

INTER MIDIA LIDADE

Organizadoras:

Thaís Flores Nogueira Diniz

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Camila Augusta P. de Figueiredo

**Cinema e adaptação – Palavra e
imagem – Transmídia(lidade)**

INTER MIDIA LIDADE

**Cinema e adaptação – Palavra e
imagem – Transmídia(lidade)**

Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes

Wagner de Paulo Santiago
Reitor

Dalton Caldeira Rocha
Vice-Reitor

Ivana Ferrante Rebello
Pró-Reitora de Ensino

Rogério Othon Teixeira Alves
Pró-Reitor de Extensão

Maria das Dores Magalhães Veloso
Pró-Reitora de Pesquisa

Cláudia Luciana Tolentino Santos
Pró-Reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Marlon Cristian Toledo Pereira
Pró-Reitor de Pós-Graduação

©Editora Unimontes

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora Chefe

Conselho Editorial

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro

Gustavo Henrique Cepolini Ferreira

Ivana Ferrante Rebello

Leandro Luciano Silva Ravnjak

Luiz Henrique Carvalho Penido

Maria da Penha Brandim de Lima

Patrícia Takaki Neves

Tânia Marta Maia Fialho

Vanessa de Andrade Royo

INTER MIDIA LIDADE

Organizadoras:

Thaís Flores Nogueira Diniz

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Camila Augusta P. de Figueiredo

**Cinema e adaptação – Palavra e
imagem – Transmídia(lidade)**



Montes Claros/2024

Jaqueline Duarte de Souza
Capa

Maria Rodrigues Mendes
Diagramação

Eliana Lourenço de Lima Reis
Revisão linguística

Este livro foi selecionado por edital
e submetido a parecer duplo cego

Dados Internacionais de Catalogação-na-Pública(CIP) Associação Brasileira das
Editoras Universitárias (ABEU)

- 161 Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade) [recurso eletrônico] / Thaís Flores Nogueira Diniz ; Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi e Camila Augusta Pires de Figueiredo (organizadoras). – Montes Claros, MG : Editora Unimontes, 2024. 4v. : 250 p. : il. ; 14 cm. Ebook PDF.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: world wide web

<http://www.editora.unimontes.br/index.php/ebook>

ISBN: 978-65-86467-67-3 (E'book).

1. Intermedialidade – Literatura – Arte. 2. Cinema - Imagem. 3. Mídias. I. Diniz, Thaís Flores Nogueira. II. Ramazzina-Ghirardi, Ana Luiza. III. Figueiredo, Camila Augusta Pires de. IV. Título. V. Título: Cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade).

CDD 700.1

Elaborado por Biblioteca Central Professor Antônio Jorge / Roseli Damaso – CRB-6/1892

©Editora Unimontes

Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro
Montes Claros - Minas Gerais - Brasil
CEP 39401-089 - CAIXA POSTAL 126
www.editora.unimontes.br
editora@unimontes.br
Filiada à



Sumário

Apresentação	
<i>As organizadoras</i>	7
De “Iluminação mútua das artes” a “Estudos de intermedialidade”	
<i>Claus Clüver</i>	12

Parte I – Cinema e adaptação

Cinema entre mídias – Uma abordagem intermediática	
<i>Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik</i>	30
Uma mídia sempre nasce duas vezes...	
<i>André Gaudreault e Philippe Marion</i>	56
A neoinstitucionalização do cinema como uma nova mídia	
<i>André Gaudreault e Philippe Marion</i>	71
Materializando a teoria da adaptação: A indústria da adaptação	
<i>Simone Murray</i>	81

Parte II - Palavra e imagem

Palavra e imagem	
<i>W. J. T. Mitchell</i>	110
<i>Pictura aut poesis</i> : histórias de hibridações e remediações	
<i>Pascal Krajewski</i>	123
Um novo olhar sobre um velho tópico: a éfrase revisitada	
<i>Claus Clüver</i>	140

Parte III – Transmídia(lidade)

Mundos transmídia

Marie-Laure Ryan..... 160

O conceito de transmidialidade e um exemplo: repetição através das mí-
dias

Werner Wolf..... 183

Potenciais possíveis: a transmidialidade e a cegueira midiática da narrato-
logia (clássica) e suas implicações para abordagens transmidiáticas

Irina Rajewsky..... 200

Coda

Para uma teoria intermediática da ação midiática: ambientando as mídias

Jørgen Bruhn..... 222

Sobre os tradutores..... 241

Sobre os autores..... 245

Sobre as organizadoras..... 248

Apresentação

Este novo volume dedicado a traduções de textos teóricos sobre a intermedialidade dá sequência ao esforço de trazer ao público brasileiro/lusófono, pesquisadores e estudantes, pensamentos significativos de nomes renomados nesta área. Organizado pelo grupo de pesquisa Intermídia, representa o quarto volume de uma série dedicada à divulgação de teorias relevantes no campo da intermedialidade.

O livro se abre com um texto referencial de Claus Clüver, *“De ‘Iluminação mútua das artes’ a ‘Estudos de intermedialidade’”*, que oferece uma perspectiva ampla sobre a intermedialidade e faz uma síntese crítica dos estudos interdisciplinares das inter-relações das artes e das mídias nos últimos cem anos. Esses estudos, cujo foco inicial centrava-se nas relações binárias da literatura com as artes visuais, com a música e com o cinema, ampliam-se e se transformam ao longo do tempo, vindo a gerar o que veio a se chamar de “Estudos Interartes” que incluíam relações com as artes não verbais e estudavam configurações de natureza artística. O passo seguinte a essa ampliação temática se deu a partir da década de 1990, quando tiveram início tentativas sérias de construir um fundamento teórico para o estudo da intermedialidade (e transmedialidade) como campo humanístico envolvendo também manifestações não artísticas. Esse esforço de teorização enfatizava a combinação de mídias, a referência intermediária e a transposição intermediária, especialmente a adaptação.

O corpo do volume é dividido em três partes, cada uma referindo-se a um tipo específico de relação intermediária. A primeira é dedicada aos estudos do cinema e da adaptação no campo da intermedialidade. A segunda centra-se na relação entre palavra e imagem dentro dos estudos intermediários; a terceira e última parte é direcionada às questões de transmídia e transmedialidade. Encerra este volume um texto de Jørgen Bruhn, que aponta para uma cada vez mais recorrente preocupação no âmbito dos estudos de Intermídia, que se refere às questões ambientais.

Parte I – Cinema e adaptação

Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik em “Cinema entre mídias – Uma abordagem intermediária” partem da premissa de que o cinema é – e sempre foi – intermediário. Neste artigo, os autores propõem construir uma ponte entre os estudos da intermedialidade e os estudos do cinema. Para além de oferecer uma introdução à relação entre os estudos do cinema e os estudos intermediários, o artigo propõe um método analítico para um estudo intermediário do filme. Os autores enfatizam a importância do estudo de caso como método de investigação particularmente apto a aprofundar a análise intermediária do cinema, uma vez que permite estabelecer contextualizar e interpretar filmes desde o ponto de vista de suas relações midiáticas.

Em “Uma mídia sempre nasce duas vezes”, André Gaudreault e Philippe Marion lançam a ideia de que quando uma mídia surge, ela deve lidar com um código já estabelecido para mostrar sua identidade midiática. Por essa razão, eles estruturam um modelo para explicar a genealogia e o processo identitário das mídias. Gaudreault e Marion se valem do cinema para criar um protótipo para entender outras gêneses midiáticas cotejando seus pontos de semelhança e de divergência, movimento que resulta em uma proposta de abordagem analítica mais geral, capaz de ajudar na compreensão de qualquer tipo de mídia.

Esse ensaio é seguido de outro texto dos mesmos autores “A neoinstitucionalização do cinema como uma nova mídia”. Articulando-se diretamente com o argumento que desenvolvem no capítulo anterior, esse capítulo de André Gaudreault e Philippe Marion retoma o tema cinema, desta vez utilizando a história dessa mídia como fio condutor de seu texto. Os autores propõem que as mídias contemporâneas apresentam uma tendência clara em direção à segmentação, à atomização e à dispersão midiáticas. Para eles, esse fenômeno não implica qualquer incompatibilidade com a ideia de identidade midiática, desde que se entenda *mídia* como uma federação temporariamente estabilizada de vários parâmetros cuja tendência em direção à circulação transmidiática é mais *intermediária* que *mediática*. Essa perspectiva de base leva os autores a concluir pela necessidade de reformular a ideia de McLuhan de que cada mídia carrega dentro de si a mídia que virá depois dela e que irá superá-la, e de substituí-la pela noção de que cada mídia carrega, dentro de si, as mídias que lhe são contemporâneas.

Em “Materializando a teoria da adaptação: A indústria da adaptação”, Simone Murray, parte da constatação de que os estudos de adaptação têm como base um modelo obsoleto de estudos de caso comparativos entre textos impressos e audiovisuais. Esse modelo é imune às influências de instituições culturais, regimes de propriedade intelectual e agentes da indústria. Com o objetivo de combater o marasmo teórico da área e de reivindicar a adaptação o seu papel central na indústria contemporânea, a autora propõe um modelo

metodológico que considera aspectos da história do livro, da economia política da mídia e da teoria cultural. Ao colocar em evidência os contextos de produção das adaptações do tipo livro-filme, Murray materializa o fenômeno no âmbito das culturas midiáticas contemporâneas – essencialmente globais e multiplataformas –, o que colabora para colocar o discurso acadêmico em contato e em sintonia com as práticas da indústria cultural.

Parte II - Palavra e imagem

Em “Palavra e imagem”, W. J. T. Mitchell, apresenta um panorama da complexa relação entre as representações verbal e visual. O autor questiona as divisões rígidas entre disciplinas, especialmente entre a História da Arte e a Teoria da Literatura, e a longa história de tensões e aproximações entre esses campos do conhecimento. Mitchell sustenta que as interações entre verbal e imagético vão além de questões estéticas, regendo também as experiências visuais e auditivas, além da estrutura do signo linguístico. Finalmente, o autor aponta como diferentes formas de relação palavra/imagem são perpassadas por questões de classe, gênero e raça, refletindo valores ideológicos da sociedade e do momento histórico em que se inserem.

Em “*Pictura aut poesis: histórias de hibridações e remediações*”, Pascal Krajewski propõe que o *Ut pictura poesis* horaciano se transformou, paulatinamente, em *Input pictura poesis*. Para validar seu argumento, ele estuda as relações entre texto e imagem, em diferentes momentos históricos. O primeiro deles vai da antiguidade até a época moderna, quando se define *pictura* como pintura, e *poesis* como poesia vocalizada. O segundo refere-se à era da reprodutibilidade técnica, fase em que *pictura* corresponde a imagem, e *poesis*, a livro. O terceiro período tem início com a revolução digital. Considera-se que as combinações entre texto e imagem geram, sobretudo, diversificação, e não substituição, como se poderia inicialmente supor. Outros conceitos importantes para os estudos da Intermedialidade, tais como remediação e hibridação, são também examinados neste trabalho.

O segundo texto de autoria de Claus Clüver nesse volume, “Um novo olhar sobre um velho tópico: a éfrase revisitada”, argumenta que a definição sucinta de éfrase como “representação verbal de uma representação visual”, de James A. W. Heffernan tornou-se insustentável. Clüver já havia criticado anteriormente a definição, por entender que ela excluía descrições ecfásticas da pintura, da arquitetura e da escultura não representacional. Ele lastreia sua argumentação nos estudos recentes de David Kennedy, que sustenta que a crítica contemporânea da éfrase e o discurso correlato rejeitam o modelo de um parâmetro baseado na representação. Clüver sustenta que a visão dominante da éfrase como um exemplo primordial da transposição intermidiática é questionável e deveria ser substituída pela aceitação de que primariamente a éfrase verbaliza o encontro do observador com uma (ou mais) configuração visual não cinética.

Parte III – Transmídia(lidade)

O artigo de Marie-Laure Ryan “Mundos transmídia” tem por ponto de partida a discussão sobre a natureza da chamada “narrativa transmídia”: seria ela uma narrativa, em sentido estrito, ou uma estratégia de marketing? Quais são suas modalidades e o que a narratologia pode fazer pela narrativa transmídia além de reconhecer sua existência? Conceitos de Henry Jenkins, Richard Saint-Gelais, Brian Clark, entre outros, sustentam seu argumento sobre a gênese (fragmentada ou não) da narrativa transmídia, suas características (expansão, modificação, transposição) e modalidades (*top-down* e *bottom-up*).

Em “O conceito de transmedialidade e um exemplo: repetição através das mídias”, Werner Wolf propõe que o termo transmedialidade refere-se ao potencial de conceitos que “viajam” através das artes ou mídias e assim relaciona-se com a intermedialidade, embora nem todos os estudiosos assim o considerem. As comparações transmidiáticas sempre mostram que algumas mídias ou gêneros específicos de mídias podem realizar o fenômeno transmidiático melhor do que outros. Este é o caso da repetição. Devido à incompatibilidade entre narratividade e repetição em larga escala, a transmedialidade é mais frequente nas mídias ou gêneros com tendência não narrativa. Além disso, a tendência à repetição em larga-escala motivada pela forma pode contribuir para indicar a medida do potencial narrativo de uma determinada mídia ou gênero.

Irina Rajewsky em “Potenciais possíveis” compara as abordagens anteriores da narratologia clássica (baseada na linguagem e/ou na ficção) com a narratologia transgenérica transmidiática (que narra através de gêneros, de mídias e das disciplinas acadêmicas) e investiga os benefícios da adoção dessa nova perspectiva. A autora discute, ainda, o que ela chama de “cegueira das mídias” (a adoção da transferência indiscriminatória de conceitos designados para o estudo de uma mídia particular) para propor a adoção de uma narratologia transmidiática que, para além de abrir caminho para uma visão não hierárquica de diferentes gêneros, artes e mídias, leva em conta a posição do observador. O texto se encerra pela afirmação da relevância da tradução e re-tradução (de mídia) para estudos futuros sobre questões relacionadas a contato, isto é, o transporte de mídias e culturas.

O ensaio final deste volume, da autoria de Jørgen Bruhn, parte da análise do *Sumário para líderes políticos*, publicado pelas Organização das Nações Unidas em 2021 – um dos textos-chave referentes à atual crise climática planetária. Recorrendo aos conceitos de “mídias ambientais” e “tecnologias ambientais”, o autor resume duas posições teóricas: “tradição de transmissão” e “tradição ecológica das mídias”, dicotomia que pode ser reformulada como, por um lado, comunicação e, por outro, condições de comunicação e subjetivação. Em longa e erudita discussão, apoiada em textos de diferentes pesquisadores, o ensaísta analisa os “textos ambientais”

Apresentação

teóricos, para demonstrar o que acredita ser uma tensão inerente à natureza dupla das mídias. Concluindo, encarece a necessidade de mais exemplos e mais trabalho, que considerem as duas posições não como uma cisão problemática, mas como tendências que mutuamente se impelem a adotar uma terceira e produtiva postura.

Agradecemos aos autores a permissão para a tradução e publicação de seus textos bem como aos tradutores e revisores, pelo cuidadoso e acurado trabalho. Esperamos que os artigos que ora se apresentam se revelem úteis às pesquisas sobre a intermedialidade no Brasil e aos pesquisadores e alunos interessados na Intermedialidade.

As organizadoras

De “Iluminação mútua das artes” a “Estudos de intermidialidade”

Claus Clöver

Introdução

Wechselseitige Erhellung der Künste, traduzido para o inglês como *The Mutual Illumination of the Arts* [A Iluminação mútua das artes], foi o título de um livro publicado pelo estudioso de literatura alemão Oskar Walzel em 1917. O subtítulo, traduzido como *A Contribution to the Appreciation of Concepts of Art History* [Contribuição para a apreciação de conceitos da história da arte] sinaliza a dívida da tese de Walzel com o trabalho do historiador da arte Heinrich Wölfflin, seu contemporâneo, cujo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Princípios de história da arte] aparecera dois anos antes. Tanto o título quanto o argumento tornaram o trabalho de Walzel sintomático de uma tendência que começava a se afirmar no meio acadêmico alemão no início do século 20, quando a história literária já estava firmemente estabelecida nas universidades como disciplina acadêmica, seguida pela história da arte e, finalmente, pela história da música. O objetivo de Wölfflin era dar a seu campo uma sólida fundamentação metodológica. Ele propunha cinco pares antitéticos de conceitos básicos para contrastar a arte da Alta Renascença com a arte barroca: linear versus pictórica, plana versus irregular, forma fechada versus forma aberta, multiplicidade versus unidade e clareza absoluta da forma versus clareza relativa. Walzel sentiu que tais conceitos poderiam ser frutíferos se aplicados à análise formal de textos literários, e não apenas a textos dos períodos estudados por Wölfflin.

O estudioso alemão não apenas se referiu a tendências semelhantes entre seus contemporâneos a fim de tomar emprestados termos e conceitos usados no estudo das outras artes, mas citou repetidamente pronunciamentos de pensadores românticos alemães sobre as inter-relações artísticas. Citou, ainda, os dizeres atribuídos ao filósofo grego Simônides de Ceos (556-468 a.C.), “A pintura é poesia muda e a poesia imagem que fala”, referindo-se à antiga história de um discurso que liga a pintura e a poesia como “artes

irmãs", como passaram a ser vistas no século XVII. Esse discurso é mais conhecido por meio da "ars poética" do poeta Horácio (19 a.C.) "ut pictura poesis", traduzida erroneamente: "como a pintura, é a poesia". As duas artes, entendidas como práticas, eram vistas principalmente como preocupadas com a representação mimética. Platão e Aristóteles haviam explorado essa visão; muitos séculos depois, Leonardo da Vinci a havia estilizado como uma rivalidade na comparação entre as artes, um parágonos em que ele dava a vantagem à pintura, e que foi ainda o conceito que levou Gotthold Ephraim Lessing, em seu *Laokoön* de 1766, à distinção entre escultura e pintura como artes espaciais e a poesia como arte temporal, condições básicas que exigiam modos diversos de representação.

Não há história comparável que trate das relações entre música e poesia (ou literatura, como a chamamos hoje). No esquema clássico das sete artes liberais, a música era uma das artes do *quadrivium* como arte matemática, que trata das relações e está próxima da arquitetura; as artes do *trivium* básico ocupavam-se do verbal, da gramática, lógica e retórica. A retórica, a arte da persuasão, tinha a ver com os efeitos do discurso sobre o ouvinte. Esse interesse também constituía a base de outro aspecto das teorias sobre as artes visuais, além da representação mimética, e, até o século dezoito, questões do efeito sobre os ouvintes foram cruciais também nas discussões teóricas sobre a música.

Contudo, naquele mesmo século, as concepções da natureza das artes mudaram profundamente. O estudo do francês Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (*The Fine Arts Reduced to One and the Same Principle*) [*As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio*], publicado em 1746, não apenas estabelecia a ideia de pensar "as artes" como abrangendo pintura, escultura, arquitetura, música e poesia, mas sugeria também a existência de características comuns à "Arte" em geral, não importa em que mídia. Mais tarde nesse século, a compreensão da Arte e das artes mudaria ainda mais profundamente. As necessidades humanas, além de um corpo saudável, eram agora percebidas como preocupadas com "o verdadeiro, o bom e o belo". Das escolas ou faculdades tradicionais na universidade, a de medicina tratava do corpo; a de teologia, a faculdade suprema, do verdadeiro; a de jurisprudência, do bem, do certo e do errado; a de filosofia, que já compreendia as ciências naturais e humanas, agora tornava a desenvolver um campo que já tinha uma tradição, a da estética. Entre as teorias que diziam respeito à natureza e à função da beleza desenvolvidas por pensadores na Inglaterra, França e Alemanha, o estudo sobre o julgamento estético de Immanuel Kant, de 1790, foi provavelmente o de maior influência e ajudou a reconceber a Arte em termos que nos são ainda familiares. As obras de arte passaram a ser concebidas como objetos estéticos que satisfazem uma necessidade estética inata. Elas tinham uma "falta de propósito proposital", em oposição aos produtos das "artes aplicadas".

Consequentemente, o artista assumiu uma nova posição na sociedade, e obras em qualquer das artes eram recebidas como expressões

de sensibilidade artística. No Romantismo, a música, a arte menos voltada para a representação mimética e a persuasão retórica, apelando mais aos sentimentos do que à mente racional, tornou-se a arte mais importante. Por mais de um século, uma tendência entre as artes na Europa era a aspiração de atingir a condição de música. “De la musique avant toute chose” proclamou Paul Verlaine na abertura de sua “Art poétique”, em 1874. Ao mesmo tempo, porém, o Romantismo gerou uma contratendência direcionada à fusão das artes, postulada por vários pensadores e demonstrada por Ludwig van Beethoven, que incluiu palavras, passagens cantadas, em sua última sinfonia, e exemplificada enfaticamente, então, na obra de Richard Wagner, que considerava suas óperas como extensões da sinfonia e não apenas escrevia os libretos e as partituras, mas encarregava-se também da encenação, do cenário, do figurino e da iluminação. O esforço para alcançar um *Gesamtkunstwerk*, uma “obra de arte total”, motivou, ainda, artistas como Arnold Schoenberg e Wassily Kandinsky no início do século vinte e influenciou vários cineastas.

Os românticos desenvolveram também uma nova consciência histórica e consideravam que cada período era dominado por valores, crenças e gostos compartilhados, em suma, por um “espírito da época” (*Zeitgeist*), conceito associado ao filósofo Friedrich Hegel. O século dezenove criou grandes narrativas históricas e, como sabemos, as novas disciplinas acadêmicas que estudam literatura, artes visuais e música foram originalmente concebidas como disciplinas históricas. Um pouco antes havia surgido outro conceito que teve profundas consequências para o estudo da literatura: a ideia de que os falantes de uma língua eram todos imbuídos de um *Volksgeist*, um espírito do povo, ou em tradução livre, um “caráter nacional” – um conceito que foi usado para promover a luta pela unidade nacional em uma Europa, e especialmente numa Alemanha, ainda dividida em muitos principados independentes. A ideia de que o espírito de um povo está corporificado de modo singular em sua língua e de que as mais altas expressões dessa língua são encontradas na poesia, ou seja, na literatura, de um povo, veio fortalecer o conceito de uma literatura nacional com seu caráter único. O estudo da literatura, com base no modelo pré-existente da filologia clássica, foi, assim, instituído em todos os lugares, primeiramente como estudo da literatura nacional, seguido mais tarde pelos departamentos para o estudo de literaturas estrangeiras. Essa compartimentalização perdura até nossos dias. No final do século dezenove, houve esforços em alguns lugares para criar departamentos ou programas de “literatura comparada” para estudar, não a “literatura” como tal, mas as inter-relações entre as literaturas nacionais. Esses esforços não tiveram muita continuidade até o final da Segunda Guerra Mundial. Mas, como veremos, foram principalmente os comparatistas literários que desenvolveram estudos sobre as inter-relações nas artes como parte da compreensão de seu próprio campo de estudos.

O surgimento de *Mutual Illumination of the Arts* [Iluminação mútua das artes], de Walzel, não deu início a uma tendência. Seu sucessor mais

direto apareceria quarenta anos depois nos Estados Unidos, o aclamado *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700* (1955) [*Quatro estágios do estilo renascentista: transformações na arte e na literatura 1400-1700*]. As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por todo tipo de colaboração artística na formação de escolas e movimentos, bem como na elaboração de manifestos, em novos gêneros como o *livre d'artiste* (ou livro de artista) ou na encenação de performances de vanguarda; surge um número excepcionalmente grande de artistas e escritores com talentos múltiplos; e novas formas de produção artística, como a colagem e a montagem, eram imitadas nas velhas artes e nas novas, como a fotografia e o cinema. Mas, no tempo de Walzel, os estudos acadêmicos não tratavam da produção contemporânea e, portanto, não foram afetados por essas tendências. E a tendência mais antiga, a tendência à pureza de uma arte, a ideia de que uma forma de arte deve "tornar-se verdadeiramente ela mesma", encontrou paralelos na pesquisa literária no esforço para se concentrar no "poema em si", defendido pela Nova Crítica (New Criticism), a mudança nos estudos literários, que passam da orientação histórica para uma orientação crítica. A obra de René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, publicada pela primeira vez em 1949, de influência incomensurável, ao mesmo tempo em que enfatizava a necessária interação da teoria, da história e da crítica, estabelece uma distinção entre o estudo extrínseco e intrínseco da literatura, exalta o estudo intrínseco e relega o estudo de "Literatura e as outras artes" para a primeira categoria, que considera não essencial e questionável.

Mas, por volta de 1940, a cena havia mudado consideravelmente. Nas décadas de 1920 e 1930, publicações sobre qualquer aspecto da comparabilidade das artes tinham sido relativamente raras; a mais importante foi provavelmente o trabalho de Kurt Wais, de 1937: *Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung von Dichtung, Bild- und Tonkunst* [*Simbiose das artes: bases para a pesquisa dos contatos mútuos da poesia, das artes visuais e da música*]. Mas, obviamente, havia interesse e atividade suficiente nos Estados Unidos para que, em 1940, os membros da Modern Language Association (MLA) criassem a Divisão de Literatura e Outras Artes (Tópicos Gerais IX). Um de seus membros mais ativos foi Calvin S. Brown, que, em 1948, publicou seu pioneiro *Music and Literature: A Comparison of the Arts* [*Música e literatura: uma comparação das artes*]. Os anos 1940 viram a publicação de vários tomos importantes sobre *La correspondance des arts* [A correspondência das artes] (Étienne Souriau) ou *The Arts and Their Interrelation* [As artes e suas inter-relações] (Thomas Munro), que abordavam o assunto de vários ângulos e com métodos diferentes.¹ Em resposta ao número crescente

¹ Theodore Meyer Greene publicou *As artes e a arte da crítica* em 1940; Curt Sachs, *A Comunidade da Arte: Estilo nas Artes, Música e Dança*, em 1946; Étienne Souriau, *La Correspondance des arts: Éléments d'esthétique comparée*, em 1947; Thomas Munro, *As artes e suas inter-relações*, em 1949. Arnold Hauser estava trabalhando em seu monumental *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, publicado pela primeira vez em tradução inglesa em 1951, antes de aparecer na Alemanha, em 1953.

de publicações acadêmicas sobre aspectos comparativos das artes, tanto em artigos quanto estudos em livros, Brown e uma equipe de colaboradores começaram, em 1952, a compilar um relatório anual internacional denominado *Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts* [Bibliografia sobre as relações da literatura e outras artes], sob os auspícios da Divisão da MLA. O livro mais influente sobre as relações texto-imagem publicado na década de 1950 nos Estados Unidos foi *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* [As artes irmãs: a tradição do pictorialismo literário de Dryden a Gray] (1958), de autoria de Jean Hagstrum, o primeiro a fornecer uma visão geral do discurso sobre a análise comparativa de texto e imagem, da antiguidade até o século XVIII. A década de 1940 também testemunhou a introdução de cursos sobre a inter-relação da literatura e das artes no currículo universitário americano, juntamente com a produção de alguns livros didáticos sobre o assunto. Tanto os programas quanto os livros baseavam-se no modelo, ainda predominante, de orientação histórica exemplificado décadas antes por Wölfflin e Walzel. Um local privilegiado para tais cursos foram os currículos de Literatura Comparada. A Universidade de Indiana, onde um programa de Literatura Comparada fora estabelecido em 1948, que foi um dos primeiros a oferecer tal curso, denominado “Literatura Moderna e as Artes”, criado em 1954 por Ulrich Weisstein e Horst Frenz. Fui convidado a lecioná-lo em 1957. O currículo que herdei constava de exemplos dos principais períodos e movimentos da cultura ocidental desde o Neoclassicismo do final do século XVIII, seguido por Romantismo, Realismo, Impressionismo e Simbolismo até o século XX, por meio de poemas e narrativas curtas, pinturas, música instrumental e, no final, também do cinema. Com base em noções essencialistas sobre a natureza desses movimentos (e, sem dúvida, sob a influência dos critérios formalistas adotados por Walzel), os alunos eram instruídos a distinguir traços que caracterizam cada movimento para, em seguida, reconhecê-los em pinturas, textos literários e composições musicais considerados representativos desses movimentos.²

O curso, conforme concebido originalmente, representou uma tendência importante no estudo comparativo das artes na época, embora os livros de Brown e Hagstrum, bem como vários ensaios publicados então, indicassem uma variedade muito maior de problemas e abordagens. Um ensaio, o texto que Leo Spitzer publicou em 1955, refutando criticamente uma interpretação anterior do poema canônico de John Keats, “Ode on a Grecian Urn”, reintroduziu um antigo termo retórico no discurso crítico, e “écfase” desde então tornou-se um importante tópico nos estudos de palavra e imagem.

Diversos ensaios buscavam maior clareza teórica. O campo nascente, desenvolvido principalmente por estudiosos da literatura e, portanto, designado durante décadas como “Literatura e outras artes”, carecia de um lar acadêmico que pudesse fornecer modelos metodológicos. Em 1961,

² Ver Clüver, 1990.

no primeiro manual de Literatura Comparada nos EUA, Henry H. H. Remak ofereceu ao campo um lugar ao definir Literatura Comparada como "o estudo da literatura além dos limites de um determinado país, e o estudo das relações entre a literatura, de um lado, e, de outro, áreas do conhecimento e da crença, como as artes (por exemplo, pintura, escultura, arquitetura, música).³

Mas a nova disciplina comparativa tinha seus próprios problemas para se estabelecer lado a lado com os departamentos tradicionais de literaturas nacionais e foi lenta em aceitar essa autodefinição, tanto nos Estados Unidos como, obviamente, no âmbito internacional. Em 1968, Ulrich Weisstein, colega de Remak na Universidade de Indiana, incluiu em seu *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, o primeiro manual da disciplina em língua alemã, um "Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste", tomando emprestado o título de Walzel para esse apêndice. Foi apenas em 1979 que a International Comparative Literature Association sancionou essa subdisciplina, fazendo de "Literatura e as outras artes" um dos três temas de seu IX Congresso, realizado em Innsbruck, na Áustria. Os organizadores especiais da secção foram Weisstein e Steven P. Scher, que haviam começado a publicar sobre as relações entre a literatura e a música, assumiram a compilação da bibliografia anual, em lugar de Calvin Brown. Colaboradores vieram de muitos países e dos anais constaram 34 artigos sobre "Literatura e as Artes Visuais", 17 sobre "Literatura e Música", cinco sobre "Literatura e Cinema", e quatro sobre "Teoria e Metodologia", em inglês, francês e alemão.⁴ Weisstein e Scher também contribuíram com ensaios sobre "Literatura e Música" e "Literatura e Artes Visuais" para o volume sobre Inter-relações da Literatura, editado por Jean-Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi para a MLA, em 1982, sendo que que Gerald Mast escreveu sobre "Literatura e Cinema". Em 1984 surgiu uma coleção de ensaios significativos de vários autores de diferentes países, *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, editado por Scher. Um volume complementar editado por Weisstein, *Literatur und bildende Kunst*, foi publicado em 1992. Os dois livros apresentavam longas introduções instrutivas (em alemão, é claro) e uma extensa bibliografia.

Em 1990, surgiu um volume compilado por membros da Divisão da MLA, Barricelli, Gibaldi e Estella Lauter, voltado para o Ensino de literatura e outras artes. Continha descrições, com os respectivos programas, de "Cursos Teóricos", "Cursos Interartes", "Cursos introdutórios", "Cursos sobre períodos históricos" e "Cursos sobre temas e tópicos". Talvez o curso mais desafiador tenha sido o de W.J.T. Mitchell, "Contra a comparação: o Ensino de Literatura e Artes Visuais".

Naquela época, escrevi a introdução a uma coleção de ensaios a ser publicada na Suécia.⁵ Foi necessário um olhar muito crítico sobre

³ Remak, 1961, p. 3.

⁴ Ver Konstantinović; Weisstein; Scher, 1981.

⁵ Ver Clüver, 2009.

o campo, que começava a ser chamado de “Estudos Interartes (rejeitando o rótulo “Artes Comparativas”, usado por Weisstein e outros, como sendo contrário às normas gramaticais, intraduzível e quase ininteligível). Ressaltei que, inevitavelmente, os estudiosos levam para o campo interdisciplinar os pressupostos paradigmáticos e as práticas metodológicas de sua disciplina de origem. Uma vez que tantos estudiosos, como eu mesmo, provinham da Literatura Comparada, eles trouxeram para seus estudos os pressupostos que então regiam o campo. Um desses pressupostos era que a tarefa central devia ser a comparação ao estudar das relações e conexões, bem como de paralelos, analogias e diferenças entre as artes individuais, vistas como suficientemente bem definidas, a exemplo das literaturas nacionais ou individuais supostamente “comparadas” por comparatistas literários. A discussão teórica focava a viabilidade e os limites das comparações entre as artes, e os questionamentos concentravam-se principalmente sobre os conceitos, termos e métodos a serem legitimamente utilizados no trabalho comparativo.

Observei que as várias definições dos objetos de tais estudos – tarefa necessária que resultou nas listas de Brown e nas de Weisstein, ainda mais longas e cuidadosamente elaboradas, bem como no influente esquema de Scher das relações músico-literárias, que equivaliam a uma verdadeira teoria básica – não eram acompanhadas de questionamentos sobre os objetivos desses estudos que, como nos estudos literários comparativos, eram geralmente admitidos sem discussão. A teoria recente nos havia ensinado que, em geral, são os objetivos de nosso estudo que, consciente ou inconscientemente, determinam seus objetos. E tais objetos estão ligados, com frequência, às funções que desempenham e aos contextos em que operam. Isso inclui os pretensos e os reais destinatários – o público, os leitores, os espectadores

Tais observações baseavam-se nas consequências da profunda crise de paradigmas que os estudiosos da literatura haviam enfrentado nos anos 1990 e que Scher e Weisstein, pioneiros por duas décadas, haviam desconsiderado. Os paradigmas da nova Teoria Crítica não admitiam suposições essencialistas. Todos os nossos conceitos críticos eram agora entendidos como construtos críticos, baseados em condições ideológicas, intelectuais e socioculturais. Um desses construtos era a Arte e as artes. Uma vez que os estudiosos vinham há muito tendo de lidar com o contemporâneo, tiveram também de chegar a um acordo sobre os *objets trouvés* e os *ready-mades*. Tornaram-se também mais conscientes da produção criativa de diferentes culturas e das funções desempenhadas por essa produção; perceberam que “arte” como conceito às vezes não tem equivalente em outras culturas e, em locais onde existe, o conceito faz parte de diferentes tradições e de um discurso diferente. Assim como os estudiosos da literatura tiveram que aceitar a ideia de que um texto “literário” é um texto que lemos como “literário”, também os alunos de interartes tiveram de perceber que o conceito tradicional de “arte” havia passado por uma série de mudanças ao longo do século e havia se tornado

um termo relativo – em sua forma extrema, compreendido como o que pelo menos dois indivíduos conseguem receber como “arte”.

Mas houvera outras mudanças. Além do filme (e do cinema), já incluído em livros e congressos, havia outras mídias do século XX que poderiam alegar produzir “arte”, pelo menos ocasionalmente, como o rádio ou a televisão. E havia formas como instalações, arte da terra ou arte performática, que exigiam atenção e decisões sobre o modo de integrá-las no discurso interartes. Por volta de 1990, as novas mídias digitais estavam a caminho de produzir novos tipos de textos intermediários. Tais desenvolvimentos tiveram uma série de consequências. Estudiosos de interartes começaram a investigar as relações de “artes” não literárias entre si, independentemente de qualquer componente literário. Tomaram conhecimento também do campo de Estudos de Mídias, que focalizava preferencialmente algumas das mídias que começavam a interessar os estudos interartes, mas as abordavam com objetivos diferentes e ênfase muito maior em aspectos técnicos, funcionais, contextuais e relacionados ao público. E os estudiosos de Interartes começaram a encontrar objetos produzidos pelas “artes aplicadas”, como as propagandas ou configurações de natureza certamente não artística, de considerável interesse para os objetivos de seu estudo (cf. Clüver, 2009).

Muitas dessas observações constituíram o assunto de um grande congresso internacional organizado em Lund, na Suécia, em 1995, “Interart Studies: New Perspectives”. Entre os participantes, estavam historiadores da arte, musicólogos, estudiosos das mídias e estudantes de artes performativas, além de estudiosos da literatura. Uma seleção de artigos apresentados no congresso foi publicada em 1997 como *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, [Poéticas interartes: ensaios sobre as inter-relações das artes e das mídias] editada por Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund e Erik Hedling. O título da publicação introduziu não apenas um novo termo, “Poética Interartes”, mas também o foco nas “inter-relações entre as artes e as mídias”. A novidade foi a inclusão de “Artes Cênicas”, bem como de “Novas Mídias”, introduzidas por um ensaio de Jürgen E. Müller, “Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies” [Intermedialidade: um apelo e algumas teses para uma nova abordagem nos estudos das mídias]. O termo “Intermedialidade”, usado aqui por Müller voltou como adjetivo no título do volume que continha uma série de ensaios do congresso subsequente realizado em Lund em 2000, *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, [Funções culturais das explorações intermediárias], editado por Erik Hedling e Ulla-Britta Lagerroth. O ensaio principal foi o de Werner Wolf, “Rumo a uma análise funcional da intermedialidade: o caso da ficção musicalizada no século XX”.

As investigações informativas de Wolf sobre a funcionalidade das relações intermediárias eram uma extensão de seu livro *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* [A musicalização da

ficção: estudo da teoria e da história da intermedialidade], publicado em 1999, que foi um dos diversos livros publicados na década de 1990 por estudiosos alemães, vários deles, como Wolf, professores de literaturas em inglês, que usaram o termo “Intermedialität” ou “Intermedialidade” nos títulos. O rótulo “Estudos de Intermedialidade”, ou “Estudos Intermediáticos”, foi rapidamente aceito como substituto para “Estudos Interartes”, por uma série de razões. Podia ser traduzido para todas as línguas europeias e, portanto, servia melhor ao discurso internacional do que o termo anterior, que não funcionava bem em vários idiomas importantes e não tinha equivalente para “midialidade”. Mais importante ainda, a troca de “artes” por “mídias” não fazia distinções nem sugeria a existência de hierarquia entre as classes de textos estudados. Incluía os produtos das “mídias”, antigas e novas. Mas, justamente essa inclusão criaria alguns problemas, porque já existia uma disciplina especialmente dedicada a esse estudo, embora com diferentes preocupações e objetivos, como aponte antes.

Além disso, a reconceitualização das “artes” como “mídias” e suas inter-relações como “intermedialidade” exigia uma série de ajustes. Fazia-se necessária uma definição inclusiva de “mídia” que fosse operacional no contexto das humanidades, onde o termo deveria ser entendido como “meio de comunicação ou expressão”. Ao mesmo tempo, a nova forma de pensar ligada com o termo e o conceito que ele abrangia exigia, por um lado, a distinção entre “mídias de comunicação ou expressão” e as mídias físicas ou técnicas em que cada uma delas se baseava e, por outro lado, a inclusão dessas mídias técnicas em todas as nossas operações mentais envolvidas no discurso das mídias. Em outras palavras, a materialidade de uma mídia tornou-se fator mais importante em nossa maneira de pensar. Isto se aplicava também quando se tratasse da mídia verbal. É importante decidir se, assim como podemos continuar a pensar em mídias visuais ou na subcategoria mídias gráficas, deveríamos pensar em mídias verbais no plural, e se a “literatura” deveria ser pensada como uma dessas mídias ou se, como um sistema secundário de signos, deveria ser considerada uma subcategoria – se é que nossa posição teórica permite até mesmo aceitar o conceito de “literatura”.

Um desenvolvimento importante que aconteceu na década de 1990, provavelmente como consequência desta reorientação, foi a transformação das tentativas anteriores de teorização em tentativas bem fundamentadas de fornecer uma base teórica para o estudo da intermedialidade (e transmedialidade) como campo humanístico distinto, mas não totalmente desconectado dos estudos intermediáticos realizados pelos Estudos de Mídias. O livro de Werner Wolf ofereceu uma abordagem sistemática com categorias firmemente definidas, que ele elaborou em ensaios subsequentes. Seu ponto de partida foi o esquema de Scher que, por sua vez, desenvolveu as ideias de Brown. Scher havia categorizado as relações músico-literárias como “literatura na música” (exemplo: música programática), “música e literatura” (música

vocal) e "música em literatura", que consistia em três subcategorias, "música de palavras", a busca por efeitos musicais em um texto verbal, a imitação de "estruturas e técnicas musicais" na poesia ou em narrativas e "música verbal", a representação verbal da música em um texto literário (diferente da descrição da música por um musicólogo). O esquema de Wolf é consideravelmente mais complexo e expande o esquema para as relações intermediáticas em geral. Mas, em seu rigor sistemático, é bastante inflexível, o que tende a constituir um problema com esquematizações e, como o modelo binário de Scher, deixa pouco espaço para aspectos como performance, função, contexto e recepção do leitor.

Entre as várias propostas de outros teóricos alemães, a obra de Irina Rajewsky foi a que provavelmente atraiu atenção mais ampla. Ao seu livro *Intermedialität*, publicado em alemão em 2002, seguiram-se vários ensaios importantes, nos quais traça um esquema básico de relações intermediáticas abordadas dentro de um quadro das humanidades. Muito disso continua, de forma um tanto crítica, os esquemas propostos por Wolf. Na verdade, suas duas categorias principais reiteram a distinção já feita por Weisstein em seu "Excursus" de 1968, em que distinguia "Mischformen" (formas mistas) nas quais duas ou mais "artes" são combinadas, de "Grenzformen" (formas limítrofes), em que os textos apontam para outra arte, situada além das fronteiras da literatura.

Da mesma forma, Rajewsky oferece duas categorias principais: "combinação de mídias", em que as mídias "estão presentes cada uma na sua própria materialidade e contribuem para a constituição e significado de todo o produto, cada qual de sua maneira específica", sendo que as conexões entre elas variam de "contiguidade" a "integração".⁶ A segunda categoria é a "referência intermediática", uma categoria monomidiática em que apenas uma mídia está presente, mas que aponta para outras mídias de várias maneiras; a categoria pode manifestar-se como tematização, evocação ou imitação.⁷ Existe ainda uma terceira categoria a "transposição intermediática" (*Medienwechsel*), que cobre muito do trabalho que na realidade se faz no campo, especialmente por estudiosos da literatura e do cinema no que diz respeito à adaptação. Rajewsky considera esta uma categoria "genética", que abrange um processo que atravessa as fronteiras das mídias (que alguns chamam de processo "transmidiático") que termina com uma configuração midiática em apenas uma mídia e, portanto, como uma referência intermediática por uma entidade monomidiática. Justamente porque esse processo inclui fenômenos como a écfrase e a ilustração, sua concepção como fenômeno transitório causou objeções. Minhas próprias reservas derivam da observação de que o esquema deixa de oferecer uma explicação adequada do papel do leitor / visualizador / ouvinte. Se, como pode acontecer no caso da recepção de um texto ecfrástico, o objetivo de uma análise é determinar se estamos realmente diante de

⁶ Rajewsky, 2005, p. 51, 52.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

uma tradução intermediática (em contraste com a ideia mais livre de uma transposição), a recepção real envolverá idas e vindas constantes em uma recepção simultânea dos textos de origem e de destino.⁸

Existe pelo menos um processo que é mais complexo do que o que expus até agora a respeito de transposição intermediática: o processo de adaptação. Esse fenômeno amplamente generalizado gerou como que uma subdisciplina moderna com congressos e publicações próprias. Frequentemente envolve o que se passou a chamar de “mídias plurimidiáticas”, diferentes de combinação de mídias, tais como o teatro, a ópera ou o filme.⁹

Há outro termo recente que trata de um aspecto crucial na história das relações intermediáticas: remediação. E ainda há muito trabalho teórico a ser feito sobre uma categoria que faz parte do discurso acadêmico desde seu início cem anos atrás: o que agora chamamos de “transmedialidade” – não no sentido de “transposição transmediática”, mas no que diz respeito à validade de conceitos e termos que transcendem os limites midiáticos, tais como narratividade, ironia, paródia, cor, textura, ritmo e outros mais. Os pares de contrastes que Waltzel retirou dos conceitos da história da arte propostos por Wolfflin para aplicá-los à análise literária incluem-se nesta categoria.

Isso nos leva de volta às preocupações anteriores dos estudos de “Literatura e Outras Artes” com paralelos e analogias. No sentido que acabei de mencionar, estão ainda muito vivas. A ideia de um paralelismo das artes com relação ao estudo de períodos não parece atrair tanto a atenção atualmente, nem ter sido incluída nos esquemas teóricos de que tratei brevemente. O conceito de período na perspectiva de *Geistesgeschichte* tornou-se bastante problemático. Contudo, questões sobre a utilização de nomes de movimentos, a exemplo de Impressionismo, Simbolismo, Cubismo ou Futurismo, como fenômenos históricos que atravessam as mídias são ainda debatidas e parecem ser tratadas de maneira diversa à de outras preocupações transmediáticas. O único tópico de interesse maior tanto no estudo das artes individuais como nas fases iniciais de um discurso interartes, a questão da “influência”, deu lugar a uma forma diferente e mais abrangente de compreender tais fenômenos: há bastante tempo é considerada parte da questão da intertextualidade e, como Rajewsky e outros, inclusive eu mesmo, apontamos, a intertextualidade implica sempre intermedialidade.

Houve, e continua a haver, outras abordagens aos problemas teóricos gerados pela intermedialidade. Durante décadas, o suporte teórico foi buscado em uma disciplina que emergiu como campo significativo na década de 1960, embora seus principais teóricos tivessem publicado suas teses muito antes no século: a semiótica. Uma semiótica das artes tinha sido uma proposição difícil exatamente por causa do status questionável de “artes”. Mas Charles Sanders Peirce e Ferdinand de Saussure haviam oferecido ferramentas conceituais que mais tarde foram adotadas por pensadores como Umberto

⁸ Cf. Clüver, 1989.

⁹ Cf. Clüver, 2017.

Eco e Roland Barthes; havia também a contrateoria de pesquisadores como Nelson Goodman em que os estudiosos de interartes se apoiavam. Conceitos semióticos desempenham um papel significativo no pensamento de Lars Elleström.

Elleström é representante de um dos atuais centros onde os estudos intermediários encontraram um lar acadêmico. Produto da Universidade de Lund, Elleström estabeleceu um vibrante programa na Universidade Linnaeus em Växjö, Suécia, onde organizou uma série de congressos, grandes e pequenos, sobre tópicos cruciais. Resultaram dois livros: uma coletânea em homenagem a Hans Lund, *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (2007) [Fronteiras em mudança: posições contemporâneas na intermedialidade], coeditado por colegas em Lund (ver Arvidson et al., 2007) e *Media Borders, Multimodality, and Intermediality* (2010) [Fronteiras das mídias, multimodalidade e intermedialidade], editado por Elleström, que contém um longo ensaio programático do editor e contribuições importantes de Rajewsky e Jürgen E. Müller.

A Escandinávia foi também o ponto de partida para a única associação profissional que abrange toda a gama de estudos intermediários. O que começou como a Nordic Association é agora a International Association of Intermedial Studies (ISIS – não confundir com uma outra entidade que usa a sigla). Existem pelo menos duas associações dedicadas às inter-relações entre apenas duas mídias: a International Association of Word and Image Studies (Associação Internacional para os Estudos de Palavra e Imagem), fundada em 1989 em Amsterdã, que realiza congressos trianuais e publica uma série, "Word & Image Interactions" [Interações de palavras e imagens], principalmente com ensaios baseados em apresentações nos congressos,¹⁰ e a International Association for Word and Music Studies [Associação Internacional para Estudos de Palavra e Música], fundada em 1997 em Graz, na Áustria, que também tem uma série, "Word and Music Studies " [Estudos sobre palavra e música], editada em Graz. Graz é também o lugar onde a única série especificamente dedicada a tópicos do campo, "Studies in Intermediality" [Estudos sobre Intermedialidade], é elaborada, sob a direção de Werner Wolf. Todas essas séries são publicadas pela Rodopi em Amsterdã e Nova York.¹¹ Em Montreal, no Canadá, uma equipe está publicando o único periódico dedicado à área, *Intermedialités / Intermedialities* – observem o plural.

Obviamente, esta foi uma visão unilateral e certamente incompleta, baseada de fato em grande parte no meu próprio envolvimento nos últimos cinquenta anos, principalmente com os desenvolvimentos no discurso em língua alemã e inglesa, que documentei em uma série de ensaios escritos depois da minha "Introdução" (ver Referências). Os estudos franceses tomaram um caminho bastante distinto, com conceitos e ênfases diferentes. Estou

¹⁰ O volume 8, *The Imaginary: Word and Image / L'Imaginaire: texte et image*, editado por Claus Clüver, Matthijs Engelberts, e Véronique Plesch, foi publicado em 2015.

¹¹ Desde 2015 Brill/Rodopi, Leiden e Boston.

a par da existência de alguns dos centros de estudo franceses e de alguns congressos que aconteceram no país, principalmente aqueles interessados nas relações entre “texto e imagem”. Parece-me que os autores mais citados nessa área têm sido Roland Barthes, Louis Marin, Bernard Vouilloux, Anne-Marie Christin, Georges Didi-Huberman e, mais recentemente, Liliane Louvel. Um dos conceitos, para mim bastante questionável, cultivado ali é o de “iconotexto”. A Itália tem sua própria tradição de pesquisas intermidiáticas e a maioria dos demais países europeus, incluindo os da Europa Oriental, agora estão representados em congressos internacionais.

Concluo olhando para a situação no Brasil, de minha perspectiva um tanto limitada. A participação no congresso da Universidade Federal de Juiz de Fora, o primeiro anunciado como evento internacional, permite-me atestar o amplo interesse despertado.

Os congressos da ABRALIC vêm incluindo regularmente sessões sobre temas de “estudos interartes” ou, posteriormente, sobre “intermedialidade” e a lista de publicações de estudiosos brasileiros sobre tópicos relacionados é extensa. O leque de investigações expandiu-se para abordar não apenas aspectos intermidiáticos na obra de autores brasileiros como Clarice Lispector ou artistas visuais como Arlindo Daibert, mas também na música popular brasileira e em fenômenos como o concretismo brasileiro na poesia, nas artes visuais e na música experimental, bem como na recente poesia digital. Resultou também em estudos sobre a interação entre as representações verbais e visuais do Brasil na época colonial e sobre a natureza intermidiática e intercultural das procissões religiosas no Brasil. A fusão total das mídias e suas tradições nas apresentações anuais das Escolas de Samba oferece um campo de estudos muito rico que mal foi explorado, em parte porque não se enquadra na gama de estudos acadêmicos convencionais.

Posso ter sido o primeiro a ministrar um curso de pós-graduação sobre relações interartes no país, quando ofereci a disciplina na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) em 1976, a convite de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Nos últimos dez anos estive envolvido na formação do Grupo Intermídia na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, presidido com maestria por Thaís Flores Nogueira Diniz, com participantes de Letras, Música, Belas Artes e Comunicação. Tanto a Faculdade de Letras quanto a Escola de Belas Artes têm publicado edições de periódicos dedicados à intermedialidade¹² e há uma série de livros em andamento com traduções de ensaios de acadêmicos internacionais líderes na área, muitos deles preocupados com questões de teoria.¹³ Como sugeri, o desenvolvimento

¹² Cartas: *Aletria. Revista de estudos de literatura*, n. 14 (julho-dezembro de 2006); número temático sobre Intermedialidade, ed. por Thaís Flores Nogueira Diniz, Eliana Lourenço de Lima Reis, e Claus Clüver. Contém “Intermedialidade: Esboços para uma Bibliografia Brasileira”, p. 349-373. — Belas Artes: *Pós*: 1 (2), novembro de 2008; número temático sobre Intermedialidade, ed. por Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

¹³ *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Publicados até agora: vol. 1 (2010), ed. por T.F.N. Diniz e A.S. Vieira; vol. 2 (2012), ed. por T.F.N. Diniz e A.S. Vieira; vol. 3 (2012), ed. por T.F.N. Diniz; vol. 4 (2020), ed. por T.F.N. Diniz, S.R. de Oliveira e C.A.P. de Figueiredo.

de uma base teórica parece continuar a ser a exigência mais premente, como o foi para Wöfflin e Walzel há mais de cem anos atrás.

Tradução de Mail Marques de Azevedo para o texto "From the 'Mutual Illumination of the Arts' to 'Studies of Intermediality'", *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, v. 3, n. 2, p. 63-74, Jul.-Dec. 2019.

Referências

- ARVIDSON, J.; ASKANDER, M.; BRUHN, J.; FÜHRER, H. (Eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, Lund University, 2007.
- BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J. (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association, 1982.
- BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J.; LAUTER, E. (Eds.). *Teaching Literature and Other Arts*. New York: Modern Language Association, 1990.
- BATTEUX, C. *Les Beaux Arts réduits à un même principe* [The Fine Arts Reduced to One and the Same Principle]. Paris, 1746.
- BROWN, C. S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens: University of Georgia Press, 1948 [Rpt. Hanover, NH: University Presses of New England, 1987].
- CLÜVER, C. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, S. (Ed.), *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 209-238.
- CLÜVER, C.; ENGELBERTS, M.; PLESCH, V. *The Imaginary: Word and Image: L'imaginaire: texte et image*. Brill, 2015.
- CLÜVER, C.; WATSON, B. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.
- DINIZ, T. F. N.; REIS, E. L. L.; CLÜVER, C. (Eds.). *Aletria*, v. 14, 2006 (Edição especial Intermedialidade).
- DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Eds.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte, MG: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2012.
- ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 4-33.
- GREENE, T. M. *The Arts and the Art of Criticism*. New York: Gordian, 1973.
- HAGSTRUM, J. H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

HEDLING, E.; LAGERROTH, U.-B. (Eds.). *Cultural Functions of Intermedial Explorations*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

HORACE (Quintus Horatius Flaccus). "Epistula ad Pisones" ["Ars poetica"], Epistulae II.1. 19 BCE. English: The Epistles of Horace (ed. bilingue, trad. D. Ferry). New York: Farrar, Straus, & Giroux, 2001.

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

KONSTANTINOVIĆ, Z.; WEISSTEIN, U.; & SCHER, S. P. (Eds.). Literature and the Other Arts. In: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck: Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften, 1981.

LAGERROTH, U.-B.; LUND, H.; HEDLING, E. (Eds.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

LEONARDO DA VINCI. Paragone. In: Trattato della pittura (Introd. e trad. I.A. Richter). London: Oxford University Press, 1949.

LESSING, G. E. (Laokoön; oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. [Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry]. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1984.

MAST, G. Literature and Film. In: BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J. (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association, 1982.

MITCHELL, W. J. T. Against Comparison: Teaching Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J.; LAUTER, E. (Eds.). *Teaching Literature and Other Arts*. New York: Modern Language Association, 1990. p. 30-37.

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA. *A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts 1952-1967*. New York: AMS Press, 1968.

MÜLLER, J. E. Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies. In: LAGERROTH, U.-B.; LUND, H.; HEDLING, E. (Eds.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 295-304.

MUNRO, T. The Arts and Their Interrelations. 1949 (ed. rev.). Cleveland, OH: Case Western Reserve University Press, 1967.

RAJEWSKY, I. O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2002.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques], v. 6, p. 43-64, 2005.

RAJEWSKY, I. O. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, L. (Eds.). *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*, New York: Macmillan, 2010. p. 51-68.

REMAK, H. H. H. Comparative Literature: Its Definition and Function. In: STALLKNECHT, N.; FRENZ, H. (Eds.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961. p. 3-37.

SACHS, C. The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance. New York: Norton. SCHER, S. P. *Literature and Music*. In: BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J. (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association, 1982. p. 225-250.

SOURIAU, É. *La correspondance des arts: Éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1947.

SPITZER, L. 'Ode on A Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar. *Comparative Literature*, v. 7, p. 203-225, 1962.

SYPPER, W. *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*. New York: Doubleday, 1955.

VERLAINE, P. *Art poétique*, 1874.

WAIS, K. *Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung von Dichtung, Bild- und Tonkunst* [Symbiosis of the Arts: Foundations for Researching the Mutual Contacts of Poetry, the Visual Arts, and Music]. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1936.

WALZEL, O. *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, 1917.

WEISSTEIN, U. Exkurs: Wechselseitige Erhellung der Künste. In: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. p. 184-197.

WEISSTEIN, U. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J. (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Association, 1982. p. 251-277.

WELLEK, R. Literature and the Other Arts. In: WELLEK, R.; WARREN, A. (Eds.). *Theory of Literature*. 3. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963. p. 125-135.

WOLF, W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

WOLF, W. Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction. In: HEDLING, E.; LAGERROTH, U.-B. (Eds.). *Cultural Functions of Intermedial Explorations*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 15-34.

WÖLFFLIN, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

Parte I

cinema e adaptação

Cinema entre mídias

– Uma abordagem intermediática¹

Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik

Introdução

Na segunda metade do século XIX, foram inventados diversos aparatos tecnológicos para reproduzir o mundo externo. Muitas palavras foram usadas para descrever esses novos dispositivos – como Cinetoscópio e Teatrógrafo, criados para mostrar imagens em movimento aos espectadores.² Como resultado dessas invenções, artistas encontraram novas maneiras de narrar histórias e refletir o mundo. A partir de agora, denominaremos “cinema” essas invenções criadas para gravar e projetar imagens em movimento. Passo a passo, essas tecnologias e tradições se transformaram tanto em uma indústria quanto em uma forma de arte, mas, sendo uma das artes mais novas, foi constantemente descrita como uma forma de arte *entre mídias*. Esse foi o ponto de partida para o nosso livro *Cinema entre mídias* (Edinburgh UP, 2018) e também deste artigo, que se destina a, de forma abreviada, fazer uma introdução a algumas escolhas teóricas e metodológicas básicas propostas no livro.

Como o cinema compartilha seu material básico com a fotografia (a exposição de uma imagem em filme fotográfico, pelo menos no início da história do cinema), ele foi algumas vezes descrito como uma exposição mecânica direta da realidade, mas o início do cinema fez muito uso das artes performáticas tradicionais, como teatro, *vaudeville* e *tableau vivant*. Formas narrativas de literatura, particularmente o romance, também tiveram papéis importantes na formação do cinema narrativo. A lista de formas influenciadoras continua e inclui também música, ópera, mágica, arquitetura,

¹ Este artigo é uma versão revisada do primeiro capítulo de *Cinema Between Media: An Intermedial Approach* (Edinburgh UP, 2018). Algumas partes foram alteradas, e uma reflexão do final do volume foi adicionada a este texto.

² O cinetoscópio era um antigo recurso de exibição de filmes inventado por Thomas A. Edison, que criava uma ilusão de imagens em movimento. O teatrosópio foi inventado por R. W. Paul para mostrar, pela primeira vez, um filme de 35 mm. Para uma rápida visão a respeito dos predecessores técnicos do cinema, ver: Kjær Jensen e Salmose, “Media and Modalities: Film” (em Bruhn; Schirmacher, 2021, p. 29).

fotografia e pintura, sendo que os jogos de computador constituem a mais recente inclusão nessa lista. Seguindo os adventos históricos recentes de mídias técnicas como VCR, DVD, serviços de *streaming* e a importância da atual digitalização da mídia, a noção de cinema como uma mídia mista tornou-se ainda mais proeminente dentro da teoria fílmica contemporânea. Em outras palavras: o cinema é, e sempre foi, intermediático.³

No entanto, é possível argumentar, como fazemos no nosso livro, que o reconhecimento desse fato não teve tanto impacto na prática de análise acadêmica de filmes. Uma razão para isso é que teóricos e críticos estiveram mais ocupados com discussões sobre o que o cinema é (e pode ser) em distinção a outras formas de arte.⁴ O que acontece se compreendermos o cinema como uma mídia mista? Como deveríamos abordar a análise fílmica de uma perspectiva intermediática? Que traços temáticos e formais vão se tornar claros quando olharmos para o cinema como uma midialidade mista? Para responder às perguntas acima, iremos apresentar, neste artigo, os principais conceitos analíticos que julgamos necessários para a criação da ponte entre os estudos da intermedialidade e a análise fílmica. Assim, o estudo de caso é central em nossa abordagem; forneceremos um curto exemplo para indicar o valor de nossa teoria e nossa metodologia de três passos, demonstrados em nosso livro *Cinema Between Media*. Na Parte I, depois dessa introdução, apresentaremos um esboço das relações entre o cinema e os estudos da intermedialidade. Em seguida, na Parte II, ofereceremos uma introdução relativamente breve aos conceitos intermediáticos que consideramos mais importantes no estudo do cinema. Na Parte III, os conceitos teóricos serão transformados em método analítico, que será exemplificado pela análise de uma cena de abertura de uma das adaptações recentes de *Sherlock Holmes*. Na sessão final, apresentaremos algumas reflexões sobre nossa tentativa de colocar em contato a intermedialidade e os estudos de cinema.

O que propomos é um método baseado em teoria, em que os estudos de caso ocupam uma posição proeminente, não nos esquecendo, porém, de que o estudo de caso foi criticado e desconstruído por diversas vezes.⁵ Mieke Bal, entre muitos outros, observou que “o estudo de caso adquiriu uma reputação dúbia como uma entrada fácil para a especulação e generalização teórica”,⁶ e não se deve correr dois riscos óbvios quando se trabalha com obras únicas como estudos de caso. Por um lado, o crítico talvez escolha trabalhos que exemplifiquem facilmente ideias preconcebidas e, por outro lado, os

³ Para uma breve, mas muito útil, visão histórica sobre a relação do cinema com as outras mídias (em especial a literatura) ver Corrigan (2012) e para um texto com descrição concentrada sobre a intermedialidade do filme, ver Kjær Jensen e Salmose, “Media and Modalities: Film” (em Bruhn; Schirrmacher, 2021, p. 28-41).

⁴ Uma distinção útil entre estudos interartes e a intermedialidade é apresentada por Clüver (2007); Rajewsky (2014) e Elleström (2010) também oferecem descrições úteis do campo de estudo. Para uma ampla apresentação dos aspectos intermediáticos de todos os tipos de mídia mencionados, ver Bruhn e Schirrmacher (2021).

⁵ Ver, por ex., Sontag (1966).

⁶ Bal, 2010.

estudos de caso poderão acabar ilustrando somente visões isoladas que não podem ser generalizadas. Nós pensamos que um bom estudo de caso pode não apenas dar entendimento analítico ao filme específico em questão, mas também ajudar a desenvolver o método de análise, podendo até contribuir para o desenvolvimento de perspectivas teóricas.

Parte I: Intermedialidade e estudos de cinema

O estudo acadêmico de “mídia” ou “intermedialidade” engloba amplos campos e tem uma longa história, surgida de um interesse em métodos interestéticos (muitas vezes chamados de fenômenos “interartes”) e analíticos. O termo intermedialidade ganhou popularidade e influência apesar da confusão, muitas vezes desconcertante, sobre a intermedialidade ser um *objeto* de estudo, um *método* de estudo ou uma *teoria* sobre uma categoria de objetos. Todas essas categorias serão aqui abordadas, porém pretendemos deixar claro o nível em que trabalhamos, assim como o “tipo” de intermedialidade em questão.

Estudos da intermedialidade são comumente usados como sinônimos de pesquisas interestéticas ou estudos “interartes”, mas, comparados com os estudos “interartes”, o termo intermedialidade designa um campo de investigação estética e tecnológica mais amplo. Ao invés de focalizar somente as artes convencionais (música, belas artes, literatura), os estudos da intermedialidade incluem a investigação de outras formas estéticas contemporâneas, tais como as artes performáticas, a poesia digital, e também midialidades não artísticas como propaganda, campanhas políticas, futebol ou conteúdo de mídia em massa – e, claro, cinema.⁷ Além disso, como nossos estudos de caso irão demonstrar, mídias não estéticas quotidianas (que chamamos de técnicas) como computadores, telefones e jornais também podem ter papéis importantes nas análises.

Apesar de os estudos da intermedialidade servirem melhor para abranger todo o campo dos estudos interartes, algumas questões foram levantadas sobre o termo. Intermedialidade parece sugerir que o objeto de estudo são as relações “entre” (*inter*) mídias ou midialidades. O prefixo “inter” restringe o objeto de estudo a um grupo limitado e específico de produtos de mídias, em oposição aos fenômenos “normais”, “puros” ou “monomidiáticos”, ou seja, que não se movimentam entre midialidades ou não atravessam nenhuma fronteira midiática. Consequentemente, o termo parece aplicar-se a uma relação entre (*inter*) textos ou midialidades, ao invés de expressar que está ocorrendo uma fusão entre mídias dentro de uma única mídia ou artefato.⁸

⁷ Para uma visão geral do debate dentro dos estudos de adaptação sobre a diferença entre cinema e literatura, ver Elliot (2003). Para um exemplo de uma análise discutindo o debate sobre a especificidade da mídia, ver Gjelsvik (2013a).

⁸ Bruhn, 2016, 2010.

O ponto de partida de nossa abordagem é que todos os produtos e tipos de mídia específicos, incluindo o cinema, inevitavelmente são constelações mistas. Iremos argumentar que não existem as chamadas midialidades autônomas ou puras. A ideia de que o cinema é uma mídia mista não é certamente nova, mas outras perspectivas têm dominado o discurso nos estudos fílmicos. As convenções que nos fazem pensar sobre mídias (ou formas de arte) como formas distintas, separadas umas das outras, são resultado da história das mídias, das teorias das mídias e, não menos importante, da história da academia. Quando o cinema se tornou uma disciplina acadêmica nos anos 1960, pesquisadores, apesar de se apoiarem em outras disciplinas como filosofia, teoria literária, antropologia e psicologia, buscaram diferenciar a nova disciplina das antigas de maneira clara e radical.

Até mesmo antes, no começo do século XX, quando o cinema ainda era uma mídia recém-criada, os primeiros teóricos do cinema evidenciaram a singularidade da mídia quando argumentaram que ela deveria ser considerada como arte propriamente. Neste sentido, um objetivo inicial importante para os pesquisadores era encontrar a essência desta nova forma de arte.⁹ Assim, o cinema foi descrito como pinturas ou imagens em movimento, com base na tecnologia fotográfica (por muito tempo os filmes eram feitos de celuloide; hoje a maioria, digital). O foco visual e a ilusão de movimento são constantemente os pontos iniciais de livros acadêmicos sobre a mídia cinematográfica.¹⁰

Tipicamente, pelo foco no cinema como uma mídia visual, a atual definição de cinema na Wikipédia é a seguinte: "Um filme, também chamado de película, filme cinematográfico ou teatro filmado, é uma série de imagens estáticas que, quando mostradas em uma tela, criam uma ilusão de movimento". Na Enciclopédia Britânica *online*, o cinema é assim definido: "Filme, também chamado de cinema, série de fotografias estáticas em filme, projetadas em sucessão rápida numa tela por meio da luz. Por causa do fenômeno ótico conhecido como persistência da visão, isto dá a ilusão de movimento real, suave e contínuo".¹¹ É de conhecimento geral que o cinema é mais do que suas imagens em movimento; atualmente é uma convenção em introduções à análise fílmica descrever o cinema como uma mídia baseada em quatro principais categorias: *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som.¹² A ênfase no cinema como uma mídia *audiovisual* também tem ganhado força nas últimas décadas, sendo que Rick Altman e o compositor e teórico do cinema, Michel Chion, ofereceram as principais contribuições para o campo.¹³

Chion argumenta que, ao invés de vermos as imagens e escutarmos os sons separadamente quando nos deparamos com o cinema, percebemos os dois elementos juntos, e que o que interpretamos como ritmo, por

⁹ Andrew, 1976.

¹⁰ Bordwell; Thompson, 2017.

¹¹ MOTION PICTURE. Encyclopedia Britannica, 16 Sep. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/motion-picture>. Acesso em: 18 set. 2023.

¹² Bordwell; Thompson, 2017; Corrigan; Barry, 2012.

¹³ Altman, 1992, 1980; Chion, 1994.

exemplo, é uma mistura de som, edição e movimentos de câmera.¹⁴ Chion também discutiu a voz no cinema, mas, apesar de ele e outros considerarem que se deve dar mais atenção ao som (música e efeitos sonoros), os elementos visuais dos filmes ainda recebem a maior atenção. A separação entre visual e verbal foi discutida e criticada em livros como *Rethinking the Novel / Film Debate*, de Kamilla Elliott (com foco especial no problema dos estudos da adaptação) e em *Overhearing Film Dialogue*, de Sarah Kozloff.¹⁵ Apesar de Elliott mostrar que os romances podem ser visuais e os filmes, verbais, e de Kozloff demonstrar como analisar o uso de diálogo em filmes narrativos, o elemento verbal do filme ainda é bastante negligenciado.

Quando Bordwell e Thompson analisam o uso e a função do som no cinema, eles investigam as propriedades perceptuais do som (volume, tom, timbre), dimensões do som no filme (ritmo, tempo, espaço etc.) e discutem as diferenças entre o som diegético e não diegético, mas não prestam muita atenção ao diálogo, apesar de o foco no som ter sido fortalecido na última edição de *Film Art*.¹⁶ A maioria dos filmes a que assistimos – e que ouvimos – são na verdade cheios de diálogos e outros elementos verbais, mas só se dá uma atenção mais cuidadosa a esse recurso cinematográfico geralmente quando as palavras têm uma posição particularmente importante no filme, como, por exemplo, em *Meu Jantar com André*, de Louis Malle (1981), pois o filme inteiro é uma conversa na mesa de jantar; ou quando são centrais à narrativa, como em *A chegada*, de Denis Villeneuve, de 2016, um filme de ficção científica baseado em um conto de Ted Chiang, que é todo sobre linguagem e comunicação. Porém, frequentemente encontramos o argumento de que a presença de diálogo ou fala em um filme seria um elemento excessivamente “literário” e que, consequentemente, o uso de *voice-over* é “pouco cinematográfico”. No entanto, a forma de falar dos personagens nos filmes é o resultado de convenções, mudanças históricas e influências de outras mídias. Teatro, romances e, mais tarde, o rádio ajudaram o cinema a “encontrar sua própria voz”.¹⁷

Teóricos clássicos do cinema costumavam elogiar a capacidade do cinema de captar a realidade (André Bazin, Siegfried Kracauer), criar um novo sentido por meio da montagem (Sergej Eisenstein), mover-se no tempo e espaço (Hugo Münsterberg) e assim enfatizar suas diferenças da pintura, teatro ou literatura.¹⁸ Tais afirmações da especificidade da mídia – de que há algo que o cinema pode fazer ou representar que outras formas de arte não podem – geraram muitos debates tanto nos estudos fílmicos quanto em disciplinas vizinhas, como os estudos da adaptação.¹⁹ Enquanto alguns

¹⁴ Chion, 1994.

¹⁵ Elliott, 2003; Kozloff, 2000.

¹⁶ Bordwell; Thompson, 2017.

¹⁷ Leitch, 2013.

¹⁸ Andrew, 1976; Elsaesser; Hagener, 2009.

¹⁹ Ver também Elliott (2003) sobre esse debate. Para uma discussão geral sobre especificidade das mídias, ver Carroll (1996); para uma discussão das ideias de especificidade das mídias e artes visuais, ver Mitchell, (2005); Chatman (1980) oferece uma discussão clássica sobre filmes versus literatura, a partir de uma perspectiva da especificidade da mídia.

acadêmicos são favoráveis ao estudo dos filmes destacando o que eles veem como especificidade da mídia, outros argumentam contra o que eles chamam de essencialismo da mídia. Esta é a ideia de que cada forma de arte ou mídia tem características distintas que as distinguem de outras formas de arte e midialidades.²⁰

A discussão sobre formas de arte puras versus mistas tem uma história mais longa que a do filme e da teoria fílmica. O conceito de *paragone* (grosso modo, comparação), tem origem na teoria da arte da Renascença e se relaciona a uma ideia de competição entre as artes – cada uma tentando ser a melhor e mais valiosa. Leonardo da Vinci argumentou que a pintura era o maior exemplo de forma artística e isso foi refutado por, entre outros, Michelangelo, que contra-argumentou defendendo a primazia da escultura. O debate do *paragone* tem sido uma discussão perene na história cultural ocidental; recentemente, uma coleção de ensaios publicada na Alemanha em 2010, inspirada pelos estudos da intermedialidade, revigorou a ideia da “competição” entre as artes e mídias, por meio da análise não só das formas de arte clássicas, mas também da televisão, propaganda, romances gráficos e jogos de computador, numa abordagem inspirada pela sociologia de Pierre Bourdieu.²¹ Defendemos que é, sim, possível ver as atuais competições entre as artes e traçar um debate do *paragone* em produtos de mídia modernos, como o cinema e a televisão. Já que o cinema foi comparado primeiro com o teatro e, depois, com o romance, não deveria ser nenhuma surpresa que comparações entre cinema e televisão (mas também jogos de computador) sejam predominantes na crítica das mídias contemporâneas. Do mesmo modo, os jogos de computador e as séries de televisão são hoje frequentemente discutidos hoje à luz da estética cinematográfica e da teoria fílmica.

A complicada história da mistura de midialidades e formas de arte também pode ser esclarecida se olharmos para a diferença entre a tradição que aponta os benefícios do encontro e fusão das formas de arte e aquela que oferece adverte sobre as consequências de tal mistura. Utilizando termos de períodos históricos muito diferentes, podemos contrastar a máxima *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), do escritor romano Horácio, com ideias encontradas em um ensaio de G. E. Lessing, no século XVIII, sobre a monumental escultura de Laocoonte – um ensaio intitulado “Sobre os limites da pintura e poesia”.²² A questão proposta por Lessing está entre as inspirações para algumas “verdades” constantemente repetidas, apesar de problemáticas, da teoria estética sobre as relações entre as artes, como a afirmação de que a literatura lida com o tempo e o representa, enquanto a pintura deveria se ater

²⁰ Carroll, 1996. Para uma visão que argumenta contra o essencialismo das mídias, ver Gjelsvik (2013b).

²¹ Degner; Wolf, 2010.

²² Sobre a história do conceito *ut pictura*, ver Henryk Markiewicz e Uliana Gabara (1987) e, em relação ao *Laocoön* de Lessing, ver Sternberg (1999). Nota das tradutoras: Para essa história em português, ver a “Introdução” de Márcio Seligmann-Silva em LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

à apresentação espacial ou não temporal. Seu tratado tem inspirado inúmeros debates sobre a especificidade da mídia, seja em formatos descritivos, seja como dogmas normativos, desde os seus dias até o presente, nos campos da literatura, da pintura e do cinema.

A luta entre a ideia de *ut pictura poesis* e a tradição baseada no Laocoonte pode ser rastreada em várias épocas da história cultural e encontrada em diferentes disciplinas acadêmicas e formas de arte (belas artes, música ou literatura). Não é preciso dizer que existem enormes diferenças entre essas ideias estéticas serem vistas como descritivas (isto é, como é) e prescritivas (isto é como deveria ser): frequentemente são ambas. O conceito romântico tardio e politicamente utópico de Richard Wagner de uma *Gesamtkunstwerk*, uma forma de arte total, é uma versão da tradição do *ut pictura*. Muitos dos assim chamados vanguardistas históricos do começo do século XX acreditavam que misturar as formas de arte não só era possível, mas também necessário para se atingir os mais altos objetivos artísticos e políticos/espirituais.²³ Ágnes Pethő, em *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*,²⁴ continua essa interpretação das virtudes estéticas de misturas e oferece interpretações estimulantes sobre muitos *auteurs* modernos e pós-modernos. As inúmeras tentativas de especificar as diferentes formas de arte (ou mídias), além de as limitarem à sua própria investigação formal (como nos engajamentos vitalícios de Clement Greenberg com a arte modernista), levaram à noção influente da especificidade da mídia, que pode ser vista como uma versão do século XX da ideia de Lessing de estabelecer fronteiras formais e normativas rígidas entre as artes.

Na teoria fílmica, tais perspectivas tiveram muitas consequências, sendo que uma delas é a diferença entre a chamada posição realista e a formalista. Esta distinção foi destacada pelos teóricos do cinema realista Siegfried Kracauer (1889-1966) e André Bazin (1918-58). Em "The Ontology of the Photographic Image", Bazin argumentou que "a natureza indicial da imagem significa que o realismo nunca foi uma simples escolha estilística da parte do produtor de cinema. Realismo, em um sentido importante, já está lá na imagem; realismo é dado".²⁵ Enquanto a posição realista geralmente vê o cinema como uma janela, a posição formalista o vê como uma moldura.²⁶ Essas metáforas sugerem diferentes qualidades no cinema quando "se olha *através* de uma janela, mas se olha *para* a moldura"; enquanto a janela idealmente torna-se invisível e faz o cinema parecer real, a moldura chama atenção para o cinema como algo artificial.²⁷

Ao discutir os elementos básicos da mídia fílmica, Rudolf Arnheim (1904-2007) destacou como o cinema criou um mundo próprio, distinto do

²³ Bürger, 1984.

²⁴ Pethő, 2011, ver versão revisada 2020.

²⁵ Bazin, 2009a.

²⁶ Andrew, 1976:12; Elsaesser; Hagener, 2009.

²⁷ Elsaesser; Hagener, 2009, p. 14-15. Ver também Friedberg (2006), para perspectivas interessantes sobre essas tradições.

mundo físico, devido à falta de cor e profundidade tridimensional do filme e às margens da moldura.²⁸ Do mesmo modo, na opinião de Arnheim, os cineastas deveriam buscar os elementos que distinguem o cinema não só das outras artes, mas da vida em si; por essa razão, Arnheim foi favorável ao filme mudo em preto e branco por toda a sua vida. Tais posições normativas não são encontradas somente entre teóricos; cineastas também expuseram suas opiniões sobre a especificidade da mídia, como quando Ingmar Bergman descreve o diretor russo Andrej Tarkovsky como “quem inventou uma *nova linguagem*, verdadeira à natureza do cinema, já que capta a vida como um reflexo, a vida como um sonho”.²⁹

Essas diferentes visões sobre o que o cinema é, o que pode fazer ou deveria ser, também levaram a diferentes abordagens sobre *o que* estudar quando se analisam filmes: o som (Michel Chion), o movimento (Tom Gunning), o *close-up* (Bela Balázs) etc.³⁰ Também vamos investigar o que os elementos cinemáticos fazem: por exemplo, o papel do som ou do movimento em um filme ou cena e vamos afirmar que o caráter misturado inerente às mídias, ou o que podemos denominar o aspecto “heteromidiático” do cinema é uma característica importante. Como sugerido acima, o termo heteromidialidade tem alguns benefícios a mais do que termo mais comum “intermidialidade”.³¹ A heteromidialidade (hetero: outro, ou misturado) enfatiza que fundir é uma condição *a priori* em todos os produtos de mídia e midialidades e que os aspectos das fusões consequentemente não constituem um fenômeno periférico ou um subgrupo marginal: o caráter misturado caracteriza todas as midialidades e todos os produtos de mídia específicos. A mistura vem primeiro, por assim dizer; a suposta pureza monomidiática de qualquer objeto midiático específico é o resultado de uma purificação ativa, e não o contrário.³² No texto a seguir, “heteromidialidade” significa a condição primária e geral da mistura, enquanto usamos “intermidialidade” ao discutir questões analíticas mais específicas (o que é ligeiramente diferente do modo como Elleström usa o termo em 2021).

Este, afirmamos, pode ser o ponto inicial central para o estudo intermidiático do cinema: todos os textos cinemáticos são misturados midiaticamente, mas em maneiras infinitamente diferenciadas e para diferentes efeitos e sentidos.

Estudos da intermidialidade: uma pequena introdução

Mas o que exatamente são essas mídias que podem ser misturadas, ou melhor, cuja própria natureza é serem mistas? Historicamente, a maior parte das discussões dentro dos estudos da intermidialidade têm empregado

²⁸ Arnheim, 1958.

²⁹ Gianvito, 2006.

³⁰ Chion, 1994, Gunning, 2008, Balázs, 1924.

³¹ Bruhn, 2010.

³² Bruhn, 2010, 2016.

o conceito mídia/mídias, mas o termo é bastante debatido. Um dos principais acadêmicos da intermedialidade, Werner Wolf, nota, com uma ponta de sarcasmo, que, “curiosamente, problemas de definição e tipologia não têm impedido a pesquisa sobre intermedialidade. O problema mais óbvio entre esses é definir a própria “mídia””.³³

Uma solução que foi empregada de maneira mais ou menos consistente no decorrer deste artigo é preferir uma forma mais aberta, midialidade / midialidades.³⁴ Na antologia de Mitchell e Hansen, *Critical Terms for Media Studies*, “mídiação” tem um importante papel ao mudar a pergunta que geralmente se faz: ao invés de o que a mídia é, o foco passa para o que as mídias fazem – em outras palavras, o que o processo de mídiação envolve. Mitchell e Hansen mostraram que a mídiação, diferentemente da existência objetificada da mídia / mídias, é uma atividade – o processo de mediar – que, por definição, também inclui um produto de mídia. Essas são algumas das razões pelas quais, ao invés do termo “mídia” (com as conotações conceituais implícitas da objetividade do objeto), sugerimos “midialidade” e “midialidades”, que se relacionam com o processo de mídiação em situações comunicativas. No entanto, como o leitor deve ter notado, usamos, algumas vezes, mídia / mídias e midialidade / midialidades (plural) de maneira intercambiável – isso é feito para que haja variação ou quando “midialidades” parece particularmente desajeitado.

Quando se trata de uma definição e estratificação do conceito de midialidades, achamos que a teorização de Lars Elleström oferece uma definição precisa, porém relativamente flexível, de midialidade como uma mistura de mídias e modalidades (mais recentemente em Elleström, 2021). Elleström se aventurou a combinar duas estruturas teóricas que geralmente se sobrepõem: estudos de intermedialidade e de multimodalidade. Essas são duas tradições que, muitas vezes não reconhecendo as conquistas uma da outra, trabalham a partir de pressupostos mais ou menos iguais. Ambas defendem que toda ação comunicativa acontece por meio de dispositivos que misturam mídias (frequentemente entendidas como canais comunicativos ou formas de arte) ou as modalidades (frequentemente entendidas como aspectos mais básicos da ação comunicativa, como som, imagens ou outros sinais sensoriais). Por meio da fertilização cruzada, feita por Elleström, dos estudos da intermedialidade e da multimodalidade/semiótica social, é possível construir um entendimento de como todas as mídias são realmente modalmente mistas – e, conseqüentemente, de que não existe nenhuma situação comunicativa ou produto de mídia que seja monomidiático ou “monomodal” – o que é outra forma de argumentar a favor da condição heteromidiática de toda comunicação mencionada acima.

O que é particularmente útil no modelo de Elleström é que ele oferece um esclarecimento muito necessário sobre as diferentes noções

³³ Wolf, 2005.

³⁴ Wolf, 2008; Mitchell; Hansen, 2010.

de mídia disponíveis e usadas não apenas no dia a dia, mas também nas discussões acadêmicas e na crítica cultural. Um celular, uma pintura a óleo de Klee, um aparelho de televisão e o gênero ópera podem exemplificar “mídias” em determinados contextos. Elleström, no entanto, define mídia usando um modelo que consiste em três dimensões midiáticas: *básica*, *qualificada* e *técnica*. A ideia principal é que o que normalmente chamamos de mídia, ou, talvez, forma de arte, precisa ser dividido em três dimensões inter-relacionadas que são comumente confundidas e misturadas: *mídias básicas*, *tipos de mídias qualificadas* e *mídias técnicas de exibição*.

As mídias básicas são os alicerces, os átomos dos tipos de mídias qualificadas. Essa dimensão pode ser exemplificada por palavras escritas, imagens em movimento e padrões de som ritmado. Essas dimensões de mídias básicas particulares podem, sob certas condições, fazer parte de um tipo de mídia *qualificada*, como literatura narrativa escrita (ou mesmo mais detalhadamente: um romance, um conto), um artigo de jornal, um documentário ou música sinfônica. Assim, mídias qualificadas nas artes são mais ou menos sinônimos do que geralmente se refere como formas artísticas. Cinema, literatura narrativa escrita e escultura são exemplos de mídias qualificadas, mas é crucial salientar que nem todas as mídias qualificadas são estéticas. Também encontramos tipos de mídias qualificadas fora das artes, em áreas como a linguagem verbal do caderno de esportes em jornais, em *jingles*, ou na linguagem verbal não estética da prosa legal. O terceiro componente das mídias, as mídias técnicas de exibição, é a dimensão material-tecnológica, o que torna as mídias qualificadas perceptíveis em primeiro lugar: uma tela de TV, um pedaço de papel ou a interface de um celular. Em suma, mídias técnicas exibem mídias básicas ou qualificadas.

Essa divisão de todos os produtos de mídias em três dimensões possibilita, na investigação das midialidades, a inclusão de qualquer coisa, desde a interface de um celular (mídia técnica de exibição) até um poema renascentista (um exemplo de mídia qualificada da literatura escrita); além disso, possibilita também diferenciá-los em termos analíticos. O tipo de mídia qualificada “cinema” consiste em mídias básicas, como as imagens em movimento, palavras, música etc., e pode ser assistida (e ouvida) em mídias técnicas de exibição como um computador, uma tela de televisão ou de aparelho celular.

Seguindo esse modo de entender as midialidades, qualquer produto de mídia (nas três dimensões) permite a comunicação, mas esse entendimento um tanto positivo ou otimista das midialidades não é a única maneira de entender a comunicação. John Durham Peters, estudioso das mídias, afirmou que, historicamente, a comunicação tem sido entendida de duas maneiras fundamentalmente diferentes, o que também ocasiona duas maneiras de se entender a função das midialidades na comunicação.³⁵

³⁵ Ver John Durham Peters (1999), que vai contra a noção idealizadora de comunicação como diálogo face a face, e em vez disso, demonstra uma longa disputa – desde Platão até a internet – entre duas noções de comunicação.

Uma tradição forte, mas também heterogênea, começando com o *Fedro* de Platão, tem desconfiança, e até mesmo medo, de qualquer objeto que se proponha a mediar. Na opinião de Platão, a escrita era a nova mídia que ameaçava tanto a comunicação autêntica, quanto a capacidade do ser humano de usar a memória como a principal mídia de armazenamento. Mas, em contextos históricos subsequentes, essa ansiedade passou a se relacionar a todas as medialidades imagináveis que ameaçavam interferir no diálogo face a face entre falante e interlocutor, remetente e destinatário. Essa tradição de entender a mídia na comunicação como uma ameaça alienante e destrutiva à copresença autêntica e ao entendimento mútuo e profundo será definida, a partir de agora, como a posição “midiafóbica”. John Durhan Peters – e nós o seguimos – é altamente crítico a essa tendência, pois ela leva a uma idealização da presença face a face como sendo a única relação comunicativa legítima:

A imagem de dois falantes alternando suas falas para se moverem progressivamente em direção ao entendimento mais completo um do outro, mascara dois fatores mais profundos: de que todo discurso, não importa quantos são os falantes, deve criar uma ponte entre um turno e o seguinte e que o destinatário pretendido nunca pode ser idêntico ao real.³⁶

Como uma alternativa a esse modelo de diálogo face a face, que geralmente implica uma comunicação magicamente livre de qualquer medialidade, Peters demonstra que a noção de comunicação como disseminação é um modelo muito mais frutífero para o modo como a comunicação funciona. Para nossos propósitos, esse modelo é interessante porque não exclui ou bane as medialidades.

Comunicação-como-disseminação implica uma *distância* fundamental entre o emissor e o receptor, e é essa distância que indica a necessidade da presença das medialidades: medialidades tornam possível ou mesmo *criam* a comunicação e não a perturbam. A ideia de comunicação-como-disseminação implica corpos reais enviando sinais abertos, por meio de medialidades materiais, para qualquer um que os queira interpretar – seja a pessoa a seu lado no trem, o leitor de um livro, um ouvinte de rádio ou um participante de uma mídia social como o Facebook. Vamos chamar de midiafílico esse entendimento muito mais realista de todos os aspectos comunicativos da vida das pessoas, em contraste à posição desconfiada “midiafóbica.”

Combinação ou transformação

Não é muito surpreendente, nem satisfatório, afirmar o caráter misto do cinema como tipo de mídia qualificada. O problema de descrever e analisar precisa ser abordado, o que é o principal objetivo aqui. Sugerimos que a questão da análise das mídias mistas do cinema pode ser simplificada

³⁶ Peters, 1999.

se dividirmos a heteromídiaalidade do cinema em duas dimensões: uma que consiste em um processo de *transformação* e outra, em um fenômeno de *combinação* ou *integração*.³⁷

A dimensão da transformação de mídias diz respeito ao modo como o conteúdo ou forma midiáticos, em um processo temporal, é transformado de um tipo de mídia qualificada para outro. Os estudos da adaptação, por exemplo o estudo da transferência de romances para o cinema, é uma investigação particular de um fenômeno extremamente amplo. O poema *Uivo*, de Allen Ginsberg, que teve partes transformadas no filme *Uivo*, é um exemplo disto.³⁸ No filme, a transformação acontece quando o poema escrito no papel é lido em voz alta, quando o poema é parcialmente reproduzido em páginas escritas no filme e quando ele é representado na corte como um livro impresso.

Os aspectos da combinação ou integração de mídias, por outro lado, dizem respeito a fenômenos em que dois ou mais aspectos de formas midiáticas coexistem ou se integram um ao outro no mesmo produto de mídia, ao mesmo tempo – por exemplo, quando uma pintura de Cézanne é representada em um filme, acompanhada por uma música de jazz. Essas duas dimensões da intermediariedade não são mutuamente exclusivas; elas são, exatamente, dimensões. Podem ser usadas de acordo com a questão que se pretende analisar e como parte da combinação de mídias no filme.

A transformação de mídias, por definição, contém uma perspectiva temporal. Primeiramente, há uma peça teatral, que então se torna um filme; primeiro há um filme, que se torna um parque de diversões; primeiro, há uma pintura, em seguida há um poema representando essa pintura etc. Jogos de computador são transformados em filmes (*Assassins Creed*, 2016) e filmes são transformados em jogos de computador (*A Era do Gelo*, 2002). Nesse extenso *corpus* cultural, introduzido e discutido em *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon,³⁹ a mistura midiática reside, por assim dizer, no processo temporal: certos aspectos do romance (tipicamente: temas, partes do enredo, certos personagens, cenário etc.) são transportados para o filme, mas certos aspectos da obra adaptada são necessariamente deixados de lado ou modificados a ponto de se tornarem irreconhecíveis. O processo consiste em transferir certos aspectos e, ao mesmo tempo, transformar tudo em um novo produto de mídias (e em uma mídia técnica diferente). Muitos filmes são baseados em tais transformações, sendo que, na cultura contemporânea de mídias, o processo típico é transformar um romance *best-seller* ou série de quadrinhos em um filme de Hollywood. Exemplos notáveis são os muitos filmes baseados no universo Marvel, a adaptação direta dos livros da série *Jogos Vorazes*, as extensas franquias de *Harry Potter* ou a série televisiva *Guerra dos Tronos*.

³⁷ Para uma maneira ligeiramente diferente de conceituar as divisões intermediáticas, consulte: Bruhn; Schirrmacher, 2021.

³⁸ Veja: Bruhn; Gjelsvik, 2015.

³⁹ Hutcheon, 2006. Ver também: Bruhn; Gjelsvik; Hanssen, 2013.

No outro grande grupo, temos a combinação de midialidades antes distintas dentro do mesmo produto midiático. Em uma música pop, o texto verbal, cantado, é combinado com música; em uma página de Facebook, fotos são combinadas com texto e design gráfico; em um pôster, imagens existem ao lado de palavras. Nesse grupo, aspectos de diferentes midialidades existem sincronicamente, em oposição ao processo temporal de transformação do primeiro grupo. No cinema, isto é óbvio, mas raramente explicitado. Um filme frequentemente (mas não sempre) começa com informação verbal e auditiva, como o nome da produtora e uma música, antes de qualquer imagem aparecer. Imagens podem ser animadas ou fotografadas, móveis ou estáticas. Ao longo do filme, elementos visuais e verbais se combinam em uma grande variedade de maneiras, a começar pelo nome da produtora visualizado em seu logotipo, a fala em *voice over* acompanhando imagens de uma paisagem, ou o diálogo entre dois atores visíveis na tela. Considerando a ideia fundamental da intertextualidade (de que todos os textos são versões de textos anteriores), por outro lado, podemos concluir que todas as midialidades são, basicamente, o resultado de uma transformação.

Consequentemente, quando se faz uma análise midiática de um filme específico, pode-se investigar misturas (combinação) ou traços (transformação), e assim o filme, de uma perspectiva midiática, é comparável com a famosa ilusão do pato-coelho: dependendo do interesse analítico, pode-se escolher a percepção do produto de mídia como uma combinação *ou* como um processo de transformação; ambas as dimensões são aspectos inerentes ao filme específico. Para se chegar à descrição e interpretação mais ampla possível, pode-se combinar as duas abordagens, mas muitas análises específicas irão tipicamente focar em um dos dois aspectos. Acima mencionamos nossa análise da adaptação curiosamente mista do tipo *biopic* feita por Epstein e Friedman de *Uivo*, de Allen Ginsberg: nela, por exemplo, pouco analisamos a adaptação e, ao invés disso, discutimos as questões formais e mais filosóficas relacionadas com o eixo da combinação.

Referência intermidiática, imitação formal, projeção midiática

Para descrever e analisar filmes de uma perspectiva intermidiática, algumas distinções são úteis. Essas incluem “referência intermidiática”, “imitação formal” e “projeção midiática”, todas elas partes da perspectiva de transformação das mídias mencionada anteriormente.

Uma primeira distinção a ser feita trata de referência intermidiática e imitação formal. O criador de um filme pode, consciente ou inconscientemente, evocar ou inserir uma referência midiática em outro produto de mídia real ou fictício. Em *Mais forte que bombas*, de Joachim Trier (2015), há uma referência a um filme anterior em que Gabriel Byrne atuou, que também tem um pequeno papel na narrativa: essa é uma referência intramidiática, pois as mídias fonte e alvo são idênticas. Em *Uivo*, vemos a capa de um LP no escritório de Allen

Ginsberg, que contribui para estabelecer um cenário e uma atmosfera, um típico "efeito de real"⁴⁰ que ajuda a criar apreensões realísticas do texto ficcional.⁴¹ Esta é uma referência intermediática.

Mas um produto de mídia de um tipo específico de mídia qualificada, ou partes deste produto, pode também ser formado pela cópia de atributos formais de outro produto de mídia ou de outro tipo de mídia. Nesses casos, falamos de uma imitação formal.⁴² Não existem fronteiras rígidas entre referência intermediática versus uma imitação formal mais abrangente, mas a regra geral pode ser que, se estamos lidando com uma referência específica de um produto de mídia, o exemplo específico é intercambiável: em *Mais forte que bombas*, por exemplo, há uma cena em que o filho assiste, *on line*, um clipe de filme com o pai (estrelado por Gabriel Byrne), sendo que aqui a origem e o contexto do filme têm pouca relevância. Por outro lado, podemos dizer que imitação formal é o que acontece com *Moça com brinco de pérola* (Peter Webber, 2003). O filme é uma adaptação de um romance de Tracy Chevalier (1999) em que o famoso quadro do pintor holandês Johannes Vermeer é descrito verbalmente (como uma éfrase) e tem um papel crucial.⁴³ No filme, encontramos uma reencenação visual do que poderia ser considerado uma éfrase cinematográfica (Brinch, 2006). Vermeer, famoso por seu sofisticado uso da luz, inspirou os cineastas a usarem diferentes tipos de películas e efeitos de luz especiais para captar o estilo e o sentimento da pintura. A estrela de Hollywood Scarlett Johansson posa como a moça na pintura, em uma imagem que, à primeira vista, parece com a original. Um exemplo mais radical de imitação formal de uma pintura é encontrado no filme polonês *O moinho e a cruz* (Lech Majewski, 2011), em que numerosos detalhes e alguns (dos 500) personagens da pintura alegórica *Caminho do Calvário* (1564), de Pieter Bruegel, o Velho, são trazidos à vida. A pintura é recriada como um filme⁴⁴ por meio de efeitos especiais, *live-action* e uma imensa cópia da pintura. Como John Berger demonstrou em sua famosa série de televisão, *Modos de ver* (1972), transformada em livro no mesmo ano, a pintura de Bruegel é tão rica em detalhes que é fácil se mover por ela e focar em diferentes elementos; e é exatamente isso que Majewski faz em sua adaptação: o resultado é um filme com muito menos ênfase no impulso narrativo do que estamos acostumados a ver no cinema convencional.

O ato de ver o mundo como se ele fosse uma pintura foi teorizado sob o termo "projeção icônica" pelo acadêmico sueco Hans Lund.⁴⁵ No entanto, é necessário um entendimento mais amplo desse mecanismo, sendo que o termo "projeção midiática"⁴⁶ foi proposto para abranger uma gama

⁴⁰ Barthes, 1986.

⁴¹ Pethő, 2011.

⁴² Wolf, 2008, 2011.

⁴³ Ver: Leitch, 2009.

⁴⁴ Pethő (2013) fornece um sumário útil de diferentes tipos de referências a pinturas e discute, com mais detalhes, o "*tableau vivant*", incluindo a obra de Majewski.

⁴⁵ Lund, 1992; Tornborg, 2014.

⁴⁶ Bruhn, 2016.

maior de fenômenos midiáticos. Perceber e descrever aspectos particulares do mundo como se fosse, ou pudesse ter sido, um exemplo de um tipo de mídia qualificada (como a música, ou mais especificamente uma sinfonia), ou ter sido fortemente baseada nela, ou uma mídia técnica de exibição (uma tela de TV, uma tela de pintura) é um instrumento literário comum e, na verdade, um típico fenômeno intermidiático. Em *Sr. Turner*, de Mike Leigh (2014), por exemplo, muitas tomadas parecem ser filmadas parcialmente através dos olhos do pintor J. M. W. Turner: não apenas como pessoa, mas também com sua visão pictórica do mundo.

Para resumir brevemente os argumentos até agora, podemos começar lembrando o leitor de que definimos midialidades como um termo amplo que consiste de três dimensões interrelacionadas internamente: mídias básicas, mídias técnicas de exibição (às vezes, referidas simplesmente como mídias técnicas) e tipos de mídias qualificadas (ou mídias qualificadas). Usamos midialidade e mídias intercambiavelmente em nosso livro para nos referir aos aspectos materiais da comunicação. Uma distinção entre relações *intermidiáticas* e *intramidiáticas* foi brevemente mencionada para designar conexões entre tipos de mídias qualificadas diferentes (relações intermidiáticas), e entre exemplos do mesmo tipo de mídia (relações intramidiáticas). Também fizemos uma divisão provisória entre combinação midiática e transformação midiática; referência midiática e imitação formal. Por último, introduzimos projeção midiática como uma outra maneira pela qual textos cinemáticos entram em contato próximo com outras midialidades estéticas ou não estéticas. A seguir, queremos propor uma metodologia específica para analisar o cinema baseada nesses termos analíticos e teóricos.

Parte II: Estudando o cinema intermidiaticamente

A análise midiática do filme em três passos: catalogar, estruturar, contextualizar

A metodologia específica que propomos consiste em uma abordagem em três passos, partindo da construção de uma lista de presenças de midialidade, passando pelo exame e estruturação dessa lista (ainda dentro das fronteiras do filme analisado) e pela interpretação da obra, frequentemente, mas não sempre, mediante uma contextualização, além e fora do filme em questão.⁴⁷

Analizamos filmes através da catalogação, estruturação e contextualização de midialidades. Mas como pode esse método ser caracterizado de acordo com algumas opções bem conhecidas nos estudos filmicos e análise estética? Seria esta uma análise temática em que a representação contínua e repetida das midialidades se soma até se tornar um tema mais abrangente?

⁴⁷ Estamos aqui desenvolvendo um método para análise intermidiática da literatura narrativa sugerido por Bruhn (2016).

Não exatamente; particularmente porque tendemos a focar-nos na importância formal da presença e função das midialidades em oposição a uma análise temática, voltada para o conteúdo. Devem as midialidades, em vez disso, serem entendidas como um *leitmotiv* nos filmes discutidos, para que a presença repetida de midialidades singulares represente algum tipo de visão estética, existencial ou psicológica maior? Dada a natureza heterogênea das diferentes midialidades, essa premissa também não se encaixa.

Uma descrição melhor é dizer que investigamos "midialidade como um motivo". Bordwell e Thompson descrevem motivo como parte da dialética essencial do cinema entre variação e repetição: "Um motivo é *qualquer elemento significativo repetido que contribui para a forma geral*. Pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo a característica de um personagem".⁴⁸ Trabalhando com nossa noção ampla de midialidades, faz sentido dizer que investigamos midialidades como motivo; um motivo que produz sentido em vários níveis simultaneamente e, assim, se torna parte de uma interpretação total do filme.

Supõe-se que a estrutura repetível do método é suficientemente aberta à improvisação e criatividade para torná-la útil quando se analisam as complexidades de textos cinemáticos específicos. Obviamente, a metodologia não oferece uma solução simples e universal para quem está empreendendo estudos fílmicos: pressupomos certas habilidades básicas em análise cultural e estamos cientes de que, enquanto o primeiro passo, em particular, é relativamente fácil de ser levado adiante, o segundo e o terceiro demandam uma certa quantidade de criatividade, treinamento analítico e prática.

Primeiro passo: catalogar

O primeiro passo consiste na localização e catalogação das representações de produtos, tipos e aspectos de mídia no filme. Mais uma vez, é importante enfatizar que o nosso foco aqui é a representação das midialidades no cinema, e não leituras dos filmes como objetos materiais ou o entendimento da produção e distribuição do filme. Este primeiro passo tem a intenção de gerar uma *lista* ou catálogo de fenômenos midiaticamente interessantes no filme analisado. Nessa fase inicial, sugerimos aplicar um conceito de midialidades o mais amplo possível (seguindo a definição apresentada acima) e registrar um grande número de aspectos conectados direta ou indiretamente a quaisquer dispositivos mediadores em situações comunicativas.

Vamos demonstrar como o primeiro passo em uma análise desse tipo (mesmo não sendo uma análise completa) poderia funcionar com um exemplo um tanto quanto longo. Escolhemos a abertura do *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie (2009) como um caso exemplar útil.⁴⁹ Georg Stanitzek descreveu a

⁴⁸ Bordwell; Thompson, 2017, p. 63, ênfase no original.

⁴⁹ Ver a página de internet *The Art of the Title*, disponível em: <http://www.artofthetitle.com/title/sherlock-holmes>.

abertura como um filme “dentro do filme” e como a forma cinematográfica que faz uso do maior número possível de técnicas cinematográficas.⁵⁰ A abertura poderia ser descrita como um exemplo intermediário por excelência, pois quase sempre vai expressar uma combinação e integração muito direta de elementos de mídias básicas como som, texto verbal, imagens, animação e muito mais. No caso de *Sherlock Holmes*, a sequência de abertura é bem curta; começa com o logotipo da Warner Brothers (e de outros estúdios) redesenhado em pedras arredondadas e, ao invés de uma imagem estática antes de a ação começar, os logotipos são incluídos em uma tomada com a câmera em movimento (na verdade, uma ilusão em computação gráfica de uma tomada móvel). Depois de uma rápida perseguição, encontramos Sherlock Holmes (Robert Downey Jr.), Dr. Watson (Jude Law) e um policial (Eddie Marsan) em pé, dentro de uma igreja. Ouvimos uma voz dizer: “Cavalheiros”, e os três homens se viram; quando o fotógrafo grita “xis”, a câmera dispara e Sherlock esconde o rosto. A imagem seguinte mostra a foto que foi tirada; primeiro, uma versão embaçada em movimento e depois, o negativo, como se a imagem congelada tivesse o objetivo de mostrar o processo de revelação de fotos. A versão final da imagem está na primeira página do jornal, desta vez como um desenho. Nossa visão é então expandida (por meio de um movimento parecido com o de uma câmera) para exibir a página inteira do jornal com o título da história de capa, “Scotland Yard captura assassino!” e um segundo título, “Sherlock Holmes ajuda a polícia”. Se assistirmos ao filme em um computador ou na televisão, podemos congelar a imagem e até ler o artigo no *The Penny Illustrated Paper*. O filme rapidamente foca no nome Sherlock Holmes (o título do filme) e corta para uma nova imagem: a placa em uma parede, onde se lê Baker Street, N.W. E então a história começa. Dentro de um pequeno intervalo de vinte segundos, somos apresentados a uma câmera, uma fotografia (em duas versões diferentes), um desenho, um jornal, incluindo ilustrações, um artigo e uma placa de rua.

A segunda parte da sequência de títulos, também chamada de créditos finais, reutiliza esses elementos e os combina com a escrita: uma imagem de um personagem do filme é congelada e transformada em um desenho, acompanhado pelo nome de um ator relevante, aparecendo como se fosse escrita com uma caneta caligráfica em um papel antigo. Membros do elenco, fotógrafos, roteiristas, editores etc. são listados de maneira similar. No entanto, aqui a combinação de imagens e palavras é mais próxima das características da mídia técnica do livro, uma impressão fortalecida pelo efeito de páginas passando rapidamente. Consequentemente, os espectadores podem se lembrar de mídias de notícia antigas, pinturas e livros quando assistem essa sequência de títulos.

O primeiro passo pode ser caracterizado, em comparação com os dois passos seguintes, como o aspecto menos criativo e mais mecânico do trabalho analítico. Idealmente, diferentes leitores com diferentes objetivos

⁵⁰ Stanitzek; Aplevich, 2009.

interpretativos deveriam ser capazes de concordar com muitos dos itens dessa lista inicial criada no primeiro passo, mas ela não pode ser gerada sem nenhuma consideração interpretativa. Mesmo que possa parecer um exercício um tanto vazio, o fato de simplesmente fazer uma lista assim já induz a uma importante percepção: uma mídia supostamente homogênea como o filme inclui muitas, muitas midialidades representadas – é preciso apenas uma nova perspectiva analítica para perceber.

Uma questão prática surge aqui: o que deveria ser incluído e o que não deveria, nesse tipo de catálogo de mídias? Para um exemplo do que não incluir em um catálogo, vamos começar pela trilha sonora de um filme. A trilha sonora de um filme é uma midialidade mista complexa (consistindo de diálogo, música, som, *voice over*) cuja função e presença precisam ser analisadas em qualquer texto cinemático. Mas isso não significa que todas as instâncias da trilha sonora em um filme devam ser colocadas na lista (o que significaria, basicamente, que todo o filme seria reproduzido na lista, *soundbite* por *soundbite*).

Na abertura de *Sherlock Holmes*, focamos os elementos visuais, mas também mencionamos as falas. Poderíamos ter chamado a atenção para o clique da câmera; outros espectadores talvez estivessem mais interessados pelo tema impressionante da música composta por Hans Zimmer, supostamente executada em um velho piano quebrado, mas escolhemos outra perspectiva analítica em nossa discussão. Então, mesmo que a lista resultante do primeiro passo deva ser construída com base em padrões relativamente objetivos, a lista, é claro, segue considerações pragmáticas.

Segundo passo: estruturar

No segundo passo da análise, sugerimos estruturar e organizar o material vasto e muitas vezes incoerente coletado e catalogado no primeiro passo. Pela nossa experiência, sabemos que esse segundo passo demanda rigor, porque é muito fácil saltar para as atividades de contextualização do terceiro passo. No segundo passo, a lista mais ou menos sem sentido é inserida em um tipo de estrutura compreensível e coerente. Em nosso exemplo, poderíamos resumir como as mídias técnicas de exibição (papel ou a câmera) no filme poderiam ser vistas como refletindo a história das mídias contemporâneas da época de Conan Doyle, quando as histórias de *Sherlock Holmes* foram originalmente escritas (1887-1900). Ou poderíamos refletir sobre como o uso da fotografia, dos jornais e livros chama a atenção para o fato de que se trata de uma adaptação fílmica da literatura clássica.⁵¹

O que focamos pode depender de elementos específicos de um filme ou do contexto do filme. Em algumas dicotomias históricas apresentadas acima entre, por exemplo, a mistura midiática versus pureza midiática, no passo dois ou três. Em alguns casos, a tradição do *paragone*, em que as artes competem

⁵¹ Ver: Geraghty, 2009.

para ser a “melhor” forma de arte, pode ser uma investigação interessante. Às vezes, o filme como um enunciado estético como um todo pode entrar nessa discussão. Em outros casos, a discussão abstrata do *paragone* poderia ser incorporada numa hierarquia de representantes das variadas mídias (um pintor versus um autor, por exemplo). Algumas vezes o *paragone* pode ser detectado no nível do estilo ou forma, em que as escolhas estéticas do diretor podem expressar uma cisão entre um estilo descritivo e “pictórico” versus um estilo mais literário e discursivo.

Passo 3: Contextualizar

Essas dicotomias, ou qualquer outra estrutura que descrevemos no segundo passo, estão agora prontas para serem contextualizadas ou “enquadradas” em algum contexto maior, e possivelmente encaixadas em inúmeras categorias diferentes. As estruturas do segundo passo podem, no terceiro, serem relacionadas a um contexto biográfico no caso de um cineasta, ou a formações e padrões estéticos, teóricos ou artístico-sociológicos mais abrangentes. Evidentemente, o contexto necessário pode também ser tecnológico, ou uma formação ideológica na sociedade na qual o filme foi feito, ou na sociedade representada na obra.

Se continuássemos nosso esboço de uma possível interpretação da abertura de *Sherlock Holmes*, uma contextualização tentadora seria uma comparação entre a situação das mídias nos anos 1990 no filme de Guy Ritchie e o cenário dos anos 2000 e poucos da série *Sherlock Holmes* (2010-2016) da BBC. Na série da BBC, a história foi transportada para uma Londres contemporânea e a abertura começa com uma visão panorâmica frenética da Leicester Square: cavalos foram substituídos por carros e o jornal, por grandes placas de néon. Enquanto os créditos do filme foram ilustrados com desenhos, os da série da BBC são baseados em tecnologia *time-lapse* e *tilt-shift*, o que cria a sensação de que nós, como espectadores, podemos olhar, de cima, para o mundo de Sherlock. Em suma, a abertura da série da BBC traz para primeiro plano o papel das tecnologias dos celulares e das câmeras de vigilância. No filme de Ritchie, a mídia está observando o que Sherlock está fazendo, mas, na versão da BBC, fica menos claro quem está olhando para quem, uma alteração que repercute a mudança no nosso ambiente midiático durante esse período histórico.

Observações conclusivas e perspectivas futuras

Nosso método para analisar os aspectos de mídias em textos cinemáticos é um método maiêutico; foca nossa atenção numa certa “dimensão” do texto e, deste modo, dá acesso a aspectos que, de outra forma, não seriam detectados. E repetimos: os três passos maiêuticos não são

garantia de uma leitura produtiva; é preciso demonstrar comprometimento e ter habilidades analíticas básicas. Nosso objetivo é mostrar que, quando focamos na catalogação e estruturação das midialidades de um dado filme, nossa atenção é quase invariavelmente voltada a contextos mais amplos, além da questão da mediação e da representação em si. A sugestão de um modelo intermediário para a análise de filmes é, ao mesmo tempo, modesta e imodesta: desejamos sugerir, aos estudantes e pesquisadores, novas maneiras de analisar filmes narrativos e esperamos ter direcionado a teoria do cinema um pouquinho para os estudos da intermedialidade. O leitor pode decidir qual dos dois objetivos é o modesto, qual o que não é, mas tentamos ambos.

Apresentamos algumas questões que representam os objetivos analíticos específicos: O que acontece se entendemos o cinema como uma mídia mista? Como se deve abordar a análise de um filme de uma perspectiva intermediária? Quais os traços temáticos e formais que se tornam claros quando olhamos para um filme como uma midialidade mista? Em poucas palavras, tentamos estabelecer alguns dos fundamentos teóricos para repensar os estudos de cinema com uma perspectiva intermediária. Portanto, apresentamos, brevemente, algumas das discussões teóricas centrais dentro dos estudos da intermedialidade, assim como nosso modelo analítico de três passos.

Quando discutimos estudos de casos em nosso livro, do qual este artigo é uma amostra, estávamos conscientes de que, como abordamos um grupo de filmes, nossos casos não eram totalmente abrangentes ou representativos, nem em termos de representação histórica e amplitude geográfica, nem em gêneros cinematográficos. Se fôssemos expandir nosso projeto para incluir mais gêneros diferentes (ao mesmo tempo ficando dentro do mesmo domínio espaçotemporal), gostaríamos de ter incluído mais exemplos comerciais do que os que apresentamos aqui, e mais filmes experimentais desafiadores. Teria sido interessante pensar, sob a perspectiva intermediária, em filmes de gênero como *Star Wars: Rogue One* (Gareth Edwards, 2016), *Mulher Maravilha* (Patty Jenkins, 2017), *Mogli, o menino lobo* (Jon Favreau, 2016) ou *Corra!* (Jordan Peele, 2017), ou filmes de arte como *The Square: a arte da discórdia* (Ruben Østlund, 2017) ou *Exibição* (Joanna Hogg, 2013), assim como séries de TV como *Big Little Lies* (David E. Kelley e Jean-Marc Vallée, 2017), *O conto da aia* (Bruce Miller, 2017) ou *Stranger Things* (Matt e Joff Duffe, 2016). Trabalhar com curtas de animação como *World of Tomorrow* (Don Hertzfeldt, 2015), ou o filme de horror do Facebook, *Alexia* (Andrés Borges, 2013), teria nos dado diferentes possibilidades e fornecido outras ideias. Também consideramos relevante nossa abordagem para o estudo de filmes não ocidentais, embora nenhum tenha sido aqui incluído.

Como já mencionado, pensamos que os estudos de cinema precisam atualizar todos os frutíferos insights “proto-intermediários” da história e crítica do cinema mais antigas e só têm a ganhar com a incorporação dos

aspectos centrais dos estudos contemporâneos da intermedialidade a esses conhecimentos. Esperamos assim que diminua a relutância de alguns acadêmicos de cinema em relação à intermedialidade, com o argumento de que “os estudos da intermedialidade descobrem o que a crítica de cinema já sabia o tempo todo”. Não estamos, é claro, defendendo que os estudos da intermedialidade possam ou devam se sobrepor ou substituir a teoria do cinema, longe disso; mas o que realmente dizemos é que focalizar a mistura inerente das mídias, assim como algumas ferramentas teóricas e analíticas desenvolvidas nos estudos da intermedialidade, podem ajudar a esclarecer questões nos estudos fílmicos. Um campo em que os estudos da intermedialidade e os do cinema já estão em contato de modo produtivo é nos estudos da adaptação, mas outras áreas também podem se beneficiar desses esforços conjuntos, por exemplo, o estudo do som.

Nosso foco na midialidade como motivo demonstrou, brevemente aqui e muito mais detalhadamente no livro, um rico potencial para futuras explorações. Nosso modelo analítico de três passos – catalogar, estruturar e contextualizar – funciona bem como uma ferramenta analítica de pesquisa, mas pensamos que pode servir também como ajuda valiosa em situações pedagógicas. Para estudantes na maioria dos níveis educacionais e para pesquisadores, os três passos oferecem sugestões úteis. O primeiro passo – catalogar a presença de midialidades – pode parecer mecânica ou até mesmo banal. Entretanto, chama a atenção para a consciência que reside no fundo dos estudos de mídias e estudos da intermedialidade: que as midialidades estão constantemente à nossa volta, desempenhando papéis importantes em nossas vidas. Essa condição básica tende a estar muito presente, conscientemente ou não, no cinema narrativo, e o primeiro passo prova isso de maneira bastante efetiva. Com a ajuda maiêutica de algumas categorias discutidas ou desenvolvidas na teoria intermediática, como o *paragone*, a especificidade das mídias e outras, o segundo passo, estrutural, pode ajudar o estudante de cinema a organizar melhor a sempre rica presença das midialidades. Esse passo não é fácil, mas a prática de nossas capacidades nessa área será compensadora também em outros campos de análise estética, pois ajuda a desenvolver habilidades cognitivas como ordenar, escolher e imaginar uma compreensão estruturada de material complexo. Finalmente, o terceiro passo de contextualização exige outros esforços, desta vez relacionados com aspectos além dos limites internos da obra em si, incorporando assim o filme a contextos históricos e estéticos maiores, ou talvez até mesmo aspectos psicológicos.

Porém, a despeito de nosso otimismo relacionado com resultados possíveis de nossas estratégias teóricas e analíticas, há ainda certamente melhorias e adições ao que propomos aqui. Por enquanto, deixamos uma lista imaginária do que desejaríamos que se desenvolvesse nas relações filme-intermedialidade. Essa lista incluiria:

- *Concentração temática:* poderia ser produtivo usar o modelo dos três passos de maneira mais instrumental na investigação de temas pré-estabelecidos que atravessem o escopo dos gêneros cinemáticos (por exemplo, questões de gênero, pós-coloniais e ecocríticas) para evitar a tendência possivelmente formalista de nosso modelo analítico.
- *Expansão histórica e geográfica:* em termos de estudos de casos, seria claramente frutífero não só expandir geograficamente os objetos analíticos (para alcançar além do cânone ocidental) mas também abrir para considerações históricas. Será que a presença e função de um dado conjunto de midialidades funcionaria da mesma maneira para filmes asiáticos mais antigos do mesmo modo que para filmes europeus contemporâneos, por exemplo? Provavelmente não – e valeria a pena investigar as diferenças.
- *Expansão genérica:* seria interessante expandir o modelo analítico para imagens em movimento que não são realístico-representativas (isto é, filmes estadunidenses experimentais a partir dos anos 1960) ou filmes que são menos ficcionalizados e narrativizados (filmes escandinavos instrutivos relacionados com a saúde pública, por exemplo). Será que o modelo sugerido funcionaria nesses tipos de imagens em movimento? E se não, por quê? Uma primeira tese seria, talvez, que nosso modelo funciona bem em filmes de uma certa tendência “realista”, enquanto nosso modelo de três etapas seria mais difícil de aplicar, por exemplo, em filmes de vanguarda. Isso leva à seguinte extensão possível do nosso modelo.
- *Expansão intermediática:* a midialidade como motivo é uma instrumentalização produtiva dos aspectos abstratos da teoria intermediática numa metodologia analítica prática. Mas isso vem com um custo metodológico, isto é, que a análise fica num nível representativo frequentemente limitado ao nível diegético dos filmes, o “que”, em vez do “como”, por assim dizer. Podemos chamar isso de aspectos de midialidade externos. Discutimos muito rapidamente as mídias técnicas que tornam o cinema possível no modo mais prático, mas ainda muito importante: câmeras, equipamento de gravação de som, os cenários relacionados à produção do filme, além de todos os aspectos técnicos relativos à distribuição e recepção do cinema. Como mencionado acima, nosso modelo, como está agora, não daria conta da análise quando confrontado com, por exemplo, um filme de Stan Brakhage da década de 1960 ou os filmes metafísicos do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, em que a representação, a diegese e a narração tradicionais são mínimas ou mesmo ausentes. Ou, mais relevante em relação aos estudos de casos: que diferença faz vivenciar *Cidadão Kane* num cinema em 1941, em uma sala de

cinema de arte nos anos 1970, ou na tela pequena de um computador, no século XXI? Geralmente, a importância das mídias digitais e as diferenças entre telas e modos de ver poderia ser mais desenvolvida.

Finalmente, mas não menos importante: *Precisão pedagógica*: seria interessante especificar mais ainda o modelo analítico em termos de idades e níveis escolares. Deveria uma versão do modelo de três passos ser oferecida para estudantes de níveis iniciais, enquanto outro, mais complexo, deveria ser desenvolvido para alunos de graduação e pós-graduação? Que ajustes deveriam ser feitos? Questões pedagógicas como essas necessitam ser investigadas com mais profundidade.

No momento, esperamos que a sugestão deste artigo seja vista como uma oportunidade para reconsiderar algumas das questões teóricas fundamentais da teoria do cinema e como um guia valioso com sugestões práticas e exequíveis sobre como analisar o cinema narrativo. Esperamos que nossa abordagem encoraje visões novas, gerais, do que é o cinema e os entendimentos específicos e estimulantes de certos filmes.

Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Miriam de Paiva Vieira a partir de “Cinema Between Media” (versão dos autores). Agradecimentos a Frederico Candian Barbosa pela versão do capítulo anterior à revisão dos autores.

Referências

ALTMAN, R. *Cinema/Sound*. New Haven: Yale U.P., 1980.

ALTMAN, R. *Sound Theory, Sound Practice*. London: Routledge, 1982.

ANDREW, J. D. *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press, 1976.

ARNHEIM, R. *Film as Art*. London: Faber and Faber, 1958.

BAL, M. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

BALÁZS, B. I. *Der sichtbare Mensch*. Wien, Leipzig: Deutsch-österreichischer Verlag, 1924.

BARTHES, R. The Reality Effect. In: R. Barthes (ed.). *The Rustle of Language*. Oxford: Blackwell, 1986. p. 141-148.

BAZIN, A. The Ontology of the Photographic Image. In: A. Bazin (ed.). *What is Cinema?* Montréal: Caboose, 2009. p. 3-12.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. 11th ed. New York: McGraw-Hill, 2017.

BRINCH, S. Mellom stillstand og bevegelse: Pike med perleøredobb som filmatisk

- ekfrase. In: G. IVERSEN (ed.). *Estetiske teknologier 1700-2000* (Vol. 3). Oslo: Scandinavian Academic Press; Spartacus, 2006.
- BRUHN, J. Heteromediality. In: ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 225-236.
- BRUHN, J. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- BRUHN, J.; GJELSVIK, A.; HANSSEN, E. F. *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury, 2013.
- BRUHN, J.; SCHIRRMACHER, B. (eds.). *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning across Media*. London: Routledge, 2021.
- BÜRGER, P. *Theory and History of Literature, Volume 4: Theory of the Avant-Garde*. Trad. M. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- CARROLL, N. Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography. In: N. Carroll (Ed.). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 3-24.
- CHATMAN, S. What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry*, v. 7, n. 1, p. 121-140, 1980.
- CHION, M.; MURCH, W. *Audio-vision: Sound on Screen*. Ed. e trad. C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- CORRIGAN, T.; BARRY, P. *The Film Experience: An Introduction*. 3rd ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- CORRIGAN, T. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. 2nd ed. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012.
- DEGNER, U.; WOLF, N. C. *Der neue Wettstreit der Künste: Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-48.
- ELLESTRÖM, L. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- ELLESTRÖM, L. (ed.). *Beyond Media Borders, Volume 1, Intermedial Relations among Multimodal Media*. Cham: Springer International Publishing, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1>.
- ELLIOTT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London: Routledge, 2009.

FRIEDBERG, A. *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

GIANVITO, J. *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

GJELSVIK, A. What Novels Can Tell That Movies Can't Show. In: J. BRUHN; A. GJELSVIK; E. F. HANSSEN (eds.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury, 2013. p. 245-264.

GUNNING, T. What's the Point of an Index? Or Faking Photographs. In: K. BECKMAN; J. MA (eds.). *Still/Moving: between Cinema and Photography*: Duke University Press, 2008.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

KOZLOFF, S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

LEITCH, T. What Movies Want. In: J. BRUHN; A. GJELSVIK, E. FRISVOLD HANSSEN (eds.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury, 2013.

LEITCH, T. M. *Film Adaptation and its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

LUND, H. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewiston: E. Mellen Press, 1992.

MITCHELL, W. J. T. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, v. 4, n. 2, p. 257-266, 2005.

MITCHELL, W. J. T.; HANSEN, M. B. N. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2010.

PAECH, J. The Intermediality of Film. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, v. 4, p. 7-21, 2011.

PETERS, J. D. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PETHŐ, Á. *Cinema and Intermediality: the Passion for the In-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PETHŐ, Á. The Vertigo of the Single Image: From the Classic Narrative "Glitch" to the Post-Cinematic Adaptations of Paintings. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, v. 6, p. 65-90, 2013.

PETHŐ, Á. *Caught In-Between*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialität, Remediation, Multimedia. In: J. SCHRÖTER (Ed.). *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014. p. 197-206.

SONTAG, S. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Farrar, 1966.

STANITZEK, G.; APLEVICH, N. Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique). *Cinema Journal*, v. 48, n. 4, p. 44-58, 2009.

TORNBORG, E. *What Literature Can Make Us See Poetry, Intermediality, Mental Imagery*. (Tese de Doutorado). Linnaeus University, Lund, Bokbox förlag, 2014. Disponível em: <http://worldcat.org/z-wcorg/database>.

WOLF, W. Intermediality. In: D. HERMAN; M. JAHN; M.-L. RYAN (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge, 2005. p. 252-256.

WOLF, W. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In: A. FISCHER; M. HEUSSER; A. H. JUCKER (eds.). *Medality/Intermediality*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008. p. 15-43.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011. DOI: 10.7771/1481-4374.1789.

Uma mídia sempre nasce duas vezes...⁵²

André Gaudreault e Philippe Marion

O escritor não tem absolutamente de arrancar um verbo ao silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele. Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo exprimir o inexprimível: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata.⁵³

Para Barthes, nascer não seria nada além de encontrar um código pronto e se acomodar a ele... A princípio, tragada por esse inevitável acomodamento com o código, a arte – Barthes evocava sobretudo a arte da literatura – deve se colocar à procura da “exatidão”, ou seja, de conseguir “exprimir o inexprimível”. Mais exatamente, ela deve se colocar em busca de sua exatidão, ou seja, de *sua* maneira de transcender o exprimível. Para isso, necessitará trabalho, negatividade (no sentido hegeliano do termo), resistência. Ela deve encontrar as asperezas na evidente transitividade das línguas e códigos dominantes ou instituídos. E uma arte só pode adquirir sua identidade, revelar sua diferença, nesta resistência singular. Melhor, para tornar legítima a consciência histórica de seu nascimento, ela deve ter *revelado o perfil específico de sua opacidade*.

As mídias seguem um percurso similar. Quando uma mídia surge, já existe um inteligível midiático. Quando uma mídia chega ao mundo, ela

⁵² Do lado quebequense, este texto foi escrito no âmbito dos trabalhos do GRAFICS (Grupo de pesquisa sobre o advento e a formação das instituições cinematográfica e cênica) da Universidade de Montreal, subvencionado pelo Conselho de pesquisas em ciências humanas do Canadá e o fundo FCAR do Quebec. O GRAFICS faz parte do Centro de pesquisa sobre a intermedialidade (CRI). Do lado belga, a reflexão e a pesquisa cujo presente texto mostra foram realizadas no âmbito dos trabalhos do Observatório da narrativa midiática (ORM) da Universidade católica de Lovaina.

⁵³ Barthes, 2007, p. 21.

deve também lidar com um código já estabelecido (gêneros, instituições, outras mídias etc.). Nosso argumento busca mostrar o quanto é problemática e paradoxal a ideia de nascimento de uma mídia, pelo menos se entendermos por nascimento o aparecimento de um fato único, circunscrito, pontuando com precisão a cadeia histórica. Pois uma mídia não se impõe realmente enquanto mídia autônoma, reconhecida e digna deste nome se não a partir do momento em que ela tornou tangível e crível sua parte de opacidade própria. Isto é, sua maneira própria de re-apresentar, de exprimir e de comunicar o mundo.

O que implica também, desde o ponto de vista do destino final (do lado da recepção), um reconhecimento da “personalidade” da mídia e, com frequência, um uso progressivamente específico dela e desde o ponto de vista do momento inicial (do lado da produção), uma conscientização de um potencial de expressão midiática original e capaz de se dissociar de outros “exprimíveis” midiáticos ou genéricos, já reconhecidos e praticados. Ademais, a revelação e aceitação de uma identidade midiática reconhecida pelos dois polos da comunicação (produção e recepção) estão também estreitamente ligados a um processo de institucionalização, ou seja, de uma responsabilização, de um consenso, de uma regulação, orquestrados por uma instituição, esta sendo construída ao mesmo tempo *pela* mídia, *para* a mídia e *em torno* à mídia.

Trata-se, então, de propor aqui um modelo dinâmico que busca fazer progredir a genealogia das mídias. Neste espírito, proporemos alguns caminhos ainda pouco explorados e suscetíveis de explicar o processo identitário das mídias. O que, veremos, significa apreender como uma nova mídia encontra progressivamente sua personalidade gerando, de modo mais ou menos singular, a irrepresível parte de intermedialidade que sempre a perpassa.

Para bem conduzir a demonstração, tomaremos como base do argumento, primeiramente, o cinema. Estudando de perto seu nascimento, que foi um processo relativamente lento, percebe-se que a afirmação de identidade midiática singular da mídia cinematográfica ficou longe de se impor imediatamente. A evidência do cinema como mídia autônoma parece assim indicar mais um olhar lançado *a posteriori* – e não sem que entre aqui um pouco do prazer hagiográfico que evoca Barthes – pelos historiadores e críticos, do que uma conscientização dos artesãos e contemporâneos desse processo de surgimento. Com efeito, o cinema dos primeiros tempos não era... um cinema dos primeiros tempos aos olhos daqueles que vieram *antes* da gênese da sétima arte.

Insistamos, desde logo, em um ponto: o cinema nos servirá não de modelo estanque – um tipo de invariante que toda nova mídia iria repetir servilmente –, mas sobretudo de protótipo. Como se sabe, o protótipo permite restituir uma certa flexibilidade entre um modelo escolhido legitimamente como exemplar e outros casos, mais ou menos divergentes. Assim, o protótipo que constitui para nós o cinema emergente nos permitirá vislumbrar sucintamente

outras gêneses midiáticas sob o ângulo das similaridades ou das divergências, o que nos obrigará a fazer brevemente, no curso desse argumento, um rápido esboço sobre o conceito de mídia. Nos debruçaremos, em particular, sobre a gênese de duas mídias icônicas, a fotografia e a HQ, e avaliaremos as suas especificidades, confrontando-as ao protótipo cinema. Tentaremos ainda, quando o fio condutor da demonstração o permitir, aplicar nossos princípios a algumas formas midiáticas mais recentes. Como conclusão, proporemos um modelo teórico que, embora diretamente inspirado em nosso protótipo, não deixa de oferecer uma perspectiva explicativa dele mais geral.

O cinema, entre nascimento e advento

Antes de ser reconhecido como nova mídia de expressão (como dizem “meio de expressão”), o cinematógrafo era considerado, sobretudo, como um novo meio de registrar espetáculos em “gêneros” bem estabelecidos: magia, espetáculos maravilhosos, farsa, drama e outras formas de espetáculos de cena. Será preciso esperar os efeitos do surgimento de uma tomada de consciência reflexiva sobre a mídia propriamente dita e de uma certa forma de institucionalização da mídia para que ele acabe por se autonomizar.

Seria então como se a mídia cinema tivesse nascido duas vezes. Ela nasce, uma primeira vez, como prolongamento de práticas anteriores à sua aparição e às quais ela se mostrou submissa em um primeiro momento. Em razão do fascínio do novo dispositivo, fascínio devido a seu caráter técnico inovador, a mídia cinema é naquele momento percebida como uma maneira original de continuar a fazer o que “sempre” se fez, perpetuar os gêneros dos espetáculos e divertimentos públicos. E ela nasce, uma segunda vez, quando começa a trilhar uma via no seio da qual os meios que desenvolveu adquirem essa legitimidade institucional que reconhece sua especificidade.

Deixemos claro que, se o título do presente artigo faz alusão a um nascimento duplo, se utilizamos a fórmula corretiva “segundo nascimento do cinema”, é para causar um curto-circuito na mitologia hagiográfica do “bebê-mídia” trazido uma bela manhã por não se sabe qual cegonha dos primeiros tempos... Mas isso não é suficiente. A atitude que tomamos conduz a pensar que invés de falar do nascimento de uma mídia, é preciso antes falar de seu *advento*. Entre outras razões, porque o assim chamado nascimento de uma mídia não seria passível de ser categorizado como acontecimento discreto e descontínuo, datável e identificável de modo pontual na diacronia.

A palavra “advento” traz em si a ideia de uma consagração (pela Instituição) resultando de uma progressão, de uma gênese, ou de uma “incubação”, para retomar a fórmula de David Thomas.⁵⁴ O que evoca também a célebre hipótese de McLuhan, que sustenta que uma mídia detém sempre em seu interior a mídia que vai superá-la. Aliás, seria também necessário

⁵⁴ Pesquisador na Universidade de Quebec em Montreal, em uma conferência pronunciada na Universidade de Montreal em novembro de 1998.

complementar o processo semântico por um processo histórico: isto porque há uma consagração que ocorre em retrospectiva, após o fato, olhando para trás, para entender o caminho que levou a um tal advento. O paradigma “segundo nascimento/advento” procede, em termos de pragmática, de uma força quase ilocucionária; incitação hermenêutica, ele encoraja, sustenta e torna legítima a decodificação de uma gestação prévia que ele estabelece *a posteriori*.

Ademais, convém considerar esse percurso como uma gradação, mais precisamente uma gradação em três tempos, identificados aqui por três termos situados no mesmo campo semântico, mas aos quais damos um coeficiente conotativo que lhes é próprio. Esses termos são: *aparição*, *emergência* e *advento*.

Desse modo, a história do cinema dos primeiros tempos nos faria passar, sucessivamente, da *aparição* de um processo tecnológico, o das “máquinas para ver”, à *emergência* das “imagens animadas”, à implementação de procedimentos diversificados que transformam o processo em dispositivo e, depois, ao *advento* de uma mídia instituída que transcende e, de algum modo, sublima o dispositivo.⁵⁵ Em suma, o cenário do duplo nascimento do cinema parece então seguir o seguinte esquema:

- *aparição* de um processo tecnológico;
- *emergência* de um dispositivo pelo estabelecimento de procedimentos;
- *advento* de uma instituição midiática.

No que diz respeito ao plano da produção, o surgimento está ligado a esses agentes sociais que são os diversos inventores do cinema; a emergência, aos agentes sociais que são os cinematografistas (como se dizia à época) e o advento, aos primeiros cineastas.

Uma vez realizado o surgimento das máquinas de projeção, a atividade cinematográfica acabaria então por *se especificar enquanto prática*, o que permitiria passar, em um segundo tempo, à emergência das imagens animadas, primeira cultura “de cinema”, ainda fracamente institucionalizada. Essa cultura, necessariamente intermediária, é marcada por uma institucionalização *in progress*, ou seja, por um *bric-à-brac* de instituições, formado por instituições circundantes e por definição não identitárias “do cinema”⁵⁶. Seria aproveitando-se dessa *cultura instável* que a cinematógrafo teria iniciado sua *autonomização como modo de expressão*, o que nos levaria, em seguida, ao advento “do cinema”, que *se imporia então como instituição singular*, permitindo assim à cinematografia chegar à sua segunda cultura, uma cultura, dessa vez, verdadeiramente “midiacentrada”.

No território compreendido entre duas culturas fronteiriças, três etapas programam desta maneira a busca institucional do cinema. Primeiro, a subordinação às instituições circunvizinhas, seguida de um movimento em

⁵⁵ Sublimar no sentido etimológico de elevar ou na acepção química de fazer passar do estado sólido ao gasoso, ou ainda, no sentido psicanalítico de transformação de pulsões inaceitáveis em valores socialmente reconhecidos, segundo *Le Robert*.

⁵⁶ Cf. Gaudreault, 1999, p. 87-97.

direção à separação, depois de um período de insubordinação, condição necessária à institucionalização do cinema.

É possível se perguntar, agora, se este duplo nascimento, dinamizado em três fases, constitui um modelo susceptível de ser generalizado, um modelo que poderia ser aplicado a outras mídias, se não a todas. Em que medida, com efeito, algumas de nossas grandes mídias – a fotografia, a HQ, o rádio, a televisão, Internet etc. – não conheceram, elas também, um duplo nascimento? Antes de responder a essa pergunta, e com vistas a alcançar a uma formulação mais elaborada desta hipótese teórica do duplo nascimento midiático, não será sem dúvida inútil precisar os parâmetros que se encontram subjacentes à definição – nossa definição – do conceito tão problemático de mídia.

A definição de “mídia”

Convém rememorar os campos heteróclitos que se agrupam sob a bandeira das mídias. Na acepção dos midiólogos, o conceito de mídia cobre tudo que, da rua à escola, passando pelo teatro, faz circular as ideias enquanto simultaneamente ajuda a construí-las. Ele designa, de modo confuso, tipos de discursos institucionalizados (os da publicidade ou da imprensa, por exemplo), meios de expressão e materiais semiológicos mais ou menos combinados (como a pintura, a caricatura, a canção), dispositivos, suportes tecnológicos e outros meios de transmissão (como o livro, a fotografia, o vídeo, o CD-ROM, o cartaz), ou ainda as mídias ditas de massa (televisão, rádio, imprensa escrita, história em quadrinhos, multimídia). A tudo isso se acrescentam alguns amálgamas ambíguos entre mídias e gêneros: revistas semanais de informação, séries, *talk shows* etc. Longe de serem mutualmente exclusivos, todos estes campos categoriais se entrecruzam livremente.⁵⁷

No que nos concerne, nós nos basearemos aqui na definição proposta por Eliséo Véron. Uma mídia é

[...] um conjunto constituído por uma tecnologia *mais* as práticas sociais de produção e de apropriação desta tecnologia, quando há acesso público (quaisquer que sejam as condições deste acesso, que é, em geral, pago) às mensagens.⁵⁸

No conceito de mídia se entrecruzam, portanto, vários “genes” – é decididamente difícil fugir ao imaginário biológico... E cada um desses genes, desses parâmetros de definição, acarreta inflexões, segundo sua evolução, à identidade da mídia. A identidade é tomada aqui em um sentido ricoeuriano: ela deve ser entendida como estando inscrita em uma perspectiva claramente histórica, a de uma transformação permanente. A perspectiva de uma ipseidade que permite ultrapassar o paradoxo do mesmo e do diferente. Como o escreveu Ricoeur:

⁵⁷ Cf. Marion, 1997, p. 78-79.

⁵⁸ Veron, 1994, p. 51.

A Ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro, na medida em que sua identidade repousa em uma estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica resultante da composição poética de um texto narrativo. [...] Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida⁵⁹.

Dissociada da ordem da narrativa e transportada às mídias, essa visão da identidade implica que se considerem as mídias como entidades capazes de integrar várias vezes transformações – da diferença – sem romper com o que elas são em si mesmas. O que coloca também, certamente, a questão das rupturas, das dissoluções ou das novas identidades midiáticas. Quando a parte de permanência – de perenidade – ligada à aspereza do Mesmo perde sua consistência, sua visibilidade, e o que aparece é apenas o diferente, o Outro: a porta está assim aberta ao reconhecimento de novas identidades-mídias. Inversamente, uma mídia que neutraliza a diferença, que se fixa na iteração ou em sua inibida conservação, corre grande risco de se esclerosar, de se dissolver e de morrer.

Seria interessante perguntar, por exemplo, sobre o futuro da identidade midiática da televisão. Vamos nos contentar aqui em levantar algumas questões sobre esse tema. O fato de que a TV seja cada vez mais utilizada como suporte de transmissão de outros campos midiáticos (videogame, Internet etc.) não contribui para sua dissolução identitária (na intermedialidade, justamente), o televisor não sendo nada mais que um simples monitor? É sem dúvida o que diferencia suporte de mídia; ou talvez seria necessário introduzir aqui a noção de “mídia fraca”, ou seja, uma mídia absorvida por seu uso intermidiático. Por outro lado, as produções dos canais (e os modos de sua recepção) não se mostram muito satisfeitas, sob o pretexto da diversificação, de reproduzir o mesmo – ou o que se arrisca de aparecer como o mesmo, visto o advento de outras identidades midiáticas (hipermídias etc.)?

As questões colocadas acima nos incitam a lembrar aqui esta evidência: a identidade de uma mídia é necessariamente complexa. Além disso, especificidade não significa de modo algum separação ou isolamento: para apreciar este *diferencial midiático*, é preciso compreender conjuntamente as semelhanças e as divergências que uma mídia mantém com suas congêneres. Para bem entender uma mídia, é preciso apreendê-la em relação às outras mídias; é pela intermedialidade, pela preocupação intermidiática, que se compreende uma mídia.

Para desenhar o retrato, a cédula de identidade de uma mídia, vários critérios interagem: a relação a uma instituição, a configuração semiótica, seu suporte e suas possibilidades técnicas, as modalidades de difusão, os dispositivos comunicacionais e relacionais estabelecidos ou induzidos etc. O modo pelo qual a mídia negocia com os gêneros é também muito importante, essa negociação podendo também provocar interações. Por exemplo, a

⁵⁹ Ricoeur, 1985, p. 355.

fotonovela se fundiu historicamente com o gênero sentimental e a imprensa voltada para questões sentimentais. Quanto aos *comics*, a denominação do gênero atesta sua ligação com a *gague*. É possível ainda que a adequação entre gênero e mídia leve a tomar um pelo outro; assim, dizem com frequência que a fotonovela e a HQ são gêneros narrativos, e até mesmo, bem menos gloriosamente, gêneros paraliterários.

Mas lembremos com Véron que algumas abordagens tendem a transformar as mídias em entidades isoladas abstratas, definitivamente fixadas na sua cédula de identidade técnica, fazendo, assim, que uma dimensão seja muito frequentemente ignorada: a interação da mídia com as discursividades sociais e os usos sociais reais. Essas discursividades e usos sociais constroem conjuntamente a mídia, elas a modelam. De fato, os usos sociais e dispositivos técnicos da mídia não cessam de entrelaçar suas evoluções solidárias. O controle remoto acelerou o comportamento de zapear e este comportamento inflexionou a configuração até dos programas televisivos. O fato de poder ter o telefone consigo muda a natureza do telefone e inflexiona seu uso social.

Pequeno percurso do advento de duas outras mídias: a fotografia e a HQ

Heliografia, Daguerreótipo, Fotografia

Investigar mais atentamente o advento da fotografia é de grande importância. Vários autores consideram sua emergência como emblemática no plano da história das mídias contemporâneas. Alguns pretendem que a invenção da foto seria um tipo de etapa icônica da invenção da imprensa. Segundo Régis Debray, este evento representa a verdadeira data de nascimento de nossa cultura midiática. Pelo menos, de nossa entrada em um novo universo midiático.⁶⁰ Debrucemo-nos sobre a aparição e a incubação da fotografia. Ela resulta de um duplo nascimento?

Em 1816, Nicéphore Niépce inventa um processo novo: a heliografia. Este seria um dos momentos da aparição da nova tecnologia, nossa fase 1. Os princípios fundadores da fotografia já estão quase todos presentes. Alguns anos mais tarde, em 1839, Daguerre aperfeiçoa o processo e, sobretudo, o coloca à disposição do público. Daguerre era pintor de paisagens e, no início, percebeu como a técnica de Niépce poderia facilitar seu trabalho. Mas ele era também homem de espetáculo e começou a executar alguns procedimentos capazes de dinamizar o processo, oferecendo assim ao público a possibilidade de descobri-lo. Apesar de reticências tão notáveis como aquelas de Balzac e de Baudelaire, há um verdadeiro frenesi pela invenção da placa Daguerre, imediatamente após ela se tornar pública, na Academia de ciências (19 de agosto de 1839):

⁶⁰ Debray, 1992.

As lojas dos oculistas estavam lotadas de amadores ansiando por um daguerreótipo; podia-se ver em toda parte um daguerreótipo apontado para algum monumento. Todos queriam copiar a vista que se oferecia a partir de sua janela e, feliz daquele que, de primeira, conseguia a silhueta dos telhados sobre o céu: ele se extasiava frente aos canos de aquecimento; ele não parava de contar as telhas dos telhados e os tijolos das chaminés [...]; em uma palavra, a mais pobre reprodução lhe causava uma alegria inenarrável, tão novo era o processo e parecia verdadeiramente maravilhoso.⁶¹

Esta tecnologia permitia apenas reproduções únicas sobre metal. Nos anos seguintes, a placa Daguerre, gradualmente, compete com a fotografia em papel. A nova “mídia”, que ainda está se encontrando, é simplesmente considerada como uma maneira surpreendente ou divertida de captar o real – ou, mais exatamente, de produzir uma imagem “realista” – sem a necessidade de aprender a pintar ou desenhar. A foto é utilizada na continuidade das práticas picturais dominantes. Como bem destacou Véron, ela é apenas um modo mais eficiente de praticar o gênero então dominante do retrato pictórico, muito em voga entre as classes mais abastadas. No que diz respeito ao conteúdo, ela também imitou certos clichês como a cenografia das posturas e a teatralidade das atitudes. Para retomar a expressão avançada acima, a foto é uma nova maneira de se continuar a fazer o que sempre se fez. Assistimos à implantação de um dispositivo novo, à emergência de uma prática nova baseada em procedimentos que ainda estão em curso de instauração. Esta é nossa fase 2, ou seja, o momento de uma primeira cultura da fotografia, no qual ela permanece subordinada às práticas culturais ambientes. No caso da foto, o estágio de emergência poderia estar circunscrito ao daguerreótipo e ao primeiro impulso institucional que o cerca.

Em seguida vem a fase do advento, nossa fase 3 – que é também o segundo nascimento –, caracterizado especialmente pela conscientização de uma autonomia expressiva e de uma especificidade midiática. Essas foram particularmente bem destacadas pelo próprio Nadar. O percurso artístico dele coincide, além disso, com essa conscientização midiática. Grande caricaturista, ele percebe a nova tecnologia, a princípio, como um modo de renovar – de melhorar – sua prática artística. Depois, paralelamente à melhoria da tecnologia propriamente dita, com o surgimento do negativo desenvolvido por Niépce de Saint-Victor em 1848, Nadar exprime sua fé na singularidade de um novo meio de expressão:

A fotografia é uma descoberta maravilhosa, uma ciência que ocupa as inteligências mais elevadas, uma arte que aguça os espíritos mais sagazes – e cuja aplicação está à mão do último dos imbecis [...]. Esta arte prodigiosa, [...] este problema impossível que os eruditos tentam solucionar há quase vinte anos e ainda estão a procurar a palavra, esta Fotografia [...] é exercida todo dia, em toda casa [...]. Vocês veem a cada passo um pintor, que nunca tinha pintado, atuar.⁶²

⁶¹ Gaudin, 1987, p. 20.

⁶² Nadar, 1979, p. 1223.

Ao lado dessa reminiscência da intermedialidade ligada à incubação midiática (a fotografia-pintura), Nadar destaca a relativa facilidade na aprendizagem da mídia (“a teoria fotográfica se aprende em uma hora, as primeiras noções de prática em um dia”⁶³). Mas sobretudo, ele insiste sobre os horizontes inéditos que a fotografia oferece:

[...] o que não se aprende: é o sentimento da luz – é a aplicação artística dos efeitos produzidos pelos dias diversos e combinados – é a aplicação de tal ou tal efeito segundo a natureza das fisionomias [...]. O que se aprende menos ainda, é [...] este tatear rápido que lhe coloca em comunicação com o modelo [...] e lhe permite dar, não banalmente e ao acaso, uma indiferente reprodução plástica à mão do último erudito de laboratório mas [...] a semelhança íntima. É o lado psicológico da fotografia, a palavra não me parece muito ambiciosa.⁶⁴

Como disse Walter Benjamin, o daguerreótipo é a “primeira imagem do encontro da máquina e do homem”, pois se trata de um aparelho que “recebia a imagem do homem sem lhe retribuir seu olhar”.⁶⁵ Vários autores, de McLuhan a Barthes, destacaram o efeito de autenticidade atribuído à “capacitação fotográfica”. Ela goza, insiste Barthes, de uma forte aderência ao referente: “ela é contingência pura e só pode ser isso”.⁶⁶ Essa singularidade testemunhal da fotografia, que parece fazer parte de sua identidade midiática, deve ser substituída em uma perspectiva histórica. Tal cenário histórico nos obriga a nuançar o traço específico de “tese de existência”, central para aquilo que Jean-Marie Schaeffer⁶⁷ chama de o *arco* fotográfico. Pois uma tal singularidade midiática só pode ser injetada na foto quando se conhece o dispositivo de sua base: algo de existente foi registrado mecanicamente e restituído fielmente. Tal relativização do *arco* fotográfico se impõe quando nos debruçamos, como vimos, sobre a fase de indeterminação midiática que envolve o momento de nascimento da foto (absorção na intermedialidade circundante). Assistimos a um fenômeno comparável no que diz respeito aos usos sociais das mídias características de uma dada cultura. Segundo a própria Schaeffer,⁶⁸ membros de povos primitivos sem contato com nossa civilização, são plenamente capazes, contrariamente ao que pensa o senso comum, de tomar a fotografia como ícone e de compreendê-la naquilo que ela tem de representação analógica. Eles distinguem muito bem o “mostrado” do clique, mas eles o leem como uma imagem construída entre outras: um desenho, uma escultura, uma pintura. A apreensão da foto por eles é espontaneamente intermidiática. Isto porque eles não têm este sentimento, no fim das contas cultural, do *arco*, esta consciência apreendida ligada ao mundo de captação-produção técnica. Nós o integramos de tal forma, este *arco*, que ele se tornou para nós a própria essência da fotografia, consagrada como mídia específica.

⁶³ Nadar *apud* Peeters, 1994, p. 46.

⁶⁴ Nadar *apud* Rouille, 1989.

⁶⁵ Benjamin, 1989, p. 692.

⁶⁶ Barthes, 1980, p. 52.

⁶⁷ Schaeffer, 1987, p. 86.

⁶⁸ Schaeffer, 1987.

Nesse sentido, o Barthes de *A Câmara clara* não cai no que ele denuncia em seus *Mitologias*: a confusão da natureza e da cultura?

Na outra ponta da cadeia, a foto coloca diretamente a questão dos limites da identidade midiática e, ao mesmo tempo, a questão da disseminação – a disposição em forma de estrela – em parcerias múltiplas e diversificadas; a foto é, com efeito, um coadjuvante midiático de várias outras mídias: do cartão postal à Internet, passando pela imprensa ou o cartaz. A essa multiplicação dos suportes se juntam novas possibilidades de produção ou de tratamento da mensagem, particularmente sob o império de programas tais como *Photoshop*, sem falar dos novos desafios da fotografia virtual, ou mais exatamente das imagens virtuais imitando o *arco* fotográfico.

Breve genealogia da Nona Arte

Algumas palavras, agora, sobre uma mídia narrativa muito particular cujo nascimento seria, segundo um ponto de vista amplamente aceito, quase contemporâneo – com diferença de mais ou menos um ano – do nascimento do cinema. Vejamos como esse ponto de vista pode ser contestado, ou pelo menos nuançado, segundo o modelo do duplo nascimento.

Na verdade, a história da nona arte como mídia enfrenta um problema, dada a dificuldade de se fixar o percurso histórico de um de seus traços específicos: a associação semiótica de imagens e de textos organizados segundo um dispositivo sequencial. Os ciclos de imagens narrativas apresentados na Idade Média sobre os diferentes suportes (tapeçarias, vitrais, objetos esmaltados etc.) poderiam receber o nome, do ponto de vista do componente semiótico da mídia, de HQ. As narrativas em imagens, procedendo das sinergias semióticas da HQ atual, eram conhecidas durante todo esse período. Em sua *History of the Comic Strip*, David Kunzle considera, por sua vez, que a pré-história da HQ começa apenas com a imprensa.⁶⁹ Sem a imprensa, este modo de expressão permaneceria inevitavelmente artesanal e restrito. Se a narrativa em imagens é praticada há muito tempo no Ocidente, ela é, entretanto, uma tradição que se ignora como tal; a narração não tendo nem gênero, nem suporte que lhe pertençam especificamente. Como observa Groensteen⁷⁰, ela é como uma função adicional que investe pontualmente as disciplinas artísticas mais díspares.

Considerando-se como herdeiro da tradição da caricatura e da imagética popular, Rodolphe Töpffer aparece cada vez mais – ver Kunzle, Groensteen, Peeters – como o verdadeiro “inventor” da história em quadrinhos que com ele encontraria assim, seu primeiro nascimento. Töpffer desenha sua primeira história em estampas, *M. Vieux Bois*, em 1827. A partir do conselho entusiasmado do próprio Goethe, ele manda imprimir e, assim, torna público (sobre isso, ver o critério de Véron sobre o acesso público à mídia),

⁶⁹ Kunzle, 1990.

⁷⁰ Groensteen; Peters, 1994, p. 67.

o primeiro álbum de história em quadrinhos: *M. Jabot* (1833). Com seus sete álbuns publicados, Töpffer se insere na tradição das narrativas em imagens populares e a prolonga. Mas, simultaneamente, suas concepções novas e seu uso inovador e original de uma certa tecnologia marcam o aparecimento da história em quadrinhos (ainda que esta denominação francesa apareça apenas nos anos trinta do século XX e se imponha definitivamente apenas no início dos anos sessenta, em detrimento de outras expressões tais como “narrativa ilustrada”, “história em imagens” etc.). De fato, as inovações introduzidas por Töpffer afetam todos os elementos constitutivos de uma mídia em fase de aparição (nossa fase 1) e que se ignora ainda como tal. Importa notar que não se trata, desta vez, da aparição de uma nova tecnologia, mas da utilização radicalmente nova de uma tecnologia combinada a um tipo de suporte, o álbum, e a um gênero narrativo, a narrativa em imagens.

Töpffer imagina então o álbum autográfico. Ele se dissocia da tradição da gravura escolhendo um processo de reprodução pouco usado: a autografia, variante da litografia. Fato decisivo, esse processo permite desenhar e escrever (os dois gestos tendem a se confundir nas narrações gráficas) na face de uma folha de papel, enquanto que a litografia impõe um desenho executado no verso e diretamente sobre a pedra. O processo offset utilizado para as HQ representa atualmente uma transposição industrial do princípio da litografia autográfica. Mas a novidade introduzida por Töpffer reside sobretudo na associação deste processo – tão flexível e eficaz para produzir narrativas gráficas – com o conceito de álbum. Esses diferentes procedimentos antecipam a entrada da HQ na sua relação com as mídias gratuitas e o mundo editorial.

Töpffer descobre também o espaço da prancha, como verdadeira unidade plástica e narrativa, que se entrelaça em uma página destinada a ser virada. Como afirma Peeters, Töpffer foi o primeiro desenhista a experimentar a narrativa em imagens no sentido pleno do termo, ou seja, conjugando decupagem analítica da ação e montagem sintagmática dos fragmentos.⁷¹

Se o trabalho de Töpffer cristaliza a fase de aparição da mídia HQ, ele é o primeiro fermento de sua fase dinâmica de emergência (fase 2). Töpffer, como os cinegrafistas, pratica os gêneros conhecidos (a narrativa em imagens, a caricatura, a imagética popular) mas o faz com consciência, uma consciência fervorosa e hesitante de que o meio de expressão é novo e carregado de um rico potencial. Antes dele, a intermedialidade específica da futura história em quadrinhos era ignorada como tal. Sabe-se, por outro lado, que a fase de emergência vai sobretudo se manifestar na sinergia intermediática com a imprensa de massa, na virada do século. Em interação com ela, a HQ vai se tornar uma indústria cultural reconhecida e popular. É em cumplicidade com esta imprensa que ela vai se impor e encontrar sua identidade. Ela vai desde logo, na primeira metade deste século, nascer uma segunda vez e encontrar seu advento (nossa fase 3) como mídia singular.

⁷¹ *Ibid.*, p. 30 et seq.

Balanço de uma modelização: duplo nascimento midiático e intermedialidade

É tempo de voltar ao modelo que propusemos aqui. O percurso de uma nova mídia parece encontrar seu lugar, sua identidade e seu reconhecimento, transpondo as três etapas – aparição, emergência, advento – que separam o que chamamos seus dois nascimentos. Poderíamos qualificar o primeiro nascimento de *nascimento integrativo* e o segundo de *nascimento diferencial*.

Nascimento Integrativo da mídia: entre aparição e advento, a emergência de uma “protomídia”

No momento de sua aparição, a tecnologia nova, que é apenas uma “criptomídia” (na verdade, a singularidade da mídia se encontra ainda subterrânea, escondida, encriptada, como não revelada), é enredada, para retomar a expressão repercutida por Odin, no feixe de determinações das mídias, práticas ou gêneros relativamente legítimos que formam o contexto no seio do qual essa tecnologia se insere. Pratica-se então a tecnologia nova segundo os usos sociais e culturais ligados – a uma certa época e para uma certa coletividade – a essas outras séries culturais reconhecidas⁷². A necessidade de torná-la autônoma e de desfrutar de sua eventual especificidade midiática não se faz sentir ou não parece pertinente. As possibilidades novas da mídia permanecem, assim em um estado de complementaridade, de dependência ou de continuação no que concerne às práticas genéricas e midiáticas mais antigas e bem estabelecidas.

Herdando um dispositivo que se situa na encruzilhada de diversas combinações intermediáticas já existentes, a criptomídia se faz “protomídia”. Mas neste estado, ela é apenas um auxiliar dos gêneros pré-existentes, auxiliar encarregado de facilitar o acesso a esses gêneros, melhorando sua performance e lhes oferecendo a oportunidade de uma melhor difusão. Ela está portanto estritamente a serviço de... Não há, nesse momento, autoconsciência da mídia, da mídia como mídia acabada e estabilizada; percebe-se em sua volta uma flutuação, uma hesitação na denominação das identidades diversas de que ela simultaneamente reveste, o que está em sincronia com uma certa forma de vácuo institucional. Assiste-se, entretanto, durante este período, a um exercício autorreflexivo, desenfreado e desordenado, fundado como que em uma angústia ligada à incerteza identitária. Para comprovar esse ponto: os constantes *mises en abyme* de Töpffer, os numerosos filmes autorreferenciais do cinema dos primeiros tempos, as reflexões por assim dizer reflexivas de um Nadar sobre a fotografia.

Esta fase fusional se caracteriza por um tipo de *intermedialidade espontânea*. Em termos jakobsonianos, a mídia interfere na cadeia sintagmática dos gêneros e das representações midiáticas culturalmente instaladas. Des-

⁷² Para uma definição da noção de série cultural, Cf. Gaudreault, 1997.

provida de real espessura paradigmática, ela se contenta em se aglomerar em outras unidades da cadeia das mídias e dos gêneros socialmente praticados. Intermedialmente integrada, ela integra também, nela mesmo, esta intermedialidade que a circunda. Em resumo, há intermedialidade *fora* dela e *nela*. Ademais, sua identidade própria ainda lhe escapa.

Tendo transmitido mimeticamente os gêneros ambientes, uma mídia se desenvolve, em seguida, em sua singularidade. É a fase de emergência. Tornando-se o objeto de reivindicações identitárias, essa singularidade midiática é, por consequência, percebida mais e mais como um território virgem, propício a novas criações, a novas experiências comunicacionais. Por deslizamentos ou modificações práticas, por mudanças socioeconômicas etc., a mídia surge, então, para revelar algumas de suas especificidades expressivas (comunicacionais, estéticas, genéricas etc.). Esta *abertura à autonomia* está em inter-relação com a evolução da mídia e de seu potencial próprio. E quando afirmação identitária e autonomia coincidem com um reconhecimento institucional e uma melhora decisiva das fontes econômicas de produção, então o segundo nascimento se manifesta – o advento.

Nascimento Integrativo da mídia: da “protomídia” ao advento de sua autonomização identitária

Nesse momento, a mídia manifesta como pertinente a singularidade das escolhas paradigmáticas – é sua espessura paradigmática – que ela pode efetivamente oferecer no concerto – o sintagma – midiático. Logicamente, essa consciência de identidade deveria lhe fazer perder aquela intermedialidade inicial (sua intermedialidade histórica, como destaca Altman a propósito do cinema⁷³), aquela intermedialidade espontânea que a caracteriza do tempo de seu primeiro nascimento. Entretanto, se ela perdeu essa intermedialidade inicial, ela adquiriu uma outra, compatível com a afirmação de sua personalidade: é a intermedialidade que permanentemente a perpassa, mas que ela negocia, a seu modo, em interação com seu próprio potencial. Essa intermedialidade, por assim dizer, dominada, é comparável à intertextualidade agindo em toda produção cultural.

Uma tal *intermedialidade negociada* é particularmente importante na paisagem midiática atual, marcada pelo fluxo, pela contaminação, pela interconexão, pela rede generalizada. Sabemos o quanto as mídias tendem a se interpenetrar e a se combinar sob a forma de hiper- ou de multimídias, sem falar do universo da Internet.

⁷³ Cf. o texto de Rick Altman, neste volume. Cf. também, do mesmo autor, “De l’intermédialité au multimédia: cinéma, média et l’avènement du son” (1999). A destacar que, sem nos consultarmos, e quase ao mesmo tempo que nós, Altman desenvolvia nesse texto ideias parecidas com as nossas: “Até por volta de 1910, por exemplo, o que se chama hoje de cinema se encontrava em uma situação fundamentalmente intermidiática. Tensionado entre várias mídias, cada uma buscando domesticar a nova tecnologia para digeri-la, o cinema só sai da intermedialidade – ou seja, o cinema só se torna plenamente o cinema – após ter definitivamente se separado de todas essas outras mídias que, durante longos anos, buscaram dominá-lo [...]”.

Só pudemos realizar aqui um cotejo forçosamente limitado e superficial entre o protótipo do cinema e duas outras mídias. Escolhendo a foto e a HQ, nos concentramos nas mídias “antigas” cuja ancoragem se situa no século XIX. Sustentamos, entretanto, que a teoria prototípica do duplo nascimento permite também apreender a história de nossas grandes mídias clássicas – rádio, televisão – como também aquela, ainda bem opaca, das novas mídias fusionais, interconectadas, não apenas concebidas sob o signo da intermedialidade, mas que encontram sua singularidade em sua vocação intrinsecamente intermediária (hipermídias, Internet, CD-ROM etc.). Certamente, isto não ocorre sem colocar questões ao nosso modelo baseado no protótipo do cinema. É que parece se manifestar hoje uma consciência mais imediata, mais voluntarista, mais implacável da novidade de uma mídia. O rótulo “nova mídia” é muito rapidamente utilizado. Rapidamente demais, talvez. Sem dúvida, isso se deve ao midiacentrismo cultural que vivemos atualmente.

Mas nem todas as vezes que se alardeia o surgimento de uma nova mídia, isto quer dizer que a mídia em questão conseguiu sair do casulo de seu primeiro nascimento e que saiu de sua fase de emergência. A denominação “nova mídia” se encontra então em ruptura, em hiato, em conflito até com a novidade das práticas de produção que deveriam estar conjugadas com o potencial dessa nova mídia.

Assim, para terminar com dois breves exemplos, um vem da televisão dos primeiros tempos que teve muita dificuldade em se dissociar do imaginário radiofônico; pensamos aqui, entre outros, no jornal televisivo. Assim é também, nos nossos dias, nos parece, uma certa concepção do CD-ROM, ainda dominante, que se modela muito naturalmente sobre o modelo midiático do livro. Pensemos particularmente no *Robert* eletrônico que, por mais eficiente que seja, reproduz servilmente o princípio midiático do clássico dicionário em formato de livro, sem explorar de maneira satisfatória o potencial do CD-ROM, especialmente no que diz respeito à interatividade.

Tradução de Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi para o texto “Un média naît toujours deux fois”, *Sociétés & Représentations*, p. 21-36, abril 2000.

Referências

ALTMAN, Rick. De l’intermédialité au multimédia: cinéma, média et l’avènement du son. *Cinémas*, Montreal, v. X, n. 1, hiv. 1999.

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Notes sur la photographie. Paris: éd. de l’Etoile, Gallimard; Seuil, 1980.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Cerf, 1989.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Une histoire du regard en Occident. Paris: Gallimard, 1992.

GAUDIN, M.-A. Traité pratique de photographie, Paris, Dubochet, 1844. In: *Du bon usage de la photographie*. Paris: Photo Poche, 1987. p. 20.

GAUDREAU, André. Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire). In: *Georges Méliès, l'illustrationniste fin de siècle?* MALTHETE, Jacques; MARIE, Michel (dir.). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

GAUDREAU, André. Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité; ou le cinema des premiers temps: un bric-à-brac d'institutions. In: *La nascita dei generi cinematografici*, a cura di Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi. Udine: Università degli Studi di Udine, 1999. p. 87-99.

GROENSTEEN, Thierry; PETERS, Benoît (dir.). *Töpffer*. L'invention de la bande dessinée. Paris: Hermann, 1994.

KUNZLE, David. *History of the Comic Strip*. Berkeley: University of California Press, 1990.

MARION, Philippe. Narratologie médiatique et médiagenie des récits, *Recherches en communication*, n. 7, p. 78-79, 1997.

NADAR. *Oeuvres II*. Paris: Arthur-Hubschmidt, 1979. p. 1223.

PEETERS, Benoît. *Les metamorfoses de Nadar*. Paris: Marot, 1994.

RICOEUR, Paul. Le temps raconté. In: *Temps et récit*, t. 3. Paris: Seuil, 1985. p. 355.

ROUILLE, André. *La Photographie en France*. Textes e controverses 1816-1871. Paris: Macula, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire*. Du dispositif photographique. Paris: Seuil, 1987.

VERON, Eliséo. De l'image sémiologique aux discursivités. *Hermès*. Paris: Éditions du CNRS, n. 13-14, p. 51, 1994.

A neoinstitucionalização do cinema como uma nova mídia

André Gaudreault e Philippe Marion⁷⁴

Não faz muito tempo, os boatos sobre o iminente desaparecimento do cinema agitavam o campo dos estudos midiáticos. Mas quantas vezes o espectro da morte do cinema já veio assombrar as discussões dessa “sétima arte”? Observe-se que o cinema, uma arte sobretudo narrativa, já contém em si mesmo, em certa medida, a angústia do fim. No início do cinema, essa angústia do fim se manifestava no medo de que os rolos de filmes, que tinham capacidade muitíssimo limitada, acabassem antes do evento que se estava filmando. Esse era, essencialmente, um problema técnico. No cinema clássico, poderíamos dizer que a angústia do fim era, no mínimo, dupla. Por um lado, havia a angústia do fim da história que o filme deveria contar, uma angústia que se resolvia recorrendo-se à solução simples do famoso final feliz. Por outro, havia a angústia com o fim do orçamento, com sua exaustão e limites.

Entretanto, nos últimos trinta anos, mais ou menos, tem sido a angústia do fim do próprio cinema que tem estado na cabeça das pessoas. E, de certo modo, essa angústia nos leva de volta à angústia do início do cinema porque, como naquela época, é uma angústia diretamente ligada à tecnologia. É verdade que hoje, e a cada dia mais, os filmes não são mais feitos como antes. Os aparatos estão se modificando constantemente e as técnicas de filmagem estão se tornando “virtuais”. O cinema, como, de resto, todas as mídias, está em um processo de desmaterialização (o material de que é feito não pode mais ser tão facilmente compreendido como era antes). Antes, a

⁷⁴ A parte de André Gaudreault para este artigo foi escrita no âmbito dos trabalhos GRAFICS (Grupo de pesquisa sobre o advento e a formação das instituições cinematográfica e cênica) da Universidade de Montreal. O GRAFICS recebe fundos do Conselho de pesquisas em ciências humanas do Canadá (SSHRC, em francês) e do fundo quebequense de pesquisa sobre a sociedade e a cultura e faz parte do Centro de pesquisa sobre a intermedialidade (CRI). A parte de Philippe Marion para este artigo foi escrita no quadro dos trabalhos do Observatório da narrativa midiática (ORM) da Universidade católica de Lovaina, Bélgica. Partes deste artigo reproduzem elementos de um artigo anterior, pelos mesmos autores, já publicado em francês em 2000 (ver nota 2) que deverá aparecer em 2005, em inglês, mas essas ideias são aqui consideradas sob uma perspectiva diferente.

edição era questão de pulsão e pulsação, uma questão de ritmo. Agora, é uma questão de algoritmo. As batidas rítmicas foram substituídas por equações. Mas isto significa, apesar de tudo, a morte do cinema?

A película cinematográfica, em si, está fadada a desaparecer. Logo, estarão exibindo filmes nos cinemas via satélite. Esse desaparecimento ou morte da película cinematográfica significa, entretanto, a morte do cinema ou a morte da mídia? Se fosse assim, estaríamos, por um lado, reduzindo a mídia a um de seus materiais ou tecnologias constitutivas e, por outro, ignorando os modos pelos quais a identidade de qualquer mídia se desenvolve ao longo do tempo e se inscreve em um contexto histórico. Certamente, as cópias em celulóse dos filmes irão, um dia, deixar de circular. Mas os signos continuarão a circular e isto é o que importa.

Além disso, estamos entrando em uma era na qual os signos circulam de maneira completamente livre, particularmente na internet, e a convergência de mídias é algo que teremos que definitivamente levar em consideração em um futuro próximo. E, assim, o desaparecimento da película cinematográfica, e sua substituição por modos diferentes de preservar o “traço” do cinema, tem mais relação, a nosso ver, com um movimento em direção à atomização, à segmentação, à dispersão. E ainda que esse movimento tenha sempre sido uma feição do desenvolvimento de todas as mídias, em maior ou menor grau, ele parece acelerado no contexto presente. As mídias contemporâneas revelam, assim, uma tendência clara em direção à segmentação, em direção à dispersão intermidiática. Esse fato, como veremos, não é necessariamente incompatível com a preservação da identidade única de cada mídia.

Por uma definição dinâmica de mídia

Se bem analisada, a questão da morte de uma mídia revela uma concepção fixa e monolítica de mídia. Pois bem, uma mídia só se pode definir adquirindo uma presença ativa no ambiente midiático em que se encontra. Essa presença, entretanto, está sujeita, por sua vez, ao modo pelo qual a mídia é analisada e seus componentes constitutivos categorizados. Uma mídia pode ser entendida, assim, como um conjunto temporariamente estabilizado de vários parâmetros cuja tendência em direção à circulação transmidiática é mais *intermediática* que *midiática*. Acima de tudo, é o processo de institucionalização que contribui para essa cristalização temporária – ou, melhor dizendo, dessa cristalização evolucionária – dos materiais *compostos* que constituem uma mídia. Esses aspectos compostos, que podem emergir ou se dispersar segundo o lado para o qual estejam soprando os ventos da intermedialidade, são assim organizados, ou estruturados, pela direcionalidade das forças institucionalizantes – pelo conjunto dos fatores determinantes.

Essas considerações nos levam à questão crucial do nascimento do cinema e, de maneira mais geral, à questão do nascimento de qualquer mídia. Há mais de cem anos, o cinema impôs tanto um modelo de “comunicação”

baseado na imagem como uma cultura icônica que estava destinada a dominar o século. Ao mesmo tempo, ele introduziu uma nova concepção das artes do espetáculo, simultaneamente desenvolvendo e rompendo com as diferentes formas de entretenimento popular que o precederam. O cinema pode, assim, ser localizado em um lugar onde se encontram tecnologia, indústria, arte, artes do espetáculo, entretenimento popular e educação. O cinema propõe, desse modo, a questão crucial de como uma invenção tecnológica se consolida. O futuro dessa invenção nunca está fixo de antemão, como atesta hoje o exemplo da internet. Nesse sentido, o estudo do cinema é essencial para a compreensão das mídias contemporâneas.

A fim de dar lastro a nosso conceito de mídia como uma *homeostase frágil e institucionalizada*, iremos seguir dois caminhos diferentes, sugeridos pelo exemplo do cinema:

1. O primeiro caminho nos levará a desenvolver, brevemente, a qualidade necessariamente composta das mídias e a demonstrar em que medida uma mídia é, de fato, nada mais do que uma federação organizada de parâmetros: parâmetros que se desenvolvem segundo sua própria lógica, tanto para um lado, quanto para o outro, daquele equilíbrio singular que constitui uma mídia. Esses parâmetros de uma mídia cumprem uma função em sua constituição. A fim de demonstrá-lo, iremos examinar uma ou outra dessas partes constituintes que, embora formem parte de uma única mídia, também existem bem facilmente fora dessa mídia – quando elas, essas partes constituintes, elas mesmas, não são mídias completas em si mesmas, como atesta, por exemplo, a expressão “multimídia”.
2. O segundo caminho é mais histórico e está ligado ao modelo de duplo nascimento do cinema que propusemos já há alguns anos.⁷⁵ Esse modelo é caracterizado pela recusa de considerar a mídia como uma entidade fixa e estática, tendo uma essência finita, fechada e definitiva. A genealogia do cinema sustenta, assim, nossa ideia, como veremos, de um prisma que cria uma federação e que, guiado pelo processo de institucionalização, unifica parâmetros tão diversos como aparatos, película cinematográfica, tecnologia, formas de representação, materiais semióticos e mesmo gêneros e séries culturais.

O primeiro caminho: componentes constituintes, mas não exclusivos, do cinema

A fim de conseguir bem compreender o modo pelo qual uma mídia como o cinema funciona, precisamos pensar nela como um prisma, um conjunto

⁷⁵ Ver André Gaudreault e Philippe Marion, *Un média naît toujours deux fois [...], Sociétés & Représentations*. Paris, Publications de la Sorbonne, n. 9, p.21-36, 2000. A ser publicado em inglês na revista *Early Popular Visual Culture*, v. 3, n. 1, 2005.

de elementos convergentes em que se entrelaçam diferentes parâmetros. No mais das vezes, esses parâmetros não pertencem exclusivamente à mídia única em questão. Pelo contrário, eles frequentemente existem em um sistema de relações intermediáticas. Esse prisma constitui exatamente o que nós descrevemos como “midiatividade”,⁷⁶ ou aquilo que configura, de maneira singular, diferentes parâmetros enquanto circulam no espaço da intermedialidade.

Compreender a singularidade diferencial de uma mídia é, então, buscar entender sua midiatividade. Essa midiatividade congrega todos os parâmetros que definem o potencial expressivo e comunicativo que uma mídia desenvolveu. Mais sistematicamente, a midiatividade pode ser compreendida segundo o modo pelo qual vários aspectos significantes são combinados; tais como, no que diz respeito aos parâmetros externos, as condições de circulação e distribuição da mídia; ou, ainda, os modos pelos quais o público “consome” a mídia. Assim a fotografia, a princípio, era vista como um substituto para o tipo de retrato em moda entre as classes mais abastadas.

No outro extremo, no nível interno, a midiatividade de uma mídia é avaliada, é claro, em termos dos materiais semióticos expressivos que a mídia coloca em ação. Há bastante tempo tem sido feita uma distinção entre os mecanismos cognitivos e afetivos associados a mídias “analógicas” e “digitais”. Da mesma forma, frequentemente se tem feito uma distinção entre mídias “icônicas” e “textuais”. Houve mesmo tentativas de se avaliarem os complexos efeitos práticos de mídias áudio-textual-visuais. E nem mencionamos as várias formas pelas quais a imaginação é ativada pelos diferentes sistemas expressivos que se encontram na mesma categoria de representação, como a *mostração*, por exemplo. Há uma diferença abissal entre uma caricatura feita à mão de uma personalidade da mídia e uma foto de publicidade do mesmo indivíduo, mesmo que datem do mesmo período. A natureza da base material da mídia e o aparato tecnológico a ela associado também orientam o sentido prático da midiatividade de uma mídia. Pense nas inovações tecnológicas como o sistema Barco, que torna possível dar às imagens televisivas uma qualidade nova, “projetada”, possibilitando assim que se transforme o modo pelo qual a imagem é recebida e até mesmo se altere seu significado. Mais uma vez, devemos enfatizar, aqui, que esses conjuntos de significado abertos pela midiatividade só tomam forma quando se combinam e interagem.

Retornemos ao cinema, para examiná-lo agora da perspectiva de um dos parâmetros que constitui sua *mediatividade*, junto com aquilo que chamamos em francês de *projections lumineuses*, imagens iluminadas, considerando esse parâmetro em termos de sua “polivalência” intermediática. Quando escolhemos o parâmetro “imagens iluminadas”, nós não obtemos o mesmo conjunto de configurações midiáticas que obtemos quando selecionamos o

⁷⁶ Ver Philippe Marion, *Narratologie médiatique et médiagenie des récits, Recherches en communication*, n. 7, p. 78-79, 1997.

parâmetro “imagens animadas”, por exemplo. Assim, *Théâtre optique*, de Émile Reynaud, que jamais poderia ser considerado como pertencendo à mesma mídia que hoje conhecemos como “cinema”, corresponde, não obstante, a cada um dos parâmetros “imagens iluminadas” e “imagens em movimento” e aos modos pelos quais eles se configuram. De fato, a categoria “imagens iluminadas” sugere tanto a base material da mídia como seu aparato tecnológico. De um modo geral, ele incorpora igualmente bem em seu âmbito coisas como a lanterna mágica, as *pantomimes lumineuses*, o cinetoscópio e o *cinématographe*.

Uma observação relativamente semelhante poderia ser feita se privilegiássemos, no universo midiático contemporâneo, o parâmetro que poderíamos chamar de “tela doméstica universal iluminada”, o ponto de acesso central a todos os tipos de imagens e dados que hoje possamos imaginar. De fato, tal parâmetro “atravessa” mídias e gêneros diferentes e variados, como a televisão, os video games, o DVD, a internet, multimídia etc.

Ao privilegiar a categoria que chamamos em francês de “vues animées” (“imagens em movimento”), que podem substituir a problemática expressão “cinema dos primórdios”, torna-se possível incluir Reynaulde, suas pantomimas iluminadas na mesma série cultural do *cinématographe*. De repente, a “mídia” das imagens em movimento se torna capaz de, sincronicamente, designar toda uma constelação histórica, transmidiática ou transtecnológica. Assim também, a expressão francesa “machines à vues”, utilizada para designar diversos instrumentos e aparatos, permite um tipo semelhante de inclusão. Em certo sentido, parece mais respeitoso utilizar a expressão “imagens em movimento” para descrever o início do cinema, dada a intermedialidade das várias manifestações multimídia populares à época, porque ela não distingue entre a massa de tecnologias utilizadas para projetar imagens em movimento. Poderíamos observar, entretanto, que essa expressão “vues animées”, e todos os possíveis termos correspondentes em inglês (“animated pictures”, “moving pictures” ou “moving images”, etc.) exclui a lanterna mágica, pelo menos em princípio. Sabemos, não obstante, que uma proporção significativa da lanterna mágica permitia alguma forma de imagens em movimento. O uso da expressão “projections lumineuses” para designar essa série pode, entretanto, possibilitar a identificação de um gênero significativo, um gênero mais inclusivo, que colocaria, em um mesmo grupo, a lanterna mágica, Reynaud e o chamado “cinema dos primórdios”. De modo bastante estranho, no entanto, essa categoria iria excluir o cinetoscópio de Edison, assim como o Mutoscópio, uma vez que eles não envolvem nenhuma projeção.

Talvez, no fim das contas, seja tão equivocado falar das imagens em movimento da virada do século como “cinema”, como o seria descrever as tapeçarias de Bayeux como pertencendo às *graphic novels* ou histórias em quadrinho (a série que é designada, em francês, *bande dessinée*).

O segundo caminho: genealogia como um método dinâmico para compreender um “prisma” de mídias

O assim chamado “cinema dos primórdios” é, assim, um “*bric à brac*”, um cadinho de alteridade; para se tornar “cinema” e encontrar uma identidade possível, ele teria de passar por um período de alteridade, quando o *cinématographe* era considerado, tanto implícita, quanto explicitamente, como um mero meio de reprodução, um meio de reproduzir algum espetáculo ocorrendo à sua frente, em uma época em que a “arte” estava diante da câmera (teatro, mágica, atos circenses etc.), não “dentro” da câmera. À época, o *cinématographe* era um aparato que operava dentro do âmbito dessas outras mídias antes que tivesse a oportunidade de se desenvolver por si mesmo, por seus próprios meios, tentando definir sua própria especificidade.

Alguém poderia indagar se, como um protótipo, o cinema é a escolha ideal para demonstrar a ideia de que a gênese de uma mídia é lenta e problemática. Na verdade, a história do cinema é bem documentada e a cronologia de seu nascimento pareceria fácil de ser estabelecida. Além disso, a chegada do cinema à constelação das mídias pode obscurecer o fato de que sua tecnologia representava uma *ruptura* e era claramente distinta das tecnologias vizinhas à época. A *tecnologia* do cinema era, de fato, não o resultado de uma progressão constante mas representava, ao contrário, um súbito salto *qualitativo*. A chegada do cinetoscópio e do *cinématographe* ao mundo da mídia constituía um evento cujas proporções não eram nada menos do que uma ruptura epistemológica. Basta comparar esses aparatos com a cronofotografia para ilustrar esse ponto. Na cronofotografia, a série de fotografias permanece um fenômeno concreto e mensurável: a cronofotografia registrava em uma placa fotossensível 12 imagens separadas de, digamos, um homem correndo. Nada havia sido perdido, mas nada havia sido criado. Claro, a cronofotografia tem seu lado ligeiramente mágico: ela torna possível ver coisas, ver detalhes que são invisíveis a olho nu. Mas ela não cria um fenômeno verdadeiramente novo. Ela é, claro, mais complexa do que apenas a fotografia, mas essa complexidade é resultado de um processo de adição; em nível representacional, o salto que ela introduz é meramente *quantitativo*, lembrando a expressão “vendo as coisas como elas são” (o que você vê é o que você tem).

No caso do cinetoscópio e do *cinématographe*, as coisas foram diferentes, porque esses aparatos possibilitavam atingir um outro patamar e introduzir um paradigma representacional verdadeiramente novo. É por isso que podemos pensar na chegada da nova tecnologia no ambiente midiático como uma ruptura. Mas por que isso ocorre? Simplesmente porque, ao utilizar imagens *fixas*, as do cinetoscópio e do *cinématographe* criavam *movimento*; porque, ao combinar numerosas imagens individuais, eles criam um objeto radicalmente novo. Eles o fazem ao fundir essas imagens – o mesmo tipo de imagens individuais que eram utilizadas na cronofotografia – e *esvaziar sua*

singularidade. “As coisas que você vê”, inicialmente na tira (película) de filme – diversos fotogramas fixos e descontínuos – “não são como elas são”, finalmente, na tela – uma imagem animada única e contínua. A natureza da imagem mudou. *A invenção do processo cinematográfico resulta, assim, em uma “subsunção” do singular ao múltiplo*. Uma subsunção que, por definição, faz com que a coisa sendo subsumida desapareça na coisa que faz a subsunção.

Passamos assim, no caso do primeiro nascimento do cinema, seu nascimento como uma tecnologia, a uma forma radicalmente nova de “presentificação” da imagem, que ocorre de um dia para o outro. Essa nova forma está diretamente ligada a um processo tecnológico cuja fundação é relativamente confinada no tempo: o da invenção. Essa é a fonte da tentação que tem estado presente ao longo de toda a história dessa mídia de considerar que o cinema tinha uma data de nascimento única e inequívoca. A nosso ver, o caso do cinema é, portanto, exemplar na interpretação equivocada de sua aparição como uma novidade (que era, é verdade, fascinante por seu procedimento tecnológico de *capturar* e *reconstituir* a realidade em todas as suas dimensões espaciais e temporais). Mas é um erro confundir esse procedimento com uma identidade plenamente estabelecida, aquela da categoria fixa e definitiva do cinema, um ponto de vista ilustrado por expressões como “o nascimento da sétima arte”.

Gostaríamos de sugerir, entretanto, que a singularidade do cinema como mídia é, ao contrário, o resultado de um longo processo de maturação, em que pese sua irrupção como tecnologia ser historicamente demonstrável. Em última análise, entender o nascimento de uma mídia como sinônimo de invenção de uma tecnologia só pode ser, e não apenas no caso do cinema, “A Grande Ilusão”. Que isto seja verdade pode ser visto do fato de que, a despeito da “atração” do novo aparato, a despeito de seu status como uma novidade tecnológica, essa mídia era, não obstante, utilizada àquela época para fazer as mesmas coisas de antes. Ela era utilizada como um novo modo de continuar a fazer o que “sempre” tinha sido feito, de perpetuar espetáculos no palco e atrações itinerantes, ou como um novo modo de apresentar os gêneros de entretenimento já bem estabelecidos: mágica e shows de variedades, farsas, peças teatrais e outros tipos de espetáculos públicos. Aqui podemos notar, *en passant*, outro parâmetro transverso que participou no prisma evolucionário da mídia “cinema”. Mas esse parâmetro, que muda intermediaticamente entre várias mídias, já não está mais simplesmente ligado a questões de mecânica do aparelho ou da tecnologia do aparato. Ele tem mais a ver com a dimensão *qualitativa* inerente ao conteúdo e aos meios relacionais (práticos) da representação: os dos gêneros e das séries culturais.

Podemos notar, finalmente, que não foi até que os praticantes do cinema chegassem a uma compreensão reflexiva da mídia e até que o cinema atingisse um certo grau de institucionalização que a mídia se tornou autônoma. É por isso que se pode dizer que o cinema, como uma mídia, nasceu duas vezes (ver nota 2). O *primeiro nascimento* se dá quando uma

nova tecnologia é utilizada para ampliar práticas anteriores, às quais ela é, em um primeiro momento, subserviente. O *segundo nascimento* se dá quando ela inicia um caminho que permite que os recursos que ela desenvolveu adquiram uma legitimidade institucional que reconhece sua especificidade. Esse é o momento em que o *prisma entra em ação*.

Nossa perspectiva nos levou a pensar que, em vez de falar do nascimento de uma mídia ou, mais especificamente, de seu segundo nascimento, deveríamos, ao contrário, falar de sua *constituição*. Certamente o segundo nascimento de uma mídia não pode ser categorizado como um evento tão circunscrito e momentâneo a que se possa atribuir uma data e que seja passível de ser identificado como tendo ocorrido em um instante preciso. Isso só seria possível se fôssemos reduzir a mídia meramente ao avanço tecnológico que a tornou possível.

Além disso, deveríamos considerar esse caminho como um processo gradativo, especificamente, um processo gradativo em três momentos. Identificamos esses momentos por meio de três termos do mesmo campo semântico, mas atribuímos a cada um deles um coeficiente específico. Os termos são *aparição*, *emergência* e, precisamente, *constituição*. A história dos primórdios do cinema nos leva, sucessivamente, da *aparição* súbita de um processo tecnológico, o aparato, à *emergência* de uma cultura inicial, a das “imagens em movimento” e, finalmente, à *constituição* de uma instituição de mídia estabelecida. Ao nível da produção, os agentes sociais associados à aparição do processo tecnológico são seus inúmeros *inventores*, enquanto os associados à cultura inicial são os *operadores* de câmera (ou *cinématographistes*, para utiliza a terminologia francesa à época), e os associados à constituição da instituição de mídia são os primeiros *diretores* de filme.

Depois que o aparato de gravação surgiu e produziu uma espécie de loucura por causa de sua novidade, a produção de filmes *definiu-se como uma prática*, tornando possível passar ao próximo passo, a emergência de “imagens em movimento”. Essa é a primeira cultura “cinemática”, embora seja ainda apenas tenuamente institucionalizada. Essa cultura era necessariamente intermediária e caracterizada por uma contínua institucionalização – por um cadinho de instituições vizinhas que, por definição, não eram “cinemáticas”. Foi por meio dessa cultura instável que o *cinématographe* começou o processo de se tornar um meio de expressão *autônomo*. Isto levou, subsequentemente, à constituição do cinema, a seu *estabelecimento como uma mídia única*. E isto, por sua vez, permitiu que o cinema passasse a uma segunda cultura, seu segundo nascimento. Uma cultura, dessa vez, que era verdadeiramente “mídia-cêntrica”. Três etapas organizam, assim, a busca institucional do cinema dentro da zona entre essas duas culturas fronteiriças. A primeira etapa é a da subordinação às instituições vizinhas, seguida por uma segunda etapa, um movimento em direção à separação e, depois, por uma terceira etapa, um período de insubordinação, que foi um desenvolvimento necessário para a institucionalização do cinema.

Podemos nos perguntar se esse duplo nascimento, que recebeu expressão dinâmica através dessas três etapas, constituiria um modelo que poderia ser generalizado e aplicado a outras mídias ou, talvez, a todas as mídias. Até que ponto outras mídias importantes, como a fotografia, as *graphic novels*, o rádio, a televisão, a internet etc., experimentaram, elas também, um duplo nascimento?

Para dar maior precisão a nosso modelo de três etapas e nascimento duplo, poderíamos chamar o primeiro nascimento de *nascimento integrador* e o segundo de *nascimento diferenciador*. No momento de sua aparição, uma nova tecnologia é ainda apenas a “cripto-mídia” porque sua singularidade, como mídia, todavia não aparece com clareza. Essa tecnologia passa a se relacionar, assim, com o conjunto de tipos existentes de mídia reativamente legítimos, práticas e gêneros que formam o contexto no qual se insere a tecnologia. Depois, a nova tecnologia é adaptada aos usos sociais e culturais associados – em um determinado momento histórico e por uma determinada sociedade – com essas outras séries culturais aceitas. A necessidade de tornar a tecnologia autônoma, de aproveitar-se de sua possível especificidade como mídia, ainda não é sentida, ou não é sentida o suficiente para tornar-se relevante. As novas possibilidades da mídia permanecem, desse modo, em um estágio de complementariedade, dependência ou continuidade em relação a práticas genéricas e midiáticas mais antigas e mais bem estabelecidas. Pelo menos, do ponto de vista apenas do conteúdo, enquanto a nova tecnologia, em si mesma, perpetua a fascinação com a *novidade*.

Ao herdar um aparato que se situa na intersecção de várias combinações intermediáticas preexistentes, a “cripto-mídia” se transforma em “proto-mídia”. Mas, nessa etapa, ela ainda permanece uma simples auxiliar para os gêneros existentes. Sua tarefa auxiliar é a de facilitar o acesso a esses gêneros, melhorando sua performance e permitindo-lhe disseminação mais ampla. Nessa etapa, a proto-mídia não revela quase nenhuma autoconsciência como mídia, e nada da autoconsciência de uma mídia plenamente constituída e estável. Ela é cercada por um ar de indefinibilidade, uma hesitação no modo como cita as várias identidades de que ela parece simultaneamente se revestir.

Depois de transmitir mimeticamente os gêneros que a circundam, a mídia então se expande no caminho de sua singularidade. Essa é a etapa da emergência. A *possibilidade de autonomia* está ligada à evolução e ao potencial da mídia. Seu segundo nascimento, ou constituição, ocorrerá quando sua busca por identidade e autonomia coincidir com o reconhecimento institucional e uma melhora decisiva nos recursos econômicos destinados à sua produção. De modo bastante lógico, ao assumir uma identidade, a mídia perde sua intermedialidade inicial – aquela intermedialidade espontânea que caracterizou o período do primeiro nascimento. Entretanto, embora ela perca essa intermedialidade inicial, ela adquire outra, que é compatível com a afirmação de sua identidade. Essa é a intermedialidade que nela sempre esteve presente, mas que ela negocia à sua própria maneira, em interação com seu

próprio potencial. Isto vai de mãos dadas com o deslocamento da fascinação e com a virada da tecnologia em direção ao tipo de conteúdo possibilitado pela nova mídia. Essa segunda intermedialidade, que podemos chamar de intermedialidade subjugada, poderia ser comparada à intertextualidade que se vê em qualquer processo de produção cultural. Essa *intermedialidade negociada* é particularmente importante no cenário midiático contemporâneo, caracterizado como é por fluxo, contaminação, interconectividade e “redes” globais.

A gênese da neoinstitucionalização de uma mídia, como aquela do cinema em décadas passadas, deve ser entendida como produto da intersecção de vários paradigmas que governam a mídia em seus primeiros anos. Apenas a metáfora do “prisma”, que funciona para fundir as cores do espectro, tornando-as branco, pode dar conta da institucionalização de uma mídia como o cinema. No cinema esse prisma, que os autores desse artigo descreveram como o “segundo nascimento” da mídia, recebe o espectro das cores do arco-íris e os transforma em uma luz única, “orgânica” e dirigida. Cada paradigma (tais como o paradigma das “imagens iluminadas”) existe antes de sua concentração nesse prisma e, após sua concentração pelo processo de institucionalização, pode, com a mesma facilidade, persistir, possivelmente sob outra forma.

Descrevemos assim uma “mídia” como um “momento de gravidez” no qual diferentes “cores” ou paradigmas se encontram e são transformados pela mediação (o chamado, a contingência, a atração) de um prisma. Cada um desses paradigmas é capaz de: “submeter-se”, de se diluir na mídia; alternativamente, ou simultaneamente, eles podem partir em novas direções. Em resumo, a mídia é um prisma que consegue, em determinado momento, concentrar (tornar sintagmático? rotular?) vários paradigmas que existiam antes da invenção do prisma “diluidor” e que ainda são capazes de existir fora dele. A menos que a força centrípeta da mídia impeça que ele o faça, como parece ter sido o caso do cinema depois de 1910.

“Um prisma que consegue, em determinado momento...”, observamos. Se fôssemos adotar a terminologia do velho Saussure, uma mídia é uma *sincronia temporária* ou, talvez, uma *ilusão sincrônica*, no desenvolvimento implacável e decisivo da diacronia. Para seguir lembrando ideias dos tempos antigos, poderíamos igualmente invocar a intuição de Marshall McLuhan de que cada mídia carrega dentro de si a mídia que virá depois dela e que irá superá-la. Acreditamos que a “sucessão diacrônica das mídias” proposta por McLuhan poderia hoje ser medida, sobretudo, pela régua da sincronia. Nossas mídias contemporâneas são caracterizadas por uma tendência centrífuga. Elas têm a propensão de dispersar seus parâmetros constituintes. É necessário, portanto, reformular a ideia de McLuhan e sugerir, ao invés, que cada mídia carrega, dentro de si, as mídias que lhe são contemporâneas.

Materializando a teoria da adaptação: a indústria da adaptação

Simone Murray

[O]s grandes revolucionários do século XX, tanto no cinema quanto no romance, tiveram tão pouco a ver uns com os outros, seguiram seus caminhos sozinhos, sempre mantendo uma distância firme, porém respeitosa. (Bluestone, 2003, p. 63).

Em vez disso, sugiro que precisamos de uma definição mais ampla de adaptação e de uma sociologia que leve em conta o aparato comercial, o público e a indústria cultural acadêmica. (Naremore, 2000b, p. 10).

Até mesmo um observador casual do campo dos estudos de adaptação perceberia que a área está nitidamente sofrendo de dores intelectuais. Considerado por muito tempo o filho bastardo dos estudos literários e da teoria do cinema, os estudos de adaptação têm lutado para alcançar a respeitabilidade acadêmica desde o seu surgimento, na década de 1950. A insistência do campo em estudar a cultura do cinema foi percebida como uma ameaça pelos departamentos de inglês, que se alicerçavam na superioridade dos estudos literários. Simultaneamente, o apego residual dos estudos de adaptação à cultura impressa o alienou do emergente campo da teoria do cinema, cujos adeptos propunham abandonar um paradigma hostil de longa data dos estudos literários em favor da valorização do filme como uma forma de arte com mérito próprio. Mas o mais preocupante é que os estudos de adaptação estão atualmente passando por uma enxurrada de críticas não apenas externas, mas também internas ao próprio campo de estudo. O estudioso de adaptação James Naremore lamenta a natureza “entediante” e “moribunda” dos estudos de adaptação contemporâneos.⁷⁷ De acordo com Robert B. Ray, a maior parte das adaptações constitui um “beco sem saída”, “inútil” em seus modelos obsoletos e suposições banais.⁷⁸ Da mesma forma, o prolífico estudioso Robert Stam – responsável por uma recente série de três volumes sobre adaptação para a editora Blackwell – afirma que os estudos de adaptação atualmente estão “incipientes”, paralisados pelo “tropo

⁷⁷ Naremore, 2000b, p. 1, 11.

⁷⁸ Ray, 2000, p. 39, 46.

inadequado” da crítica de fidelidade, em que as adaptações para a tela são julgadas de acordo com a sua relativa “fidelidade” aos originais impressos.⁷⁹ Para Thomas Leitch, “a teoria da adaptação permaneceu tangencial ao avanço dos estudos de cinema”, resultando em uma disciplina que “foi marginalizada porque assim desejava ser”.⁸⁰ Kamilla Elliott recentemente fez coro a esse lamento da área, lastimando “a sensação generalizada de que os estudiosos da adaptação estão atrasados em relação aos tempos críticos”.⁸¹ A partir de uma perspectiva otimista, esses comentários juntos sugerem que os estudos de adaptação como campo estão atualmente borbulhando com fermento intelectual e se mostram maduros para uma mudança radical nos paradigmas teóricos e metodológicos. Vistas de forma mais pessimista, observações como essas sugerem um campo que luta para encontrar alguma coesão e reavivar suas perspectivas acadêmicas. Independentemente de qual perspectiva seja adotada, há uma grande ironia evidente: à medida que a adaptação passa a abranger cada vez mais a lógica estrutural das mídias contemporâneas e das indústrias culturais, os principais estudiosos da adaptação questionam publicamente a adequação dos paradigmas estabelecidos no campo para compreender o que está acontecendo. Os estudos de adaptação parecem estar em um grande conflito interno: a disciplina certa, na hora certa, carregando o peso de uma metodologia obsoleta.

Os críticos internos dos estudos de adaptação baseiam seus veredictos depreciativos na produção, na área, de um fluxo aparentemente interminável de estudos de caso comparativos entre versões impressas e audiovisuais de textos individuais.⁸² Essa metodologia de análise textual comparativa sustentou o texto crítico fundador dos estudos de adaptação – *Novels into Film*, de George Bluestone – e desde então se cristalizou em uma ortodoxia metodológica quase inquestionável dentro do campo. Os críticos de adaptação buscam semelhanças e diferenças nas combinações livro-filme para entender as características específicas das mídias livro e filme respectivamente, o que Naremore chamou de um obsessivo “formalismo literário”.⁸³ De maneira frustrante, tais estudos frequentemente produzem conclusões que, de fato, não fornecem nenhuma conclusão: estudos de caso comparativos conduzem à descoberta pouco esclarecedora de que existem semelhanças entre as duas

⁷⁹ Stam, 2000, p. 76, 62.

⁸⁰ (Leitch, 2003, p. 149; 168). Leitch faz uma observação semelhante sobre a difícil situação da adaptação em relação aos estudos de cinema no capítulo de abertura de seu livro *Film Adaptation and Its Discontents*, afirmando que “até muito recentemente, o estudo da adaptação se destacou das principais correntes da teoria do cinema” (2007, p. 3), relegado à lacuna “entre o estudo da literatura como literatura e o estudo do cinema como literatura” (2007, p. 7).

⁸¹ (Elliott, 2003, p. 4). Tais observações ecoam a avaliação anterior de Dudley Andrew de que “o discurso sobre adaptação” é “frequentemente a área mais estreita e provinciana da teoria do cinema”. No entanto, Andrew completa a sua frase com a observação mais otimista de que a adaptação “é potencialmente tão abrangente quanto você gostaria” – uma visão do potencial do campo da qual este artigo compartilha (2000, p. 28).

⁸² Ray, 2000, p. 39.

⁸³ Naremore, 2000b, p. 9.

mídias, mas também diferenças, antes de tomarem o próximo par livro-filme e repetirem o exercício.⁸⁴ Em sua compulsão intelectual inócua e repetitiva, os estudos de adaptação revelam todas as características de uma disciplina na qual a adesão a uma metodologia estabelecida tornou-se um fim em si mesmo, com *insight* analítico e inovação metodológica relegados a uma posição secundária.

Particularmente preocupante é o fato de que os defensores da inovação metodológica que existem no campo frequentemente retornam a modelos já explorados. Stam, sob o subtítulo “Proposals for Adaptation Studies” [Propostas para estudos de adaptação], recentemente defendeu “uma **estilística** comparativa completa das duas mídias” [isto é, literatura e cinema; ênfase no original]. Essa afirmação lembra insistentemente a longa exploração comparativa de Bluestone das características estéticas e formais da literatura e do cinema, no primeiro capítulo de sua obra fundacional de 1957.⁸⁵ Embora Stam em outros lugares defenda de forma convincente o intercâmbio de ideias entre os estudos de adaptação e os avanços na teoria literária pós-estruturalista e pós-colonial, sua ênfase na investigação de características formais da literatura e do cinema parece apenas voltar ao início em quase 50 anos de pesquisa em estudos de adaptação. Esse cacoete crítico amplamente compartilhado fica evidente quando pesquisamos os títulos de livros-chave no campo ao longo de um período de cinco décadas: as palavras “literatura” e “filme” (ou seus cognatos “ficção”, “romance”, “cinema” e “película”) são reorganizadas em infinitas variações conjuntas.⁸⁶

Uma atenção especial aos resultados publicados pelos estudos de adaptação evidencia ainda mais a passividade da disciplina ao destacar a natureza fragmentada da pesquisa atual. Ao passar os olhos pelas páginas dos sumários de coleções editadas ou de periódicos no campo, percebe-se uma verdadeira floresta de itálicos, já que os títulos de livros individuais e as versões cinematográficas que os acompanham dominam as entradas. A disciplina sofre de uma escassez de estudos detalhados da teoria da adaptação, limitando seus horizontes intelectuais predominantemente ao estudo de caso individual ou à compilação de muitos desses estudos de caso.⁸⁷ Uma pequena variação desse modelo é aquela que agrupa várias

⁸⁴ Ver: Marcus, 1971; Wagner, 1975; Beja, 1979; Klein; Parker, 1981; McDougal, 1985; Orr; Nicholson, 1992; McFarlane, 1996; Desmond; Hawkes, 2006.

⁸⁵ Stam, 2005b, p. 41.

⁸⁶ Ver: Marcus, 1971; Wagner, 1975; Beja, 1979; Cohen, 1979; Klein; Parker, 1981; Orr; Nicholson, 1992; McFarlane, 1996; Stam, 2005; Stam; Raengo, 2005a; Stam; Raengo, 2005b.

⁸⁷ *A Theory of Adaptation*, de Hutcheon, e *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, de Leitch, são exceções recentes bem-vindas a essa regra geral; ambos lamentam explicitamente a natureza atualmente fragmentada da maioria das pesquisas sobre adaptações. Hutcheon diplomaticamente elogia alguns volumes baseados em estudos de caso, embora lamente que “tais leituras individuais [...] raramente oferecem [...] *insights* generalizáveis sobre questões teóricas” (2006, p. xiii). Apesar do título do trabalho de Leitch, que parece anunciar uma coleção de estudos de caso de adaptação, seu volume é de fato “um estudo não tanto de adaptações específicas quanto de problemas específicos que as adaptações

adaptações de uma obra de um único autor (ou de um único diretor). Mas isso quase nunca é enquadrado como uma investigação do papel do “Autor” celebridade como uma construção que facilita a criação e comercialização de adaptações, tanto quanto um dispositivo organizador para reunir estudos de caso díspares. O mais impressionante em tais levantamentos de pesquisas existentes é o interesse acadêmico exclusivo em *quais* adaptações foram feitas, e quase nunca em *como* essas adaptações se tornaram disponíveis para uma comparação cuidadosa. Desmaterializada, imune ao mercantilismo, livre de quaisquer instituições culturais, regimes de propriedade intelectual ou agentes da indústria que possam ter facilitado sua criação ou mercado de forma indelével sua forma, a adaptação existe em perfeita quarentena dos turbulentos mundos do comércio, de Hollywood e das corporações midiáticas globais – um fetiche textual formalista alheio às incursões disciplinares da economia política, da história do livro ou das indústrias criativas.⁸⁸

Movimentos anteriores de inovação em estudos de adaptação

Ao criticar os estudos de adaptação por sua adesão acrítica à análise textual como uma metodologia preponderante, não estou sugerindo que os estudos de adaptação tenham sido desprovidos de inovação, apenas que os movimentos anteriores de inovação que ocorreram foram experimentados dentro de limites bastante restritos. Para fornecer um pano de fundo e um contexto para o argumento deste artigo a favor de uma materialização tardia da teoria da adaptação, cabe fazer um breve levantamento das principais escolas de estudos de adaptação que se desenvolveram desde a década de 1950 e observar – com um aceno para o seu próprio *modus operandi* – tanto suas diferenças quanto suas semelhanças mais marcantes. Caracterizar praticamente todos os estudos acadêmicos de adaptação do livro para a tela é um ataque ao modelo de crítica de fidelidade como um esquema inadequado para apreciar a riqueza e as motivações que impulsionam as adaptações.⁸⁹ Essas rejeições habituais à crítica da fidelidade são frequentemente acompanhadas de um vocabulário moralista e sexualmente carregado da crítica da fidelidade, com suas acusações de “infidelidade”, “traição”, “desvio”, “degradação” e

suscitam” (2007, p. 20). No entanto, nenhum desses estudos é primariamente materialista em suas propostas de intervenção na disciplina, tornando ambos os livros complementares e não idênticos às novas direções de pesquisa propostas no presente artigo.

⁸⁸ Cartmell e Whelehan recentemente defenderam que os estudos de adaptação prestem atenção às “considerações comerciais [...] [das] indústrias do cinema e da televisão” para entender melhor os contextos de produção dos quais emergem as adaptações (2007, p. 4; 9). Mas, curiosamente, elas excluem a indústria de livros de escrutínio semelhante. Para um exemplo de estudo de caso detalhado de como uma metodologia de pesquisa com foco industrial pode servir à análise da adaptação, levando em conta as indústrias dos livros e do cinema, ver Murray (2008, p. 8).

⁸⁹ Marcus, 1971, p. XV; McDougal, 1985, p. 6; Giddings; Selby; Wensley, 1990, p. xix; 9-10; Cartmell; Whelehan, 1999, p. 3; 2007, p. 2; Ray, p. 45; Leitch, 2003, p. 161-162, 2007, p. 16-17; 21; Hutcheon, 2006, p. XIII; 6-7; 2007.

similares.⁹⁰ Inquestionavelmente, rejeitar a ideia de adaptação cinematográfica como uma imitação necessariamente inferior da realização artística da ficção literária foi uma manobra crítica essencial para que os estudos de adaptação pudessem entrar no campo acadêmico. Mas o mais impressionante, ao ler mais de 50 anos de crítica acadêmica sobre adaptação, não é a influência da crítica da fidelidade, mas – muito pelo contrário – o pequeno número de críticos que fazem qualquer reivindicação a favor dela. O próprio estudo seminal de Bluestone postulou desde o início que “o cineasta trata o romance meramente como matéria-prima e, finalmente, cria sua própria estrutura única”, com o romance firmemente colocado em seu lugar como “menos uma norma do que um ponto de partida”.⁹¹

Uma variação na rejeição da fidelidade como objetivo do diretor do filme ou como norma crítica envolve classificar taxonomicamente as adaptações em “níveis” ou “modos” de gradação de fidelidade, a depender “se o filme é uma adaptação literal, crítica, ou relativamente livre da fonte literária”.⁹² Certamente isso vai de alguma forma igualar os respectivos status do autor e do diretor, conferindo uma agência criativa e artística relativamente maior aos adaptadores. Mas a fidelidade é um valor absoluto; uma vez que um texto fonte foi “desviado”, a medida crítica da “fidelidade” perde seu rigor avaliativo. Diante disso, as classificações comparativas de fidelidade estão mais próximas da rejeição total do conceito defendida por Bluestone do que pode parecer à primeira vista. Ao ler críticas de adaptação ao longo de várias décadas, cresce a suspeita de que, embora os modelos de fidelidade possam permanecer predominantes na crítica de cinema e televisão, no discurso jornalístico mais amplo e nas avaliações cotidianas do público dos cinemas, nos círculos acadêmicos a costumeira condenação da crítica da fidelidade logo de início cristalizou-se em um gesto habitual, desprovido de qualquer desafio intelectual real.⁹³ Afinal, se ninguém está realmente defendendo a noção antiquada de fidelidade, o que há para derrubar? Parece mais provável que o modelo de reprovação da crítica de fidelidade tenha funcionado como uma cortina de fumaça, dando a aparência de inovação metodológica e teórica a estudos que reproduzem rotineiramente o modelo de análise

⁹⁰ Beja, 1979, p. 81; Naremore, 2000b, p. 8; Stam, 2000, p. 54, 2005b, p. 3; Hutcheon, 2004, p. 109; 2006, p. 7; 85, 2007.

⁹¹ (Bluestone, 2003, p. vii; viii). Bluestone reitera essa analogia do romance como matéria-prima mais adiante no capítulo 1: “O que acontece [...] quando a película realiza a adaptação de um romance, dada a inevitável mudança, é que ela não converte de forma alguma o romance. O que ela adapta é uma espécie de paráfrase do romance – o romance visto como matéria-prima” (2003, p. 62).

⁹² Klein; Parker, 1981, p. 9; também Wagner, 1975, p. 219-231; Larsson, 1982, p. 74; Andrew, 2000, p. 29-34; Cahir, 2006, p. 16-17.

⁹³ A tenacidade da crítica de fidelidade dentro da crítica cinematográfica é exemplificada pelo crítico de cinema internacionalmente respeitado David Stratton, que recorreu ao tropo em sua recente crítica da adaptação cinematográfica de Ryan Murphy (2006) do livro de memórias de Augusten Burroughs *Running with Scissors* (2002): “a filmagem fiel de um livro é praticamente impossível, e a versão cinematográfica tem, necessariamente, que ser algo diferente. A pergunta a fazer parece ser esta: o filme é fiel ao espírito, à essência, do livro” (2007, p. 22).

textual comparativa já estabelecido. Em seu hermetismo, é como se correntes intelectuais paralelas de estudos de cinema, estudos de mídia, história do livro e teoria cultural não tivessem explorado amplamente a relevância interpretativa dos contextos de produção, distribuição, recepção e consumo.

A segunda importante onda de estudos de adaptação surgiu a partir do final da década de 1970 com a importação de princípios de narratologia das tradições da teoria literária formalista russa, do estruturalismo e da semiótica continental.⁹⁴ Teóricos como Roland Barthes, Gérard Genette e Christian Metz foram bastante citados nessa corrente de trabalhos sobre adaptação que se estendeu, em alguns casos, até a década de 1990.⁹⁵ A surpresa é a tenacidade da narratologia sobre os estudos de adaptação, dado que, ao final da década de 1980, a desconfiança pós-estruturalista acerca das predileções estruturalistas de caráter pseudocientífico e que almejavam o estabelecimento de regras já havia se tornado preponderante nas instituições de ensino anglófonas. A busca de inspiração estruturalista por isolar os “códigos” significantes subjacentes tanto à literatura quanto ao cinema teve o objetivo meritoso de dismantelar hierarquias acadêmicas advindas de mídias nas quais a literatura ocupava o topo, e o intruso dos estudos cinematográficos acabou relegado aos escalões críticos mais baixos.⁹⁶ Além disso, o movimento reformulou a adaptação como uma dinâmica de mão dupla, onde as técnicas narrativas romanescas não apenas influenciaram o cinema, mas certos dispositivos fílmicos foram avidamente imitados por escritores modernistas bem versados em uma cultura cada vez mais visual.⁹⁷ Mas a escola estruturalista de adaptação limita essa inter-relação das suas mídias estritamente ao nível dos efeitos textuais. No estruturalismo, o isolamento característico dos textos em relação aos circuitos de produção e consumo, ou às sociologias das culturas de mídias em geral, deixou sua marca metodológica nos estudos de adaptação. O efeito foi que, apesar de toda a retórica revolucionária autodeclarada e parcialmente justificável da escola narratológica, o movimento conseguiu consolidar ainda mais a prática da análise textual como cenário metodológico padrão dos estudos de adaptação e como norma acadêmica inquestionável.⁹⁸

Naquilo que este artigo postula como a terceira grande onda de inovação nos estudos de adaptação, a importação de conceitos do pós-estruturalismo, do pós-colonialismo, do feminismo e dos estudos culturais

⁹⁴ Cohen, 1979; Beja, 1979; Ruppert, 1980; Klein e Parker, 1981; Andrew, 2000.

⁹⁵ (Giddings, Selby e Wensley, 1990; McFarlane, 1996). Kamilla Elliott também incorpora muitas análises semióticas e formalistas em seu recente estudo sobre adaptação, embora seu trabalho historicize debates “interartes” e entrelace essa tradição semiótica anterior com técnicas analíticas derivadas do pós-modernismo e dos estudos culturais (2003, p. 5).

⁹⁶ Cohen, 1979, p. 3.

⁹⁷ Cohen, 1979, p. 2-10; Beja, 1979, p. 51-76; Andrew, 2000, p. 36.

⁹⁸ A transferência de conteúdo entre mídias que não precisa necessariamente pressupor uma metodologia de análise textual é demonstrada por uma recente onda de pesquisa sobre as condições materiais e institucionais de negociação de direitos autorais e a promoção cruzada entre a publicação de livros e as mídias de teatro, rádio e cinema nas primeiras décadas do século XX (ver Weedon, 1999; 2007; Hammond, 2004; Adam, 2006).

quebrou uma parte do muro crítico autoisolante construído em torno do texto, e abriu os estudos de adaptação a conceitos de agência do público. Esse avanço das décadas de 1980 e 1990, apelidado de “O impacto dos pós” por um de seus principais proponentes, Robert Stam, colocou o prazer do público pela citação intertextual na frente e no centro de suas preocupações críticas.⁹⁹ Assim, a crítica de fidelidade foi considerada não apenas um instrumento lamentavelmente contundente para examinar as adaptações, mas a *infidelidade* intencional era de fato o *alvo*: as adaptações interrogavam os fundamentos políticos e ideológicos de seus textos-fonte, traduzindo obras através de fronteiras culturais, raciais, sexuais e de gêneros para garantir espaço cultural para discursos marginalizados. Essa reconceitualização pós-estruturalista da adaptação como crítica – que Stam chama de “dialogismo intertextual” e Hutcheon chama de “*transculturização*” – toma emprestado de Bakhtin e Kristeva para postular a cultura como uma vasta teia de referências e tropos maduros para apropriar, desmontar e reorganizar [itálicos no original].¹⁰⁰ Mais especificamente, os conceitos influenciados pelos estudos culturais que também revigoraram o estudo da adaptação incluíram a permeabilidade das fronteiras entre a alta cultura e a cultura pop, o reconhecimento tardio de fontes extraliterárias para adaptações como a ficção *pulp*,¹⁰¹ histórias em quadrinhos/romances gráficos e jogos de computador, e o reconhecimento da decodificação de textos por um público resistente ou de oposição de maneiras possivelmente imprevisíveis pelos produtores textuais.¹⁰² O reconhecimento de que o público aprecia adaptações precisamente por causa do grande conhecimento de cultura pop que ele possui foi decisivo para que os estudos de adaptação abandonassem a sua longa preocupação com o cânone literário anglo-americano do século XIX para introduzir uma dimensão etnográfica na análise da adaptação.

No entanto, apesar da produtiva inovação teórica, essa terceira onda dominante de estudos de adaptação teve um preço. O desinteresse característico do pós-estruturalismo e dos estudos culturais pelas condições da produção cultural criou um desequilíbrio nos estudos de adaptação entre, por um lado, o intenso interesse pelas práticas de consumo do público consumidor e, por outro, a pouca atenção aos contextos de produção, estruturas financeiras e regimes legais que facilitam o *boom* das adaptações. A culpa por esse desequilíbrio, no entanto, não pode ser inteiramente atribuída ao pós-estruturalismo, aos estudos culturais e a seus “pós” associados.

A economia política, escola dominante nos estudos de mídia no Reino Unido, no Canadá e na Austrália (ainda que nunca nos EUA) durante as décadas

⁹⁹ Stam, 2005b, p. 8.

¹⁰⁰ Stam, 2000, p. 64; Hutcheon, 2006, p. xvi; Leitch, 2003, p. 165-167; 2007, p. 18; Hutcheon, 2004, p. 108-111; 2007; Aragay, 2005.

¹⁰¹ Em inglês, *pulp fiction*, denomina um formato de histórias de ação, suspense, horror, fantasia, dentre outros gêneros, publicadas em revistas impressas em grande quantidade e com um tipo de papel muito barato, feito a partir da polpa de árvores (N.T.).

¹⁰² Cartmell; Whelehan, 1999; 2007; Hutcheon, 2006; Leitch, 2007.

de 1960 e 1970, estava, na década de 1980, engajada em uma amarga guerra acadêmica com os estudos culturais sobre os méritos relativos aos parâmetros semióticos e materiais para a análise de mídia.¹⁰³ Como resultado, a economia política estava muito impaciente com a rejeição, por parte da nova onda, dos modelos culturais marxistas economicamente deterministas para se dedicar a investigar o que a teoria da recepção tinha a oferecer para a compreensão da economia política da adaptação. Além disso, a tradicional origem da economia política nas ciências sociais (especialmente nos departamentos de política e sociologia) fez com que produtores culturais em escala industrial, como cadeias de jornais e redes de televisão, favorecessem essas mídias em vez do livro, por sua vez tradicionalmente associado às humanidades (e especificamente aos estudos literários). A função de reciclagem de conteúdo como cerne da adaptação foi notada de passagem por alguns economistas políticos da década de 1970 em análises de “sinergia” dentro das operações de conglomerados de mídia globalizados.¹⁰⁴ Mas, como as ondas de consolidação que trouxeram a publicação de livros para a mídia corporativa na época ainda eram pouco sentidas, romances e contos receberam atenção da economia política apenas como a fonte mais comum de conteúdo adaptado. Uma maior atenção tem sido dada à franquia desse conteúdo em filmes, jornais, parques temáticos e formas derivadas de merchandising.¹⁰⁵ Nem a economia política macro-orientada, nem os estudos culturais focados no texto e no público estavam, portanto, predispostos a examinar o *como* e *por que* da adaptação da perspectiva dos autores, agentes, editores, organizadores, comitês de prêmios literários, roteiristas, diretores e produtores que realmente fizeram as adaptações acontecer.

Um último ponto a ser mencionado ao traçar como o estudo da indústria contemporânea de adaptação do livro para tela passou ao largo da rede intelectual de estudos de adaptação, dos estudos culturais e da economia política se relaciona com o tipo de textos escolhidos para análise por essas respectivas disciplinas. Conforme descrito, os estudos de adaptação tradicionalmente concentram maior atenção no cânone literário anglófono do século XIX e modernista.¹⁰⁶ Os estudos culturais, por sua vez, originaram-se em outra rebelião disciplinar – dessa vez contra a hostilidade inflexível dos estudos literários ingleses em investigar a cultura popular como um tópico legítimo de investigação acadêmica. Como consequência, os estudos culturais sempre preferiram examinar gêneros comprovadamente “populares”, como romances, *pulps*, ficção policial, faroestes ou histórias em quadrinhos, cuja própria não literariedade os identifica como um novo terreno intelectual adequado para o projeto analítico relativista dos estudos culturais. O efeito combinado da orientação textual dessas disciplinas é que os processos pelos quais a ficção *literária* é criada, publicada, comercializada, avaliada para prêmios

¹⁰³ Curran, 1990.

¹⁰⁴ Murdock; Golding, 1977.

¹⁰⁵ Wasko, 1994; 2001; 2003; Elsaesser, 1998; Balides, 2000.

¹⁰⁶ Lupack, 1999; Cartmell; Hunter; Kaye; Whelehan, 2000.

literários e adaptada para a tela ainda precisam receber atenção acadêmica permanente e detalhada. O fato de que essas instituições poderosas que compõem o ecossistema de adaptação literária contemporânea – com todo dinamismo, simbiose e competição características dos ecossistemas – tenham sido negligenciadas por disciplinas cognatas fez com que os estudiosos se confrontassem com uma compreensão imperfeita de como a indústria da adaptação contemporânea realmente funciona. A atenção a textos e públicos não pode, por si só, explicar como essas adaptações se tornam disponíveis para o consumo popular e crítico, nem os circuitos de produção pelos quais elas se deslocam até os públicos, nem os mecanismos de elevação cultural com os quais a indústria da adaptação é fundamentalmente conivente.

Os custos da análise textual como ortodoxia metodológica

Tendo esboçado o pano de fundo dos estudos de adaptação existentes e observado suas lacunas metodológicas, quero prosseguir para examinar mais detalhadamente como a falta de atenção aos contextos de produção comprometeu os entendimentos atuais de adaptação. A partir daí, proponho um modelo alternativo que *seja* capaz de encapsular a complexidade da indústria da adaptação e – como diz o título do presente artigo – contribuir para uma *materialização* já tão atrasada da teoria da adaptação.

A ignorância comparativa dos críticos de adaptação sobre a dinâmica da indústria do livro perpetuou uma compreensão distorcida da adaptação, dividida aqui em três “mitos” ou “truísmos” dos estudos de adaptação.¹⁰⁷ A primeira delas – e de longe a mais frequentemente encontrada – é a afirmação de que os livros são o produto de uma criação autoral individualizada e isolada, enquanto o cinema e a televisão funcionam como processos colaborativos e industrializados.¹⁰⁸ Ao buscar as origens da rubrica metodológica dos estudos de adaptação, as raízes dessa falácia podem ser rastreadas diretamente a Bluestone.¹⁰⁹

O romance respeitável, em geral, foi apoiado por um pequeno público alfabetizado, foi produzido por um autor individual e permaneceu relativamente livre de censura rígida. O filme, por outro lado, foi apoiado por um público de massa, produzido cooperativamente em condições industriais e circunscrito a um Código de Produção autoimposto. Em vez de prejudicarem a autonomia de cada mídia, tais elementos a reforçaram. (vi)¹¹⁰

¹⁰⁷ Parece haver algo sobre o ritmo lento da inovação teórica nos estudos de adaptação que faz com que os críticos demonstrem sua frustração em listas enumeradas de “clichês”, “truísmos” ou “falácias” que atualmente assolam o campo (ver Larsson, 1982, p. 70; Leitch, 2003, p. 149; Hutcheon, 2006, p. 52-71).

¹⁰⁸ Beja, 1979, p. 60-62; McDougal, 1985, p. 5; Giddings; Selby; Wensley, 1990, p. 2; Reynolds, 1993, p. 8; Ray, 2000, p. 42; Stam, 2000, p. 56; 2005b, p. 17; Cahir, 2006, p. 72.

¹⁰⁹ Leitch, 2003, p. 150.

¹¹⁰ Citado com aprovação por Whelehan (1999, p. 6).

Ao tentar desmascarar esse mito da criação autoral isolada, não nego que exista uma clara diferença de escala organizacional e financeira entre a escrita, por exemplo, de uma cena de batalha em um romance e a realização fílmica de seu equivalente. O problema surge do fato de que críticos de adaptação, quando usam os termos “livro” ou “romance”, na verdade quase sempre estão falando de “texto” – isto é, eles estão invocando uma *ideia* do trabalho criativo de um autor individual ao invés do *objeto* material do livro específico em que essa obra é transmitida.¹¹¹ Como a disciplina conhecida como história do livro demonstrou amplamente desde que surgiu na França dos anos 1950 (curiosamente contemporânea ao surgimento dos estudos de adaptação em instituições anglófonas), os livros durante séculos dependeram de circuitos complexos de impressores, encadernadores, vendedores ambulantes, editores, livreiros, bibliotecários, colecionadores e leitores para a disseminação das ideias em sociedades letradas.¹¹² Assim, o livro é comprovadamente tanto o produto de instituições, agentes e forças materiais quanto o *blockbuster* de Hollywood. No entanto, os teóricos da adaptação regularmente enfatizam o poder da economia política de Hollywood como se os livros fossem textos quase virgens, intocados de preocupações comerciais antes de sua adaptação para a tela.¹¹³ Isso leva a afirmações curiosas e facilmente refutáveis de que os autores “foram (para melhor ou para pior) amplamente capazes de escrever o que lhes agradava, sem levar em consideração o público ou as despesas”,¹¹⁴ pois “questões de infraestrutura material entram apenas no ponto de distribuição”.¹¹⁵

A história do livro demonstrou que as infraestruturas comerciais da cultura do livro existem desde pelo menos a revolução de Gutenberg. Mas essas características industriais tornaram-se bem mais pronunciadas quando as editoras de livros foram incorporadas por conglomerados globais de mídias no início dos anos 1980.¹¹⁶ Críticos da indústria editorial contemporânea frequentemente observam que o potencial de comercialização dos autores e a probabilidade de seu trabalho ser escolhido para adaptação em outras mídias são considerações-chave na contratação, especialmente, de autores de primeira viagem.¹¹⁷ Além disso, todas essas considerações entram em jogo *antes* da contratação; depois disso, o livro também será amplamente orçado, editado, projetado, revisado, comercializado, divulgado e distribuído para lojas de varejo e on-line, (com sorte) discutido na esfera pública literária, e as percepções dos leitores sobre o trabalho terão sido amplamente mediadas por redes de resenhas, prêmios de livros, festivais de escritores, autógrafos de livros, clubes do livro presenciais ou seus equivalentes eletrônicos e online.¹¹⁸

¹¹¹ Ver, por exemplo, Reynolds, 1993, p. 16.

¹¹² Darnton, 1990; Adams; Barker, 1993.

¹¹³ Beja, 1979; Bluestone, 2003; Leitch, 2003.

¹¹⁴ Ray, 2000, p. 42.

¹¹⁵ Stam, 2000, p. 56.

¹¹⁶ Miller, 1997; Schiffrin, 2000; Epstein, 2002; Murray, 2006.

¹¹⁷ Engelhardt, 1997; McPhee, 2001.

¹¹⁸ Hartley, 2001; Long, 2003; Sedo, 2003; Mackenzie, 2005; Hutcheon, 2007.

Uma complexa economia literária, portanto, rege a produção e a divulgação de livros desde suas primeiras fases. Além disso, a adaptação para a tela não é apenas um complemento ou reflexão tardia para essa economia complexa, mas é considerada e avidamente buscada desde as primeiras fases da produção do livro. Isso desmente o mantra muitas vezes repetido da “autonomia” autoral predominante nos estudos de adaptação e a justaposição habitual de tais críticos do escritor individual romântico “morrendo de fome em um sótão” por um lado, com o “modo de produção industrial” de Hollywood por outro.¹¹⁹

Além disso, a compreensão da economia da indústria do livro desafia fundamentalmente a sempre implícita – e muitas vezes até explícita – classificação, por parte da teoria da adaptação, dos livros como “nicho”, enquanto o filme é denominado uma mídia de “massa”.¹²⁰ Ao analisar o peso dos interesses financeiros e das estratégias da indústria sob a influência do lançamento de novos livros de escritores *best-sellers* como Stephen King ou Dan Brown – ou mesmo de autores literários bem-conceituados como Salman Rushdie, Ian McEwan ou Annie Proulx –, é impossível negar que a indústria do livro é tão cúmplice nos processos de marketing e publicidade quanto seus equivalentes na mídia fílmica.¹²¹ O fato de as editoras de livros e os estúdios de cinema se encontrarem cada vez mais como divisões afiliadas a conglomerados de mídia globais torna a incorporação do livro nos cronogramas de produção, marketing e distribuição de mídia eletrônica e digital ainda mais viável e atraente.¹²²

Um segundo mito dos estudos de adaptação derivado da atual concepção desmaterializada do processo é a crença de que a trajetória da adaptação ocorre necessariamente da “velha” mídia do livro para a “nova” mídia do cinema, televisão e mídias digitais. Essa suposta linearidade se manifesta explicitamente nos títulos de estudos de adaptação como *Novel to Film*, de Brian McFarlane, e *Literature into Film*, de Linda Costanzo Cahir.¹²³ Claramente, essa falácia vem de uma concepção historicista do desenvolvimento das mídias na qual considera-se que elas superem as tecnologias de comunicação anteriores, em um processo de apagamento em série. Em vez disso, a realidade dos ambientes de mídia do século XX tem sido de que as mídias mais novas canibalizam o conteúdo das mídias mais antigas, mas as mídias continuam a existir contemporaneamente, reorganizando-se em novos padrões de uso e dependência mútua. Essa complementaridade de formatos de comunicação foi observada em estudos de mídia já no trabalho de Marshall McLuhan, e desde então tem sido regularmente elaborada por

¹¹⁹ Bluestone, 2003, p. 34.

¹²⁰ Beja, 1979, p. 60-61; Giddings; Selby; Wensley, 1990, p. 2; Leitch, 2003, p. 155; Hutcheon, 2006, p. 5.

¹²¹ Gelder, 2004; Brown, 2006; Phillips, 2007; Squires, 2007.

¹²² Izod, 1992; Murray, 2006; 2007b.

¹²³ Há várias exceções notáveis a essa visão geral que emerge do subcampo de novelizações nos estudos de adaptação: por exemplo, Baetens. O subtítulo do capítulo de Baetens, “Novelização, o Continente Oculto” captura bem a natureza atualmente hiper-marginalizada da pesquisa em novelizações.

teóricos de mídia, notadamente Jay David Bolter e Richard Grusin em sua exploração da “remediação” multiplataforma.¹²⁴ Dadas essas tendências intelectuais no campo mais amplo das comunicações, a adesão de longa data dos estudos de adaptação a um modelo unidirecional de adaptação parece intelectualmente provincial.

É verdade que até Bluestone dedicou um parágrafo à observação de que “[assim] como uma linha de influência vai da editora de Nova York ao estúdio de Hollywood, outra linha pode ser observada seguindo na direção oposta”.¹²⁵ Mas sua discussão observa apenas o impacto positivo das versões cinematográficas nas vendas do romance original; o autor não estende sua observação ao exame de como o conteúdo do filme pode se tornar a origem de novos produtos impressos.¹²⁶ Escrevendo mais de 20 anos depois de Bluestone, o crítico Morris Beja também dedicou duas páginas de um livro para discutir a coexistência de novelizações e romances originais, mas ele começa essa linha de pensamento potencialmente inovadora com o negligente termo “incidentalmente”.¹²⁷ No que se refere às duas primeiras ondas dos estudos de adaptação, a indústria do livro serviu como subordinada, fornecendo conteúdo pronto para as indústrias do cinema; uma relação entre mídias retribuída apenas de forma intermitente.

No momento em que a terceira onda de estudos de adaptação surgiu na década de 1980, a crescente evidência da “vida após a morte” da adaptação na forma de edições impressas *tie-in*,¹²⁸ novelizações, roteiros publicados, livros de *making-of* e títulos associados tornaram-se incontestáveis. Dotados de maior sensibilidade à cultura popular, fruto dos estudos culturais e dos modelos teóricos pós-estruturalistas, os estudiosos da adaptação começaram a notar a proliferação desses textos em forma de livro, e até sua circulação simultânea às versões para tela. Mais uma vez, esse reconhecimento tardio do tráfego de duas vias (ou multidirecional) da adaptação é sinalizado no título de uma influente antologia: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, de Cartmell e Whelehan. Mas o uso desses “textos associados” por tais críticos – fiel ao viés de análise textual, geralmente não reconhecido, da disciplina – os trata como espaços complementares adequados para análise semiótica, não para o exame de como eles vieram a ser produzidos ou seu papel na promoção cruzada de conteúdo de franquias para um público demograficamente variado.¹²⁹ Falta ainda aos estudos de adaptação entender, de maneira mais aprofundada, aos interesses financeiros de quem essas propriedades

¹²⁴ McLuhan, 2001; Bolter; Grusin, 1999; Holmes, 2005.

¹²⁵ Bluestone, 2003, p. 4.

¹²⁶ Muitos críticos também notaram o papel das adaptações cinematográficas no aumento da demanda pelo romance original: Orr (1992, p. 1); Izod (1992, p. 97, 103); Reynolds (1993, p. 4; 10); Whelehan (1999, p. 18) e Hutcheon (2006, p. 90).

¹²⁷ Beja, 1979, p. 87.

¹²⁸ Produtos denominados “tie-in” são aqueles baseados em uma propriedade de mídia, produzidos mediante autorização dos proprietários da marca (N.T.).

¹²⁹ Whelehan, 1999, p. 5-6; Cf. Izod, 1992, p. 101-102.

*spin-off*¹³⁰ atendem; a propriedade intelectual e os acordos de licenciamento pelos quais elas são governadas; e como o público experimenta esse encontro multiplataforma com conteúdo bastante semelhante – especificamente se o público investe em conteúdo consumido em diferentes plataformas com diferentes graus de prestígio cultural ou autoridade.

O terceiro e último corolário da indiferença predominante dos estudos de adaptação à economia da adaptação de livros talvez não seja tão fortemente marcado quanto os dois primeiros, pois diz respeito ao conceito mais complexo de ascensão e queda das reputações literárias. O prestígio literário continua sendo um tema majoritariamente marginalizado nos estudos de adaptação, sendo já bem estabelecido no caso de autores “clássicos” cujas obras canônicas são adaptadas para a tela ou, no caso de textos de cultura popular como histórias em quadrinhos, ocupando uma posição irrelevante no estatuto relativista dos estudos culturais.¹³¹ Um fenômeno raramente examinado é o dos autores *contemporâneos* que se autoidentificam como “literários” mas cuja obra está sendo adaptada para a tela; e como a circulação desses textos marcadamente contemporâneos desencadeia uma inflação ou uma desvalorização de suas ações literárias.¹³² A metáfora da bolsa de valores aqui invocada é deliberada; como James F. English observou em sua análise dos prêmios culturais, *The Economy of Prestige*, o fascínio pelas questões de valor literário deriva de sua posição na junção de dois sistemas conceituais filosoficamente hostis: o estético e o comercial. O conceito de estima literária nunca é totalmente redutível a qualquer sistema individual, mas é alimentado por sua situação de atrito nas placas tectônicas de *ambos* os sistemas. Como as adaptações entram nesse sistema inatamente volátil para validar ou rejeitar a reputação literária é um tópico atraente e em grande parte inexplorado em relação a autores contemporâneos (em oposição a autores há muito canônicos e que mais recentemente entraram no mercado de massa, como Jane Austen).¹³³ O interesse no tema decorre também de seu entrelaçamento com a economia literária e cultural mais ampla de agentes, organizadores, editoras, comissões julgadoras, livrarias e a imprensa literária já mencionada. Concentrar a atenção crítica nas reputações literárias, no processo de “intermediação” dentro da economia da adaptação, fornece uma

¹³⁰ Em franquias, os *spin-off* denotam produtos de mídia que contam histórias derivadas de outra obra bem-sucedida, expandindo-a ou desenvolvendo certos aspectos dessa história de maneira mais detalhada (N.T.).

¹³¹ Stam, 2005b, p. 45.

¹³² Uma exceção notável a essa regra geral é John Orr, que em “Introduction: Proust, the movie” observa que (então) romancistas literários contemporâneos como Margaret Atwood, Ian McEwan, John Fowles, Milan Kundera, Doris Lessing e Angela Carter estavam tendo seus trabalhos adaptados para filmes muito bem-produzidos (1992, p. 4-5). Orr sugere que, em um efeito de feedback, essas adaptações cinematográficas elogiadas pela crítica, por sua vez, melhoraram a reputação literária do(a) romancista.

¹³³ Muitos críticos notaram o papel das adaptações para a tela das obras de Austen na popularização e expansão do público leitor de seus romances. (por exemplo, Lupack, 1999; Stern, 2000; Aragay; López, 2005; Troost, 2007)

visão fascinante do funcionamento da indústria da adaptação e das alianças e conflitos cambiantes que inevitavelmente surgem entre seus agentes nodais.

Propondo uma nova metodologia para os estudos de adaptação

Diante do exposto, fica claro que o objetivo principal deste artigo é repensar a adaptação, não como um exercício de análise textual comparativa de livros individuais e suas versões para tela, mas como um fenômeno *material* produzido por um sistema de interesses e atores institucionais. Em suma, estou afirmando que os estudos de adaptação precisam urgentemente afastar seus recursos intelectuais de um projeto questionável de avaliação estética e, em vez disso, começar a entender sociologicamente a adaptação.¹³⁴ Para isso, é necessário sair da égide das tradições formalistas e de análise textual há muito dominantes para investigar quais campos cognatos de pesquisa cultural podem ter algo a oferecer aos estudos de adaptação em termos de metodologias alternativas. Estes, então, precisam ser avaliados criticamente em seus próprios pontos cegos analíticos, e em razão de como eles podem ser combinados de forma proveitosa em uma metodologia híbrida flexível o suficiente para compreender o funcionamento da indústria da adaptação contemporânea.

Economia política da mídia

A vertente da economia política da análise de mídia se origina nas críticas da Escola de Frankfurt do início do século XX, revivendo com interesse questões de propriedade e controle da mídia nas décadas de 1960 e 1970, e informando uma onda mais recente de pesquisa em torno da comercialização de mídias digitais. Essas contribuições mais recentes à disciplina demonstraram a grande relevância da crítica material para explicar os avanços na esfera cultural contemporânea.¹³⁵ A metodologia realista, materialista e interdisciplinar da economia política ilumina criticamente o papel fundamental do conteúdo nas indústrias de mídia contemporâneas. A convergência tecnológica em torno das plataformas digitais coincidiu com a crescente convergência de propriedade entre corporações de mídia globalizadas para criar um ambiente comercial que favorece o multiuso ou “streaming” de conteúdo de mídia para organizar

¹³⁴ Isso parece ecoar a afirmação de Dudley Andrew de que “é hora de os estudos de adaptação darem uma guinada sociológica” (2000, p. 35). No entanto, na seção do capítulo muito reproduzido de Andrew que segue sua ousada declaração de abertura, fica claro que o autor entende a “sociologia da adaptação” como relacionada com os movimentos de influência artística entre ficção e cinema: “precisamos estudar os próprios filmes como atos de discurso” (2007, p. 37). Portanto, a concepção de “sociologia” de Andrew ainda é exclusivamente textual, ignorando questões de produção, comércio e interdependência institucional que essa discussão associa ao termo.

¹³⁵ Mosco, 1996; Schiller, 1999; Wasko, 2001; 2003; Doyle, 2002.

franquias multiplataforma.¹³⁶ A principal característica e utilidade comercial do conteúdo de mídia contemporâneo parece estar em sua potencial dissociação de qualquer plataforma de mídia e sua replicação simultânea em uma variedade de mídias por meio digital. Claramente essa é uma adaptação que opera sob um nome diferente. No entanto, por razões mais institucionais do que teóricas, a economia política da mídia, como descrito anteriormente, tendeu a relegar o livro à periferia de sua preocupação analítica por causa de uma preferência herdada pelas mídias de transmissão e em rede.

Teoria cultural

Por mais atraente que seja a conceituação materialista da economia política das indústrias de mídia contemporâneas, sozinha ela fornece um esquema inadequado para entender o papel da indústria da adaptação na intermediação do valor cultural. Nos conglomerados de mídia globalizados contemporâneos, a publicação de livros tem um significado comercial relativamente menor em termos de sua contribuição para as receitas corporativas totais. No entanto, as divisões editoriais continuam a ser bem-conceituadas dentro desses conglomerados como fonte de prestígio e como lastro para reivindicações corporativas de distinção cultural. Como explicar que o conteúdo do livro é cada vez mais desmaterializado do formato de livro através da tecnologia digital e da adaptação, ao mesmo tempo em que produtores de cinema tentam alavancar associações de prestígio cultural e distinção literária dos livros por meio das plataformas de mídia? Exemplos dessa bibliofilia cinematográfica podem incluir a fetichização de bibliotecas, livros ilustrados, mapas de pergaminho, penas e tinta nas adaptações cinematográficas da Time Warner dos famosos livros *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*.¹³⁷ Por um lado, as indústrias de mídia parecem almejar a missão culturalmente democratizante de disponibilizar obras literárias aclamadas a um público de cinema demograficamente mais amplo. Mas, ao mesmo tempo, essas preocupações industriais acalmam as suspeitas do público a respeito da exploração comercial ao reiterar constantemente o respeito dos cineastas pelo premiado “pedigree literário” de uma tal propriedade de conteúdo. Assim, hierarquias culturais são, paradoxalmente, mantidas vivas pela mesma indústria que leva o público a consumir um conteúdo quase idêntico em múltiplas plataformas de mídia.

Os modelos de teoria cultural existentes são inadequados para compreender esse nexo de valores comerciais e culturais em jogo na indústria de adaptação moderna. Muito provavelmente, isso se deve ao fato de que a teoria crítica e os estudos culturais tendem a desenvolver teorias de valor cultural em relativo isolamento dos contextos da indústria material que se relacionam com a economia política. Esses focos críticos díspares deram origem a uma

¹³⁶ Elsaesser, 1998; Balides, 2000; Murray, 2003a; 2005; Jenkins, 2006.

¹³⁷ Murray, 2003b; Jenkins, 2006, p. 169-205.

disjunção entre, por um lado, as ortodoxias do relativismo textual dos estudos culturais e, por outro, o ávido apoio das indústrias de mídia à hierarquia cultural, evidenciado em suas estratégias de marketing e publicidade, enfatizando o favorecimento do consumidor e o autoaperfeiçoamento cultural.¹³⁸ Os estudos de adaptação, portanto, requerem um aparato metodológico e teórico para entender como o público deseja o relativismo cultural ao mesmo tempo que também busca nas indústrias de mídia por marcadores de prestígio cultural (prêmios literários, premiações de cinema e televisão) para orientar o consumo e a formação de identidade.

História do livro

A terceira metodologia cognata aqui proposta, a história do livro, traça sua própria história disciplinar complexa a partir dos estudos históricos franceses, da sociologia, dos estudos literários, da bibliografia e da história das ideias que se fundem em uma disciplina acadêmica do final da década de 1970. Assim como a economia política, a história do livro insiste nos fundamentos materiais das concepções de cultura, concentrando-se especificamente na mecânica da produção, disseminação e recepção impressas. A inovação mais produtiva do campo no que se refere à revitalização dos estudos de adaptação é a elaboração de modelos baseados em circuitos para conceituar o fluxo da cultura impressa nas sociedades anfitriãs.¹³⁹ Especificamente, esses modelos interligados de autores, impressores, editores, varejistas e afins se atentam às subestruturas industriais e comerciais do comércio livreiro, mas integram a essas preocupações correntes intelectuais, sociais e culturais menos tangíveis, demonstrando a interdependência das duas esferas. Menos convincente para o propósito do projeto atual é que a história do livro – como sua autodesignação sugere – confina sua atenção predominantemente às culturas impressas anteriores ao século XX e, até hoje, geralmente falhou em abraçar as indústrias do livro contemporâneo como parte de seu alcance natural.¹⁴⁰

Assim, as três metodologias aqui esboçadas já poderiam – hipoteticamente falando – convergir para a questão da indústria de adaptação contemporânea, mas até agora falharam em fazê-lo por razões próprias. Esse estado de coisas anômalo clama por uma retificação, especialmente em um momento em que os principais estudiosos da adaptação lamentam a estagnação metodológica do campo. Ao combinar os *insights* metodológicos desses três campos, os estudos de adaptação ganham uma nova metodologia intelectualmente revigorante: alerta às estruturas comerciais e industriais das mídias globais; atenta à invocação e repúdio simultâneos desses sistemas de hierarquias de valor cultural; e capaz de manter esses dois domínios – o material e o cultural – em relação dinâmica.

¹³⁸ Collins, 2002.

¹³⁹ Darnton, 1990; Adams; Barker, 1993.

¹⁴⁰ Murray, 2007a.

Modelando a indústria da adaptação

O quadro conceitual do presente artigo para um novo modelo do que tem sido chamado de “indústria da adaptação” deriva dos modelos de circuitos proeminentes na história do livro mencionados acima, que mapeiam a circulação e o fluxo das comunicações impressas entre os vários interessados da indústria do livro.¹⁴¹ Modificando substancialmente esses modelos historicamente focados para refletir a dinâmica das culturas contemporâneas de livros de língua inglesa, o novo modelo mapeia as relações entre seis principais grupos de interessados: sociedades de autores e a construção do autor celebridade; agentes literários; organizadores e editores; comissões julgadoras de prêmios literários; roteiristas; e produtores de cinema/televisão. É verdade que esse é um modelo de adaptação baseado no livro, dado o reconhecimento de que a adaptação faz circular conteúdo em todos os formatos de mídia: filme, televisão, jogos de computador, quadrinhos, teatro, música, animação, brinquedos e uma infinidade de outros produtos licenciados. Mas esse foco nas mídias tradicionais de livros e filmes dos estudos de adaptação é defensável, dada a quase ausência de um fluxo de pesquisa de adaptação orientado para a produção até o momento. Espera-se que o projeto proposto aqui estabeleça um terreno metodológico firme para que outros examinem em detalhes as economias específicas da adaptação entre outras mídias ou mesmo, mais ambiciosamente, tentem mapear o funcionamento de toda a indústria da adaptação no cruzamento de múltiplas mídias, em uma perspectiva macro.

Cada um dos pontos nodais na economia da adaptação livro-filme está conectado pelo fluxo de capital bidirecional (tanto comercial quanto cultural): o autor sacrifica o pagamento de uma comissão em troca de um maior acesso aos editores, promovido por um agente literário. Em sua função de guardiões, os agentes literários negociam para garantir que as submissões dos clientes ganhem atenção prioritária dos editores designados. As editoras realçam o status de certos prêmios literários em suas quarta capas em troca de promoção e exposição de um prêmio conquistado ou mesmo de uma posição em uma lista de finalistas. Prêmios literários e suas vendas associadas oferecem público comprovado para adaptações cinematográficas e televisivas de livros premiados, em troca de uma promoção mais ampla do próprio prêmio por meio de formatos audiovisuais. Isso, por sua vez, geralmente estimula a demanda do público pelo (re)consumo de conteúdo em forma de livro – a única parte do modelo atual já abordada pelos críticos da adaptação.

Além dessas trocas entre acionistas *adjacentes* ao circuito de adaptações, há trocas de capital complexas entre interesses *não adjacentes*: por exemplo, agentes literários recebem comissão sobre vendas de direitos para produtoras de cinema e televisão em troca da identidade da marca de

¹⁴¹ “O enorme crescimento nos últimos anos no que poderia ser chamado de indústria da adaptação torna este um fenômeno cultural que não pode ser ignorado” (Reynolds, 1993, p. 11).

um autor estabelecido ou da propriedade de um livro. As editoras estimulam a exibição de pôsteres da adaptação fílmica e de materiais de marketing acessório nas vitrines das livrarias, em troca da inclusão de fotos da produção cinematográfica ou televisiva nas capas de edições *tie-in*.¹⁴² Da mesma forma, autores de sucesso podem ajudar a estabelecer a identidade de suas editoras e, assim, atrair outros autores desejáveis para ela. Igualmente, os autores se beneficiam simbioticamente do fato de aparecerem no catálogo de uma editora renomada. Um mapeamento detalhado da indústria da adaptação precisaria se concentrar em cada um desses agentes nodais, mas com uma ênfase constante na interdependência e nas tensões inerentes a essas relações setoriais profundamente entrelaçadas.

Uma consequência da adaptação de modelos a partir de circuitos da história do livro é a consciência da especificidade histórica das estruturas da indústria do livro. Qualquer mapeamento da indústria da adaptação *contemporânea*, portanto, precisa levar em conta aspectos do comércio de livros – como a ascensão do agente literário e o crescimento do varejo online – que se tornaram onipresentes apenas nas últimas décadas. Um cronograma sugerido para tal pesquisa pode, portanto, ir de aproximadamente 1980 até o presente. Esse prazo é amplo o suficiente para incorporar mudanças estruturais significativas na indústria do livro que ocorrem como resultado do surgimento de corporações e conglomerados desde o início dos anos 1980: o impacto revolucionário das tecnologias digitais em todas as fases da produção, distribuição e varejo de livros; o apagamento do editor pelo agente como mentor e defensor literário do autor; a ascensão dos prêmios literários em campanhas promocionais de editoras de língua inglesa (notadamente o [Man] Booker Prize)¹⁴³; e o crescimento acentuado dos direitos subsidiários em mídias que não o livro como uma característica dos contratos padrão entre editores e autores durante o período.

Concentrar a pesquisa de adaptação na indústria em um período tão recente, além disso, funciona para corrigir o privilégio de longa data concedido pelos estudos de adaptação a textos “clássicos” da Renascença, do século XVIII, do século XIX e modernistas em suas análises.¹⁴⁴ As histórias culturais muito mais antigas de tais textos fazem com que eles entrem na economia da adaptação contemporânea já carregados de aprovação crítica e/ou notoriedade. A exclusão de “clássicos” já estabelecidos do modelo proposto garante que a bagagem cultural pré-existente de textos “clássicos” não distorça os achados ou introduza variáveis que não podem ser explicadas pela própria dinâmica da indústria da adaptação contemporânea. Dito isso, não há razão para que a metodologia materialista proposta também não seja

¹⁴² Bluestone, 2003, p. 4; Giddings; Selby; Wensley, p. 22; Reynolds, 1993, p. 10; Naremore, 2000b, p. 13.

¹⁴³ O Booker Prize foi criado em 1969 e tornou-se o Man Booker Prize em 2002 com uma mudança de patrocinador. Ver: <<http://www.themanbookerprize.com>>.

¹⁴⁴ Giddings; Selby; Wensley, 1990; Lupack, 1999; Cartmell; Hunter; Kaye; Whelehan, 2000; Mayer, 2002; Elliott, 2003; Stam, 2005b.

aplicável aos estudos de outras adaptações de textos “clássicos” ocorridas em eras anteriores das indústrias de livros, rádio, cinema e televisão.

Um mapeamento da indústria contemporânea de adaptações também deve reconhecer especificidades linguísticas e geográficas. Surpreendentemente, os estudos de adaptação, até o momento, se concentraram em textos em inglês ou em adaptações cinematográficas de “clássicos” anglófonos em outros idiomas além do inglês.¹⁴⁵ Esse é um elemento dos estudos de adaptação existentes que eu argumentaria a favor da perpetuação, não por causa da tradição em si, mas porque é importante reconhecer a variabilidade do processo de adaptação entre países e grupos linguísticos regionais (por exemplo, a difundida aceitação pelo público da dublagem na mídia audiovisual da Europa Continental, as convenções específicas da telenovela nas culturas hispânicas da mídia e a importância do mangá em formato impresso para a indústria de anime japonesa). Assim, o projeto aqui defendido teria como foco o conteúdo criado, distribuído e consumido no mundo anglófono. Os EUA e o Reino Unido ainda respondem pela esmagadora maioria da produção cultural em língua inglesa do mundo. No entanto, há certos pontos de acesso a esses sistemas de distribuição global para conteúdo a partir de culturas de língua inglesa historicamente “periféricas”, como Austrália, Canadá, Nova Zelândia, África do Sul, Irlanda e Índia. Dito isto, não há dúvida de que, se esses países produtores de mídias de segundo nível desejam obter exposição de seu conteúdo para o público global de língua inglesa, isso ocorrerá em colaboração ou por meio da aquiescência dos guardiões culturais EUA e Reino Unido. A realização de um mapeamento detalhado da indústria de adaptações contemporâneas, portanto, não apenas informa os debates sobre o valor cultural, mas também aprimora a formação e a implementação de políticas culturais nos níveis nacional e supranacional a fim de facilitar o “contrafluxo” cultural.

Onde os recursos de pesquisa poderiam ser adequadamente alocados para sustentar empiricamente esse modelo focado na indústria? Talvez a análise textual tenha permanecido por tanto tempo como o cenário metodológico padrão para estudos de adaptação porque os estudos de caso livro-filme estão prontamente disponíveis na era da biblioteca de videocassetes e DVDs.¹⁴⁶ Uma questão prática importante, portanto, é se os recursos para implementar o modelo metodológico proposto e sustentar os pressupostos teóricos aqui levantados estão disponíveis. Conforme descrito acima, um dos

¹⁴⁵ Stam e Hutcheon, ambos oriundos dos programas norte-americanos de literatura comparada, são notáveis exceções a essa regra; o trabalho em adaptação de ambos os críticos faz referência a uma grande variedade de textos de (principalmente) outros grupos linguísticos europeus, em particular das culturas de língua francesa, espanhola, italiana e portuguesa (ver Stam, 2005b, p. 17).

¹⁴⁶ Essa infinidade de recursos de pesquisa está em forte contraste com a laboriosa metodologia dos anos 1950 que Bluestone descreve envolvendo a obtenção do roteiro de filmagem para um determinado filme: viajando pelos EUA para localizar um cinema que esteja exibindo o filme e, em seguida, marcando o roteiro de filmagem enquanto assiste ao filme para indicar cenas excluídas da versão lançada no cinema. Bluestone então comparou esse “registro preciso e razoavelmente objetivo” da versão cinematográfica com o romance original como “uma maneira de impor o roteiro de filmagem ao livro” (2003, p. ix).

principais objetivos dos estudos de adaptação deve ser colocar os discursos acadêmicos em diálogo com as práticas da indústria da adaptação, uma troca que até agora mal ocorreu. Um resultado da atual falta de contato entre esses domínios é que pesquisas acadêmicas que analisam a dinâmica da indústria contemporânea são escassas, e necessitam de uma abordagem de múltiplas perspectivas para reunir materiais de pesquisa. Os recursos-chave incluiriam:

- Pesquisa acadêmica existente em estudos de adaptação, estudos de mídia, estudos cinematográficos, história do livro e teoria cultural, conforme descrito acima;
- livros de memórias/autobiografias/biografias de autores, agentes literários, editores, agentes de cinema, roteiristas, produtores de filmes e diretores;
- publicações da “esfera cultural” (ou seja, publicações culturais não acadêmicas, tais como suplementos culturais e artísticos em jornais de grande formato, revistas de críticas literárias, pequenas revistas, críticas de filmes, guias de televisão);
- publicações comerciais (ou seja, periódicos específicos do setor de livros e filmes e relatórios encomendados);
- arquivos (por exemplo, o Booker Prize Archive na Oxford Brookes University (Reino Unido),¹⁴⁷ e arquivos de editores britânicos na University of Reading (Reino Unido));¹⁴⁸
- entrevistas acadêmicas, em mídias populares e na imprensa especializada com autores, agentes, editores, jurados de prêmios, roteiristas, diretores e produtores;
- evidências para e extratextuais (por exemplo, capas de livros; materiais promocionais de cinema e televisão, materiais publicitários de prêmios literários distribuídos em pontos de venda de varejo);
- reflexões da cultura popular sobre a “ansiedade de adaptação” (por exemplo, filmes como *Adaptation* [2002]¹⁴⁹ de Spike Jonze; *Love and Death on Long Island* [1998] de Richard Kwieniewski; *Barton Fink* [1991] dos irmãos Coen; e romances satíricos da indústria cinematográfica e literária).

Assim, existem inúmeros recursos para verificar empiricamente o funcionamento da indústria de adaptação contemporânea. O fato de que os estudiosos da adaptação, até o momento, fizeram relativamente pouco uso de recursos tão amplamente dispersos provavelmente significa uma resistên-

¹⁴⁷ <<http://www.brookes.ac.uk/library/speccoll/booker.html>>.

¹⁴⁸ <<http://www.reading.ac.uk/library/special-collections/archives/lib-special-publishers.asp>>.

¹⁴⁹ O filme vertiginosamente inventivo de Jonze pode quase servir como um manifesto inesperado (e presumivelmente não intencional) para uma nova onda de estudos de adaptação focada na indústria, devido à sua atenção satírica às motivações e ansiedades de roteiristas, autores, agentes, diretores, atores, produtores e gurus de escrita de roteiros. Não à toa, o filme já foi amplamente comentado em recentes trabalhos acadêmicos sobre adaptações (Hutcheon, 2004, p. 108; 2006, p. 2; 2007; Stam, 2005b, p. 1-3).

cia em transpor protocolos de pesquisa estabelecidos em ciências humanas e sociais. Mas, considerando que a adaptação seja o empreendimento acadêmico interdisciplinar original, tal respeito pusilânime aos limites sem uma razão parece não ter lugar no mapeamento de uma nova abordagem para a disciplina.

Conclusão: Benefícios de um modelo de adaptação centrado na indústria

A reformulação tardia da teoria da adaptação com o objetivo de dar conta das dimensões industriais da adaptação nas culturas midiáticas contemporâneas pode beneficiar vários públicos. Para os estudos de adaptação acadêmicos, tal inovação sacudiria as debilitadas bases de uma disciplina afundada no marasmo e reconectaria produtivamente o campo a áreas cognatas de análise cultural, hibridizando sua metodologia e acrescentando nuances aos seus modelos preponderantes. De modo importante para os estudiosos já acomodados na disciplina, tal interação desafiaria o veredito pejorativo de outras vertentes sobre os estudos de adaptação como um atraso teórico entediante. Um novo modelo de adaptação levaria em conta o papel da adaptação como força motriz nas mídias multiplataformas contemporâneas e buscaria replicar essa centralidade comercial ao atribuir à adaptação um papel central equivalente nas teorizações da cultura do século XXI.

Essa adaptação culturalmente onipresente tem sido notada há muito tempo¹⁵⁰ e, sem dúvida, se faz cada vez mais. Alguns comentaristas observam esse fenômeno da perspectiva específica da pesquisa de público e recepção, outros do ponto de vista mais generalista da participação na “cultura de massa”.¹⁵¹ Mais recentemente, o tráfego de conteúdo entre plataformas também foi analisado textualmente em termos narratológicos, semióticos e pós-estruturalistas.¹⁵² Falta nessa equação acadêmica um terceiro fluxo de pesquisa que forneceria a necessária perspectiva de adaptação orientada para a produção, a fim de complementar as abordagens existentes. Mas, em vez de ver a análise focada na produção meramente como um corretivo para desequilíbrios críticos existentes e, portanto, como um fim em si mesma, o projeto atual indica como a conceituação das subestruturas industriais da adaptação fornece novos entendimentos de por que os textos assumem a forma que assumem e como influenciam ou respondem à avaliação do público. Assim, um foco na produção na era digital fornece uma nova dimensão à pesquisa de adaptação, mas também questiona a tradicional divisão tripartite dos estudos de mídia em categorias produção/texto/audiência. A produção

¹⁵⁰ Orr, 1992, p. 4; Naremore, 2000b, p. 15; Elliott, p. 4; 6; Hutcheon, 2004, 2006, p. xi; 2, 2007.

¹⁵¹ Larsson, 1982, p. 81.

¹⁵² Stam, 2000, 2005b, p. 11-12; 28.

importa; mas quem é o produtor e quem é o público em uma era de infinita reprodutibilidade digital, criação coletiva e prática de mídia “produtiva” permanece uma questão em aberto.¹⁵³

Mais específicos do que esses benefícios para a comunidade acadêmica como um todo são as recompensas que tal estudo promete para a disciplina comumente marginalizada da cultura impressa ou dos estudos de edição. Em vez de perceber o livro como o primo pobre e rapidamente obsolecente em relação à mídia audiovisual, estudar a indústria da adaptação revela a proeminência contínua do conteúdo derivado do livro na era multimídia. Isso ocorre quer os formatos impressos sirvam ou não como ponto inicial de entrada do público em uma franquia de conteúdo. Pois mesmo uma rápida olhada na cultura da mídia *mainstream* contemporânea revela que o público apresentado ao conteúdo do livro em versões audiovisuais muitas vezes consome as mesmas narrativas em seu formato original de romance, ou – quando o conteúdo para a tela é original – o público pode procurar por novelizações, livros de *making-of* ou volumes complementares para prolongar, enriquecer e potencialmente complexificar sua experiência de conteúdo. O conceito de adaptação “pós-celuloide”, brevemente mencionado por Robert Stam, é apropriado aqui.¹⁵⁴ Embora o uso do termo por Stam pareça denotar o impacto dos avanços tecnológicos nas mídias digitais e on-line no âmbito da cultura cinematográfica, claramente o conteúdo digital também é remediado em formatos totalmente *analógicos*, como o livro impresso. O público exige, avalia e às vezes “reescreve” esse conteúdo multiplataforma de maneiras imprevisíveis, refutando as suposições dos historicistas da mídia de que o público mais jovem é necessariamente mais leal às mídias desenvolvidas mais recentemente.

Finalmente, o terceiro grupo que se beneficia do mapeamento da economia contemporânea da adaptação anglófona são os profissionais do livro, do cinema, da televisão e do setor de licenciamento que estão engajados na mecânica real da adaptação. Até o momento, esses participantes da indústria se valeram de guias de “como fazer” que se limitam a questões pragmáticas para a realização de projetos de adaptação individuais, sem fornecer uma visão geral do processo de adaptação de uma perspectiva crítica e macro-orientada.¹⁵⁵ Para produtores culturais em nações anglófonas de segundo nível ou tradicionalmente “periféricas”, é especialmente crucial em termos de política e nacionalismo cultural entender como o conteúdo atravessa (ou contorna) as redes culturais dominantes dos EUA e do Reino Unido para ganhar exposição a públicos globais de língua inglesa. Quais são os mecanismos pelos quais o conteúdo é intermediado no intercâmbio das adaptações globais e quais interações complexas de agentes, instituições e comércio influenciam a avaliação cultural em diferentes territórios? Que

¹⁵³ Bruns, 2005.

¹⁵⁴ Stam, 2005b, p. 11.

¹⁵⁵ Seger, 1992.

fenômenos específicos da indústria causam uma ascensão ou queda de prestígio cultural para autores, editores, diretores ou estúdios, por quais razões e aos olhos de quais públicos? Os agentes da indústria da adaptação sempre se beneficiam simbioticamente da circulação multiplataforma de conteúdo ou a ascensão de uma propriedade à exposição no mercado de massa em um setor de mídia pode desencadear a desvalorização da moeda cultural de uma propriedade em outro? Afinal, para cada leitor que seleciona uma edição *tie-in* com base em um conhecido fotograma reproduzido na capa, há outros que buscarão ativamente o design de capa pré-adaptação mais “puro”, mais “literário”.¹⁵⁶ Até que ponto as relações dentro do ecossistema da adaptação se sustentam mutuamente e até que ponto elas evidenciam rivalidades setoriais, conflitos comerciais e preconceitos de longa data sobre o status cultural de mídias específicas? Tais questões são infinitamente provocativas intelectualmente e inquestionavelmente contemporâneas em sua relevância. Juntas, elas representam uma oportunidade estimulante de transformar os estudos de adaptação, de um tópico de nicho intelectual para talvez a disciplina unificadora no epicentro dos estudos de comunicação contemporâneos.

Tradução de Camila Augusta Pires de Figueiredo para o texto “Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry”, *Literature/Film Quarterly*, v. 36, n. 1, p. 4-20, 2008.

Referências

- ADAM, Jasmin. Quo Vadis Book Culture?: The German Publishing Industry and the Emergence of Film. In: *The Fourth International Conference on the Book*. Emerson College, Boston. 20-22 out. 2006 Disponível em: http://b06.cgpublisher.com/proposals/226/index_html. Acesso em: 11 maio 2007.
- ADAMS, Thomas R.; BARKER, Nicolas. A New Model for the Study of the Book. In: *A Potencie of Life: Books in Society*. Ed. Nicolas Barker. London: British Library, 1993. p. 5-43.
- ANDREW, Dudley. Adaptation [1984]. In: *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. p. 28-37.
- ARAGAY, Mireia (Ed.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.
- ARAGAY, Mireia; LÓPEZ, Gemma. Inf(lecting) *Pride and Prejudice*: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation. In: *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ed. Mireia Aragay. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p. 201-219.
- BAETENS, Jan. From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent. In: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 226-238.

¹⁵⁶ Marshall, 2003, p. A1.

BALIDES, Constance. Jurassic Post-Fordism: Tall Tales of Economics in the Theme Park. *Screen*, v. 41, n. 2, p. 139-160, 2000.

BEJA, Morris. *Film and Literature: An Introduction*. New York: Longman, 1979.

BLUESTONE, George. *Novels into Film* [1957]. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

BROWN, Stephen. *Consuming Books: The Marketing and Consumption of Literature*. London: Routledge, 2006.

BRUNS, Axel. Gatewatching: Collaborative Online News Production. Digital Formations series. New York: Peter Lang, 2005.

CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland, 2006.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Eds.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London; New York: Routledge, 1999.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Eds.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

CARTMELL, Deborah; HUNTER, I.Q.; KAYE, Heidi; WHELEHAN, Imelda (Eds.). *Classics in Film and Fiction*. Film/Fiction series. London: Pluto, 2000.

COHEN, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven; London: Yale UP, 1979.

COLLINS, Jim (Ed.). *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. Maiden; Oxford: Blackwell, 2002.

CURRAN, James. The New Revisionism in Mass Communication Research: A Reappraisal. *European Journal of Communication*, v. 5, n. 2, p. 135-164, 1990.

DARNTON, Robert. What Is the History of Books? [1982] In: *The Kiss of Lamourette*. London: Faber, 1990. p. 107-135.

DESMOND, John M.; HAWKES, Peter. *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McGraw Hill, 2006.

DOYLE, Gillian. *Media Ownership: The Economics and Politics of Convergence and Concentration in the UK and European Media*. London: Sage, 2002.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

ELSAESSER, Thomas. Cinema Futures: Convergence, Divergence, Difference. In: *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?: The Screen Arts in the Digital Age*. Ed. Thomas Elsaesser e Kay Hoffmann. Amsterdam: Amsterdam UP, 1998. p. 9-26.

ENGELHARDT, Tom. Gutenberg Unbound. *Nation*, v. 17, p. 18-21; 29, mar. 1997.

ENGLISH, James F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard UP, 2005.

- EPSTEIN, Jason. *Book Business, Publishing Past Present and Future*. New York: Norton, 2002.
- GELDER, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London: Routledge, 2004.
- GIDDINGS, Robert; SELBY, Keith; WENSLEY, Chris. *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: Macmillan, 1990.
- HAMMOND, Mary. Hall Caine and the Melodrama on Page, Stage and Screen. *Nineteenth Century Theatre and Film*, v. 31, n. 1, p. 39-57, 2004.
- HARTLEY, Jenny. *Reading Groups*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- HOLMES, David. *Communication Theory: Media, Technology, Society*. London: Sage, 2005.
- HUTCHEON, Linda. On the Art of Adaptation. *Dædalus*, v. 133, n. 2, p. 108-111, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York; London: Routledge, 2006.
- HUTCHEON, Linda. In Defence of Literary Adaptation as Cultural Productio" *M/C Journal*, v. 10, n. 2, 2007. Disponível em: <http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php>. Acesso em: 16 maio 2007.
- IZOD, John. Words Selling Pictures. In: *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Ed. John Orr e Colin Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992. p. 95-103.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York; London: New York UP, 2006.
- KLEIN, Michael; PARKER, Gillian (Eds.). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar, 1981.
- LARSSON, Donald F. Novel into Film: Some Preliminary Reconsiderations. In: *Transformations in Literature and Film*. Ed. Leon Golden. Tallahassee: Florida State U, 1982. p. 69-83.
- LEITCH, Thomas. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* v. 45, n. 2, p. 149-171, 2003.
- LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of The-Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.
- LONG, Elizabeth. *Book Clubs: Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Chicago; London: U of Chicago P, 2003.
- LUPACK, Barbara Tapa (Ed.). *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*. Bowling Green: Bowling Green State U Popular P, 1999.
- MACKENZIE, Janet (Ed.). *At the Typeface: Selections from the Newsletter of the Victorian Society of Editors*. Melbourne: Society of Editors (Victoria), 2005.

- MARCUS, Fred H. (Ed.). *Film and Literature: Contrasts in Media*. Scranton: Chandler, 1971.
- MARSHALL, Jeannie. Judging Books by their Covers: Film Fans Split on Movie Tie-ins. *National Post* [Canada] 4 jan. 2003.
- MAYER, Robert (Ed.). *Eighteenth-Century Fiction on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- MCDUGAL, Stuart Y. *Made into Movies: From Literature to Film*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1985.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964]. Routledge Classics. London: Routledge, 2001.
- MCPHEE, Hilary. *Other People's Words*. Sydney: Picador, 2001.
- MILLER, Mark Crispin. The Crushing Power of Big Publishing. *The Nation*, p. 11-18, 17 Mar. 1997.
- MOSCO, Vincent. *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. London: Sage, 1996.
- MURDOCK, Graham; GOLDING, Peter. Capitalism, Communication and Class Relations. In: *Mass Communication and Society*. Ed. James Curran, Michael Gurevitch e Janet Woollacott. London: Arnold, 1977. p. 12-43.
- MURRAY, Simone. Media Convergence's Third Wave: Content Streaming. *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, v. 9, n. 1, p. 8-18, Spring 2003a.
- MURRAY, Simone. A Book that Will be Read as Long as Films are Seen: Book to Screen Literary Adaptations and the Content Economy. Proceedings of The Book Conference 2003. *International Journal of the Book*, v. 1, Melbourne: Common Ground, 2003b. p. 329-335.
- MURRAY, Simone. Brand Loyalties: Rethinking Content with Global Corporate Media. *Media, Culture & Society*, v. 27, n. 3, p. 415-435, 2005.
- MURRAY, Simone. Content Streaming. In: *Paper Empires: A History of the Book in Australia Volume 3, 1946-2005*. Ed. Craig Munro, Robyn Sheahan-Bright. Curtin. Brisbane: U of Queensland P, 2006. p. 126-131.
- MURRAY, Simone. Publishing Studies: Critically Mapping Research in Search of a Discipline. *Publishing Research Quarterly*, v. 22, n. 4, p. 3-25, Winter 2007a.
- MURRAY, Simone. Generating Content: Book Publishing as a Component Media Industry. In: *Making Books: Studies in Contemporary Australian Publishing*. Ed. David Carter e Anne Galligan. Brisbane: U of Queensland P, 2007b. p. 51-67.
- MURRAY, Simone. Phantom Adaptations: *Eucalyptus*, the Adaptation Industry and the Film that Never Was. *Adaptation*, v. 1, n. 1, p. 5-23, Mar. 2008.

NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. London: Athlone, 2000a.

NAREMORE, James. Introduction: Film and the Reign of Adaptation. In: *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000b. p. 1-16.

ORR, John. Introduction: Proust, the movie. In: *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Ed. John Orr e Colin Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992. p. 1-9.

ORR, John; NICHOLSON, Colin (Eds.). *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992.

PHILLIPS, Angus. Cover Story: Cover Design in the Marketing of Fiction. *Logos*, v. 18, n. 1, p. 15-20, 2007.

RAY, Robert B. The Field of 'Literature and Film.' In: *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. p. 38-53.

REYNOLDS, Peter (Ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London; New York: Routledge, 1993.

RUPPERT, Peter (Ed.). *Ideas of Order in Literature and Film*. Tallahassee: Florida State UP, 1980.

SCHIFFRIN, Andre. *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. London; New York: Verso, 2000.

SCHILLER, Dan. *Digital Capitalism: Networking the Global Marketing System*. London: Pluto, 1999.

SEDO, DeNel Rehberg. Readers in Reading Groups: An Online Survey of Face-to-Face and Virtual Book Clubs. *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, v. 9, n. 1, p. 66-90, 2003.

SEGER, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Holt, 1992.

SQUIRES, Claire. *Marketing Literature: The Making of Contemporary Writing in Britain*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden; Oxford: Blackwell, 2005a.

STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Ed. Robert Stam e Alessandra Raengo. Malden; Oxford: Blackwell, 2005b. p. 1-52.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Eds.). *A Companion to Literature and Film*. Malden; Oxford: Blackwell, 2005a.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Eds.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Ed. Robert Stam e Alessandra Raengo. Malden; Oxford: Blackwell, 2005b.

STERN, Lesley. *Emma* in Los Angeles: Remaking the Book and the City. In: *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone, 2000. p. 221-238.

STRATTON, David. Lacking a Cutting Edge. Rev. of Ryan Murphy's *Running with Scissors*. *Weekend Australian*, p. 22-23, 31 Mar. 2007.

TROOST, Linda V. The Nineteenth-century Novel on Film: Jane Austen. In: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007. p. 75-89.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1975.

WASKO, Janet. *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*. Cambridge: Polity, 1994.

WASKO, Janet. *Understanding Disney*. The Manufacture of Fantasy. Malden: Blackwell, 2001.

WASKO, Janet. *How Hollywood Works*. Thousand Oaks: Sage, 2003.

WEEDON, Alexis. From Three-Deckers to Film Rights: A Turn in British Publishing Strategies, 1870-1930. *Book History*, v. 2, n. 1, p. 188-206, 1999.

WEEDON, Alexis. 'Behind the Screen' and 'The Scoop': A Cross-media Experiment in Publishing and Broadcasting Crime Fiction in the Early 1930s. *Media History*, v. 13, n. 1, p. 43-60, 2007.

WEEDON, Alexis. Elinor Glyn's System of Writing. *Publishing History*, v. 60, p. 31-50, 2007.

WHELEHAN, Imelda. Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. London; New York: Routledge, 1999. p. 3-19.

Parte II

palavra e imagem

Palavra e imagem

W. J. T. Mitchell

Se a tarefa central da História da Arte é o estudo de imagens visuais, a questão de “palavra e imagem” volta sua atenção para a relação entre a representação visual e a linguagem. De modo mais abrangente, “palavra e imagem” designa a relação da História da Arte com a história da literatura, os estudos textuais, a linguística e outras disciplinas que lidam principalmente com a expressão verbal. De modo ainda mais genérico, “palavra e imagem” é uma espécie de forma abreviada para designar uma divisão básica na experiência humana de representações, apresentações e símbolos. Podemos nomear tal divisão como a relação entre o visível e o dizível, a demonstração e o discurso, o mostrar e o contar.¹

Considere, por um exemplo, as palavras que você está lendo neste momento. Elas são (espera-se) signos verbais inteligíveis. É possível lê-las em voz alta, traduzi-las para outras línguas, interpretá-las e parafraseá-las. Elas são, ainda, marcas visíveis na página, ou (se lidas em voz alta) sons audíveis no ar. Você pode vê-las enquanto marcas pretas sobre um fundo branco, com tamanhos, formas e posições específicas; você pode ouvi-las como sons sobre um relativo silêncio. Em suma, elas apresentam uma face dupla tanto para os olhos quanto para os ouvidos: de um lado é o signo articulado da linguagem; de outro é uma *gestalt* formal, visual ou auditiva, uma imagem ótica ou acústica. Geralmente olhamos apenas para uma face e ignoramos a outra: não prestamos muita atenção na tipografia ou no aspecto gráfico de um texto; não ouvimos os sons das palavras, preferindo nos concentrar no sentido que elas carregam. Mas é sempre possível mudar nossa atenção, deixar aquelas

marcas pretas sobre um fundo branco

se tornarem objetos de atenção visual ou sonora, como no exemplo autorreferencial acima. Somos encorajados a tal mudança por usos poéticos e retóricos da linguagem, que trazem à tona a sonoridade das palavras, ou por usos ornamentais e artísticos da escrita (como nas iluminuras, na caligrafia)

¹ Foucault, 1982; Deleuze, 1988; Mitchell, 1994.

que trazem à tona a aparência visual das letras. Mas o potencial de mudança “da palavra para a imagem” está sempre ali, mesmo que nas formas mais simples e desadornadas da escrita e da fala.

Um potencial semelhante é encontrado nas imagens visuais. No ato de interpretar ou descrever imagens, mesmo no processo fundamental de reconhecimento do que elas representam, a linguagem entra no campo visual. De fato, a dita experiência visual “natural” do mundo, bem distante da observação de imagens, pode se assemelhar a uma linguagem. O filósofo George Berkeley (1709) argumentou que a visão é uma “linguagem visual”, uma técnica aprendida e complexa que envolve a coordenação de sensações táteis e visuais. Neuropsicólogos contemporâneos como Oliver Sacks (1993) confirmaram a teoria de Berkeley, demonstrando que pessoas que perderam a visão por um longo período de tempo têm de reaprender as técnicas cognitivas do olhar, mesmo após a recuperação completa da estrutura física do olho. Na prática, o reconhecimento daquilo que imagens visuais representam, ou mesmo o reconhecimento de que algo é uma imagem, parece possível apenas para animais dotados de linguagem. A famosa ilusão do pato-coelho demonstra o intrincado e íntimo jogo entre palavras e imagens na percepção de uma imagem visual. Ser capaz de ver tanto o pato quanto o coelho, de ver ora um ora outro, é possível apenas para uma criatura que é capaz de coordenar imagens e palavras, experiência e linguagem.²



“Palavra e imagem” tornou-se algo como um tópico em voga na História da Arte contemporânea, em grande parte devido ao que tem sido compreendido como invasões da Teoria da Literatura nas artes visuais. Acadêmicos como Norman Bryson, Mieke Bal, Michael Fried, Wendy Steiner e muitos outros (eu incluído entre eles) têm sido flagrados cruzando as fronteiras dos departamentos de Literatura em direção à História da Arte. Esses pesquisadores trazem consigo métodos e termos desenvolvidos inicialmente para o estudo de textos: semiótica, linguística estrutural, gramatologia, análise do discurso, teoria dos atos de fala, retórica e teoria narrativa (para citar apenas alguns).

Como era de se esperar, a polícia de fronteira está em alerta para proteger o território da História da Arte da colonização pelo imperialismo literário. Mesmo um historiador da arte ousado, que trabalha com uma

² Wittgenstein, 1953.

variedade de temas como Thomas Crow, se rende a uma postura defensiva, a um “reflexo de historiador da arte” quando repara que pesquisadores de “disciplinas acadêmicas baseadas em texto” têm se encaminhado em direção ao estudo das artes visuais.³ Esse tipo de postura defensiva pode parecer estranha, dadas as íntimas relações entre palavra e imagem que acabamos de observar através de alguns exemplos textuais e picturais. Parece ainda mais estranho quando refletimos sobre o interesse ativo que grandes historiadores da arte como Erwin Panofsky têm na filologia e na literatura. O próprio nome da ciência de análise de imagens de Panofsky, “iconologia”, contém a sutura da imagem (*icon*) com a palavra (*logos*). O que é a História da Arte, no fim das contas, senão uma tentativa de achar as palavras certas para interpretar, explicar, descrever e avaliar imagens visuais?

Na medida em que a História da Arte objetiva tornar-se uma disciplina crítica, uma disciplina que reflete sobre suas próprias premissas e práticas, ela não pode tratar as palavras que são tão necessárias para seu trabalho como meras instrumentalidades a serviço de imagens visuais, ou tratar imagens como meros ajudantes da decifração textual. Ela deve refletir sobre a relação entre linguagem e representação visual, fazendo do problema de “palavra e imagem” uma característica central de seu entendimento enquanto disciplina. Na medida em que tal problema envolve as fronteiras entre disciplinas “textuais” e “visuais”, ele deve ser objeto de investigação e análise, colaboração e diálogo, e não reflexos defensivos.

Há uma dimensão da postura defensiva da História da Arte que faz sentido, e essa é a resistência à noção de que a visão e as imagens visuais são totalmente redutíveis à linguagem. Um dos mais tristes fenômenos que se observa na História da Arte contemporânea é a pressa em se fixar em um conceito-chave (discurso, textualidade, semiose e cultura vêm à mente) que vai resolver todo o mistério da experiência e da representação visual, e vai anular a diferença entre palavra e imagem. A manutenção ou mesmo o policiamento dessa fronteira é uma tarefa útil quando conduzida com o espírito do respeito às diferenças. Retomando as palavras de G. E. Lessing:

Pintura e poesia deveriam ser como dois vizinhos justos e amigáveis, sendo permitido a nenhum dos dois tomar liberdades indecorosas no solo do domínio alheio, mas que exercitam a tolerância nas fronteiras e implementam um acordo pacífico para todas as pequenas invasões que as circunstâncias podem obrigá-los a fazer às pressas sobre os direitos do outro.⁴

Os domínios de palavra e imagem são como dois países que falam línguas diferentes mas que têm uma longa história de migração mútua, troca cultural e outras formas de interação. A relação palavra/imagem não é um método absoluto para dissolver essas fronteiras ou para mantê-las como limites eternamente fixos; é o nome de um problema e de uma problemática

³ Crow, 1994, p. 83.

⁴ Lessing, 1766, p. 116.

– uma descrição dos limites irregulares, heterogêneos e muitas vezes improvisados entre as “instituições do visível” (artes visuais, mídia visual, práticas de exibição e espetatorialidade) e “instituições do verbal” (literatura, linguagem, discurso, práticas de fala e escrita, audição e leitura).

A relação entre palavras e imagens é um problema extraordinariamente antigo no estudo das artes e nas teorias de retórica, comunicação e subjetividade humana. Nas artes, a comparação entre poesia e pintura, literatura e artes visuais foi tema constante desde a antiguidade nas estéticas orientais e ocidentais. A observação despreocupada do poeta romano Horácio “*ut pictura poesis*” (como a pintura, é a poesia) tornou-se a base para uma das mais duradouras tradições da pintura ocidental e serviu de pedra de toque para comparações das “artes irmãs” palavra e imagem desde então. A teoria do drama de Aristóteles contempla uma aferição cuidadosa da importância relativa de *lexis* (fala) e *opsis* (espetáculo) na tragédia. Teorias da retórica rotineiramente apelam para o modelo de combinação palavra/imagem para definir a relação entre argumento e evidência, preceito e exemplo, *verbum* (palavra) e *res* (coisa, substância). Uma retórica efetiva é caracteristicamente definida como uma estratégia dupla de persuasão verbal/visual, mostrar enquanto conta, ilustrar sua declaração com exemplos potentes, fazer o ouvinte *ver* e não apenas *ouvir* o argumento do orador. Teorias da antiguidade acerca da memória frequentemente a descrevem como uma técnica de coordenação de uma sequência de palavras através de uma estrutura de lugares visíveis e imagens, como se a mente fosse uma tábua de cera inscrita com imagens e palavras, ou um templo ou um museu recheado de estátuas, pinturas e inscrições.⁵

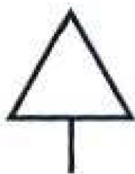
A cultura contemporânea fez a interação entre palavra e imagem tornar-se ainda mais volátil, intrincada e pervasiva. Independentemente do que mais possam ser os filmes, eles são claramente uma sutura complexa de imagens visuais e fala, visão e som, e (especialmente na era do cinema mudo) imagem e escrita. A transformação da identidade do visual e do verbal que vimos no exemplo do pato-coelho é multiplicada várias vezes pela manipulação digital de imagens eletrônicas, pelo “*morphing*” que transforma rapidamente uma série de gêneros e tipos raciais nos vídeos de Michael Jackson, ou por um comercial de espuma de barbear da Gillette. Qualquer criança que cresceu comendo a sopa de letrinhas da Vila Sésamo sabe que letras são signos visuais e que palavras podem se transformar em imagens e voltarem a ser palavras num piscar de olhos. Se os antigos sistemas de memória tinham suas tábuas de cera ilustradas e templos recheados de arte, tecnologias modernas de memória coordenam fluxos de informação digital e analógica em uma arquitetura virtual eletrônica, convertendo imagens em textos e vice-versa. Embora um dos impulsos centrais do modernismo artístico no século XX, como Clement Greenberg argumenta, foi a exploração da distinguibilidade e da diferença entre as mídias verbal e visual, em busca

⁵ Yates, 1966.

de uma pintura puramente óptica e de uma poesia puramente verbal, a cultura em geral foi dominada pela estética do *kitsch*, que livremente mistura e adultera as mídias.

O que há na construção da mente humana que faz com que a interação de palavras e imagens pareça ser, apesar das inúmeras variações históricas e regionais, algo como um universal cultural? É possível recorrer à estrutura hemisférica do cérebro, com suas divisões entre funções visuais, espaciais, intuitivas e os processos de racionalização verbal e sequencial. Ou é possível adotar uma perspectiva psicanalítica sobre a formação da subjetividade como uma progressão do “estádio do espelho” imagético na infância para uma construção de si simbólica e verbal na maturidade. Ou é possível preferir uma explicação teológica que leva em consideração os relatos da criação da espécie humana enquanto imagem e palavra do criador, a modelagem de Adão e Eva como invólucros de barro dotados do sopro do espírito, fazendo deles não apenas “imagens” de seu criador, mas emanações vivas e falantes do Verbo.

No meu ponto de vista, essas não são exatamente “explicações” do fenômeno palavra/imagem, mas instanciações míticas altamente genéricas. São narrativas culturais fundamentais que transformam categorias como palavra e imagem em algo como personagens de um drama sujeito a infinitas variações, a transformações históricas e a deslocamentos geográficos. São histórias como essas que fazem da relação entre palavra e imagem não apenas uma mera questão técnica de distinção entre diferentes tipos de signos, associando-os a valores, interesses e sistemas de poder profundamente enraizados. Antes de seguir adiante nessas questões fronteiriças, no entanto, pode ser útil examinar um pouco mais atentamente o que é a relação entre palavras e imagens, como ela é geralmente definida e como ela cumpre um papel pervasivo e volátil nas discussões sobre arte, mídia e consciência. Muito do poder e do interesse na relação palavra/imagem vem de sua simplicidade ilusória. O que pode ser mais direto ao ponto do que a distinção entre uma imagem de árvore e a palavra “árvore”?

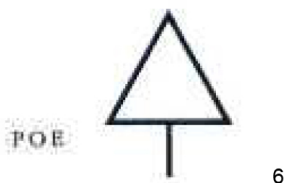


ÁRVORE

Na prática, não temos nenhum problema em discernir qual é a palavra e qual é a imagem. O problema surge quando tentamos explicar a diferença, quando tentamos definir exatamente quais as características que fazem de um signo uma palavra e do outro uma imagem. Uma explicação

comum se basearia na diferença do “canal” sensorial apropriado para cada tipo de signo. A palavra é um signo fonético: ela deve ser lida em voz alta ou subvocalizada e “ouvida” enquanto um evento acústico. A imagem é um signo visual: ela representa a aparência visual de um objeto. A diferença entre palavra e imagem é simplesmente a diferença entre ouvir e ver, falar e retratar.

A clareza dessa distinção é menos segura do que parece à primeira vista. Afinal de contas, nós vemos a palavra escrita “árvore” e a palavra nos aponta para uma classe de objetos visíveis, a mesma classe designada pela imagem. E não está totalmente claro que simplesmente “vemos” a árvore representada pela imagem. Nós podemos facilmente enxergar essas marcas como algo totalmente diferente – uma ponta de lança ou uma seta indicando a direção. Ver tal objeto enquanto imagem de uma árvore significa atribuir uma identidade, dar a ele um nome. Se víssemos essa imagem no contexto de uma pictografia ou de uma inscrição hieroglífica, poderíamos descobrir toda uma gama de conotações simbólicas: a imagem vista enquanto árvore poderia se referir a uma floresta inteira, ou ser associada a conceitos como crescimento e fertilidade; vista como uma ponta de lança, ela poderia ser um signo para guerra ou caça, ou para guerreiro ou caçador. A imagem pode até perder todas as conexões com a aparência visual de uma árvore, e se transformar em um signo fonético, indicando a unidade silábica “tree” [árvore], para que possa ser usada em uma carta enigmática como a seguinte:



Nesse ponto a imagem está bem inserida no domínio da linguagem, tornando-se parte de um sistema de escrita fonético. Isso não significa que não há diferença entre palavras e imagens, somente que essa diferença não é *simplesmente* uma consequência da diferença entre ver e ouvir. Nós podemos ver palavras e ouvir imagens; nós podemos ler imagens e observar a aparência visual de um texto. A diferença entre palavra e imagem atravessa a diferença entre as experiências visuais e auditivas.

Pode parecer, então, que a diferença entre palavras e imagens não é constitutiva de nosso aparato sensorial ou inerente a diferentes formas simbólicas, mas que ela se relaciona aos diversos modos de coordenação entre signos e o que eles representam. Imagens, podemos dizer, significam pela virtude da semelhança ou da imitação: a imagem de uma árvore se parece com uma árvore. Palavras, por contraste, são signos arbitrários que significam por virtude de costumes ou convenções. Essa é uma das mais duradouras

⁶ N.T.: “Poe” e “tree”, formando o som da palavra “poetry”, poesia.

explicações da diferença palavra/imagem, que vem desde o *Crátilo* de Platão e se repete no decorrer da história das teorias da representação. Ela tem a virtude adicional de explicar as razões pelas quais imagens não são necessariamente visuais, as razões pelas quais existem imagens sonoras. Semelhança é uma relação extraordinariamente genérica, que pode funcionar em qualquer canal sensorial e conectar diferentes experiências perceptivas.

O problema, com efeito, é que a semelhança se aplica de forma demasiadamente genérica para ser muito útil na distinção do que há de especial nas imagens visuais. Uma árvore pode se assemelhar a outra árvore, mas isso não significa que uma árvore é a imagem da outra. Muitas coisas se assemelham a outras sem se tornar imagens umas das outras. Pode ser que a semelhança seja uma condição necessária para que algo seja uma imagem, mas isso certamente não é suficiente. Exige-se ainda outra coisa: a imagem tem de denotar ou representar aquilo a que ela se refere; a mera semelhança não basta. Ainda, há o problema de que muitas imagens não se parecem a coisa alguma exceto elas próprias. Muitas das coisas que nós gostaríamos de chamar de imagens visuais (os padrões formais de ornamentos, a composição de formas e cores em pinturas abstratas) não se parecem com objetos do mundo visual tanto quanto se assemelham entre si.

A teoria, então, que imagens são cópias de coisas, que elas significam por semelhança não se sustenta por dois motivos: primeiramente, ela não explica a existência de imagens que a nada se assemelham ou nada representam; por outro lado, ela identifica somente uma condição necessária, mas não suficiente, para imagens que tanto se assemelham a algo quanto o representam. Parece que, mais uma vez, para as imagens fazerem seu trabalho, elas têm de cruzar o domínio da linguagem, dessa vez apelando para o papel do costume e da convenção. A imagem de uma árvore significa uma árvore, não *somente* por causa da semelhança, mas porque foi estabelecido um acordo ou uma convenção social que nos faz “ler” tal signo como uma árvore. A imagem abstrata e ornamental que não se assemelha nem representa nada é vista como uma imagem porque ela funciona como uma imagem em determinada prática social. A imagem, nesse sentido, não é uma representação, mas uma amostra representativa. É uma forma visual que tem sentido, mesmo que não represente nada.

A diferença direta e prática entre palavras e imagens se torna muito mais complicada do que parecia à primeira vista. Com efeito, a situação ameaça se tornar completamente paradoxal. Começamos com o que parecia uma óbvia e evidente diferença, mas quanto mais nós tentamos dar uma explicação teórica sobre essa diferença, mais instável ela se torna. A divisão sensorial entre olho e ouvido, de uma só vez, se alinha e cruza as fronteiras entre palavra e imagem, especialmente no fenômeno da escrita ou da “linguagem visível”. A distinção semiótica entre signos por convenção e signos por semelhança também se desdobra quando instigada. Palavras (como as onomatopeias) podem se assemelhar àquilo que representam; imagens são

enredadas em convenções, elas não poderiam existir sem as convenções, e elas não precisam representar nada.

Minha incapacidade de descobrir uma base firme e inequívoca para a distinção entre palavras e imagens não significa, obviamente, que não haja distinções a serem observadas. Também não significa que questões como a semelhança, a convenção e a divisão visual/auditivo são irrelevantes. O que isso sugere é que a diferença palavra/imagem pode não ser estabilizada definitivamente por um simples par de termos definidores ou uma oposição binária estática. “Palavra e imagem” parece ser melhor compreendido enquanto um tropo dialético. Trata-se de um tropo, ou seja, uma condensação figurativa de uma combinação de relações e distinções, que cruza estética, semiótica, formas de percepção, cognição e comunicação, e análises de mídias (que são marcadamente formas “mistas”, “imagemtextos” que combinam palavras e imagens). É um tropo dialético porque ele resiste à estabilização enquanto par binário, alternando-se e transformando-se de um nível conceitual a outro, e transitando entre relações de oposição e identidade, diferença e similaridade. Podemos resumir os predicados que relacionam palavra e imagem com uma notação inventada como “contra/com”: “palavra contra imagem” denota a tensão, a diferença e a oposição entre os termos; “palavra como imagem” designa a tendência à união, à dissolução ou à mudança de lugares. Ambas as relações, diferença e semelhança, devem ser pensadas simultaneamente como “troca de lugar”, de modo a apreender o caráter peculiar dessa relação.

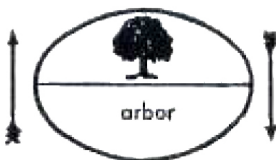
Se continuássemos na busca por figuras da diferença entre palavras e imagens, nós poderíamos ter de complicar ainda mais as distinções entre olho/ouvido e semelhança/convenção, tendo em vista o argumento clássico de Lessing de que as categorias de espaço e tempo (imagens vistas no espaço; palavras lidas no tempo) fornecem a base mais fundamental. Poderíamos ter de levar em consideração a distinção de Nelson Goodman entre signos “densos” e “diferenciados”: imagens compreendidas como símbolos densos e analógicos em que muitos traços da aparência visual são significativos, e palavras entendidas como símbolos diferenciais e digitais, nos quais vários traços visuais ou auditivos podem ser descartados desde que uma legibilidade mínima seja garantida.⁷ A oposição binária entre semelhança e designação arbitrária teria de ser complicada por um terceiro termo, a noção semiótica de signo “indexical” ou “existencial”, que significa ao indicar ou por virtude de ser um elo em uma cadeia de causa e efeito (pegadas significando um animal; um autógrafo significando um autor; uma marca gráfica significando o gesto do artista).⁸

A busca pela relação palavra/imagem nos levaria em última instância à própria noção de signo linguístico. Não terá escapado ao leitor atento que meu uso da palavra “árvore” e sua imagem correspondente evocam o famoso diagrama de Saussure (1966) sobre a estrutura dupla do signo linguístico,

⁷ Goodman, 1976.

⁸ Peirce, 1931-1958

com a palavra ("*arbor*") representando o significante ou imagem acústica e a imagem representando o conceito.



A imagem da árvore nesse diagrama foi, ao mesmo tempo, muito vista e pouco observada. Ela é tomada com uma mero "caractere de preenchimento" ou um emblema para uma entidade ideal, sua picturalidade sendo apenas um simples acidente ou traço convenientemente ilustrativo. Mas a interpretação do conceito de significado como uma imagem, ou como Saussure chama, um "símbolo", constitui uma brecha fundamental na asserção de Saussure de que "o signo linguístico é arbitrário"⁹ (ou seja, que o signo linguístico é "vazio", "não motivado" e ausente de qualquer "laço natural" entre significante e significado). O problema é que uma *parte* importante do signo parece não ser arbitrária. Como nota Saussure, a árvore visual, o "símbolo" que cumpre o papel do significado, "nunca é totalmente arbitrário; não é vazio, porque existe um princípio de laço natural entre o significante e o significado".¹⁰ A diferença palavra/imagem, em síntese, não é meramente o nome de uma fronteira entre disciplinas, mídias ou artes: é uma linha divisória que é *interna* tanto à linguagem quanto à representação visual, é um espaço ou uma lacuna que se abre mesmo por dentro da microestrutura do signo linguístico e que pode também se mostrar na microestrutura do sinal gráfico. No diagrama de Saussure, esse espaço ou essa lacuna se torna visível pelo índice peirceano: a barra horizontal que separa a (icônica) árvore da palavra "*arbor*" não é nem palavra nem imagem, mas um indicador de sua relação no espaço conceitual, assim como a moldura elíptica ou as setas ascendentes/descendentes do desenho de Saussure transmitem "a ideia da totalidade" e a circulação da significância dentro da estrutura.

Quanto mais se aprofunda na busca da distinção palavra/imagem, mais claro se torna que não se trata de uma simples questão formal ou de uma diferença técnica entre tipos de signos. Há algo a mais nesse jogo além da gestão doméstica ou do policiamento das fronteiras entre História da Arte e Teoria da Literatura. Compreendido enquanto tropo dialético e não como oposição binária, "palavra e imagem" é um revezamento entre diferenças semióticas, estéticas e sociais. Ele nunca surge como um problema desligado, mesmo que sutilmente, de questões de poder, valor e interesse humano. Raramente surge ausente de um traço de luta, resistência e contestação. A postura defensiva da História da Arte em face aos estudos textuais é simplesmente uma reencenação do *paragone*, da disputa entre artes

⁹ Saussure, 1966, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

visuais e verbais que se arrasta pelo menos desde que Leonardo dissertou seu famoso argumento pela superioridade da pintura sobre a poesia. Mas variações nessa competição são encenadas em todas as artes e mídias. O *Laocoonte* de Lessing foi escrito para defender o domínio da poesia contra o que ele entendia como uma invasão das artes visuais, e o ensaio de Clement Greenberg adequadamente nomeado “Em direção a um novo Laocoonte” foi uma tentativa de depurar a opticalidade da pintura de invasões da “literatura”. Ben Jonson escreveu “Uma expostulação com Inigo Jones” para denunciar o domínio das cenografias espetaculares de Jones que se sobrepunham à “alma poética” da mascarada, e Aristóteles deixou bem claro que *opsis* deveria ser sacrificado com relação a *lexis* na composição de um drama. Panofsky acreditava que a chegada do som era uma corrupção da visualidade pura dos filmes mudos, e a teoria filmica, como mostrado por Christian Metz, “achou difícil evitar a alternância entre duas posições: o cinema como linguagem; o cinema como infinitamente diferente da linguagem verbal.”¹¹

A “alternância” da oposição palavra/imagem é, inclusive, invariavelmente ligada a questões sociais e culturais mais amplas. A tentativa de Lessing de policiar as fronteiras da poesia e da pintura se relaciona, explicitamente, à sua tentativa de defender a cultura literária alemã da estética francesa, que ele via como excessivamente visual, e implicitamente a uma ansiedade sobre a confusão de papéis de gênero.¹² O ataque de Greenberg contra a mescla de gêneros na “pintura literária” foi uma defesa de uma cultura elitista e vanguardista contra a contaminação da cultura de massas. A diferença entre palavra e imagem funciona como uma substituição do que parecem ser juízos “científicos” sobre estética e semiótica e juízos profundamente guiados por valores ideológicos sobre classe, gênero e raça. Clichês tradicionais sobre cultura visual (crianças devem ser vistas e não ouvidas; mulheres são objetos de prazer visual para o olhar masculino; negros são mímicos naturais; as massas são facilmente movidas por imagens) são baseadas em uma suposição tácita de superioridade das palavras sobre as imagens. Mesmo na reflexão fenomenológica mais básica sobre intersubjetividade, o “eu” é construído enquanto sujeito que fala e olha, enquanto o “outro” é um objeto mudo e observável, uma imagem visual.¹³ São esses tipos de pressuposições sobre as relações de diferença social e semiótica que fazem desvios parecerem transgressivos e inovadores: quando mulheres se pronunciam, quando pessoas negras se alfabetizam, quando as massas conseguem uma voz articulada, elas quebram o regime que as construiu enquanto imagens visuais. Quando imagens mudas começam a falar, quando palavras parecem se tornar presenças visíveis e corpóreas, quando as fronteiras entre as mídias se desmancham – ou, do mesmo modo, quando mídias são “purificadas” ou reduzidas a uma essência singular – a ordem “natural” da semiótica e da

¹¹ Metz, 1974.

¹² Mitchell, 1986.

¹³ Tiffany, 1989.

estética sofre um impacto e se quebra. A natureza dos sentidos, das mídias, das formas de arte é colocada em questão: “natural” para quem? Desde quando? E por quê?

Do ponto de vista da problemática de palavra/imagem, então, a dificuldade e a tarefa profundamente ética e política da História da Arte podem parecer um pouco mais claras. Se a História da Arte é a arte de falar sobre imagens e em nome de imagens, então ela é claramente a arte de negociar a fronteira difícil e contestada entre palavras e imagens, de falar por e sobre aquele que “não tem voz”, representando o que não pode representar a si próprio. Essa tarefa pode parecer irremediavelmente contraditória: se, por um lado, a História da Arte faz da imagem uma mensagem verbal, ou um “discurso”, a imagem desaparece de vista. Se, por outro lado, a História da Arte recusa a linguagem, ou a reduz a um simples serviçal da imagem, a imagem permanece muda e desarticulada, e o historiador da arte se limita a repetir clichês sobre a inefabilidade e a intraduzibilidade do visual. A escolha é entre o imperialismo linguístico e os reflexos defensivos do visual.

Nenhum método – semiótica, iconologia, análise do discurso – vai nos salvar desse dilema. A própria expressão “palavra e imagem”, de fato, já é um indício. Não se trata de um “termo” crítico da História da Arte, como os outros conceitos do livro *Critical Terms for Art History*,¹⁴ mas um par de termos cuja relação abre um espaço de luta intelectual, de investigação histórica e de práticas artísticas e culturais. Nossa única opção é a de explorar e habitar esse espaço. Diferentemente de Mieke Bal e outros que escreveram sobre esse assunto, eu não acredito que possamos ir “para além de palavra e imagem” em direção a um plano superior, embora eu respeite o desejo utópico e romântico dessa tentativa. “Palavra e imagem”, como conceitos de raça, gênero e classe no estudo da cultura, designa múltiplas regiões de diferença social e semiótica – diferença essa que, embora não consigamos viver em sua presença nem em sua ausência, devemos continuamente reinventar e renegociar.

Tradução de Augustto Cipriani para o texto “Word and Image”, em NELSON, R. S.; SHIFF, R. [Ed.]. *Critical Terms for Art History*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 51-61.

Referências

ARISTOTLE. *Poetics XIV*. Trad. W. Hamilton Fyfe. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1978.

BAL, Mieke. *Reading “Rembrandt”*: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BERKELEY, George. An Essay towards a New Theory of Vision [1709]. In: ARMSTRONG, D. M. (Ed.). *Berkeley Philosophical Writings*. New York: Macmillan, 1965.

¹⁴ N.T.: Mitchell se refere ao livro *Critical Terms for Art History* em que originalmente se insere este texto.

BRYSON, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. New York: Cambridge University Press, 1981.

CROW, Thomas. Yo Morris. *Artforum*, v. 32, n. 10, p. 82-83, Summer 1994.

DELEUZE, Gilles. The visible and the articulable. In: *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

FOUCAULT, Michel. *This is Not a Pipe*. Trad. James Harkness. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.

FRIED, Michael. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

GOODMAN, Nelson. *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, n. 7, p. 296-310, July-August 1940.

HAGSTRUM, Jean. *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

HORACE. *Ars Poetica 361*. Trad. H. R. Fairclough. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1978.

JONSON, Ben. An Expostulation with Inigo Jones. In: PARFITT, G. *The Complete Poems*. New Haven: Yale University Press, 1975.

LEONARDO DA VINCI. Paragone: Of Poetry and Painting. In: MCMAHON, A. P. (Ed.). *Treatise of Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1956.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Trad. Ellen Frothingham. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1965 [1766].

METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trad. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

PANOFSKY, Erwin. Iconography and Iconology. In: *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin, 1970 [1955].

PANOFSKY, Erwin. Style and Medium in the Motion Pictures. In: MAST, G.; COHEN, M. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. The Icon, Index and Symbol. In: HARTSHORNE, C.; WEISS, P. (Ed.). *Collected Works*. v. 2. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958.

SACKS, Oliver. To See or Not to See. *New Yorker*, 10 May 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Trad. Wade Baskin. New York: Doubleday, 1966.

STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: Chicago University Press, 1982.

TIFFANY, Daniel. Cryptesthesia: Visions of the Other. *American Journal of Semiotics*, v. 6, n. 2/3, p. 209-219, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trad. G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan, 1953.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

***Pictura aut poesis*: histórias de hibridações e remediações**

Pascal Krajewski

Como foi que passamos, em dois milênios, do *Ut pictura poesis* horaciano a esse estranho *Input pictura poesis* que este dossiê tenta formalizar¹⁵? E o que essa passagem traduz?

Desde logo, dois aspectos que permanecem: a primazia da imagem e do texto em nossos sistemas de representações; e a relação íntima entre as duas, pela qual circulam a arte e a criação. Mas há também mudanças: a mudança das formas que revestem essas imagens e esses textos, bem como as turbulências vividas por qualquer relação de casal muito intensa. Parece-nos que essas turbulências na relação giram em torno de duas questões recorrentes: a da remediação de uma arte para a outra e a da hibridação, em uma mesma obra, de duas formas artísticas separadas.

É isso que gostaríamos de colocar novamente em perspectiva a fim de esclarecer a situação contemporânea das relações entre texto e imagem e, mais especificamente, entre escrita e fotografia na era digital.

I. Breve história das ligações férteis

1. *Ut pictura poesis*

Começaremos propondo uma periodização da história da arte em função de seus suportes. Um primeiro período histórico poderia englobar a arte desde a antiguidade até a época moderna (deixaremos intencionalmente suas fronteiras fluidas). Esse período, situado sob o signo da “palavra de ordem” horaciana, seria aquele em que as obras são principalmente *imanescentes* (não conhecendo de modo algum o múltiplo)¹⁶ e fortemente ancoradas num

¹⁵ O artigo foi originalmente publicado no dossiê denominado *Input Pictura Poesis* da revista *Nouveaux Cahiers de Marge*, da Université Lyon 3 (2020, n°2), organizado por Gilles Bonnet e Jérôme Thélot.

¹⁶ Seguimos aqui os passos de Genette: as obras imanescentes, materiais ou ideais, consistem em um objeto ou evento definidos (quer pertençam a um regime autográfico, como a pintura, quer a um regime alográfico, como a literatura); sua transcendência persistirá

regime *autográfico*.¹⁷ A obra e seu suporte se confundem; o lugar da obra é o espaço de sua exposição; sua recepção exige um face a face *in situ* e concerne um público reduzido. A economia da arte se joga em dupla, o mecenas e o artista, numa negociação direta. O artista é o único detentor da técnica necessária à aparição da obra.

As artes são organizadas, classificadas e hierarquizadas em disciplinas.¹⁸ O objeto de arte é um complexo aristotélico de *matéria* e *forma*. A filosofia da arte, embrionária, interessa-se pelas influências cruzadas que nascem entre as artes, e as batalhas giram em torno de uma hierarquia e de uma comparação das artes (*paragone*). A aproximação entre elas é teórica e alimenta querelas na ordem do discurso. A difusão das obras é limitada: as imagens são localizadas, as palavras são mais ouvidas do que lidas (teatro, declamação). Nessa fase, *pictura* = pintura, e *poesis* = poesia vocalizada.

As diferentes artes que ocupam um lugar num sistema restrito possuem, cada uma, sua via do sensível e suas características essenciais, de modo que elas só podem propor remediações na forma de citações intradisciplinares ou de ilustrações livres e autônomas. As artes da cor, do volume, do verbo, da escrita, da construção não têm as mesmas armas e não podem, portanto, representar as mesmas *storie*. Não se encontra a Bíblia integralmente em nenhum quadro, sendo o pintor capaz apenas de extrair um episódio que, em seguida, ilustra livremente. Da mesma maneira, ela não cabe em nenhum moteto, nem em um *corpus* formado por eles.

As artes, aqui, coabitam umas ao lado das outras – é por isso que podemos compará-las tão facilmente (daí o *ut* de Horácio), mas não ainda hibridizá-las. Uma arte não pode aparecer em outra sem ser drasticamente traduzida e enfim transformada. Uma pintura só pode “se manifestar” em um texto sob a forma de uma descrição lexical (é o modelo da *ekphrasis*); um texto só aparece numa pintura sob a forma de um objeto que ostenta palavras invisíveis e ilegíveis (o livro do leitor); o mesmo acontece com a música, em que a visão do instrumento vale a audição da obra musical (a lira do Aedo). *Os regimes de existência das artes são impermeáveis*. Se as esculturas são pintadas, elas não se tornam por esse motivo um híbrido de pintura e escultura. A arte do bem pintar, de distribuir as tintas sobre a superfície plana, é dispensável à escultura, que não depende desses truques ilusionistas para mostrar seus relevos.

Uma arte muito particular, nascida a partir de 1600 (portanto, bastante tarde) virá a ser um híbrido interdisciplinar de grande importância: a ópera. Ela mistura as técnicas e economias do teatro e da música e gera obras que valem frequentemente tanto por seu libreto quanto por sua música, ou até mesmo por sua dança (o *livro de horas* representaria um segundo exemplo de híbrido, mas que não chega a se emancipar como arte autônoma: ele continua sendo um livro, por mais ilustrado que seja).

em todos os objetos ou eventos complementares em que se encarnem. (Genette, 1994, Tomo 1).

¹⁷ É também a intuição de Goodman: “No princípio, todas as artes são talvez autográficas” e algumas se emancipam por classificação. (Goodman, 1968, p. 154-156).

¹⁸ Cf. Di Liberti, 2015.

2. *Pictura poesisque*

O segundo período se inicia com a capacidade técnica de (re) produção em série de textos, imagens e, depois, de sons. Uma técnica exterior chega para revolucionar os modos de produção e difusão: a captação, gravação e distribuição industrial. Uma nova forma de obra aparece na modalidade do *múltiplo*. As obras facilmente *transcendentes* e de regime voluntariamente *alográfico*¹⁹ assumem o protagonismo, e toda uma série de novas disciplinas artísticas floresce. A obra e seu suporte não se confundem mais; o lugar da obra é ubíquo; a sua recepção pode agora alcançar um vasto público. A obra é bem mais cultural do que artística ou cultural. A economia da arte se joga a três: o mecenas, o artista e o divulgador (isto é, o proprietário de uma parte do canal de difusão), numa negociação constante e frágil. Além disso, o divulgador une-se ao artista como detentor de técnicas necessárias à aparição da obra: de um lado, a *techné* da obra na *poïèse*; de outro, a técnica industrial necessária à ampla apresentação da obra (o mundo da edição, o galerista, a gravadora etc.). Ao se tornar múltipla, a obra se complexifica e não se compreende mais como o binômio matéria-forma, mas como trinômio: *conteúdo* e produção,²⁰ ligados a um *suporte* de apresentação. Nessa fase, *pictura* = imagem, e *poesis* = livro.

Ao lado das artes antigas instituídas em disciplinas sob uma *techné* e um *corpus*, surgem as artes que se organizam em “mídia”: cinema, rádio, música, edição. A irrupção da lógica das mídias nessa época da reprodução técnica implica que se leve em conta o peso do canal e das ferramentas de difusão na economia da criação artística: ferramenta técnica de inscrição das mensagens e canal global de difusão.²¹ Essas indústrias trarão novas condições e imperativos à economia das artes. As artes tradicionais resistem e, como reação, buscam legitimidade reivindicando-se cada uma como “meio” artístico (Greenberg), enquanto proliferam, a seu redor, potentes indústrias de mídias culturais. O uso do singular em reação à ofensiva do plural marca a distinção e o valor que as artes tradicionais pretendem conservar: as novas disciplinas avançam juntas, pertencem a uma família que cerra fileiras – são as “mídias”, mesmo que cada uma delas seja, separadamente, apenas uma mídia (ou, como dizem os anglo-saxões, um *medium*). Em contrapartida, cada arte tradicional fala apenas de si, realçando sua singularidade, exibindo-se no singular, como “*medium*”: coletivamente, elas formam um grupo de *indivíduos* totalmente soberanos, autônomos, autógenos, independentes, cada um se

¹⁹ A transcendência refere-se ao conjunto das “maneiras, muito diversas e não exclusivas entre si, de uma obra perturbar ou extravasar a relação que estabelece com o objeto material ou ideal em que, fundamentalmente, ela ‘consiste’, todos os casos em que ela introduz um tipo ou outro de ‘jogo’ entre a obra e seu objeto de imanência”. (Genette, 1994, p. 185, Tomo 1). Ver também: nota 2.

²⁰ *mise en forme*, no original (N.T.).

²¹ É por isso que nem o telefone nem a correspondência tornaram-se mídias culturais e artísticas: 1) o canal de difusão continua limitado a alguns interlocutores, 2) ninguém os utilizou para produzir o conteúdo cultural que poderiam veicular.

reivindicando como *medium* – enquanto as recém-chegadas se reivindicam como *elementos* interdependentes, heterônimos de uma família aberta e acolhedora. A nova família das mídias tende a se apresentar sempre em grupo, escondendo a unicidade de cada mídia/meio, ou seja, o contrário da abordagem mais elitista das artes anteriores e imanentes.

Não se pode senão constatar o status híbrido da fotografia, a qual, mesmo sendo a arte maior da reprodutibilidade técnica (portanto oriunda da esfera das mídias), continuou sendo uma mídia artística. Circunscrita a um público limitado, com poucos exemplares de tiragem, ela não foi acompanhada pela emergência de um canal de difusão global, nem de uma economia correspondente, e não pôde, portanto, reivindicar o pertencimento à família das mídias artístico-culturais.

Como conteúdo e suporte foram separados, uma lógica de “remediação do conteúdo” pode agora surgir plenamente graças às mídias. Um mesmo conteúdo passa, sem problemas, de sua mídia de origem a outra; assim, diríamos que um romance se transforma em filme, uma ficção radiofônica, uma história em quadrinhos, uma série de tevê, sem ter que fazer referência à mídia-fonte (nem à sua forma nem às qualidades de sua arte). Cada vez que isso ocorre, o conteúdo se conserva e se adapta à operatividade de uma mídia de acolhimento. Pois o meio opera a transformação da matéria em signos, símbolos, mensagens – culturais, artísticas, culturais, informativas. Chamamos de *operatividade* esse modo de fazer específico a uma arte, fruto de sua própria *techné* e do binômio resistência-recurso de seus materiais.

A lógica da hibridação entre as artes se desenvolve segundo uma tripla mescla: a das mídias de obras autógrafas entre si, a das mídias de obras alógrafas entre si e a dos meios com as mídias. 1) A intermídia²² tentou hibridizar os meios artísticos entre eles para fornecer obras de arte autógrafas, misturando diversos meios distintos: colagens, instalações, *happenings* etc. 2) Uma economia plurimidiática permite criar híbridos multimídia: os filmes experimentais (*La Jetée*, de Chris Marker, ou os trabalhos de Man Ray), as trilhas sonoras de filmes difundidas durante a projeção, certos programas de rádio (*A Guerra dos mundos*, de Orson Welles), o fotojornalismo, a fotonovela etc.) 3) Por fim, as mesclas meios-mídias assemelham-se geralmente à difusão maciça, impulsionada pela economia de uma mídia alógrafa, de uma obra ou de uma arte normalmente restrita a seu meio alógrafo: o livro ilustrado, o livro de artista, os documentários sobre pintores, as histórias em quadrinhos.

Meios e mídias podem, portanto, se imbricar uns nos outros. Um meio pode fazer uma aparição em outro, conservando suas próprias características: uma imagem aparece num livro sob a forma visual (é o modelo do livro ilustrado); uma página pode estar diretamente afixada numa tela ou numa escultura e permanecer legível no centro da obra plástica (é o que demonstrou a colagem, assim como as legendas do cinema mudo). Os regimes de existência das artes são mixáveis, hibridizáveis no âmbito de

²² Higgins *apud* Krajewski, 2017, p. 18.

objetos mesclados. Existe, de fato, uma mídia principal, associada à economia do objeto recebido e à lógica da difusão, mas ela pode acolher registros do sensível importados de outros meios/mídias.

Trata-se de uma hibridação de *suportes*, na qual um certo tipo de obra, caracterizado por um conteúdo e uma formatação, muda de suporte natural para ser ostentado por outro, sendo portanto difundido segundo a economia desse novo suporte: seja no caso de que a obra global resulte de uma plethora de diferentes suportes, criando uma forma global aproximativa (um *combine painting* de Rauschenberg é um amálgama colorido que será associado à mídia escultura, pois seu suporte dominante é o objeto volúmico, e a economia de sua difusão é a da arte da escultura, exposta em salas de museu), seja no caso de que haja um suporte dominante que consiga construir em sua trama um lugar de acolhimento para os outros meios/mídias (o cinema mudo com as legendas, um CD de música de filme no qual certos extratos de diálogo são ainda audíveis, o pequeno recorte de jornal na tela *Le petit déjeuner* de Juan Gris). O suporte tem a função de transmitir a obra no tempo e no espaço ao maior número de pessoas. Ele funciona segundo uma certa lógica, apoiada pela técnica (industrial) de seus meios de difusão e pela economia de sua cadeia de distribuição (canal de difusão).

Nem sempre é fácil interpretar uma obra plurimidiática em termos de hibridação ou de remediação. Parece-nos haver hibridação entre dois meios/mídias numa obra, se: 1) o criador precisou reunir várias competências artísticas diferentes para produzir a obra; e 2) se a obra não existir na ausência de um dos dois meios/mídias. O livro ilustrado é um híbrido, mas um filme retransmitido na televisão não esperou pela televisão para existir: ele foi remediado. Qual é então a diferença entre o romance de Victor Hugo *Os Miseráveis*, o filme realizado por Lelouch em 1995, a série dirigida por Dayan em 2000 e a retransmissão televisiva do filme de Lelouch? Os três primeiros não são híbridos, pois exprimem apenas uma mídia (literatura, cinema, televisão): são atores numa grande cadeia de remediação de um conteúdo comum do qual o romance é a origem mais ou menos declarada (quem sabe se a série foi diretamente inspirada no romance ou no filme marcante?). Portanto, deve haver uma diferença entre a “remediação do conteúdo” da série de Dayan e a remediação orquestrada pela retransmissão televisiva do filme de Lelouch. Neste último caso, a mídia televisiva serve como um mero canal de distribuição secundário para uma obra primária, sem alterá-la, mas, ao contrário, tentando manter as qualidades do trabalho original: é uma “remediação do conteúdo e formatação”. Nesse novo tipo de remediação, incluiríamos sem hesitar a gravura (que permitiu a difusão de pinturas durante a Renascença), as emissões de rádio acompanhando exposições de arte, captações televisivas de peças de teatro, retransmissões de óperas de prestígio em salas de cinema etc.

Com a chegada do suporte no regime da arte, as lógicas de remediação puderam se desenvolver, e a experiência artística se tornou mais complexa. Três tempos, regimes de existência e circuitos econômicos devem

ser levados em conta: os da criação da obra pelo artista, os de sua difusão numa forma a mais próxima possível de seu regime original e os de sua recepção pelo usuário. Que conhecimento da obra de Hugo tem a criança que acaba de ver na televisão o filme de Lelouch? Que conhecimento ela teria da obra de Rostand se tivesse visto na televisão o filme de Rappeneau (extremamente fiel ao texto do autor)? Nesses exemplos, a percepção do objeto é regida por modalidades de recepção e de difusão particulares (as da mídia televisiva), que remediaram um conteúdo em sua forma cinematográfica (tendo aqui abandonado suas modalidades de difusão e recepção normais, isto é, as salas escuras), tendo ela mesma remediado o conteúdo literário agora abolido nesse meio (o da escrita, acompanhado geralmente de uma difusão de romances impressos em livrarias e de uma recepção pela leitura solitária).

Como é o suporte que garante a publicidade e a recepção da obra, sua lógica e seu regime tornam-se predominantes. Com o advento do suporte na lógica da arte, a economia da apresentação da obra se vê introduzida no regime de existência dessa mesma obra.

Mas poderíamos dizer que as crianças teriam visto o filme nas mesmas condições de recepção, ontem na televisão, se uma delas o assistiu no conforto de sua casa, a outra em um bar lotado, e uma terceira numa sala especialmente equipada? Quanto aos leitores, haveria uma diferença entre o leitor de um romance original, de sua tradução ou de uma versão simplificada, truncada ou apresentada a conta-gotas em lançamentos mensais?

Uma sublógica do *vetor* desponha no horizonte. Denominaremos “vetor de difusão” o aparelho socioeconômico pelo qual a obra entra em contato com o público. O “suporte de apresentação” se especifica, então, como uma modalidade técnica de distribuição de uma obra desde seu produtor até o público. Ele depende das forças técnica (a arte e sua difusão) e econômica (editor-divulgador); está ligado à arte tal como ela se organiza para se dar a conhecer ao maior número possível de pessoas. O *suporte* do romance é o papel, mas os leitores do século XIX descobrem Balzac e Dostoiévski nos jornais, em episódios, comprados na banca de jornal, e não pelo *vetor* do livro.

Com as mídias, a lógica da aparição da obra se multiplica. No tempo da poíese (criação), matéria e forma (transformadas em conteúdo e formatação) predominam; mas, no tempo da estética (recepção), um outro duo, análogo, entra em ação: suporte e vetor, objeto e regime de apresentação.

3. *Input pictura poesis*

O terceiro período se inicia a partir da revolução digital que marca o advento dos elementos imateriais no centro da produção cultural. Uma tecnologia exterior revoluciona os modos de captação, estocagem e difusão: a da digitalização, da instrumentalização, das bases de dados e da rede. Um novo tipo de obra pode se manifestar segundo a modalidade do *replicável*.

As obras digitais impõem suas novas ontologias (virtual, gênese algorítmica, estocagem online) e sua inédita fenomenalidade (efeitos especiais visuais e sonoros). A obra e sua aparição não se confundem mais; o lugar da obra é reticular; sua recepção pode alcançar qualquer pessoa conectada à rede. A obra é bem mais informativa do que artística ou mesmo cultural. A economia da arte se encontra redistribuída: o artista alcança diretamente o público disperso por meio de plataformas de difusão que garantem a interação técnica. Ao se tornar replicativa, a arte se torna mais complexa e não se compreende mais como o binômio matéria-forma, nem como o trinômio conteúdo-formatação-suporte, mas como o quinteto *dados-programas-formatos-bits-interfaces*. O suporte de aparição da obra não se liga mais ao objeto criado, nem é regido por uma economia da difusão, mas delegado ao receptor e a suas interfaces. Nesse ponto, *pictura* = *jpg* + *mpeg*, e *poesis* = *txt*. Os dois são arquivos digitais, executáveis, replicáveis, entre outros – eles são, afinal, “dados”.

Junto com os meios artísticos e das mídias culturais, nascem tendências artístico-culturais que se organizam em “redes de informação”. A irrupção da lógica das redes na época da reprodução digital implica a hegemonia da existência binária e a consideração do peso do canal e dos instrumentos de difusão e de estocagem na economia da criação artística: instrumento técnico de inscrição de mensagens e canal global de difusão/conservação.

Anteriormente, a lógica do suporte, variável segundo as mídias, regia os modos de difusão e os regimes de recepção do objeto cultural. Agora, o bit, espécie de substância universal em subcamada, vem definir as condições de existência, conservação, difusão e recepção do objeto informativo – ao passo que os formatos de dados vêm determiná-lo, especificando-o; esses formatos definem um registro do sensível: *jpg* para as imagens, *mp3* para o som, *txt* para os textos etc.

A economia da difusão desse novo ator, a rede, não é mais especializada em função dos conteúdos a distribuir. Ela tolera somente dois atores globais, indiferentes aos conteúdos: os que garantem a implementação da infraestrutura da rede (a cabo ou de outros tipos) e os que asseguram o acesso à banda larga (provedor de serviço internet). Trata-se de um inframeio, pois trata-se de metacanais.

No entanto, como os diferentes regimes do sensível devem ser recompostos no momento da recepção, os atores “culturais” organizam, no centro da rede, um certo corte e uma certa difusão do digital de acordo com diferentes registros do sensível, reagrupando formatos concorrentes. São os grandes atores internos à rede: Youtube e seus youtubers, Twitter e seus tuiteiros, Wordpress e seus blogueiros, Googlebooks e seus leitores, Instagram e seus fotógrafos, Deezer e suas assinaturas musicais. Eles se organizam por grupo de formatos digitais.

As antigas operatividades de meios e mídias encontram na lógica da rede um terreno novo de expressão e exploração. A arte digital, que pode

ser vista online, mas que se expõe também nos museus e bienais, parece ter encontrado formas de fazer arte nas redes; o vídeo sem dúvidas descobriu na rede o melhor motor para sua expansão, e a estética dos filmes curtos gravados com *smartphone* significa talvez a emergência de um novo meio, proveniente da potência das redes; toda uma área musical nasce das potencialidades da eletrônica e, em seguida, da informática, da seriedade da música concreta até a sensorialidade da música techno.

A propósito, notemos como o digital criou, por outro lado, um híbrido mídia-rede: o videogame. Em sua produção, economia e difusão, o videogame participa ainda do grupo das mídias, embora, em sua criação, ele seja um filho puro do digital; mas esse novo meio está em vias de transformação na rede, com as lógicas de distribuição imaterial e o pagamento de assinaturas nos jogos em rede e aplicativos de telefone.

A hibridação pode, assim, manter sua forma tradicional, pré-digital, de transplante de suportes: enxertos de elementos dispersos numa obra global, que respeita as diferentes operatividades midiáticas de cada porção de obra. A arte tecnológica está cheia de trabalhos que são instalações, pinturas, esculturas, peças de teatro, às quais foram enxertadas telas, alto-falantes e outros dispositivos de transmissão e de interação. Certos filmes com efeitos especiais declaradamente digitais chegam a reunir, em uma mesma trama, imagens de origens distintas.

A hibridação pode também revestir-se de um caráter radical, tornando-se puramente digital. Tudo o que é digitalizado, tudo o que existe na forma digital – oriundo de meios, mídias ou redes – é hibridizável *de fato*. Não se trata de hibridação, nessa fase, mas de uma simples composição – mosaico, inserção, sucessão – que faz coexistirem uma pintura, um filme, um poema escrito, uma obra interativa, que se exibem por meio da mesma interface da obra. O CD-ROM foi por longo tempo o modelo do gênero, hibridizando os antigos meios e mídias e a nova lógica digital das redes. A enciclopédia *Universalis* online é outro exemplo disso: bem mais do que a digitalização de conteúdos impressos, ela consiste num verdadeiro híbrido de diferentes formatos de dados.

As antigas formas de arte podem, assim, ser conservadas e convertidas nesse novo modo de existência; elas se tornam binárias. Esse modo impõe novas condições e possibilidades em matéria de difusão, correção, participação, rapidez de criação, descrição etc. A digitalização técnica (binarização) passa, portanto, a ser acompanhada de um certo número de ajustes, transduções, transcrições da obra, que deverão “entrar na era digital”. Assim, os meios e as mídias tradicionais são combinados e fundidos numa única substância, o bit. Eles serão difundidos *via* um tipo único de dispositivo: o tela-teclado-fone de ouvido. Os regimes de existência das artes tornam-se uniformes, portanto hibridizáveis no seio dos objetos mistos. Existe apenas o inframeio implacável, que aniquila todos os registros do sensível: o bit. Não há mais meio soberano impondo sua economia – todas as mídias são colocadas no mesmo patamar,

o das redes, e aparecem sob uma forma homogênea que se expõe mediante um dispositivo único.

Quanto à remediação, primeiramente ela toma a forma de uma “viralidade da informação” (os dados), atravessando meios, mídias e redes. O dado é retomado, recomposto, declinado em diferentes setores e redes disponíveis. Uma mesma informação aparece num *tweet*, mais tarde num artigo de blog, em seguida na forma de vídeo, depois em fotos, que serão, por sua vez, retomadas e compartilhadas por diferentes plataformas sociais, depois em mídias mais antigas (principalmente a televisão e o rádio), ou até reaparecerão em meios tradicionais (obra plástica realizada a partir de uma miríada de fotos extraídas da Internet²³). Um filme ou um programa de TV poderá aparecer em fragmentos, em sites especializados nos “zappings”, nas captações piratas de particulares, nos canais oficiais etc. As boas páginas de um romance poderão surgir como bônus no site do editor, pirateadas em sites de conteúdo textual, lidas e transmitidas por parceiros em podcasts, num site menor dedicado ao autor ou à obra etc. Uma exposição de pintura ou de escultura será retransmitida no site da instituição, estará acompanhada de seu catálogo, de seus *flyers*, para ser retomada em uma exposição virtual online, transformada em aplicativos para *smartphones* etc. A transmídia²⁴ ganha amplitude justamente numa época em que as redes e a informática oferecem a ela os meios de expansão reticular.

A remediação pode também acontecer sob a forma de “transdução dos formatos”, ou seja, com uma mudança no regime do sensível. A partir de um filme digitalizado, transmitido na tela do computador, que esteja nos formatos *mpeg*, *mp4* ou *avi*, extraem-se imagens, no formato *jpg*, *gif* ou *png*, utilizando-se a funcionalidade “captura de tela”. As plataformas de difusão de vídeo servem também para difundir música, digitalizada não em formato de áudio incompatível (*wav*, *mp3* etc.), mas recodificada de modo a se criar um vídeo sobre fundo negro, com algumas imagens em rolagem ou com o texto escrito da letra da música. Os *gifs* animados são a tentativa de conectar alguns pequenos desenhos fixos para deles tirar sequências animadas bastante curtas.

Fica cada vez mais claro que qualquer fenômeno de remediação vem acompanhado de uma contaminação midiática: “tal romance é escrito como um filme (com planos cinematográficos)”; “tal sequência é filmada como um videogame”; as sequências de cinética empregadas nos videogames. Trata-se de uma influência mútua de estéticas de meios/mídias/redes entre si. Os canais de informação contínua, nascidos no início dos anos 2000, tanto em sua finalidade como em sua estética, são frutos da revolução digital segundo a qual tudo deve ser acessível o tempo todo: multi-janelas, multi-mídia, tempo-real, sem interrupção.

A questão do dispositivo técnico de atualização da obra que tinha introduzido as mídias (televisor, projetor de filme, receptor de rádio) amplia-se

²³ Por exemplo: Joan Fontcuberta, série *Googlegram* (2005-...).

²⁴ Grouppier *apud* Krajewski, 2017.

e pode mesmo vir a contaminar toda a economia da obra difundida nas redes. Isso porque aqui o dispositivo tornou-se *interface*: ele é bem mais variado, deve acolher todo o tipo de conteúdo digital (logo, todo o tipo de regime do sensível), ele é interativo e parcialmente controlado pelo usuário. Vemos como os *smartphones* revolucionaram o acesso ao conteúdo da internet, permitindo um alcance instantâneo e constante aos dados, especialmente pela criação de todo um ecossistema de aplicativos. A interface canônica continua sendo a da tela-teclado-fone.

O desdobramento do digital no domínio da arte/cultura/informação sofreu, portanto, uma rica modulação: a tecnologização das ferramentas de produção de todas as artes; a digitalização dos produtos das mídias tradicionais (televisão, rádio, cinema e, infimamente, literatura); a aparição de um novo meta-canal, a rede, que, acoplado à qualidade de inframeio, permite difundir, sob uma forma binária, um conteúdo informativo, cultural e artístico, respeitando o regime do sensível da fonte; a criação de ao menos um novo meio criativo (o videogame) e várias tendências artísticas (as artes das novas mídias, do puro digital ao híbrido tecnológico; a música eletrônica).

II. Imagem-texto na era digital

Em nossa era pós-mídia,²⁵ ou seja, na era digital, temos imagens e textos que são arquivos digitais, assim produzidos originalmente ou resultantes de transcrição em binário. O corpo da obra mudou, o objeto de arte não é mais um complexo hilomórfico, assim como mudou a economia da obra de arte, imersa em um sistema globalizado, que coloca em contato direto o criador e seu público graças a uma vitrine, que é tipicamente um *website*. Mas será que por isso produzimos novas imagens, novos textos ou, melhor ainda, novos híbridos iconotextuais?

A resposta é obviamente sim, graças a duas funcionalidades fornecidas pela tecnologia. Por um lado, a programação, que implica a gênese algorítmica de signos que se tornarão imagens ou textos, a contribuição de efeitos visuais ou textuais (filtros *photoshop*) ou mesmo a conversão programada de textos em textos (traduções), de imagens em imagens (reformatação) ou de texto em imagens (e vice-versa). Por outro lado, têm-se os mecanismos de recepção, que utilizam cada vez mais telas sensíveis ao toque e dispositivos móveis. O que é exibido é, portanto, parcialmente heteroproduzido (pelas habilidades da computação) e é espontaneamente interativo (por meio das interfaces de recepção).

E quanto aos híbridos texto-imagem? Se examinarmos o que as artes dos cartazes, da caligrafia e da montagem já produziram no século XX, veremos que já haviam popularizado dois grandes modos de hibridação texto-imagem: de um lado, a qualidade formal das letras formando uma imagem; de outro, a qualidade escritural das imagens a serem lidas como texto. Parece-nos, no entanto, que poderíamos encontrar três invenções digitais originais no registro do casamento imagem-texto.

²⁵ Manovich *apud* Krajewski, 2017.

A primeira é o que é se chama, pomposamente, de imagens de arte ASCII²⁶.

Não creio que a história nos tenha dado exemplo disso antes da chegada dos computadores.²⁷ Essas imagens foram inventadas por motivos técnicos: como exibir uma imagem em uma tela que só aceita texto? Em outras palavras, como “fazer uma imagem” com texto? Como difundir o regime visual em um dispositivo até então exclusivamente dedicado ao regime da escrita (tela ou impressora)?

A letra se torna a matéria da imagem; a trama da imagem é feita de letras. A imagem é então considerada uma grade de *pixels* aos quais os valores de densidade de preto são associados. E cada letra é relacionada a um desses valores segundo a proporção da superfície preta constituída pelo traço da letra em seu espaço branco. Dessa forma, a letra é reduzida a um valor de densidade de preto.

Ao contrário do que está em jogo nos caligramas, a letra perde *a priori* seu valor simbólico, e nenhum texto é legível na imagem. A imagem ASCII libera a plasticidade da letra, mas a custo do desaparecimento de seu valor simbólico (significado) e fonético (som).

O que é tipicamente digital na imagem ASCII é a transdução de uma imagem em uma série de caracteres escritos, *por meio de um programa* (hoje automatizado). A imagem gerada em ASCII também tem a particularidade de ser polissêmica. A prova disso é que a “semelhança com” uma imagem original é um conceito impreciso, e a formatação de uma obra digital passa por programas (que podem diferir dependendo do desenvolvedor). De fato, a imagem final dependerá da sofisticação da pixelização da imagem inicial, da fonte escolhida para as letras, do painel das letras (pode-se imaginar o retrato de Einstein criado apenas com os cinco caracteres E, =, m, c, 2) e, finalmente, do algoritmo utilizado. As letras ASCII, portanto, não têm um “valor” gráfico fixo, mas desempenham o papel de *diferença* em relação às outras letras do grupo escolhido.

A segunda invenção está no *emoticon*²⁸ (*smiley*).

A forma como os signos tipográficos são vistos muda: eles não são mais percebidos por seu valor escritural, mas por sua qualidade plástica. O *emoticon* “:-)” visto a noventa graus parece um indivíduo sorridente e, portanto, refere-se ao estado de espírito do locutor. O caractere, ligado a outros, sai da trama do texto para se tornar uma nova forma de pontuação: esses caracteres funcionam como *plurigramas emocionais*.

Engenhosas façanhas foram realizadas para se multiplicar *emoticons*, até o dia em que as cadeias de caracteres assim isoladas foram transformadas em miniaturas (*jpg* ou *gif*), animadas ou não. A sequência de caracteres

²⁶ Vuk Cosic apresenta uma abordagem artística desse uso.

²⁷ Braun, 2012.

²⁸ *Emoticons* foram encontrados em jornais do século XIX (especialmente *Puck*, de 1881), mas recuperaram um vigor sem precedentes a partir de 1982, com a escrita de e-mails.

funciona então como um código de comando, assim como nos videogames, em que, para acionar uma habilidade especial, o jogador deve executar uma determinada sequência nas teclas²⁹. O visual, então, prevalece definitivamente sobre o textual (ou mais exatamente sobre a letra), e a origem tipográfica desaparece no resultado – o que possibilita, obviamente, resultados muito mais variados e refinados.

Finalmente, nota-se – em mensagens escritas da caixa de e-mail online do *Outlook*, por exemplo – que essa tendência de ler caracteres como comandos de *emoticons* cresceu tanto que engoliu a escrita normal de um texto. Assim, pode acontecer, ao se redigir um e-mail, que o editor de texto substitua por um coração pulsante uma frase terminada em “espaço, dois pontos, quebra de linha”. Talvez isso se deva a uma configuração incorreta em algum lugar – mas o fato é que agora parece que as sequências de caracteres devem ser entendidas, *primeiramente*, como um *emoticon* em potencial, antes de serem lidas como marcas tipográficas inseridas em uma frase. O *emoticon* prevalece sobre a letra. Ele é usado para quê? Para descrever um estado afetivo. Em que contexto é utilizado? Principalmente, em conversas entre pessoas próximas (o que antes chamaríamos de correspondência privada).

Esta tendência, de fato, tornou-se significativa em todas as trocas interpessoais, como *SMS* ou bate-papo. Respondemos rápido, imediatamente, para expressar nossa aprovação, nossa raiva, nosso desespero: na forma única e exaustiva de um *emoticon* – que tomamos o tempo e o cuidado de escolher de um painel pré-construído que se enriquece prodigiosamente. O objetivo, portanto, não é mais encaixar palavras ou letras à ideia que queremos transmitir, mas escolher uma miniatura que, por vários motivos, transmitirá, acreditamos, o mesmo conteúdo semântico – de forma mais divertida, além disso³⁰. A recente transformação do famoso “curtir” do Facebook, em vários estados de espírito ilustrados em *emoticons*, dá uma ideia da ampliação dessa dupla tendência: a da substituição de palavras por imagens (para descrever estados de espírito e relações de um interlocutor com outro ou a respeito de um conteúdo), além da tendência de *tornar-se-código-digital das letras da linguagem cotidiana* (que os atalhos de teclado organizam de outra maneira, deslocando não para a letra, mas para a tecla. Mas o que é uma “tecla” senão a materialização de uma letra do alfabeto?). É claro que, com a crescente diversidade de *emoticons* em inúmeras miniaturas, uma perda de legibilidade virá junto com seu refinamento emocional – de tal modo que, em breve, precisaremos de um dicionário de *emoticons* para aproveitar ao máximo sua expansão.

²⁹ De certa forma, a sequência de caracteres “lol” funciona como um código cujo significado literal é desconhecido (*laughing out loud*) para ser válido apenas em um sentido global aproximado (“muito engraçado!”).

³⁰ A miniatura selecionada para fazer um *emoticon* deve demonstrar uma relação privilegiada entre o autor e seu público, supondo que ele o conheça. De fato, os mesmos sorrisos podem iluminar os rostos encantados de gatos, pandas-vermelhos ou zumbis: a escolha que será feita depende da história em andamento entre os diferentes interlocutores.

O caminho, ainda mais recente, para se buscar, em um banco de dados de sequências animadas, pequenos vídeos a partir de uma palavra-chave, a fim de enviar ao interlocutor não mais *emoticons* retirados de dicionários restritos, mas *gifs* (excertos reais de filmes, previamente indexados e descritos) revela duas coisas: a intensificação da substituição de palavras por imagens e a redução de uma frase ou de uma ideia à sua palavra-chave única, que será usada na busca por vídeos.

A terceira invenção que nos parece beber da mesma fonte poderia ser chamada de estética da “chuva de códigos”, ou seja, da visualização binária de imagens da matriz. Isso é muito popular em filmes de ficção científica em que alguém “mergulha” ou “decifra” os mistérios da matriz do computador. Neste caso, espera-se que os caracteres que compõem a imagem do objeto revelem sua verdadeira natureza, isto é, os códigos binários de computador.

Dessa forma, apresenta-se uma elucidação da imagem e dos objetos: sob o fenômeno sensível, está a verdadeira natureza da imagem, a do código de dados; por trás do objeto percebido, sua verdadeira essência é revelada, a do código do programa. Além disso, esses códigos mudam constantemente, mesmo quando a imagem é estável, comprovando que um fluxo de dados a atravessa e a recompõe permanentemente o tempo todo. Imagem e objeto não existem, apenas o dado existe; o tempo e os fatos não existem, apenas o programa existe.

Toda a operação das inúmeras visualizações de dados, tornando possível transformar em imagem uma quantidade imensa de dados, integrados em estruturas relacionais complexas que vinculam vários parâmetros, faz parte da mesma dinâmica. Mais exatamente, ela a circunda: depois de ter mostrado os dados nas imagens, trata-se aqui de conferir imagem aos dados, de colocar os dados em formato, em imagem. Ambos fazem parte da mesma *estética de dados*, sempre flutuantes, muitas vezes móveis, “líquidos”.³¹

Uma dupla lógica transparece nesses três novos modos de conceber uma imagem a partir de um texto: a redução da imagem a signos, sejam eles letras ou códigos, revelando *ipso facto* a verdadeira natureza críptica da imagem digital – e, ao mesmo tempo, a organização inédita dos signos para que se manifestem como elementos contingentes da imagem. Uma dupla estrutura de signos está de fato em processo: a da *imagem-signo* global (que muitas vezes é válida em um contexto cultural preciso) e, no nível granular, elementar da imagem, a da *letra-signo* que tem sobretudo um valor semiótico ou codificado, despojado de seus valores semânticos e fonéticos.

A natureza da imagem assim criptografada é duplamente atualizada: sua natureza plástica e seu desenho contínuo são trocados por uma essência granular e codificada; e seu aparecimento não é unívoco, mas mutável e declinável. Os princípios formais e criativos da imagem – ou seja, seu caráter holístico e sua lenta produção – são revogados em favor de uma granularização analítica e de uma gênese algorítmica.

³¹ Lev Manovich apresenta uma abordagem artística do tema.

Já o texto assim criptografado adquire novas funcionalidades: sua letra é carregada de um valor gráfico no lugar do fonético; a “palavra” *perde seu significado* e sua usabilidade linguística, em favor da “cadeia de caracteres” que *se efetiva* pragmaticamente em um dicionário de comandos crípticos puramente artificial.

III. Literatura e fotografia digitais na rede

Este dossiê questiona especificamente nosso momento digital na medida em que produz (mais do que induz) uma massificação, uma proliferação de dois tipos de conteúdo: texto e imagens. A imagem mais simples de se produzir e divulgar hoje em dia é a fotografia; o texto mais fácil de se produzir e divulgar hoje em dia é a mensagem digitada no teclado do computador.

Por fim, vale perguntar se isso tem impacto na forma de nossas produções, em seu significado, em sua economia. O que difere um fotoblog ou uma conta do Instagram dos antigos diários?

As respostas foram preparadas nas linhas acima. 1/ A produção de dados foi instrumentalizada, e essa instrumentalização tornou-se nômade: está em todo o lugar, o tempo todo, textos e fotos podendo ser criados por um produtor *lambda* (comum). 2/ A formatação desses dados foi algorítmica, ou seja, amplamente terceirizada para as funcionalidades do computador: *layout*, fonte e formatação são, para o texto, o que filtros do Instagram, álbuns, carrosséis e filtros engraçados do *Snapchat* são para as fotos. 3/ Esses produtos foram integrados em sistemas de exibição complexos e enriquecidos: mosaico multimídia, efeitos dinâmicos cruzados, metadados adicionados automaticamente ou manualmente,³² acréscimo de legendas etc. 4/ Sua recepção também foi instrumentalizada, com o modelo quase único de tela-teclado-fone, exigindo adaptabilidade dos dados formatados aos diversos softwares, resoluções, tamanhos e marcas da interface de saída.

Gostaríamos de destacar três aspectos, talvez menos evidentes, desses novos objetos digitais.

1/ Sua volatilidade. “*Verba volant scripta manent*”, diziam outrora. Parece-nos que o lema perdeu a sua verdade. Pode-se dizer que a Internet se lembra de tudo e que é preciso ter cuidado com o que se publica – ao mesmo tempo, a natureza digital do que se produz é tal que ela se torna mais instável e facilmente modificável. Os textos, como as imagens, não são mais gravados em pedra, mas são exibidos continuamente. Três intervenções corretivas podem, então, surgir.

A primeira delas é a *supressão*. Vemos isso com o Twitter: alguns *tweets* desaparecem rapidamente da rede após várias reações, e sua

³² Muitos metadados são criptografados automaticamente em cada fotografia tirada.

existência só pode ser verificada graças a capturas de tela feitas antes de seu desaparecimento. No caso de uma postagem de blog excluída, se ela foi indexada por um mecanismo de pesquisa, continuará aparecendo nesse mecanismo, mas o link será quebrado (uma versão anterior sobrevive por algum tempo no indexador, então todos os vestígios desaparecerão, a menos que a postagem tenha sido salva por um site de arquivamento).

A segunda é a *atualização explícita*. A postagem original não é afetada, mas, em sua continuidade, o redator edita suas ideias, seguindo novas informações ou levando em conta os comentários.

A terceira é a *correção sem fim e sigilosa*. O corpo do texto vai mudando gradualmente segundo sua própria existência. A rigor, não há como saber se o texto que se está lendo no momento X é de fato aquele que foi publicado no momento Y. Não existe mais um Texto definitivo, há apenas uma gigantesca obra em andamento.

Imagens não são mais estáveis do que textos. Impulsionados por nossa profusão de fotos, somos quase convocados a modificar regularmente a imagem de nossos perfis, nossos favoritos, nossos últimos acontecimentos. Para o mesmo evento, temos inclusive várias fotos, que podemos trocar, se necessário.

Imagem e texto atuam aqui em *pharmakon* um do outro: é mediante a imagem que o texto apagado ou alterado pode ser descoberto, é mediante o texto que a imagem modificada ou alterada pode se trair (com o uso de metadados).

2/ A sua complementaridade. Se há de fato uma tendência básica que explique a época como uma "era do tudo é visual", na qual fotos estáticas (e cada vez mais animadas) substituem os textos, parece-nos que o próprio texto é levado a um movimento análogo de profusão, de modo que estaríamos de fato testemunhando duas expansões conjuntas. Sobre os textos sem imagens, pode-se dizer que já não existem mais; apenas periódicos acadêmicos particularmente austeros mantêm essa tradição online. As enciclopédias há muito tempo os esqueceram, sites também, catálogos de bibliotecas, idem. Mas, por outro lado, as imagens raramente aparecem sem texto: porque estão integradas em uma plataforma que as descreve parcialmente (título, *tag*, rede de contatos); porque o site de hospedagem as associa automaticamente a uma certa quantidade de informações (data, local, evento); porque quem posta insere legendas (mesmo em comunicações privadas); por fim, porque a imagem gera seu "peritexto", mas também porque os youtubers escrevem frases em seus vídeos (links para clicar ou capas que retomam um slogan forte de seu monólogo); em suma, porque a imagem também é elaborada como "texto". Afinal, não há mais imagens sem texto assim como não há mais textos sem imagens.

Talvez a imagem tenda menos a substituir o texto do que a repeti-lo e, hoje, a *se organizar como texto*. A foto vale como texto, e o álbum de fotos vale como narrativa. Chama a atenção a última tendência das imagens do

Snapchat ou do Google que autorizam a edição automática ou manual de *stories*: as imagens são interligadas para contar uma história.³³ No entanto, a possibilidade técnica de produzir *stories* influenciará diretamente a captação fotográfica do criador de dados, que também vai tirar fotos para produzir essa cadeia narrativa. Assim, podemos dizer também que as imagens estão se tornando cada vez mais como os textos – e que *se o corpo da imagem tende a substituir o corpo da palavra escrita, a retórica da escrita talvez tenda a se infundir no corpo da imagem*.

3/ Sua potencialidade de comunicação.³⁴ Uma obra de arte era um objeto de contemplação, aspirando a modificar o íntimo de seu espectador. Já os iconotextos produzidos online são objetos que convidam seu usuário a reagir. E isso acontece mesmo com aqueles que não estão contaminados por essa lógica (a seção “Contato” de um site recebe regularmente comentários sobre a má qualidade da página, sobre suas informações desatualizadas ou sobre sua estrutura incompreensível).

Os textos publicados em blogs são muitas vezes seguidos de um convite para se deixar um comentário: se não for em resposta direta ao post, ao menos pelo envio de uma mensagem privada ao editor do blog. A lógica das redes sociais – Twitter, Facebook, Youtube etc. – é dedicada inteiramente a produzir um máximo de “apotextos”, se assim pudermos chamar essas reações dos usuários aos dados produzidos e comunicados por terceiros. As imagens devem provocar reações de admiração, raiva, apoio etc. – caso contrário, qual é o sentido de produzi-las e divulgá-las? O receptor de uma foto privada que não reage a ela (e instantaneamente) será visto como hostil; irão perguntar-lhe se de fato recebeu a foto (admirável e digna de reação) enviada. Online, a mesma lógica vale para o criador de dados iconotextuais, que espera febrilmente reações ou correções.

Input pictura poesis. Ao longo deste breve percurso, pudemos acompanhar movimentos e distanciamentos nas combinações de texto-imagem e, sobretudo, as novas configurações que ambos estão assumindo na era digital. A sua massificação conjunta induz mais a uma diversificação de seu desempenho do que a uma substituição: um pode engendrar, contaminar, reviver, substituir, imunizar, contrariar o outro, posto que ambos têm fundamentalmente a mesma matéria-prima, o bit, que lhes assegura essa equivalência de tratamento. O caminho é, portanto, claro, e só pode levar a uma ampliação do slogan *input pictura musica poesisque*.

³³ Isso era feito de forma brilhante até então pelas instruções técnicas para a montagem de móveis.

³⁴ O termo *affordance* foi popularizado e teorizado por James Gibson. Remete às propriedades do ambiente que tornam possíveis certas ações executadas por um indivíduo instrumentalizado para isso. Olivier Putois, tradutor de *L'approche écologique de la perception visuelle*, optou por traduzir o termo em francês como *invite* (“convite”).

Tradução de Angélica Amâncio e Livia Torquetti para o texto "*Pictura aut poesis: histoires d'hybridations et de remédiations*", *Nouveaux Cahiers de Marge*, n. 2, 2020.

Referências

- BOLTER, Jay David. RICHARD, Grusin. Remédiation. In: KRAJEWSKI, Pascal (Org.). *Art, médium, média*. Paris: L'Harmattan, 2018.
- BONNET, Gilles. 20 brèves d'écriture 2.0, *Cahiers virtuels*: Les formes brèves dans la littérature web, n. 9, maio 2017. Disponível em: <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/20-brevs-decriteiro-20>.
- BRAUN, Pierre. La mémoire sélective de l'art ASCII, *Cahiers virtuels*: Esthétiques numériques vintage, n. 6, dez. 2012. Disponível em: <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/la-memoire-selective-de-lart-ascii>.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Une histoire du regard en Occident. Paris: Gallimard, 1992.
- DI LIBERTI, Giuseppe. *Le système des arts*: histoire et hypothèse. Paris: Vrin, 2015.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*, 2 volumes. Paris: Seuil, 1994.
- GIBSON, James J. *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], trad. francesa Olivier Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.
- GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1968.
- KRAJEWSKI, Pascal. *L'art au risque de la technologie*, 2 volumes. Paris: L'Harmattan, 2013.
- KRAJEWSKI, Pascal (Org.). *Appareil*: Art et médium, n.17 e n. 18, 2016-2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/appareil>.
- LARUE, Anne. De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts. In: CAULLIER, J. (Org.). *La Synthèse des arts*. Lille: Presses du Septentrion, 1998.
- RENARD, Caroline (Org.). *Images numériques? leurs effets sur le cinéma et les autres arts*. Aix-en-Provence: PUP, 2014.

Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada

Claus Clüver

O *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, [Manual de intermedialidade: Literatura – Imagem – Som – Música]³⁵ editado por Gabriele Rippl e publicado em 2015, foi o primeiro volume de uma série chamada “Manuais de estudos ingleses e americanos” lançada pela editora De Gruyter. Seu programa abrange o estudo das relações de textos literários com outras mídias, restringindo-se a analisar obras de língua inglesa, ainda que use como fontes bibliográficas textos teóricos escritos em inglês e alemão. A introdução de Rippl (páginas de 1 a 23, seguidas por oito páginas de referências bibliográficas) é especializada, atual e muito útil. Os 31 ensaios escritos por especialistas reconhecidos nesse campo de estudo são divididos em três grandes categorias: 1. texto e imagem; 2. música, sons e performance e 3. metodologia de análise intermidiática e interseccionalidades (três ensaios). A “Introdução” de Rippl fornece a orientação teórica geral para o empreendimento.

De forma interessante, a primeira parte do livro se inicia com sete ensaios agrupados sob o título “Écfrase”. Têm organização basicamente cronológica, partindo da chamada “Écfrase medieval” até o início da Idade Moderna, quando abordam vários aspectos da écfrase na modernidade, tratando de temas como a écfrase na poesia, no contexto do romance e da narrativa ficcional, na era da reprodução digital e até mesmo a écfrase pós-colonial no romance indiano anglófono contemporâneo. O trabalho tem abrangência maior do que a maioria das monografias ou coleções de ensaios sobre o assunto. A seção é encabeçada pelo ensaio intitulado “Ekphrasis: Theory” [“Écfrase: Teoria”], no qual James A. W. Heffernan apresenta (novamente) seu entendimento do conceito elaborado por ele cerca de vinte anos antes em seu livro *Museum of Words*, [Museu de palavras], ainda que com modificações. Curiosamente, entre outros colaboradores dessa seção, somente David Kennedy, que escreve sobre “Écfrase e poesia”, se engaja – um

³⁵ Os títulos de livros e ensaios não lançados em tradução para o português são conservados em inglês, seguidos da tradução livre entre colchetes.

tanto criticamente – com o ponto de vista de Heffernan, enquanto os outros cinco, que focam prioritariamente a éfrase em narrativas, fazem pouco uso das considerações teóricas de Heffernan. E isso inclui a própria Rippl, embora em seu ensaio sobre éfrase no contexto do pós-colonialismo ela se refira à “definição amplamente aceita de Heffernan que considera a éfrase uma representação verbal de representações visuais”.³⁶ No entanto, ela não volta a fazer referências à teoria de Heffernan, citando novamente apenas a própria referência anterior que envolve a “crítica do uso de Heffernan do termo ‘representação’”.³⁷

Foi exatamente a ideia de “representação visual” como objeto da “representação verbal” na conhecida definição citada por Rippl que, há vinte anos, desencadeou minhas próprias reflexões em resposta ao livro *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury* (1953), [*Museu das palavras: a poética da éfrase de Homero a Ashbury*] livro este que viria a estabelecer Heffernan como autoridade no assunto. Tendo trabalhado com representações egráficas de produções de Piet Mondrian em sua fase madura, e de Josef Albers,³⁸ percebi que a definição geral de Heffernan funciona bem para o tipo de texto que ele havia discutido, mas não funciona para os textos que se ocupam desses dois artistas. O termo “representação visual”, no entender de Heffernan, referia-se à representação de objetos do mundo fenomênico. Até o início do século XX, isso era tudo a que a pintura, a escultura e a maioria das artes gráficas se dedicavam. As obras de arte visuais às quais ele se referia iam do escudo (ficcional) de Aquiles de Homero ao quadro *Starry Night* de Van Gogh,³⁹ e até a arte surrealista de Magritte em *La condition humaine*.⁴⁰ No entanto, o novo século havia introduzido nova maneira de fazer arte que, além de cada vez mais abstrata, é quase totalmente “não representacional”, ou “não figurativa”, ou ainda “não objetiva” – termos utilizados para o que, no alemão, mais simples e inequivocamente denominada “*gegenstandslos*”, que se opõe ao “*gegenständlich*”.⁴¹ Tais obras não representacionais baseiam-se inteiramente nos materiais de seu meio (linhas, formas, cores, texturas, no caso da pintura) e da própria matéria-prima e ferramentas que as originaram, deixando traços (prancha, tela, têmpera, óleo, pincéis, dedos etc.), assim como nas técnicas aplicadas e nas estruturas resultantes, além do projeto visual executado (arte concreta, expressionismo abstrato ou *op art*). O público logo percebeu que, além do apelo à sensibilidade, tal arte “não representacional” é significativa em seus próprios termos, ainda que seja difícil de expressar seu significado em palavras, porque tal significação envolve aspectos dos materiais visuais e de sua

³⁶ Rippl, 2015, p. 129.

³⁷ Rippl, 2015, p. 129; Cf. Rippl, 2005, p. 97-98.

³⁸ Clüver, 1979; 1989.

³⁹ Heffernan, 1993, p. 183.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹ “*Gegenstandslos*” está mais próximo de “não objetivo”, enquanto “*gegenständliche Kunst*” não tem equivalente em inglês para “arte objetiva”. A tradução da frase de Heffernan requereria um substantivo baseado no verbo “*darstellen*”, que tem um espectro de significações ligeiramente mais estreito que “representar”.

estrutura que se ancoram em uma semiótica não verbal. Mas muitas poderiam ser interpretadas como configurações que representam relações espaço-temporais, ou ambiguidades da percepção visual, ou como sinais, símbolos ou metáforas visuais para representar conceitos abstratos ou condições como movimento, tensão, ordem, harmonia, conflito, caos, narratividade e muito mais, além de apontar, de forma autorreferencial, para si mesmas, para seu estilo particular e, como consequência, para a cultura e período que representam. Nossa resposta às várias técnicas e estilos de representação do mundo material é, sem dúvida, modelada pelos mesmos aspectos culturais, embora os textos ecrásticos geralmente não os verbalizem. Na pintura e na escultura abstratas, as referências a um mundo extra pictórico são distorcidas e reduzidas e, nas obras de arte não representacionais, essas referências vêm sendo totalmente eliminadas, ainda que, como espectadores, nossa tendência seja de associar certos traços da obra com objetos extrapictóricos, dependendo de nossos hábitos enquanto consumidores de arte. Mesmo que as representações literárias de artes visuais abstratas e não representacionais sejam relativamente raras, elas certamente existem, assim como existem tais representações verbais em crítica de arte ou livros de história da arte.

Para incluir tais textos na categorização ecrásticos, modifiquei a definição concisa de Heffernan, em uma palestra de 1995 intitulada "Ekphrasis Revisited: On Verbal Representations of Non-verbal Texts"⁴² ["Écfrase revisitada: Sobre a representação verbal de textos não verbais"]. Lia-se na minha proposta: "Écfrase é a representação verbal de um texto real ou fictício, composto em um sistema de signos não verbais".⁴³ Heffernan havia insistido que a écfrase "representa, de forma explícita, a representação propriamente dita. O que a écfrase representa em palavras, portanto, necessariamente deve ser um objeto *representacional*",⁴⁴ o que o levava a concluir que "Por representar verbalmente uma arte visual, a écfrase encena uma disputa entre formas rivais de representação".⁴⁵ A seu ver, essa competição está, em última análise, entre a maneira como uma obra de arte visual e um texto literário conseguem representar um objeto que existe no mundo fenomênico extra-artístico. A arquitetura, e muito da pintura e da escultura do século XX, ainda que representem algo, não têm como função constituir representações do mundo dos fenômenos e, como consequência, textos verbais que os representem não podem ser incluídos na definição de écfrase conforme proposta por Heffernan nos anos 1990. Ele tinha negado ao poema "A ponte" de Hart Crane o status de ecrástico, já que "a Ponte de Brooklyn pode ser considerado uma obra de arte e interpretado como símbolo de várias coisas, no entanto, como não foi criado para representar nada" especificamente, "o poema que representa a

⁴² Apresentação de abertura da Conferência Internacional sobre "Estudos Interartes: Novas Perspectivas", na Universidade de Lunds, na Suécia, em maio de 1995 (ver Clüver, 1997).

⁴³ Clüver, 1997, p. 26.

⁴⁴ Heffernan, 1993, p. 4, ênfase no original.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

ponte não pode ser considerado um exemplo de écfrase” (p. 4). Ele relativiza o status da ponte enquanto obra de arte e objeto simbólico (e, portanto, não representacional) e, juntamente com “A ponte” de Crane, exclui do âmbito da écfrase todas as representações verbais da arte visual não representacional.

Em minha nova definição, evitei a ambiguidade do termo “representação visual”, além de estender o conceito para além da restrição de écfrase a uma “representação literária de artes visuais”.⁴⁶ Busquei promover a ideia de écfrase como configuração em uma mídia específica, preocupada prioritariamente com a representação da imagem em si e não com o que a imagem representa no mundo extra-artístico. Os textos verbais não teriam de ser literários e os objetos retratados poderiam ser não representacionais: pinturas, esculturas ou mesmo estruturas arquitetônicas. Deveriam ser composições midiáticas mas, não obrigatoriamente, “arte”. Esta reorientação retirou o foco tradicional no visual e verbal como empreendimentos rivais enredados em um *paragono*.

No entanto, “texto composto em um sistema de signos não verbal” não foi uma formulação feliz. Além do emprego errôneo do termo “texto” para designar uma configuração em qualquer sistema de signos (mesmo uso da semiótica), eu também tornei a definição por demais inclusiva. Além disso, usar o termo para designar representações verbais de configurações em quaisquer mídias que utilizem quaisquer sistemas de símbolos e seus códigos (música, dança, mímica, artes performáticas, cinema etc.) fez com que a definição ficasse desnecessariamente imprecisa e impraticável. Talvez esse problema tenha ofuscado minha crítica sobre a definição tão restritiva de Heffernan.

Em uma série de ensaios sobre o tema nos anos subsequentes, examinei minha definição e explorei seus limites. Em “Quotation, Energie, and the Functions of Ekphrasis”, [“Citação, energia e as funções da écfrase”] substituí “representação verbal” por “verbalização”, no esforço de criar minhas próprias restrições, uma alteração que acabei desfazendo por achá-la inútil. Em “The *Musikgedicht*: Notes on an Ekphrastic Genre” (1999) [“*Musikgedicht*: Notas sobre um gênero ecfástico”], elaborado sobre os poemas de Jorge de Sena em *Arte de Música* (1968), aos quais já me havia referido em “Écfrase revisitada” como suporte para a expansão do conceito, hoje eu eliminaria o subtítulo.

Mas, afora isso, eu ainda sustentaria minhas conclusões, que tratavam majoritariamente das diferenças entre representações verbais da música e representações ecfásticas de configurações visuais. “(Re)Writing Edward Hopper” [“(Re) Escrevendo Edward Hopper”] de 1999 cobriu uma série de poemas em inglês e português, de textos que poderiam ser considerados quase que transposições intersemióticas de quadros de Hopper até meras referências intermediáticas, algumas vezes apenas no título.

⁴⁶ Heffernan, 1993, p. 1.

Não voltei ao assunto até 2013, quando fui convidado a participar, com um ensaio sobre o tema “Écfrase e adaptação”, do *Oxford Handbook on Adaptation Studies* [Guia Oxford dos estudos de adaptação] organizado por Thomas Leitch.⁴⁷

Aproveitei a oportunidade para revisar, retificar e expandir consideravelmente minha definição anterior, que em versão resumida formulei como “Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em mídias visuais não cinéticas”. Adicionei “não cinéticas” para excluir representações verbais de “configurações” (termo este que penso ser mais aplicável para o que antes eu chamava de “textos”) exibidas na TV ou cinema, já que ambas são mídias plurimidiáticas e demandam abordagens, expressões e técnicas de representação verbal específicas. O que Heffernan agora inclui como “écfrase cinematográfica” e exemplifica com descrições de filmes em *O beijo da mulher aranha* de Manuel Puig⁴⁸ não deve ser confundido com os vários usos da écfrase em narrativas ficcionais.

Voltando a focar quase exclusivamente a poesia, usei o soneto de John Hollander “Edward Hopper’s Seven A.M.” (1948) como exemplo de texto ecfrástico que pode ser lido como tradução do quadro, já que a voz que ouvimos no poema, expressando reação à imagem, pode também ser lida como a do pintor, que reage à cena que supostamente observou e descreveu.⁴⁹ Discuti, ainda, o breve poema “Quadro I (Mondrian)”, composto por Carlos Drummond de Andrade, e o poema de Eugen Gomringer, “*außenrund*”, sobre uma obra concreta totalmente não figurativa de Marcel Wyss, *teilkreis-projektionen: zwölf variationen* (projeções de círculos segmentados, doze variações, 1977). Ambos se configuram como textos ecfrásticos que não estariam incluídos na definição de Heffernan de 1993.

Nem seriam acomodados por seu *Handbook* de ensaios de 2015, embora Heffernan fizesse ali um gesto para incluir descrições ecfrásticas da arte pós-moderna que não seriam imediatamente reconhecidas como representação visual. Depois de revisar a história de “écfrase” como conceito relacionado à descrição literária da arte visual e de considerar diferentes visões da natureza da representação verbal e visual, particularmente a de Murray Kringer, Heffernan chegou à oferta de uma leitura da distinção que Lessing faz entre poesia, como arte orientada pelo tempo, e arte visual, como orientada pelo espaço, e a admissão por teóricos do século dezoito de uma dimensão temporal em potencial nas obras de arte visual. A partir daí chegou à afirmação:

Se obras de arte “são estruturas no espaço-tempo ao invés de espaciais ou temporais, como argumenta W.J. T. Mitchell (1986, [p.]103), a écfrase deve permitir ambos os elementos nos trabalhos que representa. Por esta razão eu defino écfrase como “a representação verbal da representação visual (HEFFERNAN 1993, [p.]3). Esta definição abre espaço para

⁴⁷ Ver Clüver, 2017.

⁴⁸ Heffernan, 2015, p. 45-48.

⁴⁹ Ideia que desenvolvi primeiramente em “Sobre a transposição intersemiótica” (ver Clüver, 1989, p. 66-67).

*descrições de pinturas e esculturas que representam qualquer coisa, seja alguém ou algo em movimento, ou um objeto estático como o famoso cachimbo de Magritte.*⁵⁰

Não é fácil ver qual o propósito da primeira frase. Pode significar que uma representação *ecfrástica* deveria apontar dimensões temporais implícitas em uma pintura ou escultura, ou que deveria tratar de objetos em movimento, tais como os móveis de Calder, ou de imagens móveis no computador, na TV, ou no cinema. Não está claro por que ele considera esta como a razão que justificaria a validade de sua definição de 1993. O argumento final retorna à restrição da pintura e da escultura como objeto da descrição *ecfrástica* e, nos dois casos, a representações visuais de objetos estáticos ou em movimento – supostamente conectados com o mundo dos fenômenos. Mas a frase “que representa qualquer coisa” destina-se a levar à interpretação *ecfrástica* de *Shade* (1959) feita pelo crítico de arte Leo Steinberg: “uma das obras com as quais Jasper Johns iniciou o pós-modernismo no final dos anos 1950”.⁵¹ Esta citação apareceu no ensaio instrutivo de Heffernan “Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism” (1999) [Falando pelas pinturas: a retórica da crítica de arte] e foi incluída em vários de seus escritos posteriores. O próprio ensaio foi reimpresso em *Cultivating Picturacy* (2006) (*Cultivando Picturalidade*) de Heffernan. A citação aparece também no ensaio “Speaking for Pictures: Language and Abstract Art” [“Falando pelas pinturas: Linguagem e arte abstrata”] que também foi reimpresso de forma truncada em *Picturacy*, mas sem o texto de Steinberg, que aparece antes no volume.⁵²

Em todos esses exemplos a interpretação de Steinberg de *Shade* de Johns segue uma discussão da arte “Modernista” que o precedeu, “uma arte que parecia dar as costas à representação, à referência a qualquer objeto ou figura que poderíamos reconhecer de nossa experiência do mundo fora da pintura”.⁵³ Embora intrigante, o trabalho de Johns “nos leva de volta ao mundo de objetos tangíveis a que o Modernismo tinha renunciado – a objetos tais como bandeiras, alvo e sombra”.⁵⁴ Em 2015, Heffernan fornece apenas breve sumário de como leu os trabalhos “abstratos” do Modernismo. Havia desenvolvido suas ideias primeiramente na seção a respeito de “Leo Steinberg e a Taciturnidade da Arte Abstrata” de seu ensaio de 1999, a última de suas cinco exemplificações críticas e detalhadas da “retórica da crítica da arte” que inclui de Filostrato⁵⁵ a Steinberg. O que Heffernan tinha a dizer sobre Modernismo e arte abstrata foi em grande parte inspirado por “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*” (1994) [*Ut Pictura Theoria: Pintura*

⁵⁰ Heffernan, 2015, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵² Em *Picturacy* intitula-se “Reza, Pollock, Richter: Language and Abstract Art”. Farei citações do ensaio de 2006.

⁵³ Heffernan, 2015, p. 40.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵ A longa passagem sobre Filostrato no ensaio de 2015 (p 38-40) é praticamente uma repetição deste texto anterior.

Abstrata e Linguagem]; repetia diversas vozes críticas citadas por Mitchell mas sem discutir sua tese central. Ao invés disso, Heffernan perguntava:

Que espécie de estória, afinal, pode ser contada sobre uma arte que evidentemente volta as costas à representação, à referência a qualquer objeto ou figura que possamos reconhecer de nossa experiência do mundo fora da pintura, que nos desse algo para comentar?⁵⁶

A mesma frase retornaria no ensaio de 2015,⁵⁷ no parágrafo que levava à citação da passagem de Steinberg a respeito de Johns. A frase já havia retornado em 2006 em "Speaking for Pictures: Language and Abstract Art" ["Falando pelas pinturas: linguagem e arte abstrata"]⁵⁸ que anunciava no próprio título a retomada de um tópico abordado no final do ensaio de 1999. Heffernan fazia um esforço para aceitar a arte "abstrata", desde Malevich e do Kandinsky tardio até Jackson Pollock, Robert Rauschenberg e Ad Reinhardt, bem como até a arte pós-moderna de um Jasper Johns e de um Gerhard Richter. Não considerava representações literárias de tal arte, mas apoiava-se com firmeza, como em 1999, na autoridade de críticos americanos influentes como Clement Greensberg, Rosalind Krauss, Michael Fried – de quem citou uma longa descrição de *Number 1* (1948) de Pollock, da qual discordou – e Leo Steinberg. E (como fizera Mitchell) destacou as vozes de críticos que enfatizavam "o desejo ao silêncio da arte moderna",⁵⁹ o que supostamente eliminava também a possibilidade de interpretação.⁶⁰

Em resposta à sua indagação persistente, em 2006 Heffernan encontrou muito a dizer no desenvolvimento da tese de que a arte "abstrata" pode ser lida como figurativa e, em última análise, referencial. Gastou espaço considerável para mostrar que, em oposição ao argumento de Michael Fried de que nada em *Number 1* (1948) de Pollock [*Número 1*] merece ser lido como figura,⁶¹ outros, incluindo-se ele próprio, haviam de fato visto figuras no trabalho de Pollock, e que é fácil, a partir deste ponto, associá-las com objetos da realidade extra pictural.⁶² O que o levou a insistir que "sejam geométricas, biomórficas ou antropomórficas, [figuras] informam seus quadros, que podem ser vistos ou lidos como véus sobre formas que podemos reconhecer – e especificar".⁶³ Em última análise, chegou a ver mesmo nas pinturas que mais o desconcertavam e em telas monocromáticas com seu "silêncio" perceptível, a possibilidade de fazê-las falar. Uma das conclusões que favorecia, ao observar

⁵⁶ Heffernan, 1999, p. 27.

⁵⁷ *Id.*, 2015, p. 40.

⁵⁸ Publicado como ensaio de abertura de importante coleção de ensaios (ver Heffernan, 2006, p. 26 em Homem; Lambert).

⁵⁹ Krauss, 1986, p. 9.

⁶⁰ Sontag, p. 201-202.

⁶¹ Fried *apud* Heffernan, 2006, p. 33.

⁶² Heffernan, 2006, p. 34.

⁶³ *Ibid.*, p. 36.

as pinturas brancas de Rauschenberg, era que “a superfície de uma pintura abstrata pode ser lida como um véu ou cortina sobre o que se esconde por detrás”.⁶⁴ Se o levantar do véu revela algo figurativo à imaginação, mesmo que não se pareça a nada no “mundo real”, pode-se considerar o trabalho como uma representação significativa que pode ser interpretada.

Se a representação visual não requer semelhança, como insiste Nelson Goodman, nenhuma barreira essencial separa os tipos de significação que a pintura abstrata ou realista pode atingir; nada prejudica sua capacidade de significar algo que podemos experimentar no mundo real, ou algo que podemos conceber ou imaginar.⁶⁵

Para Heffernan, esse “algo” ainda é algo tangível, algo figurativo, mesmo que não se assemelhe ao que se supõe representar. Ao ler seu interessante ensaio, vejo que aborda a arte “abstrata” ainda com os olhos e as expectativas de quem está acostumado a ver em imagens visuais referências ao mundo extra-artístico da realidade fenomênica, ainda que essas palavras impliquem uma extensão do conceito de “representação” que lhe permitirá conservar sua frase tão citada. Mas enquanto insiste na validade continuada dessa frase, em seu ensaio “Teoria” de 2015, Heffernan não faz referência à ideia de que a arte “abstrata” pode nos permitir descobrir figuras em tais obras e partir daí para construir algum tipo de representação. Ele repete a pergunta retórica, mas o parágrafo termina com uma generalização: “Longe de silenciar o crítico, então, a arte abstrata provoca e exige pelo menos tanto comentário quanto qualquer de suas precursoras”⁶⁶ – e passa daí diretamente para nova citação da passagem de Steinberg sobre *Shade*, de Johns, que para ele “mostra claramente o quanto podemos aprender sobre a arte da écfrase estudando-a no que se poderia chamar de sua forma mais pura – como crítica de arte”.⁶⁷ A seção subsequente do ensaio sobre “Poesia ecfástica” trata apenas de textos canônicos discutidos em seu livro de 1993. Não se encontra, porém, nenhuma referência sobre que espécie de “estórias” poderia ser produzida por textos literários sobre arte abstrata.

O que falta ao ensaio de 2006 é qualquer confronto da arte “abstrata” discutida por Heffernan com a arte “concreta” dos pintores suíços que rodeiam Max Bill, ou dos discípulos brasileiros de Bill, os artistas concretistas ou construtivistas de São Paulo e Rio de Janeiro, que começaram a desenvolver sua arte e seu suporte teórico no início da década de 1950. Tratava-se de uma arte baseada na afirmação e desenvolvimento de “visible ideas” (ideias visíveis) executadas pela manipulação dos materiais do artista, sem levar o espectador a vincular essa configuração concreta a qualquer objeto ou

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ Heffernan, 2006, p. 38.

⁶⁶ *Idem*, 2015, p. 41.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

figura do mundo da experiência⁶⁸ – ainda que espectadores como Heffernan pudessem encontrar meios de fazê-lo. Os concretistas evitavam guiar seus espectadores até mesmo por títulos sugestivos – outra das avenidas usadas por Heffernan para fazer falar as imagens.

Bill viera da tradição da Bauhaus, na qual um dos maiores destaques era Josef Albers, cujo trabalho constituiu fonte de inspiração para a poesia concreta de Gomringer. Pinturas de Malevich, Mondrian, Albers e outros, que não sugerem qualquer representação de “figuras” relacionadas a uma realidade fenomênica extra pictórica, inspiraram poemas ecfásticos que também não sugerem tal representação. Vários deles tomaram a forma daquilo que Heffernan chamou de “poesia icônica” em 1993,⁶⁹ ao incorporar referências visuais à obra representada. A colaboração de Gomringer com mais de trinta artistas não representativos ao longo de algumas décadas resultou em poemas ecfásticos do tipo que exemplifiquei como “außenrund”, poemas que não podem ser cobertos pela frase “representação verbal da representação visual”. Mas no ensaio para o *Oxford Handbook of Adaptation Studies* [*Manual Oxford de estudos de adaptação*], onde analisei “außenrund”, ainda enquadrei minhas deliberações sobre écfase e adaptação no contexto de “transposições intermediáticas”, como as que venho desenvolvendo na abordagem da écfase desde meus primeiros esforços: o ensaio que investiga a transposição de “Pintura para poesia” de 1978 e o ensaio “Da transposição intersemiótica”, de 1989. É ali que as teorias de intermedialidade vêm geralmente colocando tais fenômenos.⁷⁰

Ao retomar meu trabalho sobre o assunto, comecei a questionar cada vez mais a visão da poesia ecfástica como forma particular de transposição intermediática no campo dos estudos de palavra-e-imagem. Percebi que nem a visão de Heffernan, que segue uma longa tradição, a da écfase como basicamente engajada em uma rivalidade entre dois modos de representação, ou a igualmente longa tradição da écfase como transferência entre duas mídias, dava atenção suficiente ao que John Hollander, citando P.B. Shelley, chama de “o espírito do observador”.⁷¹ O título *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere* (2012) [*O encontro ecfástico na poesia britânica contemporânea e em outros lugares*], de David Kennedy, sugere que os textos ecfásticos, novamente em poesia, podem sugerir abordagem crítica e ênfase diferente, o que também é indicado no título de uma nova coleção de ensaios que ele e Richard Meek organizaram,

⁶⁸ Para as conexões entre os artistas e poetas concretistas brasileiros em São Paulo ver Clüver, “The Nolgandres Poets and Concrete Art”, 2008. Essas pinturas e esculturas concretistas, a que Mitchell não faz referência, serviriam bem para exemplificar sua tese a respeito da interdependência da arte “abstrata” e da teoria, que desenvolve em seu “*Ut Pictura Theoria*”.

⁶⁹ Heffernan, 1993, p. 4.

⁷⁰ Ver, p. ex., Rajewsky, 2005.

⁷¹ Hollander, 1995.

Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts [Encontros ecfásticos: novos ensaios interdisciplinares sobre literatura e as artes visuais]. Minha própria contribuição para esse volume, "On Gazers' Encounters with Visual Art: Ekphrasis, Readers, Iconotexts" ["Sobre os encontros dos observadores com a arte visual: écfrase, leitores, iconotextos"], aborda o poema de Drummond (de novo) bem como um poema de Pedro Tamen sobre uma pintura "representacional" de Manuel Amado e um poema de Gomringer que acompanha sete gravuras em água-tinta "não representativas" de Heinz-Günter Prager, "sieben begehren" (sete desejos, 2010), como registros de um encontro. Além disso, aborda a questão de como tais registros posicionam o leitor do texto, o que se torna mais complexo na ficção narrativa, em que uma obra visual (frequentemente fictícia) pode ser descrita por um narrador extradiegético ou percebida por um personagem intradieético em situação específica, e em que os leitores têm de considerar as funções particulares de tais momentos ecfásticos na narrativa como um todo, à medida que a compreendem.

Interpretando o poema de três versos de Drummond "QUADRO I (*Mondrian*)", o único sobre uma obra abstrata entre trinta e dois poemas ecfásticos curtos, reunidos como "Arte em exposição",⁷² concluí que seu título genérico e a forma esparsa e sucinta transmitem uma leitura das pinturas da maturidade de Mondrian como representações altamente abstratas da visão do artista sobre o universo, sem nos permitir identificar uma obra em particular, e que essa leitura é expressa tanto pela forma do poema como por suas palavras. Mas essa forma não é excepcional: dez desses breves registros de encontros com pinturas canônicas têm apenas três linhas, oito têm apenas duas, e o mais longo dos trinta e dois poemas, apenas seis. Drummond geralmente amplia um detalhe ou qualidade específica de uma obra ou seu efeito, como faz ao enfatizar a cor em "Odalisca vermelha (*Matisse*)" rolando l's e r's, ("A indolência da odalisca em rosa rubra / respira paz de lânguido fervor") e terminando com um quarto verso curto: "pura cor" (p. 31); e ao incluir a reação ao "grito da natureza" em "O Grito" (*Munch*) no verso: "Doem os ouvidos, dói o quadro" (p. 30). Não são transposições das imagens, mas expressões da reação pessoal de um espectador que, no entanto, impressionam o leitor do poema como se o fizessem penetrar no núcleo da obra. A última observação pode aplicar-se também ao poema sobre o quadro de Mondrian, como, aliás, a qualquer das obras posteriores do pintor, o que nos diz tanto do conhecimento que o poeta detém sobre a cosmovisão de Mondrian, como de sua reação diante da obra. Dada a afinidade formal, pode-se ver o poema como equivalente verbal e, portanto, como uma transposição da maneira de representação de Mondrian,

⁷² De acordo com o verso da folha de rosto de *Farewell* de Drummond, "os poemas de *Arte em exposição* foram publicados em 1990 pela editora Salamandra/Record" (1996, p. 4). Em *Farewell*, os 32 poemas sobre pinturas individuais agrupados sob o título "Arte em exposição" aparecem nas páginas de 29 a 37 e "Quadro I" (*Mondrian*), na página 35.

ao contrário dos outros poemas curtos e suas relações a uma obra evocada especificamente.

Figura 1: Heinz-Günter Prager, *sieben begehren*, 2010, *acqua tint* sobre papel feito a mão, portfólio com 8 folhas de 77 x 55,5 cm. Edição de 7. Rehau: institut für konstruktive kunst und konkrete poesie. Imagens 5 e 6. Citado em GILBERT, A. (Org.). *nichts für schnell-betrachter*, p. 210.



Fonte: Fotos: Lázló Tóth. New York: Artists Rights Society (ARS); Bonn: VG Bild-Kunst, 2016.

A meu ver, o poema muito mais longo de Tamen, apresentado lado a lado com uma cópia do quadro de Amado, não transpõe nada da imagem mas, ao invés disso, encena uma leitura da imagem como abstração da cena representada, o que o faz parecer no final um “Mondrian recheado” (“Mondrian filled”, em Tamen, p. 60). Tamen intitula seu volume de poemas ecfrásticos *After Looking [Depois de ver]*. A mesma ideia serviria perfeitamente para o poema de Eugen Gomringer:

the game of circles
(by twos, by threes, by fours)

the seven ways
to meet one another

the seven ways
to touch one another

the seven ways
to desire one another

the seven ways
to circle apart
the seven ways
to let go of each other

the seven ways
to make it like prager

the seven ways
to see it like gomringer
(trad. Claus Clüver)

[o jogo dos círculos
(por dois, por três, por quatro)]

as sete maneiras
de conhecer um ao outro

as sete maneiras
de tocar um no outro

as sete maneiras
de desejar um ao outro

as sete maneiras
de circular à parte

as sete maneiras
de deixar ir o outro

as sete maneiras
de torná-lo como Prager

as sete maneiras
de vê-lo como gomringer]
(tradução livre)

O texto de Gomringer se apresenta como autorreferencial, como uma forma particular de ver o que o outro produz, encenando o próprio ato da interpretação contra o pano de fundo da criação, com suas próprias intenções e motivações. O texto foi incluído no portfólio das obras de Prager, como a primeira folha, em um total de oito, e, assim como em Tamen, o resultado depende inteiramente da justaposição. Mas, também como em Tamen, não pode ser lido como transposição do objeto visual. As sete telas são não representacionais, cada uma exibe de duas a quatro formas ovais vagamente esboçadas que podem ser lidas como círculos inclinados e um ou dois retângulos bem definidos, tudo em branco contra um fundo preto (ver Figura 1). Uma vez que há no texto apenas cinco verbos que fazem referência às sete imagens não tituladas, parece não haver correspondência entre verbos e imagens; além disso, “the seven ways” faz com que cada verbo se aplique a cada uma das sete gravuras com seus formatos elípticos a que o texto se refere como “círculos”. No entanto, a ordem dos verbos sugere uma sequência de encontro para separação, em que “desejar um ao outro” (“to desire one another”) representa um clímax; mas a sequência fixa de imagens não figurativas não segue tal lógica narrativa. “seeing it like

gomringer” forneceu o título “sete desejos” (seven desires) na capa do folder, que, juntamente com o poema, pode direcionar a resposta do observador. Mas a linha final com o impessoal e objetivador “gomringer” também nos distancia desta visão e nos convida a encontrar nosso próprio modo de olhar o trabalho de Prager. Podemos até mesmo discordar da ideia de inferir ações ligeiramente antropomórficas das formas criadas pelo artista – o que levanta a questão de como interpretar imagens não representacionais e verbalizar tais interpretações.

O ensaio “Écfrase e poesia” de David Kennedy no *Manual* de Rippl começa por apresentar-se como continuação e expansão da teoria da poesia ecrástica proposta por Heffernan no mesmo volume. Kennedy chega mesmo a retomar exemplos canônicos usados por Heffernan a fim de demonstrar as diferenças entre poesia e crítica de arte. Mas ele as apresenta como abordadas no contexto do que chama de “écfrase crítica”, abordagem utilizada tanto por poetas modernos quanto por críticos que “concebem o objeto de arte ecrástica como estranho ou outro”.⁷³ Seu exemplo mais interessante é um projeto que conheço apenas pela descrição de Kennedy, *Tonetreks* de Maggie O’Sullivan, uma sequência de onze poemas ecrásticos compostos em 1975-77, mas não publicados até 2006 como parte de um livro maior, *Body of Work* [*Corpo de trabalho*]. Entre os trabalhos apresentados estão pinturas de Malevich e Rothko, enquanto vários dos textos evidentemente imitam visualmente aspectos dos trabalhos a que se referem. Kennedy descreve e interpreta muitos detalhes dos variados procedimentos de O’Sullivan. Ademais, cita uma passagem que vê como “não apenas crucial para a sequência ecrástica como um todo, mas também de importância crucial para compreender como a écfrase funciona.” O verso três parece citar diretamente o pintor (Arshile Gorky):

You said,
Permit me my making, there is no meaning here.
Meaning is the spectator’s privilege.
The fetish
to invent a camouflage⁷⁴

[Você disse,
Permita-me que eu faça, não há sentido aqui.
O sentido é privilégio do espectador.
O fetiche
de inventar uma camuflagem]

A passagem é tão clara que pouco se pode acrescentar como acabamento crítico. O que se pode dizer é que expressa como a écfrase é alicerçada na necessidade de interpretar. A busca de sentido é apresentada

⁷³ Kennedy, 2015, p. 84.

⁷⁴ O’Sullivan, 2006, p. 23.

aqui como algo que atrapalha as atividades reais de fazer arte, que de fato podem ter pouco a ver com o fazer sentido. Sugere também que o artista pode não ter ideia de qual seria o significado de determinada obra de arte em particular.⁷⁵

Curiosamente, enquanto a seleção e interpretação de Kennedy dos versos do poema sobre Gorky enfatiza a tarefa da crítica contemporânea de fornecer interpretação, o resumo da sequência de O'Sullivan destaca a evidente recusa da poeta de interpretar e a tendência de explorar os materiais das obras representadas e encontrar equivalentes verbais (e visuais) em sua poesia. A isso ele acrescenta a observação de que os poemas revelam "a importância do corpo na transmissão do significado ecfástico de um poema individual".⁷⁶ Isso o leva a concluir, após considerar também a obra de outros poetas, que "a nova ênfase sobre o corpo, na poesia ecfástica, é uma forma de introduzir uma nova 'virada' nas respostas críticas à écfrase"; mas outra, igualmente importante, é "a ideia do encontro".⁷⁷ Ele vê isso principalmente no encontro entre texto e imagem e entre culturas visuais e textuais, como o encenado por O'Sullivan.

O ensaio de Kennedy exemplifica o que ele quis dizer ao afirmar em seu livro *The Ekphrastic Encounter* (2012) [*O encontro ecfástico*] que "a revisão de alguns aspectos do modelo representacional dominante da écfrase deveria ter sido feita há muito tempo" (p. 1). Seu livro se concentra em poemas ecfásticos britânicos contemporâneos, mas não inclui nenhuma discussão sobre o trabalho de O'Sullivan. Não há também discussão explícita sobre o significado exato de "encontro". Fica implícito, definitivamente, um encontro de espectadores com uma obra de arte e a verbalização de suas respostas, impelidos pela "necessidade de 'completar' a perfeição da imagem". Antes de esboçar suas ideias sobre "Ekphrasis Beyond Representation" na introdução, Kennedy sugere que os espectadores modernos experimentem "obras de arte [como] literalmente separadas de nós e de nossas vidas diárias [...], intocáveis em [sua] forma aparentemente perfeita", enquanto estamos "intimamente envolvidos" com a linguagem que usamos em nossa resposta, que

[em] algum nível [...] nos lembra da natureza contingente de nós mesmos e de nossas vidas. [...] Então écfrase não é tanto uma questão de luta paragonal entre palavra e imagem [...] como James A. W. Heffernan argumenta, mas uma tentativa de trazer a arte para o reino de nossas contingências.⁷⁸

A observação posterior de Kennedy de que "a poesia ecfástica britânica contemporânea oferece desafios significativos à crítica estabelecida fundada na ideia de representação"⁷⁹ implica que esses desenvolvimentos

⁷⁵ Kennedy, 2015, p. 88.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁸ Kennedy, 2012, p. 6.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

questionam o conceito de representação verbal e visual. O que significa, entre outras coisas, que a passagem de Steinberg sobre *Shade*, de Johns, a citação favorita de Heffernan, perde qualquer pretensão implícita a um status exemplar, exceto como exemplo marcante da crítica de arte de seu tempo. Também me leva a reconsiderar minha última minidefinição de éfrase, que ainda contém a frase “representação verbal”. Mas, como já indiquei, deliberações desenvolvidas em meu ensaio mais recente, “On Gazers’ Encounters with Visual Art” [“Sobre encontros de observadores com a arte visual”], estimuladas ainda por reflexões sobre o trabalho de Kennedy, levaram-me a concluir que nossa compreensão da éfrase nada tem a ganhar com qualquer dos modos tradicionais de abordagem: como disputa entre dois tipos de representação, ou como exemplo primordial de transposição intermediática dentro do discurso sobre tipos básicos de intermedialidade. Nosso entendimento também não é ajudado por definições de apenas uma linha. Reproduzo aqui, com ligeiras alterações, a definição com a qual concluí meu ensaio:

A éfrase verbaliza as percepções ou reações de um espectador real ou fictício a traços característicos de configurações visuais não cinéticas. Trata de configurações que realmente existem, ou sugere a percepção da existência de tais configurações na realidade virtual ou fictícia. Seus materiais são puramente verbais, mas podem envolver a exploração de aspectos visuais do meio verbal. Produz uma imagem mental de configurações em um meio visual não cinético, tornando-as *anschaulich* sem mostrar literalmente nada. Implica o olhar de um espectador para esses objetos; se forem produto de um encontro com o mundo fenomênico, sugere a forma como o produtor representa esse mundo de acordo com as convenções semióticas e culturais da época. A éfrase é um procedimento paralelo à representação verbal de configurações em quaisquer meios outros que não os visuais não cinéticos, incluindo um meio visual cinético como o filme. Embora não todos, muitos exemplos de éfrase podem ser lidos como transposições intermediáticas. Como textos literários, as éfrases podem ser independentes ou integradas como passagens ecfásticas em outros textos, incluindo peças de teatro, libretos e roteiros de filmes. Existem muitos tipos de marcadores que compelem o leitor atento a receber certos textos verbais como ecfásticos – dependendo do conceito de éfrase aceito na respectiva comunidade interpretativa. A presente definição pode persuadir quem a lê agora, mas como toda construção cultural está fadada a mudar.

Tradução de Mail Marques de Azevedo e Franciele Nogozecky para o texto “A new look at an old topic: ekphrasis revisited”, publicado em *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

Referências

ANDRADE, C. D. de. Quadro I (Mondrian). In: ANDRADE, C. D. de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 35.

CLÜVER, C. Painting into Poetry. *Yearbook of Comparative and General Literature*, v. 27, p. 19-34, 1978.

CLÜVER, C. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.

CLÜVER, C. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, U.-B.; LUND, H.; HEDLING, E. (Org.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CLÜVER, C. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, V.; JONGENEEL, E. (Orgs.). *Pictures Into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 35-52.

CLÜVER, C. (Re)Writing Edward Hopper. In: SCHMELING, M.; SCHMITZ MANS, M. (Orgs.). *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 141-165.

CLÜVER, C. The *Musikgedicht*: Notes on an Ekphrastic Genre. In: BERNHART, W.; SCHER, S. P.; WOLF, W. (Orgs.). *Word and Music Studies: Defining the Field Word and Music Studies*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999. v. 1, p. 187-204.

CLÜVER, C. The Noigandres Poets and Concrete Art. [online]. Special section on "poesia concreta." *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura – Journal of literary criticism and culture*, n. 17, 2007

CLÜVER, C. The Noigandres Poets and Concrete Art. *Pós, Belo Horizonte*, v. 1, n. 1, p. 114-135, 2008.

CLÜVER, C. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, T. (Org.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 459-476.

CLÜVER, C. On Gazers's Encounters with Visual Art: Ekphrasis, Readers, Iconotexts. In: KENNEDY, D.; MEEK, R. (Orgs.). *Ekphrastic Encounters. New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

FRIED, M. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella. [1965.] In: FRIED, M. *Art and Objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 213-265.

ILBERT, A. (Org.) *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer*: Eugen Gomringers Gemeinschafts-arbeiten mit bildenden Künstlern. Bielefeld: Kerber, 2015.

GOMRINGER, E. Untitled poem (außenrund). In: GILBERT, A. (Org.). *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer*. Eugen Gomringers Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern. Bielefeld: Kerber, 2015. p. 77.

GOMRINGER, E. das kreissspiel: zu zweit, zu dritt, zu viert. In: GILBERT, A. (Org.). *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer*. Eugen Gomringers Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern. Bielefeld: Kerber, 2015. p. 208.

HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis: Theory. In: RIPPL, G. (Org.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1, p. 35-49.

HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis, Art Criticism, and the Poetry of Art. In: KARLSEN, O. (Org.) *Krysninger: un moderne nordisk lyrikk*. Oslo: Unipub forlag, 2008. p. 21-46.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, J. A. W. Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism. *Word & Image*, v. 15, n. 1, p. 19-33, 1999. Republicado em: HEFFERNAN, J. A. W. *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*. Waco: Baylor University Press, 2006. p. 39-68.

HEFFERNAN, J. A. W. Speaking for Pictures: Language and Abstract Art. In: HOMER, R. C.; LAMBERT, M. de F. (Orgs.). *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. p. 25-44. Modificado e republicado em: Reza, Pollock, Richter: Language and Abstract Art. In: HEFFERNAN, J. A. W. *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*. Waco: Baylor University Press, 2006. p. 287-309

HOLLANDER, J. Edward Hopper's Seven A. M. (1948). In: HOLLANDER, J. *Tesserae*. New York: Knopf, 1993. p. 10. Rpt. in LEVIN, G. (Org.). *The Poetry of Solitude: A Tribute to Edward Hopper*. New York: Universe, 1995. p. 26.

HOLLANDER, J. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

KENNEDY, D. *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham, Surrey, UK; Burlington, VT: Ashgate, 2012.

KENNEDY, D. Ekphrasis and Poetry. In: RIPPL, G. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1, p. 82-91.

KRAUSS, R. E. Grids. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

KRIEGER, M. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, W. J. T. *Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*. In: MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. p. 213-239.

PRAGER, H.G; GOMRINGER, E. *sieben begehren*, Portfolio com 8 folhas, 77 x 55,5 cm. Rehau: institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, 2010. Edition of 7. Rpt. in GILBERT, A. (Org.). *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer*: Eugen Gomringers Gemeinschaftsarbeiten mit bildenden Künstlern. Bielefeld: Kerber, 2015. p. 207-211.

RAJEWSKY, I. O. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, L. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-80.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités/Intermedialities*. (Special issue on: "Remédier/Remediation", edited by P. Despoix and Y. Spielmann. Montreal, Centre de Recherche sur l'Intermédialité), n.6, p. 43-64, 2005.

RIPPL, G. *Beschreibungs-Kunst: Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*. München: Fink, 2005.

RIPPL, G. Introduction. In: RIPPL, G. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1, p. 1-31.

RIPPL, G. Postcolonial Ekphrasis in the Contemporary Anglophone Indian Novel. In: RIPPL, G. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1, p. 128-155.

RIPPL, G. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. v. 1.

SENA, J. de. *Arte de Música*, 1968. In: *Obras de Jorge de Sena: Poesia II*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 163-212. Notas, p. 223-231.

SONTAG, S. Against Interpretation. In: MEYER, J. (Org.). *Minimalism*. London: 2000.

STEINBERG, L. *Other Criteria*. London: Oxford University Press, 1972.

TAMEN, P. Como se constrói uma casa. In: TAMEN, P. *Depois de Ver*. Lisboa: Quetzal Editores, 1995. p. 60.

WYSS, M. *teilkreis-projektionen: zwölf variationen*. Locarno: éditions Lafranca, 1977.

Parte III

transmidia(lidade)

Mundos transmídia

Marie-Laure Ryan

Existe tal coisa chamada narrativa transmídia? De certa forma, estou bancando a advogada do diabo. A cultura dos últimos vinte anos produziu um grande número de narrativas *cult* que geraram adaptações em muitas mídias diferentes, inspiraram dezenas de milhares de textos *fanfiction* e foram continuamente expandidas por meio de figuras de ação, brinquedos, camisetas, canecas e outros produtos. Sistemas narrativos como *Star Wars*, de George Lucas, *Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, e *A Song of Ice and Fire*, de George R. R. Martin, continuam brotando o tempo todo. Mas embora não possamos negar a existência de um fenômeno cultural conhecido como narrativa transmídia, podemos perguntar se é uma forma de narrativa ou principalmente uma estratégia de marketing, se é realmente nova, quais são suas várias formas e o que a narratologia pode fazer a respeito delas além de reconhecer sua existência.

Henry Jenkins define esse fenômeno como o “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias”.¹ A dinâmica inerente à metáfora do fluxo sugere que o conteúdo evolui à medida que passa de uma mídia para outra, configurado pelas propriedades particulares das várias plataformas nas quais ele se mantém antes de seguir em direção a outra mídia. No entanto, Jenkins também descreve a narrativa transmídia por meio de uma fórmula que sugere outra visualização: “[...] uma narrativa tão ampla que não pode ser contida por uma única mídia”.² Aqui, imaginamos várias mídias buscando avidamente um conteúdo fixo para agarrar um pedaço dele.

Os promotores de novas mídias tendem a considerar a narrativa transmídia como algo radicalmente novo e revolucionário, senão como a forma narrativa do futuro, mas os historiadores podem colocar essa afirmação em perspectiva, apontando a disseminação do mito grego por meio de várias mídias artísticas – escultura, arquitetura, drama, epopeia –, ou, mais perto de nós, os vários modos de distribuição de histórias bíblicas na Idade Média. Essas histórias não foram apenas escritas em livros, que a maioria das

¹ Jenkins, 2009, p. 29.

² *Ibid.*, p. 137.

pessoas não conseguia ler, mas também foram recontadas oralmente durante sermões, encenadas em peças de paixão, ilustradas em pinturas e vitrais, e até inspiraram o fenômeno fisicamente ativo das *Stations of the Cross*, onde os peregrinos reviviam a paixão de Cristo seguindo um itinerário fixo pontilhado de pequenas capelas. Esse tipo de tratamento multimidiático é normalmente reservado para as narrativas que são consideradas fundamentais para a identidade de um grupo. Na era da globalização, a função narrativa de construção de comunidade foi assumida por histórias como *Star Wars*, *Lord of the Rings* e *The Matrix* – histórias que transcendem as fronteiras linguísticas, nacionais e religiosas.

A primazia dos mundos

O rótulo “narrativa transmídia” sugere que o conteúdo narrativo forma uma história unificada, o que significa um tipo autocontido de significado que segue um arco temporal que vai de um estado inicial a uma complicação e sua resolução. Este é o arco que Aristóteles tinha em mente quando descreveu as histórias como tendo um começo, um meio e um fim. Mas os arcos de história não se prestam facilmente à fragmentação e à dispersão em vários documentos. Imagine como seria chato ler o início de uma história em um romance, depois ter que ir ao cinema para ver o próximo episódio, depois ter que comprar um gibi e, finalmente, ter que ligar um jogo de computador a fim de descobrir como termina. Não é assim que funciona a narrativa transmídia.

A narrativa transmídia não é um seriado, não conta uma história única, mas uma variedade de histórias autônomas, ou episódios, contidos em vários documentos e mantidos juntos pelo fato de que se passam no mesmo mundo da história. As pessoas estão dispostas a procurar informações em muitos documentos e em várias plataformas porque estão tão apaixonadas pelo mundo da história que não conseguem obter informações suficientes sobre ele. Em sua forma clássica (ou seja, aquela representada por franquias comerciais), a narrativa transmídia não é um jogo de montar uma história como um quebra-cabeça, é antes uma viagem de volta a um mundo favorito. Satisfaz a paixão do enciclopedista por adquirir mais e mais conhecimento sobre um mundo, ou a paixão do colecionador por adquirir mais e mais lembranças, mas não a paixão do detetive por reconstruir uma história a partir de fatos divulgados. O rótulo de narrativa transmídia é, portanto, um nome impróprio: o fenômeno deveria ser chamado de *construção de mundo* transmídia.³

Podemos classificar os gêneros narrativos de acordo com a proeminência relativa do mundo e do enredo; por exemplo, tragédia e comédia são dominantes no enredo, enquanto fantasia e ficção científica são dominantes no mundo. Em um gênero dominado pelo enredo, o mundo da história é prin-

³ Weiler, 2009; Wolf, 2012.

principalmente um contêiner para os personagens e suas ações, e o enredo pode ser facilmente movido para outro tipo de mundo. Em um gênero dominado pelo mundo, ao contrário, o enredo atua como um caminho através do mundo da história que revela a diversidade de suas paisagens, a variedade de suas espécies biológicas e as particularidades de seu sistema social. Quanto mais ricamente imaginado for um mundo da história desde o início, mais histórias podem ser contadas sobre ele e mais descobertas ele oferece ao usuário. É por isso que narrativas dominadas pelo mundo apresentam material muito melhor para contar histórias transmídia do que narrativas dominadas por enredo. Como um cineasta disse a Henry Jenkins: “Quando comecei, era preciso elaborar uma história, porque, sem uma boa história, não havia filme de verdade. Depois, quando as sequências começaram a decolar, era preciso elaborar um personagem, porque um bom personagem poderia sustentar múltiplas histórias. Hoje, é preciso elaborar um universo, porque um universo pode sustentar múltiplos personagens e múltiplas histórias, em múltiplas mídias”.⁴

Relações entre mundos

A narrativa transmídia é a expansão em múltiplas mídias de um fenômeno comum na literatura, que Richard Saint-Gelais (2011) chamou de transficcionalidade. Em *Heterocosmica* (1998), Lubomír Doležel descreve três tipos de relações entre mundos ficcionais que podem ser considerados fundamentais tanto para a transficcionalidade literária quanto para a narrativa transmídia: expansão, modificação e transposição.⁵

Expansão estende o escopo do mundo da história original, adicionando mais figuras, transformando personagens secundários em heróis de sua própria história e estendendo o tempo coberto pela história original por meio de prequels [*prequels*] e sequências [*sequels*]. Doležel ilustra essa relação de expansão com uma discussão de *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys (1966). Esse romance segue a vida de uma personagem secundária de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, a personagem da primeira esposa do Mr. Rochester, que só aparece no texto original como uma louca trancada no sótão. Em *Wide Sargasso Sea*, ela adquire o que lhe é negado em *Jane Eyre*, a saber, a oportunidade de contar sua vida sob sua própria perspectiva.

Modificação “constrói versões essencialmente diferentes do protomundo, redesenhando sua estrutura e reinventando sua história”.⁶ De acordo com Doležel, essa relação existe entre *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *Foe*, de J. M. Coetzee (1988). Em *Foe*, Robinson não se envolve em nenhum dos feitos civilizatórios heroicos descritos no romance original, e ele não mantém um diário: sua história é obra de um escritor fantasma. A maioria

⁴ Jenkins, 2009, p. 162.

⁵ Na verdade, Doležel chama “modificação” de “deslocamento”. Prefiro modificação, porque deslocamento sugere fenômenos cobertos pela transposição.

⁶ Doležel, 1999, p. 207, minha tradução.

dos exemplos literários de modificação segue uma sequência contrafactual de eventos, dando aos personagens um destino diferente. Eles respondem à pergunta: “e se?”

Transposição. Essa operação “preserva o design e a história principal do proto-mundo, mas os localiza em um ambiente temporal ou espacial diferente”.⁷ O exemplo de Doležel é *The New Sufferings of Young W.*, de Ulrich Plenzdorf (1973), um romance que transplanta o enredo de *The Sufferings of Young Werther* de Goethe para a República Democrática Alemã dos anos 60.

Gostaria de acrescentar **citação** às três relações descritas por Doležel. Exemplos de citação seriam um personagem em um dos filmes de *Lord of the Rings* usando um sabre de luz emprestado de *Star Wars* ou um vídeo amador no YouTube apresentando um personagem usando uma máscara de Darth Vader em uma ação ambientada em um subúrbio americano que não tem nada a ver com o enredo de *Star Wars* (ambos exemplos são inventados). Nesse caso, o elemento importado não é integrado ao mundo da história e o efeito é de dissonância e incongruência. Esse efeito desempenha um papel importante nas estéticas dadaísta e surrealista.

A relação de expansão preserva muito mais o mundo do que as relações de modificação e transposição (e, claro, citação), porque não requer nenhuma mudança na história original. Essa diferença torna tentador concluir que as expansões se referem ao mesmo mundo, enquanto a modificação e a transposição se referem a mundos relacionados, mas diferentes. Mas há um problema com essa visão. Imagine que um autor escreva um romance, depois outro autor escreva uma sequência ou prequela: pode-se dizer que os dois textos se referem ao mesmo mundo? A situação é certamente diferente do caso de autores que escrevem sequências ou prequelas de seu próprio texto, ou usam o artifício do retorno de personagens. Não tenho problema em chamar o mundo dos vários filmes de *Star Wars* de o mesmo mundo – todos foram concebidos por uma equipe chefiada por George Lucas.⁸

Mas consideremos agora o exemplo das novas aventuras de Dom Quixote publicadas em 1614 por Alonso Fernández de Avellaneda: acontece no mesmo mundo que o *Quixote* de Cervantes? Quando Cervantes descobriu o texto de Avellaneda, decidiu escrever sua própria sequência, que é a segunda parte de *Dom Quixote*. Se todos os três textos forem considerados como se referindo ao mesmo mundo, este mundo conterá contradições

⁷ Doležel, 1998, p. 206, minha tradução.

⁸ Isso vale para os seis primeiros filmes, mas após a aquisição dos direitos autorais da franquia pela empresa Disney, George Lucas não participou da criação dos filmes 7 a 9. A maioria dos espectadores, no entanto, considerará esses filmes como se referindo ao mesmo mundo de 1 a 6, por causa do rótulo comum (*Star Wars*), personagens, temas musicais, aparência visual do mundo da história e viagens interplanetárias por meio de tecnologia avançada. Os críticos literários, influenciados pela textualidade e sua adesão à fórmula “um texto, um mundo”, são, no entanto, mais propensos do que os fãs a considerar as expansões de diferentes autores como a construção de um mundo diferente.

lógicas, já que Dom Quixote tanto realiza certas ações – aquelas relatadas por Avellaneda – quanto não as realiza, uma vez que não são narradas por Cervantes. Podemos resolver este problema dizendo que os mundos dos textos transficcionais podem se relacionar com o mundo original de maneiras variáveis: sobreposição no caso de modificações e transposições; inclusão no caso de expansão por outro autor; e mesmo mundo, sempre em crescimento, no caso de expansão do mesmo autor.

Outra operação que cria uma relação entre mundos de histórias, mas sem fundi-los em um, é a operação de adaptação transmídia. Visto que diferentes mídias têm diferentes poderes expressivos, é virtualmente impossível para duas mídias diferentes projetar o mesmo mundo. Tomemos, por exemplo, a diferença entre romance e filme: em um romance, os pensamentos dos personagens podem ser representados de forma muito explícita e em grande detalhe; no cinema, os recursos para fazer isso são muito mais limitados; o estado mental dos personagens geralmente deve ser inferido pelo espectador com base em suas ações e expressões faciais. Outra diferença importante tem a ver com a aparência. No cinema, como Seymour Chatman (1981) observou, sabemos instantânea e completamente como os personagens se parecem, e isso nos permite fazer inferências sobre suas pessoas. Em um romance, ao contrário, a aparência pode não ser especificada e, quando os personagens são apresentados pela primeira vez, podemos saber nada mais sobre eles do que um nome ou uma expressão de referência. Quando os personagens são descritos, a descrição é feita aos poucos, e deixa muitos espaços em branco a serem preenchidos.

Além das diferenças que vêm da própria mídia, as adaptações podem diferir do original em cada uma das três operações transficcionais. Uma operação comum é expandir o mundo original adicionando novos personagens: por exemplo, a versão cinematográfica de *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, adiciona uma equipe de filmagem moderna aos personagens do século XIX emprestados do romance e apresenta a história desses personagens como o roteiro do filme cuja produção está sendo realizada. Uma adaptação também pode modificar o enredo dando-lhe um final diferente, como faz a versão cinematográfica de Walt Disney de *A pequena sereia*, que termina com a sereia ficando com o príncipe, ou pode transpor um enredo para um mundo diferente, como o filme *Bride and Prejudice*, que situa o enredo de *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, em um cenário indiano para oferecer uma paródia em filmes de Bollywood. Mas também há adaptações que buscam minimizar as diferenças, por exemplo, o filme *Jurassic Park* em relação ao romance de Michael Crichton, que também escreveu o roteiro do filme.⁹

⁹ Jenkins descarta a adaptação como uma operação transmídia porque a vê como uma simples recontagem da mesma história, enquanto a transmídia deveria agregar novas informações ao mundo da história: “E para muitos de nós, uma simples adaptação pode ser ‘transmídia’, mas não é ‘narrativa transmídia’ porque é simplesmente a rerepresentação de uma história existente, ao invés da expansão e do desenvolvimento do mundo ficcional” (10 set. 2009). Hutcheon e O’Flynn, por outro lado, têm uma visão muito ampla da adaptação, uma visão que abrange “recriações, remakes, remediações,

Em um sistema de história transmídia, a relação mais comum entre os vários produtos [*documents*] é a expansão: por exemplo, se houver um jogo fora de um filme, o jogo pode criar um novo personagem para o jogador controlar; ou pode se concentrar em um aspecto do mundo da história que não é desenvolvido em outras versões. Carlos Scolari (2009) menciona três tipos de expansões: histórias intersticiais, que acontecem entre as partes de uma série (também se pode colocar prequelas e sequências nesta categoria, uma vez que expandem o período de tempo coberto pelo documento original); histórias paralelas que acontecem ao mesmo tempo que a história original, por exemplo, seguindo o destino de um personagem secundário, e histórias periféricas “que podem ser consideradas satélites mais ou menos distantes da macro-história”.¹⁰ Eu consideraria como histórias periféricas o folclore e as lendas que se relacionam com os objetos do mundo da história.¹¹

A relação de modificação é muito menos comum do que a de expansão em projetos transmídia, pois ameaça a integridade do mundo da história original, mas não é inédita: por exemplo, o jogo *Star Wars: The Force Unleashed* transporta o jogador para um mundo contrafactual onde o Lado Negro de Darth Vader e do Imperador prevalece sobre a Força, enquanto, nos filmes, é o contrário. Neste caso, a relação entre o mundo dos filmes e o mundo do jogo é em parte uma questão de enredo – em ambos os casos, há uma guerra acontecendo entre a Força e o Lado Negro –, mas principalmente uma questão de nomes, dos objetos, das leis da natureza e, acima de tudo, da aparência visual. É porque um certo personagem se chama Darth Vader, porque se parece com o herói dos filmes e porque a principal arma são os sabres de luz que o mundo de *The Force Unleashed* é percebido como uma versão do universo *Star Wars*. A modificação também se sobressai nos textos apócrifos criados por fãs; por exemplo, existe um gênero, chamado *Slash Fiction*,¹² que muda as preferências sexuais em filmes famosos ou de personagens de TV.

A terceira relação, a transposição, não é compatível com o espírito das franquias transmídia de hoje. Se o enredo de *Star Wars* fosse transportado para um ambiente diferente, por exemplo, em um mundo de fantasia medieval, ninguém o reconheceria como uma versão de *Star Wars*, porque seu enredo é uma das inúmeras histórias que contam sobre a luta entre o bem e o mal.¹³

revisões, paródias, reinvenções, reinterpretações, expansões e extensões” (O’Flynn apud Hutcheon; O’Flynn, 2013, p. 181).

¹⁰ Scolari, 2009, p. 598.

¹¹ Scolari menciona uma quarta categoria, “plataformas de conteúdo gerado pelo usuário como blogs, wikis, etc.” Mas o conteúdo gerado pelo usuário não pertence ao mesmo nível de análise de suas outras categorias, uma vez que pode pertencer a qualquer uma delas. Além disso, blogs e wikis não fazem necessariamente parte do sistema de histórias; eles podem consistir em comentários do usuário, que avaliam o mundo da história de uma perspectiva externa, mas não contribuem para sua criação.

¹² Gwenllian Jones, 2005.

¹³ A característica mais marcante da trama de *Star Wars* é o motivo da rivalidade pai-filho, uma rivalidade que culmina em um confronto que leva um deles à morte. Esse

O que torna o mundo da história de *Star Wars* distinto não é o enredo, mas o cenário, e se o cenário for alterado, todo o mundo da história perderá sua identidade. Quanto à relação de citação, ela poderia ser encontrada em paródias, mas apresenta um desafio ainda maior do que a transposição para o espírito da narrativa transmídia, pois, ao questionar a unidade e a autonomia do mundo da história, cria uma distância irônica com esse mundo que evita a imersão.

Formas de narrativa transmídia

Brian Clark, um desenvolvedor de mídias mais conhecido por um *post* no Facebook intitulado “Transmedia é uma mentira”,¹⁴ distingue entre “East Coast” e “West Coast storytelling”. “West Coast” representa o que a maioria de nós entende por transmídia, a saber, as megafranquias comerciais da indústria do entretenimento de Hollywood, como *Star Wars*, *Lord of the Rings*, *Harry Potter* and *The Matrix*; Leste, para qualquer coisa que não seja Costa Oeste.

Aqui estão algumas formas possíveis de transmídia da Costa Leste:

Jornalismo transmídia. Inspirado na escola conhecida como “jornalismo lento”, essa forma de transmídia documenta histórias do mundo real por meio de textos, vídeos, fotos e testemunhos orais. Um exemplo é *The Sochi Project*, de Rob Hornstra e Arnold van Bruggen, um site que contém uma variedade de documentos que retratam o complexo olímpico como uma Vila Potemkin, ou seja, como uma fachada luxuosa que esconde o sofrimento humano. Pessoalmente, considero a transmídia um modo de apresentação muito apropriado para projetos não ficcionais, porque as notícias chegam naturalmente até nós por meio de múltiplas mídias: artigos de jornais, comerciais de TV, áudio, livros e filmes. Esse tipo de projeto pode ser tratado como um arquivo ou banco de dados, o que significa que o usuário pode escolher quais produtos das mídias consumir.

Instalações, que requerem o uso simultâneo de múltiplas mídias, tanto no sentido de mídias como mídias de expressão, quanto de mídias como sistemas de entrega/distribuição. Um exemplo desse caso é o *Mapping Ararat*, um projeto que comemora a tentativa de criar uma nova pátria judaica perto das Cataratas do Niágara por um ativista judeu do século XIX, chamado Mordecai Noah. A instalação envolve três mídias: tecnologia de Realidade Aumentada, que permite aos participantes ver os edifícios da comunidade

motivo ocorre em muitas narrativas ao redor do mundo, mas não é tão comum quanto a luta entre o bem e o mal. Duvido que esse motivo seja por si só suficiente para um público reconhecer uma história ambientada em um cenário medieval como uma transposição do enredo de *Star Wars*. A conexão só poderia ser feita se a semelhança no nível do enredo fosse reforçada por pistas visuais ou nomes relacionados.

¹⁴ A afirmação mais famosa deste *post* é que nunca houve um grande sucesso transmídia. Isso é indiscutivelmente verdadeiro se por sucesso transmídia for necessário entender um projeto transmídia *top-down*, em vez de franquias explorando um romance ou filme de sucesso independente.

planejada sobrepostos à sua localização planejada no mundo real; um guia de áudio, que fornece informações básicas; e um mapa em papel que os orienta através da instalação. Nesse caso, todas as três mídias devem ser ativadas para que a história seja contada de maneira adequada.

Jogos de Realidade Alternativa (ARGs). Nesses jogos, os jogadores reconstituem uma história como se fosse um quebra-cabeça, seguindo uma trilha de pistas que chega até eles por meio de vários sistemas de entrega/distribuição: principalmente de sites na internet, mas também de telefones celulares, e-mail, pôsteres no mundo real ou até mesmo atores ao vivo. Aqui, as mídias funcionam como canais de informação. É necessário seguir toda a trilha de pistas para completar o jogo.¹⁵ Embora esses jogos tenham um núcleo narrativo, eles são jogados mais por interesse em resolver problemas do que em desvelar a história.

Livros aumentados. Um exemplo é *Night Film* (2013), de Marisha Pessl. O principal suporte físico do trabalho é um livro padrão repleto de reproduções de produtos visuais, por exemplo, páginas da web falsas e artigos de jornal. Isso é multimodalidade, não transmidialidade. A dimensão transmídia vem de um aplicativo que pode ser baixado em um tablet ou smartphone com câmera. Ao tirar fotos de um símbolo de pássaro em algumas das páginas, o usuário pode desbloquear conteúdo adicional que não poderia ser impresso ou que seria muito digressivo para incluir no livro: como a heroína tocando piano, entrevistas com personagens ou a leitura em voz alta de um conto de fadas. Por algum motivo, não há vídeos no *Night Film*, mas é fácil imaginar que os futuros livros aumentados incluirão clipes de filmes e animações.

TV interativa. Aqui estou pensando em projetos que vinculem um programa de TV a informações disponíveis em outros canais de distribuição. Tal projeto foi descrito por Elizabeth Evans (2015). O programa de TV inglês *The X-Factor*, que é um programa de talentos, surgiu com um aplicativo que entrega conteúdo interativo durante a exibição do programa. O aplicativo fornecia informações de bastidores sobre os competidores, convidava os espectadores a avaliar o desempenho e pedia que previssem como o competidor se sairia na competição. A transmidialidade dessa forma de TV interativa reside nas telas duplas necessárias para acompanhar o programa, na tela grande da TV e na tela pequena do smartphone.

A transmídia de Costa Oeste inclui romances que geram filmes, filmes que inspiram romances; séries de TV conectadas a ARGs; quadrinhos que viraram séries de TV, jogos de computador que geram filmes e vice-versa. Mas, como a maioria das narrativas que alcança certo grau de reconhecimento cultural inspira recontagens e adaptações, devemos nos perguntar se há algo novo e diferente no modelo de Costa Oeste de narrativa transmídia, além do fato de que agora temos muito mais mídias do que na era da impressão. Vamos usar a definição frequentemente citada de Jenkins como um ponto de partida para a discussão dessa questão:

¹⁵ McGonigal, 2011.

A narrativa transmídia representa um processo em que elementos integrais de uma ficção são *dispersos sistematicamente por vários canais de distribuição* com o objetivo de criar *uma experiência de entretenimento unificada e coordenada*. Idealmente, cada mídia dá sua *contribuição única* para o desenrolar da história.¹⁶

Ao insistir em uma experiência de entretenimento coordenada e unificada, a definição de Jenkins pressupõe uma distribuição deliberada de conteúdo *top-down* em muitas mídias. Os exemplos de projetos de Costa Leste que dei são todos *top-down*, concebidos desde o início como transmídia, mas a maioria, se não todas as grandes franquias de Costa Oeste, surge *bottom-up*, explorando o sucesso de uma narrativa monomidiática já estabelecida, e eles crescem de maneira aleatória e descontrolada como uma bola de neve. Veja a franquia *Star Wars*: agora é um sistema narrativo com uma gestão rigorosa *top-down*, mas nunca teria decolado se a primeira trilogia não tivesse tido tanto sucesso e se os fãs não tivessem começado a criar todos os tipos de histórias baseados no universo *Star Wars*. Uma das razões pelas quais temos tão poucos projetos transmídia verdadeiramente *top-down* é que os produtores não querem correr o risco de criar vários produtos de mídias e, em seguida, ver o projeto fracassar. Por depender de mídias de produção muito caras, como filmes, séries de TV ou jogos de computador, o modelo de transmídia de Costa Oeste é acessível para grandes corporações, mas não para indivíduos criativos.

Projetos transmídia *top-down*: dois exemplos

Projetos transmídia concebidos como *top-down* desde o início são a exceção, e não a regra. Para ilustrar o processo de criação *top-down*, discutirei dois sistemas transmídia com alguns detalhes. Meu primeiro exemplo, *The Matrix*, é emprestado da discussão de Henry Jenkins sobre esse assunto em *Cultura da convergência* (2006/2009). Os três longas-metragens, o primeiro lançado em 1999 e os outros dois, em 2003, foram acompanhados de curtas-metragens de animação, quadrinhos e jogos de computador, especialmente encomendados pelos autores e produtores Lilly e Lana Wachowski. A característica mais notável da franquia *Matrix* é que seus elementos individuais dependem uns dos outros para uma melhor compreensão do todo. Na narrativa transmídia, as diversas mídias estão em uma relação de competição tanto quanto em uma relação de cooperação, pois quando um pedaço de história é dado a uma mídia ele deve ser retirado de outra mídia para evitar redundância. Se muito for retirado – em outras palavras, se não houver redundância –, os elementos do sistema ficarão incompletos e o usuário ficará frustrado, mas se nada for tirado das partes individuais – se todas contarem uma história completa – o usuário não terá incentivo para explorar outros produtos.

¹⁶ Jenkins, 21 mar. 2007, n/p., ênfase no inglês, minha tradução.

A filosofia de design dos Wachowskis visa claramente cultivar o desejo de olhar para além dos filmes, especialmente no que diz respeito à relação entre os filmes e os jogos de computador. Por exemplo, no filme *The Matrix Reloaded* (2003), os mocinhos conseguem sua missão final porque uma personagem chamada Niobe e sua equipe conseguiram cortar a energia elétrica que alimenta as máquinas. Este acontecimento, necessário à lógica da trama, não é mostrado no filme, mas é uma das tarefas que o jogador deve cumprir no jogo. Ou, para dar outro exemplo, há um episódio em *Matrix Reloaded* em que o personagem principal, Neo, encontra um novo personagem chamado Kid, que quer se juntar à luta de Neo contra as máquinas. Do diálogo pode-se concluir que eles já se conhecem. A história de seu primeiro encontro não é mostrada no filme, mas é o tema de um dos curtas de animação intitulado *The Kid's Story*. Em ambos os exemplos, o filme mostra um evento que só pode ser totalmente explicado por meio de uma história de fundo, embora essa história de fundo seja contada em outro produto.

A estrutura geral da franquia *Matrix* pode ser comparada a pedaços de queijo suíço. Os filmes apresentam uma imagem do mundo da história repleta de buracos na trama. A função dos outros produtos é preencher esses espaços para que o usuário possa formar uma representação mental mais completa e coerente do mundo da história. Por outro lado, o filme fornece informações que complementam as histórias contadas pelos outros documentos. Portanto, cada elemento do sistema depende de outros produtos para preencher os espaços vazios ou as lacunas.

Isso não significa que o sistema pode ser acessado por meio de qualquer um de seus elementos. Veja a história do Kid. No curta-metragem, Neo contata Kid pelo celular, Kid se compromete com a causa de Neo, é perseguido pelos Agentes, se joga do telhado e, ao invés de ser morto, cai em outro mundo, que acontece ser o (ficcionalmente) mundo real, onde ele conhece Neo e Trinity.¹⁷ Para o espectador não familiarizado com *Matrix* e *Matrix Reloaded*, isso não faria sentido, pois esse espectador não saberia quem são Neo ou os Agentes, nem que o que passa por mundo real é na verdade uma realidade virtual projetada pelas máquinas. As lacunas no enredo em *The Kid's Story* seriam grandes demais para fornecer uma experiência autônoma, enquanto as lacunas no enredo em *The Matrix Reloaded* são relativamente menores. Além disso, a maioria dos espectadores do filme ficará tão distraída pelos efeitos especiais que não perceberá a falta de lógica da história. Os filmes oferecem um ponto de entrada muito mais eficiente – o que é chamado de *Mother-Ship* na indústria de TV¹⁸ – do que os outros documentos. Como os filmes receberam mais publicidade, duvido muito que um número significativo de usuários tenha abordado o sistema por meio dos curtas, dos quadrinhos ou dos jogos.

¹⁷ Este episódio sofre, na verdade, da mesma incompletude da história de fundo que o encontro entre o Kid e Neo em *Matrix Reloaded*: como Neo sabe o número de telefone do Kid se eles nunca se encontraram?

¹⁸ Jenkins, 2006; Mittell, 2014.

Meu segundo exemplo de design *top-down* é representado por *Alpha 0.7: Der Feind in Dir* (O inimigo em você), um projeto de TV alemão que foi produzido em 2010 pela Südwest Rundfunk.¹⁹ *Alpha 0.7* consiste em um produto principal, uma minissérie de TV que funcionou em seis episódios semanais de 30 minutos, uma série de produtos de satélite disponíveis na internet e uma série de programas de rádio que foram apresentados como continuação da minissérie.

Alpha 0.7 conta uma história situada na Alemanha no ano de 2017, um futuro próximo em relação à data de lançamento, em 2010. Nesse mundo, uma empresa chamada Protecta planeja introduzir sistemas de segurança que assumem a forma de tecnologia de varredura cerebral. Quando os indivíduos desenvolvem o tipo de pensamento que poderia levar ao crime violento, esse pensamento será alterado com a implantação de um chip no cérebro, e serão transformados em pessoas inofensivas. O sistema planejado garantirá segurança quase total para os cidadãos alemães, mas violará o direito do indivíduo à privacidade.

O enredo da minissérie de TV se desenvolve em torno de uma jovem chamada Johanna, que é contratada pela Protecta como cobaia – a sétima cobaia, como sugere o título *Alpha 0.7*; todos os outros desapareceram misteriosamente ou cometeram suicídio. A empresa implanta um chip no cérebro de Johanna, sem o conhecimento dela, para controlar seu comportamento. Enquanto isso, um movimento *underground* chamado Apollo luta para manter a liberdade de pensamento. No decorrer da trama, Johanna foge da Protecta, faz contato com Apollo e pede para retirar o chip, apenas para ser novamente capturada, ser colocado o chip de volta e assim por diante, numa série de reversões típicas do gênero *thriller*. No último episódio, ela é libertada da Protecta, mas é procurada pela polícia por tentativa de assassinato quando estava sob o controle do chip. Suas aventuras como fugitiva são assunto dos programas de rádio.

Alpha 0.7 usa televisão e rádio para contar a história, mas também usa um site para fornecer documentos complementares sobre o mundo da história. Por exemplo, existe um blog fictício mantido pela Apollo que discute o dilema ético de impor segurança à população em detrimento da privacidade. Existe um site no qual a Protecta se apresenta ao público como uma benfeitora da humanidade. Essa imagem positiva é reforçada por um comercial de TV em que um estuprador condenado elogia o sistema de controle cerebral da Protecta por transformá-lo em um cidadão cumpridor da lei e salvá-lo de uma vida na prisão. Existe o blog de Johanna, que descreve, no dia a dia, as mudanças que estão ocorrendo em sua mente e seu medo

¹⁹ *Alpha 0.7* foi um fracasso comercial, em parte devido à falta de publicidade e em parte ao fato de que os episódios foram transmitidos tarde da noite, embora tenham sido disponibilizados posteriormente no site do projeto. Este site foi retirado do ar. Estou familiarizado com o *Alpha 0.7* porque passei um ano na Universidade Johannes Gutenberg em Mainz como pesquisadora visitante, contribuindo para um projeto de pesquisa sobre convergência de mídia. Fui convidada para uma festa de lançamento do *Alpha 0.7* e conheci os atores e produtores.

de sofrer de uma doença mental. Há também um noticiário de TV fictício que relata o desaparecimento de um personagem chamado Stefan Hartmann, que era Alpha 0.1, e uma página da web que contém os links no computador de Hartmann.

O usuário é convidado a visitar estes links a fim de desvendar o mistério do desaparecimento de Hartmann.²⁰ E, finalmente, há links para uma série de produtos do mundo real, como uma página no site do departamento de Segurança Interna dos EUA que descreve um projeto sobre “detecção de intenção hostil” ou sites que discutem as recentes conquistas na ciência do cérebro, que está chegando cada vez mais perto de ler mentes. Os produtos não ficcionais existem independentemente da história, mas sua referência é redirecionada do mundo real para o mundo da história. Sua função é sugerir que o mundo fictício de *Alpha 0.7* não é tão diferente do mundo real como se possa pensar. Por meio desses documentos, *Alpha 0.7* envia uma mensagem típica da ficção científica distópica, uma mensagem que diz: “Este é um mundo fictício, mas se você não fizer nada, ele se tornará o seu mundo”.

Como espero ter sugerido neste resumo, o interesse de *Alpha 0.7* está muito mais no mundo da história do que no enredo. A maioria dos espectadores provavelmente limitará sua exploração do mundo da história ao seriado de TV, e eles só conhecerão aquelas características que podem ser vistas na trilha da trama, mas os usuários que consultarem os produtos de satélite terão uma visão mais ampla do mundo da história e de suas relações com o mundo real. Os produtos de satélite desempenham o mesmo papel que as descrições de um romance: o enredo é realizado em programas de TV e rádio, mas o mundo é desenvolvido nos satélites. Em suma, os múltiplos documentos que compõem o sistema *Alpha 0.7* cumprem uma condição central para uma narrativa transmídia de sucesso formulada por Jason Mittell: “eles devem recompensar aqueles que os consomem sem punir aqueles que não os consomem”.²¹

Escolha de mundo

A maioria das franquias transmídia diz respeito a mundos de história que são fictícios e fantásticos ou futuristas. Essa relação é necessária ou coincidente? Acho que não: há boas razões para a predileção dos desenvolvedores transmídia por mundos fantásticos, mas essas razões não são convincentes. Embora a transmídia possa muito bem se desenvolver em torno de obras com um cenário realista, ou envolver eventos reais (como o projeto Sochi demonstra), sua preferência por mundos ontologicamente remotos pode ser explicada de várias maneiras.

Primeiro, é preciso muito esforço cognitivo para imaginar um mundo muito diferente do nosso, porque não podemos aplicar nossa experiência

²⁰ Um ARG foi previsto para fazer os usuários investigarem o desaparecimento de Hartmann, mas não foi realizado por falta de fundos.

²¹ Mittell, 2014, p. 272, minha tradução.

do mundo real a um universo delimitado. Quando um texto menciona um cavalo, podemos imaginá-lo com base em nosso conhecimento de cavalos reais, mas quando um texto menciona um *ghorf*, temos apenas as informações fornecidas pelo texto para visualizar esse tipo de criatura, a menos que haja ilustrações.²² Por serem mais difíceis de imaginar do que os mundos realistas, os mundos fantásticos têm muito mais a ganhar com uma representação transmídia e multimodal que os retrata por meio de muitos tipos diferentes de signos que abordam diferentes sentidos.

Em segundo lugar, depois que os fãs se esforçam para imaginar um mundo estranho e remoto, eles querem um retorno sobre seu investimento cognitivo. Esse retorno consiste em muitos mais textos, que proporcionam acesso rápido e fácil a um mundo com o qual já estão familiarizados, e no qual podem ser imersos instantaneamente, sem ter que passar por um doloroso período de iniciação.

Terceiro, as franquias transmídia tendem a se desenvolver em torno de filmes de sucesso, que muitas vezes são adaptações de romances best-sellers. Nesta era de globalização cultural e econômica, Hollywood favorece o tipo de histórias que cativarão o público em todo o mundo, especialmente na China. Os mundos fantásticos, estando desconectados de circunstâncias geográficas, históricas e sociais particulares, têm uma chance muito melhor de cumprir esse requisito do que os realistas.

E, por fim, a predominância de mundos fantásticos nas franquias transmídia pode ser explicada pelo fato de essas franquias serem voltadas principalmente para adolescentes e jovens. Em nossa primeira infância, estamos quase exclusivamente expostos a histórias que acontecem em mundos fantásticos, como contos de fadas, mitos e histórias sobre animais falantes ou objetos animados. Só mais tarde em nosso desenvolvimento mental é que recebemos histórias realistas para ler. A literatura para jovens adultos costuma ser uma mistura de cenários do dia-a-dia e eventos fantásticos: por exemplo, alunos do ensino médio, com os quais o leitor pode se identificar, encontrando vampiros e zumbis que ameaçam seu mundo familiar. Visto que crianças e jovens adultos são grandes consumidores de brinquedos, bonecos de ação, quadrinhos, vídeos e jogos de computador, não é surpresa que a indústria do entretenimento tenha como alvo o tipo de mundo que desperta a imaginação.

Como construir mundos de narrativas transmídia

Uma pergunta que me faço como narratologista é o que é preciso para que um mundo ficcional e suas histórias fascinem a imaginação do público a tal ponto que eles queiram voltar a ele repetidamente e experimentá-lo de várias maneiras. Para responder a essa pergunta, estudei o discurso das pessoas que supostamente conhecem melhor o assunto, as pessoas que escrevem guias para a narrativa transmídia. Consultei três deles: *The Producer's Guide*

²² Ver Ryan, 1991.

to *Transmedia*, de Nuno Bernardo (2011), *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling*, de Andrea Phillips (2012), e *Storytelling Across Worlds*, de Dowd, Fry, Niedermann e Steiff (2013). Este último livro foi o mais substancial, mas acho o título estranho, pois sugere transposição, a migração de personagens e enredo para outro mundo. Na maioria dos casos de transmídia, o mundo da história permanece constante, pois funciona como o contêiner que mantém as várias histórias e suas mídias juntas. Nenhum dos livros me disse como construir uma história de sucesso ou um mundo de histórias, porque isso é uma questão de talento e de sorte, e, como diz o ditado, poetas nascem feitos; mas a leitura dos guias proporcionou uma excelente oportunidade para analisar o discurso da indústria e distingui-lo do tipo de discurso acadêmico que os narratologistas deveriam desenvolver.

Desses três manuais podemos extrair uma retórica típica do discurso da indústria do entretenimento:

- **Elogio hiperbólico:** graças à transmídia, a narrativa nunca mais será a mesma. "Nunca houve um momento mais emocionante para ser um contador de histórias".²³ Transmídia é "incrível", "inovadora" e uma "ideia fascinante",²⁴ que exigirá radicalmente "novas formas de pensar" sobre os desenvolvimentos.²⁵ Os consumidores não são leitores, jogadores ou espectadores, mas invariavelmente fãs, um termo que sugere devoção apaixonada e acrítica ao mundo da história.
- **Atitude capitalista:** o material narrativo e os mundos das histórias são chamados de "propriedade intelectual". Os criadores possuem esta propriedade, apesar da tendência dos fãs e de outros escritores de roubá-la, e é dever do proprietário proteger sua propriedade. O objetivo da narrativa transmídia é "monetizar" a propriedade intelectual, divulgando-a em tantas mídias de comunicação quanto possível, porque cada mídia tem seus próprios devotos e aumenta o tamanho do público. O valor de uma peça de propriedade intelectual é inteiramente função de seu sucesso popular: na indústria do entretenimento, não existe tal coisa como "*success of esteem*";²⁶ nem transmídia movida por uma visão artística. Como Jenkins, Ford e Green colocaram (2013, quarta capa), se o seu conteúdo não se disseminar, está morto.²⁷

²³ Phillips, p. xi.

²⁴ Bernardo, p. xviii.

²⁵ Dowd et al., p. 35.

²⁶ A frase *success of esteem* vem do francês *succès d'estime* e é utilizada para significar alguma coisa que agrada os críticos, mas não o público em geral.

²⁷ Considero o tratamento de Jenkins da narrativa transmídia como mais promocional do que crítico e, portanto, mais próximo ao discurso da indústria do que ao discurso acadêmico.

- **Ênfase em “dar ao público o que ele quer”.** Em um estudo das relações entre falante e ouvinte, Karl Renner (2010) distingue uma orientação do falante, por meio da qual os criadores se expressam, pedindo que o público se adapte à sua individualidade, uma orientação do ouvinte, por meio da qual os criadores se adaptam aos desejos do público. Enquanto a orientação do falante é típica da arte erudita, que supostamente sacode o público de seus hábitos de pensamento, a orientação do ouvinte é típica da cultura popular. A retórica da transmídia cai diretamente no domínio da orientação do ouvinte. As necessidades do público são expressas por meio de metáforas alimentares: como se lê na contracapa de *Storytelling Across Worlds*, o livro fornece as ferramentas para atender às “demandas insaciáveis do público de hoje por sua propriedade criativa favorita”. O papel do designer transmídia é criar e encorajar esse desejo por mais conteúdo.
- **Interatividade como forma de salvar mídias antigas.** Na era digital, as mídias tradicionais como TV, filmes e livros precisam se reinventar para sobreviver, e a maneira de fazer isso é se tornarem mais interativas e participativas. Pode-se dizer que o processo de pular de uma plataforma ou mídia para outra é uma forma de envolvimento ativo, mas isso significa que o público da transmídia é por definição ativo, pois os usuários têm que consultar muitos documentos. Mas os autores de livros de aconselhamento têm em mente formas mais substanciais de interatividade. Segundo Dowd et al., a transmídia “assume que o usuário faz parte de uma cultura participativa crescente que não deseja apenas assistir, mas interagir, comentar, ajudar a moldar o curso do conteúdo e buscar respostas (ocultas)”.²⁸ Essa declaração contém dois conselhos práticos. O primeiro, “deixe os usuários ajudarem a definir o curso dos eventos”, soa bem no papel, mas na prática pode levar ao desastre: como Bernardo observa, se você der ao seu público poder sobre a história, eles se livrarão do antagonista, resolverão todos grandes problemas e apagarão todo o drama.²⁹ O segundo conselho, “peça às pessoas que procurem respostas ocultas”, é muito mais viável. A criação de problemas a serem resolvidos motivará os usuários a se reunirem e a trocarem informações para decifrar o código. A validade desse conselho é demonstrada pela popularidade dos ARGs e pela intensa atividade dos fãs gerada por narrativas particularmente herméticas, como *House of Leaves*, de Mark Danielewski (2000) ou *S*, criação de J. J. Abrams e Doug Dorst (2013). Mas essas são obras monomidiáticas; encorajar o público a resolver problemas não é, portanto, uma característica específica da narrativa transmídia.

²⁸ Dowd et al., 2013, p. 31.

²⁹ Bernardo, 2011, p. 53.

O discurso dos fãs

A contribuição do discurso dos fãs para o desenvolvimento de franquias transmídia foi tão bem documentada, especialmente por Henry Jenkins em *Cultura da convergência*, que realmente não há nada que eu possa fazer aqui além de reafirmar sua importância. O discurso dos fãs assume duas formas: uma criativa, manifestada por *fanfiction*, *remixes*, filmes amadores e participação em eventos *cosplay*, e uma crítica, manifestada por grupos de discussão online e por comentários na Amazon. Ambas as formas demonstram o poder das histórias e de seus mundos para formar comunidades. Se a cultura de hoje é participativa, é tanto no sentido de motivar os fãs a adorarem juntos no altar de uma narrativa *cult* quanto no sentido de criação colaborativa. Você não precisa escrever *fanfiction* para participar da comunidade de *Star Wars* ou *Harry Potter*.

A participação ativa do fã pode ser um fenômeno espontâneo *bottom-up*, como *fanfiction* e discussões online, ou um comportamento ditado *top-down* pelos designers de um sistema, como solicitar aos usuários que contribuam com seus próprios materiais sobre um determinado tópico. Um exemplo de participação controlada pelo sistema (embora não transmídia) é um experimento de narrativa coletiva conduzido pela Penguin intitulado *A Thousand Penguins*. Os participantes foram convidados a expandir ou modificar o início de uma história postada em um Wiki de acesso público, mas o projeto resultou em puro caos, ao invés de resultar no romance publicável que a Penguin esperava produzir.³⁰

Embora seja necessário o discurso espontâneo dos fãs para criar o tipo de narrativas *cult* que tornam o desenvolvimento transmídia lucrativo, as relações entre o discurso dos fãs e o discurso da indústria têm sido frequentemente tensas. Jenkins relata os esforços da empresa Lucas para incentivar, mas também controlar e limitar a produção de fãs por meio da criação de um site, *Starwars.com*, onde algumas criações de fãs são exibidas, por exemplo, os filmes que ganharam a competição anual de filmes de fãs, julgado pelo próprio George Lucas. Mas, ao enviar seu trabalho, os fãs abrem mão de quaisquer direitos sobre sua propriedade intelectual para as empresas Lucas e agora a Disney. Pois, como diz Jim Ward, um executivo da empresa Lucas, "Adoramos os fãs. Queremos que se divirtam. Mas se de fato alguém está usando nossos personagens para criar uma história própria, isso está fora do espírito do que consideramos ser fã. Ser fã é celebrar a história do jeito que ela é".³¹

A história do jeito que é (como criada pela empresa Lucas ou Disney) é uma escritura sagrada, e é um sacrilégio mudar qualquer coisa, porque *Star Wars* é mais do que uma história, é uma religião universal, a mitologia comum do mundo globalizado do século XXI. E como qualquer religião baseada nas

³⁰ Uma breve discussão de *A Million Penguins* pode ser encontrada na entrada da Wikipedia para ficção colaborativa: http://en.wikipedia.org/wiki/Collaborative_fiction.

³¹ Jenkins, 2009, p. 209.

sagradas escrituras, a franquia considera de extrema importância definir um corpus de obras canônicas. Quando a Disney comprou o direito à marca *Star Wars* da empresa Lucas, ela revisou o cânone para acompanhar os fatos do mundo da história, que proliferaram fora de controle, e manteve apenas os seis filmes produzidos por Lucas, além de uma série de TV e um filme de animação produzido em 2008, *The Clone Wars*. Todo o resto foi removido do cânone e recategorizado como *Star Wars Legends*. No jargão da teoria dos Mundos Possíveis, o corpus de *Star Wars Legends* representa mundos possíveis alternativos, o que significa descrições do que poderia ter sido, em oposição aos textos canônicos que representam os fatos do mundo real da franquia. Mas, assim como nenhuma religião pode impedir o surgimento de cultos alternativos, a delimitação de um corpus canônico não pode impedir os fãs de explorar o reino do “que poderia ter sido” e de compartilhar suas produções contrafactuais. Enquanto isso, a reinicialização da franquia trouxe uma explosão de novos filmes, histórias em quadrinhos, romances e jogos de computador, todos os quais fazem parte do novo cânone.³²

Abordagens narratológicas

Como o discurso da narratologia pode se diferenciar do discurso da indústria? Não estou dizendo que a narratologia deva rejeitar inteiramente esse discurso; a indústria criou um vocabulário que pode ser útil para a narratologia, como os termos *reboot*, *Mother-Ship* e *tie-ins*, e novas práticas envolvendo conceitos antigos, como o contraste entre elementos canônicos e não canônicos. Graças ao discurso da indústria também é permitido voltar a falar de conteúdo, termo que foi considerado tabu pela Nova Crítica e pela desconstrução. A narratologia deve permanecer cética em relação ao exagero criado pelo discurso da indústria e em suas reivindicações de inovação radical, mas também deve evitar a tentação de declarar que não há nada de novo sob o sol. Como uma combinação de adaptação e transficcionalidade, a narrativa transmídia tem raízes óbvias no passado, e a narratologia não precisa começar do zero para lidar com isso; por exemplo, os princípios pelos quais um mundo da história pode ser expandido na mesma mídia também podem operar através das mídias, e podemos aplicar à transmídia muito do que Saint-Gelais (2011) descreve como práticas transficcionais. Estou pensando aqui em princípios como estender a linha do tempo, criar prequelas e sequências, contar a história de personagens secundários, estender a geografia do mundo da história, contar a história de um ponto de vista diferente e deixar algumas questões não resolvidas que podem ser respondidas em outra narrativa. Esses princípios são atemporais e independentes da mídia.

Uma dificuldade para uma abordagem narratológica da transmídia reside no tamanho da maioria das franquias comerciais. Como observa Jenkins, os mundos transmídia são geralmente muito vastos para que alguém

³² Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars_canon.

os conheça por completo.³³ O grande número de elementos significa que precisamos do tipo de abordagem de *big data* defendida por Franco Moretti (2013), ao invés da leitura atenta geralmente preferida por estudiosos da literatura. A maioria das abordagens tem sido teórica (como a minha) ou enumerativa, ao invés de envolvida com documentos individuais. Por enumerativa, quero dizer abordagens que registram o número de *tie-ins* e o desenvolvimento de uma franquia ao longo do tempo, mas não vão muito além de listar os produtos. Exemplos dessa abordagem de *big data* são o estudo de Colin Harvey sobre a franquia *Dr Who* (2014) e o estudo de Rüdiger Heinze sobre o universo *Alien* (2015). Para restaurar a leitura atenta, será necessário focar as relações entre um número limitado de produtos, como a relação entre a série de TV *Lost* e o ARG dedicado ao programa, como fez Jason Mittell (2014), ou a relação entre o filme *Star Wars: The Force Awakens* e o romance homônimo. A comparação do romance com o filme deve levantar questões como as seguintes: O romance ajuda a compreender alguns pontos obscuros da trama do filme? Transmite mais informações do que o filme ou reproduz servilmente o roteiro em palavras? Pode se sustentar sozinho? Como a ordem em que os usuários veem o filme e leem o romance afeta a experiência deles?³⁴

Dada a natureza comercial da maioria das franquias transmídia, um possível tópico de exploração narratológica poderia ser como o documento *Mother-Ship* é projetado para abrir oportunidades de expansão narrativa e transmídia. Veja o exemplo da trama de *The Force Awakens*, que pode ser considerada a *Mother-Ship* na reinicialização da franquia *Star Wars*. É o número 7 de uma série de filmes, mas se passa cerca de 30 anos após o episódio 6 – aproximadamente o mesmo período de tempo que separa o lançamento dos episódios 6 e 7. Isso significa que alguns dos personagens do episódio 6 ainda estão vivos, a saber, Luke Skywalker, Han Solo e a Princesa Leia; portanto, os mesmos atores podem ser usados se eles estiverem vivos.³⁵ Consequentemente, há alguma continuidade entre os episódios 6 e 7, e os fãs saberão que estão no mesmo mundo, um sentido fortalecido por paisagens familiares, tecnologia e temas musicais. O império do mal dos episódios 3 a 6 e seu principal vilão, Darth Vader, desapareceram, mas foram substituídos por antagonistas igualmente malignos: a Primeira Ordem, uma organização semelhante à nazista, e Kilo Ren, filho de Han Solo.

Assim como o mundo real produziu os nazistas, o Khmer Vermelho e o Estado Islâmico sucessivamente, o universo de *Star Wars* nunca vai parar de gerar poderes do mal, e apenas o declínio do interesse do público colocará um fim à saga. Os 30 anos entre os episódios 6 e 7 permitem que uma nova

³³ Jenkins, 2006, p. 95.

³⁴ Essa pode, no entanto, ser uma questão puramente acadêmica, pois quase todos os leitores já terão visto o filme, fato que o autor do romance pode (ou não) ter levado em consideração.

³⁵ Ou, se houver imagens recentes deles, se puderem ser simulados digitalmente, como foi o caso do papel de Carrie Fisher como Princesa Leia no 9º filme, *The Rise of Skywalker* (2019).

geração de personagens assuma o controle da trama. Esses personagens surgem do nada, e isso abre possibilidades infinitas para contar sua história de fundo. Outra oportunidade para expansão é contar como o Império Galáctico do passado foi substituído pela Primeira Ordem do presente. A maior parte da trama de *The Force Awakens* gira em torno de uma tentativa de encontrar Luke Skywalker. Um mapa revelando sua localização está escondido em um robô engraçadinho chamado BB-8, que é um brinquedo fantástico para vender. O mapa foi colocado em BB-8 por um personagem do filme, mas de onde vem o mapa e quem o criou permanecem um mistério: uma lacuna na trama que a empresa Disney ficará feliz em preencher com mais produtos lucrativos. O filme termina quando a heroína Rey se conecta com Luke Skywalker, criando uma sensação de encerramento, mas também é um final em aberto, já que não sabemos o que ela vai pedir a ele ou como Luke pode ajudar a derrotar a Primeira Ordem. Essas questões são respondidas no filme seguinte, *The Last Jedi* (2017).

Essa análise permanece no nível da transficcionalidade; não aborda a questão da seleção das mídias. Idealmente, a mídia deve ser ditada pela natureza do conteúdo, mas com um projeto tão descaradamente comercial como *Star Wars* é melhor inverter a questão e ter o conteúdo ditado pela mídia. Em vez de perguntar “Qual é a melhor mídia para contar como o jovem Poe Dameron se tornou um piloto a serviço da República”, os desenvolvedores perguntarão “Precisamos atingir o público dos quadrinhos de super-heróis. Que parte do *The Force Awakens* seria uma boa escolha?” A resposta será a história de Poe Dameron, pois de todos os personagens do filme ele tem as melhores credenciais para ser um super-herói: homem, jovem, bonito, arrojado e ousado.³⁶

Outra questão será: precisamos atrair jogadores; como vamos gamificar o enredo? Para fazer isso, os usuários terão que ser colocados no papel de um dos personagens, ou talvez se tornar um personagem inteiramente novo, e eles terão uma série de problemas para resolver. Que tipo de problemas? E como o jogo se encaixará no filme? Como os mundos da história da maioria das franquias transmídia são fantásticos ou de ficção científica, e como esses gêneros são tradicionalmente ricos em ação, não deve ser muito difícil gamificar suas histórias, uma vez que a mídia do videogame depende tanto da luta, uma das atividades mais fáceis de simular por computador.

Por meio de minha discussão sobre *The Force Awakens*, espero ter sugerido que uma abordagem narratológica pode ser compensadora mesmo para as franquias mais publicamente comerciais. Imagino a contribuição da narratologia para a narrativa transmídia compreendendo as seguintes partes:

³⁶ *Star Wars*: Poe Dameron é uma série de 31 histórias em quadrinhos publicada pela Marvel entre abril de 2016 e setembro de 2018, escrita por Charles Soule e ilustrada por Phil Noto e posteriormente por Angel Unzueta.

(1) Um componente transficcional que descreve como as histórias pertencentes ao mesmo mundo da história estão interligadas; este componente avaliará a consistência dos mundos das histórias. (2) Um componente adaptativo que estuda como o conteúdo narrativo viaja pelas mídias e como as propriedades das mídias afetam as histórias; esse componente perguntará como os vários *tie-ins* tiram proveito das possibilidades da sua mídia. (3) Um componente mítico que estuda o que transforma histórias e mundos de histórias em narrativas *cult*, pois o sucesso popular é o pré-requisito para o desenvolvimento de franquias transmídia. Esse componente pode perguntar por que os mundos da maioria das franquias são fantásticos ou de ficção científica; por que os super-heróis de quadrinhos são tão populares hoje em dia; se, quando e como *Star Wars* se tornou uma religião; e quais são as estruturas míticas do mundo da história de *Star Wars*.

O componente final (4) é um componente de comportamento do público, dedicado ao que as pessoas realmente fazem com narrativas *cult* em geral e com os sistemas transmídia de hoje em particular. Públicos ativos não são novidade – há exemplos na Renascença e no século XVII de leitores que praticam jogos baseados em narrativas populares ou personificando personagens fictícios³⁷ – mas a participação certamente assumiu novas formas graças à tecnologia digital. Este componente perguntará: quantas mídias diferentes os públicos-padrão consultam, em comparação com aqueles altamente envolvidos? Qual é o sucesso da extensão transmídia do projeto? (Considere *Matrix*: se a maioria dos fãs se limitar aos três filmes, como eu suspeito, o projeto é realmente transmídia?) Pode-se dizer que esse componente do comportamento do público é mais sociológico do que estritamente narratológico, mas é a marca registrada da narratologia pós-clássica que suas fronteiras com outras disciplinas não são mais estanques.

Conclusão

Afinal, o que é uma narrativa transmídia: a mídia narrativa do século XXI ou uma manobra de marketing que estimula o usuário a consumir o máximo de produtos possíveis? Pode parecer estranho considerar “transmídia” como uma mídia, já que seria uma mídia de mídias. Mas se definirmos mídias como meios de expressão, e ao usar documentos pertencentes a várias mídias for possível criar experiências que não podem ser alcançadas com uma única mídia, então a transmídia poderia muito bem ser considerada como um novo meio de expressão, que significa uma mídia em seu próprio direito. Para alcançar este status honorário, a transmídia terá que encontrar uma forma de explorar os recursos das mídias que utiliza, e terá que aprender a distribuir o

³⁷ Por exemplo, no século XVII, uma das formas de entretenimento favoritas da aristocracia italiana era um jogo de tabuleiro conhecido como Labirinto de Ariosto, baseado no poema *Orlando Furioso*, de Ariosto. Uma variante do jogo de tabuleiro Chutes and Ladders, este jogo convidava os jogadores a personificar os personagens de Ariosto e a recitar ou recontar o poema quando eles pousassem em certos quadrados da “narrativa” (ver Ryan, 2009).

conteúdo narrativo entre elas sem frustrar os usuários, ou seja, sem prejudicar a integridade de componentes individuais. Em seu aspecto comercial mais negativo, a transmídia é a prática altamente lucrativa de dar ao público mais do que ele deseja. Em sua melhor forma criativa, pode inspirar o público a deixar a zona de conforto de sua mídia favorita para obter uma experiência mais completa do mundo da história, convidando assim as pessoas a refletirem sobre o poder expressivo de mídias individuais.

Tradução de Brunilda Reichmann para o texto “Transmedia Worlds”, versão da autora.

Referências

ABRAMS, J. J.; DORST, Doug. S. New York: Mulholland Books, 2013.

AUSTEN, Jane; GRAHAM-SMITH, Seth. *Pride and Prejudice and Zombies: The Classic Regency Novel—Now with Ultraviolent Zombie Mayhem*. Philadelphia: Quirk Books, 2009.

BERNARDO, Nuno. *The Producer's Guide to Transmedia: How to Develop, Fund, Produce and Distribute Compelling Stories across Multiple Platforms*. Lisbon: beActive Books, 2011.

CLARK, Brian. Transmedia is a Lie. Facebook, 12 abr. 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/brian-clark/transmedia-is-a-lie/10150841850433993>.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Doubleday, 2000.

DOWD, Tom; FRY Michael; STEIFF, Michael; STEIFF, Josef. *Storytelling across Worlds: Transmedia for Creatives and Producers*. New York: Focal Press, 2013.

EVANS, Elizabeth. Layering Engagement: The Temporal Dynamics of Transmedia Television. *Storyworlds*, v. 7, n. 2, p. 111-128, 2015.

GWENLLIAN JONES, Sara. Slash Fiction. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure [Eds.]. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. p. 536-537.

HARVEY, Colin B. A Taxonomy of Transmedia Storytelling. In: RYAN, Marie-Laure; THON, Jan Noël. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 278-294.

HEINZE, Rüdiger. “This Makes no Sense at All”: Heterarchy in Fictional Universes. *Storyworlds*, v. 7, n. 2, p. 75-92, 2015.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2. ed. London: Routledge, 2013.

JENKINS, Henry. The Aesthetics of Transmedia. Response to David Bordwell. *Confessions of an Aca-Fan* (blog), henryjenkins.org. 10 set. 2009. Disponível em: http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry. Transmedia Storytelling 101. *Confessions of an Aca-Fan* (blog), *henryJenkins.org*, 21 mar. 2007. Disponível em: http://henryJenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. *Confessions of an Aca-Fan* (blog), *henryJenkins.org*, 12 dez. 2009. Disponível em: http://henryJenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html; http://henryJenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html.

JENKINS, Henry, FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press, 2013.

MITTELL, Jason. Strategies of Storytelling on Transmedia Television. In: RYAN, Marie-Laure Ryan; THON, Jan-Noël (eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 252-277.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.

PHILLIPS, Andrea. *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling: How to Engage and Captivate Audiences across Multiple Platforms*. New York: McGraw-Hill, 2012.

RENNER, Karl N. Die Kooperation von "Sprecher" und "Hörer". In: SCHAUDIG, Michael (ed.). *Festschrift für Klaus Kanzog*, Schaudig. München: diskurs film, 2010. p. 20-38.

RYAN, Marie-Laure. From Playfields to Fictional Worlds: A Second Life for Ariosto. *New Literary History*, v. 40, p. 159-177, 2009.

RYAN, Marie-Laure. Introduction. In: RYAN, Marie-Laure (Ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. p. 1-40.

RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: University of Indiana Press, 1991.

RYAN, Marie-Laure. Transfictionality across Media. In: PIER, John; GARCÍA, José Angel (Eds.). *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 385-417.

RYAN, Marie-Laure. Transmedia Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, v. 34, n. 3, p. 361-388, 2013.

RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël (eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.

SCOLARI, Carlos Alberto. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, v. 3, p. 586-606, 2009.

WEILER, Lance. Culture Hackers: Lance Weiler Explains Why Film Makers Should Expand their Films into a "Storyworld." *Filmmaker*, summer 2009. http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/summer2009/culture_hacker.php#. VJSNCF4DrA.

WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012.

WOLF, Werner. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In: FISCHER, A.; M. HEUSSER (eds.). *Mediality/Intermediality: Swiss Papers in English Language and Literature*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 2008. p. 15-43.

O conceito de transmidialidade e um exemplo: repetição através das mídias³⁸

Werner Wolf

“Transmidialidade” e “Intermidialidade” e o problema do mapeamento de um campo acadêmico

Quando um campo acadêmico novo, ou que se considera novo, vem à tona, uma das primeiras atividades é defini-lo, isto é, descrever sua extensão e seus limites; outra preocupação inicial é experimentar e acessar sua estrutura interna. Ambas as preocupações equivalem a mapear o campo. Entretanto, assim como acontece com o “descobrimento geográfico de novas terras”, tal mapeamento está sempre longe de ser uma atividade aceita sem controvérsias. Isto também se aplica aos estudos da intermidialidade na esteira do que chamei de “virada intermediática”.³⁹ Foram propostas várias tipologias e formas específicas juntamente com uma pluralidade de terminologias.⁴⁰ Nesta Babel, vou evitar adicionar ainda mais termos e tipos, mas gostaria de ressaltar um detalhe de uma tipologia e terminologia bem conhecida e bem estabelecida. Mais precisamente, proponho focalizar um conceito que essencialmente envolve mais de uma mídia e é, nessa medida, relacionado com a intermidialidade: a transmidialidade. Este é um conceito que, como mostrarei, tem relevância especial para a instituição que foi responsável inicialmente pelo presente texto, o Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa⁴¹.

³⁸ Versão revisada de uma palestra à distância dia, 5 de maio de 2021, numa sessão do Seminários interartes e intermídias, Universidade de Lisboa, Center for Comparative Studies. Agradeço a Thomas Rauth e Jutta Klobasek-Ladler por sua ajuda com o manuscrito.

³⁹ Wolf, 2008-2018b, p. 127.

⁴⁰ Cf. Rajewsky, 2002; Englund, 2010; Wolf, 1998-2013; Jenkins, 2006/2008; Wolf, 2008/2018b.

⁴¹ Ver primeira nota deste artigo.

A transmidialidade foi bem descrita por Irina Rajewsky⁴² e eu mesmo assumi seu termo e sua descrição em minha pesquisa. Contudo, enquanto a pesquisadora a considera uma forma “intimamente relacionada” com a intermedialidade, mas fora da esfera genuinamente intermediática,⁴³ eu a considero integrável ao campo da intermedialidade.

Na primeira parte deste texto, após definir o conceito de transmidialidade, mostrarei por que faz sentido considerá-lo uma variante da intermedialidade e qual é o lugar que ocupa numa tipologia de formas intermediáticas sincrônicas, como afirmei em outras publicações.⁴⁴ Entretanto, a parte principal do presente ensaio se concentrará, à guisa de ilustração, num fenômeno transmidiático particularmente frequente, qual seja, a repetição. Depois de uma breve visão global sobre sua relevância em geral, indicarei um benefício específico de uma perspectiva transmidiática sobre a repetição. Ele se revela quando a repetição se alinha com outro fenômeno transmidiático: a narratividade. Em particular, minha hipótese é que uma tendência à repetição em larga escala, motivada pela forma, numa determinada obra em uma mídia ou gênero específico indica um potencial narrativo deficiente, e que se poderia dizer o mesmo sobre os gêneros e mídias em geral. Além de, principalmente, ser uma contribuição para os estudos da transmidialidade e da intermedialidade, este texto é também relevante para a narratologia. Deriva, em parte, de uma publicação recente de minha autoria sobre a relação entre a poesia lírica e a narratividade⁴⁵ e é também parte de um trabalho maior em andamento.

Transmidialidade: o conceito, suas vantagens e a contestação de sua relação com a intermedialidade

Para começar, faz-se necessária uma definição do conceito de transmidialidade como usado neste texto (há outros, com os quais não me preocuparei aqui.⁴⁶ O termo “transmidialidade,” no sentido empregado aqui, foi originalmente usado na teoria da intermedialidade por Rajewsky.⁴⁷ A transmidialidade é uma qualidade de fenômenos que aparecem em mais de uma mídia sem serem específicos destas, ou vistos como tal, ou tendo como origem qualquer mídia. É, assim, uma noção criada para a comparação entre as mídias e se refere à qualidade de “conceitos viajantes”, que lhes permite serem realizados em várias artes, mídias ou gêneros específicos de mídia.

⁴² Rajewsky, 2002, p. 206.

⁴³ Rajewsky, 2013, p. 206, 22.

⁴⁴ Wolf, 2008/2018b.

⁴⁵ Wolf, 2020.

⁴⁶ Rajewsky, 2013, p. 18-19; Meyer *et al.*, 2006; Freeman; Gambarato, 2018.

⁴⁷ Rajewsky, 2002, p. 206.

Como exemplo, pode-se apontar que existe todo um campo de pesquisa dedicado à transmidialidade da narratividade. Nesse contexto, também se debate até que ponto pinturas individuais ou obras de música instrumental podem ser narrativas.⁴⁸

Eu uso a “intermidialidade”, no sentido amplo, como um termo flexível que se aplica a qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia (ou, então, o que convencionalmente é considerado uma mídia).⁴⁹ Quanto à relação da “transmidialidade” com a “intermidialidade” neste sentido, no meu ponto de vista, a transmidialidade é, como já mencionado, uma forma de intermidialidade dentro de uma tipologia sistemática de suas variantes sincrônicas. Mais precisamente, nessa tipologia, é uma subforma do que eu chamo de intermidialidade extracomposicional. O termo “extracomposicional” refere-se a uma região quasiperiférica de formas intermidiáticas e indica que a intermidialidade é, aqui, não necessariamente aparente dentro de uma certa obra ou artefato, condição esta que definiria o cerne “intracomposicional” da intermidialidade. Em vez disso, a intermidialidade extracomposicional é, predominantemente, um efeito de uma perspectiva acadêmica quando se trata de relacionar uma certa obra ou artefato a outras mídias ou artefatos altermidiáticos.

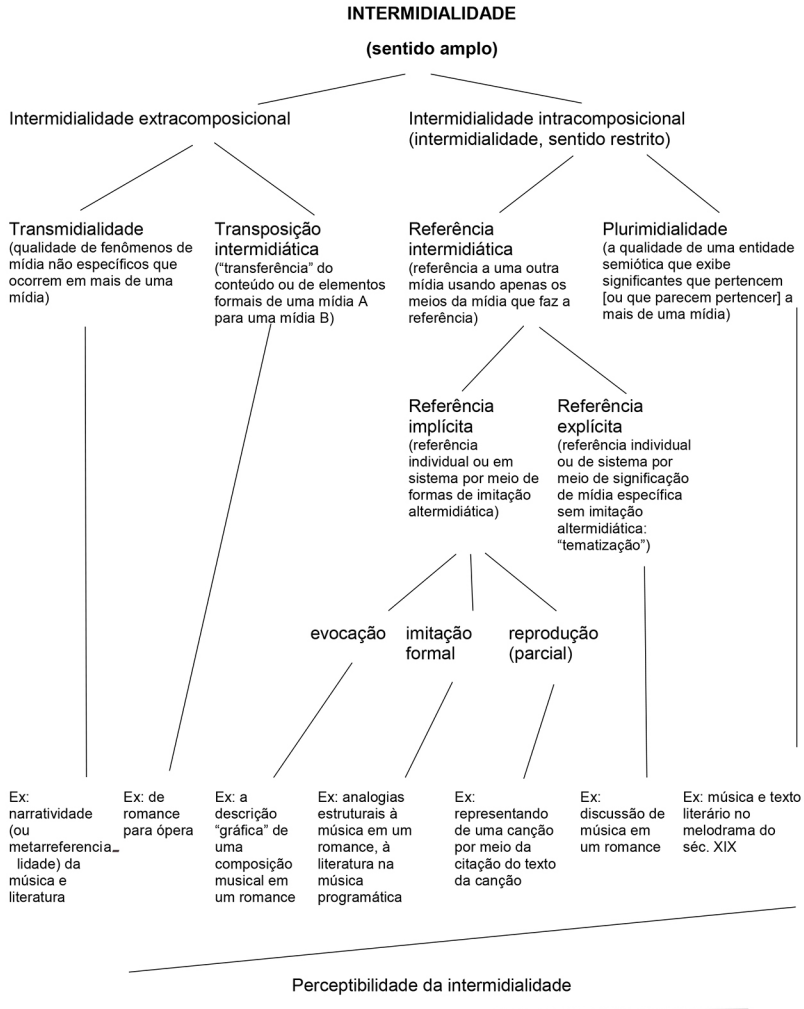
Para se ter uma visão mais clara do lugar da transmidialidade no meu sistema tipológico, aqui está minha tipologia completa das formas intermidiáticas sincrônicas. (Fig. 1)

⁴⁸ Wolf, 2018, Parte 3, com referências bibliográficas ampliadas.

⁴⁹ (Wolf, 2002-2018, p. 39) Seguindo a lúcida discussão de Marie-Laure Ryan, na qual ela inclui aspectos técnicos, semióticos e culturais do termo “mídia” como este é usado nos estudos de intermidialidade (ver Ryan, 2005, p. 288-290), eu compreendo “mídia” como se segue: é um meio de comunicação que é percebido convencionalmente como distinto e usado como tal na prática cultural; é assim especificado pelas convenções culturais, mas também por canais (ou um canal) técnicos específicos ou institucionais (ou um canal) e pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdo que inclui “mensagens” referenciais, mas não se restringe a essas. Geralmente mídias “fazem [...] uma diferença quanto a que tipo de [...] conteúdo pode ser evocado [...], como esses conteúdos são apresentados [...] e como são experienciados [...]” (Ryan, 2005, p. 290). Mídia, nesse sentido, engloba as artes tradicionais (incluindo literatura como arte verbal), assim como os meios mais recentes de representação ou comunicação, como fotografia, cinema e mídias digitais.

INTERMEDIALIDADE (sentido amplo) Perceptibilidade da intermedialidade

Fig. 1: Tipologia de formas intermidiáticas ilustrada com exemplos musico-literários



Em grande parte, Rajewsky tem uma tipologia similar – de fato, eu adotei algumas das formas de sua tipologia, publicada pela primeira vez em 2002, mas, como já esbocei, Rajewsky não considera a transmidialidade como parte da intermidialidade. Dois de seus argumentos são os seguintes:

- a) A existência de um fenômeno transmidiático dentro de um dado artefato não o relaciona, de nenhum modo, a outras mídias, nem mostra traços altermidiáticos. Em outras palavras, a transmidialidade não envolve “relações intermidiáticas”⁵⁰, mas é o efeito de uma outra perspectiva: a que foca na comparação das mídias, e não nas suas relações.
- b) Seu segundo argumento é que as formas intermidiáticas como a plurimidialidade, a transposição intermidiática e a referência são, em si, “fenômenos observáveis transmidialmente”,⁵¹ o que cria um problema dentro da tipologia.

Tudo isso é verdade, e penso que se pode viver num campo acadêmico que opõe *duas* perspectivas, a saber, tanto a intermidialidade quanto a transmidialidade, a uma visão monomidiática das artes e mídias. Há, entretanto, contra-argumentos.

De acordo com o segundo argumento de Rajewsky, pode-se dizer que a aplicabilidade cruzada de uma subcategoria para outra também pode ser verdadeira na transposição intermidiática (que Rajewsky de fato considera uma forma de intermidialidade): a transposição intermidiática pode envolver algum tipo de referência intermidiática à mídia-fonte (outra forma que Rajewsky também considera uma variante da intermidialidade) e é, em si mesma, aplicável através de mídias e, portanto, também transmidiática. Além disso, a validade lógica das categorias individuais pode ser vista da melhor maneira quando se desconsidera relacionamentos cruzados em favor da possibilidade de sua ocorrência em forma “pura”, sem mistura: no caso da pluramidialidade, isto pode ser visto, por exemplo, na possibilidade de sua ocorrência em uma canção na qual a música e o texto não se referem um ao outro e que também não se deriva de um artefato altermidiático. No caso da transmidialidade, essa forma “pura” se aplicaria a todos os fenômenos e conceitos *fora* das outras três formas intermidiáticas na Fig. 1.

Em relação ao primeiro argumento de Rajewsky, se adotarmos uma perspectiva restrita centrada no texto ou no artefato, sem considerar contextos, sua visão “ortodoxa”, que insiste em relações intermidiáticas discerníveis, enfrenta algumas dificuldades, pois na outra forma “extracomposicional”, ou seja, a transposição intermidiática (que, como mencionado, para Rajewsky é uma variante intermidiática genuína), os traços altermidiáticos não necessariamente aparecem no artefato sob consideração. Um filme baseado

⁵⁰ Rajewsky, 2013, p. 23.

⁵¹ Rajewsky, 2002, p. 23.

num romance, para alguém não familiarizado com o dito romance, pode parecer apresentar uma mídia fílmica apenas e ser, nessa medida, um artefato totalmente monomidiático. De fato, a fonte altermidiática pode, nesses casos, existir apenas ao olhar comparatista do espectador e assim ser o efeito de uma perspectiva em vez de uma característica discernível do artefato sob discussão. Isso se aplica também à transmedialidade: a transmedialidade, digamos, da narratividade somente vem à tona numa perspectiva mídia-comparativa.

Entretanto, se considerarmos o fenômeno transmidiático em si, por exemplo, a narratividade, seu potencial de ser realizado em outras mídias é, por assim dizer, uma qualidade do próprio fenômeno, que não cria relações com outras mídias. Assim, preenche a condição primária da intermedialidade, qual seja, a de designar os fenômenos que envolvem mais de uma mídia.

A relação estreita entre transmedialidade e intermedialidade revela-se também a partir do fato de que ela foi primeiro formulada no texto seminal de Rajewsky sobre *intermedialidade*. Ademais, a história dos estudos da intermedialidade aponta na mesma direção, pois esses estudos nasceram, em grande parte, nos departamentos de literatura comparada, (como na Indiana University, em Bloomington, onde, por exemplo, Ulrich Weisstein e Steven Paul Scher, pioneiros no campo de estudos da literatura/arte e música, ministraram cursos); e a perspectiva comparativa favorecida pela transmedialidade também está presente nos predecessores dos estudos da intermedialidade, ou seja, artes comparadas. De fato, os estudos pioneiros desde *Laokoon*, de G. E. Lessing, até o livro de Oscar Walsel, de 1917, *Wechsseitige Erhellung der Künste* (Iluminação mútua das artes), todos apresentam comparações de mídias. Pode-se até dizer que os estudos da intermedialidade se originaram de uma perspectiva de comparação dessas mídias e que, assim, de uma perspectiva histórica, seria estranho excluir desses estudos a categoria de transmedialidade, baseada eminentemente na comparação das mídias.

Seja como for, dentro ou fora da intermedialidade, a transmedialidade está intimamente relacionada com a intermedialidade e, do ponto de vista do realce da relevância dos estudos da intermedialidade, seria vantajoso tê-la “no mesmo barco”, ainda mais que ambos os conceitos se opõem a uma perspectiva monomidiática e, contrapondo um conceito ao outro, seria heurísticamente, pragmaticamente e talvez também “politicamente” mais eficiente do que uma estrutura ternária. O provável principal ganho heurístico derivado de considerarmos a transmedialidade como uma parte da intermedialidade e assim vermos ambos os conceitos como formando uma unidade, é o fato de que ambos preenchem uma função particularmente importante e enfatizam algo que tem sido frequentemente esquecido num mundo acadêmico, onde as disciplinas criam barreiras e pontos cegos, nomeadamente as especificidade das mídias: de fato estar ciente delas é uma pré-condição para se discutir tanto a trans-

posição intermediária quanto as referências intermediárias, a plurimedialidade ou os fenômenos transmidiáticos, cuja ocorrência sempre depende das mídias individuais.⁵²

Deixando de lado a disputa tipológica, gostaria agora de focalizar as vantagens heurísticas e pragmáticas da transmidialidade. Elas se tornam especialmente claras quando são consideradas as perspectivas e os resultados notáveis que um projeto transmidiático alcançou, por exemplo, em partes das séries de livros *Studies in Intermediality* (SIM). Até agora, com o mínimo de autopromoção permitido, os seguintes fenômenos transmidiáticos têm sido investigados por mim e por outros pesquisadores, através das mídias e artes:

- Enquadramento⁵³
- Descrição⁵⁴
- Metareferência⁵⁵
- Ilusão ou imersão estética⁵⁶
- Ausência, por exemplo, lacunas ou silêncios no nível formal⁵⁷

Alguns desses projetos continuam com o olhar voltado para um conjunto específico de mídias, isto é, a perspectiva musico-literária na série de livros *Word and Music Studies* (WMS):

- Autorreferência (relacionada com o estudo sobre metarreferência mencionado acima)⁵⁸
- Silêncio e ausência.⁵⁹

De um modo geral, e como pode ser visto a partir, entre outras coisas, da pesquisa acima mencionada, uma perspectiva transmidiática pode lançar luz sobre o que foi apontado acima, isto é, as capacidades e restrições das mídias individuais em realizar fenômenos gerais específicos. E, nesta medida, tal perspectiva é privilegiada para iluminar as especificidades de mídias típicas de um ponto de vista sincrônico, sistemático. A transmidialidade pode, entretanto, também ser usada para estudos histórico-culturais quando se trata, por exemplo, de enfatizar as similaridades através das mídias para promover a sensibilidade do século XVIII ou o que denominei “virada metarreferencial” do século XX.⁶⁰

⁵² Cf. Rajewsky, 2013, p. 29.

⁵³ WOLF; Bernhart, eds. 2006.

⁵⁴ WOLF; Bernhart, eds. 2007.

⁵⁵ (Wolf et al., eds. 2009) Eu considero “metareferência (Cf. introdução a introdução em Wolf, ed 2009) um hipernímio de todas as formas possíveis de “metaização” através das artes e mídias. Uma questão particularmente intrigante neste contexto é se a música instrumental pode ser metarreferencial, em outras palavras, se há algo como metamúsica instrumental (que eu acredito existir: ver Wolf, 2007-2018, 2010-2018).

⁵⁶ Wolf et al. eds., 2013.

⁵⁷ Wolf et al. eds., 2019.

⁵⁸ Bernhart; Wolf, eds. 2010.

⁵⁹ Wolf; Bernhart, 2016.

⁶⁰ Ver Wolf ed., 2011.

No contexto dos estudos sobre Palavra e Música e numa perspectiva sistemática sobre os fenômenos de importância geral através das mídias e artes, estou, no momento, seguindo um outro caminho transmidiático, que usarei como exemplo na segunda parte deste texto, a saber, formas e funções de repetição através das mídias.

Repetição como um fenômeno transmidiático: manifestações gerais, relevância e formas através das mídias e sua relação com a narratividade (exemplificada com literatura e música)

Não é necessário insistir sobre a alta relevância da repetição. Ela ocorre na natureza – por exemplo, na órbita dos planetas, na recorrência das estações, nos nossos batimentos cardíacos – com a mesma frequência com que acontece nas mídias e nas artes. Pode-se pensar, para início de conversa, na arquitetura. Aqui, por exemplo, o uso dos módulos estruturais repetidos pode ser rastreado desde a arquitetura romana clássica (por exemplo, os aquedutos) e os trechos repetidos de abóbodas góticas em cruz e fachadas interiores, até a modularidade frequentemente monótona do estilo internacional de hoje. Quanto à música, a repetição se avulta na recorrência de temas, motivos, ritmos ou até na repetição literal de seções inteiras dentro de uma composição musical (*da capo al fine*). Na literatura, a repetição, ou pelo menos similaridades, estão presentes, por exemplo, em temas recorrentes, na métrica e rimas de poemas ou em estruturas em *mise-en-abyme* em todos os gêneros.

Geralmente, a repetição vem numa variedade de formas que podem ser classificadas da seguinte maneira (note-se que todas as oposições abaixo citadas marcam extremos num *continuum*):

- de acordo com o local de ocorrência: *intracomposicional* vs *extracomposicional* (por ex. a repetição dos mesmos módulos góticos dentro de uma catedral ou em catedrais da mesma época); além disso, ainda no campo de ocorrência: *estrutura profunda* vs. *estrutura superficial* com níveis intermediários (isto, por exemplo, refere-se à questão de saber se algumas configurações básicas de edifícios são recorrentes nos mosteiros em geral ou se as semelhanças ou identidades aparentes ocorrem em uma mesma construção);
- de acordo com os graus de intensidade: desde *repetição exata* até *semelhanças* vagas, em paralelo a formas especiais como contraste, séries ordenadas, simetria;
- de acordo com o grau de extensão: de *pequena escala* a *larga escala*;

- de acordo com a motivação: motivação *relacionada com a forma* vs motivação *relacionada com o conteúdo*;
- de acordo com a expectativa e, portanto, com a relevância e significância funcional: *automatizada* vs. *desautomatizada*.⁶¹

Como é impossível estudar todas essas variantes a partir de uma perspectiva transmidiática no presente contexto, é preciso apresentar restrições. Isto acontece porque, em seguida, concentrar-me-ei em uma ocorrência de repetição somente nas artes da literatura e da música; além disso, quanto à intensidade, nas repetições que vão desde a identidade exata até variações mínimas, (ou seja, para ficar mais fácil discernir, em graus de intensidade relativamente altos); nas manifestações intracomposicionais, serão tratadas as de nível relativamente alto a intermediário (para poder incluir variações) e, quanto à extensão, concentrar-me-ei em repetição em larga escala, por razões que se tornarão claras; finalmente, quanto à expectativa, focalizarei a repetição desautomatizada com, conseqüentemente, alto grau de funcionalidade e falta de sentido. Com respeito à oposição entre motivação de repetições relacionadas à forma vs. motivação relacionada ao conteúdo, ambas serão relevantes no contexto das especificidades das mídias, como se verá abaixo.

Um resultado típico de comparações transmidiáticas é que algumas mídias ou gêneros podem realizar, melhor do que outros, o fenômeno transmidiático em discussão. Este também é o caso da repetição, como veremos. Além disso, os fenômenos transmidiáticos raramente ocorrem isoladamente num mesmo artefato, mas – dependendo do que está em foco – quase sempre em combinação um com o outro. Em muitos casos, tal combinação não é problemática, como na coocorrência de estrutura com narrativa, de narrativa e descrição, e de metarreferência e descrição. Entretanto, em alguns casos há também tensões, por exemplo, quando o elemento transmidiático de ilusão estética ou imersão encontra certos tipos de metarreferência dentro da mesma obra.

Neste contexto, é de interesse especial a questão de até que ponto repetição e narrativa podem entrar em simbiose, pois a repetição é um fenômeno onipresente, e o mesmo tem sido dito sobre a narratividade (no slogan “as narrativas estão em todo lugar”⁶²). Isto, na verdade, nos faz perguntar: ambas podem ocorrer no mesmo artefato?

Eu me permito chamar a atenção, novamente, para a hipótese formulada na introdução a este texto: a saber, que existe uma tensão entre narratividade e repetição em larga escala e que, conseqüentemente, ambos

⁶¹ Cf. Wolf, 2014-2018.

⁶² Esta frase foi cunhada por Michael Toolan (1988, p. xii) e foi repetida numa sinopse de um volume recente sobre *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (ed. Jan-Noël Thon, 2016)

os fenômenos transmidiáticos não podem ocorrer com a mesma intensidade em um mesmo artefato. Mas, por que selecionar, em primeiro lugar, entre todos os fenômenos transmidiáticos possíveis, narratividade e repetição? Além da alegação supracitada de sua onipresença em conjunto, há uma razão relacionada com os debates narratológicos correntes em dois campos sobre os quais eu tenho reservas: a chamada narratologia musical⁶³ e a narratologia aplicada à poesia lírica.⁶⁴ Como a narratividade é, como a repetição, possível de ser graduada, eu proponho, para efeito de clareza, concentrar-me nos altos graus de ambos os fenômenos transmidiáticos em um único artefato (caso se incluísse repetições em pequena escala, por exemplo, de frases musicais e palavras individuais, isto não iria render resultados significativos).

Deixe-me começar com a música, mais precisamente com a música instrumental clássica. Ela é cheia de repetições em larga escala. Pode-se pensar nas árias *da-capo* do Barroco, em tema e variações, na forma ternária da *lied* ABA, frequentemente usada no segundo movimento das sinfonias clássicas e, por último, mas não menos importante, na forma sonata com seus componentes obrigatórios que podem também ser alinhados a uma forma ABA subjacente: uma introdução opcional; (A) uma exposição obrigatória, que, na forma clássica, é repetida (AA) e então seguida por um desenvolvimento (B), que, por sua vez, antes de uma coda novamente opcional, leva à recapitulação (A'), que, em si, é parcialmente uma repetição literal da exposição e parcialmente uma variação.⁶⁵ Bem, nenhuma dessas formas ou gêneros é altamente narrativa e, em todos os casos, a repetição é motivada pela forma e não deriva de algum conteúdo narrativo (de fato, em grande parte da música instrumental, o conteúdo é forma). Mesmo a forma sonata, na qual o desenvolvimento poderia ser ligado, em particular, a algum grau de conflito narrativo entre temas considerados como personagens, perde tal narratividade devido à repetição literal da exposição e sua ocorrência com uma pequena variação na recapitulação mencionada acima.

Por que a repetição em larga escala exclui a narratividade forte? Afinal, histórias, qualquer que seja a mídia em que ocorram (seja cinema, histórias em quadrinhos, romances ou ópera) são tipicamente baseadas no aparecimento repetido das mesmas personagens (de fato elas exigem este conteúdo de "repetição motivada", como nomeei anteriormente,⁶⁶ para

⁶³ Cf. Wolf 2018: seção 3.

⁶⁴ Cf. Hühn, 2005 e, como posição crítica, Wolf, 2020.

⁶⁵ Notadamente, na convenção que, nas composições em tonalidades maiores, o segundo tema, que ocorreu no tom da dominante na exposição, agora perde sua tensão tonal por ser "reduzida" à tônica (de modo semelhante, nas composições em tonalidades menores, o segundo tema, que na exposição apareceu na tonalidade relativa maior, na reexposição reaparece na tonalidade menor principal).

⁶⁶ Wolf, 2008-2018b, p. 486.

sua inteligibilidade), elas ademais podem mostrar cenários⁶⁷ idênticos ou semelhantes e podem conter episódios semelhantes (ou *leitmotivs* recorrentes na ópera e em música de filmes). No entanto, elas não repetem tipicamente o mesmo episódio (incluindo cenários, personagens e ações/acontecimentos) nos mínimos detalhes (filmes experimentais⁶⁸ e árias *da-capo*, como partes das narrativas da ópera pré-wagneriana, são, de certo modo, exceções⁶⁹).

É claro que uma história pode, por exemplo, narrar as peregrinações de um herói, nas quais ele revisita velhos lugares favoritos ou faz novamente a mesma jornada; contos de fadas sempre repetem três vezes ações mágicas ou constelações similares; e uma narrativa pode oferecer diferentes perspectivas para o mesmo fenômeno. Entretanto, mesmo nesses casos, diferenças inevitavelmente ocorrerão no nível da história (por exemplo, no nível do conteúdo), nem seria provável que o evento recorrente seja representado exatamente nos mesmos termos no nível do discurso (o nível da forma e da transmissão), a menos que haja uma motivação focada na história em conformidade com a verossimilhança, como seria imaginável na recorrência de um sonho traumático. Esta ausência de repetição real em larga escala em narrativas típicas miméticas (isto é, em narrativas não “experimentais”) é também verdadeira quando se considera que a estrutura ternária básica de Todorov⁷⁰ subjacente a “intrigas” ou enredos típicos, a saber, o movimento do equilíbrio original até sua ruptura e restabelecimento (ou o estabelecimento de um novo equilíbrio), que alinharia estruturas da história com uma estrutura ABA ou ABA* e, por isso, com repetição. Contudo, a fórmula de Todorov é tão geral e se refere a uma estrutura “profunda”, que poderia vir com uma plethora de realizações diferentes na “superfície”, de maneira que não aponta para o que está em jogo ali, isto é, repetições em larga escala, mais, ou menos, literais, que aparecem num nível imediatamente perceptível. No final das contas, a repetição em larga escala e quase literal é quase impossível de ser imaginada em narrativas não experimentais, porque lhe falta a probabilidade mínima para a qual geralmente tende a narração de uma história. Como resultado, nem a análise de Todorov, nem os raros casos nos quais as histórias podem mostrar algum grau de repetição invalidam a alegação de que a narratividade é incompatível com a repetição em larga escala.

⁶⁷ Em filmes seriados de TV, isto tornou-se o usual, funcionando como uma lembrança de certos cenários espaciais (por exemplo, na série de TV alemã *Der Bergdoktor* [O médico de montanha] isto se refere às tomadas descritivas idênticas do cenário de montanha austríaca vista de cima, ou na série estadunidense *Castle*, a tomada que identifica a casa epônima do herói em Nova York, Cf. também Dragan, 2020, p. 26).

⁶⁸ Cf. a discussão esclarecedora da “repetição de tomada única como metareferência cinemática” (2020, título).

⁶⁹ Árias *da-capo* eram, entretanto, já criticadas no século XVIII devido à improbabilidade de que emoções retornem ao mesmo estágio inicial; pode-se de fato ver, nessa repetição motivada na forma, um elemento não narrativo, que, entretanto, no geral, está embutido numa estrutura largamente narrativa, por exemplo, uma ópera.

⁷⁰ Todorov, 1968, p. 60.

É por isso que, tanto na ficção (em romances e contos) quanto no drama, tais repetições em larga escala são extremamente raras. E, contudo, quando ocorrem, elas confirmam, por assim dizer, a regra pela qualidade geral “divergente” e pela natureza “experimental” dos textos em questão. Isto é, por exemplo, o caso com o notório *Exercises de Style*, de Raymond Queneau (1958). Seu *tour de force* de noventa e nove versões de uma mesma cena é baseado no princípio da variação e, por isso, numa variante de repetição. No texto de Queneau, a repetição de conteúdo é tão generalizada que a narratividade geral do volume é próxima de zero, pois nela o foco claramente muda de uma narrativa baseada na história para o primeiro plano metarreferencial do nível do discurso, exibindo o virtuosismo do autor em inventar sempre novas variações estilísticas para conteúdos similares, ou mesmo idênticos. A repetição, em *Exercises de Style*, não está presente apenas no nível profundo da estrutura de conteúdo, mas também na superfície tanto de história quanto de conteúdo, pelo menos em algumas das variações: elementos idênticos, como a menção a um ônibus ou a linha de ônibus como o cenário para o primeiro encontro, a Cour de Rome ou a proximidade da estação de St. Lazare como local do segundo encontro e um botão de casaco, tendem a recorrer de maneira notável, enfatizando que o texto como um todo não é um romance nem um tipo de narrativa contínua conectada à causalidade e teologicamente orientada, mas precisamente o que o título indica: um “exercício” estilístico. Como tal, o texto ilustra bem a relação inversa sob discussão aqui: clara repetição motivada pela forma, em conjunção com narratividade (geral) escassa.

Algo semelhante pode ser dito, embora para uma repetição apenas no campo do drama, quando se considera *Waiting for Godot*, de Becket (1953-56). Basicamente, os dois atos que compõem a peça representam duas vezes a mesma cena com mínimas variações (um caso raro na história do drama): isso diz respeito à constelação básica de personagens, à situação dos dois personagens principais, eternamente esperando por Godot, com a chegada decepcionante das pessoas erradas, Lucky e Pozzo, e à frustração final do processo de espera. Esse caráter repetitivo da história está alinhado com uma visão de mundo implícita, na qual a mesmice do sofrimento humano num mundo absurdo, sem significado, e a vida sem eventos reais, sem um objetivo e sem a realização da esperança – em suma, um mundo no qual a entropia reina e onde, conseqüentemente, o desenvolvimento narrativo, a animação, a teologia e a resolução não existem. Aqui, também, a repetição é acompanhada de uma narratividade consideravelmente reduzida.

Depois de exemplos da ficção e do drama, para completar a revisão dos principais gêneros literários, deve-se agora dar uma olhada na poesia. Um exemplo típico pode ilustrar meu ponto, isto é, que na poesia lírica, dentre todos os três macrogêneros literários o menos narrativo, há a mais franca tendência em direção à repetição em larga escala e, frequentemente, motivada pela forma. Isto pode ser visto, por exemplo, no poema “The Tyger”, de William Blake.

The Tyger

William Blake

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire?

And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? And what dread feet?

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

O Tygre

Tygre, Tygre, que brilhante queima,
Nas florestas da noite;
Que mão ou olho imortal,
Constroi tua temível simetria?

Em que profundezas ou céus distantes.
Queimou o fogo dos teus olhos?
Em que asas ele ousa aspirar?
Que mão, ousa o fogo agarrar?

E que ombro, & que arte,
Pode torcer as fibras do teu coração?
E quando teu coração começou a bater,
Que mão de temor? & que pés de pavor?

Qual o martelo? qual corrente,
Em que fornalha estava tua alma?
Qual a bigorna? que pavor agarrar,
Ousa seus terrores mortais agarrar?

Quando as estrelas jogaram suas lanças
E regaram o céu com suas lágrimas:
Ele sorriu para ver tua obra?
Quem fez o Cordeiro te fez?

Tygre, Tygre, que brilhante queima,
Nas florestas da noite;
Que mão ou olho imortal,
Ousa construir tua temível simetria?

Além da repetição em pequena escala como as perguntas anafóricas começadas com “que”, o poema de Blake exibe uma repetição em larga escala evidente: a última estrofe retoma a primeira em forma de uma quase completa repetição literal (exceto pelo verbo auxiliar na última linha “dare!” (ousaria), que substitui o original “could” (poderia). Tudo isso equivale a uma versão da forma ABA acima mencionada, com a parte-B sendo dividida em quatro estrofes. A repetição aqui é obviamente motivada pela forma, em vez de motivada pelo conteúdo, pois visa a uma “simetria” quase arquitetônica, estrutural, como mencionado na última palavra do poema.

Em relação à narratividade, ela está claramente ausente aqui, já que o poema consiste em uma combinação de descrição com reflexões sobre a origem do tigre – tudo isso em forma de pergunta. Aliás, esta forma seria também muito atípica nas narrativas, que usualmente vêm em forma assertiva.

"The Tyger", de Blake, é apenas um entre inúmeros exemplos em que poemas – ou letras de música pop – contêm repetição em vários níveis, incluindo aquelas em larga escala, por exemplo, em forma de refrões. Agora, a repetição de unidades relativamente pequenas como as linhas individuais também pode ocorrer em poemas narrativos, principalmente em baladas.⁷¹ No entanto, a repetição em larga escala está, geralmente, ausente nas baladas e, portanto, evidencia o que está em debate aqui: a relação inversa entre narratividade e repetição.

Conclusão: resultados

É hora de chegar a uma conclusão e de formular os resultados. Um resultado diz respeito às nossas reflexões sistemáticas sobre a relação da transmedialidade com a intermedialidade. Aqui, pelas razões mencionadas, deveria ter ficado claro que, de fato, faz sentido considerar a transmedialidade como parte da intermedialidade, embora, em última instância, tais classificações sejam de importância secundária. Deveria também ficar claro que a tipologia discutida abrange a intermedialidade, apenas de uma perspectiva sistemática e sincrônica, e que outras classificações são possíveis,⁷² incluindo a tipologia que se refere aos processos dinâmicos, por exemplo, de "remediação" e o desenvolvimento histórico e geral das mídias, em que a convergência das mídias⁷³ poderia ser oposta à divergência de mídias⁷⁴.

Em última análise, mais importante do que as classificações e tipologias é a questão: o que pode ser feito com um conceito como o de transmedialidade? Afinal, conceitos são principalmente ferramentas heurísticas e seu significado depende de sua utilidade. A transmedialidade mostrou ser de grande utilidade. Como tem sido delineado com respeito a várias questões discutidas mais profundamente em outros textos, como a descritividade ou a metarreferencialidade, a transmedialidade fornece uma perspectiva altamente frutífera, uma vez que abre o horizonte para além das áreas de origem dos respectivos conceitos (ex. meta-ficção ou descrição nos estudos literários) e mostra sua grande aplicabilidade. Essa aplicabilidade depende, é claro, das respectivas condições midiáticas e, nesta medida, oferece uma outra vantagem importante de uma perspectiva transmidiática, a saber, realçar as especificidades das mídias.

⁷¹ Nas baladas, repetições menores, tais como as rimas podem ser consideradas lembretes do fato de que, afinal, isto é poesia e, assim, uma forma de arte verbal que é mais orientada pela palavra e pela forma do que, por exemplo, a prosa narrativa.

⁷² Wolf, 1998-2013.

⁷³ Cf. Jenkins, 2006-2008.

⁷⁴ A convergência das mídias está presente no que Jenkins (2006-2008) focaliza, a saber, a "narrativa transmídia" envolvendo mídias tais como romances, filmes e histórias em quadrinhos, enquanto a divergência de mídias pode ser observada na emergência de novas mídias (frequentemente originadas nas mídias antigas, como o caso da ópera, considerada uma síntese de drama, música vocal e música instrumental).

Isto também se pode dizer sobre o fenômeno transmidiático em foco neste ensaio, repetição: vimos que nem todas as mídias ou gêneros parecem ser igualmente propensos a permitir repetições em larga escala (demonstrou-se que poesia e música se adaptam muito melhor à repetição do que o drama e a ficção). Ademais, a discussão precedente mostrou que a perspectiva transmidiática adotada permite a confirmação da hipótese de que há mesmo uma tensão entre repetição em larga escala, principalmente motivada pela forma, e a narratividade. Além disso, a ocorrência frequente de repetições em larga escala num determinado gênero ou mídia pode ser usada como um indicativo de que, normalmente, há um potencial narrativo reduzido. A versão oposta parece também ser verdadeira: uma narratividade forte não permite a repetição em larga escala, especialmente aquela motivada pela forma. Entretanto, a respectiva versão zero, por razões óbvias, não se aplica: assim, a ausência da narratividade **não** necessariamente indica uma presença forte de repetitividade (a narratividade pode acompanhar qualquer forma não repetitiva), a falta de repetição tampouco necessariamente aponta para a narratividade (pois a repetitividade ausente pode ocorrer em combinação com qualquer outro macromodo semiótico que não seja a narrativa).

Como resultado final, a relação inversa entre os dois fenômenos transmidiáticos de repetição e narratividade pode também lançar luz sobre a questão problemática do (precário) potencial da música instrumental e da poesia lírica, ambas mídias particularmente “repetitivas”, para realizar a narratividade. De fato, a hipótese apresentada aqui pode ser confirmada pelos casos raros de música instrumental narrativa e de poesia lírica genuinamente narrativa. Contudo, a elucidação aprofundada da ligação entre a narratividade e a repetição nessas mídias é questão que o âmbito do presente ensaio não permite explorar e que, portanto, precisa ser deixada para discussões futuras dentro dos estudos da poesia lírica, musicologia, narratologia e estudos da intermidialidade ou transmidialidade.

Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Cecília Nazaré de Lima, a partir de “The Concept ‘Transmediality’, and an example: Repetition across Arts/Media”. *Aletria*, v. 32, n. 1, p. 213-232, 2022.

Referências

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. In: BECKETT, Samuel. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1953/56. p. 365-452.

BERNHART, Walter; WOLF, Werner (Eds.). *Self-reference in Literature and Music*. Amsterdam/New York: NY: Rodopi, 2010 (Word and Music Studies, 11).

BLAKE, William. The Tyger. In: BUTTER, P.H. London et al (Eds.). *William Blake Selected Poems*. London: Dent, 1974/1982. p. 33.

DRAGAN, Cristian Eduard. The Same Thing Over and Over Again: Single-shot Repetition as Cinematic Metareference in *Spaceballs* (Mel Brooks, 1987). *Studies in Visual Arts and Communication*, v. 7, n. 2, p. 23-29, 2020.

ENGLUND, Axel. Intermedial Topography and Metaphorical Interaction. In: ELLESTRÖM, Lars (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke/ New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010. p. 69-80.

FREEMAN, Matthew; GAMBARATO, Renira Rampazzo. Transmedia Studies – Where Now? In: FREEMAN Matthew; GAMBARATO, Renira Rampazzo (Eds.). *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York, NY: Routledge, 2018. p. 1-12.

HÜHN, Peter. *Narratological Analyses of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from 16th to the 20th century*. Berlin: de Gruyter, 2005 (Narratologia: Contributions to Narrative Theory, 7).

JENKINS, Henry. *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide*. New York, NY/London: New York University Press, 2006/2008.

MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Eds.). *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. p. 7-17.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de Style*. Disponível em: <https://desmotesetidees.fr/medias/exercices-de-style.pdf> 1958/online.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Franke, 2002.

RAJEWSKY, Irina O. Potential Potentials of Transmediality: The Media Blindness of (Classical) Narratology and Its Implications for Transmedial Approaches. In: DE TORO, Alfonso (ed.). *Translatio: Transmédialité en littérature, peinture, photographie et au cinema*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 17-36.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialität, remediation, Multimedia. In: SCHRÖTER, Jens (ed.) *Handbuch Medienwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 2014. p. 197-206.

RYAN, Marie-Laure. Media and Narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. p. 288-292.

THON, Jan-Noël (Ed.). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln, NE: U of Nebraska, 2016.

TODOROV, Tzvetan. La grammaire du récit. *Languages*, v. 12, p. 94-102, 1968.

TOOLAN, Michael. J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London/New York. N.Y.: Routledge, 1988.

WALZEL, Oscar. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther & Reichard, 1917.

WOLF, Werner. Intermedialität. In: NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. 5. ed. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1998. p. 344-346.

WOLF, Werner. Towards a Functional Analysis of Intermediality: the case of Twentieth-Century Musicalized Fiction. In: HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Eds.). *Cultural Functions of Intermedial Explorations*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 15-34. Reimpressão revisada: WOLF, 2018. p. 38-62.

WOLF, Werner. Metafiction and Metamusic: Exploring the Limits of Metareference. In: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina (Eds.). *Self-Reference in the Media*. Berlin: Mouton de

Gruyter, 2007. p. 303-324 (Approaches to Applied Semiotics, 6). Reimpressão revisada: WOLF, 2018, p. 295-316.

WOLF, Werner. Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question. In: BERNHART, Walter (Ed.). *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-1914): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden/Boston: Rodopi, 2018. p. 480-500.

WOLF, Werner. The Relevance of "Mediality" and "Intermediality" to Academic Studies of English Literature. In: HEUSSER, Martin; FISCHER, Andreas; JUCKER, Andreas H. (Eds.). *Mediality/Intermediality*. Tübingen: Gunter Narr, 2008. p. 15-43 (SPELL, 21) Reimpressão revisada: WOLF, 2018, p. 127-152.

WOLF, Werner. Metamusic? Potentials and Limits of "Metareference" in Instrumental Music – Theoretical Reflexions and a Case Study (Mozart, "Ein musikalischer Spab"). In: BERNHART, Walter; WOLF, Werner (Eds.). *Self-reference in Literature and Music*. Amsterdam/New York: N.Y.: Rodopi, 2010, p. 1. Reimpressão revisada: WOLF, 2018, p. 317-346 (Word and Music Studies, 1).

WOLF, Werner. Wiederholung/Ähnlichkeit in der (Sprach)kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz. In: EKÉ, Norbert Otto et al (Eds.). *Logiken Strukturbidender Prozesse: Automatismen*. Munich: Fink, 2014, p. 227-251. (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"). Reimpressão revisada. WOLF, 2018, p. 631-659.

WOLF, Werner. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf*. (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. BERNHART, Walter (Ed.). Leiden/Boston. MA: Brill-Rodopi, 2018 (Studies in Intermediality, 10).

WOLF, Werner, Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Revaluation, and their Need for "Lyrology". *Narrative*, v. 28, n. 2, p. 143-173, 2020.

WOLF, Werner (Ed.) *Metareference across Media: Theory and Case Studies-Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of His Retirement*. Amsterdam/New York, N.Y.: Rodopi, 2009 (Studies in Intermediality, 4).

WOLF, Werner (Ed.). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam/New York, N.Y.: Rodopi, 2011 (Studies in Intermediality, 5).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (Eds.) *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2006 (Studies in Intermediality, 1).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (Eds.) *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2007 (Studies in Intermediality, 2).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter; MAHLER, Andreas (Eds.) *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2013 (Studies in Intermediality, 6).

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (Eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden/Boston, MA: Brill-Rodopi, 2016 (Word and Music Studies, 15).

WOLF, Werner BALESTRINI, Nassim; BERNHART, Walter (Eds.). *Meaning Absence across Arts and Media: The Significance of Missing Signifiers*. Leiden/Boston, MA: Brill-Rodopi, 2019 (Studies in Intermediality, 11).

Potenciais possíveis: a transmidialidade e a cegueira midiática da narratologia (clássica) e suas implicações para abordagens transmidiáticas

Irina Rajewsky

Termos sobrepostos abundam na pesquisa atualmente em andamento sobre a troca e a transformação (inter)midiática, todos se referindo à onipresença e à diversidade de relações entre as mídias. Na verdade, “intermedialidade” tem sido um dos termos mais bem sucedidos e predominantes, que emergiu dos respectivos debates das duas últimas décadas.⁷⁵ Como termo e paradigma de pesquisa, ganhou impulso nos anos de 1990 e, desde então, tem repercutido internacionalmente em contextos disciplinares amplamente diversos. Seu sucesso ininterrupto não se reflete apenas em um grande (e ainda crescente) número de publicações e conferências relacionadas, mas também no fato de que as universidades têm se dedicado aos estudos da intermedialidade e os incorporado a seus currículos. Além disso, o interesse crescente pelas perspectivas de pesquisa intermidiáticas tem incitado a criação de associações acadêmicas nacionais e internacionais devotadas ao estudo da intermedialidade. Porém, recentemente, testemunhou-se o rápido aparecimento de um outro termo alemão para o campo conceitual da intermedialidade: “*transmidialidade*”. Um número crescente de publicações e conferências internacionais que ultimamente focaram o conceito de transmidialidade indicam tal desenvolvimento. O debate crescente traz à tona diferentes concepções de transmidialidade e aqueles que dele participam atribuem à transmidialidade potencialidades específicas que a definem em relação à intermedialidade.

⁷⁵ Gostaria de agradecer Katharina Bantleon pela leitura, comentários úteis e nossas discussões esclarecedoras.

O termo intermedialidade, da forma usada aqui, deve ser distinguido do termo “intermédias”, lançado no debate norte-americano promovido por Dick Higgins (Cf. Higgins, 1966/1984, Yalkut, 1973, Rajewsky, 2002, p. 9 *et seq.*)

Um ramo específico da narratologia que vem evoluindo desde 2004/2005 constitui uma parte central nesse contexto: a chamada narratologia “transmidiática” ou “transgenérica e transmidiática” (dependendo do respectivo foco). Até agora esse ramo, um campo de pesquisa incipiente, pertence às linhas dos estudos da narrativa ligadas à narratologia “pós-clássica”. A última, caracterizada por uma “expansão de agendas de pesquisa” de longo alcance,⁷⁶ entre as quais podem-se contar tentativas de fazer da pesquisa narrativa um projeto geral e comparativo, abrangendo vários gêneros, artes e mídias. Isso significa que a pesquisa narrativa está a caminho de se tornar um “projeto transgenérico” e “transmidiático”.⁷⁷ Ademais, o interesse nas questões e abordagens de comparações entre artes e mídias tem aumentado recentemente e assim se espalhado para além dos estudos de *narrativa*.⁷⁸ A área de pesquisa da narratologia transgenérica e transmidiática deveria, consequentemente, não apenas ser compreendida como uma tendência específica da narratologia (pós-clássica) mas também como uma subseção de um campo de pesquisa mais amplo para o qual o termo “estudos de transmidialidade” tem, recentemente, se tornado predominante. Entretanto, continua-se a pouco refletir no discurso relacionado de que a transmidialidade tem atraído atenção para além dos campos de pesquisa acima mencionados. De fato, um simples olhar superficial para as publicações mais recentes no campo da narratologia transmidiática, no qual eu me concentrarei aqui, mostra que elas não discutem ou problematizam, significativamente, a noção de transmidialidade *como tal*.⁷⁹ Contra o pano de fundo das numerosas controvérsias que o termo *intermidialidade* desencadeou nas duas últimas décadas, é de fato surpreendente que os estudos contemporâneos de *narrativa* sejam unânimes ao concordar em compreender e definir o conceito em termos de “através das mídias” (*across media*).⁸⁰ A narratologia transmidiática, portanto, implica uma orientação *mídia-abrangente* e também *comparativa* das artes e mídias nos estudos de narrativa. Sem controvérsias, publicações pertinentes mostram que os proponentes de uma narratologia transmidiática não veem necessidade de

⁷⁶ Pier, 2010, p. 11.

⁷⁷ Também se poderia falar de um renascimento desse projeto na esteira da narratologia francesa da década de 1960 (Bremond, Barthes *et al.*), pelo menos no que diz respeito ao objetivo. A partir da década de 1970, pesquisadores como Seymour Chatman (1978, 1980, 1990) reacenderam e fizeram avançar as considerações correspondentes. Para maiores detalhes, ver Ryan, 2005 e Rajewsky, 2007.

⁷⁸ Como exemplo, pode-se citar-se a série de livros do *Centre for Intermediality Studies in Graz* (CIMIG): *Studies in Intermediality* (publicada pela Rodopi).

⁷⁹ Ver, entre outras, as publicações pioneiras de David Herman (2004) e Marie-Laure Ryan (2005). Exceções são, por exemplo, Weidle (2007), Wolf (2007 e 2009), Poppe (2008) e Palmier (2010).

⁸⁰ Por acaso, tal compreensão é incidentalmente também a noção subjacente do conceito de narrativa transmídia de Henry Jenkins: O termo “Transmídia, usado por si, simplesmente significa ‘através das mídias’” (Jenkins, 2011, s.p.).

esclarecer a ambiguidade do termo, pois aparentemente acham que ele é suficientemente claro ou autoexplicativo.⁸¹

Entretanto, quando consideramos outras áreas de pesquisa que empregam o conceito de transmedialidade e termos relacionados (como “transmedialização” e “transmediação”),⁸² a situação é bem diferente. Por um lado, torna-se evidente que os termos em questão são usados e definidos numa variedade de formas diferentes e que não se pode, portanto, de maneira alguma, falar de unanimidade na definição e na compreensão abrangentes da “transmedialidade”. Por outro lado, notamos que, em oposição à narratologia transmediática, onde se presta pouca atenção ao termo como tal, outras áreas de pesquisa concentram-se no termo ou no conceito em si, submetendo-o à discussão.⁸³

Contra esse pano de fundo, um escrutínio do termo e suas várias concepções é sem dúvida útil e necessário. Entretanto, à luz de desenvolvimentos recentes nas pesquisas, pode-se também colocar uma questão mais fundamental, ou seja: Por que propagar o termo transmedialidade quando, após duas décadas, ainda estamos lutando para definir intermedialidade? O campo terminológico pouco acessível que circunda “medialidade” pode gerar dúvidas razoáveis sobre a utilidade e a vantagem heurística de se trazer à tona o termo transmedialidade a partir de uma longa lista de termos relacionados: inter-, intra-, infra-, cross-, multi-, poli-, pluri-, meta-, para-, arqui- e transmedialidade. E isso sem ao menos considerar novos termos e conceitos como “transcriptividade” (“Transkriptivität”, Jäger), “remediation” (Bolter; Grusin) ou, mais recentemente, “intermaterialidade”.⁸⁴ Se formos a fundo, a questão específica sobre como inter- e transmedialidade se relacionam parece ainda mais relevante, especialmente porque, na maioria dos casos, a noção de transmedialidade foi invocada no contexto ou sobre o pano de fundo do debate sobre intermedialidade. Portanto, o prefácio da coletânea de 2006, *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren* de Urs Meyer, Roberto Simanowski e Christoph Zeller, se inicia com a observação de que “o termo transmedialidade está claramente relacionado

⁸¹ Ver, por exemplo, Roy Sommer que, em 2005 (quando a narratologia transgenérica e transmediática não era ainda um conceito consolidado), observou que abordagens mais recentes da “narratologia do drama” “poderiam (...) preparar o terreno para uma teoria narrativa transgenérica e transmediática sistemática” (Sommer, 2005/2008, p. 122). Como Sommer evita qualquer explanação posterior, ele presume que o texto seja autoexplicativo.

⁸² O termo “transmedialização” (*Transmedialisierung*) foi adotado por Karin Wenz (2005, 2006); para “transmediação” (*trans-mediation*), veja abaixo.

⁸³ Isso tornou-se bastante evidente durante o congresso no qual se baseia este volume. Ver também Meyer; Simanowski; Zeller, 2006.

⁸⁴ Tanto quanto sei, o termo “intermaterialidade” foi primeiramente mencionado por Schröter (2008). Veja também Kleinschmidt (2010 e 2012), assim como o projeto de pesquisa em andamento “Intermaterialidade” (e um simpósio de 2012 relacionado), supervisionado por Thomas Strässle, no Hochschule der Künste Bern/Switzerland (<http://www.intermaterialitaet.ch>).

ao de intermidialidade”,⁸⁵ e depois prossegue com mais detalhes. Títulos de publicações e de congressos que apresentam *ambos* os termos também apontam nessa direção. Significativamente eles tendem a usar uma barra (/) para permitir muitas possibilidades alternativas de relacionar as duas categorias (isto é, “e”, “ou”, “versus”, “respectivamente”). Tal foram, por exemplo, os casos de *Intermedialität/Transmedialität*,⁸⁶ um exemplar temático de 2007 da revista *figurationen. gender literatur kultur*, e de *Intermediality/Transmediality and Transculturality in Literature, Painting, Photography, Film*, um congresso internacional realizado na Universidade de Leipzig, Alemanha.

Essa frase de abertura, por um lado, torna possível reconhecer e discutir diversas noções tanto de trans- quanto de intermidialidade, ao passo que, por outro lado, também indica as dificuldades que (podem) surgir ao se tentar definir os limites entre as duas categorias. De fato, deve-se ter em mente que o debate permanente sobre intermidialidade é *em si* caracterizado por uma variedade de abordagens heterogêneas, que abrangem uma vasta gama de temas e perspectivas de pesquisa. Introduzir ainda uma outra palavra-chave não simplifica a questão, especialmente porque a transmidialidade e a intermidialidade podem à primeira vista, parecer termos intercambiáveis. Por isso, não é surpresa que alguns pesquisadores tiveram a impressão de que a questão aqui fosse meramente lançar uma nova “palavra da moda”. Algumas das próprias publicações evocam essa impressão. Alegando que a atenção primária deveria ser dirigida ao conceito de trans- em vez do de intermidialidade, Meyer, Simanowski e Zeller por exemplo falam de “*intercâmbio* de determinante”.⁸⁷ Talvez seja devido a isso e a termos similares no volume, que Jens Zuerneman usou a publicação como oportunidade para lançar um olhar crítico para “a (curta) duração de paradigmas nas humanidades”,⁸⁸ como ele usa no subtítulo de sua resenha de 2007. Esta se inicia afirmando que “a inovação está em voga”⁸⁹ e continua citando as “viradas” cada vez mais frequentes e rapidamente proclamadas como indicadores do fato de que hoje “nada parece ser mais entediante do que o paradigma de ontem”.⁹⁰ Nessa linha, comentários críticos evidenciam uma vez mais a questão da denotação exata – ou melhor, das *várias* denotações – do termo transmidialidade, assim como da medida em que ele pode se relacionar com – ou ser diferente de – intermidialidade. Dessa maneira, a questão é o potencial heurístico específico de diferentes concepções de transmidialidade.⁹¹

⁸⁵ “Der Begriff der Transmedialität steht in auffälliger Beziehung zu dem der Intermedialität” (Meyer, 2006a, p. 7). — Exceto quando indicado, todas as traduções do alemão são de minha autoria.

⁸⁶ Freyermuth, 2007.

⁸⁷ “*Austausch* des Bestimmungswortes” (Meyer, 2006a, p. 8, minha ênfase)

⁸⁸ “(kurze) Lebenszeit geisteswissenschaftlicher Paradigmen” (Zuerneman, 2007, s.p.)

⁸⁹ “Innovation ist in” (*Ibid.*)

⁹⁰ “nichts, so scheint es, ist mittlerweile langweiliger als das Paradigma von gestern” (*Ibid.*).

⁹¹ O debate sobre intermidialidade tem exemplificado adequadamente que tentativas de

Obviamente a extensão deste texto não permite uma discussão ampla sobre a transmedialidade em geral. Por essa razão, em seguida, foco na transmedialidade da forma como é conceituada dentro do contexto da narratologia transmidiática e dos campos relacionados. A compreensão do termo nessa linha específica de pesquisa está geralmente de acordo com o que introduzi no debate em 2002.⁹² Por isso, na discussão que se segue não me estenderei sobre conceitos como *transmedia storytelling* (narrativa transmídia),⁹³ embora seja possível usar esse conceito de várias maneiras. Minha análise também não se baseará em abordagens que caracterizam a transmedialidade como uma forma específica de *intermedialidade*, como foi o caso dos estudos iniciais sobre intermedialidade e do debate sobre as interartes.⁹⁴ Também não irei discutir posições enraizadas nos estudos de mídia e de filosofia das mídias, que desde meados de 1990 tem tratado tanto da noção de transmídia como da de transmedialidade no contexto das tecnologias digitais,⁹⁵ e que opõem “transmedialidade” à multi- e intermedialidade.⁹⁶ Também não vou investigar a área da pesquisa pedagógica, onde já em 1984 Charles Suhor introduziu o conceito de “transmídiação” definindo-o como “tradução de conteúdo de um sistema de signos em outro”.⁹⁷ O conceito de transmídiação traz parcialmente à tona abordagens recentes em outras disciplinas acadêmicas que, no contexto da transmedialidade, também realçam a orientação para o processo de transmídiação, assim como um nexo entre transmedialidade e “tradução”. Finalmente omitirei uma discussão detalhada do volume largamente recebido *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, editado por Meyer, Simanowski e Zeller que é paradigmático de uma nova tendência de pesquisa: qual seja, opor os conceitos de trans- e intermedialidade um *contra* o outro. Ainda mais, essa mesma tendência de contrastar transmedialidade (como o paradigma de pesquisa “mais adequado,

identificar os respectivos termos a “um” conceito ou “uma” teoria estão inevitavelmente fadados ao fracasso. São incapazes de explicar a vasta gama de temas, assim como os vários interesses e objetivos de pesquisa. Desse modo, no campo dos estudos da intermedialidade, a questão – ainda declarada “fundamental” (*grundlegend*) em 2001 – sobre o que “significa realmente o conceito de intermedialidade” (“was nun mit dem Begriff ‘Intermedialität’ tatsächlich gemeint ist”, Ochsner!Grivel 2001, p. 4; minha ênfase) tem sido reformulada em relação a várias concepções e seus respectivos potenciais heurísticos (ver Rajewsky, 2005, 2020).

⁹² O debate tem repetidamente assumido o uso do termo por Rajewsky (2002). Veja, por exemplo, Wolf (2005/2008, 2007), Fraas; Barczok (2006), Meyer (2006a), Wenz (2006), Mahne (2007), Weidle (2007), Venohr (2010), Palmier (2010); veja também Langewitz (2010), que se baseia no conceito de transmedialidade de Rajewsky (2002) e de de Toro (2001) no contexto transcultural. A concepção de “intermedialidade formal ou trans-midiática” de Schröter (1998, p. 136-143) já aponta para a direção em que a narratologia transmidiática entende o termo.

⁹³ Ver Jenkins, 2003, 2006/2008, 2011.

⁹⁴ Ver Herlinghaus, 1994; Hoek, 1995; Vos, 1997.

⁹⁵ Ver Sandbothe, 1996, 1997, 1998.

⁹⁶ Ver Freyermuth, 2007a, 2007b.

⁹⁷ Suhor, 1984, p. 250. Para discussões posteriores ver: Siegel, 1995, Semali; Fueyo, 2001, Mills, 2011.

novo”) com a “desatualizada” intermedialidade, de fato funciona como o ponto de partida para minhas considerações posteriores.

Posições que correspondem a essa tendência visam substituir o paradigma de intermedialidade pelo de transmedialidade, pelo menos se levarmos em conta algumas práticas midiáticas (principalmente contemporâneas). Como Meyer, Simanowski e Zeller explicitamente comentam, o objetivo é induzir uma mudança de foco semelhante à dos estudos interculturais para os estudos transculturais.⁹⁸ Tal mudança de paradigma de inter- para transmedialidade objetiva enfatizar o caráter processual das respectivas práticas midiáticas no sentido de trazer à tona as noções de transferência, transformação e transgressão. Isso segue de mãos dadas com a insistência na suposição de que a transmedialidade implica um momento de *transgressão* dos limites das mídias.⁹⁹ Isso, por sua vez, a coloca em oposição ao “paradigma de *demarcação*”¹⁰⁰ no qual intermedialidade, segundo Meyer, Simanowski e Zeller, permanece forçosamente enraizada,¹⁰¹ o que já indica que a concepção emergente de transmedialidade ainda aceita fenômenos que outras abordagens classificariam como “intermediáticos”.

Tal conceituação de transmedialidade *a priori* difere da que foi estabelecida na narratologia, onde a narratologia transmediática não visa “trocar o determinante” como propôs Meyer, Simanowski e Zeller.¹⁰² Em vez disso apresenta uma perspectiva de pesquisa que coloca a transmedialidade *em igualdade de condições* com a intermedialidade. Apesar de uma sobreposição indiscutível entre as duas, a narratologia transmediática não luta para substituir um termo ou conceito pelo outro, mas os justapõe e considera que ambos são aplicáveis não apenas à pesquisa de práticas midiáticas contemporâneas, mas também à realização de pesquisa histórica.

Simplificando, eu distinguiria entre *intermedialidade*, como relações *entre* mídias (por ex. interações midiáticas, ações recíprocas ou interferências), e *transmedialidade*, apontando para fenômenos que aparecem *através* das mídias. Isso significa que fenômenos transmediáticos (sincrônica ou diacronicamente) se manifestam ou são observáveis de maneira semelhante numa variedade de mídias. Assim, de certo modo, podemos também falar de “fenômenos viajantes”.¹⁰³ Como exemplos, podemos citar metalepsis, *mise-en-*

⁹⁸ Meyer, 2006a, p. 8.

⁹⁹ “Grenzüberschreitung” (*Ibid.*).

¹⁰⁰ “Paradigma der Grenzziehung” (*Ibid.*).

¹⁰¹ Meyer, Simanowski e Zeller, infelizmente, desconsideram abordagens da intermedialidade que têm desde sempre focado sua atenção nos processos de transformação, como por exemplo, apresentadas por Yvonne Spielman e Joachim Paech. Além disso, deve-se notar que o debate sobre intermedialidade tem evoluído para além do status quo considerado por Meyer, Simanowski e Zeller, especialmente em consideração a questões referentes a desenhar e transgredir limites entre as mídias (ver, p. ex. Rajewsky, 2010).

¹⁰² Ver Meyer, 2006a, p. 8.

¹⁰³ Ver Rajewsky, 2002, p. 12. Com Peter Matussek (2007) pode-se falar de “migrações midiáticas”, ou, com Frederico Italiano (neste volume), de “fantasmas” midiáticos.

abyeme, ou metaização, assim como os respectivos modos representacionais que não são apenas discerníveis nos textos literários, mas também no teatro, no cinema ou na pintura. O mesmo vale para conceitos e categorias teóricas (assim como discursos, paradigmas, etc.) que são aplicáveis a várias mídias (ou através delas).

Evidentemente, isso não significa que os conceitos de intermedialidade e transmedialidade não se relacionem intimamente – eles não apenas se relacionam, como indubitavelmente se sobrepõem em “áreas cinzentas”. Entretanto, tal proximidade não diminui os benefícios heurísticos de se estabelecer uma distinção entre os dois. A questão aqui não é – ou não deve ser – categorizar ou classificar fenômenos individuais como inter- ou transmidiáticos. O que tal distinção pretende, antes de tudo, é focalizar interesses e objetivos de pesquisa diferentes. O conceito de transmedialidade pode, portanto, ser compreendido como diferente do de intermedialidade no que diz respeito às suas *perspectivas* implícitas sobre as práticas midiáticas. De fato, em análises reais, pode ser útil e produtivo decidir sobre certas questões de pesquisa tanto de uma perspectiva intermediária quanto transmediária. Tal combinação de pontos de vista tem sempre sido de fato a abordagem subjacente dos estudos de adaptação, que, por si, já tratam de uma área de assunto intermediário em termos de transposição intermediária. Além do mais, neste contexto, estamos confrontados com questões que pertencem à aplicabilidade de certas estratégias narrativas às respectivas mídias-alvo. Isto quer dizer que essas estratégias narrativas são investigadas a partir de uma perspectiva *transmediária*, ou seja, de uma perspectiva tanto abrangente como comparativa das mídias. Além disso, referências específicas como, por exemplo, de uma adaptação cinematográfica ao seu texto original, podem ser (e geralmente são) relevantes. Assim, um modo intermediário de constituição de sentido – a chamada referência intermediária¹⁰⁴ – é acentuada: O filme se constitui (e é “recebido” pelo espectador) *em relação* ao texto fonte, que gera dimensões de significados adicionais. Isto é o que nos traz de volta a questões *intermediárias*.

Poder-se-ia até ir um pouco mais longe: de uma perspectiva transmediária, as referências intermediárias também podem ser consideradas em si mesmas como um fenômeno e um conceito transmediário, pois podem ser realizadas e observadas através das mídias. Uma questão de pesquisa relacionada poderia ser, por exemplo, se (ou em que medida) o conceito de referência intermediária é levado a seu limite no contexto das mídias digitais, que virtualizam e desmaterializam práticas e processos midiáticos.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Para “combinação de mídias”, “transposição de mídias” (também chamada de “transformação de mídias”) e “referências intermediárias” como categorias da intermedialidade, ver Rajewsky (2002, p. 15-27) e também Rajewsky (2005, 2020).

¹⁰⁵ Ver p. ex. Schröter, 2002/2004; Spielmann, 2004; Rajewsky, 2005; Freyermuth, 2007a, 2007b.

Considerando a distinção entre inter- e transmidialidade, torna-se evidente que os fenômenos transmidiaticamente observáveis não *implicam*, ou pressupõem, relações intermediáticas no sentido das referências intermediáticas ou transposições.¹⁰⁶ A paródia, por exemplo, de fato, se originou na literatura; mas seria obviamente enganoso considerar toda paródia fílmica, pictórica ou teatral como referência à mídia texto. Da mesma forma, certos motivos bíblicos (que se tornaram parte da memória cultural coletiva através de uma variedade de representações midiáticas) aparecem em pinturas, esculturas, filmes e outras mídias sem que o recipiente *necessariamente* os relacione a uma “mídia fonte” específica, por exemplo, à Bíblia, como um *texto escrito*. Além disso, em muitos casos mal se pode discernir um “processo alvo-orientado”.¹⁰⁷ Metaforicamente falando isso significa que nem sempre é possível identificar os estágios da “jornada” de um motivo, de uma estética, de um conceito ou de um discurso de A via B para C – e possivelmente também da viagem de volta. Isso pode se dever ao fato de que tal jornada simplesmente não é (ou pelo menos não mais) rastreável; ou pode resultar da simples falta de um “processo orientado para o alvo”. Isto ocorre, por exemplo, toda vez que fenômenos surgem mais ou menos simultaneamente em várias mídias ou contextos (culturais), como a estética do movimento futurista poderia exemplificar. Algumas vezes, entretanto, há fenômenos que (re)aparecem num certo momento e num certo lugar sem terem seguido nenhum “itinerário” particular *en route*. Além disso, em muitos casos, reconstruir tal itinerário é simplesmente irrelevante para a análise e a interpretação das respectivas configurações midiáticas (texto, filme, pintura, etc.).¹⁰⁸

Recapitulando, podemos afirmar que as referências intermediáticas, assim como as transposições intermediáticas – pelo menos na minha opinião – implicam e pressupõem um processo orientado para o alvo, enquanto isso pode aplicar-se, mas *não necessariamente* se aplica, a fenômenos ou conceitos transmidiaticamente observáveis, como a metalepse. Na literatura ou na pintura, a metalepse não segue forçosamente de mãos dadas com uma referência intermediática (ou intramidiática) para um “pretexto” específico ou uma mídia diferente – embora, em alguns casos, isso *possa* acontecer. Testemunha-se assim o fato de que “pensar” em termos transmidiáticos pode incluir estratégias e processos intermediáticos. De fato, de uma perspectiva

¹⁰⁶ É fato que mídias como teatro ou cinema são *em si mesmas* plurimidiaticamente (e, portanto, também intermediaticamente) estruturadas. Entretanto, isto não é o que estou discutindo aqui. Tais mídias ainda podem ser vistas como “mídias individuais” *convencionalmente distintas* (para essa definição de mídia, ver Wolf, 1999 e, para mais detalhes, Rajewsky, 2010). Um outro aspecto que eu gostaria de sublinhar é que minha concepção de “referências intermediáticas” é mais restrita do que a que foi defendida na esteira da noção muito ampla de intertextualidade de Julia Kristeva (ver Rajewsky, 2002, p. 43-57; 2004, p. 18-21).

¹⁰⁷ “gerichteter Prozess” (Fraas; Barczok, 2006, p. 7).

¹⁰⁸ Neste contexto, ver Rajewsky (2002, p. 12 *et seq.*) e Wolf, já mencionado (2007, p. 357).

transmidiática, a intermedialidade, *em si*, deve ser considerada um conceito transmediaticamente aplicável.

Os esclarecimentos acima ainda não respondem à questão dos benefícios e potenciais heurísticos de um conceito transmidiático no sentido esboçado. Contra esse pano de fundo podemos continuar a contemplar as razões pelas quais certos fenômenos, conceitos, categorias, ou mesmo estruturas teóricas mais amplas deveriam ser investigados de um ponto de vista transmidiático. Em seguida farei exatamente isto em relação ao novo campo da narratologia transmidiática e transgenérica. Focalizarei a problemática da *cegueira das mídias*, expressão que adoto em referência a Liv Hausken e Marie-Laure Ryan.¹⁰⁹ Entretanto, usarei a expressão com uma conotação ligeiramente diferente e a apontarei para uma direção um pouco distinta da dos acadêmicos citados acima. Faço isso com o propósito de delinear um potencial específico da narratologia transgenérica e transmidiática que tem sido até agora largamente negligenciado pela pesquisa. Diferentemente de abordagens dominantes na narratologia clássica, baseadas na linguagem ou mesmo na ficção, a narratologia transgenérica e transmidiática visa investigar a narrativa através dos gêneros, das mídias e das disciplinas acadêmicas. Isto é, ela analisa a narrativa como um fenômeno transgenérico e transmidiático no sentido da definição acima, englobando perspectivas de pesquisa transnacionais e transculturais.

Na introdução do seu volume seminal de 2004, *Narrative across Media*, Marie-Laure Ryan levanta a questão de como se “faz (...) narratologia transmidiática”.¹¹⁰ Neste contexto, Ryan indica as dificuldades ou “perigos” dentro do “inexperiente”¹¹¹ campo transdisciplinar de uma narratologia transmidiática. Para minha discussão, gostaria de rephrasing ligeiramente a questão inicial de Ryan a respeito de como se pode *fazer* narratologia transmidiática e que tipos de problemas podem ser encontrados ao fazê-lo. Em vez disso, eu gostaria de indagar e concentrar no que se pode *alcançar* ao se adotar uma perspectiva de pesquisa transmidiática. Em outras palavras, vou ater-me aos benefícios específicos, como, por exemplo, o que tal abordagem pode oferecer em comparação com a narratologia tradicional, com seu foco mais ou menos exclusivo na ficção, isto é, no relato de histórias baseado na linguagem.

Vou começar com alguns comentários sobre o *status quo* da narratologia transmidiática como um campo novo de pesquisa. Dada a posição da narratologia clássica como uma área de pesquisa bem estabelecida e sua estrutura teórica e conceitual altamente diferenciada para a análise de textos narrativos, pouco surpreende que contribuições ao campo da narratologia transmidiática tenham até então objetivado “exportar” conceitos narratológicos baseados em ficção a partir dos estudos literários

¹⁰⁹ Hausken, 2004; Ryan, 2004a, p. 34.

¹¹⁰ Ryan, 2004a, p. 33.

¹¹¹ *Ibid.*

para outras disciplinas e seus respectivos ramos (por ex. para filme, teatro, quadrinhos, jogos de computador, assim como pintura e música).¹¹² De fato, como demonstram muitas publicações relevantes, vários conceitos oriundos da narratologia clássica podem efetivamente ser aplicados a outras artes ou mídias adquirindo, assim, status de categorias transmidiáticas. Por exemplo: metalepse, *mise-en-abyme*, o próprio conceito de narratividade em si, a distinção entre *histoire* e *discours*, ou muitos tipos de estratégias de metaização. Como consequência, a atual pesquisa transgenérica e transmidiática na narrativa se preocupa sobretudo com as similaridades entre vários gêneros ou mídias e, especialmente, com a descrição de fenômenos que são (ou são considerados) comuns tanto a textos narrativos quanto a outros gêneros e mídias.

Sem dúvida, nos últimos anos, certo trabalho inovador tem sido realizado com a intenção de superar a unilateralidade das abordagens narratológicas reconhecidas, baseadas na linguagem, e de introduzir conceitos juntamente com estruturas teóricas mais amplas, capazes de acolher a ocorrência de certos fenômenos através das artes e das mídias.¹¹³ Entretanto, se por um lado há, de fato, alguns conceitos que podem ser efetivamente aplicados a várias artes e mídias, por outro, há casos em que uma transferência de conceituações teóricas pode ser problemática ou enganosa. Isso ocorre particularmente quando especificidades de mídias e diferenças entre elas são ignoradas ou mesmo descartadas. Com isso em mente, Liv Hausken (2004) e Marie-Laure Ryan (2004a) indicaram os perigos resultantes de uma “cegueira midiática” (*media blindness*), que se concretiza numa “transferência indiscriminada de conceitos designados para o estudo das narrativas de uma mídia particular (usualmente as de ficção literária) para narrativas de outra mídia”.¹¹⁴

Uma tendência que exemplifica tal “cegueira midiática” e o nivelamento de suas especificidades e diferenças é a adoção, cada vez mais frequente, do conceito de mediação narratorial (ou seja, “*Mittelbarkeit*” *sensu*

¹¹² Para uma linha de argumento equivalente no contexto da “virada narrativa”, ver John Pier (2010, p. 10 *et seq.*): “Em geral, a virada narrativa nasce de dois fatores. O primeiro é a onipresença da narrativa, o fato de que ela informa todos os aspectos da experiência e do conhecimento humanos, e assim está presente em todas as disciplinas, clamando por uma abordagem transdisciplinar da teoria narrativa que englobe não apenas a literatura e as humanidades, mas também a jurisprudência, a medicina, as ciências sociais e até as naturais. O segundo [fator responsável pela ‘virada narrativa’] é a ‘exportação’ de conceitos e métodos narratológicos para outros gêneros literários (narratologia transgenérica) assim como para as narrativas não literárias e não linguísticas (narratologia transmidiática) (...)” (minha ênfase).

¹¹³ O projeto de Werner Wolf (2009) sobre “Metareferência através das mídias” merece menção especial por trazer à luz novos e importantes entendimentos sobre a metaização como um fenômeno transmidiático. Além disso, tornou-nos conscientes da ampla variedade de práticas de metaização em todas as paisagens midiáticas (inclusive na música). Ver a publicação mais abrangente e atualizada de Wolf sobre o tópico.

¹¹⁴ Ryan, 2004a, p. 34.

Stanzel) pelo drama, teatro e cinema. Ao se fazer isso, embora com certas distinções em relação aos textos literários, introduz-se uma agência narrativa nos modelos das narrativas dramáticas, teatrais e fílmicas. Vou retomar essa questão abaixo com mais atenção, porém, especialmente no caso do teatro, torna-se imediatamente evidente que concebê-lo como mediado por narrador contradiz sua própria essência, a saber: sua performatividade e *liveness*.¹¹⁵

Gostaria de ampliar a discussão sobre a “cegueira midiática” até o ponto em que, na minha opinião, o potencial específico de uma abordagem transmidiática torna-se evidente num modo bem narrativo.

Em primeiro lugar, gostaria de salientar que, juntamente com a prática comum de enfatizar as semelhanças entre diferentes gêneros e mídias, uma abordagem transmidiática também permite uma perspectiva oposta. Por um lado, ela pode ser benéfica ao aprimorar a própria compreensão das especificidades dos gêneros e das mídias individuais¹¹⁶ e das diferenças entre eles. Por outro, pode intensificar nossa consciência das vantagens advindas de distinguir mídia em relação a gênero.¹¹⁷ Finalmente, uma perspectiva transmidiática geralmente implica uma consciência aguçada da mídia, também em termos da materialidade da configuração midiática. Isso, por sua vez, não é relevante apenas para a conceituação e a análise de fenômenos transmidiáticos específicos e suas respectivas manifestações. Permite também novos entendimentos tanto da teoria narrativa em geral quanto dos conceitos narratológicos individuais comumente considerados como dados e, portanto, nunca questionados. De fato, uma abordagem midiático-comparativa pode até incitar a reconsideração radical de algumas das suposições mais fundamentais da narratologia trazendo à tona um fato essencial: que *todas* as suposições, categorias e conceitos da narratologia clássica – em resumo, toda sua estrutura teórica – estão intimamente ligados ao seu foco tradicional na ficção e, portanto, na narração baseada em linguagem. De fato, a narratologia clássica considera a narração ficcional baseada em linguagem como a forma padrão de narrativa. Isto se aplica mesmo a concepções estendidas de narrativa, como a teoria narrativa francesa de Claude Bremond e Roland Barthes nos anos 1960. É claro que isto não significa de modo algum que as abordagens baseadas em linguagem ou em ficção sejam *per se* sejam limitadas. Embora se vista da perspectiva da narratologia clássica, sua clara orientação linguística parece “natural”, de uma perspectiva transmidiática parece, antes, peculiar. A negligência da narratologia clássica desse fato é, em

¹¹⁵ Para uma discussão mais detalhada, ver Rajewsky, 2007.

¹¹⁶ Ver novamente nota 32.

¹¹⁷ Veja Ryan, 2005, p. 20; Rajewsky, 2007, p. 37. Tal diferenciação de forma alguma nega o caráter construtivo intrínseco e a variabilidade histórica tanto das concepções de gênero como de mídia, nem despreza o significado do sujeito ou sistema observante. Ainda assim, enquanto “limites” genéricos são convencionalmente traçados e, portanto, fáceis de transgredir (pelo menos dentro dos limites da respectiva mídia), os limites que distinguem as mídias umas das outras são sempre determinados pela disposição midiática (e material) das mídias particulares.

última análise, a razão pela qual certos conceitos e categorias narratológicos são considerados “universais” quando estão, na verdade, ligados à narração baseada na linguagem e às condições muito específicas que ela implica.

Assim, é aqui que a cegueira midiática da narratologia tradicional se torna evidente: na negligência da disposição midiática (e também material) do seu objeto de estudo; no que a narratologia tradicional não percebe *ativamente* textos literários como necessária e essencialmente feitos de linguagem (escrita), e que *toda* sua estrutura teórica se constrói exatamente sobre essa precondição midiática.¹¹⁸ Isto se torna particularmente relevante à luz da transferência de estruturas teóricas, quando categorias e conceitos que se originaram no campo dos estudos literários são transferidos para, ou adotados em, outros contextos midiáticos. O que conta aqui é que, juntamente com seus conceitos teóricos, o “ponto cego” fundamental da narratologia clássica é da mesma maneira transferido e, falando metaforicamente, viaja da narratologia clássica para a pós-clássica (e, assim, também para a transmidiática).

Permitam-me citar como um exemplo da narratologia do cinema o debate de mais de uma década relacionado com a “questão da voz narrativa, ou seus equivalentes não verbais”,¹¹⁹ isto é, a questão se é ou não adequado presumir uma agência narrativa superior no cinema.¹²⁰ Para o número crescente daqueles que apoiam tal ideia “o argumento geral em favor de um narrador no cinema coincide com a visão de muitos teóricos da literatura segundo os quais o conceito de narrador é logicamente necessário para *todas* as ficções”.¹²¹ Isto é interessante e pertinente para a questão em pauta à medida que o argumento que sustenta uma presumível agência narrativa no cinema foi obviamente derivado do respectivo conceito nos estudos literários. À luz dessa observação, duas suposições básicas da narratologia baseada na literatura se tornam relevantes. Primeiro, o fato de que na narratologia clássica a mediação narratorial é comumente considerada uma “propriedade genérica da narrativa”.¹²² Segundo, temos o fato relacionado de que as linhas de argumento da narratologia clássica vêm para sustentar que a diferenciação entre autor e narrador está enraizada na ficcionalidade dos textos literários, ligando então tal diferenciação ao valor de verdade das declarações feitas nas

¹¹⁸ Uma das pouquíssimas exceções é um artigo de 1989 de Shlomith Rimmon-Kenan: “How the Model Neglects the Medium Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology”. Nesse artigo a autora argumenta que a “crise da narratologia”, que – não apenas de acordo com seu ponto de vista – foi profundamente sentida durante os anos 1980, foi, pelo menos até certo ponto, devida a uma “exclusão da linguagem” (p. 158), a uma desconsideração da linguagem como um “fator determinante da estrutura (narrativa)” (p. 160).

¹¹⁹ Veja p. ex. Burgoyne, 1992, p. 96.

¹²⁰ Ver p. ex. Chatman, 1990 vs. Bordwell, 1985.

¹²¹ Burgoyne, 1992, p. 109, minha ênfase.

¹²² “Gattungsmerkmal der Erzählung” (Stanzel, 1979/1995, p. 15).

narrativas ficcionais.¹²³ Essa é a base da afirmação de Ryan, por exemplo, de que “o conceito de narrador é uma necessidade lógica de todas as ficções”,¹²⁴ e a razão pela qual se argumenta que a “importância do narrador para o contrato ficcional como um todo reside no fato de que *somente o narrador* pode produzir discurso que funcione como verdade dentro de algo que é manifestadamente um construto ficcional”.¹²⁵

É claro que os defensores do conceito de uma agência narrativa no cinema *não adotaram* simplesmente o conceito de narrador, mas o *adaptaram* para o cinema. Os estudos de cinema, por exemplo, não concebem o narrador em termos antropomórficos. O ponto importante a salientar aqui é que as noções adaptadas dos conceitos inicialmente literários, a despeito das alterações resultantes do processo de adaptação, foram, mesmo assim, derivadas de premissas básicas da narratologia literária em primeiro lugar. Assim, até agora passou despercebido que, ao se adotar conceitos específicos dos estudos literários, não apenas tais conceitos “como tal” são transferidos de um debate (relacionado a uma mídia) para outra, mas que as suposições básicas *subjacentes* a esses conceitos já foram desenvolvidas com base e dentro da mentalidade teórica (*theoretical mindset*) da narrativa *verbal*. Isso acontece quando Stanzel define a agência narrativa como uma propriedade genérica da narração na medida em que *toda vez* que algo é narrado, um narrador está implicado; quando Genette fala de “Un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel)”,¹²⁶ quando Prince assume que “há pelo menos um narrador em *qualquer narrativa*”,¹²⁷ ou quando Ryan define o conceito de um narrador como uma necessidade lógica “de *todas as ficções*”. Nenhum desses exemplos constitui, de fato, suposições básicas sobre “o ato de narrar” ou “a narrativa” *em geral*. Longe disso, são suposições básicas da narratologia baseada *em literatura*, desenvolvidas com um ponto de referência midiático e material específico em questão: a narrativa *verbal* (escrita). Evidentemente, ainda poderia ser benéfico adotar o conceito de agência narrativa nos estudos de cinema. Entretanto, o que deve, antes de tudo, ser investigado é *se/ou* em que medida as respectivas suposições básicas da narratologia literária são dependentes da especificidade midiática da narrativa *verbal* (escrita).¹²⁸ Porque se forem, o processo de transferência seria revelado como baseado numa “cegueira midiática” (*sensu* Hausken e Ryan).

¹²³ Neste contexto, não se deve desconsiderar o papel de textos literários reais no contexto do desenvolvimento das respectivas convenções ficcionais (para mais detalhes, ver Hempfer, 1990, p. 123).

¹²⁴ Ryan, 1981, p. 519.

¹²⁵ Burgoyne, 1992, p. 110, minha ênfase.

¹²⁶ Genette, 1983, p. 96, minha ênfase.

¹²⁷ Prince, 1982, p. 8, minha ênfase.

¹²⁸ O projeto de pesquisa financiado pelo DFG “Mediality – Transmediality – Narration: Perspectives of a Transgeneric and Transmedial Narratology (Film, Theatre, Literature)”, dirigido por Irina Rajewsky na Freie Universität Berlin, tem conduzido pesquisas nessa linha.

Isso nos traz de volta ao nosso ponto de partida: Se fornecer “uma alternativa às definições baseadas na linguagem, que são comuns na narratologia clássica”,¹²⁹ já significa um desafio para uma investigação transmidiática da narrativa, parece-nos uma tarefa ainda mais desafiadora descobrir a própria cegueira midiática da narratologia clássica. De fato, a realização de tal tarefa pode se mostrar reciprocamente vantajosa tanto para a pesquisa transmidiática quanto para a narratologia baseada na literatura. Tornar-se ciente da sua própria cegueira midiática pode, de fato, suscitar novos entendimentos sobre as especificidades dos modos de narrar literários e baseados na linguagem.

Tendo em conta o que foi mencionado acima, vem à tona o potencial performativo de uma abordagem transmidiática: é *aplicando* uma perspectiva comparativa de mídias que os “pontos cegos” da narratologia tradicional se tornam evidentes. Isso significa que uma perspectiva transmidiática que não se constrói na suposição de um modo de narrativa padrão aciona um “efeito de resposta” (*feedback effect*).¹³⁰ Tal efeito pode induzir a *reconsideração* da própria disciplina em termos de sua estrutura teórica e questões de pesquisa. Isso, por sua vez, pode trazer à luz uma variedade de problemáticas que tem, até agora, permanecido desconsideradas devido à falta de investigações (midiáticas) comparativas. Por isso, adotar uma perspectiva de pesquisa transmidiática não apenas permite investigar fenômenos como aparecem *através* das mídias. Ela pode também fornecer novos “pontos de entrada” por considerar a forma como esses fenômenos têm sido vistos e tratados nos seus campos de pesquisa originais. Para mim, como acadêmica literária, isto significaria começar a repensar e a reconsiderar muitas suposições básicas referentes à narratologia (clássica). Tal “efeito de ponto de entrada”, se quiserem, já foi observado por Edward de Bono em 1959 e comentado por Manfred Jahn: “de Bono, um pioneiro da mudança cognitiva injustamente negligenciado, observou que a escolha de um ponto de entrada para um espaço ou sistema pode fazer toda a diferença tanto na percepção de uma coisa quanto na solução de um problema”.¹³¹ Assim, o “efeito de ponto de entrada” corresponde ao que acabei de referir como o “potencial performativo” de uma perspectiva de pesquisa transmidiática.

Como último ponto, gostaria de ressaltar uma questão adicional de relevância crucial para o potencial heurístico de uma perspectiva de pesquisa transmidiática: a intrínseca “lógica dupla” dos fenômenos transmidiáticos, que até agora não foi reconhecida devidamente apesar de se situar no próprio cerne da questão. Uma vez mais, neste contexto, é pré-requisito perceber a transmidialidade como referência a fenômenos “itinerantes” que não se

¹²⁹ Ryan, 2005, p. 4.

¹³⁰ “effet en retour” (Genette, 1983, p. 49, n. 2).

¹³¹ Jahn, 2004, p. 106.

restringem a uma única mídia, mas ocorrem *através* de uma variedade de mídias. Entretanto, as reais manifestações desses fenômenos são sempre necessariamente específicas de mídias, isto é, estão, sem exceção, ligadas a, e dependentes de, suas respectivas disposições midiáticas (por ex. como texto, filme, pintura, performance etc.). Consequentemente, quando falamos de fenômenos ou categorias transmidiáticos, temos de ter em mente a inexistência de uma forma de *aisthesis* “livre das mídias”.¹³² Repetindo: O ponto crucial dos fenômenos transmidiáticos é que, desde do ponto de vista do receptor eles se materializam de modos *semelhantes* através das mídias,¹³³ ao passo que suas realizações reais permanecem específicas das respectivas mídias. É por isso que os fenômenos transmidiáticos podem efetivamente aguçar nossa consciência e compreensão das especificidades das mídias e das diferenças entre elas. É por isso também que eles são particularmente capazes de aumentar nossa sensibilidade quanto às pressuposições fundamentalmente unilaterais e às deficiências dos conceitos teóricos recebidos. Finalmente, no contexto específico da narratologia, fenômenos transmidiáticos nos ajudam a compreender como padrões de pensamento relacionados com assuntos narratológicos são profundamente influenciados por conceitos, categorias e abordagens baseados na linguagem.

Considerações finais nos levam a uma diferença notável entre abordagens recentes da narratologia transmidiática e as várias abordagens precedentes, que remontam à antiguidade. Desde então, os discursos relacionados à transmedialidade – como os debates sobre *ut pictura poesis* e *paragone* ou *Laokoon* de Lessing (1766), para citar um dos muitos exemplos do século XVIII, e debates similares dos séculos XIX e XX – estão enraizados numa visão agonística e hierárquica sobre diferentes artes e mídias. Ao contrário, a narratologia transmidiática abre caminho para uma visão não hierárquica de diferentes gêneros, artes e mídias e leva em conta a posição do sujeito ou sistema observador. Tal abordagem inaugura um quadro teórico promissor em termos de avanço de perspectivas transnacionais e transculturais. A última pode nos ajudar a desenvolver um olhar mais aguçado para as especificidades e diferenças culturais que carregam as mídias e vários tipos de convenções relacionadas (por. ex. as representacionais). Tais perspectivas podem revelar que (ou como) a percepção da paisagem das artes ou das mídias pode ser estruturada de diferentes formas, dependendo do respectivo background cultural do receptor. Deste ponto de vista, as categorias e os conceitos da pesquisa transmidiática (que até aqui têm dado pouca importância à especificidade cultural) devem ser reexaminados como dependentes de padrões de pensamento culturalmente enraizados, de convenções de percepção e de tradições de discurso. Considerando

¹³² Ver Ryan, 2005, p. 11.

¹³³ Wolf, 2005, 2008, p. 253.

que a noção de viagem é inerente aos fenômenos transmidiáticos, trata-se sempre de processos caracterizados por uma dinâmica de transformação. A questão se e como fenômenos transmidiáticos “são traduzidos” em e “retraduzidos” de diferentes culturas (midiáticas) – isto é, como se deslocam através das mídias e das culturas (*translatio*) – é, portanto, particularmente relevante para estudos futuros sobre a complexa dinâmica das questões relacionadas a contato.

Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Solange Ribeiro de Oliveira para o texto “Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches”. In: TORO, Alfonso de (Org.). *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma (Amérique – Europe – Maghreb)*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 17-36.

Referências

- BONO, Edward de. *The Mechanism of Mind*. Harmondsworth: Penguin, 1959.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BURGOYNE, Robert. Film-Narratology. In: STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (Orgs.). *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York, NY: Routledge, 1992. p. 69-122.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell UP, 1978.
- CHATMAN, Seymour. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice-Versa). In: *Critical Inquiry*, v. 1, n. 7, p. 121-140, 1980.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990.
- FRAAS, Claudia; BARCZOK, Achim. Intermedialität – Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs. In: ANDROUTSOPOULOS, Jannis et al. (Orgs.). *Neuere Entwicklungen in der Internetforschung. Germanistische Linguistik*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2006. p. 132-160.
- FREYERMUTH, Gundolf S. (Org.). *Intermedialität/Transmedialität*. Themenheft der Zeitschrift *figurationen. gender literatur kultur*, v. 2, n. 8, 2007.
- FREYERMUTH, Gundolf S. Einleitung. In: FREYERMUTH, Gundolf S. (Org.). *Intermedialität/Transmedialität*. Themenheft der Zeitschrift *figurationen. gender literatur kultur*, v. 2, n. 8, p. 6-8, 2007a.
- FREYERMUTH, Gundolf S. Thesen zu einer Theorie der Transmedialität. In: FREYERMUTH, Gundolf S. (Org.). *Intermedialität/Transmedialität*. Volume temático. *figurationen. gender literatur kultur*, v. 2, n. 8, p. 104-117, 2007b.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

HAUSKEN, Liv. Coda. Textual Theory and Blind Spots in Media Studies. In: RYAN, Marie-Laure (Org.). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004, p. 391-403.

HEMPFER, Klaus W. Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, v. 100, p. 109-137, 1990.

HERLINGHAUS, Hermann. *Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabel Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater*. Frankfurt am Main et al.: Lang, 1994.

HERMAN, David. Toward a Transmedial Narratology. In: RYAN, Marie-Laure (Org.). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004, p. 47-75.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, 2005/2008.

HIGGINS, Dick. Intermedia. In: HIGGINS, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois UP, 1966/1984.

HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique: Pour une classification pragmatique. In: HOEK, Leo H.; MEERHOFF, Kees (Orgs.). *Rhétorique et image. Textes en hommage à Kibédi Varga*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995. p. 65-80.

JAHN, Manfred. Foundational Issues in Teaching Cognitive Narratology. In: *European Journal of English Studies*, v. 1, n. 8, p. 105-127, 2004.

JENKINS, Henry. Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling. In: *Technology Review*, 2003. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/>. Acesso em: 16 jan. 2012.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York/London: New York UP, 2006/2008.

JENKINS, Henry. Transmedia 202: Further Reflections. In: *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 16 jan. 2012.

KLEINSCHMIDT, Christoph. Intermaterialität im Expressionismus. Programm und Praxis einer materialen Konvergenz der Künste. In: *Literaturkritik.de*, 2010. Disponível em: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14789. Acesso em 16 jan. 2012.

KLEINSCHMIDT, Christoph. *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld: Transkript, 2012.

LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (Orgs.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelation of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997.

LANGEWITZ, Oliver. Transmedialität. In: BRAUN, Patrick; HÖLTGEN, Stefan (Orgs.). *Lexikon der Postmoderne. Von Abjekt bis Žižek. Begriffe und Personen*. Bochum/Freiburg: projekt verlag, 2010. p. 165-171.

MAHNE, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

MATUSSEK, Peter. Mediale Migrationen. Eine Geschichte vom wandernden Klang. In: FREYERMUTH, Gundolf S. (Org.). *Intermedialität/Transmedialität*. Themenheft der Zeitschrift *figurationen. gender literatur kultur*, v. 2, n. 8, p. 9-24, 2007a.

MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Orgs.). *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006.

MEYER, Urs. Vorwort. In: MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Orgs.). *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006a. p. 7-17.

MILLS, Kathy A. *The Multiliteracies Classroom*. Bristol: Multilingual Matters, 2011.

OCHSNER, Beate; GRIVEL, Charles. Einleitung. In: OCHSNER, Beate; GRIVEL, Charles (Orgs.). *Intermediale: Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. Tübingen: Stauffenburg, 2001. p. 3-9.

PALMIER, Jean-Pierre. Die Narrativität der Medien. Transmediale Erzähltheorie und ihre Bedeutung für Literatur- und Filmwissenschaft. In: VAN LAAK, Lothar; MALSCH, Katja (Orgs.). *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron, 2010, p. 71-87.

PIER, John. Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics. *Narrative*, v. 1, n. 18, p. 8-18, 2010.

POPPE, Sandra. Visualität als transmediales Phänomen in Literatur und Film. In: VON HOFF, Dagmar; SPIES, Bernhard (Orgs.). *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer, 2008. p. 187-199.

PRINCE, Gerald. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialität – eine Begriffsbestimmung. In: BÖNNIGHAUSEN, Marion; RÖSCH, Heidi (Orgs.). *Intermedialität im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004. p. 8-30.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, v. 6, p. 43-64, 2005.

RAJEWSKY, Irina O. Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, v. 1, n. 117, p. 25-68, 2007.

RAJEWSKY, Irina O. Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.

RIMMON-KENAN, Shlomith. How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology. *Journal of Narrative Technique*, v. 19, p. 157-166, 1989.

RYAN, Marie-Laure. The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. *Poetics*, v. 6, n. 10, p. 517-539, 1981.

RYAN, Marie-Laure (Org.). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004.

RYAN, Marie-Laure. Introduction. In: RYAN, Marie-Laure (Org.). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004a. p. 1-40.

RYAN, Marie-Laure. On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In: MEISTER, Jan Christoph (Org.). *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: De Gruyter, 2005. p. 1-24.

SANDBOTHE, Mike. Ist das Internet cool oder hot? Zur Aktualität von McLuhans Vision medialer Gemeinschaft. *Telepolis*, 1996. Disponível em: <http://www.heise.de/tp/artikel/2/2050/1.html>. Acesso em: 16 jan. 2012.

SANDBOTHE, Mike. Digitale Verflechtungen. Eine medienphilosophische Analyse von Bild, Sprache und Schrift im Internet. In: Klaus Beck, Gerhard Vowe (Orgs.). *Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation*. Berlin: Spiess Verlag, 1997. p. 125-137.

SANDBOTHE, Mike. Transversale Medienwelten. Philosophische Überlegungen zum Internet. In: Gianni Vattimo, Wolfgang Welsch (Orgs.). *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. München: Fink, 1998. p. 59-84.

SCHRÖTER, Jens. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *Montage/AV 2*, p. 129-154, 1998.

SCHRÖTER, Jens. Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine. In: KRÄMER, Sybille (Org.). *Performativität und Medialität*. München: Fink. p. 385-411, 2004 (Initially published online [2002]: Disponível em: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=46. Acesso em: 16 jan. 2012).

SCHRÖTER, Jens. Intermedialität und Intermaterialität. Paper given at *Intermediale Inszenierungen. Fallstudien und theoretische Konzepte*. Basel, 2008. Disponível em: <http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/73>. Acesso em: 16 jan. 2012.

SEMALI, Ladislaus; FUEYO, Judith. Transmediation as a Metaphor for New Literacies in Multimedia Classrooms. In: *Reading Online*, 2001. Disponível em: http://www.readingonline.org/newliteracies/lit_index.asp?HREF=semali2/index.html. Acesso em: 23 jan. 2012.

- SIEGEL, Marjorie. More than Words: The Generative Power of Transmediation for Learning. *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, v. 4, n. 20, p. 455-475, 1995.
- SOMMER, Roy. Drama and Narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, p. 119-124.
- SPIELMANN, Yvonne. Intermedialität und Hybridisierung. In: LÜDEKE, Roger; GREBER, Erika (Orgs.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004. p. 78-102.
- STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979/1995.
- SUHOR, Charles. Towards a Semiotics-based Curriculum. In: *Journal of Curriculum Studies*, v. 3, n. 16, p. 247-257, 1984.
- TORO, Alfonso de. Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der Hybridität und Trans-medialität. In: *Maske und Kothurn*, v. 3-4, n. 45, p. 23-69, 2001.
- VENOHR, Dagmar. *medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- VOS, Eric. The Eternal Network. Mail Art. Intermedia Semiotics. Interarts Studies. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (Orgs.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelation of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997. p. 325-336.
- WEIDLE, Roland. Organization, Presentation, and Participation: Transgeneric and Transmedial Approaches to Superordinate Narration. In: WEIDLE, Roland (Org.). *Focus on Transmedial and Transgeneric Narration*, Themenheft der Zeitschrift *Anglistik*, v. 2, n. 18, p. 7-24, 2007.
- WENZ, Karin. Transmedialization. An Interart Transfer. In: BLOCK, Friedrich; HEIBACH, Christiane; WENZ, Karin (Orgs.). *P0es1s. Aesthetik digitaler Poesie/The aesthetics of digital poetry*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. p. 155-168.
- WENZ, Karin. Transmedialisierung. Vom Computerspiel zu digitaler Kunst. In: MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Orgs.). *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006. p. 98-109.
- WOLF, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven; WOLF, Werner (Orgs.). *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 1999. p. 37-58.
- WOLF, Werner. Intermediality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge. p. 252-256.

WOLF, Werner. Möglichkeiten und Grenzen der Übertragung literaturwissenschaftlicher Terminologie auf Gegenstände der Kunstwissenschaft: Überlegungen zu einem Weg interdisziplinärer Verständigung am Beispiel von 'Erzählsituation' und 'Metafiktion'. In: EBERLEIN, Johann Konrad (Org.). *Festschrift für Götz Pochat zum 65. Geburtstag*. Wien: Lit Verlag, 2007. p. 355-390.

WOLF, Werner. Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: WOLF, Werner (Org.). *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*. Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009. p. 1-85.

YALKUT, Jud. Understanding Intermedia. In: Schlemmer, Gottfried (Org.). *Avantgardistischer Film 1951-1971, Theorie*. München: Hanser, 1973. p. 92-95.

ZWERNEMANN, Jens. Des Kaisers neueste Kleider. Ein Sammelband über 'Transmedialität' demonstriert die (kurze) Lebenszeit geisteswissenschaftlicher Paradigmen in nuce. In: *Literaturkritik.de*, 2007. Disponível em: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10658. Acesso em: 16 jan. 2012.

Coda

Para uma teoria intermediática da ação midiática: ambientando as mídias

Jørgen Bruhn

Introdução

Permitam-me iniciar este artigo um tanto abstrato e teórico referindo-me a um texto muito específico, com implicações totalmente concretas, o *Sumário para Líderes Políticos* (*The Summary for Policymakers*), de 32 páginas, que é uma versão abreviada do relatório científico *Parecer Intergovernamental sobre Mudança Climática, das Nações Unidas* (*The United Nations Intergovernmental Panel on Climate Change, IPCC 2021*), que conta mais de três mil páginas. Os pareceres, muito detalhados, totalmente científicos, emitidos por pares, estão na íntegra do relatório, conferido e escrito por milhares de cientistas eminentes, mas é o *Sumário* mais curto, popularizado e muito mais acessível, que é lido, comentado e ainda mais resumido por jornalistas, políticos, ativistas e líderes empresariais. Finalmente, as descobertas científicas chegam aos leitores comuns ou leigos.

O *Sumário* é um dos textos-chave completos referentes à atual crise climática planetária e, embora haja perturbadoras e importantes questões políticas e científicas ligadas ao relatório (dependendo de quem faz a minuta e quem veta fraseados específicos, entre outras coisas) não é o que vou discutir aqui. Em vez disso, interessa-me uma compreensão melhor de como um relatório como este e, em princípio, qualquer outro texto ou produto de mídia¹ pode ser conceituado a partir de um ponto de vista teórico dos estudos sobre mídia. Quero discutir se o *Sumário* representa uma descrição científica do mundo ou se é mais razoável considerá-lo como detentor de poder no mundo. Assim, tentarei investigar se a função mais importante do relatório é representar algo fora do sistema de mídia, ou se é um instrumento

¹ Neste artigo emprego tanto o tradicional “texto”, mas mais frequentemente o termo “produto de mídia” para referir-me a “um objeto ou acontecimento específico” e não restrito a textos verbais ou escritos. Ver Bruhn e Schirmmacher (2021, p. 4).

caracterizado sobretudo pelo fato de exercer certo poder sobre humanos e não humanos, como parte de uma complexa ecologia das mídias. Ou ambas as coisas.

Para iniciar a discussão, vou resumir algumas tendências muito gerais nos estudos das mídias, inclusive estudos da intermedialidade. Evidentemente, há formas diferentes de conceituar as diferentes abordagens teóricas sobre as diversas mídias, mas, a seguir, vou discutir o que considero uma divisão inadequada no campo geral dos estudos das mídias, incluindo estudos da intermedialidade, isto é, se cabe considerar as mídias como *representação* do mundo exterior ou como *agentes* nesse mesmo mundo. Estou cômico de que esta dicotomia é bem pouco refinada e que eu teria muita dificuldade em defender a divisão em rigorosos termos científicos e históricos, mas vou testar se vale a pena repensar dessa forma algumas ideias básicas nos estudos das mídias.

Portanto, vou primeiro descrever as duas posições que chamarei de “tradição de transmissão” e “tradição ecológica das mídias”. Depois disso, início um debate entre elas usando os conceitos de “mídias ambientais” e “tecnologias ambientais” que me parecem respostas úteis ao problema de cisão entre as mídias. Apoiado em uma nova compreensão de suas possíveis funções, voltarei brevemente ao *Sumário para Líderes Políticos*, antes de minha conclusão, onde abordarei mais uma importante opção teórica.

Duas abordagens sobre as mídias

Estou trabalhando com uma divisão reconhecidamente ampla dos estudos das mídias. Em 2006 Mark B. N. Hansen sugeriu uma dicotomia teórica na qual uma tradição “explora as dimensões empíricas das mídias, incluindo as novas mídias, e outra mergulha na lógica técnica das mídias que – ao menos para Kittler – são apenas incidental e provisoriamente sincronizadas com as proporções da percepção humana.” Em palavras mais simples, a sugestão é “trazer para o primeiro plano a experiência de infraestrutura condicionante (materialidade das mídias) ou a experiência assim compreendida”.² Ambas as propostas estão ao lado da agência das mídias e da ecologia na dicotomia que sugiro. A distinção com que trabalho está mais próxima de outra dicotomia (entre a abordagem semiótica e a fenomenológica), que tem sido debatida nos estudos sobre teatro e performance³ e naturalmente em vários outros campos de teoria cultural e de comunicação. Permitam-me esquematizar as duas posições.

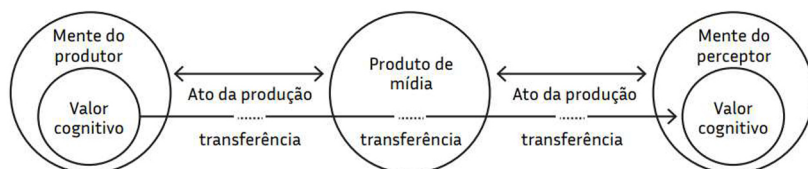
Por um lado, entendemos as mídias como parte que define a comunicação humana onde as mídias são instrumentos comunicativos ligando os agentes através de distâncias temporais e espaciais. Essa tradição utiliza uma versão (mais ou menos) modificada de um modelo de transferência –

² Hansen, 2006.

³ Fortier, 2016, discutido no primeiro capítulo.

discutida e criticada no artigo de 2018 de Lars Elleström, “A Media Centred Model of Communication” (Um modelo de comunicação centrado nas mídias). Nesse artigo, Elleström discute criticamente as possibilidades de influentes modelos de comunicação propostos por pesquisadores, entre os quais, Shannon, Jakobson, Schramm e Stuart Hall. Elleström examina o que considera as três exigências mínimas para que ocorra a comunicação: 1. Algo que está sendo transferido; 2. Dois lugares distintos entre os quais ocorre a transferência; 3. Uma etapa intermediária que possibilita a transferência.⁴ Selecionando cuidadosamente características de modelos anteriores e acrescentando aspectos importantes para aprimorá-los e corrigi-los, Elleström sugere o modelo abaixo que é, eu afirmaria, representativo de uma refinada e atualizada compreensão da comunicação humana.

Figura 1. Um modelo de comunicação centrado nas mídias, de Elleström



Fonte: ELLESTRÖM, 2018. Licença CC-BY-NC-ND 4.0

O modelo toma emprestadas a forma e a estrutura conceitual de modelos de comunicação anteriores, funcionando da esquerda para a direita, mas a noção de “mensagem” da ciência da informação adotada por Shannon é redefinida como a noção mais flexível de “valor cognitivo”. É importante observar que certo nível de feedback entre as entidades, indicado pelas setas de direções opostas, é levado em consideração. Está presente no argumento de Elleström o *insight* da semiótica peirceana segundo o qual qualquer produto de mídia, como qualquer signo, só tem sentido depois de ser considerado exatamente como signo.

Assim, a transmissão rudimentar dos modelos iniciais de comunicação transforma-se em um entendimento mais relacional, apesar da semelhança visual. A criação de modelos de Elleström e outras ideias contemporâneas sobre comunicação estão muito distantes do modelo de transporte de informação matemática de Shannon e Weaver⁵ – mas ainda concordam com uma ideia de comunicação baseada na transmissão. O modelo inclui uma posição de sujeito funcionando como remetente (“a mente do produtor”, nas palavras de Elleström), e a “mente do perceptor” indicando que a atividade é própria de seres humanos. Os pesquisadores que direta ou indiretamente adotam esse entendimento do que seja comunicação tendem a focalizar e

⁴ Elleström, 2018, p. 277.

⁵ Shannon; Weaver, 1998.

analisar produtos de mídia individuais ou textos que tentam descrever como funciona um texto, ou um conjunto limitado de textos, e como agem como instrumentos comunicativos entre perceptores e produtores.

Por outro lado, temos o que eu denomino de tradição ecológica das mídias; neste caso, as mídias são partes integradas do mundo (daí o termo “ecológica” que diretamente nada tem a ver com a ecologia biológica, e sim denota “holística” ou “contextual”). Christer Johansson, discutindo teorias sobre mídia que são céticas em relação à tendência “semiótica”, cita Mitchell e Hansen por dizer que, quando são consideradas como meio ambiente ou ecossistema, as mídias são vistas como “uma forma de vida [...] um ambiente geral onde se vive – pensa, percebe, usa os sentidos, sente”.⁶ Johansson também se refere a uma ideia semelhante de John Durham Peters. “Uma vez que a comunicação seja compreendida não apenas como remessa de mensagens – função certamente essencial – mas também como a criação de condições para sua existência, as mídias deixam de ser apenas estúdios, estações de rádio, mensagens e canais e se transformam em infraestruturas e formas de vida.”⁷

Consequentemente, as mídias têm certa agência, aqui compreendida como “capacidade de agir” na expressão despreocupada de Latour – e isso também significa que a agência não se baseia exclusivamente na intenção ou subjetividade humana.⁸ Ou antes, algum tipo de agência midiática interage com alguma espécie de agência humana. A ideia é que as mídias constroem mundos e interagem com outros agentes, humanos ou não humanos, em vez de representar aspectos do mundo que podem ser comunicados entre seres humanos. Um exemplo bastante convencional e, apesar disso, convincente, da tradição comunicativa da ecologia das mídias é o trabalho de James Carey (por exemplo, Carey, 2009); a postura é sugerida mais espetacularmente pela obra de Marshall McLuhan (por exemplo, McLuhan 2001), e mais recentemente a tradição oposta, alemã, de Arqueologia de Mídias oferece uma versão mais técnica e frequentemente mais determinista nessa linha de pensamento.⁹

A postura ligada a uma compreensão das mídias de inclinação filosófica e antropológica, como a descreve Jacob Lund, que na seguinte citação, parafraseia o tecno-filósofo Bernhard Stiegler:

O ser humano é uma criatura imperfeita e limitada que compensa suas faltas e limitações usando instrumentos e mídias fora de seu próprio ser, e assim entra no ambiente a sua volta. Esse ambiente simultaneamente influencia o ser humano restringindo suas possibilidades de transformar-se – desenvolvendo-se e individuando-se – numa esfera [social].¹⁰

⁶ Mitchell; Hansen, 2010; Johansson, 2021.

⁷ Peters, 2015, p. 14.

⁸ Descreve-se “agência” de várias formas diferentes, particularmente no capítulo 2 de Latour (Latour, 2017, citação da página 4).

⁹ Siegert; Winthrop-Young, 2015.

¹⁰ Lund, 2020, p. 132 (minha tradução).

Nessa perspectiva, instrumentos e mídias, como conceitos, são parcialmente intercambiáveis. As mídias, poderíamos dizer, são instrumentos de investigação e são ingredientes fundamentais na condição humana, definindo-a, como demonstraram Mitchell e Hansen.¹¹ Mas, para discussões futuras, não nos esqueçamos de que os seres humanos, assim descritos. Parecem distantes da natureza e do ambiente.

Em resumo, essa concepção de mídias permanece crítica em relação à ideia de que a principal função das mídias é *representar* algo, seja experiências psicológicas e internas ou uma realidade externa: as mídias não são apenas instrumentos *comunicativos* que ligam as pessoas; em vez disso, são ferramentas ou instrumentos com os quais os humanos navegam por uma realidade complexa já dominada por mídias – a tal ponto que a subjetividade humana é parcialmente considerada efeito de constelações técnicas e culturais, em vez do contrário.¹² Uma consequência importante é que a agência não pertence apenas aos humanos: é distribuída em outras linhas e é negociada através da tecnologia, de sistemas infraestruturais e de mídias.

Uma forma de distinguir entre as duas formações tem a ver com seus objetos preferenciais de estudo. A tradição transmissão/comunicação frequentemente focaliza algum tipo de texto, seja material artístico em diferentes tipos de mídia, ou textos jornalísticos, comunicação científica – ou na tradição multimodal e intermediática, onde não apenas um romance ou uma conversação, mas também uma tosse, garrafa de vinho ou um cachorro, podem ser tidos como produtos significativos de mídias para construir algum tipo de sentido nesse produto de mídia. A segunda tradição frequentemente se interessava por outras espécies de constelação ou redes de comunicação (ao contrário de objetos isolados). É famoso o interesse de McLuhan por todas as “extensões do homem”, da eletricidade à imprensa. James Carey pesquisou a estrada de ferro como forma de comunicação e os arqueólogos das mídias da escola alemã frequentemente estudam a influência de invenções técnicas não apenas sobre a comunicação, mas também sobre a subjetividade humana. Do ponto de vista da ecologia das mídias, textos individuais são menos interessantes que as estruturas que, em primeiro lugar, possibilitam tais textos.

Exceto posições raras no campo ampliado de estudos das mídias como a de John Durham Peters, que combina vigorosamente ideias clássicas dos estudos de comunicação com a ecologia das mídias (especialmente em Peters, 1999), as duas tradições descritas acima não dialogam. Esta falta –

¹¹ Na introdução em Mitchell e Hansen (2010).

¹² Posição defendida em Kittler (1999). A combinação determinista adotada por Kittler de pós-estruturalismo e teoria sobre mídia (fundindo inspiração de Foucault com McLuhan) tem inspirado muitos pesquisadores, mas o mesmo acontece com posições modificados do pós-estruturalismo, nas quais o sujeito humano tem uma capacidade limitada, mas visíveis de atuar sobre suas condições pois essas estão incluídas nas constelações digitais contemporâneas. É o caso, por exemplo, de parte da obra de Mark B.N. Hansen ou N. Katherine Hayles.

digamos –, de comunicação, tem a ver com conceitos amplamente diferentes da subjetividade humana, os limites de comunicação e as diferentes noções de agência e intenção. No que se segue, entretanto, quero encontrar meios de compreender os potenciais de comunicação e agência das mídias que, de alguma forma, combinem aspectos de ambas as posições. Para fazê-lo, vou discutir dois textos que sugerem uma passagem que atravessa a dicotomia, ou vai além dela. A posição proposta se caracteriza, conforme argumentarei, considerando-se as *mídias como instrumentos comunicativos que criam ambientes*.

Uma abordagem midiática da questão dos “ambientes”

É desnecessário dizer que a dicotomia entre compreender as mídias como transmissores ou agentes, dicotomia que pode ser reformulada como, por um lado, comunicação e, por outro, como as condições de comunicação e subjetivação, pode encontrar-se em muitas áreas acadêmicas diferentes. Na literatura comparada, por exemplo, a primeira vertente estaria mais interessada em textos literários específicos, enquanto a vertente ecológica das mídias trataria de compreender algumas das condições materiais e técnicas para escrever, ler, publicar ou disseminar a literatura. Nos estudos contemporâneos de mídias, como já se sugeriu acima, a questão de investigar a eficiência de, digamos, comunicação científica ou o impacto de textos jornalísticos sobre problemas políticos, cairia no primeiro grupo de interesse em comunicação, enquanto estudos do impacto da digitalização sobre as subjetividades, ou o uso de novas formas de mídias (não as próprias mensagens), como o impacto nos discursos políticos, caracterizaria a abordagem ecológica das mídias.

Nas Humanidades Ambientais – o campo no qual quero entrar agora – essas questões estão muito presentes. Por exemplo, a subárea das Humanidades Ambientais denominada ecocrítica que, de seus inícios nos anos 1990, como uma tradição de estudos literários, tem se desdobrado em diversos campos teóricos, históricos e filosóficos.

Mas existe um ponto cego na ecocrítica (Humanidades Ambientais) considerando seriamente incluir estudos de mídias/ou a perspectiva intermediática nas questões envolvidas.¹³ O trabalho que existe nas Humanidades Ambientais e na ecocrítica enfatiza como um engajamento com as mídias ou a mediação é importante para o campo de estudos e há um trabalho que se afasta da abordagem de uma única mídia (por exemplo, cinema, literatura, outra arte particular ou tipos de mídia) e se depara com uma abordagem mais ampla, onde a questão da crise ecológica mediada pelas mídias é discutida em diversos tipos de mídias. Uma das abordagens mais importantes que se aplica a muitos tipos de mídia é a agenda de pesquisas

¹³ Da forma discutida em Bruhn e Salmose, a ser publicada em 2023 (em Bruhn; Davidsson; Salmose, 2023).

da “ecomídia”, primeiro proposta por Rust, Monani e Cubitt¹⁴ recentemente adotada de uma perspectiva africana sobre mídias¹⁵ mas mesmo essas importantes abordagens ecomidiaais adotam uma concepção de mídias que pode ser mais desenvolvida.¹⁶

Farei isso discutindo uma concepção teórica oferecida por Adam Wickberg e Johan Gärdebo, segundo a qual estúdios de mídias e as humanidades ambientais são uma combinação insuficientemente estudada. Os autores ampliam um sistema de ideias em alguns textos recentes, mas originalmente, penso eu, no programático “Where Humans and the Planetary Conflate: an Introduction to Environing Media” (2020), que, modificado, tornou-se a base do capítulo introdutório no volume *Environing Media*,¹⁷ onde a ideia das mídias ambientais é usada numa gama de diversos materiais históricos e geográficos.

O ponto de partida de seu artigo é que, como resultado da “crise ecológica crescente, das extinções em massa, da desertificação e outros processos que afetam a vida, o ambiente deixou de ser entendido como natureza – que está no mundo exterior e que os humanos podem destruir ou salvar para se tornar se um problema crucial, político, social e filosófico”.¹⁸ O principal objetivo de redefinir a noção de ambiente é afastar-se da concepção antropocêntrica da natureza como algo independente dos seres humanos, mas sujeita à manipulação: a ideia subjacente é deixar para trás uma postura segundo a qual a humanidade é o sujeito que age sobre o objeto inerte da natureza, uma antologia e epistemologia que, no pensamento ocidental, remonta, pelo menos, à divisão cartesiana entre *res extensa* e *res cogitans*. A alternativa sugerida é a noção de que atores humanos transformam a natureza em meio ambiente, não numa relação unidirecional, manipuladora, de sujeito-objeto, mas numa constelação na qual natureza e cultura estão inextricavelmente entrelaçadas. Esta postura traz consigo uma pletora de novas possibilidades bem como questões e problemas, em que áreas de política,

¹⁴ Rust; Monani; Cubitt, 2016.

¹⁵ (Iheka, 2021). Há posturas atuais que ligam uma noção mais ampla de mídia ou intermedialidade com os temas das Humanidades Ambientais. Essas incluem “Mediating the Ecological Imperative” (<https://ecological-imperative.ch/>) situadas em Berna e o grupo de pesquisa de Utrecht “Green Media Studies” (<https://greenmedia.sites.uu.nl/>), bem como “Mediations of Climate and Ecological Emergency” no Centro de Estudos Intermediáticos e Multimodais da Universidade de Linnæus na Suécia (<https://lnu.se/forskning/forskargrupper/mediations-of-climate-and-ecological-emergency/>).

¹⁶ Parte do problema dessas abordagens é que “mídias” está sendo usado como sinônimo aproximado de mídias digitais, mídias sociais e comunicações de massa. As mídias e as humanidades ambientais associam-se fortemente com “o erudito termo guarda-chuva comunicação ambiental – definido como qualquer atividade de comunicação que envolva contextos e questões ecológicas”, para citar uma introdução recente às Humanidades Ambientais que também conclui que a maior parte das questões em estudos de ecomunicação se relacionam com “transmissão”. Ver Andrew J. Hubbell e John Ryan, *Introduction to the Environmental Humanities* (Abingdon, UK: Routledge, 2022). Agradeço a Feng Wei a indicação dessa referência.

¹⁷ Wickberg; Gärdebo, 2023.

¹⁸ Wickberg; Gärdebo, 2020, p. 1.

filosofia e das artes ficam subitamente mapeadas de formas dramaticamente novas, como se discute no trabalho renomado de, entre outros, Haraway (2016), Moore (2015), Latour (2015; 2020), com Weibel), Morton (2010) e Wickberg e Gärdebo (2023, que não afirmam que essa posição é original).

Em vez disso, a originalidade de seu argumento está na ideia de que esta percepção do caráter não autônomo do que se costumava chamar de natureza envolve uma nova compreensão de mídias e mediação, e enfatizam, como fiz acima, que surpreendentemente pouco trabalho tenha sido feito combinando os estudos de mídias e as humanidades ambientais. O importante movimento estratégico deste artigo é, portanto, sublinhar o modo como a natureza é construída por intervenções humanas. Para denotar isto, os autores sugerem a forma verbal que soa tão estranha, “ambientar” e “mídias ambientais”.

De certa forma, Gärdebo e Wickberg radicalizam a tradição ecológica das mídias declarando que natureza-transformada-em-ambiente resulta do que chamam de “mídias ambientais”. Entre as típicas mídias ambientais, a julgar pelos exemplos que mencionam em seus artigos, estão mapas ou outros instrumentos de navegação espacial. Essas “mídias” são características não só por não oferecer uma visão espacial do mundo (isto é, *representar* o mundo em forma de mídia) mas também mapas para conquistar terras estrangeiras, (i.e., instrumentos dotados de agência, potencialmente levando à dominação). Assim definida, torna-se claro que a verdadeira inspiração para Wickberg e Gärdebo não são os estudos de mídia em si, mas antes história ambiental e estudos de tecnologia, tal como nos exemplos oferecidos por Nina Wombs e Sverker Sörlin em seu artigo de 2018 “Environing technologies: a theory of making environment” (Tecnologias ambientais: teoria de construção de meio ambiente).

Wombs Sörlin iniciam seu artigo com reflexões gerais sobre como, recentemente, muitos dos parâmetros básicos da história global tendem a desmoronar: As noções que estão desmoronando incluem a ideia de intencionalidade e agência (humana) e assim a opção epistemológica clássica entre, por um lado, a história natural e, por outro, a cultural, uma distinção agonizante discutida entre outros, pelo historiador pós-colonial Dipresh Chakrabarty bem como Latour.¹⁹ Portanto, sugerem um verbo que designa a concepção emergente tecno-humanística, verbo que apreende a nova situação histórica na qual se anulam antigas distinções. O termo sugerido, em 2018, foi “ambientar”.

Ambientar designa o processo através do qual a humanidade atinge a natureza para formar o ambiente. A tecnologia é um dos meios cruciais através do qual os humanos exercem sua influência sobre o mundo. Criar um meio ambiente como tecnologia é formativo tanto nos domínios materiais quanto nos imateriais. Portanto o ambiente é não apenas o mundo material “lá fora”, que as atividades humanas atingem. Ambiente é também, cada vez mais, uma palavra que significa uma representação do mundo material, baseada no conhecimento, no

¹⁹ Latour, 2004; Chakrabarty, 2009.

qual se incrustam os humanos e suas ações. Daí nossa sugestão de que ambientar consiste em processos pelos quais os ambientes surgem como produtos e tecnologias históricas, e como instrumentos exigidos para que a ambientação se realize.²⁰

Enfatizando que há “diversos tipos de tecnologias ambientais, eles exemplificam a ideia por meio de três formas importantes: “*escrevendo, compreendendo e formatando*”, que – e isso é crucial – são caracterizadas “ambientando *tanto* através da percepção, compreensão *quanto* de mudanças físicas na natureza”.²¹ As tecnologias ambientais têm, em outras palavras, tanto funções representativas quanto agenciadoras. “Formatar é a atividade de transformar diretamente o ambiente em paisagens instantâneas, tendo como exemplos tecnologias relacionadas com pastoreio, reflorestamento, irrigação, pesca, liberação de dióxido de carbono na atmosfera.”²² As duas outras formas, escrever e compreender, tipicamente cooperam com a função de “formatação”. Funcionam mais indiretamente que formatação, mas podem tanto registrar como mudar os ambientes que, como resultado de compreender e escrever, podem ser manipulados. Consequentemente, um certo *conhecimento*, através de instrumentos, leva ao registro (por exemplo, a *escrita*) de certos aspectos do mundo circundante, como o clima que, depois, será objeto de relatórios institucionais escritos de, por exemplo, o IPCC, onde se sugerem medidas políticas para mudar aspectos do mundo (controle de dióxido de carbono). É importante que Sörlin e Wormbs, os dois historiadores do meio ambiente e tecnologia, enfatizam que romances, filmes e imagens também são exemplos de “tecnologias ambientais”: para uma postura envolvida com mídias e comunicação, essa ampla seleção de formas comunicativas é um pouco rara, embora seja um ponto de partida metodológico para os estudos de intermedialidade e outros campos das humanidades.

Sörlin e Wormbs apresentam quatro casos para exemplificar sua teoria. O primeiro exemplo é relativamente tecnológico: refere-se ao conhecimento remoto de satélites e seu valor para medidas ecológicas mundiais. Os três exemplos seguintes são mais conceituais: primeiro, a ideia moderna de “uma ciência planetária e computadorizada sobre o clima”, que “criou uma questão até então inexistente”.²³ Em segundo lugar, as ideias econômicas dos “serviços do ecossistema” que se baseiam em conhecimento tecnológico e escrita combinados com ideias de formatação. Em terceiro lugar, Sörlin e Wormbs mencionam a ideia de institucionalizar a contribuição dos resultados da ciência ambiental: consideram isso uma tecnologia ambiental que resultou na atividade de política e aconselhamento do parecer do IPCC. Todos os quatro exemplos claramente representam o meio ambiente e atuam nele e, ao conduzir essa dupla mediação-ação, criam uma nova constelação humano-ambiental.

²⁰ Sörlin; Wormbs, 2018, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 107, ênfase no original.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 111.

A tendência geral dos quatro exemplos de Sörlin e Wormbs difere de Gärdebo e Wickberg,²⁴ em seus objetivos e tom. A principal diferença entre eles é a aplicação do conceito foucauldiano de governança a suas posições teóricas sobre as mídias. Sörlin e Wormbs escrevem:

O trabalho realizado pela tecnologia ambiental pode ser visto à luz do conceito de governabilidade desenvolvido por Foucault por volta de 1980. A tecnologia ambiental é que torna a natureza governável pelo trabalho de reunir, identificar, monitorar, articular, quantificar, conceituar e visualizar; pela procura de instrumentos de política com os quais aplicar a tecnologia ambiental à governança. Quando se alcança essa etapa, a tecnologia fez um trabalho ambiental com alto nível de impacto.²⁵

Também Gärdebo e Wickberg usam a noção de governança, mas de modo menos claro, e sem se referir a sua fonte foucauldiana (talvez por julgá-la óbvia). Mas empregam o termo de forma muito mais crítica, com uma vetorização muito mais crítica, até pessimista: para eles, a governança se relaciona com novos modos de mediar e mapear o mundo, oferecendo possibilidades de atuar sobre as crises ambientais. Mas é fundamental para eles enfatizar que as “mídias ambientais” historicamente se relacionam com controle, poder colonial e, mais recentemente, com uma sofisticada vigilância digital. Metadados e Inteligência artificial não são apenas instrumentos para a ação intergovernamental global baseada em conhecimento científico— essas tecnologias ambientais têm o fundo agourento de serem instrumentos de vigilância opressora.

A integração de todas as escalas ambientais na ciência sobre a terra não é apenas uma questão de poder sistêmica, mas também de prioridade [...]: dados ambientais digitais são a moeda corrente com a qual nossa atual crise ecológica é relacionada, descrita e conhecida e também, cada vez mais, foco de interesse comercial como mercadoria. Várias iniciativas de firmas voltadas para a tecnologia, como Microsoft, Amazon e Google, demonstram interesse crescente nos dados ambientais, especialmente para aplicar inteligência artificial (IA) como instrumento para o capitalismo de vigilância gerenciar tudo, de recursos naturais à conservação de animais selvagens.²⁶

Por ora, permitam-me resumir os dois textos sobre o meio ambiente: ambos oferecem ideias valiosas sobre como reorientar os estudos e mídias e as humanidades ambientais, fazem isso participando do debate de uma perspectiva pós-antropocêntrica e onde a inócua distinção entre natureza e cultura é substituída por uma relação onde o humano e o ambiental estão

²⁴ Devo enfatizar que o artigo que escolho discutir mais detalhadamente aqui é mais radical em sua postura crítica que se comparado, por exemplo com o livro de Gärdebo Wickberg, *Environing Media*.

²⁵ Sörlin; Wormbs, 2018, p. 115.

²⁶ Wickberg; Gärdebo, p. 64.

mutuamente inter-relacionados. Ambas as posturas ambientais designam as formas em que mídias e tecnologias são não apenas representações de fenômenos externos mas, em vez disso, fenômenos que atuam sobre o mundo externo, com funções de sentir ou medir ou geoformatar seja com resultados positivos (Sörlin e Wormbs) ou com uma interpretação bastante sombria do fundo de vigilância colonizadora e destrutiva dessas mídias e tecnologias. (Wickberg e Gärdebo).

Mídias x tecnologias – um entendimento intermediário das mídias ambientais?

Há outro aspecto das ideias sobre “meio ambiente”, que quero discutir, a saber, a falta de clareza sobre “tecnologia” e “mídias” nesses textos. Isso me levará a especificar insights da posição “ambiental” e me conduzirá de volta ao *Parecer Intergovernamental sobre Mudança Climática, das Nações Unidas, IPCC 2021*, que mencionei no princípio deste artigo.

Sörlin e Wormbs são explícitos sobre a origem de sua inspiração na tecno-história e definem “tecnologia” histórica e conceitualmente, mas não esclarecem a ligação que leva da tecnologia às mídias. E o contrário é mais ou menos o que acontece com o texto “environing media” (mídias ambientais) de Gärdebo e Wickberg, onde a teoria alemã sobre mídias detém o centro do palco.²⁷ Assim sendo, Sörlin e Wormbs falam sobre mídias e mediação através de tecnologias, ao passo que Gärdebo e Wickberg falam sobre tecnologias através das mídias.

O que parece ser um problema de confusão²⁸ pode, na verdade, ser reformulado como uma tensão produtiva, porque indica o fato de que certas tecnologias (mas talvez nem todas) podem na verdade ser consideradas mídias e vice-versa, dependendo das trajetórias intelectuais de sua preferência.

Voltamos assim a uma discussão sobre a definição de mídias. No campo dos estudos da intermedialidade, esse debate, bastante intenso de 2005 a 2015, parece ter aterrissado numa definição ampla, mas não necessariamente vaga, declarando que tudo *pode ser* uma mídia, mas nem tudo é. Atrás desse fraseado paradoxal está o insight semiótico de que qualquer coisa pode funcionar como signo se é percebido como tal – definição que reflete a maioria das definições pós-Marcel Duchamp na arte moderna, onde qualquer coisa poder ser arte se for considerada arte (como defendido em Kyndrup, 2008). Tendo em vista esta definição básica, podemos notar que “tecnologia” e “mídias” realizam mais ou menos a mesma função em dois textos ambientais: atuam no mundo e sobre ele em intrincadas negociações com humanos e não humanos, e esta posição quero desenvolver mais.

²⁷ Especialmente porque isto foi repensado através de John Durham Peters, cujo trabalho claramente inspirou Gärdebo e Wickber.

²⁸ Essa questão é tratada no ensaio de Nina Wormbs, “Environing Time. Mediating Climate Modeling” em *Environing Media*.

Mídias/tecnologias *representam* aspectos selecionados e novos do mundo e assim simultaneamente *agem* sobre o mundo de novas formas que o tornam governável – onde a noção de governabilidade pode ser considerada negativa ou positivamente de um ponto de vista político ou ambiental.

Parece possível e até tentador procurar estabelecer os contornos do que, um pouco desajeitadamente, poderíamos chamar de “tecnologias de mídias ambientais”. Com esse termo embaraçoso, quero fazer simultaneamente duas coisas boas, comer e guardar o bolo midiático: o termo combina e funde a agência (tecnologia) e representação/transmissão (mídia). Vamos testar o que esse termo poderia oferecer quando eu voltar ao *Sumário IPCC*.

O *Sumário* como tecnologia de mídias ambientais

Em “*Environing Time. Mediating Climate Modeling*” (Tempo ambiental. Modelagem mediando o clima), Nina Wormbs analisa a forma como o relatório IPCC de 2014, *Sumário para Líderes Políticos* (SPM) exhibe a característica função dupla ambiental. Por um lado, ele visualiza (representa) aspectos temporais dos dados científicos sobre os desenvolvimentos históricos e futuros referentes à mudança climática e dióxido de carvão. Por outro, como resultado disso, o *Sumário* dá algumas orientações administrativas e políticas sobre como reagir para impedir os aspectos mais desastrosos de um globo futuro em aquecimento. Atua, ou, talvez mais precisamente, oferece agência.²⁹

Não obstante, parece-me que o artigo de Wormbs, e a maioria dos outros artigos no volume *Environing Media* (Mídias Ambientais), trabalha com uma concepção de mediação e mídia que poderiam avançar mais um ou dois passos – desse modo sofisticando a ideia fundadora relativa às tecnologias de mídias ambientais. Vou dar um exemplo disso com uma crítica construtiva do texto de Wormbs, de várias formas muito gratificante.

Wormbs não está escondendo o fato de que seu foco principal não são as mídias, mas o meio ambiente e as tecnologias, e esse é exatamente o ponto em que eu, como pesquisador dos estudos da intermedialidade, gostaria de desenvolver a terminologia. Afirmando que a posição de Wormb e mesmo os textos “ambientais” aqui discutidos, poderiam ser mais aperfeiçoados para ser mais produtivos por meio das noções fundamentais, embora pouco teorizadas de “mediação”, “visualização”, “tradução”, e verbos diretamente extraídos delas.

Em seu artigo sobre “tempo ambiental” o principal exemplo de Wormb é a visualização do tempo no *Sumário para Líderes Políticos*. Wormbs descreve tanto alguns dos traços gerais dos relatórios do IPCC quanto os desafios específicos de se resumir o imenso material do IPCC em um breve, compreensível sumário-relatório, e as considerações de tentar visualizar as ameaças das futuras emissões de dióxido de carbono em escalas temporais

²⁹ Outros ensaios do volume oferecem mais exemplos convincentes da utilidade dessa dupla noção, representativa e agenciadora de “ambiental” (“*environing*”).

excepcionalmente longas. Ela se pronuncia convincentemente sobre os prováveis efeitos das escolhas do projeto e conclui que a visualização dos dados está realmente dando uma boa impressão do que a ciência está programada para comunicar, isto é, que, apesar das longas estruturas temporais usadas, as visualizações dos dados realmente oferecem ao leitor formas de entender seriamente as ameaças ecológicas. Contudo, seu argumento desconsidera as questões formais e discute mais livremente a suposta eficácia da comunicação.

Como resposta a essa abordagem, eu sugeriria que o que é chamado de “mediação”, “visualização” e “tradução” em textos sobre as mídias ambientais pode ser agrupado sob o título de “transformação midiática” como foi definido e discutido por Lars Elleström e outros.³⁰ A transformação de mídia é um processo intermidiático definido por *temporalidade* e *mudança*: em um processo da transformação de mídia, em que há inicialmente uma constelação de dados e sentido, realizados em um produto de mídia específico – e partes da forma e conteúdo desse produto de mídia inicial são então transferidas para outra constelação midiática, com as transformações conhecidas mas complexas que se seguem necessariamente, quando as feições multimodais de um tipo de mídia são transformadas em outras. Para dizer de um modo mais esquemático: primeiro temos x num produto de mídia 1, depois x num produto de mídia 2. Essa relação entre o ambiente e as mídias, onde a mediação do ambiente é investigada como um processo de transformação de mídia subjaz às ideias de pesquisa da chamada ecocrítica intermidiática.³¹ A crítica intermidiática investiga como as ideias da crise socioecológica são representadas em diferentes tipos de mídias e uma estratégia importante é levar a sério o insight básico de que a maior parte do conhecimento, por exemplo, sobre a crise climática, pode ser compreendida como uma transformação de mídia: da ciência passa a ciência popular, da ciência popular para declarações políticas ou políticas empresariais, de formulários de ciência popular (como o *Sumário* IPCC) a material educacional: a lista é quase interminável.

Idealmente, uma análise intermedial / intermidiática de transformação de mídias como esta deveria ser complementada por uma completa descrição da integração de mídia do produto em discussão, neste caso o *Sumário*. Sem entrar em detalhes, uma análise intermedial / intermidiática de um produto de mídia como esse levaria a sério o processo altamente complexo da construção de sentido, que é um pouco desconsiderada nos artigos sobre meio ambiente que discuti. Questões aparentemente óbvias e banais deveriam ser discutidas, incluindo o uso de cores, a real configuração de diagramas, a semântica da linguagem relativa à incerteza e escala científica, a relação entre palavras, fotografias e outros materiais visuais. Como Niklas Salmose e eu tentamos demonstrar algures,³² uma análise semelhante do *Sumário* (embora numa versão mais recente do que a que Wormb analisa) pode tirar

³⁰ Elleström, 2014; Salmose; Elleström, 2020.

³¹ Bruhn, 2020; Bruhn; Salmose, 2023.

³² Bruhn; Salmose, 2023, capítulo 4.

proveito de uma perspectiva intermidial / intermediática sob o ponto de vista de que ela distingue claramente as informações de uma forma popularizada, mais curta e visualmente agradável, ao contrário do relatório original com milhares de páginas. Particularmente, um foco intermidial / intermediático na transformação de mídias como processo, incluindo uma alteração necessária que possa ser descrita detalhadamente, teria tornado o texto de Wormb ainda mais persuasivo.

Considerações finais

Comecei e terminei este artigo analisando brevemente um produto de mídia, o *Sumário para Líderes Políticos* IPCC (embora em duas versões diferentes). O *Sumário*, como observei inicialmente, é um texto imensamente importante, mas, em princípio, eu poderia ter escolhido qualquer texto, ou produto de mídia, para demonstrar o que acho ser uma tensão inerente aos estudos de mídias, ao considerar aquele texto “transmissor” ou “comunicativo”, ou ver este texto como “fazendo” parte de uma ecologia ou contexto maior.

Discuti com certo detalhe os “textos ambientais” teóricos porque eles demonstram que essa é uma oposição parcialmente falsa, e que as mídias, que talvez até discursos midiáticos teóricos tendem a ignorar, muito provavelmente representam e transmitem forma e conteúdo e, assim procedendo, têm uma influência ativa sobre aquilo que estão representando. A pesquisa futura vai esclarecer se a inspiração parte dos estudos de mídia ou da teoria de comunicação – ou de outras áreas que investigam a forma como os artefatos culturais interagem com o mundo. Um exemplo é o crítico de arte T.J. Demos que trabalha aproximadamente nas linhas que estou considerando aqui, sem discutir explicitamente estudos de mídias ou estudos sobre a intermidialidade. Demos, na citação abaixo, trabalha através de “formas complexas” que são “representativas” ou “afetivas” que resultam em “intervenções”.

Seus estudos de caso são

formas complexas inovadoras de formas tanto representativas (retratando criativamente geografias conflitivas através de sistemas significantes inovadores) quanto afetivas (expressando intensidades emocionais e associando-as a ecologias políticas por meio de imagens em movimento) e assim trabalhando em conjunto em direção a intervenções ambiciosas e coletivas dentro de formas de sensibilidade, pensamento crítico e de modos experimentais de viver.³³

Os textos ambientais igualmente não participam explicitamente da discussão teórica sobre mídias enfrentada por mim, mas ajudam-me a começar a esclarecer as possibilidades e os limites dessa dicotomia entre transmissão e ação. Uma questão perceptível entre os textos ambientais e que

³³ Demos, 2020, p. 21.

não foi tratada entre os autores tem a ver com os potenciais adicionais das mídias ambientais. Wickberg e Gärdebo, acho eu, adotam uma conceituação um tanto determinista sobre o que fazem as mídias (ambientais), o que é mais ou menos sinônimo de oprimir e dominar (posição menos saliente em sua introdução à sua antologia de 2023). O tom de Sörlin e Wormb e do artigo de Womb parece-me mais produtivo. Juntamente com eles, eu gostaria de defender uma posição equilibrada, afirmando que as mídias frequentemente têm funções ambientais e que tais funções podem levar a subjugar e dominar – ou participar em oferecer conhecimento que pode ser usado de diferentes formas. Outro modo de formular essa posição é através das discussões de política, da relação cultura-natureza e ciência, situadas no que Bruno Latour denomina de “novo regime climático”.³⁴ Exemplificando a Teoria-Ator-Rede de Transmissão e uma análise específica de representações textuais das relações natureza-cultura, em que as linhas supostamente rigorosas entre política e ciência inadvertidamente desmoronam, Latour nos lembra de como “nunca mergulhamos em descrições, a menos que se pretenda agir”³⁵ e de como as manifestações relativas ao regime climático são, ao mesmo tempo, “descritivas” e “performáticas”.³⁶

Voltando ao *Sumário*, depois dessas discussões e, tendo acrescentado algumas sugestões tiradas da teoria da intermedialidade, afirmei que, mesmo que esses textos ambientais contribuam claramente para resolver algumas questões importantes, mas pouco desenvolvidas, por exemplo, nos estudos de intermedialidade, eu afirmaria que insights desses mesmos estudos de intermedialidade podem acrescentar clareza analítica e assim uma especificidade intensificada à postura referente às mídias ambientais.

São necessários mais exemplos e mais trabalho, também oriundos de áreas que não tratam explicitamente de questões ambientais, mas devem ser tomadas em consideração, quando se compreende a natureza dupla inerente às mídias: não talvez como uma cisão problemática, mas como duas tendências que mutuamente se impelem a adotar uma terceira e produtiva postura. Uma forma de fomentar a ideia de mídias ambientais seria acrescentar um extrato analítico e descritivo de termos intermediáticos mas, além disso, incluir a ideia filosófica de Latour que “pelo lado do sujeito, não existe domínio; pelo lado do objeto, não é possível deanimação”³⁷ – e que “ser sujeito não significa agir de modo autônomo em relação a um contexto objetivo; em vez disso, significa dividir a agência com outros sujeitos que também perderam sua autonomia”.³⁸ Mídias, agência, subjetividade estão ligados a aquilo que chamávamos de natureza, mas ainda não sabemos exatamente como – a única coisa que parece certa é que essas entidades não

³⁴ Latour, 2017.

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, p. 54.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

podem, separadamente, ter sentido, mas deveriam ser consideradas como uma rede produtiva mutuamente relacionada.

Sou grato a Feng Wei por apontar a referência de Fortier (2016) para mim e a Anne Gjelsvik e Erik Erlanson, que deram contribuições muito valiosas no processo de escrita. Dedico o artigo à memória do meu amigo Lars Elleström.

Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira para o texto "Towards an Intermedial Theory of Medial Agency: Environing Media", *European Review*, v. 27, n. 2, 2023 (no prelo).

Referências

- BRUHN, J. Intermedial Ecocriticism. Mediating the Anthropocene across Media Borders. *Ekphrasis*, v. 24, p. 5-18, 2020a.
- BRUHN, J. Towards an Intermedial Ecocriticism. In: ELLESTRÖM, L. (ed.). *Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020b. p. 117-148.
- BRUHN, J.; DAVIDSSON, M.; SALMOSE, N. The Ecological Crisis and Intermedial Studies. In: BRUHN, J.; LÓPEZ-VARELA, A.; DE PAIVA VIEIRA, M. *Handbook of Intermediality*. New York: Palgrave, 2023.
- BRUHN, J.; SALMOSE, N. Intermedial Ecocriticism. In: *The Climate Crisis through Media and the Arts*. Pennsylvania: Lexington Books, 2023.
- BRUHN, J.; SCHIRRMACHER, B. (eds.). *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning across Media*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2022.
- CAREY, J. W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York: Routledge, 2009.
- CHAKRABARTY, D. The Climate of History: Four Theses. *Critical Inquiry*, v. 35, n. 2, p. 197-222, 2009.
- DEMOS, T. J. *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing*. Durham: Duke University Press, 2020.
- ELLESTRÖM, L. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- FORTIER, M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 2016.
- HANSEN, M. B. N. Media Theory. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 2-3, p. 297-306, 2006.
- HARAWAY, D. J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: North Carolina: Duke University Press, 2016.
- HUBBELL, A.J.; RYAN, J. *Introduction to the Environmental Humanities*. Abingdon, UK: Routledge, 2022.

IHEKA, C. N. *African Ecomedia: Network Forms, Planetary Politics*. Durham: Duke University Press, 2021.

IPCC, 2021: Summary for Policymakers. In: MASSON-DELMOTTE, V. et al. (eds.). *Climate Change 2021: The Physical Science Basis*. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press, 2021. p. 3-32.

JOHANSSON, C. *Det materialiserade ordet: medium och mening i Eyvind Johnsons författarskap*. Göteborg, Makadam, 2021.

KITTLER, F. A.; WINTHROP-YOUNG, G.; WUTZ, M. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1999.

KYNDRUP, M. *Den æstetiske relation: sanseoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi*. København: Gyldendal, 2008.

LATOUR, B. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

LATOUR, B. *Face à Gaïa: Huit Conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2015.

LATOUR, B. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge, UK: Polity, 2017.

LATOUR, B.; WEIBEL, P. *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe, Germany: ZKM/Center for Art and Media, 2020.

LUND, J. "Tid" [Time] in Lund. In: LUND, J.; SCHMIDT, Ulrik (eds.). *Medieæstetik: en introduktion*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2020.

MCLUHAN, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 2001.

MITCHELL, W. J. T.; HANSEN, M. B. N. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

MOORE, J. W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. New York: Verso, 2015.

MORTON, T. *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010.

PETERS, J. D. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PETERS, J. D. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

RUST, S.; MONANI, S.; CUBITT, S. *Ecomedia: Key Issues*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016.

SALMOSE, N.; ELLESTRÖM, L. *Transmediations: Communication across Media Borders*. New York, Routledge, 2020.

SHANNON, C. E.; WEAVER, W. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1998.

SIEGERT, B.; WINTHROP-YOUNG, G. *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and other Articulations of the Real*. New York: Fordham University Press, 2015.

SÖRLIN, S.; WORMBS, N. Environing Technologies: A Theory of Making Environment. *History and Technology*, v. 34, n. 2, p. 101-125, 2018.

WICKBERG, A.; GÄRDEBO, J. Where Humans and the Planetary Conflate: An Introduction to Environing Media. *Humanities*, v. 9, n. 3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/h9030065>.

WICKBERG, A.; GÄRDEBO, J. *Environing Media*. London: Routledge, 2022.

WORMBS, N. Environing Time: Mediating Climate Modeling. In: WICKBERG, A.; GÄRDEBO, J. *Environing Media*. London: Routledge, 2022.

Sobre os tradutores

ANA LUIZA RAMAZZINA-GHIRARDI é professora associada do Departamento de Letras da UNIFESP e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Possui mestrado e doutorado em Língua e Literatura Francesa, USP. Pós-doutorado pela Universidade Paris-Sorbonne IV (supervisão de Dominique Maingueneau) e pela 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 autora, entre outras obras, de *Intermedialidade: uma introdução* (Contexto, 2022).

ANGÉLICA AMÂNCIO é professora adjunta no Departamento de estudos brasileiros e portugueses da Université de Poitiers, França. É doutora em Literatura Comparada pela UFMG e pela Université Paris 7 (cotutela), além de tradutora formada pela ESIT (Université Sorbonne Nouvelle). É autora do livro *Roteiros literários e cinema: diálogos intermediáticos* (Editora Dialética, 2022). Suas pesquisas são voltadas, sobretudo, para as relações entre literatura, outras artes e mídias.

AUGUSTTO CORREA CIPRIANI é doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atuou como professor substituto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e de Literatura na Universidade Estadual do Mato Grosso. Tem como enfoque de sua pesquisa as relações entre poesia e artes visuais, especialmente através do estudo sobre visualidade da escrita, poesia visual e graffiti. Dentre suas publicações estão os artigos “Modelos picturais na poética de Waly Salomão: Paul Klee e natureza-morta” e “A poesia está na rua: ‘pichação poética’ e diálogos entre poesia e graffiti no Brasil”.

BRUNILDA REICHMANN é doutora em Literatura Comparada pela University of Nebraska in Lincoln, realizou pós-doutorado na UFMG em Estudos de Intermedialidade. Foi professora de Literatura Norte-Americana nos EUA e professora titular de Literaturas de Língua Inglesa na UFPR. Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Uniandrade. Fundou e exerce a função de editora da revista *Scripta Uniandrade*. Entre suas publicações, que incluem artigos em periódicos do Brasil e do exterior, destaca-se o livro *Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade* (2016).

CAMILA AUGUSTA PIRES DE FIGUEIREDO é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, com mobilidade na Technische Universität Braunschweig, Alemanha. Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa, bacharel e licenciada em Letras/Inglês. Atualmente é Vice-Diretora da Editora UFMG, atuando em gestão de projetos editoriais. É autora de *Hollywood Goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels into Films* (2010) e coorganizadora de *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea* (2021).

CECÍLIA NAZARÉ DE LIMA é professora associada da Escola de Música da UFMG, graduada em Piano e Composição, mestre em Artes Musicais pelo Instituto de Artes da UNICAMP e doutora em Criação e crítica da imagem em movimento pela Escola de Belas Artes da UFMG. É compositora e membro dos grupos de pesquisa Intermídia: estudos sobre intermedialidade e Resgate da canção brasileira, desenvolvendo trabalhos de análise e reedição de partituras e estudos sobre a relação da música com outras artes, em especial a literatura.

FRANCIELE NOGOZEKY possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Pós-graduação em Tradução de Inglês pela Universidade Estácio de Sá e Mestrado em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade.

JOSÉ GARCEZ GHIRARDI é professor associado e tempo integral da FGV Direito SP. Pós-doutorado no Collège de France com bolsa FAPESP e na UNICAMP. Mestre e doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Coordenador do Observatório do Ensino do Direito da FGV Direito SP e Adjunct Faculty da Gonzaga Law School, EUA. Foi pesquisador visitante na Wayne State University (Detroit, EUA), com bolsa concedida pelo CNPq. É autor, entre outras obras, de *Prisões, bordéis e as*

pedras da lei: ensaios em Arte e Direito (Del Rey, 2020), e *Narciso em sala de aula: novas formas de subjetividade e seus desafios para o ensino* (FGV, 2016).

LÍVIA GUIMARÃES TORQUETTI DOS SANTOS é doutora em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, mestra em Estudos Literários pela Université Paris Ouest Nanterre La Défense e graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. É integrante do Modernitas – Núcleo de Estudos em História Moderna vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp.

MAIL MARQUES DE AZEVEDO é professora do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade, Uniandrade. Aposentada como professor adjunto da Universidade Federal do Paraná, UFPR. Doutorado em Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (USP) Estudos de pós-doutorado em Literatura Pós-colonial Indiana em Inglês (USP). Pesquisadora nas áreas de Literatura Pós-colonial, Literaturas Afro-Americana e Afro-Brasileira, e escritas de si.

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA é professora adjunta na Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Letras, Artes e Cultura e Programa de Mestrado em Letras. Doutora em Estudos Literários pela UFMG com mobilidade na Lunds Universitet, Suécia, financiada pelo programa Babel/Erasmus Mundus ação 2. Pós-doutoramento na John Paul II Catholic University of Lublin, Polônia e residência pós-doutoral financiada pelo programa PDJ/CNPq na UFMG. Bolsista Capes-REUNI. É também mestre em Letras: Estudos Literários pela UFMG, especialista em Ensino de Idiomas pela mesma instituição e graduada em Arquitetura e Urbanismo, FAMIH. Coeditora do *The Palgrave Handbook of Intermediality*.

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA é doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorados nas Universidades de Berkeley e da Carolina do Norte (EUA) e livre docência na Universidade de Londres. É professora emérita da UFMG, aposentada da UFOP e associada da Universidade de Londres. Publicou, entre outros livros e artigos, *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay, uma leitura transcultural* (2011) e *Literatura e música* (2003). Em 2017 foi agraciada pelo governo de Minas Gerais com a Medalha da Inconfidência.

THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ é doutora em Literatura Comparada pela UFMG e pela Indiana University at Bloomington, com pós-doutorado na Queen Mary College, da Universidade de Londres. É professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG e coordenadora do grupo de pesquisa Intermídia. É autora de *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005) e *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural* (2003), entre outras publicações.

Sobre os autores

ANDRÉ GAUDREAU - Professor Titular do Departamento de História da Arte e Estudos de Cinema da Université de Montréal, com especialização nas áreas do cinema antigo, da narratologia e da montagem. É autor de *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations* (Rutgers University Press, 2009) e, com Philippe Marion, de *The Kinematic Turn. Film in the Digital Era and Its Ten Problems* (Caboose, 2012) e *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* (Armand Colin, 2013).

ANNE GJELSVIK - Professora de Estudos Cinematográficos na Norwegian University of Science and Technology, Noruega, com pesquisas sobre terrorismo e mídia, cinema popular, ética, ecocrítica, intermedialidade e adaptação. Coorganizadora de *Adaptation Studies. New Approaches, New Challenges* (Bloomsbury, 2013); *Cinema between Media. An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018); e *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements* (Bloomsbury, 2016).

CLAUS CLÜVER - Professor Emérito de Literatura Comparada, em Indiana University, Estados Unidos. Foi professor visitante em diversas universidades, incluindo a Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de São Paulo. É coorganizador, dentre outras, das publicações *The Pictured Word* (Rodopi, 1998), *Orientations: Space / Time / Image / Word* (Rodopi, 2005) e de números das revistas *Aletria* (UFMG, 2006) e *Pós 2* (UFMG, 2008) dedicados à intermedialidade.

IRINA O. RAJEWSKY - Professora de Literatura Francesa e Italiana na Freie Universität, Berlin. É autora, entre outros, dos títulos *Intermedialität* (2002), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality" (2005) e *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der postmoderne* (2003). Atualmente coordena o projeto de pesquisa "Mediality

– Transmediality – Narration: Perspectives of a Transgeneric and Transmedial Narratology (Film, Theater, Literature).

JØRGEN BRUHN - Professor de Literatura Comparada na Linnæus University, Suécia. Suas principais áreas de atuação são: teoria e crítica literária, estudos de intermedialidade e estudos da adaptação. É autor de *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter* (Palgrave Macmillan, 2016) e coorganizador de *Cinema between Media. An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018); e *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning across Media* (Routledge, 2022).

MARIE-LAURE RYAN - Pesquisadora e crítica literária independente, trabalhou com Engenharia de Software antes de se tornar professora no Departamento de Inglês na Colorado State University e docente residente na University of Colorado Boulder. É autora e coorganizadora de diversas publicações na área de narratologia, ficção e cibercultura, sendo as mais recentes: *What Is, What If, As If: A New Anatomy of Storyworlds* (Ohio State University Press, 2022); *Narrative Factuality: A Handbook* (De Gruyter, 2020); e *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (University of Nebraska Press, 2019).

PASCAL KRAJEWSKI - Pesquisador associado na Faculdade de Belas Artes na Universidade de Lisboa. Engenheiro aeroespacial, profissional na área de tecnologia da informação. É autor de artigos e ensaios sobre arte contemporânea, tecnologia, histórias em quadrinhos, epistemologia e organizador das coletâneas *La création artistique dans le jeu video* (2021); *Art, médium, média* (2018); e de dois volumes da série *L'art au risque de la technologie* (2013), publicadas pela editora L'Harmattan.

PHILIPPE MARION - Professor emérito na da Université Catholique de Louvain, com pesquisas nas áreas de narratologia midiática, genealogia das mídias e análise comparativa da mídia e do discurso midiático. É autor de diversos artigos e coautor, junto com André Gaudreault, de *The Kinematic Turn. Film in the Digital Era and Its Ten Problems* (Caboose, 2012); *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* (Armand Colin, 2013).

SIMONE MURRAY - Professora de Estudos Literários na Monash University, Austrália, com pesquisas sobre cultura impressa, estudos editoriais e história do livro, estudos literários digitais, adaptação crossmídia e escrita feminina

e teoria literária feminista. É autora, entre outros títulos, de *Introduction to Contemporary Print Culture: Books as Media* (Routledge, 2021); *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era* (Johns Hopkins University Press, 2018); e *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (Routledge, 2012).

WERNER WOLF - Professor na área de Literatura Inglesa e Literatura Geral na Universität Graz, Áustria. Suas principais áreas de pesquisa são narratologia, metaficção/metarreferência, ficção inglesa dos séculos XVIII a XXI e estudos de intermedialidade (incluindo relações palavras-música e palavra-imagem). Dentre as suas publicações, destacam-se *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Rodopi, 1999); e as séries de volumes organizados *Studies in Intermediality* e *Word and Music Studies*.

W.J.T. MITCHELL - Professor de Inglês e História da Arte na Universidade de Chicago, com pesquisas na área de teoria da mídia e na cultura visual. É autor de diversos livros e ensaios na área, com destaque para: *Iconology: Image, Text, Ideology* (University of Chicago Press, 1986); *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, 1994); e *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005).

Sobre as organizadoras



THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ é doutora em Literatura Comparada pela UFMG e pela Indiana University at Bloomington, com pós-doutorado na Queen Mary College, da Universidade de Londres. É professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG e coordenadora do grupo de pesquisa Intermídia. É autora de *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005) e *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural* (2003), entre outras publicações.



ANA LUIZA RAMAZZINA-GHIRARDI é professora associada do Departamento de Letras da UNIFESP e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Possui mestrado e doutorado em Língua e Literatura Francesa, USP. Pós-doutorado pela Universidade Paris-Sorbonne IV (supervisão de Dominique Maingueneau) e pela 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 autora, entre outras obras, de *Intermedialidade: uma introdução*

(Contexto, 2022).



CAMILA AUGUSTA PIRES DE FIGUEIREDO é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mobilidade na Technische Universität Braunschweig, Alemanha. Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa, bacharel e licenciada em Letras/Inglês. Atualmente é Vice-Diretora da Editora UFMG, atuando na área de gestão e projetos editoriais. É autora de *Hollywood*

Goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels into Films (2010) e coorganizadora de *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea* (2021).

Editora Unimontes
Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro
Montes Claros - Minas Gerais, Brasil
CEP: 39.401-089 - CAIXA POSTAL: 126
www.unimontes.br
editora@unimontes.br

A série de livros organizados pelo Grupo Intermídia, apresentando traduções de textos relevantes na área de estudos da Intermedialidade, vem trazendo para os leitores brasileiros reflexões de autoria de pesquisadores sobre as artes/mídias em suas interseções mútuas. Os ensaios que compõem este volume expressam, por um lado, as visões de teóricos já bastante conhecidos na área (como Clüver, Gaudreault e Marion, Wolf, Rajewsky) e, por outro, de pesquisadores mais jovens (como Bruhn). O primeiro grupo se destaca pelas discussões acerca da história das relações entre as artes/mídias e das distinções ou das inter-relações entre elas, bem como sobre os termos críticos básicos para tratar dos tipos de cruzamento de fronteiras entre mídias. No caso da nova geração de críticos, nota-se a forte influência do pensamento de Lars Elleström e a abordagem de questões contemporâneas como a ecologia, além da preocupação mais prática e didática em oferecer modelos de análise de produtos intermediáticos.

Eliana Lourenço de Lima Reis

ISBN 978-65-86467-67-3



Apoio Pós-Lit/UFMG/CAPES/PROEX

EDITORA
Unimontes