

**ESCRI  
TA,  
SOM,  
IMA  
GEM:**  
novas travessias

**MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO  
THAÍS FLORES NOGUEIRA DINIZ  
ANDRÉ MELO MENDES**  
organizadores

**ESCRITA,  
SOM,  
IMAGEM:  
GEM:**  
novas travessias

1



ORGANIZAÇÃO

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ

ANDRÉ MELO MENDES

**ESCRI  
TA,  
SOM,  
IMA  
GEM:**  
novas travessias

1

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE

2020

© 2020, OS AUTORES.

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretor: Cristiano Gurgel Bickel

Vice-Diretor: Adolfo Enrique Cifuentes Porras

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGArtes

Coordenador: Amir Brito Cadór

REVISÃO GERAL DOS TEXTOS

Katryn de Souza Rocha

TRADUÇÕES

Brunilda T. Reichmann

Clara Matheus Nogueira

PROJETO GRÁFICO, FORMATAÇÃO E MONTAGEM DA CAPA

Rubens Rangel Silva

IMAGEM DA CAPA

Maria do Carmo de Freitas Veneroso. *Caligrafia I*. Gravura em metal, 76 x 56,5 cm, 1983

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – Programa de Apoio a eventos no país (PAEP).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

---

Escrita, som, imagem [recurso eletrônico] : novas travessias 1 / organização Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Thais Flores Nogueira Diniz, André Melo Mendes. – Belo Horizonte : Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, 2020.

1 recurso online (241 p. : il.).

Vários autores.

Trabalhos apresentados no II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia, e pela Faculdade de Letras, Escola de Belas Artes, Escola de Música e Departamento de Comunicação da UFMG, realizado entre os dias 21 e 24 de maio de 2019, no campus da UFMG.

ISBN 978-65-0004-989-3 (impresso)

ISBN 978-65-8875-500-6 (online)

1. Arte – Ensaios. 2. Arte moderna – Séc. XX-XXI. 3. Arte e tecnologia. 4. Intemidialidade. 5. Arte e literatura. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Diniz, Thais Flores Nogueira, 1937- III. Mendes, André Melo. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD 700.105

---

## SUMÁRIO

### 7 APRESENTAÇÃO

#### **PARTE I** ARTE CONTEMPORÂNEA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: ARTES E MÍDIAS

#### 19 POÉTICAS DA COMPLEXIDADE

Marília Bergamo

#### 45 BIOARTE

Eduardo Kac

#### **PARTE II** ESTUDOS DA INTERMIDIALIDADE EM NOVOS PRODUTOS MUDIÁTICOS

#### 85 REINVENTANDO CONCEITOS: PARATEXTOS MULTIMODAIS

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

#### 113 PODER DA ESTÉTICA E ESTÉTICA DO PODER:

A INSTRUMENTALIZAÇÃO NACIONAL DA ESTÉTICA NEOBARROCA NA  
CERIMÔNIA DE ABERTURA DOS JOGOS OLÍMPICOS DE PEQUIM 2008

Walter Moser

#### **PARTE III** RELAÇÕES INTER E TRANSMIDIÁTICAS NAS ESTÉTICAS DO OUVIR E VER

#### 147 O “EXTRAMUSICAL” COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO:

PARTITURAS E AMBIENTAÇÃO SONORA EM DOIS FILMES DE BERGMAN

Sérgio Freire

#### 173 *MACBETH*, A ÓPERA CORO DE GIUSEPPE VERDI:

TRAVESSIAS E TRANSAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

Anna Stegh Camati

#### **PARTE IV** TEXTOS INTERARTES NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS

#### 199 OS PEQUENOS GRANDES LIVROS DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Vera Casa Nova

#### 215 ESSA NEGRA FULÔ: A MULHER NEGRA NA HISTÓRIA, NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS

Solange Ribeiro de Oliveira

#### 235 SOBRE OS AUTORES E TRADUTORES



## **APRESENTAÇÃO**

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Thaís Flores Nogueira Diniz

André Melo Mendes



O livro ***Escrita, som, imagem: novas travessias*** dá sequência às publicações do grupo Intermídia, iniciadas com *Poéticas do Visível* (2006), *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, volume 1 e 2, (2012), *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas* (2019).<sup>1</sup> Este livro é um dos resultados do II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia, e pela Faculdade de Letras, Escola de Belas Artes, Escola de Música e Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e reúne uma seleção de trabalhos apresentados no evento, por conferencistas e palestrantes convidados.

O Colóquio foi realizado entre 21 e 24 de maio de 2019 no *campus* da UFMG, e visou contribuir para a consolidação das pesquisas no campo dos Estudos da Intermedialidade, investigando não apenas as relações entre palavras, imagens e sons, mas também os cruzamentos e atravessamentos transdisciplinares e artísticos de várias linguagens, especialmente suas manifestações em mídias contemporâneas.

---

1 ARBEX, Márcia. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

DINIZ, Thaís F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André, S. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2012. v. 2.

ARBEX, Márcia. M. V.; DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, Miriam. P. (org.). *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. v. 1.

O objetivo desta publicação é colaborar para a divulgação das pesquisas no campo das interartes e da intermedialidade, com viés transdisciplinar, por meio da discussão de questões teóricas, conceituais e metodológicas, apresentando os resultados de pesquisas na área.

Os ensaios aqui reunidos foram produzidos por pesquisadores, professores e artistas de diversas áreas e universidades brasileiras e estrangeiras, que investigam questões de natureza transdisciplinar, tendo como referência norteadora as *novas travessias e transações intermediárias* possibilitadas pelas continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações que têm se dado no campo ampliado das artes e das mídias, e que vêm exercendo enorme impacto sobre a arte contemporânea.

Atualmente muitos artistas têm trabalhado não só nas interfaces entre as artes visuais, a música e a literatura, mas também naquelas entre as artes e outras áreas do conhecimento, tais como as ciências físicas e biológicas, a história, a antropologia e a política, explorando cruzamentos e atravessamentos transdisciplinares. Os textos aqui apresentados demonstram a forma como essas mudanças têm afetado as artes, em geral, e, em particular, as artes plásticas/visuais, a literatura e a música, enriquecendo esses campos. Os oito ensaios que compõem este livro foram reunidos em quatro partes, de acordo com o principal foco de suas abordagens: Arte Contemporânea, Ciência e Tecnologia: Artes e Mídias; Estudos da Intermedialidade em novos produtos midiáticos; Relações inter e transmidiáticas nas estéticas do ouvir e ver; Textos interartes na literatura e nas artes visuais.

Nos dois primeiros textos, Marília Bergamo e Eduardo Kac abordam as relações entre arte contemporânea, ciência e tecnologia, em obras nas quais os artistas fazem uso de programas de computador, máquinas programáveis e de mídia biológica para criarem seus trabalhos.

Em “Poéticas da Complexidade”, Bergamo discute a poética da complexidade na arte a partir das experimentações tecnológicas desenvolvidas nos últimos doze anos pelo grupo 1maginari0: Poéticas Tecnológicas, relacionado à Pós-graduação em Poéticas Tecnológicas

do PPGArtes da Escola de Belas Artes da UFMG, em que máquinas programáveis são utilizadas com objetivos artísticos. A autora explica que assim como não há uma definição objetiva na qualificação da complexidade, também não há uma legitimação de um trabalho artístico como mais ou menos complexo, mas traços da complexidade que seguem o próprio desenvolvimento científico do conceito. Segundo Bergamo, no caso de sistemas criados para as Poéticas da Complexidade, fica evidente que as máquinas programáveis são fundamentais, mas sempre existe o traço no trabalho do artista.

11

Já no artigo “Bioarte”, Kac apresenta uma síntese sobre os seus trabalhos em que usa a manipulação genética para realizar obras artísticas. Kac acredita que, progressivamente, a biotecnologia se tornará mais presente no mundo cotidiano, “deixando de ser associada apenas a práticas agrícolas e farmacêuticas para ocupar um papel mais relevante na cultura popular”, assim como ocorreu com o computador, que deixou de ser compreendido como aparelho industrial e arma militar para se tornar uma ferramenta de comunicação, entretenimento e educação. Seu texto oferece um panorama desses trabalhos que tentam refletir sobre as possibilidades do uso da biotecnologia na arte e das discussões que esses textos provocaram e continuam provocando desde 1997, quando o conceito de “bioarte” foi criado por ele para descrever uma gama de trabalhos *in vivo* que usam de mídia biológica e exploram as fronteiras entre humanos, animais e robôs. Apesar do conceito de bioarte ser muito útil até hoje, desde 1998 ele tem preferido utilizar a expressão “arte transgênica” para se referir aos seus trabalhos. Com a arte transgênica, que pode ser vista como um desenvolvimento natural dos seus trabalhos anteriores, “o animado e o tecnológico não podem ser diferenciados”.

Nos dois textos seguintes, Ana Luiza Ramazzina Ghirardi e Walter Moser utilizam conceitos da Intermidialidade para analisarem novos produtos midiáticos como os quadrinhos e a abertura dos jogos olímpicos.

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi chama a atenção para o esforço crítico do campo literário para analisar as obras relevantes produzidas pelas novas mídias, especialmente aquelas que, por meio de processos intermediáticos, impulsionam uma obra textual consagrada. No seu ensaio “Reinventando conceitos: Paratextos Multimodais”, Ghirardi analisa a história em quadrinhos *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Freddy Nadolny Poustochkine, criada a partir do romance *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie. A autora realizou seu estudo a partir dos trabalhos de Lars Elleström, Eric Méchoulan, Silvestra Marinello, Irina Rajewsky e Gérard Genette. Tendo em mente a ideia de que a análise de novos produtos multimodais permite a expansão e o adensamento de conceitos já consolidados em outras áreas, Ghirardi deslocou a perspectiva paratextual de Genette do universo do texto escrito para reinventá-la no universo multimodal.

O texto de Moser vai tratar do uso retórico da estética barroca na abertura das olimpíadas de 2008 para criar efeitos poderosos no espectador de maneira a validar o governo da República Popular China, local de realização dessas olimpíadas. Em “Poder da estética e estética do poder: a instrumentalização nacional da estética neobarroca na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim 2008”, Moser chama a atenção para o uso de materiais, dispositivos e estratégias de entretenimento para reproduzir características da estética barroca na produção desse espetáculo. Segundo o autor, o poder da estética barroca, incrementada com uma *technoscape* e uma *mediascape* atualizadas, seria instrumentalizado com fins políticos para exaltar o regime chinês, com resultado bastante satisfatório rendendo comentários internacionais positivos e até entusiasmados para seus criadores e artistas.

A próxima parte do livro reúne os textos de Sérgio Freire e Anna Stegh Camati e trata das relações inter e transmidiáticas nas estéticas do ouvir e ver em produtos midiáticos consagrados como os filmes de Ingmar Bergman e a ópera de Giuseppe Verdi.

O texto “O extramusical como elemento de composição: partituras e ambientação sonora em dois filmes de Bergman”, de Sérgio Freire, é uma tentativa de aproximação dos pressupostos e práticas de dois campos que polarizam o ambiente universitário da música: o do estudo da música pura e o da música a partir de uma concepção funcional. No grupo da música pura estariam pesquisadores que têm como foco principal a criação de partituras; no outro grupo, estariam pesquisadores que concebem a música como sendo portadora de significados e emoções, como linguagem descritivo-pictórica, como acompanhante de cantos, danças e cenas, como fundo sonoro etc. Nas suas reflexões, por meio do conceito de multimídia, ele se propõe a discutir e compreender processos criativos que partem da concatenação de elementos de composição aparentemente isolados para a criação de enunciados expressivos, através da exploração de associações de temas distintos e aparentemente não relacionáveis dos dois campos.

Anna Stegh Camati, em “*Macbeth*, a ópera coró de Giuseppe Verdi: travessias e transações intermediárias”, vai tratar da apropriação da peça shakespeariana *Macbeth* por Verdi, considerada uma obra-prima do gênero operístico. Na sua análise, Camati destaca que Verdi realizou uma apropriação da narrativa dramática de *Macbeth* e alterou completamente diversos elementos narrativos, entre eles a caracterização, a causalidade, o tempo e o espaço. Segundo a autora, nessa transcrição, Verdi teria optado por interfaces e cruzamentos complexos e arrojados: “subvertidos por meio da mistura e fusão de múltiplas linguagens, resultando em uma síntese criativa que enriqueceu e revitalizou não somente a ópera romântica do século XIX, mas também a dramaturgia de Shakespeare”.

Na última parte do livro, os ensaios de Vera Casa Nova e Solange Ribeiro de Oliveira tratam de textos interartes sobre o trabalho de Georges Didi-Huberman e a mulher negra na história, na literatura e nas artes visuais.

Em “Os pequenos grandes livros de Georges Didi-Huberman”, Vera Casa Nova apresenta algumas reflexões condensadas sobre três dos “pequenos grandes livros de Didi-Huberman”. Em cada um desses livros, o filósofo francês reflete sobre o trabalho de um artista: Simon Hantaï, Claudio Parmiggiani e Pascal Convert, utilizando um pensamento que aproxima a literatura e as outras artes para comentar suas obras. Para falar sobre o trabalho de Hantai, “um pintor que se recusou a toda manifestação sobre seu trabalho”, Didi-Huberman faz aproximações com Samuel Beckett, Paul Cézanne e Henri Michaux, para tratar dessa recusa. Para abordar a obra de Claudio Parmiggiani que “trabalha a impressão da ausência como presença”, o filósofo francês faz seu comentário a partir de textos de Edgar Allan Poe, Honoré de Balzac e Rainer Maria Rilke. Convert, cujos trabalhos operam questões da memória e do esquecimento, solicitam textos literários de Stendhal, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Marcel Proust para sua compreensão. Segundo Casa Nova, para nos aproximarmos das obras desses artistas singulares são necessários textos como os de Didi-Huberman, que atravessam a fronteira das artes plásticas/visuais e estabelecem relações com textos literários.

Solange Oliveira em “Essa negra Fulô: a mulher negra na História, na Literatura e nas Artes Visuais” faz um relato sintético de como a mulher negra foi representada em diversos textos da cultura brasileira. Segundo Oliveira, diferente do discurso histórico, que se pretende objetivo e neutro, é possível ouvir a voz das mulheres negras convenientemente caladas pela história oficial nos textos literários e visuais. A partir dessa premissa, a autora escolhe algumas obras em que “a literatura esbarra na história” e é possível ouvir a voz dessas mulheres clamando contra a injustiça, as violências e humilhações às quais foram submetidas ao longo dos séculos. Os textos são diversos: históricos, literários, letras de samba, pinturas, e vão do fim do século XIX até chegar ao tempo contemporâneo, finalizando com o trabalho de Adriana Varejão, *Testemunhas oculares X, Y, e Z*, no qual

a artista carioca faz alusões às diferentes etnias existentes no Brasil. Solange acredita que o racismo é ainda persistente na sociedade brasileira, mas que a arte pode ter um importante papel na mudança dessa situação.

O conjunto de ensaios aqui reunidos resulta, portanto, em uma seleção relevante, que, esperamos, venha a contribuir para os Estudos da Intermedialidade, através, também, de cruzamentos transdisciplinares, por meio dos quais, esse campo tem, certamente, se expandido.

Nossos agradecimentos aos autores, pesquisadores e artistas de reconhecida reputação que, através de seus textos, contribuem para a realização desta publicação, que vem acrescentar um novo capítulo aos Estudos da Intermedialidade; à Brunilda Reichmann e Clara Mathews, tradutoras dos ensaios de Walter Moser e Eduardo Kac; à Escola de Belas Artes da UFMG e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio.

Os organizadores



## **PARTE I**

ARTE CONTEMPORÂNEA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: ARTES E MÍDIAS



# POÉTICAS DA COMPLEXIDADE

Marília Bergamo

*Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG*



## INTRODUÇÃO

A complexidade não é observada, somente alguns vestígios são perceptíveis ao olhar, mas é possível inferir as partes de um todo, trechos de momentos incompletos e não totalmente acessíveis. Apesar de não observada, a complexidade é apreendida pela mente humana, que é capaz de se sensibilizar tanto com as individualidades como com os padrões. Para tanto, é oportuno mapear suas estruturas formativas, pois são elas que nos permitem simular complexidades e assim ampliar nossa percepção para o complexo. Nós, seres humanos, somos incapazes de recriar uma específica complexidade que percebemos, mas somos capazes de criar outras complexidades, formas intencionais de interações que formam camadas sobre outras complexidades.

Este texto é um apanhado de premissas teóricas que permitirá ao leitor adentrar-se ao tema da complexidade, e tem como objetivo mapear o conceito de Poéticas da Complexidade. Similarmente, este texto procura servir de origem para uma disciplina na pós-graduação que é o resultado de experimentações tecnológicas e fundamentalmente coletivas dos vários trabalhos do grupo 1maginari0: Poéticas Tecnológicas<sup>1</sup> nos últimos doze anos de prática artística e pesquisas, com a particular contribuição indireta da professora Suzete Venturelli, e

---

1 Disponível em: <http://www.1maginari0.art.br/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

recentemente, do professor e artista Jon McCormack, que suportam, de forma primordial, o resultado desse corpo teórico.

22 Portanto, antes de avançar sobre o tema, gostaria de destacar o trabalho do professor Francisco Marinho criado para o Espaço do Conhecimento da UFMG em 2010. Alinhado Evolução Biológica (figura 1), o projeto permitia a criação de estruturas abstratas (figura 2 a e b) a partir de um modelo formativo (figura 3) que determinava a capacidade evolutiva e de ação do indivíduo virtual em um espaço bidimensional. Essas estruturas, depois de serem criadas, viviam nesse espaço, alimentavam-se, cresciam, cruzavam e morriam. Contudo, não estavam restritas ao espaço bidimensional onde eram criadas. Na concepção do artista, um outro espaço bidimensional, em um outro local do prédio, recebia algumas dessas estruturas, que eram enviadas através de um buraco negro, graficamente desenhado. Na época, esse trabalho recebeu severas críticas de cientistas que faziam parte da equipe de desenvolvimento. Não tenho um registro documental dos argumentos específicos, mas um deles está vívido em minha memória: eles consideraram o trabalho pouco ilustrativo para o conceito de evolução biológica. O argumento principal era de que as estruturas abstratas de quadrados e círculos definidas pelo artista (figura 4) não eram formas diretamente observáveis na natureza. Porém, para o artista essas formas eram fundamentalmente necessárias para que fosse possível representar a evolução de uma forma poética.

Formas geradas pela complexidade, assim como as formas geradas pelo mundo biológico, representam um compromisso evolutivo otimizado das várias demandas funcionais dos corpos. Reduzindo-se esses corpos às formas básicas de composição: círculos, quadrados e triângulos, o professor Francisco Marinho desejava sensibilizar o público com o conceito de evolução a partir da lógica abstrata. Essa decisão poética era um compromisso entre a teoria da composição das formas e a sensibilização para a interação possível entre as partes in-



Figura 1 - Grupo Imaginari0, *Evolução Biológica*, fotografia digital, Agosto 2010.



Figura 2 a - Marília Bergamo, *Evolução Biológica: Interface de modificação/criação dos agentes*, sistema interativo, Agosto 2010.

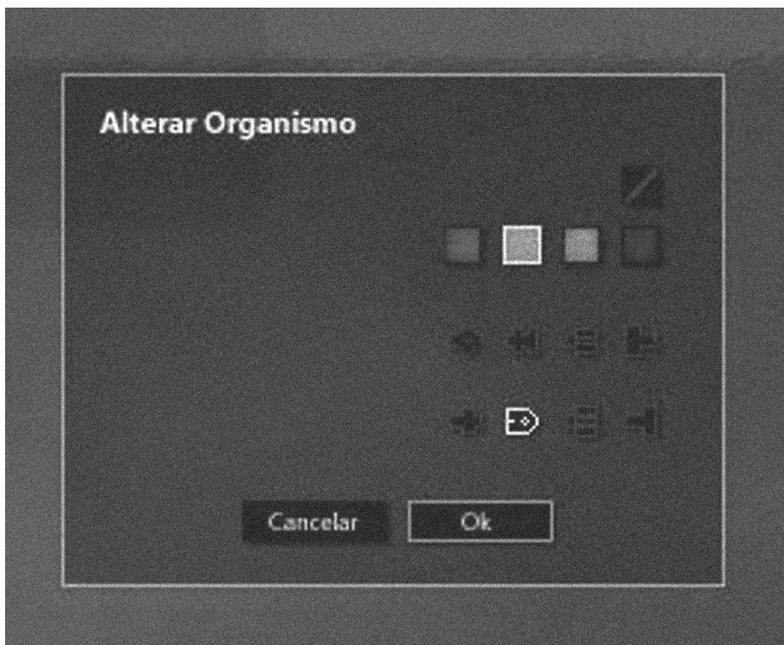
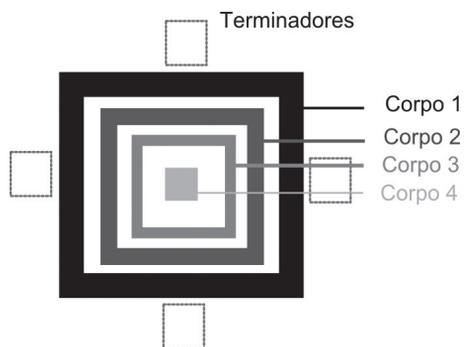


Figura 2 b - Marília Bergamo, *Evolução Biológica: Interface de modificação/criação dos agentes*, sistema interativo, Agosto 2010.



26

Figura 3 – Francisco Marinho, *Evolução Biológica: Anatomia do agente*, desenho digital, Novembro 2009.

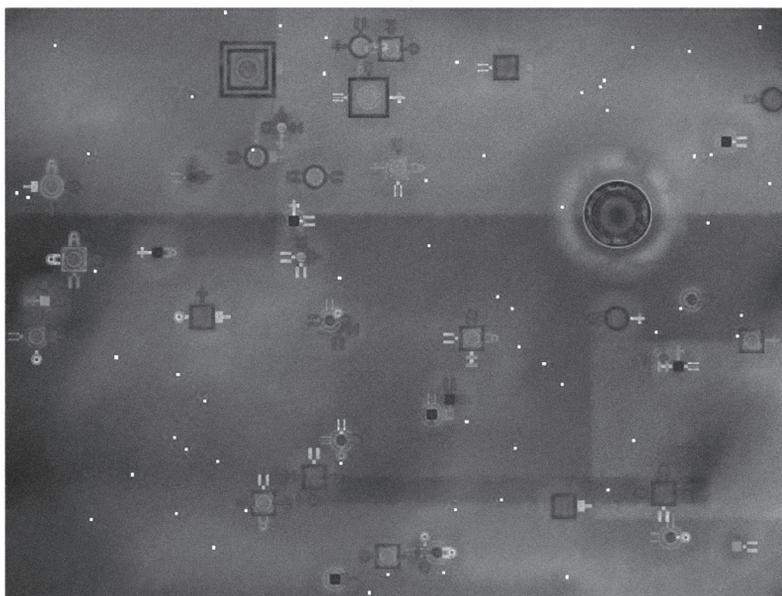


Figura 4 – Francisco Marinho, *Evolução Biológica – projeto conceitual*, desenho digital, Novembro 2009.

dividualizadas que poderiam ser geradas pelo sistema.<sup>2</sup> Enquanto sua estrutura esteve acessível, Evolução Biológica era um dos trabalhos de maior frequência e interesse do Espaço do Conhecimento da UFMG. Infelizmente, sua manutenção o tornou inviável, e ele foi descontinuado, mas ainda restam os registros e as bases formativas de sua lógica, o que permite que seja, portanto, novamente simulado. A partir dessa obra, surgiu no grupo 1maginari0: Poéticas Tecnológicas o interesse pelo complexo enquanto disciplina transdisciplinar dentro do campo das poéticas tecnológicas. Evolução Biológica marca, sobretudo, o despertar sobre as Poéticas da Complexidade, o desejo de criar sistemas poéticos que revelem como o todo é maior que suas partes.

27

## O QUE É A COMPLEXIDADE

Complexidade, como disciplina, trata da descrição e, às vezes, da previsão de dinâmicas que exibem comportamentos mutáveis. Ou seja, a complexidade é o estudo dos sistemas que exibem emergência não trivial e comportamento auto-organizado. Os sistemas complexos apresentam sempre três propriedades comuns: uma rede de componentes individuais, cada parte seguindo regras relativamente simples sem controle central – sem líderes; as partes devem usar informação e sinalização de interações internas e externas; e as partes incorporam mudanças em seu comportamento para aprimorar suas chances de sobrevivência ou sucesso, por aprendizado ou processo evolucionário.<sup>3</sup>

Apesar dos inúmeros exemplos de sistemas complexos existentes, geralmente são citados como exemplos o cérebro humano, os sistemas imunológicos e os sistemas sociais – estes são expostos em formas de visualização de redes de interação. Existe um espa-

---

2 BERGAMO; MARINHO. Do elemento autônomo à composição autônoma.

3 MITCHELL. *Complexity: a Guided Tour*, p. 12.

ção *on-line*, *Visual Complexity*,<sup>4</sup> que apresenta uma série de imagens e descrições de sistemas complexos. Os exemplos vão das artes à biologia, dos sistemas computacionais às redes de transporte, das semânticas às políticas, e representam uma visualização referencial ao conceito da complexidade.

28

A ciência da complexidade nasce com a teoria dos sistemas dinâmicos, que descrevem, em termos gerais, os modos como um sistema pode se alterar e que tipos de comportamentos macroscópicos são possíveis. Além disso, o estudo dos sistemas dinâmicos também descreve previsões sobre os comportamentos. A teoria dos sistemas dinâmicos ficou bastante popular devido a uma de suas vertentes, o estudo do Caos, que veio confrontar o modelo de universo como um relógio, e também a afirmação de Pierre Simon Laplace em 1814 que afirmava que tendo em vista as leis de Newton, seria possível, em princípio, prever tudo a qualquer tempo. É interessante ressaltar que reside no imaginário humano a relação entre tecnologia e precisão. Contudo, duas grandes descobertas do século XX mostraram que a teoria da previsibilidade de Laplace não é possível, nem em princípio.<sup>5</sup>

Segundo Mitchell,<sup>6</sup> a chave para o entendimento da dinâmica é a chamada não linearidade. A princípio, entender o conceito da não linearidade é bastante simples. Em um sistema linear, se você compreender as partes vai compreender o todo. A linearidade é o sonho

---

4 *Visual Complexity*, disponível em: <http://www.visualcomplexity.com/vc/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

5 A primeira descoberta foi o princípio da incerteza em mecânica quântica (Werner Heisenberg): quanto mais certo alguém está sobre onde a partícula está localizada, menos se sabe sobre o seu momento e vice-versa. A segunda, a sensibilidade às condições iniciais (definida pelo matemático Henri Poincaré, também maior contribuinte para o atual modelo contemporâneo da mecânica): pequenas incertezas na medição da posição inicial e do momento pode resultar em enormes erros em previsibilidade a longo prazo. Henri Poincaré (*many-body-problem*).

6 MITCHELL. *Complexity: a Guided Tour*, p. 22.

do reducionista, a não linearidade<sup>7</sup> o seu pesadelo. É importante destacar alguns princípios básicos fundamentais sobre os sistemas dinâmicos. São eles: o comportamento randômico pode emergir de sistemas determinados sem uma interferência externa randômica; o comportamento de um sistema determinístico não pode, a princípio, ser previsto em um longo tempo devido à dependência das condições iniciais; apesar de não ser possível prever o comportamento de sistemas caóticos, existe uma ordem no caos: a bifurcação e as constantes de Feigenbaum.<sup>8</sup> Assim, alguma previsibilidade se torna possível em aspectos mais globais e não no nível do detalhamento. A dinâmica é o despertar para o assunto, mas são as ciências da informação, da computação, da inteligência artificial e da evolução que consolidam o pensamento científico sobre o complexo.

29

## BASES CIENTÍFICAS DO PENSAMENTO COMPLEXO

A complexidade não é um tema recente no campo das artes tecnológicas. Em 1968, em Londres, um grupo de pioneiros artistas apresentou a exposição *Cybernetic Serendipity*.<sup>9</sup> Essa exposição é um dos marcos para a área e é fundamental para o conceito de Poéticas da Complexidade. Contudo, no decorrer dos últimos anos de trabalho e pesquisa, percebemos que o pensamento científico por trás do tema ainda carece de

---

7 Aconselha-se o estudo dos vídeos *Nonlinear System Course*, disponíveis em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsJWgOB5mIMDL4AVYAxG05IE3zL-5Z9weW>. Acesso em: 15 jan. 2020.

8 As constantes de Feigenbaum são duas constantes matemáticas que expressam proporções em um diagrama de bifurcação para um mapa não linear.

9 Registro e documentação disponíveis em: <https://cyberneticserendipity.net/>. Acesso em: 16 jan. 2020. O catálogo original pode ser encomendado pela internet, ou uma versão de baixa qualidade está disponível em: [https://monoskop.org/images/2/25/Reichardt\\_Jasia\\_ed\\_Cybernetic\\_Serendipidity\\_The\\_Computer\\_and\\_the\\_Arts.pdf](https://monoskop.org/images/2/25/Reichardt_Jasia_ed_Cybernetic_Serendipidity_The_Computer_and_the_Arts.pdf). Acesso em: 16 jan. 2020.

ênfase para o ensino do mesmo nas artes tecnológicas, onde as tensões entre ciência e arte são muitas vezes conflitantes e essenciais.

A cibernética é especialmente impactante para as ciências da informação. Seu criador, o matemático Norbert Wiener, publicou em 1948 um trabalho sobre o controle da comunicação nos animais e nas máquinas, colocando no mesmo patamar as estruturas biológicas e máquinas em termos de troca das informações. Mediante a cibernética, fica registrado que a informação e a computação são fenômenos

30

que ocorrem tanto nos circuitos eletrônicos como em sistemas vivos. Na ciência da complexidade o conceito de informação é usado para caracterizar e medir ordem e desordem, na qual a ordem é na verdade um desvio e a desordem é o caminho usual dos eventos. A auto-organização é o tema central da complexidade, pois ela desafia a entropia que é a tendência dos corpos à desordem. Segundo Mitchell,<sup>10</sup> para entender informação, é preciso entender a termodinâmica, o estudo da física que descreve a energia e suas interações com a matéria. A termodinâmica tem duas leis fundamentais. A primeira é que toda energia é conservada, ou seja, o total de energia no universo é constante, a energia pode ser transformada, mas não criada. A segunda lei é que o total de entropia de um sistema sempre aumenta até que ele alcance seu valor máximo possível, e nunca irá decair por si próprio, até que um agente externo trabalhe para isso. É a segunda lei, conhecida como flecha do tempo, que prova que há processos que não podem ser revertidos no tempo. O conceito de futuro pode ser então definido como a direção do tempo em que a entropia cresce. Na física, essa é a única lei que distingue entre passado e futuro, todas as outras são reversíveis no tempo.<sup>11</sup>

---

10 MITCHELL. *Complexity: a Guided Tour*, p. 42.

11 Ao filmar partículas, um físico não consegue saber se o vídeo está de trás para frente. Ao filmar um calor produzido pela geladeira no modo infravermelho o físico saberá na hora se está indo para frente ou para trás.

O argumento teórico do demônio de Maxwell<sup>12</sup> é um marco para o conceito de informação, pois ele contesta o próprio conceito de flecha do tempo e entropia e, portanto, desafiou a segunda lei da termodinâmica. Maxwell criou o demônio para provar que a segunda lei não era necessariamente uma lei, mas um efeito estatístico. Entretanto, sua teoria apresentava falhas que foram corrigidas posteriormente, mas as resoluções sobre o demônio criaram fundamentos para a Teoria da Informação e a Física da Informação. Contudo, foi Boltzmann<sup>13</sup> que por fim afirmou que sistemas eram feitos de moléculas, e o calor é o resultado de locomoção ou energia cinética. Assim, a mecânica estatística criada por ele propõe que propriedades de grande escala emergem de propriedades microscópicas. O grande problema da mecânica estatística é que ela apresenta o comportamento provável do sistema, mas sempre há uma pequena chance de que algo quase improvável aconteça, e assim a entropia seria então o macroestado mais provável. Shannon<sup>14</sup> adaptou a ideia de Boltzmann para o mundo abstrato da comunicação, e sua solução matemática foi considerada como Teoria da Informação. Na teoria da informação de Shannon a entropia é máxima quando todos os possíveis macroestados são prováveis. A informação definida por Shannon é a predicabilidade da origem da mensagem, mas informação é, na verdade, algo que é analisado para se obter um significado, ela é memorizada e combinada com outras informações que resultam em ações. A informação é processada via computação que, apesar do termo ser reconhecido pelo amplo uso dos computadores eletrônicos, é muito mais ampla e pode ser naturalmente observada nos sistemas complexos.

---

12 Uma caixa é dividida em duas partes com uma pequena porta, a porta seria controlada por um pequeno demônio, um ser muito pequeno capaz de medir a velocidade das moléculas de ar que passam pela porta. O demônio abre a porta para permitir que as moléculas rápidas passem todas para um lado e as lentas para o outro, e assim seria capaz de reverter a segunda lei da termodinâmica.

13 Ludwig Eduard Boltzmann, físico e filósofo austríaco.

14 Claude Elwood Shannon, matemático, engenheiro elétrico e criptógrafo americano.

Segundo Mitchell,<sup>15</sup> em 1900 David Hilbert apresentou, entre outras, três importantes questões para o estudo da matemática. A primeira consiste em comprovar se a matemática era completa. A segunda trata de questionar se a matemática em si era consistente. A terceira se toda sentença matemática é decidível, ou seja, existiria um número finito de procedimentos aplicados a todos os outros que diria em tempo finito se a sentença é falsa ou verdadeira. Até 1930 esses problemas continuavam sem solução. Contudo, é na figura de Kurt Göbel<sup>16</sup> que surge uma solução a partir do Teorema da Incompletude, que mostra que, se a aritmética é consistente, então existem sentenças que não podem ser provadas. Portanto, a aritmética é incompleta. Se a aritmética é inconsistente, então há sentenças falsas que podem ser provadas, e toda a matemática entraria em colapso. Enquanto Göbel destruiu a primeira e a segunda afirmação de Hilbert, Alan Turing destruiu a terceira. A Máquina de Turing é uma construção de um método de automação do Problema da Indecisão. A Máquina de Turing é um procedimento matemático, e equivale a dizer que programas podem ser linhas de outros programas. Na computação moderna, o comportamento de laço infinito é a prova de que uma Máquina Universal<sup>17</sup> pode nunca chegar a uma decisão final. Göbel descobriu um modo de codificar sentenças matemáticas, para que possam falar de si mesmas. Turing descobriu como codificar sentenças matemáticas como máquinas e, portanto, como rodarem a si próprias. Com isso, Turing cria a base para fazer fisicamente tais máquinas e prova que há limites naquilo que pode ser computado.

---

15 MITCHELL. *Complexity: a Guided Tour*, p. 57.

16 O trabalho de Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. A Metaphorical Gigue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*, é uma ampla pesquisa que descreve de forma mais abrangente vários desses aspectos relacionados especificamente às artes. Uma leitura recomendada para aqueles que desejam se aprofundar nas raízes da complexidade enquanto poética.

17 Como a máquina criada por Turing foi nomeada em seu texto.

Para Mitchell, o século XIX foi um tempo de crença nas infinitas possibilidades matemáticas. Hilbert e outros acreditavam que existia um modo automático de provar ou contradizer qualquer sentença e assim mostrar que não havia nada que a matemática não poderia resolver. Similarmente, observamos que Laplace e outros acreditavam que, usando as leis de Newton, cientistas poderiam prever qualquer coisa no universo. Juntos, o desenvolvimento da mecânica quântica e o caos destruíram a esperança da predição. Gödel e Turing destruíram a esperança de um poder ilimitado da computação e da matemática. Contudo, como consequência direta, essa situação permitiu que Turing criasse a possibilidade de construir as máquinas programáveis, o que mudou muito o modo como vivemos.

Além da criação do conceito de máquinas programáveis, devemos também a Turing<sup>18</sup> o início do conceito de Inteligência Artificial, pois em seu artigo ele cria o Jogo da Imitação, que não tem como objetivo penalizar a máquina por sua incapacidade de ser brilhante em uma competição, ou penalizar o homem por perder uma corrida para um avião. Mais do que tudo, as condições do jogo tornam essa comparação irrelevante. Para Turing, se o homem tentasse ser uma máquina, ele iria provavelmente ser uma máquina muito ruim, e o mesmo vale para uma máquina que tentasse ser um humano. Contudo, ainda assim seria possível que máquinas possuíssem algo que poderia ser considerado como um pensamento? Essa era a questão filosófica fundamental abordada por Alan Turing. Turing concluiu que a melhor estratégia para a máquina, no jogo da imitação, é fazer algo diferente do que tentar imitar um ser humano. Turing usa então novamente seu modelo de Máquina Universal para resolver a questão. Ele substitui a pergunta “Podem as máquinas pensar?” por “Existem Máquinas Universais imagináveis que se sairiam bem no jogo da imitação?”. Em seu artigo, Turing aponta, inclusive, para fundamentos tão

---

18 TURING. *Computing Machinery and Intelligence*, p. 433.

intrínsecos do preconceito humano que limitam a resposta a essa pergunta. Não teremos espaço aqui para citar esses preconceitos, mas a leitura desses é sugerida para uma melhor compreensão de como poéticas desenvolvidas por Máquinas Universais encontram, ainda hoje, barreiras similares no campo das artes.

34

A noção de entropia de um sistema é um conceito intrínseco à concepção humana. É uma mensagem sombria que percebemos constantemente em nossa marcha inexorável ao máximo de entropia. Porém, existe um contraponto a ela, dado pela própria natureza: o conceito de vida. Todos os sistemas vivos são complexos, pois existem em algum lugar entre a ordem e a desordem. Por isso, a evolução é um dos conceitos-chave para a complexidade, além de ser um marco para a história da humanidade. É um conceito tão forte, que além de quase cientificamente irrefutável, vem cada vez mais se expandindo a todos os conceitos do saber humano.

Segundo Mitchell,<sup>19</sup> a história da evolução começa com George Louis Leclerc de Buffon (zoologista) que propôs, em meados de 1700, um trabalho intitulado *Histoire Naturelle*, no qual descreve a similaridade entre diferentes espécies. Ele sugere que a Terra é muito mais antiga que a história da Bíblia e que todos os organismos se desenvolveram de um único antecessor, mas não propôs o mecanismo da evolução. Com Jean-Baptiste Lamarck que escreveu *Philosophie Zoologique*, e propôs sua própria teoria da evolução, novos tipos de organismos são espontaneamente gerados de matéria inanimada, e essas espécies evoluem por meio da herança de características adquiridas. Lamarck deu possíveis exemplos de evolução e afirmou que existia uma tendência à progressão onde os organismos avançavam e onde humanos eram o pináculo dessa progressão. Suas ideias foram rejeitadas, principalmente, pelos seus exemplos: seus dados eram fracos e geralmente limitados a uma visão especulativa. Portanto, foi o trabalho de Charles Darwin que se

---

19 MITCHELL. *Complexity: a Guided Tour*, p. 72.

tornou referência para a Evolução, por ser um cientista importante e, principalmente, por conter um conjunto de ideias mais coerente e uma enorme quantidade de evidências para suportar suas ideias. Ele transformou o conceito de seleção natural de especulação em uma teoria vastamente comprovada. A seleção natural ocorre quando o número de nascimentos é maior do que os recursos existentes podem suportar, e assim os indivíduos competem por recursos. Traços de organismos são herdados com variação. A variação é, em certo sentido, aleatória – isto é, não há força ou viés que leve a variações que aumentem a aptidão. É provável que as variações que se revelem adaptativas no ambiente atual sejam selecionadas, o que significa que os organismos com essas variações tenham maior probabilidade de sobreviver e, assim, transmitir os novos traços a seus descendentes, fazendo com que o número de organismos com essas características aumente em gerações subsequentes. A mudança evolutiva se torna constante e gradual através do acúmulo de pequenas variações favoráveis. De acordo com essa visão, o resultado da evolução pela seleção natural é a aparência do *design*, mas sem o *designer*. A aparência do *design* vem do acaso, da seleção natural e precisa de longos períodos. A entropia diminui porque os sistemas vivos tornam-se mais organizados, aparentemente mais projetados, e o trabalho é feito pela seleção natural. Gregor Mendel foi o primeiro a apresentar que havia descendência nas plantas e ele descobriu que a hereditariedade se dava por meio de fatores discretos. Assim, o meio de herança, o que quer que fosse, parecia ser discreto, e não contínuo como foi proposto por Darwin e outros. Os experimentos de Mendel contradiziam a noção amplamente difundida de misturar herança, e de que os traços da descendência normalmente eram uma média dos traços dos pais. Muitos adeptos iniciais das teorias de Mendel acreditavam em mutação, uma proposta de que a variação nos organismos é devida a mutações em descendentes, possivelmente muito grandes, que conduzem a evolução, com a seleção natural sendo apenas um mecanismo secundário para preservar (ou excluir) mutações em uma população.

*“Natura non facit saltum”*  
*Famosa dispensa sobre mutação de Darwin.*

36

O darwinismo e o mendelismo foram finalmente reconhecidos como sendo complementares por Ronald Fisher, Francis Galton, J. B. S. Haldane e Sewall Wright, fundadores da Síntese Moderna. A derivação é uma força mais forte nas populações pequenas do que nas grandes, porque em grandes populações, as pequenas flutuações que eventualmente resultam em derivação tendem a cancelar uma à outra. Wright acreditava que a derivação genética aleatória desempenha um papel significativo na mudança evolutiva e na origem de novas espécies, enquanto na opinião de Fisher, a derivação tem um papel insignificante, na melhor das hipóteses. O debate sobre os papéis respectivos de seleção natural *versus* derivação era quase tão amargo quanto os anteriores entre os mendelianos e os darwinistas. Foram os cientistas Stephen Jay Gould e Niles Eldredge (paleontologistas), os primeiros estudiosos que perceberam algumas discrepâncias entre o que a Síntese Moderna apontava como teoria e o que o registro real do fóssil mostrava. Nos fósseis, aparecem longos períodos de nenhuma mudança na morfologia dos organismos (e nenhuma nova espécie emergente), pontuada por períodos (relativamente) curtos de grande mudança na morfologia, resultando no surgimento de novas espécies. Esse padrão ficou marcado como equilíbrio pontuado. Alguns defendem a Síntese Moderna, afirmando que o registro fóssil é muito incompleto para que os cientistas façam tal inferência. Contudo, equilíbrios pontuados também têm sido amplamente observados em experimentos de laboratório que testam a evolução, e em simulações por computadores.

Em 1970, Manfred Eigen e Peter Schuster observaram comportamentos similares ao equilíbrio pontuado na evolução de vírus feitos em RNA, e desenvolveram uma teoria de que a unidade da evolução não é o vírus individual, mas o coletivo de vírus, que consiste em có-

pias modificadas do vírus original. Por outro lado, os biólogos Ernst Mayr e Richard Dawkins defenderam fortemente os princípios da Síntese Moderna. Mayr escreveu que não havia nada de gravemente errado com as realizações da Síntese Moderna e que ela não precisava ser substituída. Dawkins afirmou que a teoria da evolução por seleção natural cumulativa é a única teoria que sabemos que é, em princípio, capaz de explicar a existência da complexidade organizada. Muitas pessoas ainda sustentam essa visão da Síntese Moderna, mas a ideia de que a mudança por meio da seleção natural é a principal, se não a única força em moldar a vida, está sob crescente ceticismo com o uso das novas tecnologias, que têm permitido ao campo da genética explorar descobertas inesperadas, mudando profundamente o modo como as pessoas pensam sobre evolução. Segundo Hofstadter,<sup>20</sup> o DNA contém versões codificadas de seus próprios decodificadores e ele também contém versões codificadas de todas as proteínas que são responsáveis por sintetizar os nucleotídeos do DNA, uma circularidade autorreferencial que sem dúvida agradaria a Alan Turing, se ele tivesse vivido para ver isso explicado.

Além da evolução, o aprendizado é também uma forma de incorporar mudanças para aprimorar as chances de sobrevivência ou sucesso. Para nossas pesquisas do grupo Imaginário: Poéticas Tecnológicas, Alan Turing<sup>21</sup> é uma figura essencial. Em relação às alegações sobre o preconceito com as máquinas, uma tem destaque importante para o campo das artes, a alegação de Lady Lovelace,<sup>22</sup> quando afirma que máquinas somente fazem aquilo que é dito a elas. Os argumentos de

---

20 HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. A Metaphorical Guegue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*, p 559.

21 TURING. *Computing Machinery and Intelligence*, p. 450.

22 Augusta Ada King, condessa de Lovelace, matemática e escritora inglesa, conhecida principalmente por seu trabalho no computador de uso geral mecânico proposto por Charles Babbage, considerada a primeira programadora de computadores em registro histórico.

Turing provam que essa frase, tão comumente usada em argumentos estéticos de refutação às poéticas tecnológicas, é irrelevante quando se discute o jogo da imitação, pois em uma Máquina Universal, de tamanho exponencialmente grande,<sup>23</sup> qualquer informação, na verdade, é um desenvolvimento em uma certa extensão do que depois pode ser substituído, assim como funciona a mente humana. A máquina pode ser submetida a um processo de aprendizado, onde ela não produz 100% de certeza em um resultado. Esse método tem a vantagem de não precisar guardar tudo o que já foi visto, com a desvantagem de testar o mesmo mais de uma vez, mas isso não é tão importante se considerarmos a existência de várias soluções possíveis. É um processo analogicamente usado pela evolução, pois o sistemático não é viável. Afinal, nem na natureza, novos indivíduos são incapazes de guardar todas as possibilidades de combinação genética herdadas dos pais.

## QUALIFICANDO A COMPLEXIDADE

As medidas da complexidade, como ciência, podem servir de apoio para questões relacionadas à qualificação da complexidade em termos poéticos, mas são demasiadamente frágeis perante as discussões filosóficas pertencentes ao campo da estética e do sensível. Por outro lado, as ciências nos oferecem uma pista interessante para a discussão, como por exemplo, o simples tamanho do genoma<sup>24</sup> que em nada se refere à complexidade dos sistemas vivos. McCormack,<sup>25</sup> em sua descrição do trabalho “Codeform”, apresenta exatamente essa discussão

---

23 Os computadores atuais são exponencialmente ainda mais potentes do que os imaginados por Alan Turing.

24 Humanos têm 250 vezes mais pares de genoma que a levedura, e a amoeba tem 255 vezes a mais quantidade de pares de genomas que humanos, assim como a mostarda.

25 MCCORMACK. Codeform: a Balancing Act Between Variation and Utility in Evolutionary Art, p. 259.

para a arte evolutiva e afirma que existe sempre uma dificuldade em conseguir um equilíbrio adequado entre o tamanho do genótipo e seu poder expressivo ou sua gama de possibilidades estéticas. Em termos básicos, o artista busca um sistema que possa expressar fenótipos que são úteis e diversos: úteis no sentido em que satisfazem alguns critérios criativos ou artísticos e diversificado no sentido de que eles apresentam fenótipos distintos, evitando assim o aparecimento de um grande número de fenótipos não expressivos ou altamente semelhantes. O artista descreve que um genótipo pequeno facilitou a localização de fenótipos desejados, mas sacrificou a diversidade. Por outro lado, genótipos muito grandes aumentam a diversidade, mas não podem ser facilmente calculados e, portanto, não são úteis. Essa discussão estética aponta claramente para as bases científicas da complexidade, pois a complexidade inclui anos de codificação de genes úteis para a sobrevivência. As entidades mais complexas não estão nas mais ordenadas ou mais aleatórias, mas em um meio termo entre elas. Portanto, assim como a medida do genoma não é uma medida para a complexidade, seja no campo das artes ou da ciência, a quantidade de linhas de código<sup>26</sup> para o desenvolvimento de um sistema também não o é, pois o conteúdo informacional algorítmico aponta para um conteúdo informacional maior em estruturas mais randômicas.

39

Alguns autores trabalham com o conceito de complexidade efetiva, que poderia ser medida a partir das regularidades de um sistema. Neste caso, entidades com estruturas muito previsíveis têm pouca complexidade efetiva. Apesar de ser interessante, a complexidade efetiva é difícil de medir e é bastante dependente da subjetividade das definições do problema (o conjunto das regularidades). Contudo, o

---

26 Andrey Kolmogorov, Gregory Chaitin e Ray Solomonoff, propuseram que a complexidade de um objeto ou processo é do tamanho do menor código de programação que possa gerar uma completa descrição do objeto ou processo.

artista e pesquisador Tiago Silva<sup>27</sup> usou a medida da complexidade efetiva para avaliar seu trabalho intitulado *Morfogênese* e defende que “sem uma proposta de organização em termos de complexidade efetiva por parte do artista, as vidas artificiais e as camadas emergentes se tornam altamente improváveis”.<sup>28</sup> A complexidade efetiva, assim como outras medidas da complexidade, possui uma forte relação com a medida daquilo que foi computado e se relaciona a partir do modelo computacional e das expectativas desse modelo. Outros modelos de medida estética da emergência são propostos por Cariani<sup>29</sup> e Laurentiz.<sup>30</sup> Cariani propôs dois modelos para a medição que permitiriam a percepção de uma emergência combinatória e outra criativa, no qual o primeiro se relaciona a um sistema fechado sem ampliação do espaço combinatório, e o segundo ampliaria esse espaço, ou seja, o modelo de complexidade por diversidade. Laurentiz, por sua vez, coloca as expectativas estéticas de um sistema complexo a partir do ponto de vista do espectador, o que retorna a medição às expectativas de um modelo pré-existente ao sistema.

Por fim, existe também o modelo de medida da complexidade por dimensão fractal, que ao contrário das anteriores não se baseia nas teorias informacionais e da computação. Este modelo propõe a qualificação de uma cascata de detalhes de um determinado objeto, algo como se fosse as inúmeras descrições de cada complexidade percebida e sua relação com o todo. A dimensão fractal quantifica o quanto de detalhe aparece em todas as escalas, enquanto mergulha cada vez mais fundo na infinita cascata de autossimilaridade. Herbert Simon<sup>31</sup> propõe, em 1962, a Arquitetura da Complexidade, ba-

---

27 SILVA. *Morfogênese*: sistema autopoietico emergente de vida artificial.

28 SILVA. *Morfogênese*: sistema autopoietico emergente de vida artificial, p. 38.

29 CARIANI. Emergência e criatividade.

30 LAURENTIZ. Emergência e estética.

31 SIMON *apud* MITCHELL. *Complexity*: a Guided Tour, p. 109.

seada nessa percepção do fractal. Ele afirma que a complexidade de um sistema pode ser medida em termos de seu grau de hierarquia, no qual os sistemas mais complexos são compostos de subsistemas que, por sua vez, possuem seus próprios subsistemas, e que os atributos mais importantes dos sistemas complexos são exatamente a hierarquia e a quase decomponibilidade.

## POÉTICAS DA COMPLEXIDADE

41

Antes de estabelecer um conceito para as Poéticas da Complexidade, é relevante que se destaquem algumas formas de expressão estética que representam, de certa forma, um desvio do escopo proposto neste artigo teórico. Tais exemplos fazem referência à complexidade, porém cada um apresenta uma insuficiência específica segundo os argumentos até então estabelecidos. O primeiro exemplo são os modelos gráficos de descrição e visualização dos sistemas complexos. Esses modelos sensibilizam o indivíduo a uma forma registrada de um determinado sistema em um certo espaço de tempo. Contudo, somente a visualização da forma, apesar de alusiva, carece de uma série de indicações e informações para despertar no observador a identificação de como as ações individuais das várias partes que compõem esse sistema foram significativas para o padrão emergente observado. Existe em tais imagens uma carência sobre a perspectiva do indivíduo e de suas ações. A sensibilidade desses modelos destaca primordialmente o todo, deixando em segundo plano as partes que compõem esse todo. O segundo exemplo são as visualizações de complexidades produzidas em alguns trabalhos de artistas contemporâneos não tecnológicos, que mapeiam as relações sociais entre os indivíduos e apontam para as complexidades emergentes, assim como para as diversidades que as compõem. Ao trabalhar com sistemas sociais, um artista estará necessariamente discutindo complexidade, pois discute sistemas que são humanamente reconhecíveis como complexos. Entretanto, para o

desenvolvimento da sensibilidade que estamos propondo, a recriação de um único agente humano para discutir o sistema social, o artista, levaria demasiadamente tempo de pesquisa e documentação para que se pudesse argumentar alguma qualificação sobre a complexidade. Por fim, uma vertente bastante comum às poéticas tecnológicas é a interseção entre os sistemas computacionais e os sistemas biológicos. Muitos artistas trabalham na construção e desenvolvimento de estruturas tecnológicas que envolvem a troca de informação entre o sistema biológico, seja ele em forma de bactérias, plantas ou mesmo agentes humanos e os sistemas computacionais capazes de processar grandes volumes das informações obtidas. Apesar de serem sistemas artificiais tecnológicos, e às vezes descentralizados, no que diz respeito ao sistema computacional, algumas propostas deixam de lado o aprendizado ou a evolução necessários à complexidade. Portanto, são propostas nas quais, de uma certa forma, o sistema computacional estará submetido a um grau de complexidade externo a ele e não há um equilíbrio de trocas,<sup>32</sup> pois o sistema computacional é incapaz de aprender, conforme o modelo teórico estabelecido por Turing,<sup>33</sup> ou de evoluir. Para uma proposta de Poéticas da Complexidade a simulação evolutiva, ou a evolução propriamente dita com o uso da biotecnologia, ou a inteligência artificial, é basilar como intenção poética.

Estabelecemos assim a poética da complexidade como recursos estilísticos capazes de despertar emoções e sensibilidades para a concepção do complexo, das interações autônomas entre todas as partes e da emergência dessas interações. Assim, como não há uma definição objetiva na qualificação da complexidade, também não há uma legitimação de um trabalho artístico como mais ou menos complexo, mas os traços da complexidade desejados seguem o próprio desenvol-

---

32 BERGAMO; MARINHO. Tecnologia e delicadeza: estratégias da simplicidade cotidiana na geração de resultados estéticos complexos.

33 TURING. *Computing Machinery and Intelligence*, p. 454.

vimento científico do conceito. Três perguntas precisam ser sempre elaboradas: Há no trabalho um grau de autonomia entre as estruturas que compõem o trabalho? Há troca de informações que alteram a ordenação do sistema? As partes são capazes de aprender ou evoluir?

No caso de sistemas criados para as Poéticas da Complexidade, fica evidente que as máquinas programáveis são fundamentais, pois são os recursos que dispomos como artistas e que são capazes de simular sistemas que trocam informações e fazem a computação dos dados obtidos, e essas máquinas precisam de autonomia.<sup>34</sup> Sistemas sociais e biológicos são autônomos de forma natural, máquinas precisam ser codificadas para que exerçam essas funções, mas é com estas máquinas que podemos recriar simulações da complexidade. Por fim, cabe ressaltar também que, no desenvolvimento dessas simulações, não é a validação científica que constitui as bases da Poética da Complexidade, e sim a tensão entre a simulação dos modelos construídos pela ciência e suas controversas percepções do real em relação à sensibilidade do artista, assim como foi exemplificado no trabalho *Evolução Biológica*, no início do artigo. As aplicações dos modelos científicos na criação e simulação de sistemas tecnológicos são como observar e desenhar. Sempre existe o traço no trabalho do artista, porém na Poética da Complexidade a criação parte de um modelo fundamentalmente incapaz de ser percebido somente pela visão e capacidade intelectual humana. O modelo, nesse caso, é uma associação entre o visível e o não visível, entre a criação e as criaturas.

43

## REFERÊNCIAS

- BERGAMO, M. L. Agente H+: autonomia e agência humana em interação computacional. *Brazilian Journal of Technology, Communication, and Cognitive Science*, São Bernardo do Campo, p. 2-13, 30 ago. 2014.
- BERGAMO, M. L.; MARINHO, F. C. C. Tecnologia e delicadeza: estratégias da simpli-

---

34 BERGAMO. Agente H+: autonomia e agência humana em interação computacional.

- cidade cotidiana na geração de resultados estéticos complexos. In: ROCHA, Cleomar; VENTURELLI, Suzete (org.). *Mutações, confluências e experimentações na Arte e Tecnologia*. Brasília: PPG-ARTE/UNB, 2016, v. 1, p. 141-153.
- BERGAMO, M. L.; MARINHO, F. C. C. Do elemento autônomo à composição autônoma. *Texto Digital*, Santa Catarina, v. 9, n. 1, p. 227-247, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n1p227>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- CARIANI, P. Emergência e criatividade. Em EMOÇÃO ART.FICIAL 4.0: emergência. Catálogo do evento. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Exposição realizada no período de 2 jul. a 14 set. 2008. p. 20-41.
- HOFSTADTER, D. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. A Metaphorical Gague on Minds and Machines in the spirit of Lewis Carroll*. New York: Basic Books, 1992.
- LAURENTIZ, S. Emergência e estética. Em EMOÇÃO ART.FICIAL 4.0: emergência. Catálogo do evento. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Exposição realizada no período de 2 jul. a 14 set. 2008. p. 162-185.
- MCCORMACK, J. Codeform: a Balancing Act Between Variation and Utility in Evolutionary Art, *Leonardo*, v. 49, n. 3, p. 257-261, 2016. MIT Press.
- MCCORMACK, J. et al. Ten Questions Concerning Generative Computer Art, *Leonardo*, Cidade, v. 47, n. 2, p. 135-141, 2014. MIT Press.
- MITCHELL, M. *Complexity: a Guided Tour*. Nova Iorque: Oxford University Press, Inc. 2009.
- TURING, A. M. Computing Machinery and Intelligence. *Mind, New Series*, v. 59, n. 236, p. 433-460, oct. 1950. Oxford University Press.
- SILVA, Tiago Barros Pontes e. *Morfogênese: sistema autopoietico emergente de vida artificial*. 2014. 293 f., il. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

## **BIOARTE**

Eduardo Kac

*Tradução de Clara Matheus Nogueira*



Em 1997, criei a expressão e introduzi o conceito de “bioarte”, originalmente referindo-me ao meu trabalho “Cápsula do tempo” (1997)<sup>1</sup>. Esse trabalho abordou o problema de interfaces úmidas e de hospedagem de memória digital em humanos através do implante de um microchip. O trabalho consistia em um implante de microchip, sete fotografias em sépia, uma transmissão ao vivo pela televisão, um *webcast*, um *webscanning* telerrobótico interativo do implante, a intervenção em um banco de dados remoto e a exposição de elementos adicionais, que incluíam uma radiografia do implante. Ainda que “bioarte” sirva para descrever uma gama de trabalhos *in-vivo* que usam mídia biológica, feitos por mim e por outros, em 1998 comecei a usar a expressão “arte transgênica”<sup>2</sup>, uma descrição mais específica para uma forma de arte baseada no uso de engenharia genética na criação de seres vivos únicos. Uma arte que manipula ou cria vida precisa ser conduzida com muito cuidado, reconhecendo a complexidade das questões que levanta e, acima de tudo, com o compromisso de respeitar, cuidar e amar a vida que for criada. Eu tenho criado e exibido uma série de trabalhos de arte transgênica desde 1999. Também tenho

---

1 DECIA, Patricia. “Artista põe a vida em risco” e “Bioarte”. *Folha de São Paulo*, 10 de outubro, 1997.

2 KAC, Eduardo. Transgenic Art. *Leonardo Electronic Almanac*, v. 6, n. 11, 1998. Republicado em STOCKER, Gerfried; SCHOPF, Christine (ed.). *Ars Electronica '99 – Life Science*. Vienna, New York: Springer, 1999. p 289- 296.

criado bioarte que não é transgênica. As implicações desse conjunto de obras têm ramificações estéticas e sociais específicas, cruzando várias disciplinas e oferecendo material para reflexões e debates. O texto que segue é um panorama desses trabalhos, das discussões que eles provocam e dos debates por eles suscitados.

-----

48 Por quase duas décadas, meu trabalho tem explorado as fronteiras entre humanos, animais e robôs<sup>3</sup>. Portanto, a arte transgênica pode ser vista como um desenvolvimento natural dos meus trabalhos anteriores. Na minha arte de telepresença, que desenvolvo desde 1986, humanos coexistem com outros humanos e animais não humanos usando corpos telerrobóticos. Na minha arte biotelemática, desenvolvida desde 1994, a biologia e as redes de dados não são apenas co-presentes mas acopladas para produzirem um híbrido entre o vivo e o telemático. Com a arte transgênica, desenvolvida desde 1998, o biológico e o tecnológico não podem ser diferenciados. As implicações desse trabalho contínuo têm ramificações sociais específicas, cruzando várias disciplinas e oferecendo material para reflexões e debates.

Progressivamente, a biotecnologia se tornará mais presente, deixando de ser associada apenas a práticas agrícolas e farmacêuticas para ocupar um papel mais relevante na cultura popular, assim como ocorreu com a percepção do computador, que historicamente deixou de ser compreendido como aparelho industrial e arma militar para se tornar uma ferramenta de comunicação, entretenimento e educação. Conceitos que anteriormente eram entendidos como “técnicos”, como *megabytes* e *ram*, por exemplo, entraram no nosso dicionário.

---

3 Cf. KAC, Eduardo. *Luz & Letra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2004; KAC, Eduardo. *Telepresence and Bio Art – Networking Humans, Rabbits and Robots*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

De forma semelhante, jargões que hoje em dia parecem deslocados da fala cotidiana, como plasmídeo e *marker*, ou marcador genético, por exemplo, serão simplesmente incorporados ao vocabulário ampliado da linguagem do dia a dia. Isso fica claro quando se leva em conta que alunos de ensino médio nos Estados Unidos já criam bactérias transgênicas rotineiramente nos laboratórios das escolas usando *kits* a preços acessíveis. A popularização de aspectos do discurso técnico traz consigo, inevitavelmente, o risco de disseminar uma visão ideológica reducionista e instrumental do mundo. Sem jamais renunciar seu direito à experimentação formal e inventividade subjetiva, a arte pode e *deve* contribuir para o desenvolvimento de visões alternativas do mundo que resistam à ideologia dominante. No meu trabalho eu subverto tecnologias contemporâneas – não para fazer comentários isolados sobre mudanças sociais, mas para *colocar em prática* perspectivas críticas, para fazer presentes no mundo físico novas entidades inventadas (obras de arte que incluem organismos transgênicos) que buscam abrir um novo espaço para experiências estéticas afetivas e intelectuais.

Tenho empregado a expressão “bioarte” desde 1997, referindo-me aos meus trabalhos que envolvem agência biológica (ao invés de uma condição biológica de objeto inerte), como em “Cápsula do tempo”<sup>4</sup> e “A-positivo”<sup>5</sup>, ambos apresentados em 1997. A diferença entre

---

4 ATKINS, Robert. State of the (On-Line) Art. *Art in America*, p. 89-95, abr. 1999; CARVALHO, Mario Cesar, Artista implanta hoje chip no corpo. *Folha de São Paulo, Cotidiano*, p. 3, 11 nov. 1997; KAC, Eduardo. Art at the Biological Frontier. In: ASCOTT, Roy (ed.). *Reframing Consciousness: Art, Mind and Technology*. Exeter: Intellect, 1999. p. 90-94; MACHADO, Arlindo. A Microchip inside the Body. *Performance Research*, London, v. 4, n. 2, p. 8-12, 1999. “On Line” special issue; PAUL, Christiane. Time Capsule. *Intelligent Agent 2*, n. 2, p. 4-13, 1998; SCHEERES, Julia. New Body Art: Chip Implants. *Wired News*, 11 mar. 2002; TOMASULA, Steve. Time Capsule: Self-Capsule. *CIRCA*, Ireland, n. 89, p. 23-25, outono 1999.

5 BEIGUELMAN, Gisele. Artista discute o pós-humano. *Folha de São Paulo*, 10 de outubro, 1997; KAC, Eduardo. A-positive. *ISEA '97 – The Eighth International Symposium on Electronic Art*, September 22-27. Chicago: The School of the Art Institu-

agência biológica ou condição biológica de objeto é que enquanto o primeiro caso envolve um princípio ativo, o segundo implica em autocontenção material. Em 1998, eu introduzi o conceito “arte transgênica” em um artigo-manifesto de mesmo título e propus a criação (e a integração social) de um cachorro expressando proteína verde fluorescente. Essa proteína é frequentemente usada como biomarcador em pesquisa genética, mas meu objetivo era usá-la por causa de suas propriedades visuais, como um gesto simbólico, um marcador social. A resposta inicial do público ao artigo foi uma mistura de curiosidade com incredulidade. A proposta era perfeitamente viável, mas poucos pareciam acreditar que aquele projeto poderia ou seria realizado. Enquanto eu buscava por locais que pudessem me auxiliar com a criação desse projeto, chamado “GFP K-9”, eu percebi que, nessa época, a tecnologia de reprodução canina não tinha sido desenvolvida o suficiente para possibilitar que eu criasse um cachorro expressando proteína verde fluorescente – *green fluorescent protein* ou GFP. O meu maior objetivo, maior do que lidar especificamente com caninos, era revisitar a história da domesticação sob uma nova luz e inventar um novo mamífero – o primeiro novo mamífero da história da arte. No meio tempo, comecei a desenvolver uma nova obra de arte transgênica, intitulada “Gênesis”, que estreou no festival Ars Electronica de 1999.<sup>6</sup>

---

te of Chicago, 1997. p. 62; KAC, Eduardo. A-positive: Art at the Biobotic Frontier. Flyer distributed on the occasion of ISEA '97; KAC, Eduardo. Art at the Biologic Frontier. In: ASCOTT, Roy (ed.). *Reframing Consciousness*. Exeter: Intellect, 1999. p. 90-94; MACHADO, Arlindo. Expanded Bodies and Minds. In: DOBRILA, Peter Tomaz; KOSTIC, Aleksandra (ed.). *Eduardo Kac: Teleporting An Unkown State*. Maribor, Slovenia: KIBLA, 1998. p. 39-63; MIRAPPAUL, Matthew. An Electronic Artist and His Body of Work. *The New York Times*, 2 oct. 1997; OSTHOFF, Simone. From Stable Object to Participating Subject: content, meaning, and social context at ISEA97. *New Art Examiner*, p. 18-23 feb. 1998.

6 KAC, Eduardo. Genesis. In: STOCKER, Gerfried; SCHOPF, Christine (ed.). *Ars Electronica '99 – Life Science*. Vienna, New York: Springer, 1999. p. 310-313. Também disponível em: <http://www.ekac.org/geninfo.html>. “Gênesis” teve a contribuição do

## GÊNESIS

“Gênesis” (Figura 1) é uma obra de arte transgênica que explora a intrincada relação entre biologia, sistemas de crença, tecnologia da informação, interação dialógica, ética e Internet. A peça chave desse trabalho é o “gene de artista”, um gene sintético criado através da tradução de uma frase do livro de Gênesis da Bíblia em código Morse, seguida pela conversão do código Morse em pares de bases de DNA, de acordo com um princípio de conversão que desenvolvi especialmente para esse trabalho. A frase é a seguinte: “dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra”. Esta frase, em inglês, foi escolhida pelo que diz sobre a noção duvidosa – com sanção divina – da supremacia da humanidade sobre a natureza. O código Morse foi escolhido porque, como o primeiro exemplo do uso de radiotelegrafia, ele representa o amanhecer da era da informação – a gênese da comunicação global. O gene do “Gênesis” foi incorporado em bactérias, que foram expostas em uma galeria. Participantes, usando a Web, podiam acender uma luz ultravioleta na galeria, acarretando mutações biológicas reais na bactéria. Isso alterou a frase bíblica na bactéria. Depois da exposição, o DNA da bactéria foi traduzido, mais uma vez, em código Morse e depois em inglês. A mutação do DNA mudou a frase da Bíblia e a frase, transformada, foi publicada no site do projeto. No contexto dessa obra, a habilidade de modificar a frase é um gesto simbólico: significa que nós não aceitamos o sentido na forma que herdamos, e que novos sentidos surgem quando procuramos mudá-lo.

51

---

Dr. Charles Strom, então Diretor de Genética Médica no Illinois Masonic Medical Center, em Chicago. Atualmente, Dr. Strom é Diretor Médico no Biochemical and Molecular Genetics Laboratories Nichols Institute / Quest Diagnostics, em San Juan Capistrano, na Califórnia. Peter Gena compôs a música original de Gênesis.

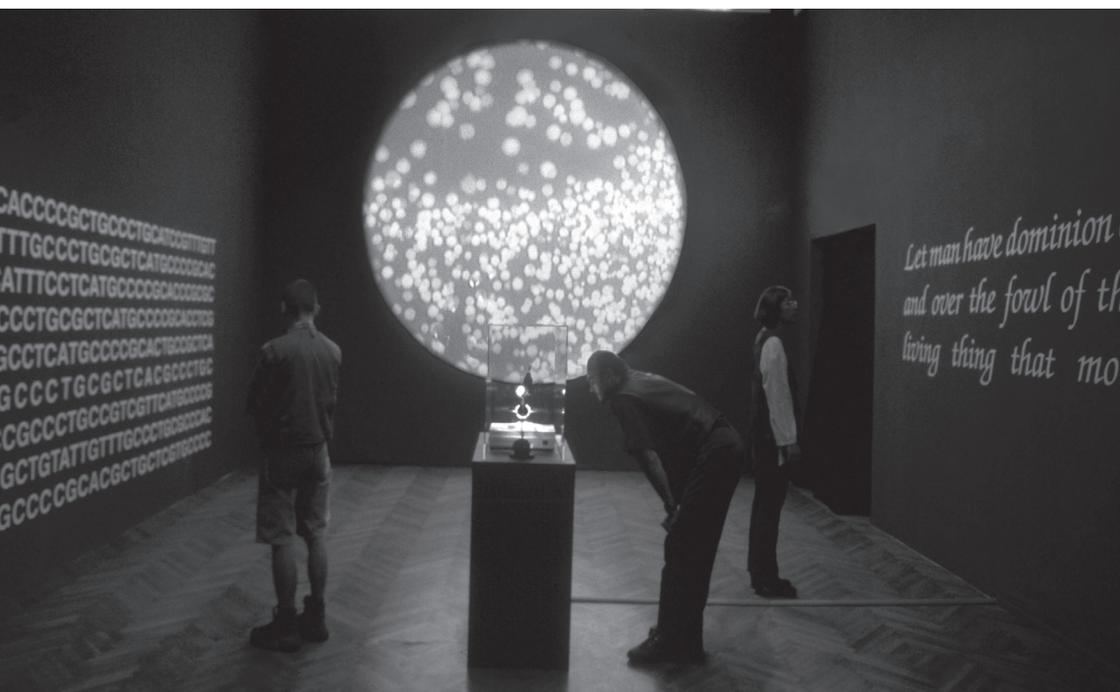


Figura 1 - Eduardo Kac. *Gêneseis*, obra transgênica com bactérias criadas pelo artista, luz ultravioleta, Internet, vídeo (detalhe), edição de 2, dimensões variáveis, 1999. Coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valência, Espanha. Foto: Otto Saxinger. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

Enquanto o “Gênesis” estava em exposição, também dei palestras no simpósio “Ciências da vida”, oferecido pelo Ars Electronica de 1999. Minha palestra tinha como foco a proposta “GFP K-9”. Para dar contexto à minha apresentação, fiz uma revisão da longa história da domesticação e da parceria entre humanos e cachorros, assinalando a influência humana forte e direta na evolução dos cachorros até os dias atuais. Dando ênfase para inexistência de Poodles e Chihuahuas correndo em estado selvagem na natureza, e que a criação do cachorro a partir do lobo foi uma tecnologia – um fato do qual aparentemente nos esquecemos –, coloquei em evidência a complexa relação entre cães e seres humanos durante sua longa história juntos, remontando pelo menos catorze mil anos, de acordo com registros arqueológicos. Enquanto alguns demonstraram apoio e reconhecimento pelo trabalho, outros foram contra o projeto e expressaram suas posições. Criou-se um cenário muito produtivo para o diálogo, o que era um dos meus objetivos iniciais. Da forma como percebo, o debate precisa ir além da elaboração de políticas oficiais e da pesquisa acadêmica e envolver o público em geral, incluindo os artistas. “GFP K-9” foi discutido em revistas de arte, em livros e revistas de ciência. Jornais e revistas em geral também discutiram a obra em curso. Enquanto publicações especializadas demonstravam um maior apreço pelo “GFP K-9”, a resposta da mídia, em geral, abrangeu todo o espectro, desde a rejeição direta, passando pela consideração das múltiplas implicações do projeto, até um apoio incontestável. Curiosamente, o choque gerado pela proposta levou um crítico a declarar “o fim da arte”.<sup>7</sup> A meu ver, não há motivo para entender o início de uma nova arte como o fim de qualquer coisa.

---

7 MUDEDE, Charles. The End of Art. *The Stranger*, Seattle, v. 9, n. 15, 30 dez. 1999 – 5 jan. 2000.

## GFP BUNNY (COELHINHA GFP)

54 Este padrão de recepção se repetiu, mas em escala global, quando anunciei em 2000 a realização do meu segundo trabalho transgênico. Intitulado “GFP Bunny” (Figura 2), o trabalho era composto pela criação de um coelho verde fluorescente (“Alba”), os debates públicos gerados pelo projeto e a integração social do coelho. Desta vez não era uma proposta e sim uma obra efetivamente produzida. Esse trabalho foi realizado com a ajuda de Louis Bec e Louis-Marie Houdebine. Louis Bec trabalhou como produtor, coordenando as atividades na França. Bec e eu nos reunimos durante o Ars Electronica, em setembro de 1999. Logo depois, ele entrou em contato com Louis-Marie Houdebine pela primeira vez, em meu nome, convidando-o para o projeto. Meses depois, em 2000, nasceu Alba, uma coelha meiga e saudável. Em meu manifesto intitulado “GFP Bunny”<sup>8</sup>, afirmei: “a arte transgênica é uma nova forma de arte baseada no uso da engenharia genética para criar seres vivos únicos. O que deve ser feito com muito cuidado, reconhecendo a complexidade das questões levantadas e, sobretudo, com o compromisso de respeitar, nutrir e amar a vida que for criada”.

“GFP Bunny” atraiu a mídia local do sul da França em junho de 2000, quando o ex-diretor do instituto francês onde Alba nasceu usou sua autoridade para desconsiderar os cientistas que trabalharam no projeto, impedindo que Alba fosse levada para Avignon e depois para minha família em Chicago. Essa decisão foi tomada por um indivíduo (o ex-diretor do instituto francês onde a Alba nasceu) de forma arbitrária e confidencial. Ele nunca se explicou, por isso continuamos, até hoje, sem saber seus motivos. Bec e eu denuncia-

---

8 KAC, Eduardo. GFP Bunny. In: DOBRILA, Peter Tomaz; KOSTIC, Aleksandra (ed.). *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*. Maribor, Slovenia: KIBLA, 2000. p. 101-131. Também disponível em: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>.



Figura 2 - Eduardo Kac. *Free Alba!* (New York Times), fotografia em cores sobre alumínio com *Plexiglass*, 91.5 x 118 cm, edição de 5, 2001. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

mos essa censura através da Internet e de entrevistas à imprensa<sup>9</sup>. Se o objetivo era silenciar a mídia, o tiro saiu pela culatra. O “GFP Bunny” tornou-se um escândalo na mídia global após um artigo ser publicado no *Boston Globe*<sup>10</sup>, dividindo a primeira página com manchetes sobre as Olimpíadas de 2000 e os debates presidenciais nos EUA. Matérias sobre a Alba foram publicadas em vários países, com agências de notícias divulgando notícias por todo o mundo<sup>11</sup>. A Alba também esteve na capa do *Le Monde*, *San Francisco Chronicle*, *L'Espresso*, entre outros. Tanto *Der Spiegel*, quanto o *Chicago Tribune* dedicaram páginas inteiras ao “GFP Bunny”, que também apareceu na primeira página da seção de Artes do *New York Times*. Transmissões da ABC TV, BBC Radio e Radio France também levaram a história da Alba pelo mundo. A reação ao “GFP Bunny” tem sido tão intensa quanto fascinante, um debate frutífero com muita rejeição e muito

---

9 Propus viver por uma semana com a Alba no Grenier à Sel, em Avignon, onde Louis Bec dirigiu o festival de arte “Avignon Numérique”. Em um e-mail enviado à imprensa europeia em 16 de junho de 2000, Bec escreveu: “*Contre notre volonté, le programme concernant «Artransgénique», qui devait se dérouler du 19 au 25 juin, se trouve modifié. Une décision injustifiable nous prive de la présence de Bunny GFP, le lapin transgénique fluorescent que nous comptions présenter aux Avignonnais et à l'ensemble des personnes intéressées par les évolutions actuelles des pratiques artistiques. Malgré cette censure déguisée, l'artiste Eduardo Kac, auteur de ce projet, sera parmi nous et présentera sa démarche ainsi que l'ensemble de ses travaux. Un débat public permettra d'ouvrir une large réflexion sur les transformations du vivant opérées par les biotechnologies, tant dans les domaines artistiques et juridiques, qu'éthiques et économiques. Nous nous élevons de toute évidence contre le fait qu'il soit interdit aux citoyens d'avoir accès aux développements scientifiques et culturels qui les concernent si directement.*”

10 CROSS, Gareth. Cross hare: hop and glow. *Boston Globe*, 17 set. 2000, A01. O artigo afirma que: “Kac e Alba continuam separados enquanto Kac tenta convencer o laboratório do governo francês, o Instituto Nacional de Pesquisa Agronômica, a conceder-lhe a custódia da coelhinha. O cientista que a criou para Kac, Louis-Marie Houdebine, disse que não sabe quando, nem se Alba será autorizada a ficar com Kac, mas disse que ela é saudável, e comentou que ela tem um ‘temperamento particularmente gentil e doce’”.

11 Uma bibliografia sobre arte transgênica está disponível em: <http://www.ekac.org/transartbiblio.html>.

apoio. No período de 15 de outubro de 2000 até 2 de dezembro de 2004, o “Livro de visitas da Alba” coletou opiniões sobre a obra e demonstrações de apoio para que Alba fosse levada para casa<sup>12</sup>. Através de palestras e simpósios, postagens na Internet e e-mails, o debate se intensificou, foi enriquecido e ganhou nuance, como eu esperava. A recepção do “*GFP Bunny*” compreende um material extremamente rico, que espero revisitar em um futuro próximo.

Como parte da minha batalha intercontinental pela custódia da Alba, entre os dias 3 e 13 de dezembro de 2000, fiz uma campanha pública em Paris, que incluiu palestras, transmissões, reuniões públicas e privadas e a exibição pública de uma série de sete cartazes. Coloquei cartazes em vários bairros, incluindo Le Marais, Quartier Latin, Saint Germain, Champs de Mars, Bastille, Montparnasse e Montmartre. Os pôsteres refletem algumas das leituras proporcionadas por “*GFP Bunny*”. Exibem a mesma imagem de Alba e eu juntos, cada pôster encabeçado por uma palavra francesa diferente: *Art, Médias, Science, Éthique, Religion, Nature, Famille*. Nesse período, paralelamente a entrevistas e debates na rádio (Radio France e Radio France Internationale), na imprensa (*Le Monde, Libération, Transfert, Ça M'intéresse, Nova*) e na televisão (Canal+, Paris Première), coloquei essas imagens nas ruas num esforço para intervir na opinião pública francesa e reunir apoio à minha causa para trazer a Alba para casa. Também busquei engajar o público através de uma série de palestras (Sorbonne, École Normale Supérieure, École Supérieure des Beaux Arts, Forum des Images) e através de conversas cara a cara na rua, despertadas pelo interesse do público. No total, alcancei aproximadamente 1,5 milhão de pessoas (cerca da metade da população de Paris). Esse foi um passo importante, por ter me permitido falar diretamente com o público parisiense. Em 2001 eu criei “The Alba Flag”, uma bandeira branca com a silhueta de um coelho verde, e comecei a hasteá-la em frente à

---

12 Disponível em: [http://www.ekac.org/bunnybook.2000\\_2004.html](http://www.ekac.org/bunnybook.2000_2004.html).

minha casa em Chicago. A bandeira não servia apenas para sinalizar, publicamente, a casa da coelhinha verde, mas, mais importante, essa bandeira era um marcador social, um símbolo de sua ausência.

58 Dando continuidade aos meus esforços de conscientização sobre a situação da Alba e pela conquista de sua liberdade, em 2002 eu apresentei uma exposição individual intitulada “Free Alba!”<sup>13</sup> na Julia Friedman Gallery, em Chicago (3 de maio a 15 de junho de 2002). “Free Alba!” foi composta por um grande acervo de novas obras, incluindo fotografias coloridas em grande escala, desenhos, pôsteres, bandeiras e camisetas da Alba. Puderam ser vistos juntos, pela primeira vez, os cartazes das minhas intervenções públicas em Paris (2000), uma bandeira da Alba hasteada de fora da galeria (2001), fotografias da coelhinha verde veiculadas pela mídia global (2001-2002), desenhos que refletem sobre nossa proximidade com o “animal outro” (2001-2002) e camisetas da Alba que expandem essa causa para além das paredes da galeria (2002). Através do *leit-motif* do coelhinho verde, essa exposição explorou as poéticas da vida e da evolução. A história do “GFP Bunny” foi adaptada e customizada por organizações jornalísticas do mundo todo, muitas vezes gerando novas narrativas que, intencionalmente ou não, recriaram ou desconsideraram os fatos. Minha exposição “Free Alba!” trouxe fotografias nas quais reapropriei e recontextualizei essa vasta cobertura, exibindo a tensão produtiva gerada quando a arte contemporânea entra no universo do noticiário. As fotografias da série dramatizam o fato de que a recepção do “GFP Bunny” foi complexa, envolvendo diversas culturas e locais. Com o falecimento de Alba, continuo a criar obras, através das quais eu celebro sua vida.

---

13 STEIN, Lisa. New Kac Show Takes a Look at Ethics, Rabbit. *Chicago Tribune*, 10 may 2002, 21.

## O OITAVO DIA, UMA OBRA DE ARTE TRANSGÊNICA

Se em “GFP Bunny” criei um novo mamífero, na obra transgênica seguinte, intitulada “O Oitavo dia” (Figura 3), investiguei a nova ecologia das criaturas fluorescentes que estão em evolução ao redor mundo. A obra foi exibida entre os dias 25 de outubro a 2 de novembro de 2001, no Instituto de Estudos em Artes, da Universidade Estadual do Arizona, em Tempe<sup>14</sup>. Em isolamento, criaturas fluorescentes estão sendo desenvolvidas em laboratórios e formam o núcleo de um novo e emergente ecossistema sintético bioluminescente. Em “O Oitavo dia” elas foram vistas coletivamente pela primeira vez. A peça reúne formas de vida transgênicas vivas e um robô biológico (*biobot*) em um ambiente fechado sob uma cúpula clara de acrílico Plexiglas, e assim, podemos ver como seria se essas criaturas de fato coexistissem no mundo.

59

Quando uma visitante entra na galeria, a primeira coisa que vê é uma semiesfera azul brilhante em um fundo escuro. Essa semiesfera é uma cúpula de 1,20 m, iluminada internamente por sua luz azul. A visitante ouve, também, sons frequentes de água chegando à costa. Isso evoca a imagem da Terra vista do espaço. Os sons de água funcionam tanto como uma metáfora da vida na Terra (reforçada pela imagem azul esférica), como ressoam com o vídeo de água em movimento projetado no chão. Para ver “O Oitavo dia” os visitantes são convidados a “andar sobre as águas”.

Na galeria, os visitantes podem ver o terrário com criaturas transgênicas tanto por dentro quanto por fora da cúpula. Enquanto os vi-

---

14 Eu desenvolvi “O oitavo dia” durante uma residência de dois anos no Institute of Studies in the Arts, da Arizona State University, em Tempe. Datas da exposição: 25 de outubro a 2 de novembro, 2001. Local da exposição: Computer Commons Gallery, Arizona State University, Tempe (com apoio do Institute of Studies in the Arts). Informações disponíveis em: <http://www.ekac.org/8thday.html>. Cf. BRITTON, Sheilah; COLLINS, Dan (ed.). *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*. New York: ASU / Distribuído por DAP, 2003.



Figura 3 – Eduardo Kac. *O Oitavo dia*, (detalhe). Obra transgênica com robô biológico (*biobot*), plantas *GFP*, amebas *GFP*, peixe *GFP*, ratos *GFP*, áudio, vídeo, Internet, 2001. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

sitantes ficam do lado de fora da cúpula olhando para dentro, uma pessoa *on-line* vê esse espaço pela perspectiva do *biobot* olhando para fora, observando ao mesmo tempo o ambiente transgênico e os rostos e corpos dos visitantes. Um computador *on-line* na galeria também oferece aos visitantes uma noção exata de como é a experiência remota, via Internet.

Por algum tempo, os visitantes da galeria podem acreditar que seus olhares são os únicos olhares humanos que contemplam os organismos na cúpula. No entanto, ao navegarem pela interface Web, percebem que espectadores remotos também podem experimentar o ambiente através de uma visão aérea, olhando para baixo através de uma câmera montada no teto. Eles podem girar, inclinar e dar *zoom*, vendo humanos, ratos, plantas, peixes e o *biobot* de perto. Assim, do ponto de vista do participante *on-line*, os visitantes da galeria tornam-se parte da ecologia de seres vivos apresentados na obra, como se estivessem enclausurados em uma “websfera”.

“O Oitavo dia” apresenta uma expansão da biodiversidade que vai além das formas de vida silvestres. Enquanto ecologia artificial autônoma, a obra ressoa com as palavras do título, que acrescentam um dia ao período de criação do mundo, como narrado nas escrituras judaico-cristãs. Todas as criaturas transgênicas de “O Oitavo dia” foram criadas com o mesmo gene que usei anteriormente em “*GFP Bunny*” para criar “Alba”, um gene que permite que todas as criaturas brilhem verde sob uma luz azul inofensiva<sup>15</sup>. As criaturas transgênicas de “O Oitavo dia” são plantas *GFP*, amebas *GFP*, peixes *GFP* e ratos *GFP*. Reprodução seletiva e mutação são duas forças evolutivas fundamentais. “O Oitavo dia” levanta a questão da evolução transgê-

---

15 Em 2008, os cientistas que desenvolveram a *GFP* em uma ferramenta científica útil e inofensiva receberam o Prêmio Nobel de Química. Um dos cientistas homenageados mencionou o “*GFP Bunny*” em sua palestra no Nobel, que também foi publicada no livro *Prêmio Nobel 2008*. Cf. MARTIN, Chalfe. *GFP: Lighting Up Life*. In: *The Nobel Prizes 2008*. Stockholm: Nobel Foundation, 2009. p. 162.

nica, pois todos os organismos da obra são, literalmente, mutações de suas respectivas espécies silvestres e todos foram selecionados e reproduzidos por suas mutações *GFP*.

62 “O Oitavo dia” também inclui um robô biológico. Um *biobot* é um robô que possui um elemento biológico ativo e que é responsável por aspectos de seu comportamento. No *biobot* criado para “O Oitavo dia”, uma colônia de ameba *GFP* chamada *Dyctiostelium discoideum* atua como suas “células cerebrais”. Estas “células cerebrais” formam uma rede dentro de um biorreator que constitui a “estrutura cerebral” desse *biobot*. Quando as amebas se reproduzem, o *biobot* demonstra um comportamento dinâmico dentro desse ambiente fechado (i.e., dentro da cúpula de 1,20 m). O *biobot* monitora as mudanças na colônia de amebas (as “células cerebrais”), e elas fazem com que ele se movimente. O *biobot* também funciona como um avatar dos internautas dentro do ambiente. Independentemente do movimento de subida ou descida do *biobot*, os participantes via Web são capazes de controlar seu sistema audiovisual com um controlador de rotação horizontal e vertical. O movimento autônomo, que muitas vezes faz com que o *biobot* se incline para frente em diferentes direções, proporciona aos participantes via Web novas perspectivas do ambiente.

O “cérebro de ameba” do *biobot* é visível através do corpo transparente do biorreator. Na galeria, os visitantes podem ver o terrário com criaturas transgênicas tanto de fora quanto de dentro da cúpula, pois um computador na galeria dá aos visitantes locais uma noção exata de como é a experiência via Internet. Por permitir que os participantes vivenciem o ambiente dentro da cúpula do ponto de vista do *biobot*, “O Oitavo dia” cria um contexto no qual os visitantes podem refletir sobre o que uma ecologia transgênica significa, a partir de uma perspectiva de primeira pessoa.

## LANCE 36

Em “O Oitavo dia”, o *biobot* incorpora um componente biológico para materializar um híbrido entre vivos e não vivos. Outra forma pela qual a sociedade experienciou as capacidades em potencial das máquinas foi com o Deep Blue, um computador que venceu o campeão mundial de xadrez Gary Kasparov em 1997<sup>16</sup>. A minha obra de arte transgênica “Lance 36” (Figura 4) faz referência ao dramático lance vencedor do Deep Blue. A competição entre Kasparov e Deep Blue pode ser descrita como a partida entre o maior jogador de xadrez que já viveu contra o maior jogador de xadrez que nunca viveu. O trabalho – apresentado pela primeira vez no Exploratorium, em São Francisco, entre 26 de fevereiro e 31 de maio de 2004 – chama atenção para os limites da mente humana e para as crescentes capacidades desenvolvidas por computadores e robôs, seres inanimados cujas ações frequentemente adquirem uma potência comparável à agência humana subjetiva.

63

De acordo com Kasparov, o momento quintessencial do Deep Blue no segundo jogo veio no lance 36. Ao contrário de fazer uma jogada que era esperada tanto por espectadores quanto por comentaristas – uma jogada sólida, que teria proporcionado gratificação imediata – o Deep Blue fez uma jogada sutil e conceitual que, a longo prazo, se provou melhor. Kasparov não pôde acreditar que uma máquina fizesse um movimento tão perspicaz. Na sua cabeça, o jogo estava perdido.

Essa obra apresenta um tabuleiro de xadrez feito de terra (quadrados escuros) e areia branca (quadrados claros) no meio de uma sala. Não há peças de xadrez no tabuleiro. Posicionada exatamente onde o Deep Blue fez seu lance 36, está uma planta cujo genoma incorpora um novo gene que criei especificamente para este trabalho. O gene usa ASCII (o código universal dos computadores para representar nú-

---

16 Cf. ROSSI, Elena Giulia. *Eduardo Kac: Move 36*. Paris: Filigranes Éditions, 2005.

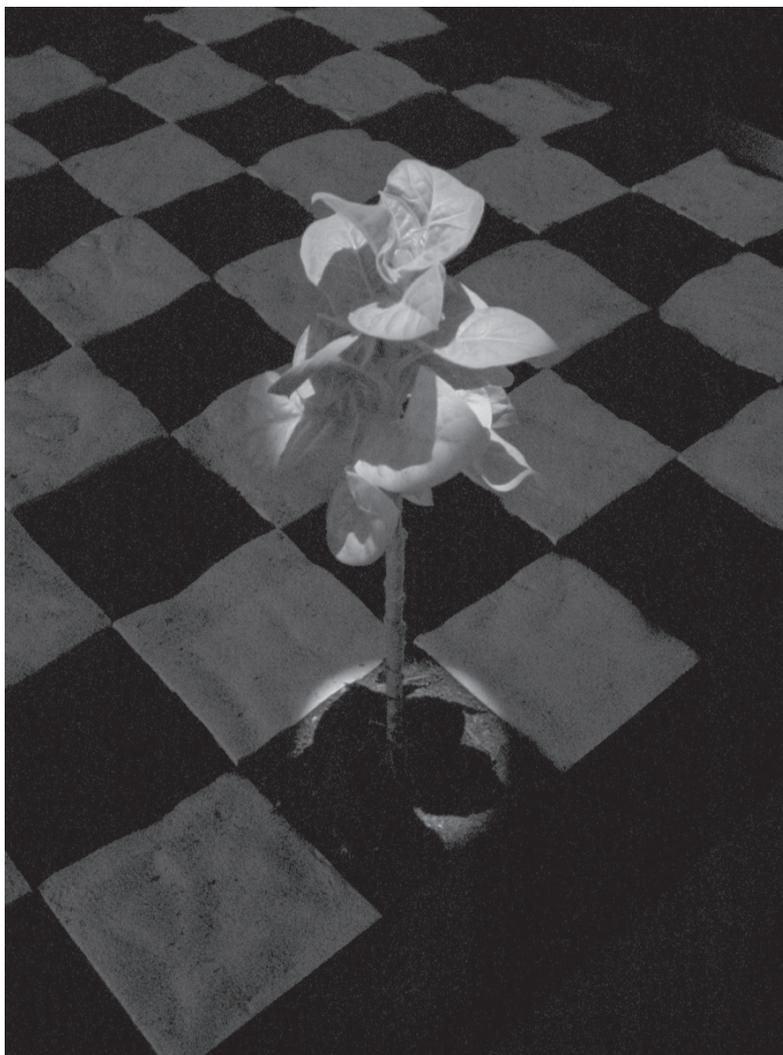


Figura 4 – Eduardo Kac. *Lance 36*, obra transgênica com planta criada pelo artista e vídeo digital, (detalhe), dimensão variável, edição de 3, 2002/04. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

meros binários como caracteres romanos, *on-line* e *off-line*) para traduzir para quatro bases genéticas a máxima de Descartes: “*Cogito ergo sum*” (“Penso, logo existo”).

Em decorrência de uma modificação genética, as folhas dessa planta se curvam. Na natureza, essas folhas seriam lisas. O “gene Cartesiano” foi associado a um gene que expressa essas curvaturas, para que o público pudesse facilmente ver, a olho nu, o “gene cartesiano” ser expressado precisamente nas folhas.

O “gene Cartesiano” foi produzido de acordo com um novo código que criei especialmente para essa obra. Em ASCII de 8 bits, a letra C, por exemplo, é representada por: 01000011. Assim, o gene é criado através da seguinte associação entre bases genéticas e dígitos binários:

65

A = 00

C = 01

G = 10

T = 11

O gene resultante, com 52 bases, é o seguinte:

CAATCATTCACTCAGCCACACCCACACCCACCATCATCCCCATC

A criação deste gene é um gesto crítico e irônico, já que Descartes considerava a mente humana um “fantasma na máquina” (o corpo, para ele, era uma “máquina”). Sua filosofia racionalista deu impulso tanto ao dualismo corpo-mente (dualismo Cartesiano) quanto aos fundamentos matemáticos da atual tecnologia da computação.

A presença desse “gene Cartesiano” na planta, enraizado exatamente onde o humano perdeu para a máquina, revela a fronteira tênue

entre a humanidade, os objetos inanimados dotados de características semelhantes à vida e os organismos vivos que carregam informações digitais. Uma única lâmpada emite sua luz na forma de um delicado cilindro luminoso sobre a planta. Na forma de quadrados, projeções de vídeo sem áudio, em paredes opostas, contextualizam a obra, evocando dois adversários de xadrez *in absentia*. As projeções de vídeo são compostas por uma grade de pequenos quadrados, lembrando tabuleiros de xadrez. Cada quadrado apresenta pequenos ciclos animados, em diferentes intervalos, criando assim uma complexa sequência de movimentos cuidadosamente coreografada. O engajamento cognitivo do espectador com as múltiplas possibilidades visuais apresentadas em ambos os tabuleiros projetados emula sutilmente o mapeamento dos múltiplos caminhos de uma partida de xadrez.

Esse trabalho explora a poética da vida real e da evolução; é um jogo para jogadores fantasmáticos, uma afirmação filosófica enunciada por uma planta. O “Lance 36” dá continuidade às minhas intervenções contínuas nas fronteiras entre os vivos (humanos, animais não humanos) e os não vivos (máquinas, redes). Dando um xeque-mate nas noções tradicionais, a natureza se revela como uma arena para a produção de conflitos ideológicos, e as ciências físicas como um *locus* para a criação de ficções científicas.

## ESPÉCIME DO SEGREDO SOBRE DESCOBERTAS MARAVILHOSAS

Expandindo as questões ecológicas e evolutivas que explorei anteriormente em obras transgênicas como “O Oitavo dia”, meu “Espécime do segredo sobre descobertas maravilhosas” (Figura 5) é uma série de obras compostas pelo que chamo de “biótopos”, ou seja, obras vivas que mudam durante a exposição em resposta a seus metabolismos internos e às condições ambientais, incluindo temperatura, umidade relativa, fluxo



Figura 5 – Eduardo Kac. *Doohickey*, biótopo, 117 x 95 cm, 2009. Produção: Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, França. Vista da exposição. Foto: Axel Heise. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

de ar e níveis de luz no espaço da exposição.<sup>17</sup> Cada um dos meus biótopos é literalmente uma ecologia autossustentável composta de milhares de seres vivos muito pequenos em um meio de terra, água e outros materiais. Orquestro o metabolismo dessa diversa vida microbiana para produzir obras vivas em constante evolução. Ao abraçar a mutabilidade das circunstâncias imprevisíveis e as mudanças que ocorrem em resposta aos cuidados humanos e condições ambientais, os biótopos dão continuidade ao desenvolvimento dos princípios dialógicos que têm sido centrais no meu trabalho ao longo de mais de duas décadas.

Na ecologia autocontida dos biótopos, os microrganismos interagem e se apoiam mutuamente (ou seja, as atividades de um organismo permitem o crescimento de outro, e vice-versa). Entretanto, eles não são totalmente isolados do mundo exterior: os organismos aeróbios dentro do biótopo absorvem oxigênio do exterior (enquanto os anaeróbios migram, confortavelmente, para regiões onde o ar não pode chegar).

À medida que a obra segue sua vida, um conjunto complexo de relações aparece, reunindo as interações dialógicas internas entre os microrganismos do biótopo e a interação do biótopo, como unidade separada, com o mundo exterior.

O biótopo é o que chamo de “ecologia nômade”, ou seja, um sistema ecológico que interage com o seu entorno enquanto viaja pelo mundo. Toda vez que um biótopo migra de um local para outro, o próprio ato de transportá-lo provoca uma redistribuição dos microrganismos dentro dele que é imprevisível (devido à constante agitação física, inerente ao processo de transporte). Uma vez em seu destino, o biótopo se autorregula com migrações internas, trocas metabólicas e assentamento do material. A presença prolongada em um único local pode produzir um comportamento diferente, resultando possivelmente em regiões de assentamento e concentração de cor.

---

17 “Espécime do segredo sobre descobertas maravilhosas” estreou na Bienal de Singapura (4 de setembro – 12 de novembro, 2006).

O biótopo é afetado por diversos fatores, incluindo a própria presença de espectadores, que podem aumentar a temperatura no ambiente (corpos são quentes) e liberar outros microrganismos no ar (respiração, espirros).

Considero que a abertura da exposição é o nascimento de um determinado biótopo. Uma vez iniciada uma exposição, permito que os microrganismos que estão em animação suspensa voltem a ficar ativos. A partir daí, não faço mais nenhuma intervenção. O trabalho torna-se progressivamente diferente, mudando a cada dia, a cada semana, a cada mês.

Quando a espectadora olha para um biótopo, ela vê o que poderia ser descrito como uma “imagem”. Entretanto, como essa “imagem” está sempre evoluindo para seu próximo estado de transformação, a “imobilidade” percebida é mais uma consequência das condições de observação (limites da visão humana, presença efêmera da espectadora na galeria) do que uma propriedade material interna ao biótopo. Os espectadores que olharem para o biótopo em um outro dia verão uma “imagem” diferente. Dada a natureza cíclica dessa “imagem”, cada “imagem” vista num determinado momento não é mais do que um momento na evolução da obra, um retrato efêmero do estado metabólico do biótopo, uma interface escópica para a intimidade humana.

Cada um dos meus “biótopos” explora o que eu chamo de “tempo biológico”, que é a manifestação do tempo ao longo do ciclo de vida do próprio ser, *in-vivo* (ao contrário, por exemplo, do tempo congelado na pintura ou na fotografia, do tempo montado no cinema ou em vídeo, ou do tempo real de um evento de telecomunicação).

Esse processo, uma vez aberto, transforma continuamente a imagem e pode, dependendo de fatores como condições de iluminação e duração da exposição, resultar em sua obliteração – até que o ciclo comece de novo.

O ciclo do biótopo começa com a produção de um corpo autocontido, quando integro microrganismos e meios ricos em nutrientes.

Na etapa seguinte, controlo a quantidade de energia que os microrganismos recebem, com o objetivo de manter alguns deles ativos e outros em animação suspensa. O resultado é o que o espectador pode momentaneamente entender como uma imagem estática. Entretanto, ainda que a imagem pareça “imóvel”, o trabalho está em constante evolução e nunca é fisicamente igual. Somente um vídeo em *time-lapse* pode revelar a transformação de um determinado biótopo no decorrer de sua lenta mudança e evolução.

70

Pensar nos biótopos apenas em termos de seres vivos microscópicos é extremamente limitador. Embora também seja possível descrever um ser humano em termo de células, uma pessoa é muito mais do que um aglomerado de células. Uma pessoa é um todo, não a soma de partes. Não devemos confundir a possibilidade de descrever uma entidade viva de uma determinada maneira (por exemplo, como um objeto composto de partes isoladas) com a consideração fenomenológica do que é, para essa entidade, ser essa entidade. O biótopo é um todo. Sua presença e comportamento é o de uma nova entidade que é, ao mesmo tempo, uma obra de arte e um novo ser vivo. É com essa bioambiguidade que ela se manifesta. É como esse todo que o biótopo se comporta e busca satisfazer suas necessidades. O biótopo pede luz e, ocasionalmente, água. Neste sentido, é uma obra de arte que pede a participação do espectador na forma de cuidados pessoais. Como um animal de estimação, o biótopo fará companhia e produzirá mais cores em resposta aos cuidados que recebe. Como uma planta, responderá à luz. Como uma máquina, é programado para funcionar de acordo com um princípio específico de *feedback* (por exemplo, crescerá mais se for exposto a mais calor). Como um objeto, pode ser encaixotado e transportado. Como um animal com exoesqueleto, é multicelular, tem estrutura corporal fixa e é singular. O que é o biótopo? É a sua condição ontológica plural que o torna único.

## HISTÓRIA NATURAL DO ENIGMA

A intimidade e a interação pessoal que caracterizam nossa relação com os biótopos também estão presentes, mas tomam um rumo diferente em “História natural do enigma” (Figura 6). O centro da obra é o que eu chamo de plantimal, uma nova forma de vida que eu criei e batizei de Edunia, uma flor geneticamente modificada que é um híbrido de mim mesmo e de uma petúnia. A Edunia expressa meu DNA exclusivamente em suas veias vermelhas.

71

Desenvolvida entre 2003 e 2008, e exposta pela primeira vez de 17 de abril a 21 de junho de 2009 no Weisman Art Museum<sup>18</sup>, em Minneapolis, “História natural do enigma” também engloba uma escultura em grande escala, fotografias, uma suíte de gravuras e outras obras.

Essa nova flor é de uma linhagem de Petúnia que inventei e produzi através de biologia molecular. Não pode ser encontrada na natureza. A Edunia tem veias vermelhas nas suas pétalas rosa-claro e um gene meu é expressado em cada célula de suas veias vermelhas<sup>19</sup>, ou seja, meu gene produz uma proteína apenas nas veias da Edunia<sup>20</sup>.

---

18 A exposição era composta por Edunias reais, seis litogravuras intituladas “Estudos para pacotes de sementes da Edunia” e uma edição limitada de pacotes de sementes da Edunia, que realmente continham sementes da Edunia.

19 O gene que usei é um fragmento de IgG. A imunoglobulina G (IgG) é um tipo de proteína que funciona como anticorpo. A IgG é encontrada no sangue e em outros fluidos corporais, e serve para identificar e neutralizar antígenos estranhos ao nosso sistema imunológico. Um antígeno é uma toxina ou outra substância estranha que provoca uma resposta imunológica no corpo (como os vírus, bactérias e alérgenos). Na “História natural do enigma”, a proteína de fusão, exclusiva das veias vermelhas, é uma fusão do meu fragmento de IgG com GUS (uma enzima que me permitiu confirmar a expressão vascular do gene).

20 Na realidade, genes não “produzem” proteínas. Richard Lewontin explica: “Uma sequência de DNA não especifica a proteína, apenas a sequência de aminoácidos. A proteína é uma das várias dobras mínimas de energia livre de uma mesma cadeia de aminoácidos, e o meio celular junto com o processo de tradução influencia qual desses enovelamentos ocorre.” Cf. LEWONTIN, R. C. In the Beginning Was



Figura 6 – Eduardo Kac. *História Natural do Enigma*, obra transgênica, 2003/08. Edunia, um plantinal que expressa o DNA do artista exclusivamente nas veias vermelhas da flor. Eduardo Kac rega Edunia. Foto: Rik Sferra. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

Esse gene foi isolado e sequenciado a partir do meu sangue. O fundo rosa-claro das pétalas, contra o qual se destacam as veias vermelhas, é evocativo do meu próprio tom de pele branca-rosada. O resultado dessa manipulação molecular é uma floração, uma imagem viva do sangue humano correndo através das veias de uma flor.

O gene que selecionei é responsável por identificar corpos estranhos. Nesse trabalho, é justamente o que identifica e rejeita o outro que eu integro ao outro, criando assim um novo tipo de ser que é parcialmente flor e parcialmente humano.

A “História natural do enigma” utiliza a vermelhidão do sangue e a vermelhidão das veias da planta como um marcador da nossa herança comum no amplo leque da vida. Ao combinar o DNA humano e o vegetal em uma nova flor, de forma visualmente dramática (a expressão vermelha do DNA humano nas veias da flor), trago à tona a contiguidade da vida entre diferentes espécies.

Esse trabalho procura incutir no público um sentimento de fascinação a respeito do mais surpreendente dos fenômenos, este que chamamos “vida”. O público em geral pode não ter dificuldade em levar em consideração o quão próximo nós realmente somos dos macacos e outros animais não humanos, particularmente aqueles com os quais é possível se comunicar diretamente, como os cães e gatos. No entanto, o pensamento de que também somos próximos de outras formas de vida, incluindo a flora, surpreende.

Na história da arte pode se encontrar associações imaginativas entre formas antropomórficas e botânicas (como na obra de Archimboldo, por exemplo), entretanto, esse paralelo (entre humanos e plantas) também pertence à história da filosofia e às ciências contemporâneas. Levando adiante ideias articuladas inicialmente por Descartes, Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) já propunha em seu livro *L'Homme Plante* (1748) que “a analogia singular entre o reino vegetal e o reino

animal me levou à descoberta de que as principais partes do homem e da planta são as mesmas”. A sequência preliminar do genoma humano e de uma planta da família da mostarda (*Arabidopsis thaliana*, na revista *Nature*, 14 de dezembro de 2000) levou as analogias do artista e do filósofo para além de seus sonhos mais audazes, para dentro dos nichos mais profundos das células humanas e vegetais. Ambas revelaram homologias entre sequências genéticas humanas e vegetais.

74 Assim, o gesto fundamental da obra “História natural do enigma” se dá no nível molecular. É ao mesmo tempo uma realização física (ou seja, uma nova vida criada por um artista, *tout court*) e um gesto simbólico (ou seja, ideias e emoções são evocadas pela própria existência da flor).

Tirei uma amostra do meu sangue e, depois, isolei uma sequência genética que faz parte do meu sistema imunológico – o sistema que separa o eu do que não sou eu, ou seja, protege contra moléculas estranhas, doenças, invasores, qualquer coisa que não seja eu. Para ser mais preciso, eu isolei da minha cadeia leve (região variável) de imunoglobulina (IgG) uma sequência codificadora de proteínas do meu DNA<sup>21</sup>.

Para criar uma petúnia que expressasse meu gene sanguíneo em suas veias vermelhas, fiz um gene quimérico composto do meu próprio DNA e um promotor para que o vermelho fosse expressado apenas no sistema vascular da flor, mas não nas pétalas ou no resto da flor. Para que apenas as veias vermelhas da Petúnia expressassem o DNA derivado do meu sangue, utilizei o Promotor CoYMV (*Commelina Yellow Mottle Virus*) do Professor Neil Olszewski, que impulsiona a expressão gênica exclusivamente nas veias das plantas. O professor

---

21 Sou grato à Bonita L. Baskin por sua assistência em tirar meu sangue, isolar e clonar meu IgG. Na época, no cargo de CEO da Apptec Laboratory Services, em Saint Paul, Minnesota. O sangue usado em “História natural do enigma” foi retirado em 13 de maio de 2004, nas dependências do Apptec Laboratory Services.

Olszewski trabalha no Departamento de Biologia Vegetal da Universidade de Minnesota, em Saint Paul.<sup>22</sup>

Meu DNA de IgG foi integrado ao cromossomo da Edunia. Isto significa que toda vez que a Edunia se propagar através de sementes, meu gene estará presente nas novas flores.

A escultura que faz parte da “História natural do enigma” é uma construção tridimensional de fibra de vidro e metal que mede 4,37 m de altura por 6,20 m de comprimento e 2,56 m de largura. Contrasta, assim, a escala reduzida do procedimento molecular com a escultura de largas proporções. Da mesma forma, o trabalho coloca lado a lado a efemeridade do organismo vivo com a perenidade da grande escultura. A escultura é diretamente relacionada à flor, pois sua forma é uma ampliação de formas singulares encontradas dentro dessa flor inventada. Em outras palavras, essa escultura foi derivada do procedimento molecular empregado na criação da flor<sup>23</sup>. Em seu hibridismo, essa escultura revela nossa proximidade ao reino *Plantae*.

Utilizei de reconstrução 3D e prototipagem rápida para visualizar essa proteína de fusão enquanto forma tangível. Criei a coreografia visual da escultura a partir da singularidade molecular dessa flor. A escultura foi criada a partir de um vocabulário de voltas orgânicas, hélices, e outras características tridimensionais comuns a toda forma de vida. A escultura é vermelho-sangue, relacionando-se com o ponto

---

22 Com a assistência do Professor Neil Olszewski, tive a confirmação de que a minha proteína de IgG só estava sendo produzida nas veias da Edunia através da detecção da atividade da enzima GUS (beta-glucoronidase), que foi fundida à sequência de IgG. A detecção foi feita através de uma técnica de coloração. Através de PCR foi feita a confirmação definitiva.

23 A forma da escultura é a de uma proteína inventada composta por partes humanas e de planta. A parte humana é o fragmento da minha cadeia leve (região variável) de imunoglobulina (IgG). O componente de planta é da antocianina (AN1) da Petúnia, responsável pela pigmentação vermelha da flor. Mais precisamente, AN1 é um fator de transcrição que controla os genes codificando as enzimas que produzem pigmentos vermelhos.

de partida da obra (meu sangue) e a coloração venal da Edunia.

Esperando por um futuro em que as Edunias possam ser distribuídas na sociedade e plantadas por todos os lugares, criei um conjunto de seis litografias intitulado “Pacotes de sementes da Edunia”. Ressonando visualmente com a flor e o tema da obra, o objetivo dessas imagens é o de serem utilizadas nas próprias embalagens de sementes que serão produzidas no futuro. Em minha exposição no Weisman Art Museum, exibi uma edição limitada das embalagens que realmente contêm sementes da Edunia.

76

## CYPHER

Assim como todos os trabalhos já discutidos aqui (com exceção dos biótopos), “Cypher” (Figura 7) é transgênico e combina escultura, livro de artista e um *kit* transgênico *DIY*. A obra mede aproximadamente 33 x 43 cm e está contida em um estojo de aço inoxidável. Quando retirado do estojo, o *kit* – também feito de aço inoxidável – abre-se em duas metades, como um livro. Dentro, o espectador/usuário encontra um minilaboratório portátil. O *kit* contém placas de Petri, ágar, nutrientes, alça de inoculação, pipetas, tubos de ensaio, DNA sintético (com codificação em sua sequência genética de um poema que escrevi especificamente para esta obra) e um livreto contendo o protocolo de transformação – cada um em seu respectivo compartimento.

A obra literalmente ganha vida quando o espectador/leitor/usuário segue o protocolo da cartilha e integra o DNA sintético nas bactérias (a “transformação”). Então, a bactéria (normalmente pálida) brilhará vermelha, mostrando através deste marcador visual transgênico que a obra de arte, agora, está viva. A divisão bacteriana sempre produz duas células clonais idênticas. Após a transformação, o poema estará totalmente integrado ao maquinário celular da bactéria e, portanto, estará presente em cada nova bactéria reproduzida.



Figura 7 - Eduardo Kac. *Cypher*, kit transgênico DIY com placas de Petri, ágar, nutrientes, alça de inoculação, pipetas, tubos de ensaio, DNA sintético, livreto, 33 x 43 cm, 2009. Foto: Nick Briz. Cortesia Luciana Caravello Arte Contemporânea.

Visualmente, “Cypher” hibridiza a escultura e o livro do artista: um objeto de metal tridimensional (com revestimento interno aveludado, acabamento feito à mão com técnicas industriais e complementado com objetos de vidro) que é inicialmente manipulado como um livro, mas que se revela como um laboratório nômade. Em “Cypher”, o principal gesto poético é colocar nas mãos do espectador a decisão e o poder de dar vida à obra de arte, literalmente.

78

O DNA sintético de “Cypher” codifica em sua sequência genética um poema que escrevi especificamente para a obra. O código substitui as letras alfabéticas do poema por pequenas sequências de DNA de duas ou três bases. O poema “Cypher” é composto por uma alta incidência estatística das quatro letras que representam as quatro bases genéticas Adenina, Citosina, Guanina e Tiamina (ou seja, A, C, G e T). O conjunto de letras restantes é formado por quatro consoantes e duas vogais: essas seis letras adicionais foram cuidadosamente selecionadas para formar um “código dentro do código” que serve como contraponto semântico ao significado aparentemente enigmático do poema. O resultado deste processo é que o poema e o código se complementam de tal forma que o código é parte integral do poema. Ambos estão incluídos no livreto presente no *kit*, permitindo que o espectador descubra essa relação enquanto segue o protocolo para dar vida ao poema.

“Cypher” é uma obra de arte que se apresenta como um convite; um chamado para se engajar com um conjunto de procedimentos que mesclam arte e poesia, vida biológica e tecnologia, ler/ver e participar de forma cinestésica. A relação desse objeto escultórico com o livro é intensificada pelo fato de o título da obra estar gravado na lombada do estojo e na “capa” (a parte da frente do *kit*). A obra pode ser colocada em uma estante e ser nitidamente identificada. Quando aberta, o espectador descobre um *kit* transgênico completo. O participante lê o poema ao transformar o *E. coli* com o DNA sintético que lhe foi fornecido. O ato da leitura é procedural. Ao seguir o procedimento

estabelecido, o participante cria um novo tipo de vida – uma vida que é simultaneamente literal e poética.

## CONCLUSÃO

A coexistência tangível e simbólica do humano e do transgênico, que eu desenvolvi em vários dos meus trabalhos discutidos anteriormente, mostra que os humanos e as outras espécies estão evoluindo de novas formas. Dramatiza a necessidade de desenvolver novos modelos para entender essa mudança e convida ao questionamento da diferença, considerando clones, transgênicos, seres de genes editados e quimeras.

Toda a minha bioarte, de “Gênesis” a “Cypher”, explora nossas percepções do que é “natural” e do que é, por oposição, interpretado como “artificial”, “anormal” ou “monstruoso”. A crença muito difundida de que os transgênicos não são naturais é incorreta; é importante entender que os processos de edição de genes e a movimentação de genes de uma espécie para outra fazem parte da vida selvagem, indo além da intervenção humana. A “*agrobacterium*”, com sua habilidade de transferir DNA para células vegetais através das raízes e integrar esse DNA no cromossomo das plantas, é um bom exemplo disso<sup>24</sup>. Mesmo os humanos têm sequências em seu genoma que vieram de vírus e bactérias, que foram adquiridas através de uma longa história evolutiva; nós temos DNA em nossos corpos de organismos não hu-

---

24 Essa habilidade natural fez com que uma versão geneticamente modificada da *agrobacterium* se tornasse uma das ferramentas favoritas na biologia molecular. Cf. HERRERA-ESTRELLA, L. Transfer and expression of foreign genes in plants. Tese de doutorado. (Laboratory of Genetics, Gent University, Belgium, 1983); HOOYKAAS, P.J.J.; SHILPEROORT, R.A. *Agrobacterium* and plant genetic engineering. *Plant Molecular Biology*, v. 19, p. 15-38, 1992; ZUPAN, J.R.; ZAMBRYSKI, P.C. Transfer of T-DNA from *Agrobacterium* to the plant cell. *Plant Physiology*, v. 107, p. 1041-1047, 1995.

manos e, portanto, nós somos transgênicos<sup>25</sup>. Antes de decidir que todos os transgênicos são monstruosos, os seres humanos devem olhar para dentro de si mesmos e se reconciliarem com sua própria condição transgênica, sua própria “monstruosidade”.

80 Mas a bioarte, em vez de comentar o que significa criar vida, de fato cria vida. Ao mesmo tempo que essas obras encarnam a liberdade absoluta de criação, típica da poesia, elas emergem de uma contínua investigação sobre o mundo, com rigor filosófico. Elas não apenas nos fazem questionar quem somos enquanto humanos, mas também o que essa identidade física significa no contexto de um amplo universo de seres vivos. Ao mesmo tempo que a bioarte sugere que noções bucólicas e idealizadas do que é “natural” devem ser desafiadas e o papel dos humanos na história evolutiva de outras espécies (e vice-versa) deve ser reconhecido, ela se maravilha, de forma respeitosa e humilde, com esse incrível fenômeno que chamamos de “vida”.

---

25 Cf. BROWN, T. A. *Genomes*. Oxford, UK: Bios Scientific Publishers, 1999. p. 138 e BALTIMORE, David. Our genome unveiled, *Nature*, v. 409, n. 15, p. 814-816, fev. 2001. Em uma troca de e-mails privada (em 28 de janeiro de 2002), dando sequência a uma conversa que tivemos sobre esse tópico, Dr. Jens Reich, da Division of Genomic Informatics do Max Delbruck Center em Berlin-Buch, afirmou: “A explicação para essas inserções [virais] maciças dentro do nosso genoma é geralmente porque esses elementos foram adquiridos nas células germinativas por infecção por retrovírus e subsequente dispersas pelo genoma há cerca de 10 a 40 milhões atrás (quando ainda éramos macacos primitivos)”. O HGP também sugere que seres humanos possuem centenas de genes de bactérias no genoma. Cf. Initial sequencing and analysis of the human genome. *International Human Genome Sequencing Consortium*, v. 409, n. 6822, p. 860, 15 fev. 2001. Dos 223 genes que codificam proteínas que também estão presentes em bactérias e vertebrados, acredita-se que 113 casos são confirmados. Veja p. 903 da mesma edição. Na mesma troca de e-mails mencionada acima, Dr. Reich conclui: “Parece que não é só o ser humano, mas todos os vertebrados são transgênicos, no sentido de que adquiriram um gene de um microrganismo”.

## REFERÊNCIAS

- ATKINS, Robert. State of the (On-Line) Art. *Art in America*, p. 89-95, abr. 1999.
- BALTIMORE, David. Our genome unveiled, *Nature*, v. 409, n. 15, p. 814-816, fev. 2001.
- BEIGUELMAN, Gisele. Artista discute o pós-humano. *Folha de São Paulo*, 10 de outubro, 1997.
- BRITTON, Sheilah; COLLINS, Dan (ed.). *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*. New York: ASU / Distribuído por DAP, 2003.
- BROWN, T. A. Genomes. Oxford, UK: Bios Scientific Publishers, 1999. p. 138.
- CARVALHO, Mario Cesar, Artista implanta hoje chip no corpo. *Folha de São Paulo, Cotidiano*, p. 3, 11 nov. 1997.
- CROSS, Gareth. Cross hare: hop and glow. *Boston Globe*, 17 set. 2000, A01.
- DECIA, Patricia. "Artista põe a vida em risco" e "Bioarte". *Folha de São Paulo*, 10 de outubro, 1997.
- HERRERA-ESTRELLA, L. Transfer and expression of foreign genes in plants. Tese de doutorado. (Laboratory of Genetics, Gent University, Belgium, 1983).
- HOOYKAAS, P.J.J.; SHILPEROORT, R.A. Agrobacterium and plant genetic engineering. *Plant Molecular Biology*, v. 19, p. 15-38, 1992.
- KAC, Eduardo. A-positive. *ISEA '97 – The Eighth International Symposium on Electronic Art*, September 22-27. Chicago: The School of the Art Institute of Chicago, 1997. p. 62.
- KAC, Eduardo. A-positive: Art at the Biobotic Frontier. Flyer distributed on the occasion of ISEA '97.
- KAC, Eduardo. Art at the Biologic Frontier. In: ASCOTT, Roy (ed.). *Reframing Consciousness*. Exeter: Intellect, 1999. p. 90-94.
- KAC, Eduardo. Genesis. In: STOCKER, Gerfried; SCHOPF, Christine (ed.). *Ars Electronica '99 – Life Science*. Vienna, New York: Springer, 1999. p. 310-313.
- KAC, Eduardo. GFP Bunny. In: DOBRILA, Peter Tomaz; KOSTIC, Aleksandra (ed.). *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*. Maribor, Slovenia: KIBLA, 2000. p. 101-131.
- KAC, Eduardo. *Luz & Letra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2004.
- KAC, Eduardo. *Telepresence and Bio Art – Networking Humans, Rabbits and Robots*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- KAC, Eduardo. Transgenic Art. *Leonardo Electronic Almanac*, v. 6, n. 11, 1998.
- LEWONTIN, R. C. In the Beginning Was the Word. *Science*, 291, n. 16, p. 1264, fev. 2001.
- MACHADO, Arlindo. A Microchip inside the Body. *Performance Research*, London, v. 4, n. 2, p. 8-12, 1999. "On Line" special issue.
- MACHADO, Arlindo. Expanded Bodies and Minds. In: DOBRILA, Peter Tomaz; KOSTIC, Aleksandra (ed.). *Eduardo Kac: Teleporting An Unknown State*. Maribor, Slovenia: KIBLA, 1998. p. 39-63.
- MARTIN, Chalfie. GFP: Lighting Up Life. In: *The Nobel Prizes 2008*. Stockholm: Nobel Foundation, 2009. p. 162.

- MIRAPPAUL, Matthew. An Electronic Artist and His Body of Work. *The New York Times*, 2 oct. 1997.
- MUDEDE, Charles. The End of Art. *The Stranger*, Seattle, v. 9, n. 15, 30 dez. 1999 – 5 jan. 2000.
- OSTHOFF, Simone. From Stable Object to Participating Subject: content, meaning, and social context at ISEA97. *New Art Examiner*, p. 18-23 feb. 1998.
- PAUL, Christiane. Time Capsule. *Intelligent Agent 2*, n. 2, p. 4-13, 1998.
- ROSSI, Elena Giulia. *Eduardo Kac: Move 36*. Paris: Filigranes Éditions, 2005.
- SCHEERES, Julia. New Body Art: Chip Implants. *Wired News*, 11 mar. 2002.
- STEIN, Lisa. New Kac Show Takes a Look at Ethics, Rabbit. *Chicago Tribune*, 10 may 2002, 21.
- 82 STOCKER, Gerfried; SCHOPF, Christine (ed.). *Ars Electronica '99 – Life Science*. Vienna, New York: Springer, 1999. p 289- 296.
- TOMASULA, Steve. Time Capsule: Self-Capsule. *CIRCA*, Ireland, n. 89, p. 23-25, outono 1999.
- ZUPAN, J.R.; ZAMBRYSKI, P.C. Transfer of T-DNA from Agrobacterium to the plant cell. *Plant Physiology*, v. 107, p. 1041-1047, 1995.

## **PARTE II**

ESTUDOS DA INTERMIDIALIDADE EM NOVOS PRODUTOS MUDIÁTICOS



# **REINVENTANDO CONCEITOS: PARATEXTOS MULTIMODAIS**

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

*Universidade Federal de São Paulo – Unifesp*



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Irina Rajewsky, em seu artigo “Le terme d’intermédialité en *ébullition*: 25 ans de débat”, afirma que os estudos sobre intermedialidade são recentes e que ainda hoje não foi cunhada uma definição consensual para o termo. A autora sugere que há “uma pluralidade de conceitos e de abordagens, provenientes de diferentes disciplinas e que propõem maneiras sempre novas, e mais ou menos diferenciadas, de apreender os fenômenos ‘do intermedial’”.<sup>1</sup>

Nos estudos Interartes e da Intermidialidade, há uma busca de ressignificação de conceitos que busca atender à reflexão sobre novos produtos midiáticos.<sup>2</sup> No campo da literatura, esse esforço busca dar conta do fenômeno de novas mídias que, impulsionando obras textuais consagradas através de processos intermidiáticos, estabelecem

---

1 “Une pluralité de concepts et d’approches provenant de rangs de différents disciplines, proposaient de manière toujours nouvelle, et plus au moins différenciées, d’appréhender les phénomènes ‘de l’intermedial’” (RAJEWSKY. *Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat*, p. 20, tradução nossa).

2 Sobre esse tema, consultar: RAJEWSKY. *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação” – Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*; RAJEWSKY. *Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat*; CLÜVER. *Inter textos / Inter artes / Inter media*; CLÜVER. *Intermedialidade*; ELLESTRÖM. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*; ELLESTRÖM. *Transmedial Narration – Narratives and Stories in Different Media*.

uma fricção entre produtos diferentes através da reconfiguração de formas de produção, difusão e significação textuais.

Para analisar essas formas de renovar um conceito já cristalizado e bem estabelecido no campo dos estudos literários, a saber, o de *paratexto*,<sup>3</sup> explora-se um novo produto midiático, a HQ. Para isso, toma-se aqui como objeto o romance *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*<sup>4</sup> e sua adaptação *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, de Freddy Nadolny Poustochkine.<sup>5</sup> A análise leva em conta a observação de Mariniello, de que a intermedialidade

88

é o conjunto das condições que tornam possíveis os cruzamentos e a concorrência das mídias, o conjunto possível das figuras que as mídias produzem ao se cruzarem, a disposição potencial dos pontos de uma figura em relação à uma outra... A intermedialidade é o conhecimento dessas condições, da possibilidade de múltiplas figuras, da eventualidade que os pontos de uma figura remetam a uma outra [...] a intermedialidade é, assim, a constelação produzida por esse jogo de renvois.<sup>6</sup>

A partir dessa reflexão, este capítulo busca examinar como a constelação produzida através das relações intermediais entre o ro-

---

3 GENETTE. *Paratextos editoriais*.

4 SIJIE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*.

5 O uso das imagens, nesse texto, foi autorizado pela editora Futuropolis. O *copyright* é Balzac et la Petite Tailleuse chinoise © Freddy Nadolny Poustochkine/ Editions Futuropolis/2017.

6 “est l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre... L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à celle d'une autre. [...] l'intermédialité est alors la constellation produite par ce jeu de renvois.” (MARINIELLO. *Commencements*, p. 37-38, tradução nossa).

mance *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*<sup>7</sup> e sua adaptação em HQ ajuda a compreender o processo de renovação conceitual que deriva de novos objetos midiáticos: de uma concepção cunhada a partir de textos literários, e como, a partir da fusão de novos dispositivos e disposições através de uma mídia multimodal, torna-se possível ampliar a abrangência de paratexto.

Analisa-se, ainda, como o conceito de *paratexto*,<sup>8</sup> cunhado por Gerard Genette para explicar questões textuais literárias, se transforma em uma nova ferramenta para compreender a construção de um produto midiático que revela uma nova forma paratextual dentro da narrativa dessa HQ. A sugestão é a de que o conceito de *paratexto*,<sup>9</sup> utilizado, em geral, apenas para reflexões a partir de textos escritos, pode ser produtivamente transportado e reinventado em novos produtos midiáticos ampliando possibilidades de uso para a criação de um paratexto multimodal.

O texto busca assim, através de um exemplo concreto de alargamento de sentidos, expor elementos que identifiquem uma nova perspectiva que amplia a definição de *paratexto*. Para tanto, primeiramente é contextualizado o romance, texto fonte da nova produção midiática, bem como sua adaptação HQ e a sugestão de que as possibilidades multimodais recriam novas formas de interpretação de conceitos já estabelecidos no campo literário. A seguir, algumas passagens da criação multimodal HQ são analisadas a partir de um recorte teórico do conceito de *paratexto* de Gerard Genette, 2018. A conclusão retoma o percurso argumentativo e lança o argumento exposto de paratexto multimodal.

---

7 SIJIE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*.

8 GENETTE. *Paratextos editoriais*.

9 GENETTE. *Paratextos editoriais*.

90 Dai Sijie, escritor e cineasta chinês, elegeu a França como seu país de moradia em 1984. Apesar de o autor ter como língua materna o chinês, o romance foi escrito originalmente em língua francesa. Em primeira pessoa, narra a própria experiência do autor ao retratar a história de dois jovens chineses, Ma (o narrador) e Luo, com a idade de 17 e de 18 anos respectivamente, no momento em que são enviados para sua reeducação, em 1971 (época da revolução cultural na China), por causa da situação “intelectual” de seus pais. Os pais de Ma eram médicos do hospital de Chengtu e segundo Ma, cometeram o crime de serem “podres autoridades científicas”<sup>11</sup> enquanto que o pai de Luo era “uma verdadeira celebridade, grande dentista conhecido em toda a China”.<sup>12</sup> No que diz respeito à reeducação à qual os protagonistas teriam de se submeter, o narrador explica ao leitor:

O que é reeducação? Na China vermelha, no fim de 68, o Grande Timoneiro da Revolução, o presidente Mao, lançou um dia uma campanha que iria mudar profundamente o país. As universidades foram fechadas, e “os jovens intelectuais”, quer dizer, os secundaristas, foram mandados ao campo para serem “reeducados por camponeses pobres”.<sup>13</sup>

A história começa no momento em que Luo e Ma (os dois protagonistas) chegam à montanha da “Fênix Celestial”, local onde serão

---

10 No Brasil, o romance foi traduzido por Vera Lúcia dos Reis sob o título *Balzac e a Costureirinha chinesa* pela Editora Schwarcz, em 2007. As citações do romance serão extraídas dessa tradução.

11 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 10.

12 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 10.

13 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 8.

reeducados. Segundo Ma, o narrador, “o nome poético”<sup>14</sup> da montanha sugeria sua altura pois “só podia atingi-la uma espécie ligada ao céu, poderosa e legendária, profundamente solitária”.<sup>15</sup> Além disso, ela era tão distante e de difícil acesso que “nenhuma estrada chegava lá. Apenas uma vereda estreita elevava-se por entre os enormes blocos rochosos, picos, montes, cristas de todas as formas e tamanhos”.<sup>16</sup>

É nessa montanha distante da civilização e em meio a trabalhos forçados na mina e no campo que os dois jovens em “reeducação” conhecem a “Costureirinha chinesa”, a jovem mais bela da montanha mas sem nenhuma educação formal. Vale aqui destacar que o narrador em nenhum momento revela o nome da jovem para os leitores e, ao longo da narrativa, o substantivo comum “costureirinha” sempre será usado com letra maiúscula, tornando-se, assim, um substantivo próprio e reforçando a baixa condição sociointelectual da moça em relação aos jovens. Isso pode ser confirmado em várias passagens do romance como no início da carta que ela escreve para Luo: “Não caçoe de minha escrita. Eu nunca estudei na escola como você”.<sup>17</sup>

No desenrolar da narrativa, os dois amigos descobrem que um colega de reeducação, “Quatro-olhos”, possuía uma valise secreta com livros proibidos (romances ocidentais do século XIX). Os jovens ficam agitados com a possibilidade de tê-los e decidem roubar os volumes porque Luo estava convencido de que eles poderiam transformar a Costureirinha: “Com estes livros, vou transformar a Costureirinha. Ela nunca mais será uma simples montanhosa”.<sup>18</sup>

É importante notar que o romance tece uma narrativa que tem como pano de fundo a reeducação imposta pelo regime ao qual es-

---

14 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 12.

15 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 12.

16 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 12.

17 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 32.

18 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 88.

tava submetido o país e, simultaneamente, desenvolve o mesmo tema, o da reeducação, ao introduzir a intenção de Luo de reeducar a Costureirinha resgatando assim a situação a qual foi obrigado a passar o próprio personagem.

92 A temática do romance, o texto estímulo, oferece a descoberta de uma realidade distante do mundo ocidental e que fez parte do cotidiano de tantos jovens chineses. A experiência de Sijie em sua própria reeducação, sua partida para a França, seu desejo de narrar sua história em francês e, em seguida, adaptar seu romance para o cinema (produção franco-chinesa, em língua chinesa, lançado em 2002) ajuda a compreender a dimensão do narrar em diferentes formas/mídias (contar oralmente, texto escrito, filme). Desse texto, de sua forma primeira, um novo criador extrai ideias e inspirações que o levam a desenvolver um produto novo, em um novo formato que dá origem a uma constelação com outras mídias já existentes.

## A TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO FONTE PARA A MÍDIA ALVO HQ

*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* encontra um enorme sucesso na França como romance e depois como filme em 2002.<sup>19</sup> Em 2017, Poustochkine faz a adaptação do romance *de Dai Sijie* para a HQ *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*.<sup>20</sup> O título já antecipa a intenção de seu autor em mostrar abertamente que sua obra dialoga com aquela de Sijie.

Ainda que essa HQ apresente características de uma *novela gráfica*, esse conceito não será objeto de discussão neste texto e o termo

---

19 Sobre isso, consultar: <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/index.php/category/dai>. Acesso em: 22 jan. 2020.

20 *Balzac e a costureirinha chinesa segundo a obra de Dai Sijie*. (Tradução nossa, pois a HQ não foi traduzida para português).

HQ será utilizado. García indica que “‘novela gráfica’ é apenas um termo convencional” e não se deve pensar em

uma história em quadrinhos com as características formais ou narrativas de um romance literário, tampouco a um formato determinado, mas simplesmente a um tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional.<sup>21</sup>

Fenômeno de globalização cultural, os quadrinhos contemporâneos, que abarcam a novela gráfica, oferecem um espaço propício para fazer dialogar não apenas diferentes culturas como diferentes mídias, criando uma interlocução entre diversos modos de pensar, de criar, de expressar e de configurar um mesmo objeto.

Mesmo que a HQ *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, inspirada na obra fonte de Sijie, apresente uma estrutura que segue muito de perto a narrativa da fábula original, seu criador reinventa a trama, recriando o texto literário em uma teia de elementos multimodais repletos de sentido. Segundo Eco, “a transmutação de matéria agrega significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente”.<sup>22</sup> Vale destacar que em adaptações, o texto primeiro é reconstruído e, nesse caso, essa reconstrução se concretiza a partir da combinação de vários modos de expressão/comunicação.<sup>23</sup> O adaptador, a partir de seu olhar, manuseia o texto e faz germinar algo além do explícito no texto verbal.

---

21 GARCÍA. *A novela gráfica*, p. 14.

22 ECO. *Quase a mesma coisa*, p. 382.

23 Segundo Dürrenmatt, o trabalho de adaptação deve levar em conta simultaneamente a escolha das imagens no encadeamento e no ritmo narrativo, assim como a escolha de um ponto de vista e o modo como será incluído o discurso do narrador e dos personagens. Além disso, ele deve se posicionar, também, sobre a busca ou não de uma equivalência de estilo entre escrita e desenho (DÜRRENMATT. *Bande dessinée et littérature*, p. 83).

A partir da criatividade de Poustochkine, pode-se descobrir um novo produto que se define e entra em fricção com artes já existentes, o romance de Sijie (e o filme), criando assim um novo universo capaz de alcançar diferentes receptores, favorecendo uma troca de culturas e sistemas midiáticos. Dentro das subcategorias de Intermedialidade delineadas por Rajewsky, esta adaptação configura uma transposição midiática<sup>24</sup> pois apresenta a transformação de um produto, o romance, para outra mídia, a HQ. O texto original representa a “fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico de mídia e obrigatoriamente intermediário”.<sup>25</sup>

Nesse processo, a mídia fonte (o romance), por apresentar como característica somente a linguagem verbal, deixa ao leitor uma liberdade de interpretação mais ampla em relação à construção imagética da narrativa, pois a visualização se faz apenas mentalmente por parte do receptor. Nesse sentido, Elleström indica que “as narrativas verbais também criam vários tipos de espacialidade virtual na mente do ouvinte ou leitor: não apenas uma espacialidade abstrata conceitual, mas mundos virtuais dentro dos quais o leitor pode navegar”.<sup>26</sup> Quando esse produto se transforma na mídia alvo, a HQ, a linguagem multimodal se vale de vários trunfos, entre eles a imagem, e incorpo-

---

24 “a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade ‘genética’, voltada para a produção; o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKY. *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”* – Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 24).

25 RAJEWSKY. *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”* – Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, p. 24.

26 ELLESTRÖM. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*, p. 66-67.

ra ao novo produto algumas formas de interpretação conduzindo o leitor por caminhos diversos.

Poustochkine,<sup>27</sup> francês filho de pai ucraniano e mãe francesa, traz para essa HQ um traço impregnado de sua experiência na Ásia e de sua vontade de retomar, através do potencial dessa mídia, uma realidade que deixou marcas profundas na China dos anos 1970. Sua criatividade ultrapassa barreiras impostas pelas sequências fixas de uma HQ e apresenta opções artísticas que cruzam fronteiras intermídiais, acrescentando a seu novo produto uma visão que constrói uma percepção original da obra, agora visual (e sensorial), das experiências vividas por Luo e Ma na montanha Fênix Celestial.

95

Mais que uma sequência de imagens fixas, Poustochkine apresenta, assim, uma narrativa multissemiótica ao dispor de diferentes formas de expressão modal que trabalham a situação da reinterpretção como “uma prega do tempo no qual dispositivos sensíveis e dispositivos inteligíveis são contraídos”<sup>28</sup> revelando seu caráter intermidiático.

Boutin considera que o texto HQ é ricamente multimodal e proporciona várias possibilidades de modos comunicativos diferentes da linguagem verbal: textual (legendas narrativas e balões de diálogos), visual (ilustrações), gestual (gestos, movimentos não verbais), sonoro (onomatopeias, notas musicais) e, acima de tudo, os diferentes modos mistos (texto/imagens; texto/imagens/sons; imagens/gestos etc.).<sup>29</sup> É dessa gama de modos comunicativos que Poustochkine se

---

27 Sobre Freddy Nadolny Poustochkine, conferir: [http://www.futuropolis.fr/traitement\\_rech\\_auteur.php?tri=titre](http://www.futuropolis.fr/traitement_rech_auteur.php?tri=titre). Acesso em: 15 jan. 2020.

28 “Penser la situation comme un pli du temps dans lequel dispositifs sensibles et dispositions intelligibles sont contractés est justement ce que l’intermédialité devrait prendre en charge” (MÉCHOULAN. Intermédialités: Le Temps des illusions perdues, p. 18-19, tradução nossa).

29 “La multimodalité en bande dessinée s’avère particulièrement riche, considérant les multiples voies communicatives empruntées par ses concepteurs. Nous y croisons : 1) le *mode textuel* (dialogues, récitatifs) ; 2) Le *mode visuel* (illustrations fixes,

vale para revelar, a partir de seu olhar, essa nova mídia que entra em fricção com o romance de Sijie e oferece ao leitor possibilidades diversas de interpretação.

96 Logo no início da HQ *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, é possível perceber a criatividade aguçada de seu autor na forma que tece sua narrativa. Poustochkine introduz sua produção antecipando um dos temas da reeducação, o trabalho forçado na mina ao qual os dois jovens serão submetidos. Através do personagem narrador, apresentado como um prisioneiro da escuridão das galerias subterrâneas da mina apenas iluminada por uma pequena lanterna, a questão temática primeira se vê ampliada, desenvolvendo-se outros tópicos que serão apresentados ao longo da narrativa.<sup>30</sup>

Essa passagem introdutória da HQ em que o personagem evolui pela mina remete ao texto original e pode ser lida na terceira parte do primeiro capítulo (páginas 27 e 28 do romance). Nesse trecho, o narrador do romance indica que: “Um clarão deslocava-se angustiosamente no fundo de uma escura galeria longa e estreita, em meio às trevas”.<sup>31</sup>

Como apontado anteriormente, essa primeira parte da HQ representa um deslocamento do tema proposto no romance. Através da materialidade dessa passagem operada por Poustochkine no universo da intermedialidade, pode-se verificar a ressignificação de um elemento constituinte do texto verbal.

---

idéogrammes) ; 3) le *mode gestuel* (gestes, mouvements non verbaux) ; 4) le *mode sonore* (onomatopées, notes musicales) ; et surtout 5) les différents *modes mixtes* (texte/images, texte/images/sons, images/gestuelles, etc.)” (BOUTIN. De la paralittérature à la littérature médiatique multimodale – une évolution épistémologique et idéologique du champ de la bande dessinée, p. 39, tradução nossa).

30 Disponível em: <https://freddynadolnypoustochkine.tumblr.com>. Acesso em: 21 jan. 2020.

31 SIJIE. *Balzac e a Costureirinha chinesa*, p. 27.

A intermedialidade estuda assim como textos, imagens e discursos não são apenas ordens de linguagem ou de símbolo, mas também suportes, modos de transmissão, aprendizagens de códigos, lições de coisas. Essas materialidades da comunicação fazem parte do trabalho de significação e de referência, assim como as produções simbólicas, as Ideias não flutuam em um éter insondável ou não são apenas construções espirituais estranhas a seus elementos concretos. Os efeitos de sentido são também dispositivos sensíveis.<sup>32</sup>

Para analisar as formas de renovar os efeitos de sentido de um conceito já cristalizado e compreender esse fenômeno intermedial, toma-se aqui o conceito de *paratexto* de Genette<sup>33</sup> que proporciona algumas pistas de análise. Sustenta-se que ele pode ser expandido para explicar, consistentemente, estratégias narrativas outras que não apenas aquelas a que tradicionalmente se vê associado nos estudos sobre a linguagem textual escrita.

Para tal, elege-se aqui a análise do primeiro trecho da HQ *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, que se inicia na página 1 e termina na página 27, e que poderá ilustrar o espaço e a função que essa passagem assume na HQ. Com uma sequência de imagens fixas de um personagem nu que se arrasta em uma mina de carvão, fazendo alusão aos personagens de *Germinal* de Zola, o autor já anuncia a exclusão a que os personagens Luo e Ma estão condenados durante o período de reeducação na monta-

---

32 “L’intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques, les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes. Les effets de sens sont aussi des dispositifs sensibles” (MÉCHOULAN. *Intermédialités: Le Temps des illusions perdues*, p. 14, tradução nossa).

33 GENETTE. *Paratextos editoriais*.

nha Fênix Celestial do mesmo modo que introduz essa passagem excluída do corpo da HQ.

## PARATEXTO, PARATEXTO MULTIMODAL

Genette afirma que o *paratexto*

98

é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou [...] de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”.<sup>34</sup>

A passagem da HQ *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie* aqui proposta é composta de vinte e sete páginas que deixam ao receptor a possibilidade de ir e vir no texto, além de se prestar a comandar e orquestrar a narrativa que se segue, introduzindo temas que serão explorados no romance adaptado de Sijie.

Como indicado anteriormente, Poustochkine opera um deslocamento do tema do romance (terceira parte do primeiro capítulo) para a abertura do novo produto midiático. O trabalho exasperante de um jovem nu em uma mina de carvão, que se repete ao longo dessa passagem, serve como pano de fundo para ilustrar as temáticas da sequência de imagens fixas que vão desfilarem ao longo das páginas da HQ. Essa passagem funciona, assim, como uma abertura que introduz os temas que foram abordados no romance.

O modo como Poustochkine compõe essa parte da sequência de

---

34 GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9-10.

imagens fixas remete ao conceito explorado, para a linguagem verbal, por Genette: o de *paratexto*. O autor dessa HQ transforma essa ferramenta em um produto midiático que revela imagens carregadas de sentido. Genette ressalta que

Os caminhos e os domínios do paratexto se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças às vezes consideráveis: é uma evidência que nossa época “midiática” multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico.<sup>35</sup>

99

Ao deslocar um trecho do romance de Sijie e instalá-lo de forma isolada do corpo principal da mídia HQ, Poustochkine cria um hiato de tensão que acrescenta à narrativa principal informações vitais no que tange à sua compreensão global, além de funcionar como uma introdução ao seu texto multimodal.

Pelo modo que é apresentada e por sua localização espacial na obra, pode-se afirmar que essa sequência representa um *paratexto multimodal* da HQ: ela está configurada em um bloco isolado entre a abertura e as três páginas que regularmente marcam o início de uma obra. Na HQ, a página 29 (Figura 1) anuncia o seu título *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, autor e editora; na sequência, pode-se ver uma página na qual o autor dedica sua obra a *Christine et Simon, Aude et Alban, Lysanne et Jonas, Christelle et Michaël* e, em seguida a página que anuncia *chapitre un* (capítulo um). Em geral, essas páginas apresentam as obras logo após a sua capa.

Segundo Genette, “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo”, sujeito a uma lei exterior ou à vontade de outrem, “auxiliar, a serviço de outra coisa que cons-

---

35 GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 11.

# Balzac

et la petite tailleuse chinoise  
*d'après l'œuvre de Dai Sijie*

*Un récit écrit et dessiné par*

Freddy Nadolny Poustochkine

**Futuropolis**

Figura 1 – Página de abertura da HQ

Fonte: POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'oeuvre de Dai Sijie*, p. 29

titui sua razão de ser: o texto”.<sup>36</sup> Nesse caso, é possível afirmar que essa passagem funciona como um gatilho para o texto principal ao antecipar temas da narrativa da HQ.

Esse paratexto multimodal (páginas 1-27) apresenta uma sequência com imagens sem fechamento, próprias da HQ mangá *shōjo*, dando ao leitor uma impressão visual de “uma escapada em direção ao exterior, de uma saída de página (ou, ao contrário, de um quadro introduzido desde o exterior, que viria forçar o território paginal, sem ali entrar completamente)”.<sup>37</sup> Essa técnica, característica das HQs orientais, é aqui utilizada pelo autor para criar uma maior aproximação do leitor ao universo ao qual está submetido o personagem. Soma-se a isso a ausência de quadrinhos rígidos, revelando páginas compostas de pinturas, em geral com formato arredondado, e textos manuscritos que recusam o rigor dos quadrinhos tradicionais.

Segundo Groensteen, “o enquadramento habitual na produção europeia conota a vedação entre real e ficção determinando a ele limites objetivos”.<sup>38</sup> Nesse novo produto midiático, pode-se verificar que o autor usa livremente a página na composição da distribuição das imagens e do texto e abre para o leitor a ação deixando-o se envolver e se projetar no mundo da mina e dos personagens. Ainda segundo Groensteen, “essa permeabilidade sugere que o mundo designado pela ficção se comunica com aquele no qual vive a leitora”.<sup>39</sup>

---

36 GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 17.

37 “une échappée vers l’extérieur, d’une sortie de page (ou, au contraire, d’un cadre introduit depuis l’extérieur, qui viendrait forcer le territoire paginal, sans y entrer complètement)” (GROENSTEEN. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*, p. 64, tradução nossa).

38 “l’hypercadre habituel dans la production européenne connote l’étanchéité entre réel et fiction en assignant à celle-ci des limites objectives” (GROENSTEEN. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*, p. 64, tradução nossa).

39 “Cette perméabilité suggère que le monde désigné par la fiction communique avec celui dans lequel vit la lectrice” (GROENSTEEN. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*, p. 64, tradução nossa).

Para entendermos melhor a função desse paratexto composto de várias características modais, vale recorrer novamente a Genette:

definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e, às vezes, de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? A quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para quê?*<sup>40</sup>

102

Para melhor visualizar esses dados, apresenta-se a seguir um quadro sinóptico que busca responder às perguntas propostas por Genette a partir do paratexto multimodal em *Balzac et la petite tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*:

Onde:	O paratexto se situa antes da narrativa principal
Quando:	Realizado em 2017, simultaneamente ao lançamento da HQ
Como:	Sequência de imagens fixas
De quem:	Poustochkine, o autor da HQ
Para quem:	Público leitor da HQ
Para quê:	Antecipar temas da HQ

Quadro sinóptico baseado em Paratextos editoriais, de Genette (RAMAZZINA GHIRARDI, 2019).

Ao longo desse paratexto multimodal, pode-se verificar a intenção de Poustochkine em orquestrar uma verdadeira retomada dos temas que formam a teia narrativa do romance. Esses temas são sugeridos à guisa de abertura, como em uma ópera em que frases musicais da própria obra desfilam em uma sequência que familiariza o público com as músicas que vão ouvir logo a seguir. Como indica Casoy:

---

40 GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 12.

Até os primeiros anos do século XIX as aberturas das óperas italianas serviam principalmente para avisar o ruidoso público que estava na hora de se sentar e ficar quieto porque o espetáculo ia começar. Eram passagens musicais totalmente independentes, sem nenhuma ligação com a ópera que precediam [...] Com o passar do tempo, as aberturas passaram a utilizar temas musicais das próprias óperas, [...] familiarizando o público com a música que ouviria logo a seguir.<sup>41</sup>

Na composição global desse recorte de texto multimodal criada por Poustochkine, os temas retomados do romance de Sijie que compõem sua produção HQ desfilam em uma sequência harmoniosa evocando os seguintes motivos: Revolução chinesa; livros proibidos queimados; isolamento do mundo e o retorno quase impossível à civilização; posição privilegiada dos jovens; trabalho nas galerias da mina; dificuldade do trabalho para os jovens; música na vida do personagem narrador; repetição do trabalho forçado e anulação dos personagens; noção de tempo ausente na montanha Fênix Celestial; vida de sombras; tirania do chefe do vilarejo; descoberta da valise de livros proibidos; a Costureirinha: a jovem mais linda da região.

Como a linguagem HQ oferece múltiplas possibilidades de representação, o autor pode recorrer a vários produtos semióticos. Dondis indica que “é preciso examinar os componentes individuais do processo visual em sua forma mais simples” e elenca o que, segundo a autora, é a “caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais que são os elementos básicos, fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências”.<sup>42</sup> A lista da autora compreende as seguintes ferramentas: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala ou proporção, dimensão e movimento.<sup>43</sup>

---

41 CASOY. *A invenção da ópera*, p. 25-26.

42 DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, p. 23.

43 DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, p. 23.

Essa possibilidade de elementos visuais forma um conjunto artístico que cabe ao receptor identificar e interpretar simultaneamente:

Trata-se de um processo multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade. Cada função está ligada ao processo e à circunstância, pois a visão não só nos oferece opções metodológicas para o resgate de informações, mas também opções que coexistem e são disponíveis e interativas no mesmo momento.<sup>44</sup>

104

Na realização da HQ, Poustochkine se vale de várias ferramentas para imprimir sentido à sua releitura do romance. No que concerne à cor, pode-se notar que o branco e o preto serão predominantes ao longo de toda a narrativa. O branco será usado como fundo e criará uma situação de contraste com os quadrinhos. Cagnin afirma que “a cor empregada como fundo nos quadrinhos pode muitas vezes desempenhar a função de índice”.<sup>45</sup> Segundo Adams, o branco “é a cor contrastada que produz a tensão. Ela permite criar ordem e traz ao espectador espaço para lhe permitir assimilar informações ou um conceito”.<sup>46</sup> Além disso, “na Ásia, é a cor da morte e do luto”.<sup>47</sup>

Perspicazmente escolhida pelo autor, a cor branca do fundo ao mesmo tempo que oferece ao leitor um campo de visão mais amplo para sua percepção e criação mental, ela confere uma tensão ao ser contrastada com a cor de fundo predominante dos quadrinhos, o preto. A cor preta, segundo Fraser, indica opressão, frieza, angústia,

---

44 DONDIS. *Sintaxe da linguagem visual*, p. 25.

45 CAGNIN. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*, p. 71.

46 “c’est la couleur contrastée qui produit la tension. Elle permet de créer de l’ordre et apporte au spectateur de l’espace pour lui permettre d’assimiler des informations ou un concept” (ADAMS. *Le dictionnaire de la couleur*, 2017, p. 227, tradução nossa).

47 “En Asie, c’est la couleur du décès et du deuil” (ADAMS. *Le dictionnaire de la couleur*, p. 227, tradução nossa).

ameaça e perigo.<sup>48</sup> Nessa sequência de quadrinhos que abre a HQ já é possível associar o preto do fundo dos quadrinhos ao momento de opressão e angústia que os jovens estão passando retratado pela escuridão negra da mina.

Tomando como exemplo a página que abre essa sequência,<sup>49</sup> pode-se observar em meio a uma página com fundo branco, três grandes quadrinhos (Figura 2).

A sequência começa com uma lamparina e uma chama bem pequena. Ao lado direito do quadrinho, a frase: “Os guardas vermelhos confiscaram os livros, saquearam as livrarias, pilharam todas as bibliotecas.”<sup>50</sup> Em seguida, há um quadrinho apresentando um quarto do retrato de um homem. Ao lado, mas desta vez à esquerda, como se seguisse a ordem de leitura dos mangás orientais, a frase: “Depois disso, acenderam o fogo com gasolina”.<sup>51</sup> Finalmente, o último quadrinho abre o plano da cena da mina que as primeiras imagens revelaram apenas parcialmente: um rapaz nu, com um capacete e um cinto, iluminando o retrato emoldurado de uma figura austera pendurada na mina. A frase ao lado direito do quadrinho: “As cinzas voaram sobre toda a cidade dias inteiros”<sup>52</sup> completa e fecha essa página que introduz a sequência. À linguagem visual da mina, do isolamento do rapaz e do retrato do presidente Mao, a linguagem verbal acrescenta a proibição das leituras imposta pelo regime e a sugestão do quanto ela foi devastadora em relação ao espaço e tempo. Nesse sentido, vale

---

48 FRASER. *O guia completo da cor*, p. 49.

49 POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, p. 1.

50 “Les gardes ont confisqué les livres, saccagé les librairies, pillé toutes les bibliothèques” (POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, p. 1, tradução nossa).

51 “Après quoi, ils ont allumé le feu avec de l'essence” (POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, p. 1, tradução nossa).

52 “Les cendres ont volé dans toute la ville des jours entiers” (POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'œuvre de Dai Sijie*, p. 1, tradução nossa).

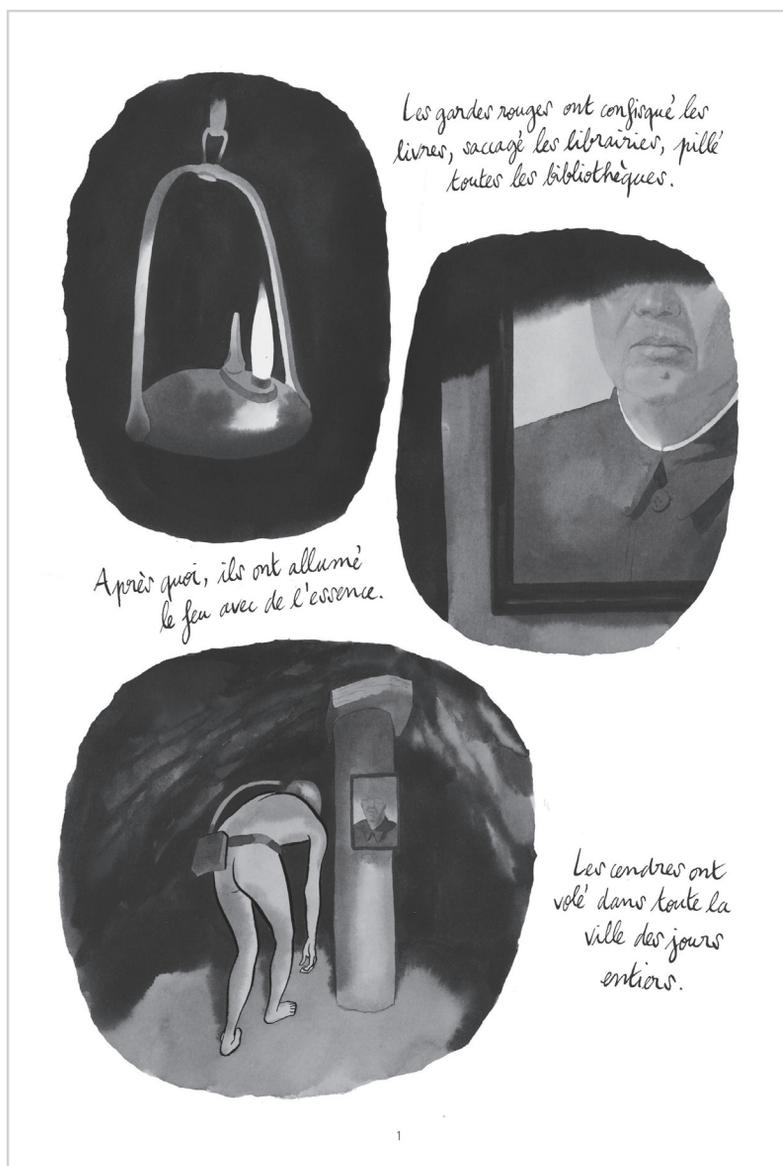


Figura 2 - Página inicial da HQ

Fonte: POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* d'après l'oeuvre de Dai Sijie, p. 1

destacar que, ao longo da HQ, sempre que o autor recorrer à linguagem escrita, esta será sempre em fonte com efeito “escrito à mão”. Este artifício representa mais um modal que adiciona ao leitor a sugestão de um manuscrito de um diário: o do narrador.

Ainda outro exemplo dessa criação multissemiótica como índice da construção multimodal de Poustochkine pode ser observado na página 7 em que o autor apresenta apenas duas imagens de mãos ampliadas que ocupam quase todo o quadrinho (Figura 3).

Como visto na primeira página, e como se pode verificar em todas as páginas desse paratexto multimodal da HQ, a cor preta está sempre presente no fundo do quadrinho contrastando com o branco de fundo da página.

Nesses dois quadrinhos que ilustram a página, o amarelo disputa com o preto o espaço do quadrinho e assume grande proporção. Na cultura chinesa, o amarelo é a “cor da felicidade, da glória, da cultura, da harmonia, da sabedoria”.<sup>53</sup> A cor amarela, aqui vivamente realçada, tem a função não apenas de apresentar o tom de pele dos jovens personagens chineses, mas também de reforçar a ideia da posição de prestígio que os jovens gozavam por serem filhos de intelectuais.

A última cor que se destaca nesse quadrinho é o vermelho, representando o sangue nas mãos do personagem que não está acostumado a trabalhos manuais. Segundo Adams, “o vermelho é radical. [...] Essa cor radiosa cria contraste e capta a atenção. Associada ao fogo e ao sangue, o vermelho é visceralmente ligado à ideia que temos da energia e da vida”.<sup>54</sup>

---

53 HELLER. *A psicologia das cores*, p. 97.

54 “Le rouge est radical. [...] Cette couleur éclatante crée du contraste et capte l’attention. Associée au feu et au sang, le rouge est viscéralement lié à l’idée que nous faisons de l’énergie et de la vie” (ADAMS. *Le dictionnaire de la couleur*, 2017, p. 83, tradução nossa).



Figura 3 - Imagem de mãos ampliadas

Fonte: POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* d'après l'oeuvre de Dai Sijie, p. 7

Além dos modais utilizados na composição das páginas (cor, formato do quadrinho, imagem, movimento), o autor acrescenta, através de outro modal (a linguagem verbal), o desabafo do personagem narrador que toca um instrumento musical e que será confirmado no texto principal: “Como eu poderia tocar minha sonata preferida, agora, com mãos tão danificadas! [...] Elas só servem para serem esfoladas na rocha...”<sup>55</sup>

O apagamento das funções das mãos agravado pela impossibilidade de tocar uma sonata reforçam o sofrimento pelo qual o narrador está submetido nessa fase de sua vida que o exclui de seu universo social. Ainda segundo Groensteen, “em uma prancha composta de duas grandes imagens sobrepostas, a pulsação é ampla”:<sup>56</sup> pode-se notar essa pulsação na combinação das duas grandes imagens com seus elementos constitutivos. Poustochkine tem sucesso em sua construção ao trabalhar com vários elementos multimodais na composição deste mosaico HQ associados a cores que se revelam de forma harmoniosa e impactante, envolvendo o leitor na realidade vivida pelos jovens no momento de sua reeducação.

109

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode verificar, os quadrinhos confirmam a ideia de Boutin<sup>57</sup> de que esta é uma mídia que consegue fazer circular em seu espaço vários modos comunicativos diferentes da linguagem verbal, repre-

---

55 “Comment pourrais-je jouer ma sonate préférée, maintenant, avec des mains aussi abimées ! [...] Elles ne sont plus bonnes qu'à s'écorcher sur la roche...” (POUSTOCHKINE. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'oeuvre de Dai Sijie*, p. 7, tradução nossa).

56 “dans une planche composée de deux grandes images superposées, la pulsation est ample [...]” (GROENSTEEN. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*, p. 151, tradução nossa)

57 BOUTIN. De la paralittérature à la littérature médiatique multimodale – une évolution épistémologique et idéologique du champ de la bande dessinée.

sentando assim uma mídia extremamente multimodal. Além das múltiplas ferramentas disponíveis para essa teia multimodal, Poustochkine valoriza elementos da cultura chinesa acrescentando assim mensagens apenas sugeridas em sua composição como, por exemplo, a simbologia das cores, a direção da leitura inversa própria da cultura oriental, o enquadramento da página, entre outros.

Segundo Elleström, “As mídias caracterizadas por forte multimodalidade podem ser consideradas intermidiais em si mesmas no sentido de que certas ‘fronteiras’ modais são cruzadas”.<sup>58</sup> Nessa HQ, é possível verificar o cruzamento de fronteiras modais em uma composição que vai além da elaboração de um produto midiático HQ; seu autor apresenta uma sequência narrativa carregada de sentidos extra textuais.

Ao estudar os tipos de mídia levando em conta “um alto grau de consciência das suas modalidades e das cruciais diferenças e semelhanças modais” entre elas,<sup>59</sup> pode-se compreender melhor o modo como as relações intermidiais foram operadas.

Assim, este estudo buscou na percepção multimodal e intermidial de Elleström, nas relações intermidiáticas sugeridas por Méchoulan e Mariniello e na definição de transposição midiática de Rajewsky encontrar um caminho para associar a perspectiva paratextual de Genette e deslocá-la de um conceito do universo do texto escrito para reinventá-la no universo multimodal.

Levando em consideração a ideia de Genette de que “no mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é *texto*”,<sup>60</sup> pode-se observar que o multitexto HQ acrescenta ao conceito de Genette os paratextos multimodais e enriquece a cons-

---

58 ELLESTRÖM. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade, p. 98.

59 ELLESTRÖM. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade, p. 99.

60 GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 14.

telação midiática. A análise de novos produtos multimodais permite, assim, a expansão e o adensamento de conceitos que, já consolidados em outras áreas, se renovam como ferramentas de análise de novos produtos midiáticos.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, S. *Le dictionnaire de la couleur*. Paris: Pyramyd éditions, 2017.
- BOUTIN, J-F. De la paralittérature à la littérature médiatique multimodale – une évolution épistémologique et idéologique du champ de la bande dessinée. In: LEBRUN, M.; LACELLE, N.; BOUTIN, J-F. *La littérature médiatique multimodale*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 33-43.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Editora Criativo, 2014.
- CASOY, S. *A invenção da ópera*. São Paulo: Algor Editora, 2007.
- CLÜVER, C. Inter textos / Inter artes / Inter media. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em: 14 set. 2018.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. *Revista Pós (Revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG)*, Belo Horizonte, v.1, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Editora, 2014.
- DÜRRENMATT, J. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Organização de Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauk e Glória Maria Guiné de Mello. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- ELLESTRÖM, L. *Transmedial Narration – Narratives and Stories in Different Media*. Cham, Palgrave Macmillan, 2019.
- FRASER, T. *O guia completo da cor*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- GARCÍA, S. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Editora, 2012.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*. Paris: PUF, 2011.
- HELLER, E. *A psicologia das cores*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.
- MARINIELLO, S. Commencements [Naitre/birth of a concept, n. 1, printemps 2003]. *Intermedialités*, Montreal , n. 20, p. 33-48, 2012. DOI: 10.7202/1023523ar.

- MÉCHOULAN, E. Intermédialités: Le Temps des illusions perdues [Naître/Birth of a concept, n. 1, printemps, 2003]. *Intermédialités*, Montreal, n. 20, p. 13-31, 2012. DOI: 10.7202/1023522ar.
- POUSTOCHKINE, F. N. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise d'après l'oeuvre de Dai Sijie*. Paris: Futuropolis, 2017.
- RAJEWSKY, I. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação” – Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz & Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.15-45.
- RAJEWSKY, I. Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. In: FISCHER, Caroline (Org.). *Intermédialités*. Paris: SFLGC, 2015, p. 19-54.
- SIJIE, D. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. France: Éditions Gallimard, 2000.
- SIJIE, D. *Balzac e a Costureirinha chinesa*. Tradução de Vera Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2017.

**PODER DA ESTÉTICA E ESTÉTICA DO PODER:  
A INSTRUMENTALIZAÇÃO NACIONAL DA ESTÉTICA  
NEOBARROCA NA CERIMÔNIA DE ABERTURA DOS  
JOGOS OLÍMPICOS DE PEQUIM 2008\***

Walter Moser

*University of Ottawa*

*Tradução de Brunilda T. Reichmann*

*União de Prata - PR*

---

\* A pesquisa para este texto fez parte da Major Research Initiative sobre “The Hispanic Baroque: The First Transatlantic Complex Culture”, financiada pelo Canadian Social Sciences and Humanities Research Council de 2007 a 2013 e dirigida por Juan Luis Suarez, University of Western Ontario. Nesse projeto, eu era responsável por um grupo de pesquisa internacional que trabalhava com o neobarroco.



## O PROBLEMA: USOS DO PODER DA ESTÉTICA

Este ensaio é motivado por uma observação que fiz ao longo de muitos anos no campo dos estudos (neo)barrocos. Em minha pesquisa recente sobre o barroco e seu retorno à cultura contemporânea, notei certa tendência de representar fenômenos relacionados ao retorno do barroco na atualidade como dotado de um potencial crítico inerente que pode ser examinado como uma qualidade objetiva dos artefatos culturais ou trazido à tona por meio de uma “leitura crítica”.<sup>1</sup> Há uma tendência, então, de apresentar o barroco como um paradigma crítico *per se*, ou, pelo menos, privilegiar o uso crítico que pode ser feito do “poder da estética” barroca.

Na produção cultural, o barroco desenvolveu de fato uma “estética do poder” – falarei sobre esse assunto mais adiante – que pode ser empregada de maneiras distintas. Uma delas é a crítica. Mas não é de longe a única, embora pareça ser o que nós, os intelectuais, preferimos, porque afirma nosso próprio “poder”. Gostaria de relembrar outros usos que também deveríamos considerar interessantes em termos de conhecimento e de igual nível de importância, ao invés de esquecê-los ou colocá-los de lado. Afirmo que há mais complexidade

---

1 Como pode ser visto, por exemplo, da “contra conquista” de Lezama Lima a muitos aspectos da exposição “Ultra-Baroque”, realizada em San Diego em 2000. Também em livros, como os de Mieke Bal (1999) e Monika Kaup (2012).

nas pragmáticas da estética barroca e que, como pesquisadores, temos a obrigação de, em vez de reduzir essa complexidade, mantê-la em nosso objeto de estudo e de desenvolver processos de análise que correspondam ao nível da complexidade do nosso objeto.

Neste estudo resumido, porém, não consigo apreender toda a extensão dessa afirmação. Em um estudo de caso muito resumido como este, prefiro focar outro uso do poder estético do barroco.

## DE VOLTA PARA NIETZSCHE

Para recuperar a ideia de pelo menos dois usos diferentes do barroco, voltemos às duas páginas de Nietzsche sobre “O estilo barroco” no segundo volume de *Humano, demasiado humano* (*Menschliches, Allzumenschliches*). Esse texto é breve, mas muito denso, e contém vários elementos interessantes. O que interessa ao meu argumento aqui é a passagem em que Nietzsche se concentra no poder da estética barroca. Segundo ele, o Barroco compreende primeiro

a escolha de materiais e temas de elevada tensão dramática, com os quais mesmo sem arte o coração treme, já que céu e inferno do sentimento se acham muito próximos; depois a eloquência dos afetos e gestos fortes, do feio-sublime, das grandes massas, da quantidade mesma em si [...] as luzes de crepúsculo, de transfiguração ou de incêndio em formas tão acentuadas; e sempre novas ousadias nos meios e intenções, vigorosamente sublinhadas para os artistas pelo artista, enquanto o leigo não pode senão imaginar que enxerga o contínuo e involuntário transbordar das cornucópias de uma primordial arte da natureza.<sup>2</sup>

---

2 NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. Aforismo 144. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-humano-demasiado-humano-ii-friedrich-nietzsche-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 16 fev. 2020.

Versão em inglês: “The Baroque comprises, first, the choice of material and subjects

Existem então dois usos das “formas tão acentuadas” do barroco. O primeiro é para artistas, o segundo para leigos. Enquanto os leigos ficariam impressionados com o poder da estética barroca, os artistas são capazes de ver, além desse efeito arrebatador, “a contínua e ousada experimentação de novos métodos e objetivos”. Ou seja, os artistas têm acesso cognitivo ao funcionamento desse poder e sabem como colocá-lo em prática através de uma interação artística de materiais, mídias e técnicas. Eles sabem como o artefato é produzido e, portanto, podem calcular, orientar e até manipular o processo de recepção, o que pode desencadear duas atitudes no processo de recepção: uma de admiração e outra de crítica.

## DESVIO HISTÓRICO

De fato, nesse duplo aspecto do “estilo barroco” (perspectiva do artista e do leigo), Nietzsche reafirma uma característica essencial do barroco histórico. Podemos encontrá-lo se voltarmos à história do barroco. E, mais precisamente, a um de seus artistas mais representativos da Itália. Andrea Pozzo, além de criador da famosa quadratura da igreja Sant’Ignazio di Loyola – Gloria di Sant’Ignazio –, também foi autor de um tratado de arquitetura.<sup>3</sup> Nesse tratado, ele introduz essa dupla perspectiva na experiência do receptor, guiando o visitante

---

of the greatest dramatic tension, which make the heart tremble even without art, because heaven and hell are too close to the emotions. Then the oratory of strong passions and gestures, of the ugly-and-sublime, of great masses, of sheer quantity [...]; the lights of dusk, of transfiguration, or conflagration playing on these strongly molded forms; ever new risks in instruments and intentions, strongly accented by artists for artists, while the layperson must fancy that he witnesses a constant and unconscious overflowing of primitive nature – art’s horns of plenty.” (NIETZSCHE, Friedrich. On the Baroque. Transl. Monika Kaup. In: ZAMORA, Lois Parkinson; KAUP, Monika (dir.). *Baroque New Worlds*. Representation, Transculturation, Counterconquest. Durham and London: Duke University Press, 2010. p. 44.)

3 POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Rome, 1693-1700.

desta igreja de um ponto de vista para outro. Colocar-se no primeiro ponto de vista, o ponto de vista ideal em um sistema monofocal, produz uma imersão total nos efeitos da quadratura, sem distanciamento (crítico ou qualquer outro) dele. No processo de recepção, esse é o momento em que o visitante fica completamente impressionado com o efeito ilusionista da obra de arte.

Então Pozzo incentiva o visitante a seguir em frente no espaço da igreja. Esse deslocamento resultará na destruição do efeito ilusionista da integração espacial e continuidade da arquitetura e pintura. Agora, as distorções aparecem entre as duas mídias. Esse momento de desfazer a ilusão não é apenas negativo, porque serve “à capacidade do artista de exibir um certo virtuosismo”,<sup>4</sup> como Angela Ndalianis coloca.

Esse segundo momento no processo de recepção é um complemento necessário ao primeiro: é o momento de revelação do virtuosismo do artista; produz um segundo tipo de admiração que equivale a uma apreciação técnico-crítica da obra de arte e do virtuosismo do artista.<sup>5</sup>

Para voltar à cultura contemporânea, essa distinção pode ser encontrada na maioria dos pacotes de DVD de longas-metragens. Quando compramos um filme no formato comercial de DVD, esse formato geralmente inclui vários subprodutos. Entre eles, encontramos o pró-

---

4 NDALIANIS, Angela. *Neobaroque Aesthetics in Contemporary Entertainment Culture*. Cambridge: Mass.: MIT Press, 2004. p. 165.

5 Em dois estudos recentes sobre o barroco e seu retorno, encontramos distinções análogas. Em *Return of the Baroque in Modern Culture* (Londres e Nova York: Continuum, 2004, reimpresso em 2006, p. 34), Gregg Lambert analisa o que chama de “efeito barroco” como duplo. Ele contém um momento de confusão na experiência estética que ocultaria sua própria criação e um momento de revelação – graças à “participação ativa do espectador” – sobre como essa confusão é produzida. Em seu *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics* (Stanford: Stanford University Press, 2010, p. 5-6), William Egginton distingue uma estratégia principal de uma estratégia menor do barroco. Enquanto a estratégia principal produz uma ilusão de representação, a estratégia menor revela o que a ilusão está escondendo e, portanto, a desconstrói.

prio filme e uma seção chamada “*the making of*”. Até certo ponto, essa embalagem comercial de um produto de mídia de massa nos oferece os dois pontos de vista que Pozzo distingue em seu tratado. Hoje, de fato, há um grande interesse pela seção *the making of*, porque muitos espectadores estão tão interessados nas várias tecnologias e técnicas utilizadas pelo cineasta, principalmente na produção de efeitos especiais, quanto na experiência do próprio filme. E admiram o virtuosismo que vem à luz na seção *the making of*.

Assim, seja como duas características do artefato, como duas perspectivas disponíveis para o mesmo destinatário, como dois momentos diferentes na recepção do trabalho ou mesmo como duas atitudes e competências diferentes de recepção, sempre encontramos uma distinção entre uma poderosa experiência estética imediata que resulta em confusão, impacto, mistificação, e um segundo momento de trabalho intelectual que observa e revela a criação dela, e que pode provocar um segundo nível de admiração e fazer brotar uma verdade mais profunda e desmistificadora.

119

## ARTE E ENTRETENIMENTO

Deixe-me apresentar aqui brevemente o que Niklas Luhmann chama de *Leitdifferenz*<sup>6</sup> – que é uma diferença operativa orientadora – que será útil para a análise de artefatos (neo)barrocos concretos.

As noções “artefato” ou “produção cultural”, que tenho usado até agora, escondem a diferença fundamental entre arte e entretenimento. Esses são dois subsistemas sociais que são diferentes em suas funções, seu funcionamento, seus modos de produção e recepção, seus constituintes humanos, suas economias, suas infraestruturas institucionais.

---

6 LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. p. 19, 57, 105.

O sistema de arte é relativamente restrito em sua extensão socioeconômica. De acordo com seu contexto e condições históricas e político-sociais, ele pode ter muitas funções diferentes.<sup>7</sup> Pode ser articulado em um círculo interno (arte alta) e em um círculo externo (arte baixa). Ele tem a capacidade dinâmica de transgredir suas próprias regras e de recuperar sistematicamente essas transgressões. Qualquer que seja a função precisa que a arte priorize em um contexto específico, ela também sempre tem uma dimensão epistêmica. Ou seja, carrega o conhecimento que circula no espaço social circundante e pode, provisoriamente, produzir novos conhecimentos sobre a sociedade e o mundo.

O sistema de entretenimento é um sistema muito mais amplo. Graças às tecnologias modernas e atuais, atinge uma grande parcela da população pela comunicação de massa. Consequentemente, possui um modo de produção e difusão serial e industrial e, em sua dimensão econômica, observa as regras do mercado. O modo dominante de recepção de seus produtos é mais o consumo do que a contemplação, mais típica da obra de arte. Segundo Niklas Luhmann, o entretenimento é uma das três principais funções da mídia de massa moderna, as outras duas são informação e propaganda.<sup>8</sup> Por fim, é importante mencionar que os produtos de entretenimento, sua distribuição e consumo, representam a espinha dorsal do que a Escola de Frankfurt analisou e teorizou como a “*Kulturindustrie*”.

Essa apresentação dicotômica responde à necessidade de uma diferença fundamental de categoria. No entanto, para fins de análise de artefatos específicos (este termo incluindo objetos de arte e

---

7 Como panegírico, reprodução e transmissão de valores e de verdades produzidas fora da arte, representação elevada ou idealizada da realidade, crítica de construções da realidade, crítica de valores, experimentação de discursos sociais, projeções utópicas etc.

8 LUHMANN, Niklas. *The Reality of the Mass Media*. Stanford: Stanford University Press, 2000 (©1996).

entretenimento), é importante reconhecer que, na prática, as duas áreas de arte e entretenimento interagem e se sobrepõem em muitos aspectos. Na cultura contemporânea, há uma tendência de combinar e trazer à interação não apenas elementos da alta e da baixa arte, da cultura popular e de elite, mas também do entretenimento e da arte. As paredes de separação entre as categorias tornaram-se porosas. As práticas de entretenimento geralmente dominam e exploram as experimentações desenvolvidas pelos artistas.

Finalmente, a teoria estética, depois de uma crise sobre seu entendimento como filosofia da arte, tem buscado uma renovação. Uma das estratégias adotadas nesta pesquisa consiste em trazê-la de volta, por assim dizer, *upstream*, para um ponto no qual o entretenimento e a arte ainda não tivessem se separado e, assim, articular a base comum de práticas e sistemas. Isso pode ser explicitado através de um recurso etimológico do conceito “estética”, que remonta à “*aisthesis*”, isto é, ao contato do corpo humano com o mundo material através dos sentidos. *Aisthesis* é o terreno comum do entretenimento e da arte.

121

## “PODER DA ESTÉTICA” BARROCA ATRAVÉS DOS TEMPOS

Como mencionado acima, em estudos sobre o barroco há uma forte tendência geral de abordar o barroco, especialmente em seu domínio e dimensão estéticos, como uma estética do efeito. Ou seja, na obra de arte barroca, a questão central seria o efeito a ser produzido. A questão decisiva seria, então, quão forte e eficiente ele pode agir (sobre) um determinado destinatário, seja ele individual ou coletivo. Isso traz a arte barroca às proximidades da retórica antiga, que é uma arte de persuasão. De fato, há especialistas que consideram a cultura barroca de maneira mais geral como uma cultura retórica.<sup>9</sup>

---

9 Cf. obras do estudioso italiano Giulio Carlo Argan: “La retorica e l’arte barocca” em *Retorica e Barocco, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici* (Venezia,

O que Gregg Lambert chama de “efeito barroco” passa a ocupar o centro do palco da estética barroca. A obra de arte barroca deve ser dotada de um “poder estético”, contém o que eu chamaria de “estética do poder” que se destina a agir sobre o receptor de maneiras muito específicas e altamente calculadas. E esse poder reside principalmente na *aïsthesis* da obra de arte, que é sua interpelação sensorial ao corpo humano. Por uma questão de princípio, essa interpelação é intensa, dinâmica e pode ter o efeito (ilusionista) de dominar ou deixar de lado, pelo menos momentaneamente, as capacidades intelectuais do receptor.

De fato, o primeiro momento na recepção de uma obra de arte e de um artefato de entretenimento é a *aïsthesis*, que é o contato material com os cinco sentidos. Normalmente, se a contribuição sensorial produzida por uma obra de arte não é esmagadora e permanece discreta, precisamos de uma “suspensão intencional da descrença” (Coleridge) para entrar no universo ficcional ou ilusionista que ela propõe e para participar dela. No entanto, essa contribuição sensorial pode ser tão forte e calculada de maneira tão sofisticada que pode produzir um “*effet de réel*” que nos confunde a assumir o efeito artístico de nossos sentidos como a realidade. Nesse caso, o poder estético – ou mais precisamente o *aïsthetic* – é tal que nem precisamos de um ato voluntário para suspender a descrença. É como se a interpelação *aïsthetic* bem calculada e, portanto, poderosa, ao nosso corpo cuidasse dessa suspensão. Como receptores, como vimos anteriormente, poderíamos – ou não – em um segundo momento do processo de recepção, recuperar nossa capacidade intelectual e restabelecer nossa “vontade”. Mas também poderíamos preferir, como é mais frequente no entretenimento do que na arte, permanecer dentro da forte realidade ilusionista e prolongar o prazer que ela nos proporciona, mesmo que esse prazer resulte do fato de estar-

---

1954), Roma 1955, p. 167-176. Segundo Argan, a arte barroca é a tradução da retórica para a forma artística.

mos desorientados ontologicamente. Essa seria uma atitude mais consumista em relação ao artefato.

Agora, se inserirmos a obra de arte ou o artefato do entretenimento em um processo comunicativo – que é sempre pressuposto em uma interação retórica – fica claro que esse forte efeito de prazer não é gratuito. Pelo contrário, pode se tornar um instrumento poderoso para predispor nossas preferências emocionais, nossa adesão aos valores e causas da maneira específica pretendida pelo emissor ou nossa rejeição deles. Assim, o efeito estético pode ser instrumentalizado pelo emissor a favor ou contra uma causa específica, instância ou instituição, que não é de natureza estética e que, de alguma forma, enquadra todo o processo de comunicação através de canais estéticos.

Esse foi o caso do barroco histórico no debate pós-tridentino sobre o uso eficiente da estética pictórica do poder no processo de evangelização no Novo Mundo. Esse foi o caso das festividades e eventos da corte panegírica (*encomium*) no século XVII. Esse ainda é o caso sempre que instituições específicas recorrem a efeitos estéticos para sua autorrepresentação, com a intenção de se legitimarem e até se glorificarem.

Essa estética barroca do efeito tinha alcançado altos níveis de sofisticação e perfeição já no século XVII. Mas eu proponho a hipótese de que somente hoje, graças à *mediascape* e à *technoscape* (paisagens midiática e tecnológica) contemporâneas altamente desenvolvidas, ela pode ter atingido a plena realização de seu potencial.

Aqui estão as principais características da estética do poder barroco, pelo menos aquelas que pretendo destacar na análise de um espetáculo neobarroco específico.

Primeiro, então, há a intensidade da interpelação *aesthetic* ao aparato sensorial do nosso corpo. Essa intensidade pode ser obtida apenas por meio de quantidade (Nietzsche insiste nesse aspecto específico). Mas também pode ser obtida por meio da diversidade e, ainda mais efetivamente, combinando-se a forte interpelação aos vá-

rios sentidos ao mesmo tempo. Essa era uma tendência na arte barroca, por exemplo, no gênero músico-teatral da ópera. Em uma terminologia mais recente, neste caso, nos referimos a artefatos como espetáculos multimídia. A intensidade *aïsthetic* pode resultar em sobrecarga, quando nosso aparato sensorial é bombardeado com mais informações do que pode processar.

Segundo, juntamente com dispositivos técnicos bem concebidos e calculados, essa intensidade *aïsthetic* produz o efeito de imersão. É o caso quando os efeitos produzidos pelo artefato que estamos “usufruindo/consumindo” ocupam todo o alcance de nossos sentidos. Nada permanece do lado de fora. Em outras palavras, não somos mais capazes de diferenciar entre dois espaços da realidade: o que ocupamos e o que o espetáculo ocupa. Nós estamos no espetáculo. O desenvolvimento relativamente recente do cinema IMAX é um bom exemplo do aperfeiçoamento de um complexo dispositivo técnico para obter um efeito de imersão audiovisual.

Terceiro, a transgressão de molduras e a resultante confusão de níveis de realidade. O efeito estético barroco brinca intencionalmente com nossos hábitos de percepção, que precisamos para estabilizar nossa apreensão do mundo e que oferecem uma base para a produção de conhecimento sobre o mundo. Ele infringe molduras da realidade e de representação da realidade, mistura níveis de realidade, traz diferenças operacionais à implosão, para que não possamos distinguir mais a arquitetura da pintura (quadratura de Pozzo), 2D dos espaços 3D, interior dos espaços exteriores, ilusão da realidade, sonhar de estar acordado etc. Isso produz o efeito estético do que chamo de “instabilidades ontológicas” e, no nível da percepção, dissonâncias cognitivas.

Quarto, a dinâmica das formas. As formas não são mais dados estáveis, são processos. O trabalho barroco privilegia os processos de metamorfose (transformação de uma forma em outra) e *morphing* (morfo-gênese, emergência de formas, sua transformação aberta). A forma não é apresentada no modo de “ser”, mas no modo de “tornar-se”. E esse

dever é um processo contínuo que age sobre o receptor não através de seu resultado, mas através de sua processualidade contínua.

## UM ESTUDO DE CASO: ANÁLISE DA CERIMÔNIA DE ABERTURA DOS JOGOS OLÍMPICOS REALIZADA EM PEQUIM EM 2008<sup>10</sup>

Com essas características estéticas centrais e os efeitos da obra de arte barroca em mente, não hesito em considerar as cerimônias de abertura dos Jogos Olímpicos em geral, e a cerimônia de Pequim 2008 em particular, como um espetáculo que recorre ao poder da estética neobarroca.

125

### Sobre o gênero “cerimônias de abertura dos Jogos Olímpicos”

Os Jogos Olímpicos (JO) são o evento esportivo internacional mais importante do mundo. Eles acontecem a cada dois anos, alternando os jogos de verão e inverno. Com muitos anos de antecedência, uma cidade e um país específicos se candidatam e são escolhidos por meio de sorteio pelo Comitê Olímpico Internacional. Muitas cidades e países ficam ansiosos para manter sua candidatura, porque a realização dos JO representa uma ocasião de alto nível para se colocar no Mapa do Mundo – ou melhor, hoje, na rede global de TV e outros dispositivos – e obter-se uma exposição máxima, com toda a publicidade do turismo, os orgulhos nacional e local, as consequências econômicas positivas esperadas, sem mencionar o “salto à frente” em infraestrutura. Assim, as apostas são muito altas. É por isso que, na cerimônia de abertura, geralmente os organizadores dos JO mobilizam todo o “poder da estética” que podem.

---

10 Estou trabalhando com os seguintes documentos: 1) um DVD de 2 discos com a transmissão completa de 4 horas da cerimônia pelo canal de TV norte-americano NBC e 2) a página da web “[en.wikipedia.org/wiki/2008\\_Summer\\_Olympics](http://en.wikipedia.org/wiki/2008_Summer_Olympics)”, que se refere à “cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Verão de 2008” (abreviado como “2008 SO Opening”).

Essa cerimônia é, portanto, um gênero complexo e híbrido que possui, apesar de suas raras representações, regras genéricas precisas. Antes de tudo, inclui um certo número de rituais obrigatórios. Estes são os mais importantes: a chama olímpica chega e é acesa no estádio; a bandeira nacional é hasteada e o hino nacional é executado; a bandeira olímpica de cinco círculos é hasteada e o hino olímpico é executado; o juramento olímpico é feito; o chefe de estado nacional declara os Jogos abertos; todos os atletas chegam e desfilam em grupos nacionais. Tudo isso na presença de dignitários nacionais e internacionais.

Todos esses elementos estão integrados em um grande show que acontece no estádio principal dos Jogos. E esse show é planejado e concebido por artistas nacionais famosos e outros especialistas, e executado principalmente por artistas nacionais. Ele contém elementos extensos e importantes da autorrepresentação nacional sob a perspectiva mais favorável.

### O espetáculo do *potlatch*

Juntando todos os elementos já mencionados, o que exatamente é a “cerimônia de abertura”: um evento, uma cerimônia, um show, um entretenimento, uma peça de propaganda nacional, um espetáculo? É, claro, tudo isso. Decidi chamá-lo de “espetáculo de *potlatch*”.

*Potlatch*: dados os imensos custos em que uma cidade e um país incorrem para oferecer um espetáculo que dura pouco mais do que algumas horas (exatamente quatro, em Pequim), isso pode ser comparado ao gasto ritual de riqueza organizado como um *potlatch* em certas sociedades pré-modernas. Mas não está no significado derivado expresso por Georges Bataille. Ele viu no *potlatch* apenas o gesto da *dépense improductive et gratuite*, do *perte pure*.<sup>11</sup> *Potlatch* deve ser tomado, aqui, no sentido original de Marcel Mauss. Nas sociedades que ele

---

11 BATAILLE, Georges. *La part maudite*, 1949.

observou, Mauss<sup>12</sup> viu o *potlatch* sempre emoldurado por uma lógica de troca. Não é apenas uma despesa, uma destruição da riqueza coletiva acumulada, mas também um desafio sócio-econômico-político e vem com a obrigação de o destinatário (ou seja, o destinatário de um “presente”) fazer o mesmo, ou até mais, em uma base de troca. Assim, o *potlatch* se torna uma medida do poder sócio-econômico-político. Na cerimônia de abertura *potlatch*, uma nação organiza um show simbólico muito dispendioso em resposta a cerimônias anteriores e como um desafio para as nações que organizarão tais cerimônias no futuro.

127

Espetáculo: no sentido que Guy Debord deu a esta noção.<sup>13</sup> Embora o espetáculo não seja o mundo real, a vida real, mas apenas uma representação do mundo e da vida, tende a assumir todo o espaço daquilo a que se propõe a referir-se e, assim, substitui-lo. E é uma performance de exibição que tem um público a ser persuadido. Há uma retórica de poder implícita no espetáculo. No caso da cerimônia de abertura de 2008, o remetente e produtor do espetáculo é Pequim, como capital política da República Popular da China (RPC). E quem recebe o espetáculo de presente é o mundo em geral, a sociedade global e, mais especificamente, os poderes ocidentais que devem ficar impressionados com o espetáculo.

Os Jogos Olímpicos modernos tiveram início no século XIX (exatamente em 1896, em Atenas; Pequim é a 29ª edição) em uma *mi-diascape* bastante diferente da contemporânea. Hoje, a transmissão da cerimônia pela TV torna possível – e obrigatório – abordar dois públicos diferentes: o público presente no estádio terá um espetáculo diante de si em tempo real, o público da TV está disperso em todo o mundo e recebe a cerimônia, onde quer que um aparelho de TV esteja disponível, como um espetáculo transmitido e mediado, em tempo

---

12 MAUSS, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, nouvelle édition. Paris: PUF, 2012 (première édition, 1923).

13 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 (©1967).

real ou com atraso de tempo, todo o espetáculo ou apenas fragmentos selecionados. O público ao qual o espetáculo se dirige e alcança tem uma composição ainda mais complexa; existe um público fisicamente presente no estádio, incluindo visitantes e dignitários de todo o mundo; além disso, na audiência geral da TV, precisamos diferenciar pelo menos dois públicos: o público nacional chinês, por assim dizer, o público “interno”, e o público internacional ou “externo”. O efeito retórico a ser produzido nesses dois últimos públicos é bem diferente.

128

Em termos quantitativos, a cerimônia de Pequim teria quebrado todos os recordes: seu custo foi estimado em cerca de US\$ 100 milhões. O número de artistas foi de aproximadamente 15.000; o número de atletas participantes, 11.000; o número de espectadores presentes no estádio, 91.000; o número de chefes de estado presentes, em mais de 100. As estimativas do tamanho da audiência da TV variam desproporcionalmente entre um e cinco bilhões. Em muitos comentários, podemos encontrar frases como “a maior de todos os tempos”, “a melhor de todos os tempos”, “recorde mundial”, “quebra de recorde”!

Agora, tal espetáculo é arte, é entretenimento? Ou podemos depreciá-lo classificando-o como propaganda? É certamente uma forma híbrida que contém elementos das três categorias. Nesse contexto, deve-se mencionar que a direção do espetáculo, ou seções e aspectos específicos, foram confiadas a artistas famosos, principalmente nacionais, mas também a alguns estrangeiros. Entre outros, o cineasta Zhang Yimou, como diretor geral, Cai Guo-Qiang, como diretor de efeitos visuais e especiais.<sup>14</sup>

---

14 Seu núcleo de planejamento e sua equipe criativa eram formados por alguns dos melhores artistas e apresenta especialistas em tecnologia do mundo; cf. a lista em “2008 SO Opening”.

## Sobre o contexto cronotópico particular dos Jogos Olímpicos de Pequim em 2008

A candidatura da RPC para os Jogos Olímpicos de Verão deve se situar no duplo contexto de, por um lado, a rejeição ao país, se não a proibição por razões éticas, humanitárias e políticas, após a repressão de 1989 da Praça Tiananmen e, por outro lado, sua constante ascensão ao poder com base em seu impressionante crescimento econômico. Desde então, esse esforço nacional da China para se tornar uma potência mundial foi confirmado. Retrospectivamente, podemos afirmar que as Olimpíadas de Pequim, em 2008, especialmente seu planejamento perfeito e sua encenação bem-sucedida, não foram senão um degrau nessa escada ascendente.

129

Em 2001, quando os JO foram conferidos à República Popular da China na reunião do COI em Moscou, essa decisão gerou controvérsia, especialmente à luz das questões de direitos humanos em relação ao Tibete e outras regiões do mundo em que a República Popular da China tomou o partido dos líderes que abusaram dos direitos humanos. Para a RPC, esse foi um momento triunfante e uma chance de mostrar ao mundo inteiro sua força em termos econômicos, de infraestrutura, organizacional, cultural, industrial e simbólico. Todas essas áreas juntas representariam uma peça de poder político. A China precisava de um grande sucesso mundial. Tinha que provar que não apenas havia atingido o nível de força e habilidade de seus rivais, principalmente o chamado mundo ocidental desenvolvido, mas que imediatamente tentou superá-los.

Todas essas e outras questões estavam em jogo quando a China começou a preparar os primeiros JO em território chinês. Não vou detalhar as impressionantes atividades de planejamento e construção, que começaram logo após 2001, nem os principais edifícios representativos ou monumentos que foram construídos para esse evento, incluindo o Estádio Ninho de Pássaro, nem a capacidade mecânica de respeitar prazos determinados ou autoimpostos. Estou me concen-

trando na cerimônia de abertura, que fazia parte da ambição nacional geral e tinha que estar alinhada com os objetivos resultantes do contexto geral delineado. Ficou claro desde o início que essa cerimônia tinha de expressar as mais altas aspirações nacionais e, portanto, tornou-se um instrumento no processo de alcançar objetivos nacionais que eram de natureza do reconhecimento político.

Não é de surpreender, portanto, que a equipe de artistas, especialistas em tecnologia, especialistas em mídia, especialistas em entretenimento, engenheiros e outros tenham optado pela estratégia do “poder da estética” barroca. Esse espetáculo teve que produzir fortes efeitos estéticos para transmitir mensagens e conteúdos que não eram de natureza *aïsthetic*. Estamos muito próximos aqui da “instrumentalização da cultura” de Maravall e da “cultura guiada”<sup>15</sup> no domínio da cultura de massa.

#### Análise do espetáculo multimídia

Assim, a parte artística (em oposição ao ritual) do espetáculo, a que oferece uma autorrepresentação artística da nação chinesa, encenada em última instância pela RPC estado-nação e mais precisamente pelo partido comunista,<sup>16</sup> transmitiu conteúdos específicos, como objetos explícitos de representação e efeitos de performance. Esses conteúdos podem ser considerados ideológicos no contexto da consolidação das comunidades nacionais.

---

15 Esses são termos-chave no importante livro de José Antonio Maravall sobre o barroco histórico: *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975. Ele analisou a situação paradoxal na Espanha do século XVII, onde reconheceu o surgimento de uma cultura de massa precoce, por um lado, do desenvolvimento de tecnologias modernas e inovadoras da produção cultural e, por outro, da instrumentalização reacionária de duas instituições em crise: a Igreja Católica e a Monarquia.

16 O Politburo do Partido Comunista Chinês acompanhou de perto a preparação do espetáculo e impôs mudanças estéticas de última hora (especialmente a sincronização labial da “Ode à pátria”, cf. “2008 SO Opening”).

No nível de conteúdos explícitos como atributos ou qualidades da nação chinesa, estes são os temas destacados: inclusão de regiões, grupos étnicos,<sup>17</sup> sexos, idades; harmonia (a expressão desse conteúdo específico culminou na encenação espetacular – em três versões diferentes – do mega personagem “harmonia” no palco central),<sup>18</sup> profundidade e continuidade históricas, destacando invenções e avanços tecnológicos chineses (como papel, pólvora, imprensa móvel, bússola) e também grandes conquistas da arte chinesa. No nível da performance do espetáculo, destaca-se a excelência em termos de execução perfeita de um megaprojeto altamente tecnológico.

131

Em relação ao público interno nacional, isso equivale a construir um “nós” nacional muito unido, dotado de valores positivos de autoafirmação, como força, poder, orgulho e, portanto, produzir adesão e participação em termos de identidade coletiva. Em relação ao público externo internacional, o mesmo espetáculo buscou e, de fato, produziu admiração, reconhecimento e talvez preocupação por parte dos rivais e potências hegemônicas tradicionais (principalmente EUA e Europa) que tiveram, em certa medida e até certo ponto na história, o monopólio sobre esses tipos de rituais globais/nacionais no domínio do mega entretenimento. A mensagem subjacente aqui era: podem estar certos de que não estamos apenas tentando nos igualar a vocês, já estamos ultrapassando vocês e poderemos, em breve, rebaixar vocês.

Como espetáculo multimídia, a cerimônia de abertura foi composta dos seguintes elementos e os integrou:

---

17 Embora as crianças que carregavam a bandeira nacional e representavam os 56 grupos étnicos da RPC fossem principalmente do grupo étnico Han dominante, usando disfarces folclóricos (cf. “2008 SO Opening”).

18 Não havia conteúdo político explícito em todo o espetáculo, mas a insistência no valor da harmonia poderia ser interpretada como um invólucro eufemístico e um pretexto para a repressão política.

- Paisagem sonora de múltiplos e complexos efeitos acústicos: havia música tocada ao vivo no palco e tecnicamente reproduzida. A voz humana teve um papel importante, tanto por artistas individuais (tecnologicamente transmitidos e aprimorados<sup>19</sup>) quanto por coros de vários tamanhos e composições. Além disso, as explosões de fogos de artifício podiam ser ouvidas.
- Paisagem de luzes de efeitos visuais sofisticados. É importante lembrar que a cerimônia ocorreu à noite. Por isso, havia necessidade de luz artificial, o que permitia um controle técnico ideal dos efeitos de luz e cor. Isso produziu uma mega iluminação tecnicamente impressionante em constante mudança de cores no estádio, combinada com os trajes dos artistas do grupo.<sup>20</sup> Todas as superfícies possíveis – fixas e móveis – do estádio foram utilizadas para a projeção de imagens: bem no alto, próximo ao teto, na parte interna do círculo afunilado do estádio; na parte inferior translúcida do grande pergaminho no palco principal e nos objetos em movimento que se movimentavam no palco.
- Coreografias de massas, grupos e indivíduos. O corpo humano, geralmente vestido com trajes elaborados, estava muito presente tanto em grupos quanto em massa (até 2.000 artistas estavam no palco ao mesmo tempo), evoluindo em danças e em configurações coletivas e como indivíduos: dançarinos, músicos, cantores, artistas de tai chi, figuras voando no ar em aparente leveza.<sup>21</sup> O corpo humano individual era de modo geral totalmente coberto

---

19 Uma interessante dissociação da mídia do visual e do auditivo, do corpo e da voz, deu origem a uma controvérsia: “uma menina de vermelho, Lin Miaoke (林妙可), de 9 anos, foi vista encenando *Ode à pátria*, enquanto ouvintes ouviam a voz de Yang Peiyi (楊沛宜), com 7 anos de idade” (cf. “2008 SO Opening”).

20 Para mim, o efeito foi um pouco *kitschy*, mas isso provavelmente tornou todo o espetáculo mais eficiente na TV.

21 Esse “tratamento” do corpo humano me lembra a maneira como o Cirque du Soleil usa o corpo humano, com trajes especiais e maquiagem pesada.

com trajes elaborados, que constituíam parte constitutiva do espetáculo global, e também com maquiagem pesada (importante para o efeito de closes de TV). O corpo humano individual foi usado principalmente em grande número para produzir efeitos coletivos, para os quais o corpo individual contribuiu meramente como material, partícula, mas no qual é apagado. O que conta é o efeito em escala coletiva. Portanto, todas as “partículas” individuais usadas para o efeito de massa tinham a mesma aparência!

- Movimento, mobilidade, fluidez podem ter sido o aspecto geral dominante nesse espetáculo, que tinha como característica e regra primordial ser contínua e fluida. Fluidez: tudo estava sempre em movimento contínuo, não havia interrupção, estase, nem mesmo entre diferentes partes do espetáculo. Na parte histórica importante da cerimônia, o palco foi transformado no desenrolar de um gigante pergaminho. Essa figura tecnologicamente produzida pode ter sido o melhor dispositivo para simbolizar e executar esse movimento contínuo. Metamorfose: formas e formatos estavam sempre em processo de transformação.<sup>22</sup> *Morphing*: o espetáculo insistia no surgimento, transformação e dissolução de formas – em todos os níveis: global, coletivo e individual.

133

Na lógica de um espetáculo multimídia, todos esses elementos, aprimorados com a ajuda das mais avançadas tecnologias atuais, foram ativados em sincronia, resultando em certa sobrecarga e em um efeito arrebatador tanto para os espectadores presentes no estádio quanto para o público da TV. Isso certamente impôs uma *aesthetic* contribuição extremamente intensa sobre o aparato sensorial dos espectadores e produziu, na linguagem figurativa de Nietzsche, “as

---

22 Apenas um exemplo: um dos grandes coletivos de dança se metamorfoseou de símbolo da paz, uma pomba com asas em movimento, em representação do Estádio Ninho de Pássaro.

luzes de crepúsculo, de transfiguração ou de incêndio em formas tão acentuadas...”<sup>23</sup>

### Efeitos especiais

134

No entanto, isso não foi tudo! Além deste “bombardeio pesado” em todos os sentidos, a cerimônia contou com muitos efeitos especiais. Estes podem ser produzidos de várias maneiras e usam estratégias, técnicas e materiais bastante diferentes. Eles têm, no entanto, alguns elementos em comum: geralmente confiam em um engenhoso dispositivo técnico, têm implicações no nível conceitual por causa de sua capacidade de transgredir nossa orientação cognitiva habitual no mundo e confundir as categorias de nosso aparato perceptivo, e assim – o mais importante – eles nos surpreendem com algo que foi retomado por muito tempo sob o termo do maravilhoso. Em sua recente *História dos efeitos especiais*,<sup>24</sup> Norman M. Klein confirma que o efeito especial sempre faz parte de uma retórica de poder, mas oculta as relações reais de poder no efeito de uma maravilhosa surpresa.

Aqui estão apenas os mais espetaculares dentre os muitos efeitos especiais que a cerimônia de abertura estava oferecendo ao público:

- O uso do espaço 3D: aparentemente figuras sem peso evoluíam no ar, como as figuras budistas de apsará, uma criança empinando pipa, astronautas. Além disso, o portador da chama olímpica foi erguido no ar e percorreu um círculo completo, pendurado em cordas invisíveis na posição horizontal, no alto da parte interna do círculo afunilado do estádio. Esse tipo de efeito especial de-

---

23 NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Aforismo 144. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-humano-demasiado-humano-ii-friedrich-nietzsche-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 16 fev. 2020.

24 KLEIN, Norman M. *The Vatican to Vegas. The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.

pendia do dispositivo técnico mais tradicional, baseado na mecânica, que já estava sendo utilizado nas máquinas de teatro barroco (a famosa encenação de Deus *ex machina*) e ainda sobrevive em espetáculos de circo.

- O desenho do grande pergaminho usado como cenário e dispositivo para a longa e importante parte histórica da seção artística: um gigantesco pergaminho desenrolava-se no centro do palco e alcançava uma extensão de 70 x 500 pés. Tinha uma superfície translúcida, capaz de apoiar dançarinos e outros artistas. Ao mesmo tempo, serviu de superfície para a projeção de imagens. Essas imagens em movimento – um cinema com uma mega tela horizontal – davam a impressão de um desenrolar permanente do pergaminho, oferecendo um desfile cronológico dos destaques da história cultural chinesa.
- O retângulo gigantesco composto por 897 pequenos quadrados representando blocos de impressão móveis, cada um dos quais poderia ser ativado verticalmente. Animados por uma programação precisa, como um roteiro invisível, juntos, no nível macro, esses blocos executaram vários efeitos *morphing* coletivos (gotas caindo, flores, a Grande Muralha), incluindo o surgimento do megapersonagem 和 (Hé) para “harmonia”.
- As projeções nas partes internas do círculo afunilado do estádio. Essas projeções acrescentaram uma nova dimensão espacial ao espetáculo (para o público no estádio, elas ocorreram bem acima de suas cabeças) e possibilitaram duplicar em uma mega tela circular o conteúdo do que estava acontecendo no nível horizontal do palco principal. Eles produziram um efeito de imersão muito forte, semelhante ao que experimentamos em um cinema IMAX.
- O surgimento do cenário e o uso múltiplo de uma estrutura esférica gigante representando o planeta Terra, metamorfoseando-se em uma imensa lanterna chinesa. Novamente, uma experiência arrebatadora devido a atividades simultâneas: acrobatas suspensos por

- cordas e performando na superfície da esfera, dois cantores encenando vida no topo, imagens em movimento projetadas de dentro para a superfície. No final, a estrutura esférica se dissolve no chão. Esse efeito especial resultou de uma combinação de alta (as projeções) e baixa (acrobatas suspensos em cordas) tecnologia.
- Os fogos de artifício representando 29<sup>25</sup> pegadas gigantes no céu acima do estádio, que vão da Praça da Paz Celestial ao Estádio Ninho de Pássaro. A ideia desses passos como fogo de artifício – confiada ao famoso artista pirotécnico Cai Guo-Qiang – ultrapassou os limites do espaço interno do estádio e se expandiu para o espaço urbano da cidade de Pequim. No entanto, de que maneira esse elemento poderia ser levado ao público no estádio e ao público da TV para dar acesso a toda a grandiosidade do espetáculo? A solução para esse problema provocou a controvérsia mais importante de toda a cerimônia: os fogos de artifício “reais” foram filmados durante um ensaio, pois os riscos de filmar ao vivo de um helicóptero e a imponderabilidade atmosférica eram altos demais para um desempenho perfeito no dia da cerimônia. Então, Cai Guo-Qiang preparou uma simulação em computador 3D (que sua equipe levou um ano inteiro para montá-la) que foi apresentada nas telas do estádio e transmitida *urbi et orbi* nas telas da TV como espetáculo da “vida real”. Quando a verdade sobre essa simulação eletrônica foi divulgada, provocou protestos (“fogos de artifício falsos”, “aumentos enganosos” etc.) e um longo e parcialmente interessante debate sobre a “realidade” e a “autenticidade” do espetáculo.<sup>26</sup> As questões levantadas nesse debate pertencem ao âmago da estética neobarroca na *technoscape* e *mediascape*.

---

25 29 porque Pequim realizou a 29ª edição dos JO.

26 A própria intervenção de Cai Guo-Qiang nesse debate pode ser encontrada na página da web <http://blog.art21.org/2008/08/22/cai-guo-qiang-responds-to-olympics-fireworks-controversy>, 15 set. 2011.

### O efeito especial “making of”

Em muitos aspectos, um dos momentos mais interessantes e reveladores desses “efeitos especiais” surgiu no episódio com os 897 blocos de impressão. Eu gostaria de propor aqui uma “leitura analítica cerrada” desse episódio notável. Segue a descrição desse momento em um dos sites das Olimpíadas de Pequim:

No final da sequência, as partes superiores dos blocos de tipos móveis apareceram para revelar 897 artistas, que acenaram vigorosamente para a multidão, indicando que as partes individuais do tipo bloco não eram controladas nem sincronizadas por computador, mas sim pelos esforços combinados de 897 artistas perfeitamente sincronizados.<sup>27</sup>

137

Foi um efeito especial surpreendente dentro de outro efeito especial, um *mise-en-abyme* do efeito especial. Ofereceu um dos raros momentos em que o espetáculo permitiu uma visão interna de sua própria criação. Vislumbrou a caixa preta do espetáculo de alto desempenho. Como, no segundo ponto de vista de Pozzo e na seção *making of* dos DVDs, ele revelou o virtuosismo do design técnico. Mais precisamente, revelou sua agência homem-máquina combinada. O que, no efeito de superfície dos mega *morphings* dos 897 blocos, parecia ser o resultado de uma máquina de alta tecnologia programada por computador, foi na realidade invisivelmente ativado por um coletivo humano com um impressionante grau de disciplina e sincronização.

Embora esse momento de construção do mega espetáculo tenha sido muito curto, foi muito significativo. Como um desempenho em si, abriu um meta-nível dentro de um desempenho, revelando algo sobre o desempenho geral e sobre como ele foi realizado. E produziu um “efeito barroco”, que é uma dupla emoção de “encantamento” em dois níveis. O primeiro, sendo o efeito emocional dominante de todo

---

27 Cf. “2008 SO opening”.

o espetáculo, ao qual foi adicionado, como um segundo efeito emocional, a surpresa dessa autorrevelação interna sobre o funcionamento da máquina maravilha.

138 No entanto, esse efeito especial – o vislumbre da caixa preta da máquina – não funcionou, segundo Norman M. Klein,<sup>28</sup> como o efeito especial normalmente funciona. O funcionamento normal do efeito especial nos faz acreditar que algo milagroso é real ou natural, mesmo que seja de fato produzido artificialmente com uma maquinaria complexa. Atualmente, a maioria dessas máquinas funciona com base na tecnologia eletrônica, como, por exemplo, no filme *Jurassic Park*, e não tem continuidade indexada ou analógica com um referente ou suporte “real”, como um ator humano. Efeitos especiais são em sua maioria produzidos sinteticamente, em uma ruptura ontológica radical com qualquer “realidade” externa. Além disso, esse efeito especial de meta nível não funcionava de acordo com a lógica de uma revelação externa que destrói o efeito ilusionista e restabelece alguma forma de realidade em oposição à ilusão.<sup>29</sup>

O que enfrentamos neste momento de revelação é de outra natureza. Na verdade, poderia ser chamado de efeito especial regressivo, na medida em que transforma a agência de máquinas avançada de volta à agência humana. Um mega espetáculo em andamento, que parece ser impulsionado pela mais alta tecnologia e da maneira mais sofisticada, revela-se executado na realidade por um coletivo de 897 operadores humanos individuais – um escondido dentro de cada bloco de impressão – atuando sob a superfície do que o espectador vê, até uma pontuação coreográfica pré-estabelecida. Essa reversão

---

28 KLEIN, Norman M. *The Vatican to Vegas. The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.

29 Esse foi o caso da discussão já mencionada sobre os fogos de artifício “falsos” – feitos em computador – com 29 pegadas.

contém o que poderia ser chamado de remediação regressiva,<sup>30</sup> pela qual uma mídia mais antiga (operadores humanos) substitui uma mais avançada (tecnologia de mídia sintética).

Nessa parte da cerimônia, há um efeito de maravilha e arrebatamento já produzido no primeiro nível do espetáculo. Quando a multiplicidade de blocos únicos se cristaliza em formas gigantes específicas e reconhecíveis, ela não apenas realiza processos de transformação, resultando no surgimento da ordem no caos. Também cria uma forte emoção que já nos predispõe a aceitar o significado ideológico transmitido por essa ordem emergente: a principal configuração emergente é o caractere chinês 和 (Hé) para “harmonia”, e isso em três formas diferentes (consecutivamente em inscrição em Bronze, escrita Seal e escrita Kai). Aplicado à China como sujeito coletivo autorrepresentativo (sociedade, nação e estado), isso sugere que a China, apresentada no palco como um coletivo, é – e deve ser – harmoniosa: sem conflito interno, sem fratura, sem luta pelo poder.<sup>31</sup> Todas as partes são – e devem ser – integradas em um todo harmonioso.

E então, no final dessa parte do show, entra em erupção esse meta-nível do espetáculo. É uma grande surpresa e tem um efeito arrebatador, não apenas porque é o único momento como esse em toda a cerimônia, mas também porque oferece um inesperado impacto final espetacular. O show e a máquina midiática revelam ao mesmo tempo seu funcionamento interno. Segundo Norman M. Klein,<sup>32</sup> esse olhar

---

30 De acordo com Bolter e Grusin (*Remediation. Understanding New Media*, Mass.: MIT Press, paper back edition, 2000), a remediação geralmente funciona de maneira progressiva pela qual uma tecnologia de mídia mais antiga, assim como a terminologia, é utilizada para criar uma nova mídia tecnologicamente aceitável, assim como *Facebook*, *Powerbook* que se referem, na realidade, a tecnologias de mídia distantes da impressão de livros.

31 Tentando, assim, neutralizar as controvérsias sobre Tiananmen, Tibete, Xinxiang, entre outras.

32 KLEIN, Norman M. *The Vatican to Vegas. The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.

por trás da cena ou no interior da máquina é um “dispositivo autorreflexivo” que pode produzir dois efeitos diferentes.

Primeiro, o efeito virtuoso, como na estética barroca histórica, pela qual o espectador descobre a habilidade do artista. Aqui, ele vem com uma diferença significativa. A resposta para a pergunta “quem fez” não aponta para o gênio e o virtuosismo de um único artista, mas para “eles fizeram!”, aponta, portanto, para o coletivo de operadores individuais que atuaram com a perfeição de uma máquina ou de um programa de computador.

140

Segundo, o efeito crítico. Isso implica a destruição da ilusão, transformando o funcionamento da própria máquina tecno-midiática em um objeto de cognição. Deste modo, provoca o fim da dissonância cognitiva e a instabilidade ontológica que estávamos experimentando, sob o poder da subjugação estética. E restaura a estabilidade, dando-nos um acesso racional e explicativo à “maravilha”.

Mas aqui, na cerimônia de Pequim, esse potencial crítico é recuperado ao transformar a técnica do efeito meta-especial em uma confirmação do conteúdo ideológico já transmitido no primeiro nível de desempenho por meio da declaração implícita “China é uma harmoniosa sociedade e nação”. Esse momento de “criação de” pode de fato ser visto como uma tradução tecnológico-midiática do ideograma “harmonia” e “sociedade harmoniosa”. Reafirma o mesmo conteúdo ideológico, mas de maneira performativa.

Vamos analisar, em etapas analíticas, a complexidade dessa reafirmação. Primeiro, somos levados a descobrir que, por trás da superfície de contato visual da “máquina”, existem de fato agentes humanos individuais, 897 deles, um em cada bloco de impressão móvel. Juntos, eles são responsáveis pela ação perfeitamente sincronizada dos blocos que produzem os efeitos de mega metamorfose, e não um programa de computador digitalizado, como alguém poderia ter sido induzido a acreditar, pelo macro desempenho incrivelmente bem orquestrado. Segundo, esses agentes individuais parecem iguais; eles

são uniformizados com trajes especiais, maquiagem, gestos e sorrisos. Suas diferenças individuais foram apagadas, subordinando, assim, seu talento, habilidade, esforço e contribuição geral à integração e harmonização no maravilhoso desempenho da mega performance. E terceiro, portanto, neste segundo nível do espetáculo, e dessa maneira performativa, a China, como sociedade e nação, é confirmada como estando “em harmonia”, isto é, capaz de trabalhar em harmonia e produzir resultados de interesse mundial, já que até o seu desempenho tecnológico mais avançado é, como milagrosamente resulta desse efeito especial, baseado em uma agência humana coletiva harmoniosa – disciplinada e bem sincronizada. E, finalmente, 897 sorrisos e acenos, também perfeitamente harmonizados, tornam-se a expressão padronizada da emoção concretizada da felicidade. Como resultado, o “nós” chinês, reunido harmoniosamente na performance espetacular, produz um efeito positivo. A harmonia, portanto, se traduz em disciplina como a integração do agente individual no desempenho coletivo bem-sucedido que produz felicidade.

141

## PARA CONCLUIR

Os vários momentos e elementos do exame analítico apresentados aqui estão longe de oferecer uma análise completa da Cerimônia de Abertura dos JO de Pequim 2008. Mas eles podem ter destacado materiais, dispositivos e estratégias suficientes dessa arte do mega entretenimento, para mostrar como eles se empenharam para reproduzir algumas das características da estética barroca. E isso dentro de uma *technoscape* e uma *mediascape* atualizadas, que aprimoram os efeitos do poder da estética barroca voltado para atuar sobre seu receptor. Nesse mega espetáculo multimídia, com todo tipo de gastos semelhante ao *potlatch*, com sua sobrecarga sensorial bem calculada, com uma série de efeitos especiais, com a perfeição de sua execução, podemos reconhecer facilmente a intensa interpelação *aïsthetic* do

corpo, várias estratégias de imersão, a transgressão sistemática de molduras de referência e de representação. E o mais importante é a mobilidade e a fluidez das formas, o princípio estético geral de *morphing* que apresenta qualquer forma, não como um ser, mas como um devir permanente. Tal estética visando a efeitos poderosos sobre o receptor e o destinatário, nesse caso, foi claramente utilizada como uma retórica de poder. O efeito dessa agradável experiência estética produz no público afetos que o condicionam a ser receptivo às mensagens que o remetente final, o governo da RPC, está sugerindo indiretamente através do espetáculo.

A retórica funcionou e teve sucesso se olharmos para os resultados, ou seja, para os muitos documentos que constituem a recepção geral do espetáculo. Eles são na maior parte positivos, até entusiasmados com a excelência do evento e cheios de elogios para seus criadores e artistas. E, implicitamente, eles esquecem o remetente ou retêm suas críticas anteriores, principalmente por motivos políticos. Eles dissociam principalmente a estética bem executada do espetáculo do uso (ideológico e político) que é feito dela.

Permitam-me citar, em contraste com uma certa unanimidade da recepção que geralmente não vai além da avaliação da performance estética, uma voz de dentro da RPC que, em termos severos e críticos, e até provocativos, estabelece a conexão entre a estética e a política do espetáculo. O artista chinês Ai Weiwei descreve a cerimônia da seguinte forma: “uma reciclagem do lixo da falsa tradição da cultura clássica; um depósito de lixo visual sacrílego e um insulto ao espírito da liberdade; som de classe baixa que é apenas poluição sonora”.

Até aqui, a avaliação crítica do artista se concentra na dimensão estética do espetáculo. Mas então sua crítica vai além da produção de efeitos e inclui os usos aos quais esses efeitos podem ter sido aplicados: “uma vitrine da reencarnação do imperialismo marxista; o modelo final de uma cultura abrangente do totalitarismo fascista; uma

enciclopédia que engloba total derrota do espírito intelectual”.<sup>33</sup>

Este é um comentário muito forte e, no contexto chinês, certamente um comentário extremamente provocador. Traz à tona um dos usos, o crítico, da estética do poder neobarroco, transformando-o em uma estética instrumentalizada por e para um poder político.

E isso nos leva de volta a Walter Benjamin. Estamos hoje, ou mais especificamente, o uso da estética neobarroca em certos contextos ainda está vinculado à alternativa que formulou no final de seu ensaio de 1936 sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:<sup>34</sup> o uso da mídia e tecnologias modernas podem levar a uma estética da política ou a uma politização da estética. Walter Benjamin, também especialista do barroco histórico,<sup>35</sup> lidou nesse ensaio principalmente com a fotografia e o cinema como novas mídias. *A mídiacape* que ele evoca certamente está desatualizada à luz dos recursos midiáticos e tecnológicos que a Cerimônia de Abertura de Pequim tinha à sua disposição, mas a alternativa que ele formulou talvez ainda não esteja ultrapassada.

O que propus em minha análise aqui não é uma “politização da estética”, como Benjamin fez em 1936 no contexto de um conflito entre duas ideologias políticas (fascismo x comunismo), mas uma análise crítica de uma instrumentalização política do poder da estética neobarroca que, em última análise, testemunhamos na cultura contemporânea.

---

33 Citado em <http://news.sky.com/home/world-news/article/15075291>, 15 set. 2011.

O texto nesta página da web continua: “Excepcionalmente, ele não foi censurado pelas autoridades.” Como sabemos, desde o final de 2011, esse não é mais o caso.

34 BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit”. In: *Gesammelte Schriften I: 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, p. 431-508.

35 BENJAMIN, Walter. “Barockbuch” “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. In: *Gesammelte Schriften I: 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. p. 203-430.

## REFERÊNCIAS

- 2008 Summer Olympics. Disponível em: [en.wikipedia.org/wiki/2008\\_Summer\\_Olympics](http://en.wikipedia.org/wiki/2008_Summer_Olympics).
- ARGAN, Giulio Carlo. La retorica e l'arte barocca. In: CASTELLI, Enrico. *Retorica e Barocco, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici* (Venezia, 1954), Roma 1955, p. 167-176.
- BENJAMIN, Walter. "Barockbuch" "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: *Gesammelte Schriften I: 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. p. 203-430.
- BENJAMIN, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit". In: *Gesammelte Schriften I: 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. p. 431-508.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*, Mass.: MIT Press, paper back edition, 2000.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 (©1967).
- EGGINTON, William. *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2010. p. 5-6.
- KLEIN, Norman M. *The Vatican to Vegas. The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.
- LAMBERT, Gregg. *Return of the Baroque in Modern Culture*. Londres e Nova York: Continuum, 2004. p. 34.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. p. 19, 57, 105.
- LUHMANN, Niklas. *The Reality of the Mass Media*. Stanford: Stanford University Press, 2000 (©1996).
- MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, nouvelle édition. Paris: PUF, 2012 (première édition, 1923).
- NDALIANIS, Angela. *Neobaroque Aesthetics in Contemporary Entertainment Culture*. Cambridge: Mass.: MIT Press, 2004. p. 165.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. Aforismo 144. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-humano-demasiado-humano-ii-friedrich-nietzsche-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 16 fev. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. On the Baroque. Transl. Monika Kaup. In: ZAMORA, Lois Parkinson; KAUP, Monika (dir.). *Baroque New Worlds*. Representation, Transculturation, Counterconquest. Durham and London: Duke University Press, 2010. p. 44.
- POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Rome, 1693-1700.

## **PARTE III**

RELAÇÕES INTER E TRANSMIDIÁTICAS NAS ESTÉTICAS DO OUVIR E VER



**O “EXTRAMUSICAL” COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO:  
PARTITURAS E AMBIENTAÇÃO SONORA  
EM DOIS FILMES DE BERGMAN**

Sérgio Freire

*Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG*



Acredito que seja importante iniciar este texto com suas motivações. Como professor de composição musical e sonologia em um curso universitário há mais de duas décadas, convivo com arcações conceituais, expectativas discentes e oportunidades de colaboração bastante diversas. Uma questão que costuma mobilizar bastante as opiniões, tanto de docentes quanto discentes, é a que diz respeito às diferenças entre as chamadas música pura e aplicada. Não restrita apenas ao nível pessoal, essa questão tem influências profundas na estrutura curricular, nas atividades de formação e nos trabalhos de conclusão de cursos de graduação em música. No ambiente universitário brasileiro, pode-se constatar que até o presente momento há uma predominância da abordagem voltada para a música pura, com foco principal na criação de partituras.

Do lado aplicado, encontramos uma concepção primordialmente funcional da música, concebida desta vez como portadora de significados e emoções, como linguagem descritivo-pictórica, como acompanhante de cantos, danças e cenas, como fundo sonoro etc. Em *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Claudia Gorbman chega a caracterizar o uso da música no cinema clássico dos EUA como *unheard melodies*, tocada principalmente por instrumentos orquestrais. É dentro dessa concepção que normalmente encontramos o termo “mídia” associado à música. Aqui, o mais importante é que exista um resultado sonoro, um produto musical pronto a ser escutado por ouvintes com as mais diversas formações e expectativas.

Em minha experiência profissional e docente, percebo que há uma espécie de barreira conceitual a separar esses dois campos de atuação. O presente texto é uma tentativa de aproximação dos pressupostos e práticas de cada um desses campos, tomados aqui como posições extremas em prol de uma maior clareza argumentativa. A análise de partituras e de suas estruturas intrínsecas tem uma longa tradição, ligada à teoria musical. Em *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Joseph Kerman nos dá uma caracterização sucinta e precisa: “Como crítica, a análise musical é limitada e limitante; no entanto, também é capaz de determinações mais rigorosas e poderosas em sua própria esfera do que as críticas formalistas de qualquer outra arte.” E continua: “O potencial da análise é formidável, se puder ser retirado da estufa da teoria e trazido para o mundo real.”<sup>1</sup> Do lado da concretude sonora e musical, os critérios de percepção de objetos sonoros desenvolvidos por Pierre Schaeffer, em *Traité des Objets Musicaux*, podem se configurar em uma importante ferramenta analítica, bem como a proposição de François Delalande, em *Le Son des Musiques: entre Technologie et Esthétique*, de que há somente duas grandes revoluções tecnológicas se sucedendo na música ocidental – a da escritura (partitura) e a do “som”. Essa noção de “som” engloba não apenas os critérios mais abstratos explicitados pela “escuta reduzida” de Schaeffer, mas também toda a cadeia simbólica associada a diferentes culturas musicais, e pode ser um mediador importante entre os extremos aqui abordados. Serão também trazidas para a discussão ideias desenvolvidas por Michel Chion, em *Audio-Vision*, e Nicholas Cook, em *Analysing Musical Multimedia*, sobre a associação de músicas com imagens.

O texto a seguir está estruturado da seguinte maneira: inicialmente será discutida, de forma bastante sucinta, a gênese da ideia de uma música pura e de seu correlato “extramusical” que, a partir do século XIX, passam a dominar o discurso eurocêntrico sobre música e

---

1 KERMAN. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, p. 18.

suas instituições de ensino e difusão, seguida de uma crítica sobre os limites dessa hipotética autossuficiência. A seguir, um breve excuroso sobre o conceito de “tonalidade” é apresentado. A seção seguinte se dedica à ideia de “multimedialidade”, e propõe uma abordagem que abdica das divisões tradicionais entre as mídias para focar no potencial de variação dos elementos explorados pelos diferentes processos criativos. Em seguida, é abordado o uso de sarabandas de J. S. Bach em dois filmes de Ingmar Bergman, que oferecem condições privilegiadas para discutir as questões aqui levantadas. Por fim, o relato de uma experiência realizada com uma cena de um filme de Bergman conduz às considerações finais.

## A NOÇÃO DE “EXTRAMUSICAL” E A AUTOINSUFICIÊNCIA DA MÚSICA

A noção de “extramusical” nos é dada pelo romantismo alemão. Segundo Chua, esta categoria “foi inventada no século XIX como o Outro, com sinal invertido, do ‘puramente musical’. Mas essa oposição binária é apenas uma tática planejada para nos enganar como verdade – como se tais categorias realmente existissem”.<sup>2</sup> A força dessas categorias pode ser sentida na afirmação do musicólogo alemão Dalhaus: “Quando até mesmo os opositores de Hanslick se referiam ao texto na música vocal como um momento ‘extramusical’, a batalha contra o ‘formalismo’ estava perdida antes de começar, pois Hanslick já havia vencido no próprio vocabulário com o qual era atacado.”<sup>3</sup> Uma música puramente musical passa então a ser adjetivada como pura, autônoma, absoluta. Sua essência passa a ser exatamente sua falta de conteúdo e significado. Com isto consegue-se jogar para o segundo plano uma série de questões ligadas a suas condições de produção, sua historicidade, incluindo-se seu desenvolvimento técnico e novas formas de fruição musical que

---

2 CHUA. *Absolute Music and the Construction of Meaning*, p. 4.

3 DALHAUS. *Die Idee der absoluten Musik*, p. 15.

culminam no concerto assistido em silêncio pelo público em meados do século XIX. Não é difícil deduzir que, dentro dessa concepção, a música instrumental passa a ser considerada a verdadeira música. Mesmo entre os compositores mais relevantes dessa música é possível encontrar questionamentos sobre a importância dos sons dos instrumentos e de seus praticantes. Schoenberg chegou a dizer que “a performance da música não é mais necessária do que a leitura em voz alta de livros, já que sua lógica está perfeitamente representada na página impressa”.<sup>4</sup> Stravinsky também afirmou que sua “música deve ser ‘lida’ para ser ‘executada’, não para ser ‘interpretada’”.<sup>5</sup>

Frente a tais posicionamentos bastante radicais, podemos colocar algumas questões: o que está implícito na afirmação de que o texto de uma canção ou de uma ópera não faz parte da música propriamente dita? Ou que a dança e seus ritmos não são musicais? Como a prática vocal medieval influenciou o contraponto, a sonoridade, a harmonia e o ritmo das músicas que a sucederam? Que tipo de música pode prescindir da sonoridade específica de determinadas fontes sonoras sem desafiar sua existência? Como os comentários e análises de determinada obra influenciam sua recepção? Como verbalizar o desenvolver de uma peça musical? O que caracteriza um gênero musical? Quais são as contribuições que um intérprete traz a uma obra musical? Quão intercambiáveis são diferentes gravações de uma mesma música? O que faz uma música, ou sonoridade específica, se associar mais facilmente a determinadas situações narrativas ou emocionais?

Não é meu objetivo responder a tais questões, amplamente abordadas por diferentes autores em diferentes perspectivas, e sim a partir delas desenvolver uma ideia de música que, ao invés de limitá-la como uma mídia específica, a defina como um complexo de mídias interrelacionadas em contextos determinados. Muitas vezes essas

---

4 SCHOENBERG *apud* COOK. *Analysing Musical Multimedia*, p. 261.

5 STRAVINSKI; CRAFT. *Conversas com Igor Stravinski*, p. 98.

mídias podem ser confundidas com os elementos de composição ou mesmo com parâmetros musicais postos em jogo pelos compositores.

Uma das principais características da música ocidental, largamente explorada *não só* por analistas musicais, mas principalmente por compositores dos mais diversos matizes, é a chamada tonalidade. Boa parte das escolhas musicais de Bergman tem essa característica. Já que alguns leitores potenciais do presente texto não são necessariamente músicos, acho importante realizar uma pequena exposição sobre o assunto.

153

## BREVE EXCURSO SOBRE TONALIDADE NA MÚSICA

Há um longo período na história musical europeia entre 1600 e 1910, designado em inglês como *common practice*, marcado pela noção de tonalidade. Essa noção possui diferentes conceituações, mas gostaria de destacar seu uso mais comum com uma citação do *Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Talvez o uso mais comum do termo [tonalidade], tanto como substantivo quanto como adjetivo, seja designar a organização de fenômenos musicais em torno a uma nota tônica referencial na música europeia entre 1600 e 1910. Embora essa organização seja conceitual, os músicos concordam que há dois gêneros básicos de modos, maior e menor, com propriedades expressivas diferentes, porém análogas. Além disso, ela gera relações abstratas que controlam o movimento melódico e a sucessão harmônica em longas extensões do tempo musical. Com seu poder de criar metas musicais e de regular a progressão da música em direção a esses momentos de chegada, a tonalidade tornou-se, na cultura ocidental, o principal meio musical de gerenciar expectativas e estruturar desejos.<sup>6</sup>

---

6 HYER. Tonality.

Dentro de uma escala maior ou menor, que contém sete notas diferentes, não apenas a sua ordem é importante – se uma nota é mais aguda ou mais grave do que a outra – mas principalmente sua cardinalidade, ou seja, a distância de uma nota em relação à nota principal (ou tônica). Assim, na escala de dó maior (contendo as notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) a nota dó é o primeiro grau, a nota fá é o quarto grau e a nota sol é o quinto grau. Entre o quarto e o sétimo graus, encontra-se o intervalo de quarta aumentada (ou quinta diminuta, quando se vai do sétimo ao quarto grau), chamado entre a Idade Média e o final da Renascença de *diabolus in musica*<sup>7</sup> e portador de uma tensão própria. Sobre cada grau podem-se construir acordes homônimos. Um acorde de dó maior, primeiro grau em nosso exemplo, é composto pela superposição dos graus 1, 3 e 5. As relações entre os diferentes acordes são a força motriz da chamada música tonal, sendo os primeiro, quarto e quinto graus considerados seus pilares. O modo menor, principalmente na música de J. S. Bach, torna-se mais maleável, tendo duas opções de notas para os sexto e sétimo graus. Isto cria uma variedade maior de distâncias entre as notas, dentre as quais há intervalos aumentados e diminutos diferentes da quarta aumentada, que contribuem bastante para a expressividade própria deste modo.

## UMA CONCEPÇÃO DE MULTIMIDIALIDADE

A maioria dos processos de comunicação humana envolvem diferentes formas de combinação de elementos expressivos, sejam dirigidos a diferentes sentidos, como no caso de uma ópera, ou mesmo a um só deles, como no caso da escuta da gravação de uma canção. Mesmo na leitura de um livro, não usamos o texto apenas como significante para acessar seu significado, mas também somos influenciados por suas diferentes propriedades físicas, pela diagramação, pela imaginação de

---

7 DRABKIN. Tritone (Lat. tritonus).

cenários, de personagens, de seus modos e vozes. Acredito que a contínua especialização das atividades humanas, tanto na exploração de elementos expressivos quanto em sua produção física, tenha levado à necessidade de se utilizar os termos “multimodalidade” e “multimídia” para destacar situações onde novas combinações desses elementos técnicos e expressivos passaram a ser utilizados.

Não é uma tarefa simples nem o objetivo deste capítulo tentar conceituar esses termos com alguma precisão, pois a variabilidade de contextos também exige uma variedade de ferramentas analíticas; para o presente caso, parece-me suficiente reconhecer que o cinema combina elementos de atuação, fotografia, enquadramento, enredo, iluminação, cenários, figurinos, vozes, sons ambiente, música, entre outros, para a produção de filmes. E que a música pode usar coleções específicas de notas, diferentes ritmos e combinações instrumentais, estruturações temporais diversas etc.

Nicholas Cook, em seu livro *Analysing Musical Multimedia*, aponta três possibilidades de relação entre a música e as demais mídias presentes em diferentes formatos audiovisuais: conformidade, complementaridade e divergência. Embora muito genéricos, a combinação desses conceitos em análises mais detalhadas envolvendo diversos elementos e sua evolução temporal pode ser bastante útil. Ao final do livro, o autor tenta abarcar, sem alcançar uma definição, o termo “mídia”, mas oferece uma contribuição importante ao discutir a presença da dança e da música no balé, destacando seu grau de autonomia e trazendo a observação de Levinson de que “são ‘dimensões’ independentes de variação”.<sup>8</sup>

A partir dessa ideia, proponho uma forma de abordagem da presença da música e dos sons no cinema não como mídias independentes, mas considerando cada uma como portadora de diversos elementos independentes de variação que podem se relacionar entre si e com os demais elementos expressivos do filme.

---

8 COOK. *Analysing Musical Multimedia*, p. 263.

**Suite nº 5**

CELLO

Johan Sebastian Bach  
(1685-1750)

**4. Sarabande**

The musical score shows the first 8 measures of the Sarabande. The first line contains measures 1 through 5, and the second line contains measures 6 through 8. Brackets and labels above the notes indicate specific intervals: 4a. dim (4th degree diminished), 7a. maior (7th degree major), 2a. aum (2nd degree augmented), 4a. dim (4th degree diminished), 5a. dim (5th degree diminished), 9a. menor (9th degree minor), 4a. aum (4th degree augmented), 4a. dim (4th degree diminished), 4a. dim (4th degree diminished), 4a. dim (4th degree diminished), and 5a. dim (5th degree diminished).

Figura 1 - Excerto musical (1) de J. S. Bach  
Primeira parte (8 compassos) da Sarabanda da Suíte no 5 para violoncelo solo de J. S. Bach (BWV 1011), em dó menor, com a indicação dos intervalos diminutos e aumentados presentes nesse trecho.  
Fonte: Elaborada pelo autor.

Segundo Hudson e Little, a sarabanda é:

[u]ma das danças instrumentais mais populares no Barroco, e movimento padrão da suíte, juntamente com a allemande, a courante e a giga. Surgiu no século XVI como uma dança cantada na América Latina e Espanha. [...] Finalmente um tipo rápido e um tipo lento emergiram, o primeiro preferido na Itália, Inglaterra e Espanha, o segundo na França e Alemanha. [...] A *zarabanda* foi banida na Espanha em 1583 devido a sua extraordinária obscenidade, mas referências literárias a ela continuaram a aparecer em todo o início do século XVII nas obras de escritores como Cervantes e Lope de Vega.<sup>9</sup>

9 HUDSON; LITTLE. Sarabande.

O nome do compositor também pode suscitar uma série de associações e expectativas, o que se amplifica enormemente no caso de Bach. A indicação do instrumento sugere não apenas um timbre e tessitura específicos, mas também suas especificidades técnicas para articular notas e frases. A indicação de um editor, presente em algumas partituras, revela que houve revisões e possíveis alterações em relação a um manuscrito original. Do texto musical depreende-se que se trata de uma peça em dó menor (pela armadura de clave e pela lógica de organização das notas), com uma exploração tonal marcada pelo cromatismo (uso de notas alteradas em relação à escala básica). Há uma exploração intensa de grandes intervalos (saltos) entre as notas consecutivas e entre as notas que iniciam e terminam cada motivo. Os primeiros oito compassos conduzem a peça de dó menor para mi bemol maior (chamado de tom relativo) através de um processo de modulação. A segunda parte da sarabanda reconduz a tonalidade para dó menor, utilizando-se novamente de cromatismos. Destaco na partitura os intervalos de quarta aumentada e quartas e quintas diminutas usados na construção melódica da primeira parte dessa peça. Notem-se também os intervalos dissonantes existentes entre a primeira e última nota dos dois motivos iniciais: sétima maior e nona menor. E ainda o intervalo de segunda aumentada entre as notas finais desses mesmos motivos.

Por outro lado, deve-se também buscar aspectos que a partitura não é capaz de determinar. Embora defina o violoncelo como o instrumento a ser utilizado, esta definição é uma abstração, pois não aponta para um instrumento específico, nem para um músico em particular. Vários aspectos da realização musical também dependem do intérprete: afinação, andamento, ritmos, sonoridades, intensidades etc.

Do ponto de vista da produção musical para um filme, deve-se pensar ainda em que espaço a peça está sendo tocada, como está sendo gravada, qual a sonoridade geral resultante, para qual tipo de cena foi pensada etc.

Não é difícil notar que elementos desses três campos (partitura, intérprete, produção) contribuem para a inserção de uma peça musical em uma composição audiovisual. De forma simplificada, poderíamos dizer que se a partitura se associa a aspectos psicológicos (e socioculturais) dos personagens, e se a interpretação pode afirmar ou desafiar essas associações, por outro lado a produção sonoro-musical pode, entre várias outras possibilidades, construir (ou dissimular) processos de síncrese. Nas palavras de Chion:

Síncrese (uma palavra que forjei com a combinação de sincronismo e síntese) é a fusão espontânea e irresistível entre um fenômeno auditivo particular e um fenômeno visual quando eles acontecem ao mesmo tempo. Essa junção se dá independentemente de qualquer lógica racional. [...] Síncrese é o que torna possível a dublagem, a sincronização a posteriori e a mixagem de efeitos sonoros, e o que ativa uma grande escolha de possibilidades nesse processo.<sup>10</sup>

Essas ideias serão desenvolvidas a seguir.

## SARABANDAS EM DOIS FILMES DE BERGMAN

Os exemplos selecionados para o presente estudo são o primeiro e o último filme de Ingmar Bergman a utilizarem sarabandas para violoncelo solo de J. S. Bach. Mesmo sendo uma escolha a princípio arbitrária, ela representa, de todo modo, uma defasagem temporal considerável na produção do cineasta, entre 1961 e 2003. Nesse intervalo, o que mais se modificou foram as condições técnicas de produção,<sup>11</sup>

---

10 CHION. *Audio-Vision*, p. 63.

11 Também nesse período acontece uma intensificação da chamada performance historicamente orientada, com busca por manuscritos, métodos vocais e instrumentais de época, construção de réplicas de instrumentos antigos, que modifica bastante a

fato que não implica em uma maior valorização estética do filme mais recente, mas que pode indicar uma maior contribuição da produção musical para a expressividade do filme.

### Através de um espelho

*Através de um espelho*, lançado em 1961, em preto e branco, é o primeiro filme de Bergman a ser filmado na ilha de Fårö, que, a partir de então, torna-se uma das locações preferidas do cineasta. Há quatro personagens em cena: David, seus filhos Karin e Minus, e Martin, marido de Karin. O pai é um escritor com bloqueio criativo, Karin sofre de uma doença psíquica praticamente incurável (cujo tratamento possivelmente a deixou com a audição mais sensível), e o caçula Martin tenta encontrar modos de dialogar com o pai. Toda a ação se passa em um dia de férias, após a saída de Karin de um período de internação. Durante o filme são mostradas a vontade do pai de viajar novamente (apesar de ter feito uma promessa contrária aos filhos), sua tentativa de suicídio na Suíça, e detalhes da doença de Karin: ela escuta vozes, tem visões, sente que atravessa uma parede e encontra pessoas do outro lado, e ao final pede para ser internada novamente, sem tratamento,

159

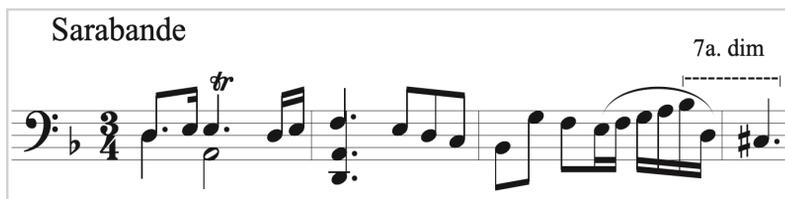


Figura 2 – Excerto musical (2) de J. S. Bach

Legenda: Compassos iniciais da Sarabanda da Suíte no 2 para violoncelo solo de J. S. Bach (BWV 1008), em ré menor.

Fonte: Elaborada pelo autor.

---

sonoridade de repertórios da Idade Média, Renascença, Barroco e mesmo do Clasicismo musicais, que, em minha percepção, não afetam a produção de Bergman.

já que em suas palavras: “não posso viver em dois mundos. Tenho que escolher. Não posso ficar perambulando entre os dois.”

160 O único excerto musical utilizado é a primeira frase da sarabanda em ré menor, da suíte para violoncelo solo n° 2, de Bach, que aparece por quatro vezes durante o filme.<sup>12</sup> Podemos ter uma boa ideia das principais características dessa sarabanda observando seus primeiros compassos na Figura 2. Temos uma simples melodia que explora apenas os três primeiros graus da escala de ré menor, em um ritmo que inicialmente se alterna entre notas mais longas e mais curtas. A harmonia se baseia nos acordes do primeiro, quarto e do quinto graus e, mesmo que o sétimo grau alterado não apareça na partitura, pode-se subentendê-lo pelo contexto nos segundo e terceiro tempos do primeiro compasso. Não há mais notas alteradas nos três primeiros compassos, sendo que o primeiro intervalo diminuto aparece de forma indireta, entre os compassos 3 e 4, mas há outros aspectos que contribuem para a complexidade dessa estruturação musical aparentemente banal. O primeiro evento da sarabanda é uma nota tocada em duas cordas do violoncelo, uma presa e uma solta. O próximo pulso apresenta um acorde de duas notas, no qual a mais aguda é tocada em trinado. A primeira metade do segundo compasso tem um acorde de três notas. A densidade crescente de notas, associada às diferentes estratégias de se tocar acordes e à grande flexibilidade rítmica na execução de trinados, é um grande desafio e oportunidade para os violoncelistas expressarem sua “pronúncia”. Após sua primeira parte inteira ter sido tocada na abertura do filme, a sarabanda reaparece em uma cena na qual Karin lê o diário do pai (sem que ele saiba), e se choca com a parte que trata de sua doença:

---

12 Além disso, há intervenções musicais com um violão e um sino durante a representação de uma peça escrita por Minus para seu pai.

A sua doença é incurável, mas apresenta fases de melhora. Eu há tempos suspeitava, mas a certeza é todavia insuportável. A minha curiosidade me apavora. Assim como o impulso de registrar a doença e de fazer uma descrição detalhada de sua gradual desintegração. E de usá-la.<sup>13</sup>

Após a leitura desse trecho, Karin fica em silêncio e a sarabanda acompanha seus pensamentos e emoções por cerca de 40 segundos. Ela está inclinada sobre a escrivaninha do pai, guarda o diário na gaveta, e assume uma postura triste e reflexiva, ao mesmo tempo em que a imagem se fecha mais em seu rosto, como ilustrado na Figura 3. A música é tocada, do início ao primeiro tempo do oitavo compasso, com um trinado na nota mi. Este corte deixa a frase musical em suspenso, por não deixar completar a modulação para fá maior (tom relativo) que se inicia no compasso anterior.

161



Figura 3 – Atriz Harriet Andersson no papel de Karin  
Legenda: Fotograma do filme *Através de um espelho*, mostrando Karin após a leitura do diário de seu pai. A fotografia em preto-e-branco ressalta o grão do filme, característica compartilhada com o som do violoncelo. Sua postura lembra, talvez involuntariamente, o toque da mão esquerda no espelho desse instrumento.  
Fonte: ATRAVÉS de um espelho.

---

13 ATRAVÉS de um espelho.

A terceira aparição da sarabanda de Bach em *Através de um espelho* também se dá de forma incompleta (até a metade do nono compasso) e aglutina momentos temporais distintos. Após a cena que sugere, mas não mostra, o incesto entre Karin e Minus em um barco naufragado, este retorna à casa para buscar água para a irmã. Em determinado momento, ele diz “Deus”, e a música se inicia. Logo em seguida, há um corte no filme para uma imagem fechada de Karin, no barco; ao se abrir o plano da imagem, vemos que Minus está a seu lado.

A última utilização dessa sarabanda se dá nas cenas finais do filme, com um corte semelhante ao de sua segunda inserção. Minus está sozinho na sala, chorando, e escuta o som do helicóptero que leva Karin para o hospital. Quando abre a porta da casa, a música se inicia, e liga cenas temporalmente distantes: a ida de Karin, o pôr do sol, e o início de uma conversa entre Minus e o pai. Temos aqui o primeiro uso da música como fundo de um diálogo.

Nesse filme encontramos também a utilização de dois sons marcantes, que transitam entre os níveis diegético e simbólico. São sons de buzinas de nevoeiro (*foghorns*), normalmente emitidos por faróis nas costas marítimas. Um deles é agudo, semelhante a uma sirene elétrica, e outro, mais grave, é similar aos das antigas buzinas mecânicas utilizadas pela navegação a partir do século XIX. A primeira aparição do som agudo se dá em um nível sonoro bem reduzido, quando Karin e Minus andam na praia, com um farol ao fundo. Ele marca o momento exato onde Minus derruba a vasilha de leite. Mais adiante, Karin está deitada sem conseguir dormir, após ter rejeitado os carinhos do marido. Ela se levanta e o mesmo som a leva a um cômodo no sótão, onde há uma fenda na parede pela qual ela escuta vozes. Essa cena de mais de três minutos é constantemente pontuada pela sirene, e termina com um gozo solitário de Karin. É curioso notar como esse som, que a princípio indica que se deve evitar de se aproximar de sua fonte, passa a ser um sinal de atração irresistível.

No meio do dia, Karin e Minus estão na praia. Ela escuta ao longe (sem que Minus escute) a primeira inserção da buzina grave, e vai para a casa, dizendo que vai chover. Minus corre para o ancoradouro, buscando talvez ter mais certeza sobre a impressão da irmã e para quando soa a sirene aguda. Ele então retorna à casa chamando por Karin. Não a encontrando em casa, Minus corre até um barco naufragado na praia, onde acha Karin. Essa longa cena, iniciada no ancoradouro, é pontuada pela alternância constante dos dois sons. Quando se consuma o incesto, a chuva e seu som surgem com forte presença.

Luko aponta com muita propriedade as relações entre as buzinas e a sarabanda de Bach. A sirene aguda está afinada na nota ré, e a grave na nota fá, notas essenciais do tom de ré menor. Eu acrescentaria que o som da buzina grave também se aproxima da sonoridade da nota fá do violoncelo, tocada já no primeiro compasso da sarabanda. Além do registro similar, há uma característica granular<sup>14</sup> que os aproxima. Do ponto de vista simbólico, também considero clara a relação desses sons com os princípios feminino e masculino das personagens.<sup>15</sup>

Não consegui encontrar informações precisas sobre a origem dos sons das buzinas. Talvez nem pertençam ao farol da ilha de Fårö. Törnqvist<sup>16</sup> menciona a influência sobre Bergman da peça *Long Day's Journey into Night*, de Eugene O'Neill, estreada em Estocolmo em 1956, onde há intenso uso do som de uma sirene.

---

14 SCHAEFFER. *Traité des Objets Musicaux*.

15 Esses dois mesmos sons, com uma reverberação mais aparente, aparecem também no filme *Persona* (1966), em uma cena onde Elizabeth e Alma mostram uma ligação intensa. Segue-se a eles uma música originalmente composta para o filme, que também aproveita as notas ré e fá para lhes acrescentar um si, explorando a sonoridade do tritono. Não concordo com a interpretação de Luko em *Sonatas, Screams and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*, p. 141-142, que parece se confundir com a notação da trompa em fá da partitura exibida em seu livro.

16 TÖRNQVIST. *The Role of Music in Ingmar Bergman's Films*, p. 31.

Há ainda o som de um helicóptero que aparece duas vezes em seu pouso na ilha e em sua decolagem. Na primeira vez, Karin o confunde como o chamado de vozes do outro lado da parede, um chamado de Deus. Na segunda vez, está associado ao trinado da sarabanda quando Minus deixa a casa para se ver a ida de Karin.

### Saraband

164 *Saraband* (2003) é o último filme de Bergman. Foi produzido para a televisão e reapresenta os personagens Marianne e Johan, casal do filme *Cenas de um Casamento* (1973). No início do filme, Marianne, observando uma grande quantidade de fotos pessoais antigas, decide visitar seu ex-marido. Johan tem um filho de um segundo casamento (Henrik), que por sua vez tem uma filha de 19 anos (Karin). Tal como em *Através de um espelho*, temos quatro personagens principais em cena. Aqui há ainda um quinto personagem com forte influência na trama, embora não apareça nas cenas, Anna, a mãe já falecida de Karin. O enredo é fortemente marcado pela música, já que tanto Henrik quanto sua filha tocam violoncelo, sendo o pai, o professor da filha. Entre Henrik e seu pai existem conflitos financeiros, e divergências quanto aos rumos da carreira de Karin. Ao final, Karin consegue se libertar da presença paterna, marcada por abusos não apenas psicológicos, e de certa maneira, também da do avô, que tinha planos para que ela seguisse uma carreira solista longe do pai. Karin se muda para Hamburgo e decide ser violoncelista de orquestra. O filme é formado por um prólogo, dez episódios e um epílogo, que, de alguma forma, se relacionam com a forma de uma suíte musical. O quinto episódio é intitulado *Bach*, o oitavo *Saraband*.

Além da sarabanda em dó menor da suíte para violoncelo solo nº 5 de Bach, usada em diferentes momentos, trechos de outras músicas são também ouvidas no filme: do próprio Bach (um trio sonata e um coral para órgão), de Brahms (quarteto de cordas nº 1) e de Brückner

(nona sinfonia). Comentarei apenas os momentos em que o uso da sarabanda tem uma relação destacada com outros elementos de composição da trilha sonora.

Essa sarabanda apresenta um ritmo bastante simples, basicamente colcheias e semínimas, e uma estruturação essencialmente melódica, sem cordas duplas ou acordes. Embora essa simplicidade lhe confira um certo caráter vocal, o uso intenso de intervalos dissonantes e grandes saltos (discutidos na seção anterior) também lhe acrescenta um *pathos* inevitável.

165

Logo no início, entre a decisão de Marianne de visitar Johan e sua chegada à casa de campo, ouvimos a primeira parte da sarabanda tocada de forma não diegética. Considero a cena seguinte, de sua chegada à casa, uma das mais musicais de todo o filme, e de certa forma, uma continuação da peça de Bach. Marianne entra na casa, sem bater à porta e sem chamar pelo dono. Em uma cena sem palavras de mais de dois minutos, ela caminha pela sala, de forma desconfiada, mas leve, e as emoções são expressas não apenas por seu andar e expressões faciais, mas principalmente pelos sons que a acompanham: sons de relógios, passos, portas batendo, rangidos de madeira do assoalho, interjeições, tudo isso envolvido por uma forte reverberação do local. Como um fundo constante, temos o tiquetaque de um relógio. Em um plano intermediário, os passos de Marianne, em contraste rítmico e tímbrico com o relógio. Portas batem, como solistas, bem como o soar de um cuco, e em seguida, de outro relógio de parede. Marianne toca algumas notas em um piano desafinado. O cuco, curiosamente, parece não fazer outro som além da marcação das horas. O relógio de parede muda sua sonoridade durante o percurso de Marianne pela casa. A princípio, ele tem um timbre mais agudo; quando ela desce da escada após a primeira batida da porta de entrada e caminha para a sala, há um breve momento no qual escutamos duas tomadas sonoras distintas desse relógio, espacializadas em lados distintos na trilha

sonora.<sup>17</sup> Em seguida, ele passa a ter um timbre menos agudo do que o inicial, que será mantido nas cenas seguintes. Quando ela olha pela janela e vê Johan, o som do relógio desaparece.<sup>18</sup> Essa é uma cena à qual podemos aplicar com propriedade o conceito de “som” de Delalande. Sua sonoridade geral é tão marcante quanto a de um solista em uma sala de concerto.

O desencontro rítmico dos sons da cena, amplificados pela assincronia entre o cuco e o outro relógio (que marcam 5 e 3 horas, respectivamente) são a parte audível do que deve se passar com Marianne, uma mistura de estranheza do momento presente com as lembranças do casamento terminado há tempos.

Na cena final do episódio três, na qual Henrik e Karin estão na mesma cama, ele apaga a luz para dormir e diz: “Às vezes eu acho que uma punição incrível está me esperando.” Junto com sua voz surge a sarabanda em *fade-in*, cortada em um ponto (a partir do quinto compasso da segunda parte) que a faz parecer uma outra música, quase atonal. À medida que o som fica mais forte, passa-se a reconhecer melhor a sarabanda e seu fluxo tonal.

No sexto episódio, temos uma cena com Karin tocando (não se ouve o som, apenas os gestos indicam) a sarabanda em um fundo infinito, após um encontro com o avô que lhe faz uma oferta de um novo instrumento, desde que associada ao aceite de estudar com outro professor. Sua imagem vai se tornando cada vez menor na tela, ao mesmo tempo em que se ouve o agitado excerto da sinfonia de Bruckner. Teríamos aqui uma expressão não verbal de sua decisão de tocar em orquestras, desobedecendo a ambos?

---

17 É possível que esta mudança de timbre se dê por motivos técnicos, como uma troca de microfone ou de ponto de captação (do *hall* de entrada para a sala). De todo modo, esse fato acaba contribuindo para a expressividade da cena.

18 A presença de sons de relógio e sua manipulação na edição é uma constante na obra de Bergman, como nota Luko: “e, naturalmente, os tiquetaques ubíquos dos relógios” (LUKO. *Sonatas, Screams and Silence*, p. xxiv).

Ao final do oitavo episódio, após comunicar a seu pai sua decisão de não ser mais uma solista, e de ir para Hamburgo, Karin toca a sarabanda para seu pai. Aqui a música é claramente diegética,<sup>19</sup> o som é o do próprio quarto, a execução é expressiva e ao mesmo tempo vacilante, representando na verdade uma reafirmação musical de sua difícil decisão. Apesar de ser a mesma música, as diferenças de timbre, de interpretação e de ambientação sonora são notáveis.

### De um filme a outro

167

Se em *Através de um espelho* fomos capazes de abordar de forma separada o uso da música de Bach, para depois associá-la a outros elementos da trilha sonora, em *Saraband* é mais difícil fazer essa dissociação inicial, já que ela está mais inserida no trama e na própria concepção sonora do filme. Alguns dos personagens são musicistas, parte importante do enredo se dá em torno da prática e formação musical, e os limites entre o uso diegético e não diegético da música nem sempre são claros.<sup>20</sup>

Sobre o uso de sarabandas de Bach por parte de Bergman, Luko nos lembra que:

Bergman deve ter tido uma afeição especial por sarabandas, já que buscou inspiração musical nessa dança estilizada em vários pontos de sua carreira. [...] Essas sarabandas têm uma propensão especial para congelar o tempo e para embalar os personagens em estados alegremente calmos de introspecção profunda.

Talvez tenha sido o pedigree ilícito da sarabanda que tenha atraído Bergman. [...] Os filmes *Saraband* e *Através de um espelho*, por exemplo, que apresentam repetidamente movimentos de

---

19 Apesar de ser dublada por uma violoncelista, conforme se lê nos créditos.

20 Vale notar que Bergman utilizou essa mesma sarabanda em *Gritos e Sussurros* (1972).

sarabandas de Bach, exploram temas de incesto – entre um pai e uma filha, entre uma irmã e um irmão.<sup>21</sup>

## RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA COM UMA CENA DE BERGMAN

168

Como a cena da leitura do diário do pai em *Através de um espelho* tem a música como elemento único da trilha sonora, aproveitamos para fazer uma experiência informal envolvendo músicos e artistas, relacionada ao que Chion chama de “casamento forçado”.<sup>22</sup> Consiste em utilizar diferentes músicas para uma mesma cena, embaralhando-as, sem antecipar qual seria a original. Neste caso, preferi não esconder a escolha original, e a ordem foi pré-estabelecida, sendo a primeira versão totalmente silenciosa. Todas as peças foram tocadas do início, e não houve a preocupação de sincronizar precisamente suas frases com a cena. Apresento aqui um resumo das peças escolhidas<sup>23</sup> e dos comentários gerados por cada uma, seguida das reflexões sobre todo o conjunto.

A sarabanda para violino da segunda partita de Bach (também em ré menor) suscitou uma impressão bem similar à do original, por ter características estruturais semelhantes. A grande diferença é o registro mais agudo do violino, que não apresenta a gravidade (no sentido musical e físico) do violoncelo. Uma outra gravação da mesma sarabanda, tocada em andamento mais rápido, alterou muito pouco o conteúdo expressivo da cena, embora tenha interferido no ritmo das imagens. A sarabanda da suíte nº 6 para violoncelo, em ré maior, caracterizada por um grande uso de acordes, também funcionou muito bem na cena. Já a giga (movimento rápido) em ré menor, da suíte ori-

---

21 LUKO. *Sonatas, Screams and Silence*, p. 119.

22 CHION. *Audio-Vision*, p. 188.

23 Escolhi apenas músicas baseadas na tonalidade, que tendem a impor seu ritmo “discursivo”. Um contra exemplo poderia ser dado pela cena de *Persona*, comentada na nota 3, que traz um exemplo de música não tonal.

ginal, muda o caráter da cena, e a personagem pareceu estar tomando decisões a serem executadas em breve. A sarabanda para flauta, da partita em lá menor de J. S. Bach, mantém o clima emocional da cena, embora tanto o registro mais agudo quanto a forma de se produzir o som (sopro, e não fricção) contribuem para aliviar um pouco a tensão da personagem. A sarabanda da suíte em dó menor para alaúde, também de Bach, tocada ao violão, suscitou questões semelhantes às do uso da flauta, acrescido do fato de que a gravação escolhida tinha muita reverberação, o que dificultou sua fusão (síncrese) com a imagem do filme. A utilização da conhecida sarabanda da suíte em ré menor de Handel, para orquestra de cordas, abriu espaço para outras percepções: por se tratar de uma música tocada em conjunto (ao contrário de todas as anteriores, que eram para solistas), o drama pessoal de Karin parece se transformar em um drama humano mais geral. Ao se tocar uma sarabanda de Debussy, orquestrada por Ravel, na qual predominam os sons bastante heterogêneos de instrumentos de sopros, a emoção da personagem se torna mais enigmática e difusa. Houve quem percebesse um sorriso em seu rosto. A versão para baixo elétrico da sarabanda original parece não se fundir com a cena, desta vez por razão oposta ao do violão: falta espacialidade a seu som, que parece se originar diretamente do equipamento elétrico-eletrônico. Por fim, já beirando a caricatura, usamos uma versão para guitarras elétricas com sons bastante processados da sarabanda de Handel. Aqui, a distância estética entre o “som” e a imagem pareceu intransponível.

Essa experiência demonstra, sem nenhuma tentativa de generalização ou formalização, como diferentes aspectos da música podem interagir com uma determinada cena filmada. A fotografia em preto e branco parece valorizar, assim como o som das cordas friccionadas, o seu “grão”. Essa qualidade decresce com o som da flauta e praticamente desaparece com o violão e instrumentos elétricos. A síncrese espacial (os sons parecerem pertencer à cena) também se mostrou um aspecto perceptivo relevante. O andamento das músicas pareceu

ter mais influência do que sua tonalidade (maior ou menor). O fato de se usar um solista ou um conjunto também exerceu grande influência na percepção da cena. Por fim, a escolha de registros (grave, médio, agudo) também não deve ser desprezada, bem como os pontos de inserção e corte das músicas. O uso de músicas não tonais abriria todo um novo espectro de relações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

170

Espero ter conseguido ilustrar, com os exemplos abordados, algumas relações entre diferentes características das músicas com os demais sons da trilha sonora e com elementos de composição de um filme. Mais do que fazer uma análise exaustiva de cada um dos filmes, a intenção foi mostrar uma aplicação da concepção de multimedialidade aqui proposta.

Ao trazer para a discussão tantos assuntos distintos, de música absoluta a trilhas sonoras, o texto é necessariamente superficial em suas abordagens, seja por falta de espaço ou por falta de um conhecimento mais especializado por parte de seu autor em alguns temas. Por outro lado, sua construção apresenta analogias com os processos criativos que se propõe a discutir e compreender, que partem da concatenação de elementos de composição aparentemente isolados para a criação de enunciados expressivos, através da exploração de associações que poderíamos caracterizar como musicais. E talvez seja essa precisamente sua razão de existir.<sup>24</sup>

---

24 Agradeço à colega Maria do Carmo Veneroso, da Escola de Belas Artes, o convite para integrar a presente coletânea; ao programa Capes-Print implementado pela UFMG, e ao anfitrião Marcelo Wanderley, pela estadia na McGill University (Montreal) durante a elaboração deste texto. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## REFERÊNCIAS

- ATRAVÉS de um espelho. Direção de Ingmar Bergman. Estocolmo: Janus Films, 1961. 1 DVD (89 min).
- CHION, M. *Audio-Vision*. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. Publicado originalmente em francês em 1990.
- CHUA, D. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DALHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- DELALANDE, F. *Le Son des Musiques: entre Technologie et Esthétique*. Paris: Buchet Chastel, 2001.
- DRABKIN, W. Tritone (Lat. tritonus). In: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28403>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- GORBMAN, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HUDSON, R; LITTLE, M. Sarabande. In: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- HYER, B. Tonality. In: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28102>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- KERMAN, J. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- LUKO, A. *Sonatas, Screams and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015.
- SARABAND. Direção de Ingmar Bergman. Estocolmo: Sony Pictures Classics, 2003. 1 DVD (112 min).
- SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- STRAVINSKI, I; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinski*. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984. Publicado originalmente em inglês em 1959.
- TÖRNQVIST, E. The Role of Music in Ingmar Bergman's Films. North-West Passage, v. 8, 2011, p. 25-46.



## **MACBETH, A ÓPERA CORO DE GIUSEPPE VERDI: TRAVESSIAS E TRANSAÇÕES INTERMIDIÁTICAS\***

Anna Stegh Camati

Uniandrade

---

\* Este texto é uma versão, modificada e ampliada, do artigo intitulado “Adaptação e intermedialidade: reflexões sobre *Macbeth*, a ópera coro de Giuseppe Verdi”, publicado originariamente na *Revista da Anpoll: Estudos Literários*, v. 1, n. 51, p. 119-127, 2019.



A ópera, um gênero de teatro musical complexo nascido no século XVI, foi cultuada, principalmente pelas elites, desde a sua inepção até o final do século XIX, quando o público lotava as suntuosas salas de espetáculo dos edifícios teatrais. No início do século XX, com o advento do modernismo, as manifestações do gênero perderam muito de seu apelo, porém, com a crise da modernidade, o interesse por elas voltou a crescer, sendo que, na década de 1990, o gênero se popularizou novamente com o lançamento de inúmeras gravações em VHS e, mais tarde em DVD, de espetáculos operísticos regidos por maestros de renome, além de adaptações cinemáticas de óperas famosas.

O gênero operístico é uma manifestação artística plurimidiática e multimodal, constituída pela integração e fusão de diversas linguagens oriundas da literatura, música, teatro, dança e artes plásticas. Como outras formas de arte, sofreu variações através dos tempos, sendo que o repertório romântico se tornou a modalidade dominante durante o século XIX.

A ópera romântica privilegiou peças de teatro e romances trágicos como textos-fonte e, conseqüentemente, a obra de Shakespeare atraiu a atenção de grandes compositores. Diversas peças do dramaturgo inglês foram utilizadas para a criação de óperas, entre as quais se destacam *Otello* (1816), de Gioachino Rossini (1792-1868); *Macbeth* (1847 e 1865), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), de Giuseppe Verdi (1813-1901); *Béatrice et Bénédicte* (1862), de Hector Berlioz (1803-1869); e *Roméo et Juliette* (1867), de Charles Gounod (1818-1893).

A abertura, maleabilidade e plasticidade quase infinita dos textos de Shakespeare proporciona inúmeras possibilidades criativas ao artista no percurso intermediário através do tempo e espaço. Quando transformados em roteiros cênicos, filmicos ou libretos de ópera, o resultado é sempre um novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte. Essa passagem pressupõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes signos, códigos e convenções. Hoje temos consciência de que a identidade entre o texto de origem e o de chegada, seja ele cênico, fílmico ou operístico é impossível e até indesejável. Como ensina Júlio Plaza

mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não igual. [...] Representar a coisa 'tal como ela é' é mime-se mediada pelo código. Quer dizer, a similaridade já contém seu tom diferenciador.<sup>1</sup>

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS

No artigo "Adaptation and Intermediality", Lars Elleström postula haver uma relação de subordinação entre adaptação e intermedialidade. Com o intuito de situar a noção de adaptação dentro do campo acadêmico mais amplo da intermedialidade, o crítico sueco apresenta dez pressupostos teóricos que versam sobre aspectos negligenciados em travessias e transações intermediárias. Para fundamentar sua tese, apresenta dois argumentos principais. No primeiro, com base em uma perspectiva sincrônica, sustenta que todas as mídias são plurimidiáticas e multimodais, compostas por elementos que só serão inteiramente compreendidos em compara-

---

1 PLAZA. *Tradução intersemiótica*, p. 33.

ção com outras mídias com as quais compartilham traços básicos. No segundo, concebido a partir de uma ótica diacrônica, afirma que os elementos compositivos das mídias em geral são transmidiáticos e, portanto, podem ser transferidos para diferentes tipos e produtos de mídia. Nesse sentido, a adaptação pode ser vista como um fenômeno específico de transformação de mídias ou transmídiação, “uma mídia representa novamente, mas de maneira diferente, algumas características que já foram representadas em outras configurações midiáticas”.<sup>2</sup>

177

No artigo “Adaptation and Opera”, Linda e Michael Hutcheon alegam que a ópera, desde os seus primórdios, evidenciou seu pendor pela adaptação: por ser uma prática notoriamente dispendiosa, os compositores geralmente recorrem a fontes confiáveis e produções bem-sucedidas financeiramente a fim de evitar problemas de ordem econômica, privilegiando “não o novo ou o ‘original’, porém o testado e o experimentado”.<sup>3</sup> Ressaltam, ainda que todos os envolvidos no processo de criação e produção de uma ópera são adaptadores: o libretista adapta um texto fonte para escrever o libreto, o compositor adapta o libreto ao criar a partitura, e o *régisseur* adapta a ambos, o libreto e a partitura, na transposição dos textos verbal e musical para a cena.

Esta proposição de três etapas distintas para a análise concreta de óperas encontra respaldo, em diversos aspectos, na investigação sobre as zonas midiáticas fronteiriças apresentada por Elleström no artigo mencionado, principalmente na segunda premissa que aborda questões relativas às fontes intermediárias do processo de adaptação, denominadas por ele de *assisting media* (mídias auxiliares), criadas especificamente com o objetivo de serem transmediadas, tais como libretos, partituras musicais, roteiros cênicos e fílmicos, *promptbooks*, desenhos preliminares, maquetes etc., as quais geralmente são pouco

---

2 ELLESTRÖM. *Adaptation and Intermediality*, p. 512.

3 HUTCHEON; HUTCHEON. *Adaptation and Opera*, p. 305.

exploradas ou mesmo ignoradas em análises que se debruçam sobre diálogos entre mídias diversas.<sup>4</sup>

178

Existem duas versões distintas da ópera coro *Macbeth*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), inspirada no texto homônimo (1605) de Shakespeare (1564-1616): a da estreia no Teatro della Pergola (Florença, 1847), com libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876) elaborado a partir da versão em prosa do compositor, e a versão revista e ampliada no Théâtre Lyrique (Paris, 1865), com modificações e adições realizadas por Verdi, e partes do libreto “original” reescritas por Andrea Maffei (1798-1885).

A partir das colocações de Elleström sobre as mídias auxiliares e do modelo de análise tripartido elaborado pelos críticos canadenses, objetiva-se refletir sobre alguns aspectos que nortearam a criação da ópera de Verdi, a qual será discutida enquanto modelo textual (libreto), composição musical (partitura) e performance dramática (encenação). Na sequência, será apresentada uma breve análise de uma adaptação contemporânea da ópera *Macbeth*, levada à cena no Sferisterio Opera Festival em Macerata (Itália) em 2007, e filmada ao vivo em DVD.

## O TEXTO SHAKESPEARIANO ADAPTADO EM FORMA DE LIBRETO

*Macbeth* é a décima ópera e a primeira incursão de Verdi no universo de Shakespeare. É uma obra *senza amore* (sem romance), uma exceção na produção operística do compositor, pois em todas as suas óperas há sempre, pelo menos, um romance periférico. Nas três vezes em que aparece *amore* no libreto, o vocábulo não se refere à relação afetiva homem-mulher.

Assim como Richard Wagner (1813-1883), Verdi foi um dos primeiros compositores a pensar a ópera como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), e a exercer controle absoluto em todas as eta-

---

4 ELLESTRÖM. *Adaptation and Intermediality*, p. 515.

pas de criação e produção: ele não se limitava a compor a música vocal e instrumental, mas também concebia e estruturava em linhas gerais o libreto, e atuava como regente (maestro), *régisseur* (diretor de cena) e ensaiador.

Sabe-se que, para estruturar o libreto da ópera *Macbeth*, o compositor utilizou não somente a tradução italiana em prosa de Carlo Rusconi, publicada em 1838, mas também descrições cênicas da adaptação semioperística *Macbeth* (1664), de William Davenant (1606-1668), na qual as bruxas cantam e dançam e o papel de Lady Macbeth é expandido, além de considerações críticas de August Wilhelm Schlegel (1767-1845), cuja visão sobre a peça shakespeariana, baseada nos ditames do romantismo literário do século XIX, se aproximava de suas próprias sensibilidades estéticas.

Acredita-se que quando Verdi visitou Londres em 1847, ele assistiu a uma adaptação de *Macbeth*, a qual provavelmente seguiu os parâmetros inaugurados por Davenant, visto que a concepção das bruxas do compositor remete à tradição inglesa vigente desde o tempo da Restauração. Além disso, à moda dos encenadores ingleses do século XIX, Verdi evitou mostrar em cena o momento mais chocante da peça de Shakespeare, qual seja o assassinato de Lady Macduff e seus filhos. No entanto, incluiu referências explícitas ao cruel e sanguinário episódio em outros momentos, como na ária de Macduff logo após o canto coral dos refugiados escoceses na abertura do quarto ato, e na subsequente cena de sonambulismo de Lady Macbeth. O enfoque político desta intervenção cômica estabeleceu um elo entre o texto shakespeariano e as circunstâncias locais prevalentes na Itália à época em que ópera estreou no Teatro della Pergola, como veremos mais adiante.

Em carta para Tito Ricordi, de 11 de abril de 1857, Verdi revelou que em 1847, após ter escrito o roteiro completo da ópera *Macbeth* em prosa, com divisões em atos, cenas e números musicais, passou o material textual para o libretista Francesco Maria Piave para que transformasse a prosa em verso. Esta revelação indica que Piave, nes-

sa ópera, simplesmente desempenhou o papel de amanuense literário do compositor, no sentido técnico e não criativo. Na mesma carta, Verdi confessou não ter ficado inteiramente satisfeito com a versificação de Piave e, por conta disso, pediu para Andrea Maffei reescrever (segundo ele, com o consentimento de Piave) partes do libreto “original”, entre elas a cena do sonambulismo.

180 Linda Hutcheon nos alerta que os espectadores geralmente não se dão conta do papel extremamente difícil exercido pelo libretista, porque “a adaptação *como adaptação* envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando”.<sup>5</sup> Em face dessa duplicidade de visão, que envolve a memória e a experiência do espectador no momento da recepção, o libretista geralmente é considerado culpado da simplificação do texto verbal adaptado, por realizar grandes cortes que, segundo a opinião de grande parte da audiência com conhecimento do texto fonte, implicam em perda de qualidade. No entanto, como aponta Hutcheon, a compressão é estritamente necessária na arte operística, tendo em vista que leva “muito mais tempo para cantar do que para recitar uma linha ou simplesmente lê-la”.<sup>6</sup>

Cumpre salientar, no entanto, que a incompletude do libreto é compensada pela criação musical, cuja ênfase recai na emoção ao invés de reflexões críticas. Nesse sentido, Verdi mostrou consciência da necessidade de adaptação do texto-fonte às convenções operísticas, pois solicitou uma redução drástica do texto de Shakespeare para atender às exigências do novo gênero. Desde o início, advertiu seu libretista Francesco Maria Piave sobre a necessidade de não somente cortar grande parte do texto de Shakespeare, mas reduzir o número de personagens, concentrando a ação em torno de Macbeth, Lady

---

5 HUTCHEON. *Uma teoria da adaptação*, p. 67.

6 HUTCHEON. *Uma teoria da adaptação*, p. 67.

Macbeth e as bruxas. Para tanto, foram realizados cortes de partes de cenas ou cenas inteiras, deslocamentos, paráfrases, encurtamentos de falas e transformação de falas em intervenções córicas.

No dia 8 de fevereiro de 1865, em carta escrita para seu empresário parisiense Léon Escudier (1821-1881), o compositor voltou a recomendar:

Tenha em mente que os papéis principais desta ópera são, e só podem ser, três: Macbeth, Lady Macbeth e o coro das bruxas. As bruxas dominam o drama; é nelas que tudo tem origem – grosseiras e mexeriqueiras no Ato I, exaltadas e proféticas no Ato III. Elas compõem uma personagem autêntica e de grande importância.<sup>7</sup>

181

Com a criação de um coro feminino de trinta vozes (três grupos de dez mulheres), sendo que cada um dos grupos atua como uma personagem, Verdi deu enorme destaque ao papel das bruxas por acreditar que elas são o elemento-chave do drama, pois despertam os desejos inconscientes de Macbeth, desencadeando a volta do estranho familiar há muito tempo esquecido, ou seja, o que as bruxas dizem já foi desejado e recalcado por Macbeth.<sup>8</sup> A consciência do infamiliar (*das Unheimliche*) surge da confrontação de Macbeth com as bruxas,

---

7 VERDI *apud* WILLS. *Verdi's Shakespeare: Man of the Theater*, p. 39.

8 Trata-se de um processo psicológico, teorizado por Sigmund Freud (1856-1939), no ensaio *Das Unheimliche* (1905), republicado em português em 2019, sob o título *O infamiliar*, pela Editora Autêntica de Belo Horizonte. Esse fenômeno, descrito por Freud como a volta do estranho familiar há muito tempo esquecido, evidencia-se no texto shakespeariano por meio do primeiro solilóquio de Macbeth, no qual ele revela os motivos de sua inquietação logo após os vaticínios das bruxas. Quando Banquo interrompe seus devaneios, a fala de Macbeth – “Perdão; a minha mente se ocupava/ Com coisas esquecidas” (3.2.145-146) – é extremamente reveladora, pois indica o retorno de seus pensamentos reprimidos. Na ópera, esse solilóquio de Macbeth é encurtado e modificado, mas há uma referência breve que alude à consciência do infamiliar, discutido por Freud, quando Macbeth exclama: “Pensamento sanguinário, de onde surgiste?”

cujas palavras engendram o retorno de seus pensamentos sanguinários para tornar-se rei, e esse mal-estar experimentado desestabiliza as bases de sua identidade. A partir daí ele se torna outro.

182 Além da criação do coro das bruxas, o papel de Lady Macbeth é modificado e ampliado na ópera: enquanto em Shakespeare, depois da coroação ela não mais participa da caminhada sangrenta de Macbeth, cujo intuito é manter-se no poder, em Verdi, ela é cúmplice de todas as atrocidades cometidas por seu esposo. No entanto, novamente em respeito às convenções de decoro vigentes à época, Verdi suprime a cena, na qual ela invoca as forças do mal e renuncia à sua feminilidade antes da chegada do Rei Duncan ao Castelo de Dunsinane. De acordo com Penny Gay,

A preservação da feminilidade de Lady Macbeth instala uma diferença radical entre a peça e a ópera. É preciso lembrar que Shakespeare escreveu o papel para um talentoso menino ator, e Verdi para uma *prima donna*. No entanto, há mais em jogo do que a simples atribuição de funções. Com a aceitação de atrizes para trabalhar no teatro europeu, a criação de papéis para elas tornou-se um lugar comum. Uma das consequências, entre outras, foi a exploração da relação matrimonial. Lady Macbeth, tanto em Shakespeare como em Verdi, é uma figura monstruosa, todavia, em Verdi, sua personalidade antinatural foi assinalada por meio de sua parceria e participação na trajetória criminosa de seu marido.<sup>9</sup>

Em contrapartida, Lady Macbeth aparece extremamente fragilizada na cena do sonambulismo, uma parte da ópera que se aproxima muito do texto escrito por Shakespeare.

Com relação ao tempo, as duas obras, o texto dramático e o texto operístico, foram criados em diferentes contextos culturais e de

---

9 GAY. Shakespeare and Opera, p. 84-85.

enunciação. Como ressalta Patrice Pavis,<sup>10</sup> na passagem de uma mídia para a outra, um aspecto importante a ser considerado é o diálogo de mão dupla no cruzamento de situações de enunciação e/ou culturas. Nesse sentido, no texto operístico verdiano, o núcleo da narrativa dramática da peça shakespeariana foi transposto para o imaginário cultural do século XIX, no qual houve grandes mudanças no tocante às crenças em bruxarias.

No século XVII, durante o reinado de Jaime I, houve um tempo de caça às bruxas (julgamentos, torturas e execuções públicas) após o Complot da Pólvora,<sup>11</sup> portanto, a bruxaria era considerada uma questão teológica e política. Por outro lado, em meados do século XIX, novas óticas prevaleceram em relação à bruxaria, decorrentes do ceticismo em relação à existência de feiticeiras. No entanto, em virtude da difusão da estética romântica e gótica, o fascínio pelo sobrenatural permaneceu e, apesar das falas das bruxas serem semelhantes no texto de Shakespeare e na ópera de Verdi, houve um redirecionamento de sentido em função da mudança temporal e do contexto cultural.

Sendo assim, apesar da enorme compressão necessária para viabilizar o discurso operístico, foi mantido e, muitas vezes, expandido, todo o material textual shakespeariano com elementos góticos, a saber todas as cenas do primeiro e segundo encontro com as bruxas, a cena do punhal imaginário e a cena do banquete na qual aparece o fantasma de Banquo.

---

10 PAVIS. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural, p. 123-124.

11 A Conspiração da Pólvora (1605) foi um complot, organizado por um grupo de dissidentes católicos, liderados por Robert Catesby e Guy Fawkes, para explodir o Parlamento, com o intuito de matar o Rei Jaime I da Inglaterra, um monarca escocês da dinastia Stuart, o qual havia decepcionado os súditos ingleses por conta de sua má administração, distribuição de títulos e privilégios aos nobres escoceses, dilapidação do tesouro, corrupção financeira etc.

A mudança de contexto cultural também permitiu a inserção de alusões políticas e morais relativas à época em que o texto operístico foi levado à cena. Nesse sentido, Verdi, um fervoroso militante político do *Risorgimento* – movimento de unificação e independência da Itália – modifica a primeira versão de *Macbeth*, de 1847, e introduz, na abertura do quarto ato da versão parisiense de 1865, uma variação do ponto de vista melódico no coro dos refugiados escoceses que entoam sua insatisfação em relação ao *status quo*, cantando “*Patria oppressa*” (“Pátria oprimida”). O texto dessa intervenção córica é uma compilação e alteração de falas, principalmente do quarto ato do texto shakespeariano, no qual o príncipe Malcolm e o representante da nobreza Macduff engendram um plano para derrotar o regime de tirania de *Macbeth*. Nesse canto coral há uma mudança de ênfase em relação ao texto-fonte: a preocupação com a libertação dos oprimidos e o combate à tirania é colocada na boca do povo ao invés de ser discutida apenas pelos nobres.

O final da versão parisiense se afasta totalmente do texto de Shakespeare: ao invés de manter a estrutura circular do texto-fonte, o qual tem início com Duncan distribuindo títulos nobiliárquicos após a vitória alcançada sobre os irlandeses e noruegueses, por seus generais Macbeth e Banquo, e termina com Malcolm sendo coroado e reeditando essa tradição, sugerindo, assim, que um novo ciclo de violência está prestes a começar, a ópera termina com o anúncio da morte do tirano por Macduff, e com o “*Inno da vittoria*” (“Hino da vitória”), entoado pelos refugiados escoceses, para celebrar o fim da tirania.

#### DO LIBRETO À PARTITURA:

#### A LINGUAGEM MUSICAL DA ÓPERA CRIADA POR VERDI

A segunda etapa do processo criativo de uma ópera consiste na tradução do material textual em linguagem musical, ou seja, a narrativa verbal do libreto é transformada pelos compositores em música vocal

– árias, duetos e coros – música instrumental e recitativos. No entanto, não se trata de música “absoluta”; a composição operística é sempre música adaptada ao texto. Nesse sentido,

[...] sempre haverá uma dimensão extra-musical porque ela é escrita para dar voz, literalmente, a um texto dramático em palavras. Assim, há uma linha vocal e outra de música orquestral, e a relação entre essas duas partes pode ser de duplicação, ênfase, ironia ou contradição. As passagens orquestrais que não se relacionam às palavras também apresentam associações extra-musicais a partir do seu contexto dentro da ópera, mas, além disso, elas também acumulam significado à medida em que a ópera se desenrola. A forma e a função de todas essas modalidades de música operística é variável, dependendo de tempos e contextos históricos específicos.<sup>12</sup>

185

Em *Macbeth*, Verdi empreende uma reinterpretação da dimensão sonora da ópera clássica romântica, optando por inúmeras inovações e avanços formais, como a declamação expressiva e a orquestração não convencional. Sua admiração pelo texto de Shakespeare foi responsável pela inspiração e criação de música vocal e instrumental diferenciada de grande sutileza.

Para a temporada francesa no Théâtre Lyrique de Paris, em 1865, Verdi decidiu realizar uma revisão radical da parte musical da ópera. As alterações mais importantes incluíram os cortes das cabaletas (consideradas fora de moda pelo compositor), que foram substituídas por árias ou duetos. Entre as partes novas mais importantes figuram a ária de Lady Macbeth “*La luce langue*” (“A luz esmorece”), na segunda cena do terceiro ato, que revela sua natureza impiedosa e assassina, e o dueto “*Ora di morte e di vendetta*” (“Hora da morte e vingança”), no final do terceiro ato, o qual celebra a parceria criminosa do casal. Além disso, no início do terceiro ato, o canto coral das bruxas foi re-

---

12 HUTCHEON; HUTCHEON. *Adaptation and Opera*, p. 312.

paginado, com a criação de novos acordes e inserções de coreografias de balé clássico. Como mencionado anteriormente, na abertura do quarto ato, a linguagem musical do coro dos refugiados escoceses sofreu alterações significativas, e na parte final, a ária de Macbeth, antes de sua morte, foi substituída por um novo e vibrante canto coral dos oprimidos, agora libertos, celebrando a vitória sobre o tirano.<sup>13</sup>

A vetorização musical foi privilegiada por Verdi: o canto coral das bruxas constitui o núcleo propulsor que governa a narrativa operística pela sua enorme força e expressividade. O compositor consegue recriar a atmosfera ou *Stimmung* sinistra, veiculada pela poesia encantatória e retórica de Shakespeare, por meio de música vocal e instrumental, tecendo nuances musicais inusitadas que propiciam um acúmulo de apelos sensoriais, além dos cinco sentidos, conduzindo o espectador a um envolvimento visceral e orgânico e acionando os fluxos energéticos que causam espanto e perturbação. Assim, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2014), ler o texto de Shakespeare com a atenção voltada para a ambiência ou *Stimmung*, significa prestar atenção à dimensão textual das formas que envolvem nossos corpos como realidade física. Nesse sentido, a música de Verdi investe as palavras de uma existência palpável e corpórea, dando a elas uma nova materialidade, com energia e dimensão diferenciadas.<sup>14</sup>

Verdi revolucionou as estruturas composicionais da ópera italiana, flexibilizando as antigas formas fixas de composição em função de uma maior veracidade teatral.

A tradicional *scena* tripartite, feita de recitativo, ária e cabaleta vai sendo gradualmente abandonada em troca de formas mais livres. [...] Também as vozes, no teatro verdiano, terão de se adap-

---

13 GAY. Shakespeare and Opera, p. 85.

14 GUMBRECHT. Em busca de *Stimmung*: como pensar hoje na realidade da literatura, p. 9-33.

tar aos personagens, para expressar melhor o drama segundo a concepção particular do autor.<sup>15</sup>

## VERDI, O COMPOSITOR-ENCENADOR: DO LIBRETO E PARTITURA À CONCRETIZAÇÃO CÊNICA

A integração de palavra e música na ópera encenada é um discurso sincrético, uma vez que se configura a partir de “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”.<sup>16</sup> De acordo com essa linha de raciocínio, Freda Chapple (2006) postula que o discurso operístico, ou seja, as palavras cantadas e mediadas pela voz do *performer* no momento da recepção da ópera encenada, pode ser visto não como uma justaposição de música e palavra, mas como a fusão de ambas em um novo idioma. Em sua análise, a autora utiliza o epíteto de “*performer* intermediático” para o ator-cantor de ópera por emprestar sua voz para cantar a poesia musicada: ele é um mediador que funde o texto escrito ou libreto com a partitura musical, tornando-se, portanto, o principal veículo de enunciação do discurso sincrético do espetáculo operístico, uma forma intermediática por excelência.<sup>17</sup>

Na montagem de uma ópera, além do discurso sincrético, constituído pela fusão de palavras e música, outras especificidades do teatro contribuem para a composição da cena, como o trabalho de expressão facial e corporal dos atores, o cenário, a iluminação e outros recursos audiovisuais que interferem na gênese da criação artística. Trata-se de um processo transformacional intermediático, no qual os componentes visuais, auditivos, gestuais e corporais, menciona-

---

15 CASOY. Óperas e outros cantares, p. 46.

16 CLÜVER. *Inter textus/ Inter artes / Inter media*, p. 20.

17 CHAPPLE. *Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education*, p. 81-83.

dos acima, são convertidos em situações materiais concretas constitutivas da narrativa operística. Cumpre ressaltar, ainda, que as convicções individuais sobre a criação do espetáculo operístico variam de uma montagem para outra, visto que todo *régisseur* é, antes de tudo, um leitor que irá imprimir sua ótica particular ao espetáculo que será levado ao palco.<sup>18</sup>

188

Enquanto a escritura do libreto e a composição da partitura geralmente são criações individuais, a concretização cênica de uma ópera é uma arte coletiva. No entanto, Verdi dispensava o processo de criação coletiva em larga escala e fazia questão de se engajar sozinho nas tarefas de concepção e produção do espetáculo operístico. Preocupado com as dimensões cênicas de suas óperas, uma das inovações atribuídas a Verdi foi a adaptação do *livret de mise-en-scène* parisiense, no manual, descritivo e detalhado, intitulado *disposizione scenica*, no qual indicações precisas sobre todos os aspectos da encenação eram especificados. Esses manuais baseados em *performances* de suas óperas, incluíam

descrições de cenários, figurinos e acessórios, rubricas detalhadas sobre a expressão facial e corporal (muitas vezes acrescidas de explicações sobre a motivação dos gestos indicados), detalhes sobre como organizar a sucessão de ações para facultar a rápida mudança de cenas, dicas para a iluminação, croquis de desenhos que mostram a movimentação cênica durante o desenrolar de cada cena.<sup>19</sup>

Os aspectos verbais, musicais e visuais eram claramente definidos nesses manuais, muitas vezes com explicações sobre as personalidades e timbres de voz dos atores-cantores. Verdi considerava que a capacidade de declamar palavras de maneira vívida e uma presença

---

18 HUTCHEON; HUTCHEON. *Adaptation and Opera*, p. 315-318.

19 SADIE. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 647.

cênica energética eram qualidades mais importantes em um cantor do que uma técnica vocal apurada. Nesse sentido, o compositor compunha sua música com cantores específicos em mente. Com relação à ópera *Macbeth*, ansiava por se livrar das amarras do *bel canto*. Almejava contratar cantores de voz e aparência fora do padrão. Assim, rejeitou Eugenia Tadolini, uma *prima donna* de extraordinária beleza e domínio vocal perfeito para o papel de Lady Macbeth, e optou por Marianna Barbieri-Nini que não se enquadrava em padrões de beleza à época, mas cuja voz alcançava acordes diabólicos, os quais acreditava serem próprios para a caracterização da personagem.

189

As memórias de Barbieri-Nini, a primeira Lady Macbeth, sobre o longo processo de ensaios para ajustar o seu papel ao entendimento que Verdi nutria a respeito da personagem, mostram a preocupação do compositor com a expressão facial e corporal:

Eu me lembro que para Verdi havia dois pontos culminantes na ópera: a cena do sonambulismo e o meu dueto com o barítono. Vocês não vão acreditar, mas a cena do sonambulismo me custou três meses de estudo: por três meses, da manhã à noite, eu tentava imitar aqueles que falam durante o sono, enunciando palavras (como Verdi me dizia) quase sem mover os lábios, e permanecendo com o restante da face imóvel, inclusive os olhos. Era o bastante para enlouquecer uma pessoa. [...] Em relação ao dueto, vocês podem achar que estou exagerando, mas ele foi ensaiado mais do que cento e cinquenta vezes para que se aproximasse mais da *fala* do que do *canto*.<sup>20</sup>

As mesmas regras foram impostas para Felice Varesi, o barítono selecionado para o papel do protagonista. Verdi nutria a inabalável convicção de que o sucesso da ópera dependeria da escolha acertada de intérpretes:

---

20 BARBIERI-NINI *apud* ROSEN; PORTER. *Verdi's Macbeth: a Sourcebook*, p. 52-53.

Varesi é o único artista italiano hoje capaz de assumir o papel que eu tenho em mente, por seu estilo vocal e sua sensibilidade – e também pela sua aparência. Todos os outros artistas, mesmo os melhores que ele, não chegariam à altura do papel que criei – sem desmerecer Ferri, o qual têm melhor aparência, voz mais bonita e, porque não dizer, é um cantor melhor –, mas no papel mencionado ele certamente não teria o mesmo rendimento de Varesi.<sup>21</sup>

190

A preocupação de Verdi também se estendeu para outros aspectos da encenação, tais como cenários e figurinos. Conta-se que, como a narrativa da ópera se passa no século XI, época em que a seda e o veludo eram desconhecidos na Escócia, exigiu que os trajes de cena já prontos, confeccionados com esses tecidos, fossem descartados e substituídos por outros. E, com o intuito de produzir uma ambiência sinistra e criar efeitos visuais inusitados para a cena das profecias, na qual Macbeth retorna ao reduto das bruxas para averiguar o que o futuro lhe reserva, Verdi pensou em usar o dispositivo da Lanterna Mágica,<sup>22</sup> para projetar as aparições e a procissão dos oito reis da linhagem de Banquo. No entanto, ele não conseguiu concretizar esse desejo. Apesar de um mecanismo da modalidade “Fantasmagoria” ter sido construído e testado, a mando do empresário Alessandro Lanari, o Teatro della Pergola não permitiu a instalação do aparelho, alegando que o apagamento total das luzes do teatro, necessário para otimizar as ilusões de ótica, poderia ser considerado uma

---

21 VERDI *apud* WILLS. *Verdi's Shakespeare: Man of the Theater*, p. 32.

22 ‘Lanterna Mágica’, um dispositivo precursor do projetor de cinema, cuja invenção remonta ao século XVII, é um aparelho que permite a projeção amplificada de imagens, pintadas sobre uma placa de vidro, em uma tela ou parede branca, numa sala escurecida, permitindo a criação de efeitos visuais inusitados e a ilusão de movimento. No final do século XVIII, foi inventado um engenho, denominado ‘Fantasmagoria’, o qual fazia sucesso em Paris por conta de seus espetaculares efeitos acústicos, luminosos e pirotécnicos, os quais criavam ilusões de ótica, entre elas aparições sobrenaturais e fantasmagóricas (KUHN; WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*, p. 252-253).

grave ofensa moral por parte dos espectadores. Assim, a tentativa do compositor de integrar avanços técnicos de sua época à *mise en scène* operística foi frustrada e definitivamente abortada, e a cena das aparições foi concretizada com efeitos especiais produzidos pela iluminação, fumaça e recursos pictóricos diversos.

A PRODUÇÃO OPERÍSTICA *MACBETH* (2007),  
FILMADA AO VIVO, COM REGÊNCIA DE DANIELE CALLEGARI

191

A maior parte das adaptações cênicas e fílmicas contemporâneas da ópera *Macbeth* utilizam a versão parisiense de 1865 como texto-fonte, porém há outras, em menor escala, que preferem conflacionar as versões de 1847 e 1865. Apesar de, ainda hoje, alguns encenadores e cineastas procurarem seguir as indicações cênicas, estipuladas nos manuais de palco elaboradas por Verdi, com o intuito de recriar a rica tradição do século XIX, a maioria dos adaptadores opta por utilizar a criatividade de seu favor. Muitas produções operísticas da atualidade, regidas por maestros famosos, são filmadas ao vivo e comercializadas em DVD ou Blu-Ray. Esse processo, denominado “teatro filmado”, tem parentesco, porém difere do “filme de teatro”, o qual recria em estúdio uma produção cênica anterior. Cumpre assinalar, portanto, que nos dias de hoje, uma filmagem de um espetáculo teatral ao vivo não é uma simples gravação mecânica e estática feita para constituir apenas um registro a ser preservado em arquivos especializados. O “teatro filmado” contemporâneo, no qual a *mise en scène* teatral é evidenciada e valorizada, pode ser considerado uma obra videográfica que se distancia de películas realizadas no passado com apenas uma câmera e em plano frontal aberto.<sup>23</sup>

Esta parte do presente artigo propõe-se a realizar uma breve apreciação de uma adaptação contemporânea de *Macbeth*, levada à cena no Sferisterio Opera Festival em Macerata, Itália, em 2007, cantada

---

23 PICON-VALLIN. Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro, p. 161-174.

em italiano e filmada ao vivo em DVD pelo experiente diretor de vídeo Davide Mancini. A regência da Orquestra Filarmonica Marchigiana ficou a cargo de Daniele Callegari, com a participação do Coro Lírico Marchigiano 'V. Bellini'. O *régisiseur*, Pier Luigi Pizzi, além da direção cênica, idealizou o cenário e os figurinos, e Gheorghe Iancu criou as coreografias das bruxas.

A gravação em DVD tem início com o público adentrando a Arena da cidade de Macerata na Itália, cuja configuração espacial em forma de arena curvada, compartilha algumas características com a Arena de Verona: ambas são imponentes edificações a céu aberto com enormes palcos para acomodar produções espetaculares. Com o intuito de aproveitar ao máximo o palco, estreito e comprido, o *régisiseur* e *designer* Pier Luigi Pizzi construiu duas enormes rampas, uma reta e outra inclinada, recobertas de vermelho, as quais se cruzam na proximidade de um estrado elevado, constituído de escadarias, em cujo topo, encontra-se um trono vermelho, sendo que, mais tarde, para indicar a estreita parceria criminosa entre o casal, surge um segundo trono escarlate, destinado à Lady Macbeth. Apesar de tratar-se de uma ópera *senza amore*, nesta montagem, o casal se acaricia e se beija apaixonadamente em vários momentos para sublinhar o compartilhamento do reinado de sangue.

A cenografia constitui-se em uma releitura do palco elisabetano por ser composta por diversos espaços cênicos, quais sejam os palcos inferior, superior, interior (representando o palácio de Macbeth), e as rampas, as quais também são utilizadas como áreas de encenação. As bruxas assumem a função de assistentes de palco: são elas que trazem e arrumam as mesas e cadeiras para viabilizar a execução da cena do banquete. Como elas se misturam com os nobres e o povo durante a comemoração, os espectadores tendem a inferir que elas são responsáveis pela aparição do fantasma de Banquo, mas o espectro é visto apenas por Macbeth, e nenhuma ilusão cênica é propiciada ao público.

Diferentemente da *mise en scène* criada por Verdi, a cena do punhal que se move em direção aos aposentos de Duncan, e a cena das

profecias e aparições dos oito reis também não apresentam efeitos especiais. Pelo contrário, as aparições são representadas por atores, trajados em preto e bronze, enunciando suas falas enquanto atravessam o palco superior. Isso posto, fica evidenciada a opção da encenação de não mostrar ou materializar o sobrenatural para que a plateia tenha a oportunidade de acionar o seu poderio imaginário.

O contraste das cores – preto/morte e vermelho/sangue – da cenografia e dos figurinos constitui-se em um potente efeito dramático, realçado pela fumaça da “máquina de gelo seco” que contribui para a criação da atmosfera sinistra da tragédia, remetendo os espectadores às famosas brumas do filme *Macbeth – reinado de sangue* (1948), dirigido por Orson Welles. Com relação aos figurinos, todos os personagens usam roupas de época em tecidos brilhantes, com variações em preto, bronze e vermelho. Capas dupla-face esvoaçantes, em preto e vermelho, e luvas e ombreiras de borracha vermelhas, vestem as bruxas. O casal Macbeth usa luvas vermelhas, possivelmente para representar as mãos manchadas de sangue. O fato de Duncan estar inteiramente paramentado de vermelho ao subir a rampa que conduz ao palácio de Macbeth, é uma prefiguração de sua subsequente morte sangrenta. Na cena da coroação, três bruxas trajadas em vermelho trazem um manto escarlate em formato de coroa para Lady Macbeth, caracterizando-a como a quarta bruxa.

As coreografias de Gheorghe Iancu, executadas pelo coro das bruxas são visualmente notáveis. O ponto culminante é atingido na cena de abertura do terceiro ato, no qual elas se apoderam das mesas do banquete para preparar suas poções infernais no caldeirão. Nessa cena, elas se arrastam como cobras, correm pelas rampas, dançam e executam coreografias de balé clássico para preparar a entrada de Hécate, a *prima ballerina* que se destaca entre elas por sua roupa inteiramente vermelha e sua destreza coreográfica excepcional.

Nesta adaptação, as bruxas dominam a cena do início ao fim. O final do quarto ato se afasta da narrativa operística criada por Verdi: após

o hino da vitória, entoado pelo coro dos refugiados escoceses durante a coroação de Malcolm, Fleance, o filho de Banquo, atravessa a cena, contemplando avidamente a coroa. A presença maciça das bruxas nesta cena é um claro indício da proximidade de um novo ciclo de violência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

194

Ao longo dos séculos, a peça shakespeariana *Macbeth* foi inúmeras vezes apropriada, adaptada e reinventada a partir de múltiplas óticas e perspectivas ideológicas, cumprindo o papel de matriz de uma infinidade de produções cênicas, óperas, balés, quadrinhos, pinturas, filmes e outras manifestações artísticas. A ópera *Macbeth*, de Verdi, uma obra-prima do gênero, mantém o sabor de novidade e criatividade desde a época de sua inepção, e prossegue como inspiração e modelo para diferentes produções operísticas em âmbito global.

Apesar de acreditar que seguia Shakespeare de perto na transposição (ou transmediação) do material textual para a mídia operística, na realidade, Verdi realizou uma apropriação da narrativa dramática de *Macbeth* e alterou completamente diversos elementos narrativos, entre eles a caracterização, a causalidade, o tempo e o espaço. Trata-se de uma transcrição, a qual constitui-se como expressão original do gênio artístico do compositor que optou por interfaces e cruzamentos complexos e arrojados: os protocolos tradicionais da ópera italiana foram subvertidos por meio da mistura e fusão de múltiplas linguagens, resultando em uma síntese criativa que enriqueceu e revitalizou não somente a ópera romântica do século XIX, mas também a dramaturgia de Shakespeare.

## REFERÊNCIAS

- CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAPPLE, Freda. Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education. In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (Ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. p. 81-100.
- CLÜVER, C. Inter *textus*/ Inter artes / Inter media. Tradução do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. *AletriA: Revista de Estudos de Literatura – Intermialidade*, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- EDMONDSON, Paul; HOLBROOK, Peter. *Shakespeare's Creative Legacies: Artists, Writers, Performers, Readers*. London and New York: Bloomsbury, 2016.
- ELLESTRÖM, Lars. Adaptation and Intermediality. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017. p. 509-526.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- GAY, Penny. Shakespeare and Opera. In: EDMONDSON, Paul; HOLBROOK, Peter. *Shakespeare's Creative Legacies: Artists, Writers, Performers, Readers*. London and New York: Bloomsbury, 2016. p. 79-91.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Em busca de *Stimmung*: como pensar hoje na realidade da literatura. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUCRio, 2014. p. 9-33.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. Adaptation and Opera. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017, p. 305-323.
- KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017.
- PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: A tradução intergestual e intercultural. In: PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 123-154.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro. In: PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Tradução de Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 161-174.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSEN, David; PORTER, Andrew (Ed.). *Verdi's Macbeth: a Sourcebook*. New York: W. W. Norton and Company, 1984.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- VERDI. Giuseppe. *Libretto in Italian with Translation into English*. Disponível em: <http://www.operafolio.com/libretto.asp?n=Macbeth&translation=UK>. Acesso em: 17 maio 2019.
- VERDI. Giuseppe. *Macbeth, Opera in 4 Acts*. Conductor: Daniele Callegari. Naxos, DVD Video. NTSC, Dolby Digital. Sferisterio Opera Festival, 2007. (Paris Version, 1865).
- WILLS, Garry. *Verdi's Shakespeare: Man of the Theater*. New York: Penguin, 2011.

## **PARTE IV**

TEXTOS INTERARTES NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS



**OS PEQUENOS GRANDES LIVROS DE  
GEORGES DIDI-HUBERMAN**

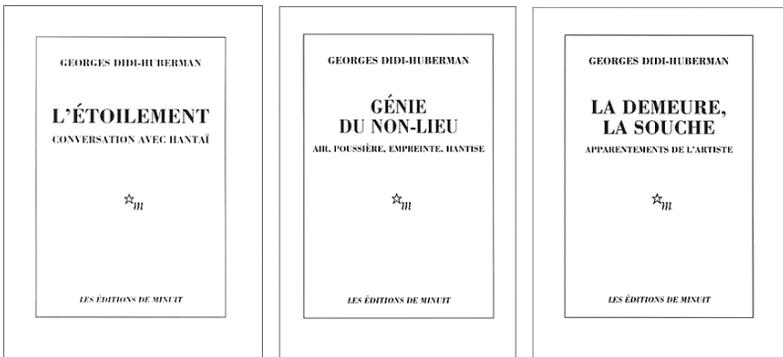
Vera Casa Nova

*Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG*

*Colaboração e revisão: Priscila Heeren*



*Le refus de communiquer,  
est un moyen de communiquer plus hostile,  
mais le plus puissant.*  
Georges BATAILLE  
*L'expérience intérieure*



Três dos pequenos grandes livros de GDH. Ilustr.: Priscila Heeren/2019.

**H**istoriador da arte? Filósofo? Qualquer que seja o epíteto dado a Georges Didi-Huberman, será sempre difícil caracterizá-lo devido a gama de saberes por onde passa em seus escritos. Este texto busca versar sobre algumas dessas reflexões condensadas em pequenos grandes livros, para além de outros mais conhecidos e com centenas de páginas.

Até o momento da produção deste artigo – e, digo isso, pois é profícua e contínua a publicação por GDH de novos títulos – eram quinze seus pequenos livros, variando entre 80 a 160 páginas. Livros sobre os quais dediquei-me a leitura de vários anos. Tratarei aqui de alguns deles: *L'Étoilement*, *Génie du non-lieu* e *La demeure, la souche*<sup>1</sup> – com o objetivo de mostrar como o recurso retórico, em GDH, de aproximação das artes, acontece.

202 *L'Étoilement : conversation avec Hantai*, de 1998.

Simon Hantai, nascido na Hungria em 1922, e falecido na França, aos 85 anos, em 2008 – país onde se radicou desde jovem – foi um pintor cuja trajetória artística foi marcada por distintas fases. Entretanto, a última delas, desenvolvida sobretudo a partir dos anos 1970, é a que mais particularizou e caracterizou sua obra: o processo de pintura sobre dobraduras em tecido e em papel. E ele fez isso de diversas maneiras. Exemplifico aqui com uma de suas técnicas<sup>2</sup>.

Hantai fazia nós com barbantes em somente um dos lados de um tecido, em toda a sua extensão, criando um padrão por repetição, como um quadriculado, por exemplo. Então, ele virava o tecido e pintava em seu verso, ou seja, no lado contrário ao qual havia feito os nós. Finalmente, terminada a pintura, e após a secagem completa da obra, ele removia todos os barbantes, obtendo, como resultado, que as partes dobradas, pregueadas, e as eventualmente amassadas durante a pintura, não tivessem sido tingidas – um processo análogo à antiga técnica de *batik*.

Retomando o texto, GDH divide *L'Étoilement* em sete capítulos – e, por alguns de seus títulos, pode-se entrever os temas que o autor

---

1 Nenhum deles possui ainda traduções publicadas em português. Vide item “referências”, ao final deste texto, para informações acerca dos originais.

2 Para conhecer a obra de Hantai, recomendo o *site* do artista: <https://simonhantai.org>

levanta. E, tais títulos operam como significantes dentro da obra de Simon Hantaï, artista geralmente associado à arte abstrata. Modelar, dar carne aos espaços impensáveis. Uma obra que se manifesta pela impossibilidade de se comunicar: obra e artista.

Observe-se o título do capítulo *Baïllon* – mordança, “ausência, silêncio” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 9)<sup>3</sup>. Hantaï é um artista que se recusa a toda manifestação sobre seu trabalho: publicidade, publicações. Total impotência de se comunicar. Desta forma, estudar Hantaï é também dobrar-se “como método às exigências do impossível” (p.14). Em conversa com o artista, GDH faz aproximações pertinentes, tais como em Hantaï, o impossível, em Beckett, o esgotado; ou ainda chama Cézanne, Michaux, para essa recusa.

O fio, a rede. Uma colagem mostra o tecido esgarçado, o suficiente para GDH dizer que “o tempo é um fio psíquico” (p.25). Tela tecida pelo tempo, assim também o espaço é o fio psíquico. O quadro como um fio ou uma malha constituindo exercícios de desconstrução da pintura.

O avental no ateliê; uma fotografia do avental da mãe. Fotos que mostram a continuidade do pensamento de GDH sobre Hantaï – em rede, como um fio remanescente que revela “objetos e imagens coladas por Hantaï desde muito tempo, sobre as paredes de seu atelier” (p.43). O diálogo continua. Diz Hantaï: “Quando era criança, para as festas, as saias e os aventais de minha mãe deveriam ser passados” (p.44). Na obra é o amarrotado, o espremido no tecido, o recortado, o dobrado: *pliage* – ação, maneira de dobrar.

As invenções de lugares mostram o pensamento sobre as artes. O avesso da dobragem. O tingimento. “Hantaï me diz que ama Tintoretto” (p.46), nos conta GDH. Tintoretto – o pequeno tingidor de Veneza, outro artista de intensidades – pintura de fios e pregas invadem a tela, assim como na literatura de Henri Michaux – “a vida nas dobras”

---

3 Todas as traduções de excertos dos livros aqui focalizados são de minha autoria.

(p.49) e os labirintos que se fazem infinitos.

Assim como Michaux, Hantaï também nos diz das dobragens: “dobragem e desdobragem: relações rasgadas. O articulado é desarticulado” (p.51). Nessa obra fractalizada, GDH se esmera em interpretações, na inversão ou avesso de quadros como superfícies projetadas, relacionando-as a autores da literatura.

Um título de capítulo e significante: bolso: o dentro e as falsas dobras. Bolso: deformação, o avesso. “Avessar a pintura? ...dobrar, criar bolsos, contatos, entres, e antros...” (p.55). Sempre na percepção dos trabalhos de Hantaï, GDH exercita seu olhar questionando a visualidade dos quadros: “Ter dobrado a tela, é fechar suas pálpebras, jogados os dados às cegas” (p.56). Hantaï escreve a GDH: “Pinta-se às cegas, ao acaso, jogando o dado” (p.66). Como em Mallarmé, no *Lance de Dados*. A dobragem como método, o acaso da obra. “Inspiração-expiração; sístole-diástole” (p.66). O “ritmo como método” (p.67), como na arte poética.

Outro significante, outro capítulo: *treillis*: rede de arame ou tramado de madeira que imita os fios. A pergunta de GDH a Hantaï: “Telas? Pinturas? Quadros?”. Hantaï responde: “Desde 1973, eu os chamo *tables*” (p.70) – *plateau, plaque, d’une matière quelconque... tables... de matières...* (*ibidem*), mesa em todos os sentidos possíveis. Tábulas de grande formato, pigmentos reduzidos... obras tabulares.

GDH se impressiona durante a conversa com Hantaï. Verdadeira vertigem de fecundidade heurística a partir dos quadros. “[...] Parece que todo o pensamento de Hantaï funciona tabularmente [...] ele joga sobre a mesa quantidades de pequenas fotos – que ele reúne em quadros dobráveis com fita adesiva” (p.72). A mesa e a fita adesiva são também uma técnica warburgiana de pensar a arte.

Continuando a conversa, GDH tenta compreender o ritmo e o espaçamento, e o que Hantaï chama de *método*. “A dobragem como método” (p.80): dobrar/desdobrar; implicar/explicar; afastar/aproximar; articular/desarticular; etc.

Mais um significante: estrela: *L'Étoilement* – o título do livro de GDH aqui se explica: “estado de uma coisa fendida em [formato de] estrela” (p.7). Depois de apresentar vários sentidos de *Étoile*, desde o uso na tipografia do asterisco, até o sentido de olhar, como em Victor Hugo: “Tal uma dupla estrela na fronte das noites cintila/ sob as dobras de uma nuvem escura” [*Telle une double étoile au front des nuits scintille/ Sous les plis d'un nuage obscur*] (p.85). As obras aproximam literatura e pintura.

“O *étoilement* é a memória do nó, isto é, a lembrança de um momento – o da dobra – onde a tela era desordem, tecido, amontoamento, “montagem achatada”, topologia de invaginação e de involução em si mesmo, como diz Hantai.” (pp.86-87, grifo do autor). GDH aproxima as artes, faz laços entre as artes. Além disso, mostra relações da pintura com a língua, num verdadeiro exercício de análise que se tangencia com a língua. Relações da pintura com a língua: “cortar, entalhar: fazer bifurcar o espaço pictural, criar limites onde se perder. Estrelar, uma vez ainda, a pintura, isto é, fissurar as telas” (p.94).

É nesse sentido – do corte, da dobra – que GDH modula seu pensamento sobre Hantai, assim como procura as modulações da dobra “[...] na tinta serigráfica, o índigo do antigo avental maternal: modulações do negro...” (p.91). *La faille*, a fenda, a falha.

E, finalmente, a “serpilheira”, tecido de tela grossa e clara que serve para diversos usos. Deriva da palavra, usos diferenciados. História da palavra, etimologia problemática. Não importa, mas para GDH, a impureza, a decomposição das telas, os resíduos importam.

Hantai enterra nos fundos de seu jardim algumas de suas telas, as quais ali se integram e se decompõem junto aos demais detritos. Ele mostra a Didi-Huberman as fotografias do dia em que decidiu exumar esses restos enterrados, acumulados por mais de 15 anos. Um *compost* – “adubo formado pela mistura fermentada dos resíduos orgânicos com matérias minerais” (terra + cal) – um esterco de sua própria pintura” (p.108).

Questionado sobre o *informe*, termo de Georges Bataille, Hantaï diz não se contentar com isso, mas, ao mesmo tempo diz a GDH que a “arte é somente profanação”.

Para GDH, “a dobra é um trabalho obsessivo: dupla memória, contato de temporalidades heterogêneas – anacronismo – futuro reminiscente, jogo incessante de “violência expressa” e de “violência engolida”, para quem a impureza é a verdadeira situação” (p.120, grifos do autor), como lhe diz Hantaï.

*Génie du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantise*, de 2001.

*As coisas da arte começam frequentemente a contrapelo das coisas da vida. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sob o império da destruição: reino das cinzas, recurso ao luto, retorno de fantasmas, necessária aposta sobre a ausência.*  
Georges Didi-Huberman

Este é um livro que insere também a questão filosófica do tempo. O artista agora é o italiano Claudio Parmiggiani (1943), que, dentre muitas de suas obras, trabalha a impressão da ausência como presença, sobretudo por meio do emprego da poeira e da fuligem como matérias-primas. Uma poética de atozes sutilezas e efemeridades nas quais ainda convoca vidro e pigmento em pó em alguns de seus mais notáveis trabalhos<sup>4</sup>.

Já no livro em que conversa com Hantaï, GDH nos diz que o artista é inventor de lugares. Aqui, também GDH nos faz pensar sobre esses lugares através determinados significantes da impressão (*empreinte*). Por exemplo, o capítulo “Casa queimada” (paredes, chamas e cinzas) – uma vez mais a partir do texto literário, aqui com Edgar Allan Poe na *A queda da casa de Usher*, Balzac na *Obra prima desconhecida* e Rai-

---

4 Em <http://www.meessendeclercq.be/artists/claudio-parmigiani/> é possível ver algumas de suas obras.

ner Maria Rilke com o poema “A casa incendiada”. Nos 3 autores, os textos nos mostram o fogo ou as cinzas. Chamando a atenção para a complexidade da infância na arte. “Ela [a infância] conjuga os jogos e os silêncios, os gritos e os olhares, sobre o fundo de fumaça e de residências queimadas” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 11). Uma infância marcada pela destruição é o que Claudio Parmiggiani diz sobre seu estilo, ao que sentencia: “o que, com o tempo, chama-se o estilo, não é nada mais que isso; a danoção e insistência desse esforço repetido” (*op.cit.*:12).

O atelier do artista é visto como uma *delocazione*. Lugar de trabalho e trabalho do lugar – [o atelier] deve ser pensado como um transporte, uma *delocazione*? A transformação de um ambiente circundante (seu ar, sua bruma, sua atmosfera particular) em paisagem da *psyché*, em caráter estilístico, em impressão da intimidade? (p.13). Assim GDH vai configurando a obra de Parmiggiani, o fora e o dentro do atelier com o que esse autor expõe.

A infância do lugar (1º atelier) incendiada. Grisália do lugar em cinzas. Atelier “lugar de subversão”. A imagem das obras manifesta o estado de sobrevivência dos fantasmas, “cinzas vivas”.

Recorrendo a Nietzsche, GDH afirma que “nosso mundo é a cinza de inumeráveis seres vivos [...]” (p.16). E assim a temática levantada por GDH sobre o lugar, ou melhor, o deslocamento na obra de Parmiggiani vai sendo construída. Usando objetos empoeirados, esfumaçados, impressões sobre paredes, as sombras dos objetos. Parmiggiani... é a luz.

Luz que realiza plenamente, desta vez não por meio da fuligem, mas sim pelo brilho extremo da cor, em uma obra como *Luce, luce, luce*, na qual uma sala tem seu piso totalmente coberto pelo puro pó do pigmento amarelo cádmium, cuja força da cor ilumina o ambiente e expande a paisagem, enquanto, com o passar dos dias, o pigmento se impregna também pelas paredes, envolvendo todo o espaço.

Sempre retornando à literatura para nos dizer mais sobre a obra do artista. As experimentações de Parmiggiani lembram a GDH seu

trabalho sobre *L'Empreinte*<sup>5</sup> – a impressão – nessa heurística das noções de lugar e tempo.

GDH nos lembra que *delocazione* não é ausência de lugar, “mas seu deslocamento produtor de paradoxos” (DIDI-HUBERMAN, 2001: 34). Trata-se de um sopro nas cinzas, na poeira, para tornar visível a textura. Sopro no espaço para que o lugar se movimente: “o lugar é soprado enquanto produzido por um sopro” (*op.cit.*: 38).

208 Interessante como GDH traz o termo anacronismo para esse seu estudo sobre o tempo e o lugar. “O tempo trabalhado é sempre um tempo manipulado, desmultiplicado. É então uma composição de anacronismos”, confirmando o que Parmiggiani diz ser um artista anacrônico: um “contemporâneo afastado” que reconhece a extrema velhice do presente e a extrema juventude do passado” (p.39).

Outro aspecto levantado por GDH nas obras de Parmiggiani é a memória – a “urgência da memória” e, recortando citações, o autor traz o filósofo Deleuze como uma possível referência – “a repetição como diferença” e o eterno retorno de Nietzsche, além da repetição freudiana.

“Fazer silêncio é fazer da imagem o equivalente visual de uma questão que quer permanecer como tal [...], uma palavra somente soprada... uma pulverização do sentido” (p.39). Recorrendo sempre à literatura, especificamente à poesia de Paul Celan: “Lábio sabia, Líbio sabe. Líbio acaba de calar” (p.46). O silêncio representado em suas instalações, como por exemplo, *Pintar o silêncio*, assim como o vocabulário da ausência, da alma e do nada. Segundo GDH, *delocazione* torna-se “forma de ausência”, “obra de espiritualidade”, “imagem da essência e da ausência”, logo “palavras e a arte de Parmiggiani fazem parte de um mundo cultural – artístico, literário e filosófico, onde a pintura metafísica não deixou de exercer sua influência (De Chirico)” (p.46).

---

5 DIDI-HUBERMAN, G. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

As palavras recolhidas por GDH sintetizam a obra do autor italiano. Observe-se mais uma vez que GDH parte da língua, ou seja, da palavra, indo da sua etimologia, de sua homofonia, para chegar à obra dos autores estudados. *Delocazione*: impressão e poeira. Impressão que diz a ausência, a poeira que diz a destruição.

Lembrança da bomba de Hiroshima: pó, poeira, fumaça – o que restou. Na poeira, na impressão, também nas cinzas de Auschwitz: sobrevivência das cinzas e das imagens.

Impressão com/de poeira. Formas sopradas pelo tempo. Segundo GDH, “a poeira permite pensar o mundo” (p.67) “[...] Poeira: poética da matéria em movimento” (p.68). Outra palavra em GDH na análise empreendida de Parmiggiani é *grisaille* > grisalha > pintura monocromática em tons de cinza, branco e preto, que visa produzir efeito de baixo-relevo. “*Delocazione* se apresenta como uma imensa grisalha” (p.73).

Deslocamentos de um artista deslocado – poeira e fumaça remontam ao tempo da pintura – coisa do passado, no presente da *delocazione*. “O pó cinzento tornar-se-á esse pigmento do tempo” (p.84). Formas sopradas pelo tempo. Objetos da memória, como garrafas postas sobre uma mesa, livros na estante, livro queimado... Sobrevivências, estranhamento do tempo, estranhamento do lugar.

As aproximações continuam: Morandi, Giacometti, mas sempre com referências ligadas à arte do autor estudado. *Gênio do não-lugar*, título do livro de GDH, nada mais é que o

[...] poder recíproco da obsessão sobre o lugar (ele o coloca em movimento e o desloca) e do lugar da obsessão (ele a reconfigura dando-lhe um campo de ação física). A obsessão como lugar (torna-se alguma coisa a mais que um espírito) instaura o lugar como obsessão (torna-se alguma coisa a mais que um espaço (p.136).

Voltando a um tema recorrente em sua obra de historiador da arte, GDH nos mostra como o lugar nos olha no deslocamento dos objetos, na sobrevivência apesar das marcas de cinzas sobre as pa-

redes entre as quais caminhamos. Poeira queimada, traços do desaparecimento, impressos facilmente nas paredes que contemplamos, indicam para o espectador o tempo e passado. Sobrevivência, transparência, sopro e experiência do contato: palavras que configuram ou reconfiguram sem dentro nem fora, segundo GDH.

*La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*, 1999.

210

Outro pequeno grande livro de GDH é *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*, 1999<sup>6</sup>. Dessa vez Didi-Huberman nos apresenta a obra do artista francês Pascal Convert<sup>7</sup>, que transita em seus trabalhos pela escultura, desenho, instalação, arquitetura, fotografia e vídeo, operando questões da memória e do esquecimento; uma obra que se alinha à pesquisa do tempo.

O subtítulo desse livro nos indica as alianças e as associações entre artistas, ou seja, entre as artes. Aparentamento é um termo indicando parentesco. Aí as aproximações. *La demeure* é a residência, *l'appartement*, e, *la souche*, a origem, a fonte.

Tempo e espaço são temas recorrentes que se relacionam ao lugar. Mais uma vez, GDH recorre a Mallarmé na obra *Igitur ou la folie d'Elbehnon*. *Igitur* (1869) precede *Um Lance de Dados* e é uma figura alegórica, representando o processo criativo do poeta. Porta: “Empurramos uma porta branca, e se abre diante de nossos olhos o espaço de uma morada” (MALLARMÉ, 1945: 11).

Assim se inicia o texto *A morada e a origem* (tronco). Qual seria a aposta dessa vez? “A fábula, ou seja, a invenção de uma fábula propícia a nos fazer ver essa obra [...] escrever uma fábula<sup>8</sup> sobre a

---

6 DIDI-HUBERMAN, G. *La Demeure, La Souche: apparentements de l'artiste*. Paris: Minuit, 1999.

7 Em <http://www.pascalconvert.fr/> é possível visualizar a obra completa do artista.

8 Fábula: aqui usada no conceito de fato inventado; relato, conversação.

obra de Pascal Convert [...] inventar mais que analisar” (DIDI-HUBERMAN, 1999: 17).

A neutralidade de Convert chama a atenção de GDH: obra sem narrativa, denotando somente lugares (quartos), processos de traços (impressões, cortes, reconstituições). Outro ponto que surpreende GDH: PC é fascinado por literatura: Stendhal, Poe, Baudelaire, Mallarmé e Proust. Gosto literário? Mais do que isso. Mallarmé em Igitur “se dirige à inteligência do leitor que coloca as coisas em cena” (*op.cit.*: 17).

Trata-se mesmo de um método, ou melhor “um lugar, uma morada a percorrer”. O jogo poético e retórico construído por GDH se inicia com a palavra para acessar a obra de PC. Igitur é a primeira porta de entrada da morada a ser percorrida por GDH, pois a obra em seu conjunto é uma morada a percorrer. Igitur é uma criança que sai de seu quarto para “se perder” nas escadas. Ele desce até o quarto de seus ancestrais, ele lança dados e deita-se sobre um túmulo.

Como já tínhamos observado, GDH aponta para a língua trabalhando com a etimologia:

Igitur, o agrimensor, age pouco porque ele sobretudo age – o latim diria: agitur segundo uma antiga etimologia da palavra *igitur* -, age por um longo tempo genealógico que dá uma forma ao lugar (forma rigorosa, árida, sem falação) e o traço de um ter-lugar passado (nem contado nostalgicamente, somente passado, trespassado, memorizado ou marmorizado em algumas impressões). (p.19)

A língua se move no tempo e no espaço, assim como as imagens, e Didi-Huberman recolhe linguisticamente os sentidos do parentesco. Herança, talvez, da semiologia ou mesmo da psicanálise laciana. Igitur questionava seus ancestrais.

Na obra de Pascal Convert, seu gosto literário se apresenta. Por que essa literatura? Porque a um ponto extremo, a literatura faz da palavra poética a “palavra essencial por excelência – a palavra tornada

essencial em seu trabalho [...] seu trabalho de ficção absoluta. (BLANCHOT, 1968: 34)<sup>9</sup>

O poder da transparência é característico do mundo poético de Mallarmé, o que se assemelha ao poder do desenho de Pascal Convert. As aproximações e relações entre os autores de diferentes artes pelo significante janela, como lugar de passagem, apresentado exemplarmente em Baudelaire<sup>10</sup> e Mallarmé nos poemas *Les fenêtres*<sup>11</sup>.

212 Janela, uma “fronteira visual”, um lugar de passagem. GDH nos mostra como PC inventa outra modalidade espacial. Diz ele: Sua janela, estranhamente – ela recorta verticalmente o visível do fora no espaço de dentro – ele a deposita. Horizontalmente ele a cega. [...] É uma janela abatida, que o artista gosta de comparar a um esqueleto que jaz no solo, uma carcaça de animal morto. (DIDI-HUBERMAN, 1999: 40-41)

Em outro momento desse livro, *A morada, a origem*, GDH volta à obra *Igitur*, de Mallarmé, salientando a narrativa mallarmaica sobre o “herói melancólico”, “esse anjo do bizarro” que se cerca de objetos e do “décor ordinário da morte”, assim como Pascal Convert imprime alguns objetos familiares marcados pela perda depois do fascínio melancólico.

Ainda Henri Michaux é citado na obra *Connaissance par les gouffres* (abismo, redemoinho, vórtice): “Visões de ornamentos”. Ninguém escapa. Caráter desses ornamentos. Não desejados, no entanto persistem. Não imóveis. [...] ornamentos que não ornam nada. Detalhes no detalhe. [...] (*op.cit.*: 69).

Enfim, as relações entre as artes se dão pelos detalhes. Por certos significantes que podem ser aproximados por implicações variadas,

---

9 BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968. p. 34.

10 BAUDELAIRE, C. *Les fenêtres*. In: *Le Spleen de Paris*. Paris: Gallimard, 1975-1976. p. 339.

11 MALLARMÉ, S. *Les fenêtres*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. pp.32-33.

tais como lugar, tempo, objetos familiares. A morada – o apartamento – visto como aparentamento, parentesco entre temas, entre obras. Um pensamento que aproxima outras artes e a literatura – Mallarmé, Poe, Proust, através de fábulas que constroem um lugar entre as artes.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001.

\_\_\_\_\_. *La Demeure, La Souche : apparentements de l'artiste*. Paris : Minuit, 1999.

\_\_\_\_\_. *L'Empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'Étoilement : conversation avec Hantai*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou la folie d'Elbehnon*. Oeuvres complètes. Paris : Gallimard, 1945.



**ESSA NEGRA FULÔ:  
A MULHER NEGRA NA HISTÓRIA,  
NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS**

Solange Ribeiro de Oliveira

*Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG*



Diversamente do discurso histórico, que se pretende objetivo e neutro, desprovido de emoções ao narrar fatos e debuxar perfis, a literatura tem o dom de fazer falar seus personagens. Interessa-me sobretudo a ficção que dá voz aos excluídos, deixa-os clamar contra a injustiça, traz à luz sua ignominia, levanta seu grito de dor face a violências e humilhações. Nesse sentido, é exemplar o trecho do romance de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*, citado a seguir. Com um realismo cru, a protagonista, Kehinde, escrava adolescente, descreve a cena em que, à vista do noivo, Lourenço, é estuprada pelo dono, o fazendeiro José Carlos:

... o sinhô José Carlos me derrubou na esteira, com um tapa no rosto, e depois pulou em cima de mim com o membro já duro e escapando pela abertura da calça, que ele nem se deu ao trabalho de tirar. Eu encarava os olhos mortos do Lourenço enquanto o senhor levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dento da minha racha como se estivesse sangrando um carneiro. [...] Eu queria morrer, mas continuava mais viva que nunca, sentindo o peso do corpo do sinhô José Carlos sobre o meu e os movimentos do membro dele dentro da minha racha, que mais pareciam chibatadas. Eu queria morrer...<sup>1</sup>

Como pode o leitor de hoje deixar de comover-se diante desse texto,

---

1 GONÇALVES. *Um defeito de cor*, p. 171.

viendo as cores vibrantes na pintura daquilo que o historiador apenas menciona com seu morno discurso? Pois é um lugar comum da História que violências semelhantes frequentemente ocorreram enquanto durou a escravidão no Brasil. Faziam parte do cotidiano das escravas, como afirma Teófilo Queiroz Júnior,<sup>2</sup> ratificando informações de Florestan Fernandes. A explicação, conveniente para as classes dominantes, era que a exploração sexual de negras e mulatas seria necessária para preservar a castidade das mulheres brancas, solteiras ou casadas.

...uma das funções regulares das escravas era proporcionar aos senhores a satisfação de suas necessidades sexuais [...]. Como proporcionar as requeridas experiências pré-matrimoniais aos rapazes, preservando-se, ao mesmo tempo, a imprescindível castidade das solteiras e a honestidade das casadas, senão utilizando as escravas negras e mulatas?<sup>3</sup>

Mais chocante ainda é um documento do fim do século XIX, que nega dar provimento a ações de promotores representando as queixas de escravas menores de idade contra os donos que as esturpavam. Cinicamente, em 1883, o Tribunal da Relação de Pernambuco declarou improcedente uma dessas ações, e, de certa forma, tentou evitar outras que viessem a ocorrer. O Tribunal justifica sua decisão de não punir os culpados invocando o número avassalador de queixas que se seguiria se a primeira queixa fosse atendida, o que, segundo o parecer, poria em risco a ordem social. Sanciona-se, nesse caso, a prática criminoso, tornando cúmplice a legislação que permitia tais abusos. Curiosa conduta jurídica, cujo impudor parecia normal à sociedade oitocentista! Luiz Felipe Alencastro descreve o procedimento do Tribunal:

[Em 1883] o Tribunal da Relação de Pernambuco declararia im-

---

2 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 26-27.

3 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 27.

procedente o processo contra um senhor acusado de estuprar uma menina escrava, revelando em seu parecer a dificuldade em mudar a lei ou reinterpretá-la: “se o legislador tivesse em mente punir [...] os estupros praticados pelos senhores em seus escravos menores de dezessete anos, dando nesses casos o direito de queixa aos promotores públicos [...] seguir-se-ia que iguais direitos teriam os promotores [...] de se queixarem pelos escravos em referência aos senhores todas as vezes que se tratasse de alguma outra ação [...] criminosa do que resultariam milhares de processos em perigo para a sociedade.”<sup>4</sup>

219

O fato é que desses contatos entre negras, mulatas e seus senhores, surgiu a crença na sensualidade e nos mórbidos encantos da mulata. A respeito escreve Gilberto Freyre:

À mulata, pela sugestão sexual não só dos olhos como do modo de andar e do jeito de sorrir, alguns acham até que dos pés, porventura mais nervosos que os das brancas e os das negras; dos dedos da mão, mais sábios que os das brancas, tanto nos cafunés e nas extrações de bichos de pé nos sinhô-moços como em outros agrados afrodisíacos; do sexo, dizem que em geral mais adstringente que o da branca; do cheiro de carne, à mulata, por todos esses motivos, já se tem atribuído, [...], uma como permanente “superexcitação sexual”, que faria dela uma anormal; e do ponto de vista da moral europeia e católica, uma grande e perigosa amoral. [...] O bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza; e não pelas circunstâncias sociais.<sup>5</sup>

Entretanto, como afirma Queiroz Júnior, “a mulata não entrou desprovida de certas qualidades que lhe foram sendo atribuídas: bons sentimentos, solidariedade humana, alegria, vigor físico, graça, beleza, habilidades domésticas (culinárias), higiene pessoal, gosto pela

---

4 ALENCASTRO. *História da vida privada no Brasil*, p. 262.

5 FREYRE. *Sobrados e mucambos*, p. 466-467.

vida. Em contraposição, são seus defeitos: irresponsabilidade, sensualidade, amoralismo, infidelidade”.<sup>6</sup> Esses atributos podem explicar os privilégios de certa escrava, figura do século XVIII, que se transformou em lenda, por ter vivido, durante longos anos, com um homem branco, solteiro e poderoso. Refiro-me a Chica da Silva (1732-1796), cuja história foi objeto de inúmeras publicações, inclusive no longo texto de Júnia Ferreira Furtado, *Chica da Silva e o contratador de diamantes*.<sup>7</sup> Apoiada em documentos históricos, Furtado narra a vida da “Senhora do Tejuco”, desde seus primeiros anos como escrava, mãe de dois filhos do seu dono anterior, até sua união com João Fernandes de Oliveira, contratador de diamantes na região de Diamantina, Minas Gerais, entre 1753 e 1770. Dada a mudança de costumes, escrevendo no século XIX, o historiador Joaquim Felício, mencionado por Furtado, refere-se a Chica de forma bem pouco lisonjeira.

Chica era uma mulher de baixo nascimento, de feições grosseiras, alta, corpulenta [...] trazia a cabeça rapada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim não possuía atrativo que pudesse justificar uma forte paixão.<sup>8</sup>

Continuando, Felício acusa João Fernandes de ter se tornado um tirano, que oprimia a população do Tejuco para satisfazer os caprichos da amante. Para ela o contratador construiu uma maravilhosa chácara, cercada de jardins paradisíacos e obrigou a elite local a se curvar à escrava dominadora, que se vestia ricamente e tinha tudo o que o dinheiro e o poder podiam comprar. Chica mandava no arraial e possuía uma casa com capela e um sítio maravilhoso – a Chácara da

---

6 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 33.

7 FURTADO. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*.

8 FURTADO. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*, p. 268.

Palha, onde peças de teatro eram representadas e tocavam bandas de música. Nessa propriedade o contratador mandou construir um lago no qual instalou um navio, trazendo ao sertão um mar fictício. Na igreja, sempre acompanhada de um séquito de doze mulatas ostentadamente vestidas, Chica ocupava o melhor lugar.<sup>9</sup>

Não sem razão, a figura de Chica inspirou inúmeros textos literários. No livro *Passeio a Diamantina* (1960), de Lúcia Machado de Almeida, as ruas de Tejuco são descritas como testemunhas silenciosas das andanças da ex-escrava, coberta de diamantes. Mulher bela, de personalidade magnética, e perigosa feminilidade, teria seduzido João Fernandes com artes demoníacas. Outra escritora, a poeta Cecília Meireles, nos poemas XIII a XIX do *Romanceiro da Inconfidência* (1950), descreve Chica como uma mulher sedutora, que fazia suas vontades do amante. No romance XIV, lê-se:

... que andar se atavia  
naquela varanda?  
é a Chica da Silva:  
é a Chica que manda!

Cara cor da noite,  
olhos cor de estrela.  
Vem gente de longe  
para conhecê-la.

Inegavelmente, a história de Chica precede e ilustra a ascensão social propiciada a mulatas no século XIX. Sobre o tema, escreve Gilberto Freyre:

[o] aspecto psicológico nas relações entre os homens de raça pura

---

9 A propósito, ver em [oridesmijr.blogspot.com](http://oridesmijr.blogspot.com), a capa do livro *Visões da História*, do historiador Orides Maurer Jr., tem a imagem na qual um artista projeta sua visão desse trajeto pelas ruas.

e as mulheres de meio-sangue deve ser destacado como elemento, em alguns casos, de ascensão social da mulata. No Brasil, sendo a mestiça clara e vestindo-se bem, comportando-se como gente fina, torna-se branca para todos os efeitos sociais. Sempre, entretanto, ou quase sempre, porém, acompanha-a a aura de mulher mais quente que as outras – que as brancas finas, principalmente – expondo-a a maiores audácias do donjuanismo elegante e a maiores riscos de conduta nas suas relações com os homens.<sup>10</sup>

222

Diante de tais crenças, transformadas em lenda, a mulata passa de algum modo a ser considerada a causa, e não a vítima, dos abusos sofridos. Isso explica por que várias senhoras de sobrados do Brasil imperial tenham se tornado famosas por sua hostilidade a mulatas belas ou sedutoras. Uma dessas damas, descendente do marquês de Paraná e do conde de Porto Alegre, impressionada com certa figura de mulata, personagem do drama de Pinheiro Guimarães *História de uma moça rica*, representado pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1861 – costumava justificar sua ojeriza às mulatas, em geral – ojeriza que ia ao ponto de não admiti-las na sua casa: “Mulatas na minha casa? Eu não quero desgraças.”<sup>11</sup>

Como se sabe, algumas vezes, ao se sentirem traídas, essas senhoras submetiam as mulatas a castigos cruelíssimos, como mandar arrancar-lhes os dentes. Tais condutas não impediam que, em alguns casos, os senhores abandonassem as esposas por escravas, equiparando, na prática, a condição social da mucama a de sua dona. A respeito escreve Lúcia Miguel Pereira:

As furtivas, mas comuns, ligações entre senhores e escravas de algum modo diminuía a distância social entre os parceiros. Até nos ciúmes que as negras mais formosas provocavam nas senho-

---

10 FREYRE. *Sobrados e mucambos*, p. 467.

11 FREYRE. *Sobrados e mucambos*, p. 822.

ras em certo sentido as igualavam como rivais. E não só através do amor espúrio arrombaram as negras e sobretudo as mulatas as barreiras de classe, penetrando muito mais que os homens de sua condição na intimidade da família.<sup>12</sup>

Os ciúmes inspirados pelas mulatas não eram, pois, infundados. Algumas delas passaram de escravas abusadas a companheiras, vivendo em condição marital com seus senhores. É bastante citada a história da escrava Marcelina, com quem o dono passou a viver no Rio de Janeiro, abandonando a esposa. O caso foi documentado em 1887 no cartório de Vassouras na província do Rio de Janeiro, onde a fazendeira D. Maria José pede o embargo de sua propriedade e de seu marido Antônio, a fim de propor contra ele uma ação de “separação perpétua de pessoa e bens”. Maria José acusa Antônio de ter dissipado sua fortuna e de adultério com uma certa Marcelina. Como prova, apresenta uma carta de Antônio e uma fotografia de Marcelina, entregues pelo representante comercial do marido no Rio. Transcrevo algumas linhas da carta:

Marcelina,

Você como tem passado meu bem? Estou com muitas saudades de Você, e ainda não fui dar-lhe um abraço porque estou na roça, feitorando outra vez [...] Adeus, minha negra, recebe um abraço muito e muito saudoso, e até breve. “O frio está apertando, e faz-me lembrar das noites da barraca com uma saudade que me põe fora de mim...”<sup>13</sup>

Uma fotografia de Marcelina diz muito sobre a condição a que a alçou a união com seu antigo dono. Na foto, um tipo de “carte de visite”, muito em moda na época, Marcelina aparece suntuosamente vestida, na pose clássica de senhoras abastadas, apoiando a mão di-

---

12 PEREIRA. A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre, p. 353.

13 SLENES. Senhores e subalternos no oeste paulista, p. 266.

reita em uma mesa, enquanto da esquerda pende um leque. Ao fundo vê-se uma paisagem pintada, representando um ambiente rural, talvez em alusão ao passado interiorano da retratada (embora fundos semelhantes apareçam até em fotos do Imperador Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina).

224 Na foto, o *punctum* – definido por Roland Barthes como um detalhe que fere e atrai a vista<sup>14</sup> – está no olhar firme, um tanto duro, dirigido pela ex-escrava ao espectador – expressão, talvez, da força de caráter decisiva para a promoção da ex-escrava à união com seu antigo dono.

Descontados casos como esse, a mulata teve um alto preço a pagar por seus encantos. Na literatura, até meados do século passado, ela desfruta de uma posição duvidosa: não passa de amante do personagem masculino, permanece estéril e é preterida por outro tipo de mulher, menos sedutora, porém considerada mais adequada para o casamento e a maternidade. Em *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, Teófilo Queiroz Júnior estuda vários textos literários que ilustram essa situação.<sup>15</sup> Em *Corpo de baile* (1956) de Guimarães Rosa, o crítico cita Jini, mulata de sensualidade irresistível, “que não dava certeza de ser honesta”. Ela inspira violenta paixão no vaqueiro Lélío, que, no entanto, acaba nos braços de Dona Rosalinda, de tranquila e envelhecida beleza. Jorge Amado é sempre desrespeitoso com a mulata, a não ser quando lhe clareia a pele, fazendo-a passar por branca. Fora disso é menos da mulher que ele trata, cuidando da fêmea, irresponsável, infiel, sensualíssima, exaltada apenas por seus dotes físicos e para o desfrute do sexo. A mais irresistível das mulatas literárias, a Gabriela de Jorge Amado, só consolida sua relação com o turco Nacib, quando, tendo passado da condição de empregada e amante para a de

---

14 O crítico define *punctum* como “um detail (punctum) qui m’attire ou me blesse” (“um detalhe que me atrai ou me fere”). (BARTHES, Roland. *La chambre Claire*. Note sur la photographie. Paris: Éditions de l’Étoile, Gallmiard, LeSeuil, 1980, p. 69.)

15 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*.

esposa, ela volta a ser amante. Em outras histórias, mulatas livres não têm família, como Rita Baiana (em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo) e Ana Mercedes (em *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado). São alvo de cobiça masculina, mas não como parceiras em um casamento. A exceção seria *A escrava Isaura*, romance de Bernardo Guimarães publicado em 1875, em plena campanha abolicionista. Mas será Isaura realmente uma exceção? Segundo Queiroz Júnior, o romance

tem ricos elementos mistificadores do preconceito do próprio autor, que se anuncia favorável ao negro e à mulata e se declara contrário à escravidão. Inicialmente, Isaura, cheia de virtudes e qualidades, é apresentada com exageros de brancura. Segundo a personagem Malvina “ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano.” [...] Ao final da história, o regime servil persiste, mas a alva Isaura se emancipa, como tributo à brancura, à beleza e à educação da heroína, e não a sua fundamental condição de ser humano.<sup>16</sup>

Em outras palavras, Isaura só é aceita por ser uma escrava que não é mulata e não parecer escrava. O tema da mulata sedutora reaparece na poesia, como em “Essa negra Fulô”, poema de Jorge de Lima, que dá voz a uma mulher abandonada. O marido se apaixona pela muçama<sup>17</sup> Fulô, quando, ao açoitá-la, vê sua nudez. Transcrevo algumas quadras do poema, ícone da literatura modernista brasileira, incluído no livro *Poemas Negros*, de Jorge de Lima em 1947.

---

16 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 82-84; 86.

17 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*.

### **Essa negra Fulô**

– Ó Fulô? Ó Fulô?  
(Era a fala da Sinhá  
Chamando a negra Fulô.)  
Cadê meu frasco de cheiro  
Que teu Sinhô me mandou?

– Ah! Foi você que roubou!  
Ah! Foi você que roubou!  
[...]

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar  
Sozinho a negra Fulô.  
A negra tirou a saia  
E tirou o cabeção,  
De dentro dele pulou  
Nuinha a negra Fulô.  
Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

– Ó Fulô? Ó Fulô?  
Cadê, cadê teu Sinhô  
Que nosso Senhor me mandou?  
Ah! Foi você que roubou,  
Foi você, negra Fulô?

Essa negra Fulô!<sup>18</sup>

Transformada em mito, o tema da mulata sedutora, tratado por historiadores, poetas e romancistas, prolonga-se no século XX com a adesão da pintura, como na tela *Jorge de Lima e a Negra Fulô* (1978), de Pierre Chalita.<sup>19</sup>

Nesse óleo vários detalhes chamam a atenção: o colorido luminoso do corpo bronzeado, a pose clássica da mulher, que levanta o braço, valorizando o busto, e a vestimenta vermelha (cor simbólica da atração sexual), despida pela mulata e pendente de seu braço esquerdo. Diante do colorido vibrante, empalidece a figura do homem, que, a propósito, tem as feições do poeta Jorge de Lima. Seu terno branco, típico do século XX, sugere a permanência do mito no imaginário masculino. Outro detalhe importante é a desproporção na representação dos dois corpos. Como na arte medieval, uma das figuras (a da mulata) parece irrealisticamente mais alta e volumosa que a outra (a do homem), sugerindo a maior importância atribuída à primeira. Essa nova Galatea, a Nega Fulô, é maior do que seu criador.

227

Decantada em verso, em composições musicais, e na pintura modernista, a Nega Fulô, com o título “Imagens Poéticas de Jorge de Lima”, reaparece no desfile da Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval de 1975.<sup>20</sup>

A propósito, convém lembrar que data de mais de um século a celebração da mulata em letras de Carnaval. Nesse sentido, vem a calhar a análise feita por Queiroz Júnior<sup>21</sup> de *Letras de Carnaval*, coletânea publicada sem nome e sem data pela Viação Cometa. O autor cita primeiro a canção “Quem inventou a mulata”, composição de Ernesto de Souza, maior sucesso do carnaval de 1903. Também, ainda no começo do

---

19 Imagem disponível em: [https://www.google.com/search?q=pierre+chalita+pinturas&rlz=1C1CHBD\\_pt](https://www.google.com/search?q=pierre+chalita+pinturas&rlz=1C1CHBD_pt).

20 Imagem disponível em: [https://www.google.com/search?q=Carnaval+da+Mangueira+1975&rlz=1C1CHBD\\_pt](https://www.google.com/search?q=Carnaval+da+Mangueira+1975&rlz=1C1CHBD_pt).

21 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 67-74.

século, “Prá fazer nosso samba”, de Vicente de Paiva, fala do “gingado” e dos “dengues da mulata”. A letra de “Casaco de mulata é de prestação”, do Carnaval de 1924, insinua que a mulata é desocupada, irresponsável e amoral. Com a marcha “O teu cabelo não nega”, do Carnaval de 1932, Lamartine Babo parece ter sido o autor mais favorável à mulata. Entretanto, a persona que subjaz à letra da canção demonstra maior interesse pela posse física que pelo afeto da mulher. No carnaval de 1934 “A fita amarela” de Noel Rosa termina com “Eu queria que a mulata/ sapateasse no meu caixão”, frase que pode ser interpretada como um convite ao desafio das convenções. Em 1933 Lamartine Babo lançou a marcha “Linda Morena”, em que, louvando a moreninha, parece penitenciar-se pela exaltação à mulata na marcha de 1932. Na marchinha “Mulatinha da Caserna”, de Martinez Grau e Ariosvaldo Pires, do carnaval de 1937, a mulata passa de cozinheira a amante de militar graduado, indicando sua ascensão social. A frase consagrada: “A mulata é a tal”, criada por João de Barro e Antônio de Almeida, é o destaque do Carnaval de 1948. Concluindo, Queiroz Júnior nota “um processo cumulativo de conceitos, figuras, comparações e avaliações, como se as músicas fossem enfileirando os dados da conceituação popular da mulata”.<sup>22</sup> Mas é com “O teu cabelo não nega” que ela assume posição definitiva na música carnavalesca. Na letra dessa canção, a mulata é “cor de anil”, para rimar com “Brasil”, o que, segundo Queiroz Júnior, faz dela um símbolo da brasilidade, semelhante à posição da índia no Romantismo.

Em 1975, no desfile da Mangueira, dançando ao som dos tamborins da escola de samba, a mulata aparece na glória de sua beleza, evocando a construção da mulher irresistível, devoradora de homens, como suas antecessoras históricas Chica da Silva, Marcelina, ou a Nega Fulô fictícia, da poesia de Jorge de Lima. Esse poema, contudo, não ficou sem resposta. Ela veio de outro poeta, Oliveira Silveira, um dos fundadores do Grupo Palmares. Em seu poema, “A outra Nega Fulô”, a mulata, bem

---

22 QUEIROZ JÚNIOR. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, p. 74.

diferente da primeira Nega Fulô, mata o dono e se entrega a um negro. No texto o fato é testemunhado por dois outros escravos, que se alegram com o comportamento da mulata e, secretamente, riem da “sinhá burra e besta”, incapaz de entender a situação. Vamos ao poema:

### **Outra Nega Fulô**

O sinhô foi açoiar  
a outra nega Fulô  
– ou será que era a mesma?  
A nega tirou a saia,  
a blusa e se pelou.  
O sinhô ficou tarado,  
largou o relho e se engraçou.  
A nega em vez de deitar  
pegou um pau e sampou  
nas guampas do sinhô.  
– Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!  
[...]  
A sinhá burra e besta perguntou  
onde é que tava o sinhô  
que o diabo lhe mandou.  
– Ah, foi você que matou!  
– É sim, fui eu que matou –  
disse bem longe a Fulô  
pro seu nego, que levou  
ela pro mato, e com ele  
aí sim ela deitou.  
Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!<sup>23</sup>

229

---

23 SILVEIRA. A outra Nega Fulô, p. 56-57.

Novamente, a literatura esbarra na História. Respondendo à pergunta “será que era a mesma?” a Nega Fulô do poema, que corre para o mato com seu amante negro, sugere uma resposta negativa: ela não lembra a Fulô passivamente chicoteada pelo dono. Lembra, sim, escravas do século XIX que fugiam com seus companheiros para manter os laços familiares ameaçados pelo cativo.<sup>24</sup>

230 Entretanto, apesar de fatos como esse e de textos como o poema de Oliveira Lima, é difícil discordar da observação de Eduardo de Assis no posfácio do romance *Úrsula*: “De Gregório de Matos a Guimarães Rosa a literatura brasileira sempre trouxe à baila a figura da mulher afrodescendente sensual e disponível ao homem branco, cujo sexo nunca leva à procriação”.<sup>25</sup>

Hoje, no século XXI, terá mudado totalmente essa imagem? Pode-se falar de transformações jurídicas, como as geradas pela lei 1390/51, proposta por Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) e promulgada por Getúlio Vargas (1882-1954) em 3 de julho de 1951. A lei proíbe a discriminação racial no Brasil: exige igualdade de tratamento e direitos de tal forma que nenhum estabelecimento pode maltratar ou recusar um cliente em razão da cor de sua pele. Mesmo assim, decorridas tantas décadas após a Lei de Afonso Arinos, terão os preconceitos raciais deixado de existir? Terá a situação do negro, ao menos se aproximado do padrão dos brancos? Em alguns aspectos, talvez. Abdala Júnior falando sobre os Estados Unidos, assinala algo que vale igualmente para o Brasil: “[O] espectador brasileiro se depara, com frequência, nas mídias unidirecionais (cinema e televisão) com atores negros, latinos e asiáticos representando papéis sociais inimagináveis na indústria cultural norte-americana trinta anos atrás”.<sup>26</sup> Em

---

24 CAVALCANTE; SAMPAIO. Histórias de Joaquinas: mulheres, escravidão e liberdade (Brasil, Amazonas: séc. XIX).

25 DUARTE. Posfácio. *Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental*, p. 231-232.

26 ABDALA JÚNIOR. *Mestiçagem e hibridismo: globalização e comunitarismos*, p. 9.

nosso país também não é difícil encontrar mudanças animadoras. Em 2017 tivemos uma Monalysa Alcântara, a Miss Brasil do ano.<sup>27</sup>

Os céticos poderão ver nesse caso ainda a persistência do mito da mulata sedutora. Pode-se negar esse julgamento, argumentando que a jovem continua a representar a nacionalidade, como imagem concreta da frase “A mulata é a tal”, de João de Barro e Antônio de Almeida, no Carnaval de 1948.

As artes visuais, por sua vez, não silenciaram diante da questão da miscigenação. Adriana Varejão reúne em um único trabalho, *Testemunhas oculares X, Y, e Z*,<sup>28</sup> alusões às diferentes etnias existentes no Brasil.

A obra consiste em um tríptico autorretrato, mostrando a própria artista em três poses diferentes, uma mulata, uma índia e uma mulher com feições orientais. Esse tipo de retrato remete a um gênero de arte colonial praticada na América hispânica, na qual casais formados por cônjuges de raças diferentes encomendavam retratos ao lado dos filhos mestiços, com informações sobre suas raças pintadas no quadro. *Testemunhas oculares X, Y, e Z* também alude a uma lenda segundo a qual as imagens dos assassinos ficam gravadas nos olhos das vítimas. Por essa razão cada uma das mulheres na pintura tem um dos olhos furado, impedindo a gravação do rosto do criminoso. Contudo, eles não alcançaram total sucesso. Um dos olhos de cada mulher aparece intacto, fixando diretamente o espectador, em mudo apelo. Essas mulheres são sobreviventes, testemunhas dos terríveis espetáculos que presenciaram: tiveram maridos, filhos e irmãos assassinados ou escravizados. A arte lhes permite passar adiante sua história.

Nem por isso pode-se esquecer a persistência do racismo, em nossa sociedade, com seu recente passado escravocrata. É o que se lê em Schwartz:

---

27 Imagem disponível em: [pt.wikipedia.org > wiki > Monalysa Alcântara](http://pt.wikipedia.org/wiki/Monalysa_Alc%C3%A2ntara).

28 Imagem disponível em: [https://artrianon.com > 2019/08/13 > obra-de-arte-da-semana-testemunhas](https://artrianon.com/2019/08/13/obra-de-arte-da-semana-testemunhas).

Depois de 130 anos de extinção da escravidão, existem, porém, permanências fortes e teimosas na sociedade brasileira. O racismo continua estrutural no país, e continua inscrito no presente, de forma que não é possível apenas culpar a história ou o passado. A violência e a desigualdade têm na raça um fator a mais, com as pesquisas mais contemporâneas mostrando como negros morrem antes, estudam menos, têm menos acesso ao mercado de trabalho, contam com menos anos de educação, sofrem com mais atos de sexismo, possuem acesso mais restrito a sistemas de moradia e acompanhamento médico. Por fim, o trabalho escravo, mesmo que informal, está longe de se encontrar extinto no país.<sup>29</sup>

Infelizmente, alguns fatos corroboram essas afirmações. Que dizer, por exemplo, da festa de aniversário da empresária Donata Meirelles, ex-diretora de estilo da Vogue Brasil, que pediu demissão do cargo em vista da repercussão negativa da comemoração de seu aniversário em fevereiro de 2019, na Bahia? Fotos tiradas na ocasião, divulgadas nas redes sociais, mostram mulheres negras fantasiadas de mucamas, rodeando a aniversariante, assentada numa cadeira que lembra um trono de sinhá.<sup>30</sup>

Não há como discordar da opinião de internautas que consideraram o evento racista. Mesmo diante de fatos semelhantes, pode-se argumentar que os negros se encontram hoje anos luz além da prática da escravidão. Para citar apenas os exemplos de mulheres, artistas, escritoras, acadêmicas e ativistas negras, lembro do livro *Olhos de azeviche: dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira, coletânea de contos e crônicas*, organizado por Vagner Amaro e Fernando Felisberto, publicado pela editora Malê em 2017. O título da coletânea fala por si só.

---

29 SCHWARTZ; GOMES. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, p. 41.

30 Imagem disponível em: [www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/02/13/donata-meirel.es](http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/02/13/donata-meirel.es).

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Mestiçagem e hibridismo: globalização e comunitarismos. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 9-20.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *História da vida privada no Brasil*. Senhores e subalternos no oeste paulista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 2, p. 262.
- AMARO, Vagner; FELISBERTO, Fernando (org.). *Olhos de azeviche, dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*. Note sur la Photographie. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallmard, LeSeuil, 1980.
- CAVALCANTE, Ygor Olinto Rocha; SAMPAIO, Patrícia Melo. Histórias de Joaquinhas: mulheres, escravidão e liberdade (Brasil, Amazonas: séc. XIX). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 46, 2012. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0002-05912012000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000200003). Acesso em: 25 abr. 2020.
- DUARTE, Eduardo Assis. Posfácio. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 7. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018. p. 231-232.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: LeLivros, 2013. Disponível em: [https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler-agora.jegueajato.com/Gilberto+Freyre/Sobrados+e+Mucambos+\(1266\)/Sobrados+e+Mucambos++Gilberto+Freyre?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf](https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://ler-agora.jegueajato.com/Gilberto+Freyre/Sobrados+e+Mucambos+(1266)/Sobrados+e+Mucambos++Gilberto+Freyre?chave%3D1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.pdf). Acesso em: 25 abr. 2020.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. O outro lado do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- LIMA, Jorge de. Essa negra Fulô. In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 37.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre. In: *Gilberto Freyre: Sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Ensaios sobre o autor de Casa Grande e Senzala, e sua influência na moderna cultura do Brasil. Comemorativos da 25º aniversário da publicação desse seu livro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 350-356.
- QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.
- SCHWARTZ, Lília; GOMES, Flávio (org.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SLENES, Robert W. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe. *História da vida privada no Brasil*. Senhores e subalternos no oeste paulista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 2, p. 266.
- SILVEIRA, Oliveira Ferreira. A outra Nega Fulô. In: *CADERNOS Negros*. São Paulo: Quilombhoje, 1988.



## **SOBRE OS AUTORES E TRADUTORES**



**Maria do Carmo de Freitas Veneroso** é professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes, e pesquisadora pelo CNPq. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG e Mestre (Master of Fine Arts) pelo Pratt Institute, New York, desenvolve pesquisas na linha Artes plásticas, visuais e interartes. Suas publicações incluem os livros *Caligrafias e Escrituras. Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX* (2012), *Diálogos entre linguagens* (2009), *Maria do Carmo Freitas – Depoimento* (Coleção Circuito Atelier da Editora C/Arte) (2004). É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação de Universidades de Língua Portuguesa (AULP); é editora da Revista Internacional em Língua Portuguesa (n. 37 e 38) e da Revista da UFMG. Coordena o grupo de pesquisa *Caligrafias e Escrituras*, UFMG/CNPq e integra o *Intermídia*, UFMG/CNPq.

**Thaís Flores Nogueira Diniz** é professora de Literatura Comparada aposentada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também obteve seu título de doutora. Realizou estágio de pós-doutorado em estudos fílmicos na Universidade de Londres. Seu campo de interesse abrange os estudos sobre a intermedialidade, tradução intersemiótica, adaptações de Shakespeare e teatro, tendo publicado em periódicos especializados no Brasil e no exterior. Atualmente atua como colaboradora no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e coordena o Grupo de pesquisa Intermídia: estudos sobre a intermedialidade.

**André Mendes** é professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e membro do Programa de Pós Graduação desse departamento (PPGCOM/UFMG). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais (EX-PRESS) e membro do grupo Intermídias da UFMG. Autor dos livros *O amor e o diabo na obra de Angela*

*Lago* (Editora UFMG), *Mapas de Arlindo Daibert* (Editora C/arte) e *Metodologia para análise de imagens fixas* (Selo PPGCOM/UFMG).

238

**Ana Luiza Ramazzina Ghirardi** é professora associada do departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Possui mestrado e doutorado em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP) (2000-2008). Possui pós-doutorado pela Universidade Paris-Sorbonne IV (supervisão de Dominique Maingueneau,) e pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (supervisão de Viviane Veras). Sua pesquisa recente centra no impacto dos conceitos de intermedialidade e multimodalidade sobre noções tradicionais de linguagem e literatura. É líder do grupo de pesquisa Língua e Literatura: interdisciplinaridade e docência (CNPq). É autora de diversos capítulos e de artigos publicados em revistas científicas indexadas.

**Anna Stegh Camati** é doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (1987). Realizou pós-doutorado em Estudos Shakespearianos na Universidade Federal de Santa Catarina (2008-2009). É professora titular do Mestrado e Doutorado em Letras, Teoria da Literatura, do Centro Universitário Campos de Andrade. É coorganizadora das coletâneas *Shakespeare sob múltiplos olhares* (reeditada pela Editora da UFPR, 2016), e de *Hamlet no Brasil* (Editora da UFPR, 2019). Tem publicações, no Brasil e no exterior, sobre a dramaturgia shakespeariana e sobre apropriações de Shakespeare no teatro brasileiro. É coeditora da revista *Scripta Unian-drade* e editora regional do arquivo digital *Global Shakespeares/Brazil*, sediado no Massachusetts Institute of Technology (MIT).

**Eduardo Kac** é internacionalmente reconhecido por seu trabalho inovador em arte contemporânea e poesia. No início da década de

1980, Kac criou obras digitais, holográficas e *on-line* que anteciparam a cultura global em que vivemos hoje, composta de informações em constante fluxo e transformação. Em 1997 o artista cunhou o termo “bioarte”, iniciando o desenvolvimento desta nova forma de arte com obras como sua coelha transgênica *GFP Bunny* (2000) e *História Natural do Enigma* (2009), que ganhou o Golden Nica Award, o prêmio mais importante no campo de mídia-arte. Em 2017, Kac criou *Telescópio Interior*, uma obra concebida para gravidade zero e realizada na Estação Espacial Internacional com a colaboração do astronauta francês Thomas Pesquet. Suas obras fazem parte de coleções como Museu de Arte Moderna de Nova York-MoMA; Tate Modern, Londres; Museu Abattoirs—Frac Occitanie Toulouse, França; Museu Victoria & Albert, Londres; Museu de Arte Moderna de Valência-IVAM, Espanha; e Museu ZKM, de Karlsruhe, Alemanha; entre outros.

**Marília Bergamo** é professora adjunta do departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua pesquisa tem ênfase em Arte e Tecnologia, Sistemas Complexos e Design para mídias interativas, atuando principalmente nos seguintes temas: arte computacional, design de interação, e criação de interfaces multimodais. É atuante no grupo/laboratório 1maginari0: Poéticas Computacionais da UFMG.

**Sérgio Freire** é professor associado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando nas áreas de composição, orquestração e sonologia. Desde 1998 coordena o Laboratório de Performance com Sistemas Interativos (LaPIS). É graduado em composição pela UFMG (1990), mestre pelo Instituto de Sonologia, Haia, Holanda (1993). Possui doutorado em comunicação e semiótica pela PUC-SP (2004), com estágio na Suíça. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG entre 2009 e 2015, e é bolsista do CNPq desde 2010. Seus principais interesses acadêmi-

cos e artísticos estão voltados para as diferentes formas de interação entre a prática musical acústica e os novos meios tecnológicos. Suas peças musicais têm sido tocadas e premiadas no Brasil e no exterior, e seus artigos científicos são apresentados regularmente em congressos importantes dedicados à música e novas tecnologias.

240

**Solange Ribeiro de Oliveira** é professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais, professora aposentada da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e professora associada da Universidade de Londres. É autora de *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector* (José Olympio, 1985), *Literatura e Artes Plásticas* (Editora da UFOP, 1993), *Literatura e música: modulações pós-coloniais* (Perspectiva, 2002), *Hamlet: leituras contemporâneas* (Tessitura, 2008), *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay* (Editora CRV, 2011), *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje* (FALE UFMG, 2012), *Alvorço de criação: a arte no romance de Clarice Lispector* (Editora UFMG, 2019), entre outros. Entre prêmios e honrarias recebeu a Medalha da Universidade Federal de Ouro Preto e a Medalha da Inconfidência do Governo do Estado de Minas Gerais.

**Vera Casa Nova** é poeta, ensaísta, tradutora e contista. Nascida no Rio de Janeiro, vive em Belo Horizonte, onde é professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora de poéticas contemporâneas e artes visuais.

**Walter Moser** é professor emérito de Modern Language and Literatures na University of Ottawa, Canadá, tendo recebido a distinção Fellow of the Royal Society of Canada (2004). Tem participado de eventos em vários países, entre eles o Brasil, onde tem publicado ensaios relacionados à intermedialidade, como “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade” e “Força barroca’ nas novas mídias. Sobre Prospero’s Books de Peter Greenaway”. É um dos

editores dos livros *Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster* e *Enjeux interculturels des medias: alterités, transferts et violences*. Publicou também *Du baroque européen et colonial au baroque américain et postcolonial* e *Résurgences Baroques*.

## TRADUTORAS

**Brunilda T. Reichmann** é doutora em Literatura Comparada pela University of Nebraska in Lincoln (UNL), EUA. Dedicou-se, durante sua pós-graduação, à Literatura Comparada (romances de Thomas Hardy e de Otávio de Faria) e, posteriormente, a obras de John Fowels e suas adaptações fílmicas, sendo pioneira dos Estudos Interartes no Brasil, principalmente das relações entre a literatura e o cinema. Concluiu seu pós-doutorado em Estudos sobre a Intermidialidade pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2014. Além da vasta produção de artigos críticos, publicou os romances *Noves fora, três* e *Lasso di cuore*, a coletânea *Contos curitibanos*, tradução de contos e ensaios críticos, e organizou as coletâneas *Contos dos anos 80 e 90 traduzidos do inglês*, *Relendo Lavoura Arcaica* e *Assim transitam os textos: ensaios sobre intermidialidade*.

**Clara Matheus Nogueira** é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente cursa o doutorado na mesma instituição, pesquisando adaptações de obras da literatura para redes sociais da internet. Integra o grupo de pesquisa Intermídia: Estudos Sobre a Intermidialidade e atua como divulgadora de conhecimento acadêmico no projeto mimimídias, produzindo vídeos e podcasts sobre literatura, internet e estudos de mídia.

*Escrita, som, imagem: novas travessias* reúne uma seleção de trabalhos apresentados por conferencistas e palestrantes convidados, no II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia da UFMG. Os ensaios desses professores, artistas e pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, têm como referência norteadora *as novas travessias e transações intermediáticas* possibilitadas pelas continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações que têm se dado no campo ampliado das artes e das mídias, e que vêm exercendo enorme impacto sobre a arte contemporânea. Os textos apresentados, atravessados por relações transdisciplinares, extrapolam muitas vezes as interartes e as relações intermediáticas tradicionais, explorando novas formas de aproximar as artes de outros campos do saber, como as ciências físicas e biológicas, a história, a antropologia e a política. Trata-se, assim, de um livro que, através do trabalho de importantes artistas e intelectuais, vem acrescentar um novo capítulo aos Estudos da Intermedialidade.



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MINAS GERAIS

Apoio



ISBN: 978-65-88755-00-6

