitting Circle*, que se organiza em 2000 em Calgary, Canadá, e se dissemina por cidades dos Estados Unidos e Europa; revestir com tricô e crochê postes, parquímetros e placas de sinalização, como sugerem os *Knitta* (imagem 4), de Houston, Texas, a partir de 2005, que repercutem em diversos países; veicular mensagens políticas com a ajuda de peças artesanais, como faz Sarah Corbett e o *Craftivism collective* inglês, cujos focos são a pobreza e as injustiças sociais.

Imagem 4: Knitta Please ou Knitta.



Fonte: Wikiwand¹³.

¹³ Disponível em: <https://www.wikiwand.com/en/Knitta_Please>.

Em contexto latino-americano¹⁴, não é possível desconhecer os já célebres exemplos das *arpilleras* chilenas, que se organizam logo após o golpe de 1973, no interior da *Agrupación de familiares de detenidos de desaparecidos*; das *Tejedoras por la Memoria y la Esperanza de Sonsón*, constituído em 2009 e comprometido com a produção de memórias do conflito armado colombiano, e da rede global *Bordados pela paz* (imagem 5), que a partir de 2011 passa a reunir uma série de organizações civis mexicanas em protesto contra a violência, assassinatos e desaparecimento de pessoas.

Imagem 5: *Si me olvidas ellos ganan*. Bordado de Dona Ji.



Fonte: Bordamosporlapaz.blogspot¹⁵

No Brasil, especificamente, os anos 2000 assistem à criação de diversos coletivos de mulheres, em geral jovens de formação universitária, que retomam o bordado, seja para valorizá-lo e difundi-lo (caso do *Clube do bordado*, criado em 2013, em São Paulo), seja para transmitir ideais feministas, como o *Nectarina*, *bordados subversivos*, constituído em 2015 e o *Bordado empoderado*, formado um ano antes, ambos em Porto Alegre. Organizações em torno dos bordados e ligadas aos movimentos sociais e políticos têm um marco no *Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)*¹⁶ (imagem 6), criado em 2013, que recupera a técnica utilizada no Chile – sacos de juta, sobre o qual se constroem cenas e motivos, costurados e bordados, com tecidos e fios variados –, utilizando-

¹⁴ A antropóloga colombiana Tânia Perez-Bustos é responsável por ampla produção sobre os chamados ativismos têxteis, especialmente em suas expressões latino-americanas. Confira, entre outros, o recente SANCHEZ-ALDANA, PÉREZ-BUSTO & CHOCONTÁ-PIRAQUIVE (2019).

¹⁵ Disponível em: <<http://bordamosporlapaz.blogspot.com>>.

¹⁶ Para saber mais sobre *arpilleras* ver: *Arpilleras: atingidas por barragens, bordando a resistência*, filme dirigido pelo coletivo de mulheres do MAB, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>>.

a como expressão de violação de direitos humanos, instrumento de mobilização e também memória de mortos e desaparecidos, por ocasião da construção das diversas hidrelétricas pelo país e da conseqüente perda de casas e comunidades¹⁷.

Imagem 6: *Arpillera* de Margarida Calisto, atingida pela barragem do Castanhão.



Fonte: Publicado no Facebook da autora, no dia 11 de setembro de 2017¹⁸.

Mais recentemente, o *Linhas do horizonte – Bordando política, bordando por justiça* (imagem 7), coletivo suprapartidário formado em Belo Horizonte, em 2017, retoma o lema do ‘bordar como resistência’ a partir do acompanhamento da política brasileira recente, desde os ataques proferidos à Mariza Leticia, mulher do ex-presidente Lula quando de sua hospitalização; vem realizando também homenagens a pessoas e movimentos, por exemplo, às mulheres do Movimento Sem Terra; ao Movimento dos Atingidos por Barragens; aos quilombos, ao músico Chico Buarque, aos ex-presidentes Lula e Dilma Rousseff etc. Sob sua inspiração direta vêm à luz o *Linhas de Sampa* (imagem 8), o *Linhas do Rio* (imagem 9) e coletivos similares em Porto Alegre e Brasília.

¹⁷ Sobre as *arpilleras* chilenas, confirma, entre outros, AGOSIN (1985) e BACIC (2012). Sobre as *arpilleras* realizadas no Brasil, ver o CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS, BORDANDO A RESISTÊNCIA (2015) e Ertzogue (2018).

¹⁸ Trabalho em preparação ao 8º encontro nacional do MAB, que ocorreu de 1 a 5 de outubro de 2017, no Rio de Janeiro.

Imagem 7: Linhas do Horizonte.



Fonte: publicado no Facebook em 26 de maio de 2019¹⁹

Imagem 8: Linhas de Sampa.



Fonte: publicado Facebook²⁰

¹⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh/>>.

²⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdesampa/>>.

Imagem 9: Linhas do Rio



Fonte: Publicado no Facebook, em 13 de agosto de 2019²¹

Esses poucos exemplos parecem suficientes para indicar os usos e efeitos das artes da agulha em geral, e dos bordados em particular, na cena contemporânea. Tais fazeres e seus produtos deixam as casas, ocupam ruas e praças, arregimentando adeptos e produzindo ações políticas, que adquirem visibilidade crescente, também com a ajuda das redes sociais, veículos fundamentais de todos os coletivos. Estudiosos e ativistas, por sua vez, vêm produzindo reflexões importantes sobre essas experiências recentes, atentos, sobretudo, ao caráter desses movimentos, à sua constituição, aos discursos, atores, performances etc. Diante do conhecimento que já se acumula sobre o tema, talvez seja o momento de investirmos em certos caminhos reflexivos, sobretudo os que associam mais de perto os riscos e traços dos bordados – estilo, técnica e repertórios – com os seus efeitos e modos como se arriscam na vida pública.

Um rápido passar de olhos por essas produções deixa ver que se há motivações comuns – denúncias de violações de direitos, reivindicação por justiça e liberdade, recuperação de memórias etc. – e franca comunicação entre algumas dessas experiências, que se influenciam mutuamente, as linhas e tecidos utilizados dão lugar a resultados muito distintos. Há trabalhos de forte vocação narrativa, que montam enredos, relatam memórias e querem deliberadamente produzir depoimentos; há outros que retomam às marcações bordadas (que gravam nomes, iniciais e letras capitulares), deixando impressas palavras de ordem em banners e bandeiras; outros que associam a elaboração de motivos e cenas detalhadas com dizeres sintéticos. Os bordados colocam, entre outros, o problema das relações (de proximidade e distância) entre o desenho a palavra, nos desafiando a pensar, pela análise detida dessas produções, as particularidades das

²¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/linhasdoriorio>>

artes da agulha como formas expressivas singulares. Isso sem deixar de lado a reflexão que se impõe sobre as distinções entre o bordar sobre um suporte e o tramar do tricô e crochê, também mobilizados pelos ativismos e que dão lugar a outro tipo de produção, que repercute de maneiras distintas. Que efeito provoca o monumento ou árvore revestidos com linhas e cores que o bordado não produz, e vice-versa? O que pode, ou rende, cada uma dessas expressões como artefatos politicamente orientados?

Combinar as duas acepções de risco – dos traços e malhas realizados pelas agulhas e o arriscar-se –, parece ser um caminho fundamental, ainda a ser mais amiúde percorrido, para compreendermos esses fazeres e seus artífices, assim como os efeitos contagiosos dessas criações.

Referências

AGOSIN, Marjorie. Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, v. 51, n. 132-3, 1985, p. 523-529.

ALBERT-LLORCA, Marlène. Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles. *L'Homme*, tome 35, n. 133, 1995, p. 99-122.

BACIC, Roberta. História das arpilleras (prefácio). In: *Catálogo da exposição Arpilleras da Resistência Política Chilena*. Brasília: Marcas da Memória, 2012.

BRITO, Thaís Fernanda S. de. 2010. *Bordados e bordadeiras: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó, RN*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2010.

SANCHEZ-ALDANA, Eliana; PÉREZ-BUSTO, Tania; CHOCONTÁ-PIRAQUIVE, Alexandra. ¿Que son los activismos textiles? Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19 (3), ed. 2407, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>>.

CARNEIRO, Ana. 2010. *O "povo" parente dos Buracos: mexida de prosa e cozinha no cerrado mineiro*. Tese (Doutorado em Antropologia), UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, 2010.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS, BORDANDO A RESISTÊNCIA. Projeto Marcas da Memória/Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, 2012. Disponível em: <<https://www.mabnacional.org.br/publicacao/exposi-arpilleras-bordando-resistencia-cat>>. Acesso em 20 de jan. de 2020.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. 9 ed. établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard, 1990. (folio essais)

CHABAUT-RYCHTER, Danielle; GARDEY, Delphine (eds). *L'engendrement des choses. Des hommes, des femmes, des techniques*, Édition des archives contemporaines, 2002.

CHORON-BAIX, Catherine. L'art et la vertu. La broderie au fil d'or dans l'ancienne cour de Luang Prabang. *Gradhiva*, n. 27, septembre, 2000, p. 53-61.

CLASTRES, Pierre. *La société contre l'État*, Paris, Éditions de Minuit (Trad. brasileira, São Paulo: UBU), 1974.

CLIO. Histoires, femmes, sociétés, n. 35, 2012, 280 p.

COSNIER, Colette. *Le silence des filles. De l'aiguille à la plume*. Paris: Fayard, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michèle. *Histoire des femmes en Occident*. Paris: Plon, 1990/1991. (5 vols)

ERTZOGUE, Marina Haizenreder. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em arpilleras amazônicas. *Revista História Revista (UFG)*, v. 23, 2018, p. 104-120.

EULETÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890 e 1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1955.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A origem dos modos à mesa. Mitológicas 3*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10329/oscar-pereira-da-silva>>. Acesso em: 15 de jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.

PARKER, Rosizska. *The subversive stitch. Embroidery and the machine of the feminine*. London: The Women's Press Ltd., 1984. (3th edition, 1989)

PELLEGRIN, Nicole. Les vertus de 'l'ouvrage'. Recherches sur la féminisation des travaux de'aiguille (XVIe-XVIIe siècles). *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46, n. 4, 1999, p. 747-769.

RIBEIRO, Arilda I. Miranda. *Vestígios da educação feminina no século XVII em Portugal*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.

SIMONDON, Georges. *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Seuil, 2005.

TABET, Paola. Les mains, les outils, les armes. *L'Homme*, tome 19, n. 3-4, 1979, p. 5-61.

VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris: Gallimard, 1979.

A comunicação como semiogênese: do díspar ao signo¹

*Alexandre Rocha da Silva, André Corrêa da Silva de Araujo e
Demétrio Rocha Pereira*

Resumo: “A comunicação como semiogênese: do díspar ao signo” objetiva compor o pensamento de Gilbert Simondon com o de Gilles Deleuze, especialmente naquilo que concerne à concepção dos autores franceses acerca da comunicação e do signo em séries divergentes e paralelas. A primeira série apresenta as bases da teoria simondoniana da individuação e da transdução - em nossa visão, essencialmente comunicativas - para investigar como a ontogênese simondoniana poderia vir a se constituir também em uma semiogênese. A segunda série, de inspiração deleuzeana, visa investigar de que forma o signo, paradoxalmente produtor e produto do processo de individuação, constitui-se em elemento capaz de produzir encontros entre divergentes num processo comunicacional que tem por base as figuras do conflito e do díspar. Assim, advogamos uma concepção de comunicação semiótica cujos contornos não se reduzem nem ao realismo objetivo nem às instâncias da subjetividade, uma concepção de comunicação transindividual, perspectivista e transdutiva.

Palavras-chave: comunicação; semiogênese; transdução; Simondon; Deleuze.

Communication as semiogenesis: from the dispars to the sign

Abstract: “Communication as semiogenesis: from the dispars to the sign” aims to establish a composition between the thought of Gilbert Simondon and Gilles

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Deleuze, focusing on their conception of communication and the sign, through parallel and divergent series. The first series presents the communicative aspect of the simondonian theory of individuation and transduction, in order to investigate how the simondonian ontogenesis could be seen as a semiogenesis as well. The second series, a deleuzian one, aims to investigate how the sign, paradoxically producer and product of the individuation process, constitutes itself as an element able to produce encounters between divergences in a communicational process based on the conflict and the dispare. Therefore, we advocate a perspective of semiotic communication that can't be reduced to an objective realism or subjective instance, a communicational conception that is transindividual, perspectivist and transductional.

Keywords: communication; semiogenesis; transduction; Simondon; Deleuze.

Resumen: En esta conversación, Angelo Martins Jr. habla con Julia O'Connell Davidson sobre su libro 'Modern Slavery: the Margins of Freedom (2015). La charla también discute algunos de los temas más importantes (y a menudo controvertidos) examinados en el libro de O'Connell Davidson, como su comprensión de la esclavitud moderna y su crítica sobre (y las consecuencias de) la manera que los movimientos antiesclavistas, ONGs, las organizaciones de derecha, los medios y los políticos socialdemócratas se han apropiado y se han utilizado del término de modo equivocado y problemático. La conversación también considera algunos de los problemas sociales, políticos y económicos globales contemporáneos, como 'la crisis de los refugiados', el control fronterizo, la ciudadanía y las desigualdades socioeconómicas globales.

Palabras-Clave: control de fronteras, inmigración, esclavitud moderna, neoliberalismo.

Introdução

Não é mais o idêntico que muda, que desvia sobre a forma estável do si-mesmo. Não é mais o equilíbrio que tropeça para descobrir alguma assimetria. Na segunda metade do século passado, a diferença vem afirmar o seu lugar irreduzível no começo do mundo, dissolvendo a ideia mesma de um começo ou de um ente primeiro. O que há com o signo quando ele aparece, então, já de saída, nascido da disparidade?

Neste artigo, buscamos recuperar o modo como Gilbert Simondon e Gilles Deleuze promovem uma compreensão da comunicação e do signo desde um campo pré-individual heterogêneo e conflitante. Enquanto Simondon trabalha expressamente como pensador da informação, Deleuze constrói uma obra filosófica profundamente marcada, como aqui defendemos, por um pensamento comunicacional que acha ressonância com a abordagem simondoneana.

Em que termos se dá o diálogo entre Simondon e Deleuze? Qual é a particularidade desse conceito de comunicação que atravessa a obra de ambos? Que semiótica é essa?

Simondon: da ontogênese à semiogênese

A exígua oferta de publicações dá testemunho da condição de bastidor em que ainda se mantém a bibliografia de Simondon, que em vida viu lançadas apenas três obras suas: *Du mode d'existence des objets techniques*, tese complementar publicada em 1958; e a sua tese principal de doutoramento, dividida em duas partes: *L'individu et sa genèse physico-biologique*, que ganhou edição em 1964, e *L'individuation psychique et collective*, que sairia somente em 1989, ano de sua morte. Defendidos em 1958, esses textos, ainda inéditos em português, só começaram a receber tradução para o inglês nos anos 1980. O volume que consultamos e que reúne ambas as partes da tese principal de Simondon seria publicado pela primeira vez somente em 2005, sob o título *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (2013)².

Menos do que pela discussão sobre a técnica, que ainda hoje mobiliza a maior parte do interesse por sua obra, foi por sua tese principal sobre a individuação que Simondon deixaria rastros evidentes nas páginas de Gilles Deleuze, desde *Diferença e Repetição* (2009) até a escrita conjunta com Félix Guattari. Isso porque, naquele seu trabalho, Simondon (2013) insiste na necessidade de uma concepção ontogenética acerca dos indivíduos, termo que ele toma em sentido lato, designando qualquer unidade consistente, seja um grão de areia, seja um agrupamento social. Optando por se desfazer tanto do atomismo quanto do hilemorfismo aristotélico, comprometidos ambos com a crença em uma substância original estável, Simondon invoca um vocabulário específico para descrever a vida de sistemas **metaestáveis** – assim que lhe importará examinar menos o indivíduo constituído do que o processo de **individuação**.

Só se poderia falar em indivíduo (e, veremos adiante, também em signo) enquanto resultado transitório de uma constante negociação da existência. É como se o pensamento substancialista desejasse uma fotografia das coisas já prontas, retirando-as de sua vida relacional e aleijando-as das tendências (ou dos

² A individuação à luz das noções de forma e de informação, tradução dos autores.

devires) que a todo momento redesenham as suas fronteiras. A imagem do indivíduo, no que aspira ao não-problemático, toma o ser em sua não-relacionalidade: isolado no espaço e eternizado no tempo, resta-lhe um caráter de sistema em estado de morte, de efetiva inexistência. O simondonismo, por contraste, irá destacar que “é a relação o que dá consistência ao ser e que todo indivíduo físico³ adquire a sua consistência, quer dizer, a sua realidade, por sua atividade relacional”⁴ (COMBES, 2017, p. 48, tradução nossa). Será preciso evitar, porém, derivar a existência da relação da preexistência necessária de duas unidades já constituídas. Liberada desse cativeiro entre-dois, a relação passa a dizer a não-identidade do ser, e esse **ser-diferente-de-si** está por tudo. Indivíduo vivo, guardo uma defasagem permanente em relação à minha carga de realidade pré-individual, condição para a minha marcha de individuação em individuação e garantia do meu caráter irredutivelmente associativo: **indivíduo-meio** ou **indivíduo-ambiente** [*individu-milieu*].

Essa primazia da relação em Simondon dá ensejo a um emprego muito particular de termos como ‘informação’, que aparece mais de 400 vezes em sua tese principal, ‘comunicação’ e ‘mediação’, que ali computam quase 100 ocorrências cada uma. Útil à teoria da individuação, esse vocabulário não é recrutado sem que Simondon precise questionar a validade do esquema transmissivo: ‘informação’ já não designará o conteúdo codificado de uma mensagem, mas antes o arranjo para onde se encaminha uma tensão entre disparidades, obra de diferentes ordens de grandeza que reclamaram resolução. Um território assim se (in)forma na medida em que resolve tensões. A informação diz o sentido da individuação, provoca a marcha do devir. Haveria, entretanto, como compreender esse fenômeno em sua operação mais básica, captar, por assim dizer, uma microfísica do processo informativo? Simondon responde sugerindo que, em vez de transmissivo, o modo de ser da informação é **transdutivo**.

Operação estranha ao modelo hilemórfico, que fazia impor uma forma sobre uma matéria passiva (ou uma mensagem sobre um receptor), a transdução retira uma estrutura resolutive a partir das tensões de um domínio, que ‘cristaliza’ em virtude de seus potenciais inerentes. A forma não virá estrangeira – será antes um desdobrar de si –, e a matéria não aguardará inerte – será sistema dinâmico, porque perpetuamente defasado de si mesmo.

Um cristal cresce e se espalha em todas as direções: imagem mais simples da operação transdutiva, que trabalha por propagação de ponto a ponto, rascunhando uma estrutura reticular irradiante: “Entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga passo a passo no interior de um domínio, fundando tal propagação em uma estruturação do domínio operado de local em local”⁵ (SIMONDON, 2013, p. 32).

³ Embora Combes aqui circunscreva ao físico as noções de indivíduo e consistência, o primado da relação contempla o processo de individuação enquanto tal, desde a cristalização do não-vivo até a comunicação de subconsciências no regime psicossocial.

⁴ No original: “que es la relación la que da consistencia al ser y que todo individuo físico adquire su consistencia, es decir su realidad, por su actividad relacional”.

⁵ No original: “Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place.”

Duas características da transdução ficam aí evidentes. Em primeiro lugar, a transdução concretiza a individuação em todos os domínios do ser, desde os fenômenos atômicos até a constituição de sistemas psicossociais; em segundo lugar, a transdução descreve uma operação topológica, ou seja, ela avança por contato, por proximidade, acrescenta-se por vizinhança. Finalmente, esse movimento territorializante aparece como um derramamento multidirecional que vai renovando os seus limites em uma propagação potencialmente ilimitada, porém sempre entrando em jogo com singularidades reais que particularizam cada indivíduo. Assim, a mais ínfima variação local repercute indefinidamente como gesto formativo. Disso gostaríamos de extrair mais duas conclusões sobre a individuação: 1) trata-se de um esforço hipersensível; e 2) a ‘agência’ de um processo informativo é difusa, distribuída em uma rede complexa e impessoal de complexos indivíduo-ambiente cujo comunicar responde a uma dinâmica de encontros contaminatórios.

Tomado em sua acepção individuante, o contágio se aproxima da ideia de afecção, imprimindo-se na topologia dos corpos, o que torna necessário desfazer a relação opositiva entre o contágio e a boa saúde. Estendendo essa intuição até onde ela deve ir, desalenta-se a ideia de uma Natureza original como fundo estático e normativo por sobre o qual se operariam desvios artificiais. Simondon destaca que a singularidade não é um ‘acidente’, mas um elemento constitutivo do indivíduo. Além disso, o contágio informativo não é jamais uma imposição unilateral, mas o desdobramento de potenciais latentes em um sistema. No exemplo preferido de Simondon (2013), trata-se de observar como um germe estrutural captura uma energia potencial já contida em uma solução líquida ‘amorfa’ para, aí sim, disparar um processo de cristalização. É importante notar que Simondon não supõe um líquido puramente amorfo, uma vez que, em seu caráter contínuo, ele seria desprovido de potenciais, ou seja, não forneceria condições para o trabalho in-formativo do germe estrutural. O estado amorfo designa antes um estado desordenado, desprovido de direções privilegiadas, de certa forma comparável à “nebulosa onde nada está necessariamente delimitado” referida por Saussure ao tratar do pensamento “antes do aparecimento da língua” (SAUSSURE, 2006, p. 130).

Em nenhum caso Simondon dá guarida para oposições absolutas entre contínuo e descontínuo, matéria e energia, estrutura e operação. O autor repreende expressamente que se busque na “presença ou ausência *absoluta* de uma estrutura” (2013, p. 87, destaque nosso) a diferença entre o germe e o meio amorfo, discerníveis antes pela presença de uma estrutura atual, no caso da singularidade informativa, ou pela latência de uma estrutura virtual, no caso do líquido ‘amorfo’.

A ação essencial desse germe cristalino é fazer com que cada nova camada de matéria estruturada (contagiada) se torne estruturante (contagante): a singularidade assim se prolifera de ponto a ponto, por propagação transdutiva, reassumindo a cada passo uma função informativa em relação à sua vizinhança imediata de matéria desordenada. Consequência desse avanço é que o indivíduo seja, a um só tempo, limitado e potencialmente sem fim. Não há como situar o germe cristalino em um ponto único e estável: o germe é o próprio limite ativo com que o indivíduo irradia, em deslocamento potencialmente perpétuo. A

individuação é mesmo a prática e a plástica desse limite, dessa fronteira viva porque relacional.

Uma assimetria primeva é, assim, gatilho da individuação. Um ser totalmente simétrico, em relação a si mesmo e aos demais seres com os quais faz limite, seria “neutro e sem propriedades” (SIMONDON, 2013, p. 90). A periodicidade do meio cristalino, ou a sua capacidade indefinida de crescimento, se alimenta dessa relação assimétrica nas bordas do indivíduo, nos hifens de cada indivíduo-meio. Quando, nos anos 1980, Deleuze e Guattari (1997) se põem a trabalhar o conceito de ritornelo, será servindo-se desses termos simondonianos e insinuando, adicionalmente, uma abordagem **essencialmente** comunicacional acerca da transdução:

Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. [...] A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. [...] [Os meios são] essencialmente comunicantes. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 125)

Um meio organizado se impõe sobre um meio menos organizado, propaga ali certos contornos, leis, imagens de mundo. Por certo que não somos líquido desordenado à mercê de um germe cristalino. Mas é que o ser vivo, individuação perpétua e fadada ao inacabamento, é assim como um cristal sempre nascente. Sem estancar o seu automovimento expansivo, o vivente leva consigo uma carga de realidade pré-individual irresolvida, fonte da constância ativa que é a vida. Um indivíduo então se constrói como efeito de comunicação: ele provê um ‘meio amorfo’, pleno de potenciais, para a ação estruturante das singularidades que lhe particularizam, que definem a sua topologia de bicho histórico. Mas o indivíduo, ele mesmo agente comunicativo, também constrói outros indivíduos pois se oferece como singularidade estruturante em relação a outros sistemas, dos quais se torna uma condição de devir.

O que se transmite aí não são bem **mensagens**, mas, muito mais direta e violentamente, **estruturações**. Não se trata de traçar uma seta idealmente imaterial de um remetente para um destinatário, mas de acompanhar a complexidade de uma rede de contágios in-formativos. O pensamento de Simondon fornece meios para tomar essa rede menos pelo que nela está dado do que pelas linhas de força que a trabalham. Não se poderá conceber, assim, um indivíduo isolado – o indivíduo vive do seu meio associado, do qual é uma expressão resolutive, do qual é mesmo um **signo**. Em Simondon, ‘significação’ dá nome ao processo de integrar disparidades em um sistema de nova dimensão. O exemplo empregado, desta vez, é a visão binocular, que produz a tridimensionalidade como sistema ‘superior’ capaz de integrar as disparidades entre os registros bidimensionais do olho esquerdo e do olho direito. Todo o esquema perceptivo resulta de uma sobreposição de perspectivas conflitantes: de saída, o mundo não coincide consigo mesmo, e os universos perceptivos são incoerentes entre si. Um ‘objeto’ só aparece como resolução integradora de uma pluralidade de pontos de vista inicialmente incompatíveis. Dito de outro modo, a percepção é já signo de um trabalho de individuação.

Em seu requerimento ideal de igualdade prévia entre emissor e receptor, a teoria cibernética da informação passaria ao largo do problema da significação. A diferença se torna ruído indesejado, não há transformação estrutural de lado a lado, e o sinal emitido coincide perfeitamente com um programa de recepção que, caso se quisesse, poderia ter sido utilizado como emissor. Tudo se passa como se o sinal já estivesse contido, desde sempre, de um lado e de outro. A significação, por sua vez, depende de uma disparidade mínima, embora seja impossível em casos de disparidade máxima. Disparidade nula rende informação nula, ausência de transformação. Com o aumento da disparidade, aumenta a informação, mas até um horizonte além do qual a informação será, outra vez, nula. Não há contradição entre esta definição (que trata daquilo que, de um sinal extrínseco, é integrado ao funcionamento intrínseco de um ‘receptor’) e aquela definição anterior de informação como singularidade ou germe estruturante. Lá e cá, a informação designa uma difusão estruturante ancorada em um ato de significação. Mesmo a língua não será compreendida essencialmente como aquela que permite significar, mas antes como o resultado de significações que forneceram as condições para que ela aparecesse e funcionasse. A significação é um fenômeno de linguagem desde que estejamos falando de uma linguagem cuja manifestação idiomática é apenas uma entre outras possíveis.

Se uma significação inventiva precede a estruturação, mais motivos para que um sistema vivo não seja vítima indefesa diante das singularidades nas quais esbarra – ele é cocriador ativo das soluções de seus enfrentamentos. A significação aponta para um poder impessoal de autoconstituição de indivíduos-meio. Os lugares do ‘eu’ e do ‘outro’ aí se complexificam, pois toda relação é simultaneamente exterior e interior ao indivíduo: “a significação não é do ser, mas entre os seres, ou ainda através dos seres: ela é transindividual”⁶ (SIMONDON, 2013, p. 298).

Deleuze: comunicação, signo e violência

“É a noção de signo que sempre me interessou”, afirma Deleuze (2013, p. 87) em 1986. É uma citação importante, também levando em conta o quão tardia aparece em sua carreira, quase como uma reflexão acerca de seus trabalhos. Em seu segundo livro, *Nietzsche e a Filosofia* (1976), Deleuze já afirmava: “Um fenômeno não é uma aparência, nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força atual. A filosofia inteira é uma sintomatologia, uma semiologia. As ciências são um sistema sintomatológico e semiológico.” (1976, p. 3). Ainda que Deleuze não tenha dedicado um livro a uma teoria do signo, tal conceito é fundamental e atravessa sua obra desde o princípio até seus momentos derradeiros. Seguindo os passos acima explorados a partir da obra de Simondon, propomos aqui que o signo para Deleuze, além de ser um conceito capaz de articular grande parte de seu pensamento, também possui uma espécie de gênese comunicacional. Quando Deleuze fala de ‘comunicação’, especialmente em suas obras dos anos 1960, esse conceito sempre vem vinculado à noção de signo: é o signo que propicia a comunicação, e a comunicação é justamente o

⁶ No original: “la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres: elle est transindividuelle.”

modo como se produzem os encontros entre os divergentes, sendo o signo o seu resultado. Como confirma Sales (2016),

Situando-se no proscênio do pensamento deleuziano, o conceito de signo é o que, forçando-nos a pensar, irá nos retirar da reconhecimento para nos lançar rumo ao encontro. Distante do senso comum e harmonioso entre as faculdades, o tópico da violência poderá retornar e, quem sabe, uma outra noção de comunicação – num sentido agora positivo – possa surgir. (2016, p. 181)

Para Deleuze, é a comunicação entre séries divergentes a responsável pela própria instauração do mundo e da realidade. O par virtual-actual, de inspiração bergsoniana, só vem a ser no processo de individuação a partir de uma comunicação entre séries heterogêneas. Vemos aqui que a própria constituição ontológica do mundo tem, por fundo, um processo comunicacional. Podemos ver como isso se opera ao analisar o que Deleuze, inspirado pela obra de Simondon, chama de processo de individuação. Assim como em Simondon, Deleuze (2013) aborda o processo de individuação pela via comunicacional, onde as multiplicidades de relações virtuais heterogêneas se ‘unem’ de forma a produzir os indivíduos, que Deleuze trata como ‘dinamismos espaço-temporais’. É importante deixar claro que quando Deleuze fala de comunicação, ele a entende nos termos propostos por Simondon. A influência do vocabulário e da lógica simondoniana são determinantes para que se compreenda o processo que une signo e comunicação em Deleuze, como deixa claro Anne Sauvagnargues (2009) quando afirma que “e quando Deleuze assume o termo comunicação, é sempre no sentido simondoniano” (2009, p. 277, tradução nossa⁷). Nas palavras de Deleuze (2006),

Esses dinamismos supõem sempre um campo no qual eles se produzem, fora do qual eles não se produziram. Esse campo é intensivo, isto é, implica uma distribuição em profundidade de diferenças de intensidade. Ainda que a experiência nos coloque sempre na presença de intensidades já desenvolvidas em extensos, já recobertas por qualidades, devemos conceber, precisamente como condição da experiência, intensidades puras envolvidas numa profundidade, num *spatium* intensivo que preexiste a toda qualidade assim como a todo extenso. [...] Tal campo intensivo constitui o meio de individuação. (2006, p. 132)

Deleuze afirma que há um campo de intensidades, diferenças, séries heterogêneas que coexiste com o atualizado, com as intensidades já desenvolvidas em extensos. Esse campo, esse *spatium*, é o virtual que se atualiza através de um processo de individuação, que torna as multiplicidades intensivas em dinamismos extensos. Em termos de Simondon, trata-se do campo problemático, pré-individual e metaestável. A questão central para a individuação é que tal campo é povoado por distâncias que precisam entrar em alguma espécie de conjunção. Para Deleuze, é preciso que tais intensidades se comuniquem, como deixa claro nessa passagem:

⁷ No original: “et lorsque Deleuze reprend le terme de communication, c’est toujours dans le sens simondien”. (2009, p. 277)

Sendo a intensidade diferença, é preciso ainda que as diferenças de intensidade entrem em comunicação. É preciso como que um ‘diferenciador’ da diferença, que reporta o diferente ao diferente. Cabe esse papel ao que denominamos precursor sombrio. O raio fulgura entre intensidades diferentes, mas é precedido por um precursor sombrio, invisível, insensível, que de antemão lhe determina o caminho invertido e escavado, porque o precursor é, primeiramente, o agente de comunicação dessas séries de diferenças. Se é verdade que todo sistema é um campo intensivo de individuação construído sobre séries heterogêneas ou disparatadas, a comunicação das séries, levada a cabo sob a ação do precursor sombrio, induz fenômenos de acoplamento entre as séries, de ressonância interna no sistema, de movimento forçado sob a forma de uma amplitude que transborda as próprias séries de base. (2006, p.132-133)

Aqui vemos como claramente há algo de comunicante no processo de individuação, fundamental na ontologia de Deleuze emprestada de Simondon. É preciso que as séries de diferenças se comuniquem; e é a partir dessa comunicação que os dinamismos espaço-temporais ou as coisas surgem e aparecem no espaço atual. Reconhecemos na experiência as coisas já como extensos, mas elas não são mais que o resultado da comunicação entre multiplicidades. Deleuze afirma também que é preciso que haja um elemento, um agente para que tal comunicação ocorra. A esse agente ele dá o nome de precursor sombrio, a figura central para a comunicação em Deleuze, o elemento paradoxal que percorre as séries heterogêneas e as faz comunicar resultando no processo de individuação: “todo sistema contém seu precursor sombrio, que assegura a comunicação das séries que o bordam.” (2009, p. 54).

O precursor sombrio é esse agente que garante a comunicação entre as séries heterogêneas. É o precursor sombrio que é capaz de aproximar as divergências, não para suprimi-las em nome de uma identidade, mas para uni-las paradoxalmente através da separação. O modo como as diferenças se articulam umas às outras, mantendo seu caráter diferencial, é através de um termo, um elemento paradoxal capaz de aplacar temporariamente a sua disparidade fundamental ao mesmo tempo em que a preserva, apenas aguardando uma nova conexão para fazê-la variar mais uma vez. É a essa instância profundamente paradoxal que Deleuze caracteriza como comunicação em *Diferença e Repetição* (2009), a operação divergente realizada pelo precursor sombrio: “Basta o precursor sombrio, que faz com que o diferente como tal se comunique e o faz comunicar-se com a diferença: o sombrio precursor não é um amigo” (DELEUZE, 2009, p. 240).

É da operação da comunicação ser ao mesmo tempo paradoxal e pragmática em um sentido acontecimental: é a partir da comunicação através do precursor sombrio que se produzem encontros, que se geram acordos temporários entre divergências, que se faz acontecer um determinado sentido. Não há um termo exterior a partir do qual haveria uma identidade sobre o modo como distintas interpretações se atravessam e se atualizam. É que elas se comunicam, se produzem pelo encontro comunicacional. Nesse sentido, Sales afirma que

esses objetos estão dispersos pelo mundo, encarnados nas formas mais variadas de acordo como nós os constituímos, e nossa relação com eles tece o mundo que nos tece. O precursor sombrio funciona como uma espécie de

disparador, de gerador de sentido. Ele é a força, é a intensidade que enseja o campo de individuação. (2016, p. 231)

Ora, não parece que esse termo, acoplado diretamente à operação da comunicação, remete ao modo como vínhamos tratado de signo mais acima? Há um paralelismo entre esse conceito fugidio de precursor sombrio e o conceito de signo, especialmente levando em conta seu caráter diferencial e de exterioridade. O precursor sombrio vem de um fora que nos força a pensar, que estabelece o sentido. Ele não é um amigo, como diz Deleuze, ele é uma violência, um choque que visa desestabilizar os territórios de significação pelo encontro com o heterogêneo. Inclusive, Deleuze irá tratar esses sistemas específicos de individuação como sistemas sinal-signo. Para ele, todo indivíduo, todo fenômeno, toda coisa, pode ser constituído como tal sistema: “Os indivíduos são sistemas sinal-signo. Toda individualidade é intensiva: logo, cascadeante, represante, comunicante; compreendendo e afirmando em si a diferença nas intensidades que a constituem” (DELEUZE, 2009, p. 87). É preciso que as ordens disparatadas e as séries heterogêneas entrem em comunicação para que um fenômeno ocorra, sendo tal fenômeno um signo, efeito dessa mesma comunicação. Em *Lógica do Sentido* (2011), Deleuze retoma essa mesma fórmula:

Tais sistemas, constituídos pela colocação em comunicação de elementos díspares ou de séries heterogêneas, são bastante ordinários em um sentido. São sistemas sinal-signo. O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos díspares. O signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes. Parece realmente que todos os fenômenos respondem a estas condições na medida em que encontram sua razão em uma dissimetria, em uma diferença, uma desigualdade constitutivas: todos os sistemas físicos são sinais, todas as qualidades são signos. (2011, p. 135)

O signo aparece, então, como aquilo que se dá entre séries comunicantes. Entretanto, o signo é também aquele elemento que carrega em si essa disparidade ou discordância produtora, sendo ele agente também de novas comunicações:

chamamos ‘signo’ aquilo que se passa num tal sistema, o que fulgura no intervalo, qual uma comunicação que se estabelece entre os disparates. O signo é um efeito, mas o efeito tem dois aspectos: um pelo qual, enquanto signo, ele exprime a dissimetria produtora; o outro, pelo qual ele tende a anulá-la. (DELEUZE, 2009, p. 28)

Vemos aqui que o signo é o que assegura a comunicação, ainda que seu caráter seja curioso: é justamente naquilo que é disparatado, diferente, dissimétrico que ocorre a comunicação. Ao mesmo tempo em que exprime essa dissimetria constitutiva, ele também é o que tende a anulá-la. Se há o precursor sombrio, essa instância nebulosa de ponto de encontro entre séries divergentes, entre o par atual-virtual, ele só pode ser expresso por esse “efeito” signo: o signo carrega, ao mesmo tempo, o conflito fundador do encontro entre os divergentes, das forças em disputa que lhe dão origem, e também uma espécie de pacificação temporária, uma consistência material e paradoxal. Ecoando Gabriel Tarde

(2007), uma das maiores inspirações para *Diferença e Repetição* (2009), poderíamos dizer que o processo da comunicação garantido pelo signo é “o traçado de uma fronteira após uma guerra, o resultado momentâneo de um tratado de paz” (TARDE, 2007, p. 147). A individuação – ou seja, o acontecimento que faz com que as coisas venham a ser – é um processo comunicante. É pela relação entre os diferentes – processos, sistemas, sentidos, forças – que algo pode vir a se individuar, ainda que tal individuação esteja sempre a ponto de se refazer em uma *outra coisa*, dado o fato de que estamos sempre e invariavelmente abertos a um novo encontro violento com outro signo na semiose. Essa relação entre os diferentes, essa conexão entre o atualizado e sua potência virtual de vir a ser outra coisa (devir outro) a partir do contágio com uma exterioridade, é o que Deleuze irá tratar por comunicação, tendo o signo como elemento central e organizador. Como diz Sales,

O que há então é um choque entre forças, entre perspectivas distintas. Eis porque o signo nos envia ao que ele não é, nos envia à sua diferença: todo signo é signo de um outro, remete a um outro. Portanto, o pensamento, ao se deparar com um ponto de vista que inicialmente não é o dele, entra em novas articulações, se metamorfoseia, devem-outro, e pode passar a considerar a nova perspectiva. Constituir signo, fazer signo: tal é o processo em que precursores sombrios, intensidades, forças suscitam o trabalho do pensamento, colocando diferenças em relação. (2016, p. 235)

O signo é aquilo que traz implicado em si um conjunto de relações pré-pessoais e pré-individuais. Isso significa que a sua própria constituição como unidade é temporária. Ele traz todo um conjunto de relações virtuais que, ao se conectarem a outras, podem fazê-lo devir outro através do encontro. Há uma vitalidade no signo justamente por trazer implicado em si essa dimensão da multiplicidade sempre ativa.

Do ponto de vista do sentido, o signo é uma implicação de relações cujo encontro pressupõe uma explicação. Explicar é desenvolver aquilo que havia de implicado no signo, e esse movimento pressupõe, de sua parte, uma nova implicação. O signo não se mantém único, é contaminado pelos pontos de vista que o explicam e vice-versa. Cada encontro produz esse movimento de descontração-contracção de relações, atualiza uma série de relações que estavam ali presentes como virtualidade e transformam os termos do processo. Isso quer dizer que não há jamais um sentido fundamental ou único de um signo: tudo é uma questão de perspectiva. Há, de saída, uma heterogeneidade fundamental no signo, pois ele está sempre em relação com um conjunto de elementos que lhe são distintos. Essa é a fórmula dos encontros: heterogeneidade, disjunção, efeito e produção. Entretanto, como Deleuze (2011) afirma, a disjunção ou a heterogeneidade não pressupõem uma distância intransponível. Muito pelo contrário, é a disjunção, o conflito, o diferente, o heterogêneo que incita os termos a se aproximarem e se diferenciarem mais uma vez. É uma concepção de comunicação onde a base do processo é o problemático: ali onde há uma agitação de divergências é onde a comunicação irá operar. Mas, de maneira engenhosa, não apenas é para aliviar tal conflito que a comunicação ocorre, mas para, ao mesmo tempo, recriar os termos e produzir ainda novos conflitos e divergências:

“a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a disjunção cessa de ser um princípio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação” (DELEUZE, 2011, p. 236). A divergência e a disjunção como meios de comunicação são uma ideia fulgurante, que reorganiza toda uma imagem da comunicação entendida apenas como dispositivo para a resolução de conflitos.

Há uma divergência fundamental entre termos, onde sua aproximação momentânea faz com que se reorganizem. O encontro não é pausa; pelo contrário, é gatilho, reorganização. A comunicação entre divergentes não resolve nada; pelo contrário, é o dispositivo pelo qual os diferentes se retroalimentam para produzir ainda mais diferença. Como afirma Zourabichvili (2016), em trecho fundamental para nossa compreensão da noção comunicante da obra de Deleuze,

Graças à própria heterogeneidade dos termos, religar é sempre pôr em comunicação uma parte e outra parte de uma distância. Um encontro efetivo não é certamente fusional; é preciso toda uma ‘polidez’, uma arte das distâncias (nem muito perto nem muito longe). [...] A grande ideia é, portanto, essa: os pontos de vista não divergem sem implicar-se mutuamente, sem que cada um devesse o outro numa troca desigual que não equivale a uma permutação. [...] Um ponto de vista só se afirma ou deve ser sensível medindo a distância que o separa dos outros, indo ao extremo da distância, passando pelos outros pontos de vista. Se é verdade que um ponto de vista só se atualiza fazendo com que o outro passe, já que dois pontos de vista não podem coexistir atualmente, o processo não deixa de implicar coexistência virtual dos pontos de vista, seu mútuo envolvimento e retomada mútua - ‘ponto de vista sobre o ponto de vista’ nos dois sentidos. (2016, p. 133)

Ponto de vista sobre ponto de vista, relação de relações, diferença entre diferenças: vamos aos poucos notando de que forma funciona a comunicação em Deleuze, como um dispositivo produtivo sempre em segundo grau, possibilitado por encontros intensivos entre multiplicidades. O signo, nesse processo, é aquilo que ao mesmo tempo carrega as marcas de um encontro e dispara tal processo, objeto do encontro e termo que o possibilita, efeito e gatilho “Em suma, algo se torna signo quando traz implicado em si uma diferença que transcende as possibilidades familiares de significação do objeto ou fato observado” (NASCIMENTO, 2012, p. 27). O signo traz o rastro de sua constituição: a comunicação de diferenças. Isso faz com que outro elemento da relação acesse essa mesma multiplicidade a partir do encontro, mantendo a diferença entre os pontos de vista.

Ou seja, não há apenas um conflito elaborado a partir desse encontro violento com o signo, mas também os conflitos que subjazem à própria formação do signo em primeiro lugar. O signo, nessa perspectiva, é sempre o resultado temporário de um arranjo de forças e relações conflituosas, violentas, que lhe deram origem pois, assim como o pensamento, o processo da semiose ou produção signíca também é vinculado a esse encontro, a esses acoplamentos entre os divergentes. Deleuze vai trabalhar o ‘dispar’ enquanto conceito vinculado ao de signo. De tradução muito complicada para o português, tal conceito se refere ao mesmo tempo a uma disparidade de termos, uma divergência ou discordância, mas também a um elemento de disparo, de gatilho. O signo é, nas palavras de Nascimento (2012),

essa disparação na qual os heterogêneos se comunicam afirmando sua diferença, sua irreducibilidade de um ao outro. [...] A disparação como ação intensiva afirmadora da diferença é chamada por Deleuze de 'díspar'. Os elementos envolvidos nessa ação têm recebido, ao longo da obra deleuziana, diferentes nomes de acordo com o problema em pauta: díspares, singularidades, objetos parciais, intensidades. Tais elementos, por sua vez, também se afirmam como diferenças, posto que implicam em si mesmos essa paradoxal síntese de heterogêneos operada pela ação do díspar. (2012, p. 34)

O signo é a instância que emerge da comunicação de heterogêneos, ao mesmo tempo em que a produz. O díspar age de forma a produzir uma “paradoxal síntese de heterogêneos”. O signo aqui tem valor pragmático e comunicante, entendido como elemento fundamental do processo de produção de mundo. Mas nota-se que comunicação e pragmática funcionam não apenas para apaziguar, mas como formas de produzir sínteses disjuntivas entre heterogêneos. Nas palavras de Nascimento, “as relações ensejam fluxos diferenciais, os quais têm como ‘unidade de medida’ o díspar ou elemento ‘discordancial’. Díspar: intensidade ou dissimetria produtora – sem isto não há signo” (2012, p. 34-35). A ideia da discordância que subjaz ao signo é aqui fundamental, pois implica no estabelecimento de uma lógica das forças que estão sempre em disputa em sua constituição. Como o signo é produto e produtor de um encontro violento, sua constituição é sempre calcada na ideia de uma disputa, de forças que relacionam.

De maneira bastante sucinta, Sales expõe essa constituição do signo como compósito de forças que estão sempre em relação e em disputa:

Todo objeto é um signo, mas todo signo expõe um conglomerado de forças que se apoderam do objeto. As coisas não têm sentido em si, mas em função das forças que se apropriam delas e que constituem signos. Essas forças, múltiplas e variáveis, afirmam paradoxalmente a constelação potencial de sentidos que dizemos implicados nos signos. Produzir sentido é explicar, segundo as forças que se debatem, virtuais sentidos já envolvidos nos signos que se nos apresentam. (SALES, 2016, p. 235)

Há conflito tanto no processo de encontro violento com o signo quanto na própria gênese do signo: conflito fundamental entre forças que se apoderam do mesmo e fazem seu sentido variar historicamente. Não se trata aqui de uma comunicação entre sujeitos no sentido tradicional, mas de um processo de implicação e proliferação signíca baseada no conflito entre forças divergentes e dissonantes. Como diz Zourabichvili, “O sentido é divergência, dissonância, disjunção. O sentido é problema: 'acordo discordante', dissonância não resolvida” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 67). Esse ‘acordo discordante’ é o que garante a comunicabilidade do signo em um território temporário de significação ao mesmo tempo que preserva sua potência em devir outro de acordo com as combinações de forças que podem vir a se apoderar dele. Deleuze nos informa que toda coisa ou todo signo é sempre produto de uma divergência, de processos de dominação, contágio e apoderamento. Comunicação, signo e violência aparecem pareados. Como afirma Zourabichvili, “A mais profunda ideia de Deleuze talvez seja precisamente essa: que a diferença é principalmente comunicação, contágio

dos heterogêneos; em outros termos, a ideia de que uma divergência nunca explode sem uma contaminação dos pontos de vista” (2016, p. 133). Não há um ponto de vista ao qual chegar, um acordo previsto a ser construído, mas estabilizações temporárias, contágios de heterogêneos, pontos de vista dissonantes.

Considerações

Pensar um conceito de comunicação deslocado de uma concepção transmissionista ou que necessariamente implique a existência de uma dimensão intersubjetiva nos parece ser um desafio interessante para uma teorização contemporânea no campo da comunicação. Apesar dos notáveis esforços promovidos por correntes teóricas que há muito já fazem parte do cânone da área para dessubjetivar e dessencializar as categorias pelas quais entendemos a dinâmica comunicacional, notadamente o estruturalismo e a semiótica, julgamos que avançar nessas perspectivas criticamente pode contribuir para que o campo da comunicação atualize o seu alcance científico e especulativo.

As perspectivas aqui dispostas mostram, em nossa visão, caminhos produtivos que permitem a um só tempo alargar o escopo do conceito de comunicação em direção a uma dimensão ontológica e dar conta de processos e condições mapeáveis do ponto de vista científico e filosófico.

Cabe lembrar que as condições de elaboração do saber são sempre ancoradas em regimes discursivos que definem, em maior ou menor grau, os parâmetros de desenvolvimento da nossa ação no mundo. Não por acaso há um firme liame que articula experimentações de ordem teórica com outros campos, como as artes, a política e a ciência. Não por acaso, eclosões acontecimentais da história do pensamento acompanham e são acompanhadas por efervescências sócio-econômico-culturais, como se pode observar nos paralelismos entre as vanguardas artísticas e o desenvolvimento da semiótica, por exemplo. Tais fenômenos, como atestados pelos argumentos desenvolvidos nesse artigo, não são outra coisa que fenômenos comunicacionais, linhas divergentes que encontram uma ressonância acontecimental.

A noção de que a comunicação opera em um campo problemático, pré-individual e povoado por singularidades e diferenças de potencial, sendo ela própria responsável por produzir uma resolução problemática ou um acordo discordante, parece ser produtiva nesse sentido. Com Simondon, observamos a dimensão ontológica da relação entre relações, incitada por diferenças de potencial que escapam a um modelo hielomórfico comunicacional. Com Deleuze, observamos o caráter intimamente agonístico pelo qual tais arranjos vêm a ser através de seu conceito de signo, demonstrando uma espécie de violência criativa que força o mundo a dar luz a si mesmo. Em vez de pensar as formas já constituídas, a semiogênese comunicacional deleuzo-simondoniana parte do divergente, do capenga, do mal e mal enjambrado – rascunhos que, no entanto, respondem por tudo que se pretenda bem acabado.

REFERÊNCIAS

- COMBES, Muriel. *Simondon: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 1997. (vol. 4)
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. O Método da Dramatização. In: LAPOUJADE, David. *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 129-154.
- NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. *Teoria dos Signos no Pensamento de Gilles Deleuze*. (2012) Tese (Doutorado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2012.
- SALES, Alessandro Carvalho. *Deleuze: Pensamento e Acordo Discordante*. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: L'Empirisme Transcendental*. Paris: PUF, 2009.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2013.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

Lulu no Brasil O Imaginário Construído em torno da Recepção Cinematográfica

Tamara Carla Santos e Josette Monzani

Resumo: Este trabalho investiga a recepção da imprensa brasileira a partir da segunda metade da década de 1920 em relação à Louise Brooks, uma atriz do cinema silencioso com carreira em ascensão cuja vida pública era conturbada. Esta análise buscou compreender a relação entre sociedade e cinema dentro daquele contexto histórico-cultural, as formas da espetatorialidade e das críticas cinematográficas promoverem desdobramentos no imaginário social.

Palavras-chave: Louise Brooks; Cinema silencioso; Espectatorialidade; Imprensa brasileira; Imaginário social.

Lulu in Brazil The Imaginary Built around the Cinema Reception

Abstract: This work investigates the reception of the Brazilian press from the second half of the 1920s in relation to Louise Brooks, a silent film actress with a rising career whose public life was troubled. The analysis sought to understand the relationship between society and cinema within that historical-cultural context, and the forms of cinematic spectatorship and criticism promote developments in the social imaginary.

Keywords: Louise Brooks; Silent movie; Spectatorship; Brazilian press; Social imaginary.

Resumen: Este trabajo investiga la recepción de la prensa brasileña desde la segunda mitad de la década de 1920 en relación con Louise Brooks, una actriz de cine mudo con una carrera ascendente cuya vida pública era conturbada. El análisis buscó comprender la relación entre la sociedad y el cine dentro de ese contexto histórico-cultural, y las formas de la espectralidad y de la crítica cinematográfica promovieron desdoblamiento en el imaginario social.

Palabras clave: Louise Brooks; Cine mudo; Espectralidad; Prensa brasileña; Imaginario social.

Introdução

Foi possível analisar o estrelato, a circulação e a recepção de Louise Brooks e de seus filmes no Brasil graças à digitalização dos periódicos do período datado: os anos de 1920. A análise foi feita por meio de uma pesquisa extensa dos conteúdos encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esse era um momento onde as primeiras revistas de fãs e as grandes salas de cinema eram inauguradas e estas, aliadas às estratégias de publicidade do cinema, ao investir em tornar pública a vida privada das estrelas, resultaram em uma maior adesão da sociedade ao produto cinematográfico.

O nome de Louise Brooks aparece com frequência nas fontes documentais dos anos de 1920 até 1930. Após isso, a fama de Brooks decaiu significativamente. Ao perpassar pelos locais onde foram exibidos seus filmes, através das revistas e jornais que noticiavam sua carreira e vida pessoal e pela compreensão das lógicas de consumo do cinema no Brasil nesse dado momento, foi possível mapear e identificar a opinião pública sendo formada sobre a atriz. Foi observado que, para além de influenciar a carreira de atrizes, o caráter transgressor da atriz americana – que acumulava atritos com o *star system* hollywoodiano – causa um efeito também na sociedade brasileira.

Sua *persona* cinematográfica foi construída de forma gradual durante sua carreira até sua personagem no filme *A Caixa de Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst – cujo título é uma referência ao mito grego de Pandora. A própria atriz conta que para interpretar Lulu não precisou muito, pois elas têm a mesma personalidade (BROOKS, 2000). Brooks foi imortalizada como Lulu e suas personagens, para além dessa, inspiram o ideal da mulher moderna e emancipada dos anos de 1920.

Tudo isso criou um imaginário em torno desse novo modelo de mulher que surgia na década, contrapondo-se ao ideal da mulher ingênua, inocente e sujeita à feminilidade doméstica que era comum na década anterior. Com o surgimento das metrópoles e a influência de uma cultura de massas que era formulada – jornais, revistas, publicidade, cinema, rádio –, houve um processo de divulgação de figuras femininas públicas que introduziram/construíram um novo papel dentro da sociedade moderna.

O sistema de estrelas no cinema

O *star system*, como uma instituição do capitalismo, é, segundo Morin (1980), “uma organização sistemática da vida privada-pública das estrelas”¹ (MORIN, 1980, p. 47). Em 1919, tudo já gravitava em torno da estrela. De acordo com Richard deCordova (1991),

A emergência do *star system* talvez possa ser melhor vista como a emergência de um conhecimento e analisada nesses termos. Antes de 1909, praticamente nenhum dos nomes dos atores era conhecido pelo público, mas em 1912 a maioria deles havia sido “descoberta”. Fica claro a partir desse exemplo que a “*persona* cinematográfica” foi o resultado de uma produção e circulação específicas de conhecimento. Departamentos de publicidade dos estúdios,

¹ Irá se enfatizar aqui as estrelas e não os astros que também compunham o *star system*.

filmes e revistas de fãs produziram e divulgaram esse conhecimento (deCORDOVA, 1991, p. 17, tradução nossa).

Segundo Rielle Navitski (2013), "em maio de 1915, a Universal se tornou o primeiro estúdio americano a estabelecer uma filial local" no Brasil, "seguida pela Fox e pela Paramount", instaladas "em 1916" (NAVITSKI, 2013, p. 296, tradução nossa). Em 1928, a *Gazeta de Notícias*² conta que a Paramount resolveu educar, ela mesma, suas estrelas. Foi criada uma escola que as ensinava a se portar na carreira e na vida pessoal. Entre os seis primeiros nomes a serem classificados pela escola, está o de Louise Brooks. Barry Paris conta, na biografia da atriz, que realmente havia uma espécie de "universidade de cinema" na Paramount para treinar os jovens talentos (PARIS, 2000, p. 174).

Louise Brooks (1906-1985) foi uma atriz e dançarina americana cuja carreira no cinema durou de 1925 a 1938, com vinte e quatro filmes. Após fazer uma ponta em *The Street of Forgotten Men* (1925), Louise assinou um contrato de cinco anos com a Paramount Pictures – produtora e distribuidora cinematográfica chamada então *Famous Players-Lasky* (PARIS, 2000, p. 100). Porém, em 1928, houve uma reunião para renovar seu contrato. Louise Brooks o recusou, por não haver aumento no salário e pelo estúdio haver escondido dela o convite de um diretor alemão para atuar em Berlim. Louise viajou então para a Europa, onde atuou em três filmes: *A Caixa de Pandora* (1929), *Diário de uma garota perdida* (1929) – também de Pabst – e *Miss Europa* (1930) – um dos primeiros filmes falados da França (BROOKS, 2000)³.

Antes de partir para a Europa, estrelou em doze filmes da Paramount, além de ter sido emprestada para a *First National – Just Another Blonde*, 1926 – e para a Fox – *A girl in every port*, 1928. Após seu retorno a Hollywood, em 1931, Louise atuou em mais sete filmes, contando *King of Gamblers* (1937), que teve as cenas da atriz cortadas.

A própria carreira e a vida social de Louise são modelos de como o sistema de estrelas funcionava. Informações sobre a vida privada de Brooks brotam nos jornais e revistas. No Brasil, não foi diferente. Segundo Rafael de Luna Freire (2018), nos anos de 1920 os cariocas já eram fãs de gêneros, estúdios e principalmente dos astros e estrelas (FREIRE, 2018, p. 271). Louise Brooks é descrita em toda a imprensa brasileira como a grande promessa da Paramount. Era indicada como uma das estrelas americanas preferidas do público brasileiro em quase todos os jornais e revistas pesquisados e fotos dela de até duas páginas eram publicadas regularmente. A *Gazeta de Notícias* sempre a elogia como mulher e como atriz. Publicam que ela está "muito em voga no momento actual"; "mais em evidência, presentemente, na cinematographia americana", uma "vedetta" do "écran americano ora em pleno apogeu de popularidade e de belleza"⁴.

No Paraná, *O Dia* publicou: "Louise Brooks pode bem se orgulhar de ser hoje uma das 'estrellas' mais disputadas pelos grandes diretores, que ve em nela o

² Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 03/07/1928, ed. 00157, p. 8.

³ Dirigido pelo italiano Augusto Genina, com roteiro de Pabst e René Clair e figurino de Jean Patou.

⁴ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/03/1927, ed. 00059, p. 8; 12/03/1927, ed. 00060, p. 8; 16/03/1927, ed. 00063, p. 8.

maior atractivo para um filme de sucesso"⁵. Já *A Gazeta* afirma que Louise Brooks é "uma figurinha que tem dado voltas à imaginação de muitos 'fans'". Adquiriu mesmo o poder de levar aos cinemas pessoas que si não preocupam com o enredo do film que se anuncia. Compram ingresso para ver Louise Brooks"⁶.

Ascensão: a "pequena" preferida do público

Foi possível mapear as exhibições dos filmes de Louise Brooks de acordo com os anúncios de jornais, que alertavam os leitores sobre as salas e as datas que tornavam possíveis o contato com a estrela. Seu primeiro filme, *The Street of Forgotten Men* (1925), não é citado nos jornais brasileiros pesquisados. Mas, após seu contrato, a Paramount começou a fornecer informações sobre a atriz. Então, *The American Venus* (1926), que a lançou mundialmente, já é citado, sem indicações de distribuição. A partir de *A Social Celebrity – Desfructando a Alta Sociedade* (1926), que foi exibido inclusive em estados de outras regiões que não a Sudeste – mesmo que com atraso –, os outros filmes de Louise foram largamente distribuídos no país.

Isso ocorreu até seu último filme com a Paramount (antes de seus filmes europeus) – *The Canary Murder Case* (1929) –, que no Brasil foi lançado com o título "Drama de uma noite". O filme foi também distribuído, mesmo que com o atraso de um ano, para vários estados e muitas salas de cinema, inclusive de bairro. Não foram encontrados sinais de exibição dos filmes rodados na Alemanha. No entanto, o filme francês *Prix de Beauté – Miss Europa* – (1930), foi bem distribuído e muito divulgado na imprensa brasileira, também fora da região Sudeste.

Junto às informações sobre exhibições, os jornais e revistas forneciam informações sobre a produção dos filmes, os bastidores, as sinopses e o elenco. Segundo Aumont et al. (1995), o público do cinema seria "uma 'população' (no sentido sociológico do termo) que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema" (AUMONT et al., 1995, p. 223). Ao questionar qual seria a natureza do desejo do espectador de cinema e o que ele busca ao se fechar por duas horas em uma sala escura, os estudiosos concluem que talvez o espectador de cinema seja "mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, socialmente regulada, no tempo de uma projeção" (AUMONT et al., 1995, p. 242).

Maria Inez Pinto (1999) tem uma visão mais branda do fenômeno. Segundo a autora, "as cobranças da vida moderna eram muitas e o cinema funcionava como o divertimento despretensioso, evocando aspectos que caracterizavam o *status* de homem moderno" (PINTO, 1999, p. 148). Richard Dyer (1998) apresenta quatro categorias de relações entre estrela e público: 1) a afinidade emocional, que seria a mais fraca e comum, um envolvimento pessoal; 2) a auto-identificação, quando o público se coloca no lugar da *persona* cinematográfica; 3) a imitação, mais comum nos jovens que vêem a estrela como um modelo e 4) a projeção, quando o processo de imitação atinge um nível preocupante (DYER, 1998, p. 18).

Como forma de fomentar ainda mais essas aproximações dos leitores com as estrelas, para assim levá-los a continuar frequentando as salas de cinema, os

⁵ Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 30/10/1927, ed. 01689B, p. 6.

⁶ Hemeroteca Digital: *A Gazeta* (SP), 22/03/1928, ed. 06643, p. 5.

jornais acompanhavam atentamente a carreira de Brooks. São divulgadas informações sobre diversos âmbitos da vida pessoal e profissional da atriz. O paranaense *Diário da Tarde*⁷ informa, em 1927, que ela é "dona de um contrato fabuloso, de um luxuoso apartamento em *Park Avenue* e daquilo que os críticos costumam chamar um brilhante e prometedor futuro. O mundo segue-a como uma ostra". No mesmo ano, a *Gazeta de Notícias*⁸, ao falar sobre o guarda-roupas da Paramount, afirma que são guardados muitos vestidos, sapatos e outros acessórios e catalogados nos nomes das estrelas, inclusive de Louise Brooks.

O *Correio Paulistano*⁹ informou ao público, em 1926, sobre o casamento da nova estrela de Hollywood com o diretor Edward Sutherland. A revista *A Scena Muda*¹⁰, publicou, no mesmo ano: "A atriz Louise Brooks, que estreou recentemente com grande êxito no écran acaba de contrahir matrimônio com o mais jovem dos ensaiadores de Los Angeles, o elegante Eddie Sutherland". As revistas e jornais começaram, então, a acompanhar de perto as novidades do casal publicando notícias, inclusive sobre problemas no relacionamento. Em 1928, *A Scena Muda*¹¹ informa aos leitores sobre o divórcio de Louise e Eddie após 16 meses de casados, indicando a distância física e o trabalho de ambos como motivadores da separação. Quando a *Cinearte*¹² anunciou sobre o divórcio, escreveu que "Louise Brooks conseguiu livrar-se de Eddie Sutherland, acusando-o de cruel e de muito ocupado". Louise, em sua autobiografia, conta que seu relacionamento com Eddie já havia esfriado. Ela tinha um amante e o divórcio foi conturbado, inclusive financeiramente (BROOKS, 2000).

Há inconsistências nas notícias brasileiras sobre os filmes dos quais Louise faz parte do elenco. Segundo Morin (1980), "o fan quer saber tudo, possuir, manipular e digerir mentalmente a imagem total do ídolo. [...] Daí a enorme quantidade de mexericos hollywoodianos" (MORIN, 1980, p. 67). As estrelas 'vendem' jornais e revistas. Em 1926, a *Cinearte*¹³ divulgou que Louise e seu então marido foram convidados para fazer *Glorifying the American Girl*, da Paramount. O casal havia acabado de trabalhar em parceria no filme *Risos e Tristezas*, onde se conheceram. No entanto, o filme foi lançado apenas em 1929 com outro elenco e diretor, sem relação com os nomes de Louise e Eddie. Em 1928, a revista volta a anunciar o mesmo filme¹⁴, dessa vez com Louise e Ruth Taylor no elenco, com direção de Malcolm St. Clair. O diretor e Taylor estarão juntos em *Gentlemen Prefer Blondes*, de 1928. Esses fatos apontam que os periódicos estavam constantemente antecipando ou misturando informações.¹⁵

⁷ Hemeroteca Digital: *Diário da Tarde* (PR), 03/09/1927, ed. 09939, p. 4.

⁸ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, ed. 00295, p. 10.

⁹ Hemeroteca Digital: *Correio Paulistano* (SP), 13/09/1926, ed. 22681, p. 6.

¹⁰ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1926, ed. 00287, p. 5.

¹¹ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1928, ed. 00385, p. 5.

¹² Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), ano 1928, ed. 000124.

¹³ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 30/06/1926, ed. 00018, p. 16.

¹⁴ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 18/01/1928, ed. 00099, p. 35.

¹⁵ A comédia musical *Glorifying the American Girl* foi produzida por Florenz Ziegfeld e dá espaço para os artistas da *Ziegfeld Follies*, companhia da qual Brooks foi dançarina de 1925 a 1926. Apontando ainda outras inconsistências na imprensa brasileira, em 1940, *A Scena Muda* (ed. 01015, p. 27) cita o nome de Barrett O'Shea como o atual esposo de Louise Brooks. Após o divórcio com Eddie Sutherland, Louise casou-se apenas mais uma vez, com Deering Davis, de 1933 a 1938. O'Shea e Brooks nunca se casaram. Eles apenas administraram um estúdio de dança juntos em Beverly Hills

*O Dia*¹⁶ publicou, em 1927, um anúncio grande do filme *Intriga de Bastidores*, no Cine Central, com Louise Brooks e Betty Bronson. Porém, esse filme de 1926, dirigido por Marshall Neilan, embora seja mesmo da Paramount, é estrelado por Betty Bronson, Ford Sterling (que já havia contracenado com Louise em dois filmes) e Louise Dresser. O jornalista confundiu as Louises, certamente. Já a *Cinearte*¹⁷, noticiou que "Louise Brooks será a heroína de Raymond Griffith em *Dying to Love*, da Paramount". O filme de 1927, cujo título oficial é *Time to Love*, teve a russa Vera Voronina como protagonista feminina no lugar de Louise.

Ainda em 1927, na coluna "A Programação da Paramount", a *Gazeta de Notícias*¹⁸ divulga a produção do filme *Miss America*, com direção de Harry d'Abbadie d'Arrast, cujo elenco conta com Fay Wray, William Collier Jr., Louise Brooks, Esther Ralston, Greta Nissen, Warner Baxter e Neil Hamilton. Louise Brooks nunca atuou em um filme com esse título. Porém, em 1926, Louise lançou seu primeiro filme *American Venus*. Após uma pesquisa da filmografia de cada artista citado, a única explicação possível é de que aquele filme é *American Venus*, apesar de os dois únicos nomes em comum serem o de Louise Brooks e Esther Ralston. Houve uma controvérsia na época em que o filme foi lançado, envolvendo o concurso *Miss América*, mas o filme é dirigido por Frank Tuttle e não por d'Arrast.

Mulher-menina-moderna

Constantemente, os filmes de Brooks são descritos nos periódicos como uma 'representação da vida moderna'. De *Meias Indiscretas*, é dito: "o estudo de uma face moderníssima da vida feminina. [...] Uma aventura deliciosamente agradável, gerada em consequência das inovações introduzidas pelos hábitos modernos"¹⁹. Já a *Gazeta de Notícias*²⁰, o descreve como uma "deliciosa comédia da vida moderna". Segundo Maria Inez Pinto (1999):

O deslumbramento frenético pelo moderno e pela novidade, o desenvolvimento das tecnologias de lazer bem como os novos ritmos urbanos emergentes corroboram de certa forma para que o cinema seja visto como o corolário da modernidade, como a encarnação do futuro, pois consegue aliar todos os ingredientes que caracterizam esse novo tempo e se distancia cada vez mais das visões de outrora (PINTO, 1999, p. 147).

Para Freire (2018), nos anos de 1920, "Hollywood virava sinônimo de cinema enquanto o cinema cada vez mais era um emblema da modernidade". Ainda de acordo com esse autor, "além da consolidação da linguagem clássica narrativa,

por um breve período (PARIS, 2000). Já havia acontecido antes outra informação equivocada sobre os casamentos de Louise. Em 1926, a *Cinearte* (29/09/1926, ed. 00031, p. 10) publicou uma foto da atriz ao lado de William Collier Jr. pressupondo que eles haviam se casado, mas eles apenas tiveram um caso breve enquanto estrelavam juntos em *Just Another Blonde*, em pleno processo de casamento com Eddie (PARIS, 2000, p. 159). Após uma possível reclamação de leitores, a revista se retratou do erro na edição de novembro (02/11/1926, ed. 00036, p. 24).

¹⁶ Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 25/09/1927, ed. 01269B, p. 5.

¹⁷ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 06/04/1927, ed. 00058, p. 9.

¹⁸ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 10/02/1927, ed. 00035, p. 7.

¹⁹ Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 22/01/1928, ed. 10132, p. 11.

²⁰ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 24/01/1928, ed. 00020, p. 7.

outro triunfo de Hollywood era a afirmação de um estrelismo sintonizado com os tempos modernos e, sobretudo, com a mulher moderna" (FREIRE, 2018, p. 258).

Segundo Rielle Navitski (2013), os exibidores da América Latina desenvolveram, no início do século XX, "estratégias de *marketing* que atendiam (e cultivavam) os desejos do público por entretenimento cinematográfico, simultaneamente associados ao refinamento artístico cosmopolita e a uma sensualidade moderna" (NAVITSKI, 2013, p. 292, tradução nossa). Não apenas os filmes, mas o nome de Louise Brooks é também ligado diretamente à modernidade. O *Correio Paulistano*²¹ publicou, em uma matéria sobre jóias, uma foto grande de Brooks afirmando que seu estilo é moderno, e que ela representa a diferença da moda atual com a moda "dos nossos avós". Em uma matéria sobre a moda em Hollywood, a revista *Cinearte*²² exhibe as roupas da atriz. Ela é considerada uma das atrizes mais elegantes daquele momento. Em uma edição da *Gazeta de Notícias*²³, é dito que Louise "é o tipo da mulher-menina-moderna, cheia de caprichos, de vontades, de beleza e de fascinação". Note-se que essas mesmas palavras foram publicadas no mesmo dia no *Correio da Manhã*²⁴.

A cultura de massa – ainda em processo de edificação – estava constantemente tentando promover valores femininos²⁵. Os filmes e a imprensa acabavam por construir um imaginário "ideal" e padronizado do que significava "ser mulher". Dentro desse contexto, nos anos de 1920 essas práticas eram fortes. Havia, além de uma estimulação para a figura linda e sedutora, o incentivo às mulheres pela busca da elegância e da moda.

Em 1930, com o lançamento de *Miss Europa*, o paranaense *O Dia*²⁶ informa que Louise "mostrará às senhoras e senhoritas de Curitiba os últimos modelos femininos de Patou". E, segue, exibindo uma foto com os dizeres: "Chamamos a especial atenção das senhoras e senhoritas sobre as riquíssimas 'toilettes' apresentadas por Louise Brooks, sendo os últimos modelos da casa Patou de Paris mundialmente conhecida". Segundo Morin (1980), a estrela [o autor está generalizando aqui], sempre publicitária, orienta a moda e exerce sua influência vestimentária (MORIN, 1980, p. 98-99). Assim, as fãs são diretamente influenciadas por Brooks (e outras estrelas) que se tornam protótipos da vida rica e cosmopolita.

Assim, a cultura de massa acaba por desenvolver a "mulher modelo". E esse modelo seria o arquétipo da mulher moderna. Segundo Morin (2018), essa mulher moderna é emancipada, porém sua emancipação "não atenuou as duas funções, sedutora e doméstica, da mulher burguesa [...]. O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre os três imperativos: seduzir, amar, viver confortavelmente" (MORIN, 2018, p. 140). E, importante, não apenas o público

²¹ Hemeroteca Digital: *Correio Paulistano* (SP), 01/11/1928, ed. 23388, p. 9.

²² Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 09/05/1928, ed. 00115, p. 27.

²³ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 27/01/1928, ed. 00023, p. 7.

²⁴ Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 27/01/1928, ed. 10136, p. 7. Esse fato aponta para a questão das notícias serem generalidades divulgadas pela distribuidora dos filmes e não fatos conseguidos por um repórter específico.

²⁵ Havia também o noticiário sobre os astros – o *star system* masculino –, mas este não é objeto de nosso estudo aqui.

²⁶ Hemeroteca Digital: *O Dia* (PR), 26/11/1930, ed. 02715, p. 6.

feminino se identifica com esse modelo de mulher, mas cria-se, também, a projeção do desejo masculino sobre ele.

É interessante notar aqui o fato, segundo Kristen Hatch (2011), que "o século XIX testemunhou o gradual enfraquecimento da ideologia das esferas separadas em que a influência das mulheres era limitada ao lar" (HATCH, 2011, p. 77, tradução nossa). Vale lembrar que enquanto muitos homens foram lutar na Primeira Guerra Mundial – 1914 a 1918 –, “as mulheres jovens ou não tão jovens, substituem os homens mobilizados e penetram em lugares até então fechados” (PERROT, 1998, p. 93). Diante dessa nova realidade, elas se emancipavam. Além de liberdade financeira, as mulheres foram buscando aos poucos afirmar suas identidades. Vale destacar que Hatch e Perrot estão a referir-se às mulheres das metrópoles e a casos muito específicos, como as mulheres das classes trabalhadoras menos abastadas e às atrizes e artistas plásticas que passam a ter liberdade de ação e de seus destinos.

Em São Paulo, de acordo com Pinto (1999), as mulheres buscavam viver “vidas diferentes” das mulheres de sua família que viviam em outros tempos. E o faziam através da influência dos novos papéis femininos representados no cinema. Pois “as revistas de fãs, o cinema e a publicidade apresentavam repetidamente artigos e imagens sobre jovens mulheres e as identificavam com a juventude e a modernidade em si” (PINTO, 1999, p. 139)²⁷.

Segundo Morin (2014), “é, de fato, por ser o espelho antropológico que o cinema reflete obrigatoriamente as realidades práticas e imaginárias, e também as necessidades, a comunicação e os problemas da individualidade humana de seu século” (MORIN, 2014, p. 251). Para o autor (1980), “os próprios desenvolvimentos da modernidade, da vida urbana e burguesa” resultaram no mito das estrelas (MORIN, 1980, p. 10). Era uma questão de tempo para as mulheres brasileiras começarem a se portar como as nova-iorquinas.

Morin defende que o público “torna-se adorador daquilo que gostaria de ser” (MORIN, 1980, p. 72). No contexto brasileiro, segundo Rafael Freire (2018), “o cinema acompanhava as transformações de costumes e hábitos dos cariocas, ao mesmo tempo que influenciava essas mudanças” (FREIRE, 2018, p. 255). Haviam, na Capital Federal, os “almofadinhas” e as “melindrosas”. O autor ainda conta que as fãs sonhavam em se equiparar com as estrelas e as imitavam “nas formas de andar, vestir ou falar” (FREIRE, 2018, p. 273).

Sobre a representação feminina na paulicéia dos anos de 1920, Pinto (1999) afirma que, influenciadas pelos efeitos do *star system*, “as jovens fumavam, falavam com determinação e não mais se interessavam pela estereotipada ‘feminilidade’ tradicional: elas se consideravam independentes” (PINTO, 1999, p. 151). Muitas mulheres no Brasil já trabalhavam de forma assalariada e aos poucos se vestiam e agiam como as *vedettas* que tanto admiravam. Um exemplo é o *bobbed hair* de Louise, que ditou moda em todo o mundo nessa década. A publicidade da Paramount em torno do *Louise Brooks bob* refletiu na escolha do penteado mais visto pelas ruas.

Segundo Pinto (1999), contudo,

²⁷ Novamente, fala-se de uma vida, até certo ponto, cosmopolita, já com a presença de imigrantes e enormes diferenças sócio-econômicas.

A influência do cinema hollywoodiano no Brasil, decisiva para a construção de uma *cultura cosmopolita de fachada*, enveredou-se por vários caminhos: substituiu a coroa dos reis pela auréola efêmera das estrelas da terra, construindo um mundo idealizado e romântico, onde a moda e os costumes passaram a ser apreendidos não mais na tradição familiar ou no contato com os meios tradicionais de educação (escola, igreja, catecismo etc.), mas antes por intermédio de uma grande tela, que figurava um mundo novo a ser imitado (PINTO, 1999, p. 155, grifo nosso).

Nos jornais há um uso frequente das palavras "melindrosismo" e "*flapper*" para descrever as mulheres desse período. Uma das referências principais desse novo modelo de mulher, claro, é Louise Brooks. Os filmes de *flapper* influenciaram fortemente a moral dos jovens em meados dos anos 1920. Segundo B. Paris, biógrafo de Louise,

Se a virgem e a *vamp* foram os dois primeiros tipos básicos de heroínas da tela (castidade e promiscuidade sendo dois lados da mesma moeda), [...] a *flapper* foi a Fase Três: uma exuberante "trabalhadora" que tinha seu próprio e acessível dinheiro, roupas produzidas em larga escala para gastá-lo. Mesmo assim, seus trabalhos e filmes geralmente terminavam em casamento. Clara Bow e Louise Brooks, no entanto, eram mais atrevidas e mais rebeldes do que a maioria, mesmo quando exigidas a serem felizes no final das contas" (PARIS, 2000, 130, tradução nossa).

A *persona* cinematográfica de Louise Brooks foi construída de forma gradual. Dos primeiros quatorze filmes que fez antes de seu período na Europa, apenas cinco estão disponíveis para serem assistidos nas plataformas *online*. Ainda assim, é possível acompanhar a evolução das personagens que Louise interpretou. Estas foram se tornando mais e mais sedutoras e 'imorais' e, ao mesmo tempo, ingênuas. O *Correio da Manhã*²⁸ escreve, em 1928, que ela é "uma menina em cuja alma está sempre pronto a explodir um mixto de ingenuidade e de perfídia, uma avalanche de desejos e de caprichos".

Segundo Paris (2000), a *flapper* reinou no cinema por apenas meia década, aproximadamente entre 1923 e 1928. Na coluna "Já sabem que..." da *Gazeta de Notícias*,²⁹ onde são publicadas curiosidades sobre as estrelas, após falar de Clara Bow (do filme *It*), o jornal afirma que Louise Brooks, apesar do sucesso de Bow, continua tendo mais "não sei o que" (leia-se "*it*"³⁰) do que quem mais o tenha". Diante dessas afirmações, é possível perceber que Louise Brooks tinha um diferencial. Morin (1980) conta, no livro *As Estrelas de Cinema*, que a partir dos anos 1940 uma nova mulher surgia no cinema. "Uma espécie de síntese da *vamp*, da amorosa e da virgem dá-se no glamour para produzir a *good-bad-girl*" (MORIN, 1980, p. 27). Como haviam sido as personagens de Brooks, podemos afirmar.

²⁸ Hemeroteca Digital: *Correio da Manhã* (RJ), 28/01/1928, ed. 10137, p. 8.

²⁹ Hemeroteca Digital: *Gazeta de Notícias* (RJ), 11/12/1927, ed. 00295, p.10.

³⁰ "*It*" era o termo da 'Era do Jazz' para "*sex appeal*", cunhado pela romancista britânica Elinor Glyn. O nome de Elinor Glyn é sinônimo de descoberta de "*sex appeal*" no cinema. Ela definiu "*it*" como o magnetismo animal que atraía "*flappers*" e meninos para fazer as coisas que eles faziam. Em 1926, ela informou à Paramount que Clara Bow era a única atriz que realmente exibiu "*it*" na tela (PARIS, 2000, p. 128).

A good-bad-girl possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp* na medida em que se apresenta sob a aparência de mulher impura: vestuário ligeiro, atitudes ousadas e carregadas de subentendidos, mister equívoco, relações suspeitas. Mas o fim do filme revelar-nos-á que escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso (MORIN, 1980, p. 27).

Nos anos 20, Louise já aparecia nas telas com essa configuração. Suas personagens não são imorais, são amorais. Paralelamente, a atriz foi exercitando sua vocação para o fascínio e interpretando papéis cada vez mais complexos e trágicos. Essa *persona*, que alcançou sua forma máxima no filme *A Caixa de Pandora*, é resumida a uma mulher aparentemente traiçoeira, que usa seu poder de sedução para conseguir algo em troca e, dessa forma, acaba atraindo desgraças para a vida das pessoas à sua volta, mas que, na verdade, é ingênua e age de acordo com as circunstâncias da vida à qual ela foi exposta.

O filme *Evening Clothes*, considerado hoje perdido, é outro exemplo desse modelo de trama. Em 1927, ano de seu lançamento, uma edição da *Gazeta de Notícias*³¹ cita que a personagem de Louise Brooks é "dissipada". Essa palavra seria sinônimo de devassa e libertina. Em *Love 'Em and Leave 'Em*, a personagem de Louise seduz o noivo da irmã na ausência da mesma, talvez por carência. Esses indicativos pontuam que a Lulu de Pabst foi sendo formulada gradativamente e que o imaginário em torno desse modelo de mulher esteve presente no Brasil através da cultura de massa – com seus filmes e a grande imprensa.

Período europeu

A vida de Brooks, contudo, sofreu um declínio após a quebra de contrato com a Paramount. Este foi o divisor de águas em sua carreira. Não foram encontradas informações acerca da distribuição no Brasil dos seus filmes alemães. *A Caixa de Pandora* (1929) é citado nas revistas. *A Cinearte* e a *Frou Frou* dedicam uma página inteira ao filme, com sinopse e elenco, mas não divulgam nenhuma exibição. De fato, em 1930, a *Cinearte*³² anunciou as "futuras estreias" para aquele ano. Entre outros títulos, *A Caixa de Pandora* estava na lista. Mas não informa data ou local. Os jornais, veículos de comunicação que anunciavam em quais salas de cinema os filmes seriam exibidos, não citam o filme em momento algum.

O mesmo acontece com *Diário de uma garota perdida*, que nem citado é. Exceto em 1954, quando o *Diário da Noite*³³ informa que *Diário de uma pecadora* foi exibido na Filmoteca do MAM, no Rio de Janeiro. *Miss Europa*, por sua vez, foi largamente divulgado e exibido nas salas brasileiras. O *Diário Nacional*³⁴ seguiu anunciando com muito destaque por um grande período sua exibição no Cine Alhambra, enfatizando que pela primeira vez a voz da "morena mais linda do cinema" seria ouvida. Dessa forma, as estratégias de publicidade giravam em torno da voz de Louise. "Um filme de Louise Brooks falado em francês [...]. O público carioca [...] terá a surpresa de ouvir a encantadora Louise Brooks falar e

³¹ Hemeroteca Digital: **Gazeta de Notícias** (RJ), 23/10/1927, ed. 00253, p. 10.

³² Hemeroteca Digital: **Cinearte** (RJ), 26/02/1930, ed. 00209, p. 33.

³³ Hemeroteca Digital: **Diário da Noite** (RJ), 04/08/1954, ed. 09072, p.15.

³⁴ Hemeroteca Digital: **Diário Nacional**: A democracia em marcha (SP), 15/08/1930, ed. 00960, p. 6.

cantar um francez tão puro, como se fôra uma parisiense de nascimento", embora o filme não tenha sido dublado pela mesma e sim por uma francesa. O jornal capixaba *Diário da Manhã*³⁵ também anunciava, em 1930, que o público vitorioso iria ouvir no Polytheama a voz de Louise Brooks em *Miss Europa*. O primeiro filme falado por Louise, na realidade, foi o curta *Windy Riley Goes Hollywood*, de 1931, também o primeiro feito por ela no seu retorno aos Estados Unidos. Mas, naquele momento, sua carreira já estava esquecida no Brasil. *Miss Europa* foi seu grande último sucesso no país, a última vez em que seu nome circulou pela imprensa brasileira.

O retorno a Hollywood

Ainda em 1931, *A Scena Muda*³⁶ informa que "Greta Nilsen e Louise Brooks voltaram a Hollywood depois de longa ausência, encontrando imediatamente trabalho nos estúdios". A autobiografia *Lulu in Hollywood* e a biografia escrita por Barry Paris contradizem essa informação. Em 1929, além de negar dublar o filme *The Canary Murder Case* – que foi inicialmente produzido como um filme silencioso –, Brooks escolheu não renovar seu contrato com a Paramount, nem assinar um novo com a RKO, e continuou na Europa para filmar com Pabst. A Paramount, então, criou um boato de que a demitiram pois sua voz era muito ruim para os filmes falados. Seu nome ficou na lista negra de Hollywood. A primeira frase de sua biografia escrita por Paris é: "Nobody burned more bridges than Louise Brooks" (PARIS, 2000, p. 3).

E isso chegou ao Brasil. *Cinearte*³⁷ publicou, em 1929, um artigo sobre o cinema falado. Nele, afirma que Norma Shearer e Louise Brooks encontraram dificuldades por gaguejarem muito. Louise teve muita dificuldade para voltar a trabalhar como antes. Segundo *Cinearte*³⁸, ela foi cotada para *The Public Enemy*, da Warner, em 1931, mas não foi a escolhida. Sua carreira foi decaindo. Ela atuou, sim, em alguns filmes. Mas, num deles, como já dito, *King of Gamblers*, todas as suas cenas foram posteriormente cortadas.

Contudo é possível, também, que *A Scena Muda* realmente não acreditasse na queda de Louise e que ainda considerasse seu estado de ascensão, uma vez que foi a revista que mais deu prestígio a atriz. Ainda em 1931, na matéria "Futuros astros e estrelas",³⁹ insere o nome de Louise. Em 1938,⁴⁰ sete anos após a última matéria, a revista informa que ela "acaba de voltar a Hollywood, mais bonita do que nunca, com a intenção de reconquistar o lugar antigo". Esse foi o ano de seu último filme, *Overland Stage Raiders*, no qual contracenou com John Wayne. Nesse filme, Louise Brooks não é mais a Lulu de Pabst. Seu penteado e sua personalidade estão diferentes. É quase como se ela tivesse perdido seu brilho. Num momento em que a atriz não é mais bem-vinda na capital do cinema, e seus

³⁵ Hemeroteca Digital: *Diário da Manhã*: Órgão do Partido Constructor (ES), 28/12/1930, ed. 02455, p. 5.

³⁶ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00521, p. 25.

³⁷ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 17/07/1929, ed. 00177, p. 32.

³⁸ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 27/05/1931, ed. 00274, p. 20.

³⁹ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1931, ed. 00560, p. 33.

⁴⁰ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1938, ed. 00915, p. 25.

filmes não são mais anunciados nas salas brasileiras, talvez a revista estivesse apenas tentando ser otimista.

Outra revista que manteve certa positividade em relação à carreira da atriz foi a *Cinearte*⁴¹ que, em 1927, ao divulgar a exibição de *Love 'Em and Leave 'Em*, arrisca dizendo que com mais meia dúzia de filmes, “ela será estrellá”. Contando a partir desse momento, o sexto filme de Louise é *Beggars of Life*, que antecede *The Canary Murder Case* - um agente importante nas investigações sobre as causas de sua derrocada em Hollywood. O que era para ser um momento de glória, de acordo com a opinião da revista, foi exatamente quando a carreira de Louise começou a trilhar por um cenário desanimador.

Cinearte tentou, ainda em outros momentos, reviver o nome da atriz na imprensa. Em 1933⁴², escreveu: "Lembram-se de Louise Brooks? Ella vae casar-se com Deering Davis, de uma illustre familia de Chicago". Três anos depois⁴³: "Louise Brooks, lembram-se? É agora a pequena de Buck Jones em seu novo film *Empty Saddles*, na Universal". E, em 1937⁴⁴: "A volta de Brooks para o cinema foi mais feliz dessa vez. Excelente papel no filme de Buck Jones"; e, ainda⁴⁵, anuncia sua volta a Hollywood com *Empty Saddles* e *When You're in Love*.

Em 1947, em *A Scena Muda*⁴⁶, *A Caixa de Pandora* é citado, mas apenas para referenciar a atriz. Ao anunciar uma possível refilmagem de *O Fanfarrão* (1927), citam a versão muda com "Louise Brooks, a inesquecível protagonista de 'Caixa de Pandora'". Como já se sabe, *A Caixa de Pandora* não aparece sendo exibido em nenhum periódico disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. O motivo pelo qual esse filme foi usado como exemplo deve possivelmente ter sido seu sucesso no exterior, já que os filmes mais exibidos de Louise no Brasil foram, de acordo com os periódicos pesquisados, *Amal-as e Deixal-as* (1926), *Meias Indiscretas* (1927), *Mendigos da Vida* (1928), *Drama de uma noite* (1929) e *Miss Europa* (1930).

Considerações finais

A própria Louise Brooks, em certos momentos, teve cuidado com o papel social a ser por ela representado sob as asas do estúdio Paramount. Em 1927, a *Cinearte*⁴⁷ publicou uma longa matéria sobre a atriz que merece atenção. Nela, o autor, aparentemente brasileiro, fornece detalhes sobre o dia em que teve a oportunidade de conversar com Louise pessoalmente, no Ritz (sem mais detalhes da localização exata). Revela que fora da tela ela é "menos traquina, menos travessa". Comparando-a com os "cyclones" do Kansas, seu estado natal, o autor diz que Louise "nada tem de tempestuosa ou cyclonica", que é "tão calada como uma mesa do bar do Palace" e que "professa uma especie de cynismo elegante e formoso no que concerne ao mundo moderno, manifestando ao mesmo tempo uma atitude *blasé* à vista das correntes tumultuosas da vida". Ainda na mesma matéria, ele afirma que ela é "demasiadamente modesta, uma especie de criança

⁴¹ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 06/07/1927, ed. 00071, p. 28.

⁴² Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 01/12/1933, ed. 00380, p. 5.

⁴³ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), ano 1936, ed. 00449, p. 37.

⁴⁴ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 15/01/1937, ed. 00455, p. 6.

⁴⁵ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 01/04/1937, ed. 00460, p. 35.

⁴⁶ Hemeroteca Digital: *A Scena Muda* (RJ), ano 1947, ed. 00036, p. 31.

⁴⁷ Hemeroteca Digital: *Cinearte* (RJ), 23/03/1927, ed. 00056, pp. 14-15; 32.

bem comportada. Nunca diz cousas inconvenientes; raramente fala com calor". Ainda completa: "Si o silencio é ouro, Louise deve estar riquissima".

Das sete fotos anexadas nas páginas desta matéria, uma delas faz lembrar as poses de publicidade das estrelas dos anos de 1910, quando era construído um arquétipo de ideal feminino maternal dependente da proteção masculina – definido por delicadeza, espiritualidade e domesticidade – que Kristen Hatch chama de "feminilidade civilizada" (HATCH, 2011, p. 72, tradução nossa).



Cinearte (RJ), 23/03/1927, ed. 00056, p. 15.

Nessas fotos não há uma exposição acentuada de seu corpo, que já era comum nos anos de 1920. Louise, inclusive, posou nua na década. As palavras escolhidas para definir quem é Louise Brooks são incompatíveis com o que foi bem posteriormente mostrado em sua autobiografia (2000) e em sua biografia (2000). Ao falar sobre Walter Wanger, Louise escreve que ele a levou sob sua proteção depois de descobrir que sua insolência *blasé* era uma farsa (BROOKS, 2000, p. 20). Louise não se calava, agia de forma irrefletida – inclusive assume ter se prejudicado diversas vezes por se comportar dessa maneira: foi expulsa mais de uma vez dos prédios nos quais morou por acusações de promiscuidade, tinha problemas com álcool e muitos amantes (BROOKS, 2000). No epílogo de sua autobiografia, intitulado "*Why I Will Never Write My Memoirs*", ela escreve:

Ao escrever a história de uma vida, acredito absolutamente que o leitor não possa entender o caráter e as ações do sujeito, a menos que tenha uma compreensão básica dos amores, ódios e conflitos sexuais dessa pessoa. É a única maneira pela qual o leitor pode entender as inúmeras ações aparentemente sem sentido. Parafraseando Proust: com que frequência mudamos todo o curso de nossas vidas em busca de um amor que esqueceremos dentro de alguns meses. Nos lisonjeamos quando assumimos que restauramos a integridade sexual que foi expurgada pelos vitorianos [...]. Também não estou disposta a escrever a verdade sexual que faria minha vida valer a pena ser lida. Não posso desatar o cinto bíblico. É por isso que nunca vou escrever minhas memórias (BROOKS, 2000, pp. 110-111, tradução nossa).

Segundo Morin (1980), as "características internas" do *star system* "são as mesmas do grande capitalismo industrial, comercial e financeiro. O *star system* é, primeiro, fabricação" (MORIN, 1980, p. 80). Com o surgimento do sistema de estrelas, a vida das atrizes fora das telas ganhou notoriedade. Não era mais possível separá-las da textualidade dos filmes que faziam. Contudo, dentro da configuração desse sistema que operava numa estratégia de controle comportamental, a vida privada da estrela Louise Brooks não deveria gerar qualquer tipo de imitação - a força e a vitalidade do seu erotismo juvenil não poderiam tornar-se um modelo a ser seguido pelas mulheres.

Sua carreira foi precocemente interrompida, murchada pois a atriz se recusou a continuar obedecendo aos "homens de terno" de Hollywood que lidavam com vidas humanas de forma misógina e gananciosa. Em 1930, ao anunciar o lançamento de *Miss Europa*, no Alhambra, *A Gazeta* publicou uma matéria intitulada "Todo o mundo gosta de Louise Brooks". Nela, o jornal resume o brilho da carreira da atriz, enfatizando também sua facilidade para colecionar desavenças:

De uma turma de garôtas que a Paramount lançou há perto de quatro anos, houve uma que se destacou imediatamente: Louise Brooks, como a figurinha mais encantadora, mais envolvente do cinema. Louise Brooks fez carreira e fez uma multidão de admiradores, notadamente entre os homens. Depois, brigada com o marido, brigada com a Paramount, resolveu viajar. Viajou (*A Gazeta*, Ano 1930, Ed 07366).

Apesar da notável dificuldade da imprensa em aceitar que a mulher estava conquistando seu lugar no espaço público, a *persona* da atriz Louise Brooks foi um forte paradigma das possibilidades da expressão e da vontade próprias femininas. Como descreveu Graham Fuller, a mulher moderna e emancipada "trabalhava, votava, fumava, bebia, dançava ao som do *jazz* e fazia sexo" (FULLER, 2011, p. 34). E, embora exista a possibilidade de o filme *A Caixa de Pandora* – hoje considerado o principal filme de Louise – não ter sido exibido comercialmente no Brasil em seu momento, a identidade Brooks/Lulu deixou seus rastros na cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BROOKS, Louise. *Lulu in Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

DeCORDOVA, Richard. The emergence of the star system in America. In: GLEDHILL, Christine (org). *Stardom: Industry of desire*. Londres: Routledge, 1991, pp. 17-29.

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro: 1914 a 1929. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018, pp. 252-293.

HATCH, Kristen. Lillian Gish: Clean, and White, and Pure as the Lily. In: BEAN, Jennifer M. (ed). *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. New Jersey: Rutgers University Press, 2011, pp. 69-90.

FULLER, Graham. Heroínas do Cinema Mudo. In: KEMP, Philip (org). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KREIMEIER, Klaus. *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Berkeley: University of California Press, 1999.

MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

_____. *Cultura de massas no século XX: necrose e neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

NAVITSKI, Rielle. Asta Nielsen as Import Commodity: International Stardom and Local Film Distribution in Brazil, 1911-1915. In: JUNG, Uli; LOIPERDINGER, Martin (eds): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. KINtop Studies in Early Cinema, vol. 2. New Barnet: John Libbey, 2013, pp. 291-298.

PARIS, Barry. *Louise Brooks: A biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na pauliceia dos anos 20. *Revista Brasileira de História*, 1999, vol. 19, n. 38, pp. 139-163.