

Claus Clüver

Professor emérito, Indiana University, especialista em Estudos Interartes e Intermediais. Professor visitante na Escola de Belas Artes, UFMG, 2007.

I N T E R M I D I A L I D A D E

RESUMO

Esta discussão introdutória sobre a intermedialidade como um cruzamento de fronteiras entre mídias começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades, que inclui reconceber “as artes” como mídias. Três maneiras fundamentais de interação entre mídias são destacadas através da referência particular a artigos incluídos no presente volume: a combinação de mídias (por exemplo, em histórias em quadrinhos ou no graffiti); referências intermidiáticas (por exemplo, ao teatro ou à pintura, em filmes); e a transposição midiática (por exemplo, na adaptação de romances para o cinema).

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias.¹ Porém, nos vários campos de estudos interessados nesse assunto — as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também todas as disciplinas de Estudos de Mídias — as discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de “mídia” mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos. A própria palavra é relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão. Os

meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia — o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. O uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo — a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis — resulta na constituição dos *materiais* do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana. Esses materiais representam a “modalidade material”, na terminologia de Lars Elleström (2009a), da mídia “pintura” (no sentido coletivo da palavra).

É esse significado de “mídia” como “mídia de comunicação” que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade. É um significado complexo, que precisa de mais de uma frase para defini-lo. Como ponto de partida podemos citar a definição proposta anos atrás por três estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa). Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores. É importante apontar que os estudos da intermedialidade se restringem a seres humanos. Excluem-se as linguagens dos animais e as comunicações entre eles e também entre seres humanos e animais. Os “cantos” do rouxinol não são considerados, pelo menos nas culturas ocidentais, dentro dos parâmetros da mídia “música” (senão metaforicamente).²

¹ Cf. ARVIDSON et al. (Org.). *Changing borders*; ELLESTRÖM (Org.). *Media borders, multimodality, and intermediality*.

² O ensaio de Håkan Sandgren, *The intermediality of field guides*, trata de guias para a identificação de aves e inclui transcrições de sons avícolas, mas não no contexto de música: é um exemplo da expansão dos estudos intermidiáticos fora das áreas tradicionais dos estudos interartes



³ “Configuração” é o termo preferido por Irina Rajewsky (2005), que reserva “texto” para textos verbais.

Porém, à primeira vista essa definição parece mais adequada a mídias como o rádio ou a televisão. Mas a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção. Parece soar mais aceitável dizer que a mídia “TV” transmite signos televisivos do que dizer que a mídia “dança” transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança. Mas a nova abordagem implica exatamente a reconceitualização da dança, da música e das artes plásticas como mídias. O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música”. (Para simplificar e unificar nossa terminologia, chamo configurações em todas as mídias — e não somente na mídia verbal — de “textos”³) É a partir da nossa experiência com textos musicais que abstraímos noções da materialidade e das outras propriedades da mídia “música” e suas submídias e gêneros. Por outro lado, em todos os casos são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida — o texto. Mas, como veremos, o conceito de “mídia” é muito mais amplo.

Do ponto de vista do receptor, é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia. Mas a “modalidade sensorial” (ELLESTRÖM, 2009a) é uma abstração, porque é impossível perce-

ber um signo sem imediata e espontaneamente interpretá-lo. A determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto. A recepção de uma imagem como pintura e não como serigrafia depende da percepção das diferenças das texturas resultantes do tipo de tinta aplicada, dos instrumentos e processos da aplicação e da superfície (tela ou muro em vez de papel ou tecido); a percepção de texturas, além do sentido visual, envolve o sentido tátil e possivelmente também o olfativo. Mas a qualificação de um texto visual como “pintura”, quer dizer, uma configuração da mídia “pintura”, depende também de contextos, convenções e práticas culturais. O próprio conceito de “pintura”, da mesma forma que o conceito de “mídia”, é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. A recepção de uma imagem como “pintura” é uma interpretação da percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como “obra de arte”; as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do *ready-made* por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nesse discurso.

A definição de “mídia” citada acima implica ainda outros aspectos além dos observados até agora. A música costuma ser definida, nos textos didáticos, como “som organizado” ou “sons e silêncios organizados”. Tradicionalmente, os sons são produzidos em todas as culturas pela voz e por instrumentos musicais tocados pela boca e pelas mãos (e às vezes pelos pés). O som transmitido e percebido consiste em ritmo(s) e tempo(s), tons em sucessão (melodia, dimensão temporal) e/ou tocados simultaneamente (harmonia) e no timbre

ou “cor” de cada instrumento. Percebemos ainda, na música ocidental, “texturas” como monofonia, homofonia ou polifonia, como também mudanças de dinâmica e sensações de espaço (frente e fundo). Até a invenção das técnicas de gravação, a música era recebida ao vivo (ou por escrito, na leitura da partitura) — na igreja, nos salões de concerto, no ambiente de trabalho ou no lar (muitas vezes com o receptor participando da performance). Performance, local, ocasião, função — tudo isso condicionou (e continua a condicionar) a recepção, o que inclui também sensações visuais e espaciais. A gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações, até os meios modernos de regravar gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção. Além dos meios tecnológicos de transmissão, capazes de modificar o próprio som, são os meios de distribuição, inclusive os “paratextos” da embalagem e do design da capa, que influem em nossa recepção de um texto musical (os últimos sendo aspectos intermediários). Outros fatores importantes no consumo de produtos musicais são a publicidade e as reportagens e críticas nas mídias públicas. E desde o mundo antigo os próprios artistas, não só como intérpretes mas também como ídolos de elites ou de massas, têm tido um papel importante na recepção e também na produção de música. Por outro lado, as várias teorizações e as formas de institucionalização como prática cultural têm determinado muitos aspectos da nossa maneira de conceber a música no decorrer dos séculos, inclusive as nossas tentativas de reconhecê-la como mídia. Todas essas considerações, e ainda outras, fazem atualmente parte dessas tentativas de construir o conceito de “mídia”, não só em relação à música, mas pelo menos a todas as práticas e produções que ainda chamamos de “arte”.

Na perspectiva dos Estudos de Mídias e outras disciplinas, e dependendo dos objetivos de tais estudos, a ênfase na construção do conceito de “mídia” e de mídias particulares abrange outros aspectos. No presente artigo vou me restringir à perspectiva das ciências humanas.⁴

Tendo indicado a ampliação do conceito de “música” que ocorre na sua construção como mídia, volto a destacar a qualidade material como base dessa construção. Mas a própria descrição fundamental da música como “sons e silêncios organizados” foi posta em dúvida na produção ocidental desde os anos 1940, por alguns desenvolvimentos dos meios físicos e técnicos e das práticas de performance. A possibilidade de gravar e assim preservar eventos sonoros também ensejou a criação de material inusitado para a composição. A *musique concrète* organizou gravações de sons (ou ruídos) decididamente extramusical (na perspectiva dominante), como por exemplo os sons de trens (cf. CLÜVER, 1991). Essas composições existem, portanto, somente enquanto gravações. A nova possibilidade de criar sons eletronicamente gerou um tipo de música com outra base material e novas formas de organização e estruturação. Por outro lado, em concertos de música eletrônica gravada faltava a parte performática (e portanto o componente visual). Os desenvolvimentos do computador levaram à criação de “partituras” geradas a partir de programas computadorizados. Mudou-se também a estruturação da música instrumental: conceitos de música aleatória culminaram na peça 4’33” de John Cage, na qual o pianista não toca nada durante o tempo indicado e o público pode ouvir somente os ruídos gerados pela plateia; a “organização” da peça fica essencialmente limitada à moldura temporal e à encenação da (não)performance.

⁴ A esse respeito estou seguindo a proposta de Irina RAJEWSKY, cujo ensaio *Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality*, mais detalhado e sistemático, será publicado numa tradução brasileira em 2009.

O conceito de “música”, na construção atual, vale para todos esses tipos. As músicas instrumentais, que incluem as músicas populares e “clássicas” ou “eruditas” e muitas das músicas que acompanham filmes e programas de televisão, são todas consideradas, nas práticas ocidentais, *gêneros* musicais. Porém, a mudança dos meios de produção e do material sonoro produzido, que começou com a manipulação de sons gravados e continuou com a geração eletrônica de composições musicais, levantou a questão de se devemos conceber essa música nova simplesmente como um novo gênero musical ou se essa mudança sinaliza a geração de uma “submídia” da mídia “música”.

Para decidir sobre essa questão teórica podemos nos orientar pelas artes plásticas ou visuais, um conceito midiático coletivo que abarca tanto a mídia “escultura” quanto a mídia “artes da fibra”, como também as mídias que produzem “imagens”, e outras. O termo “imagem”, em contraste com “música”, não costuma ser usado como o rótulo de uma mídia, porque se refere, em termos gerais, aos produtos de muitas mídias visuais bem distintas, como a pintura, as artes da impressão, a fotografia, o cinema, etc.; imagens pictóricas possuem uma materialidade completamente diferente de imagens fotográficas, mesmo se no fotorrealismo das décadas de 1960 e seguintes vimos maneiras pictóricas de representação que simularam registros fotográficos. Mas costumamos usar o termo coletivo e plural “as artes da impressão” como designação midiática que enquadra todas essas artes dentro das mesmas fronteiras. Nesse sentido é como o termo “música”. A decisão de considerar cada uma dessas artes como uma submídia ou como um gênero das artes da impressão depende do tipo de delimitação ou fronteira que construímos para separá-las. Litografia, xilogravura, serigrafia

e as demais produzem imagens impressas. Mas como elas empregam técnicas e meios físicos bem distintos, o que implica também formas diferentes de pensar e imaginar, parece mais adequado considerá-las como submídias em vez de gêneros da mídia “artes da impressão”, maneira de pensar já indicada pelo costume de denominá-las *artes* diferentes.

Voltando à questão da música eletrônica, ela parece ter delimitações bem mais fortes do que as que separam um gênero musical dos outros, e mais fortes do que aquelas que separam as artes da impressão umas das outras. Assim, ela deve ser considerada uma submídia. A performance de uma composição que justapõe ou sobrepõe música viva instrumental com trechos de música eletrônica gravada pode facilmente criar a impressão de um cruzamento de delimitações midiáticas, com a presença dos aparelhos técnicos e seus manipuladores reforçando visualmente a mudança de uma mídia para outra — mas ainda dentro das fronteiras mais amplas da mídia abrangente “música”. Todas essas considerações têm primeiramente um valor teórico: um cruzamento de fronteiras midiáticas implica uma relação *inter*mediática ao invés de um fenômeno *intra*mediático, como por exemplo uma mistura de gêneros.

A mídia verbal merece uma análise particular. Não existe um substantivo que possa servir como rótulo para ela; “literatura” indica apenas uma classe, com muitos gêneros, ao lado de muitos outros gêneros não-literários. Em todos os casos, a comunicação de um texto verbal acontece ou pela voz ou por escrito. A enunciação do texto é igual à performance musical: é uma versão (e interpretação) do texto. Musicado, o texto torna-se parte de outra mídia, mas falado, é recebido

como texto verbal, a voz sendo a transmissora, o meio físico, mas não uma mídia separada. Mesmo os experimentos das vanguardas do século XX, que eliminaram a semântica verbal, explorando somente as possibilidades de articulação da voz, são considerados como “poesia sonora”, e assim um gênero literário — que às vezes se aproxima de algumas formas musicais. A escrita, por outro lado, é uma mídia separada e particular. Ela pode ficar transparente na leitura de um texto impresso convencionalmente: para muitos leitores a fonte e o tamanho das letras normalmente não influenciam na recepção e interpretação do texto verbal (mas podem influenciar no prazer da leitura). Mas, além de existir em muitas formas de representação da linguagem verbal — alfabética, ideogramática, hieroglífica, cuneiforme, etc. — a escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*, com um grande leque de expressividade. A informação comunicada por um texto escrito à mão pode ser rica em relação à personalidade do indivíduo que o escreveu, como também à época e ao lugar onde foi escrito. A escolha das fontes e tamanhos, especialmente dos cabeçalhos e títulos, é um aspecto importante no *layout* e design de uma revista, em cartazes e na publicidade televisiva. A caligrafia tem um papel importante e variado em muitas culturas, mais ainda nas orientais e árabes do que nas ocidentais. Na produção das vanguardas encontramos muitas maneiras de exploração das formas das letras sem uma ligação direta com textos verbais, desde os futurismos italiano e russo e o dadá até a poesia concreta e visual. Na “fase ortodoxa” da poesia concreta brasileira, os poetas do grupo “Noigandres” decidiram só usar a fonte *futura bold* para sua produção poética — *sans serif*, somente minúsculas, sem acentos, com todas as formas redondas, inclusive os “a”, verdadeiramente circulares; a ideia era mostrar as letras numa forma mais simples e assim enfatizar a materialidade visual do poema, criando possibilidades de intensificar o potencial do signo poético através da afinidade de formas. O tipógrafo alemão Hansjörg Mayer criou uma série de 26 poemas, cada um formado por uma constelação de repetições de cada letra do alfabeto sem repetir a organização: as letras, percebidas como tais, ligaram cada texto à mídia verbal, mas a comunicação foi puramente visual, sem a possibilidade de sonorizar os textos (fig. 1).

A definição de “mídia” citada no início inclui os transmissores (meios físicos e técnicos) e os qualifica como “adequados”: isso depende do tipo do signo a ser produzido e transmitido. Nas línguas que usam o alfabeto existem várias formas de transmitir a soletração de palavras: oralmente, por escrito, pelo código Morse e por outros códigos e maneiras. A transmissão de signos em código Morse pode usar canais auditivos ou visuais, muitas vezes ele-

Figura 1: Hansjörg Mayer (n. 1943),
Letras n-y de *alphabet*, 1963.

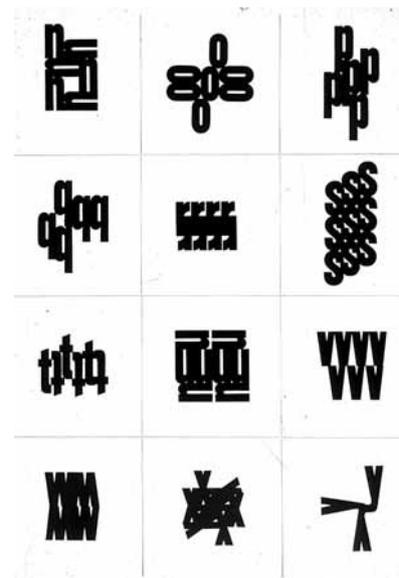




Figura 2: Mary Ellen Solt (1920–2007), “Forsythia”.
De Solt, *Flowers in concrete*, 1964.
Reproduzido, com fundo amarelo, na capa de SOLT
(Org.), *Concrete poetry. A world view*, 1970.

trônicos. Ela necessita de um meio capaz de diferenciar impulsos longos e curtos; a escolha dos meios depende da distância a ser superada, da função desses signos e das convenções vigentes. O uso do piano ou de gestos de dançarinos para a transmissão de signos em código Morse é imaginável porém pouco provável — a não ser como parte de uma performance, onde indicações contextuais são necessárias para alertar o público da presença desses signos. O poema concreto “Forsythia”, de Mary Ellen Solt, que iconiza o nome dessa planta e o usa num acróstico formado por palavras singulares, inclui a versão morsiana de cada letra surgindo das linhas verticais baseadas nas letras iniciais (fig. 2).

Cabe ao leitor perceber o material e a forma do poema: letras pretas impressas formando palavras e colocadas numa representação figurativa do objeto nomeado pela palavra-chave (numa versão posterior, a evocação figurativa da planta ficou reforçada pela impressão do texto num fundo amarelo). A falha em perceber a presença das letras morsianas como tais implica uma apreensão incompleta do texto. A justificativa para a existência delas depende da leitura das palavras e da interpretação da metáfora verbal: “Forsythia / Out / Race / Spring’s / Yellow / Telegram / Hope / Insists / Action” (Forsítia / salta / para fora / o telegrama / amarelo / da primavera / esperança / insiste / [em] ação). Na época em que o poema foi escrito, a transmissão de telegramas era feita por meio do código Morse; nos países nórdicos, as flores amarelas da forsítia são consideradas mensageiras da pri-

mavera e assim podem ser metaforizadas como o “telegrama” dela. Assim, a utilização das letras morsianas nessa figuração é o toque que eleva a representação acima do nível da tautologia.

As figuras 1 e 2 indicam um dos três tipos básicos da inter-relação entre mídias, e entre textos ou configurações midiáticas, que nas ciências humanas são comumente identificados pelos pesquisadores, com vários rótulos e descrições. Assim como continua a discussão sobre o conceito de mídia e a terminologia a ser empregada, continua o discurso sobre a intermedialidade, tornando-se cada vez mais complexo e sofisticado; porém, ainda falta um consenso sobre alguns conceitos básicos, mesmo dentro das ciências humanas. Outras diferenças de abordagem, ênfase e objetivos podem ser encontradas nas demais áreas.

A teorização dos vários aspectos da intermedialidade e dos conceitos, termos e métodos usados no seu estudo trata geralmente das mídias no sentido coletivo. Mas a maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias. Para esse tipo de estudos, Irina Rajewsky propôs as seguintes três “subcategorias” de intermedialidade, para as quais forneceu uma base teórica (RAJEWSKY, 2005, esp. p. 50-54⁵) que apresento aqui numa forma concentrada, acompanhada de observações minhas:

- a combinação de mídias;
- referências intermediáticas;
- a transposição midiática.

A **combinação de mídias** encontra-se em grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos

eletrônicos digitais (dependendo do ponto de vista); ela é *per definitionem* um aspecto marcante de todas as mídias plurimidiáticas. Mas, enquanto “plurimedialidade” se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. A mídia mais frequentemente envolvida em tais combinações é a mídia verbal, que faz parte das mídias plurimidiáticas já mencionadas (inclusive do rádio e da televisão), como também de muitos gêneros musicais e visuais. Um exemplo é a combinação título-imagem: a função de títulos é crucial na criação de sentido para imagens de todos os tipos, desde a fotografia documental até pinturas surrealistas e não-figurativas. Veja a função do título do quadro *Samba* de Di Cavalcanti discutido por Marcos Hill neste volume em comparação com os títulos que acompanham as fotos das obras de Santiago Sierra, analisadas por Fabíola Tasca, e com a inter-relação entre os intertítulos e as imagens cinematográficas no filme *Kino-glaz* de Dziga Vertov, assunto do estudo de Erika Savernini. Em configurações midiáticas que caem nessa subcategoria, temos a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação. Podemos distinguir entre textos multimídias, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, e textos mixmídias, que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”. Canções, revistas, emblemas são textos multimídias; exemplos de textos mixmídias são cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais. Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de

⁵ Parte do ensaio contém um sumário e uma elaboração de ideias desenvolvidas em RAJEWSKY, 2002

representando duas épocas, duas técnicas, duas culturas, duas maneiras de ver o mundo; o espectador, contemplando o “Buda” que contempla sua imagem televisionada, vai registrar, entre outras implicações, a ironia na mudança do objeto de contemplação do personagem representado pela pedra. Encontramos um exemplo teoricamente mais complicado no ensaio “Estado da dúvida” de Eugênio Pacelli neste volume (PACELLI, pranchas 1-5). Cada imagem fotográfica mostra a justaposição de dois textos visuais: parte de um tecido bordado cobrindo parcialmente uma ilustração gráfica colorida, aparentemente tirada de uma obra sobre anatomia. As ilustrações mostram aspectos de rostos e corpos dissecados; o tecido é bordado com imagens e símbolos referindo-se ao cristianismo e judaísmo, com cada vista parcial do bordado expondo detalhes que podem ser ligados de uma maneira ou outra a aspectos da ilustração ao seu lado. Cabe ao leitor interpretar essas justaposições; um aspecto importante, enfatizado em cada foto, é o aspecto midiático dos dois textos apresentados, o jogo entre a materialidade do bordado e a maneira de representação da anatomia humana. Passar de um texto para o outro, das representações gráficas (reproduzidas no livro) para as representações bordadas, implica claramente o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias visuais. É instigante contemplar o caráter midiático das pranchas: a mídia real é a fotografia, mas, enquanto cada foto determina a nossa percepção dos dois textos representados, negando qualquer possibilidade de manipulá-los, as fotos ficam ao mesmo tempo transparentes: interpretamos a justaposição das representações e não a foto como tal, que parece servir como transmissora. Engajamo-nos numa combinação de duas mídias sem termos acesso físico à materialidade dos dois objetos, mas ficando enfaticamente conscientes dela.

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por **referências intermidiáticas**. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14), usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias. Filmes podem referir-se a pintores e pinturas (cf. MOSER, 2006). Rodrigo Gerace discute neste volume as referências ao teatro de Bertolt Brecht e Thornton Wilder no filme *Dogville* de Lars von Trier. Romances modernos e histórias em quadrinhos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas, mas sempre dentro das delimitações de suas próprias possibilidades. Gustavo Lopes de Souza mostra as múltiplas referências da HQ *Camelot 3000* a gêneros e textos cinematográficos e literários específicos, além das referências intramidiáticas a outros textos do gênero HQ. Estruturas musicais,

⁸ Mudei a definição depois para o plural: “A representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não-verbais”

como a fuga e a sonata, foram imitadas em textos literários e pinturas. O estudo de Solange Ribeiro de Oliveira explora muitos aspectos das referências à ópera *Otelo*, de Verdi, no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, e à música em dois contos do mesmo autor, cada um dos quais tendo um compositor como protagonista. Ela cita também trechos do romance epistolar *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, que verbalizam choros e seus efeitos sobre os ouvintes.

Esses trechos são exemplos da representação verbal chamada de écfrase. Eis minha definição sucinta, e portanto deficiente, de écfrase: “A representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não-verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26; trad. nossa).⁸ Definições tradicionais costumam restringir o conceito a representações verbais de textos visuais, e outras, ainda mais convencionais, falam só em “representações visuais” e em obras de arte, excluindo verbalizações de pinturas não-figurativas e de obras arquitetônicas, e naturalmente de composições musicais, de danças e outras formas de performance — e também de selos postais ou logotipos. O termo “écfrase” refere-se somente a verbalizações; para representações de textos verbais em outras mídias e de textos visuais em composições musicais, por exemplo, precisamos de outros termos. Em todos esses casos trata-se de formas mais ou menos explícitas e detalhadas de referência intermediária em textos de uma mídia.

A situação é outra na terceira categoria de intermedialidade entre textos específicos. A **transposição midiática**, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermediário” (2005, p. 51). O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de **adaptação**, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). A mídia verbal faz parte das mídias integradas no cinema, teatro e ópera. Peças teatrais e óperas podem ser adaptadas para o cinema, processo distinto da filmagem de uma encenação, outra instância da transposição midiática que preserva muito mais do texto-fonte: enquanto o palco e a performance permanecerem iguais, incluindo o cenário e os

figurinos e também a música e a dança, se fizerem parte, o olhar fixo de um espectador sentado no auditório é substituído pelo olhar da câmera cinematográfica, móvel e com acesso ao próprio palco e apoiando-se em todas as técnicas e convenções da nova mídia. A adaptação de um conto de fadas para a dança, por outro lado, é um processo mais complexo e normalmente acontece através de uma composição musical, o que resulta numa produção plurimidiática: a música criada para um balé se orienta pelo enredo da narrativa verbal, incluindo os personagens e os momentos mais destacados de sua interação, e a coreografia, possivelmente orientada por um conhecimento do texto-fonte verbal, oferece uma interpretação da música e seu programa, que muitas vezes contém episódios de dança só ligeiramente ligados à ação principal. Frequentemente, tal tipo de balé é mais uma referência intermidiática do que uma adaptação.

O que interessa nesse contexto é um outro conceito intimamente ligado à écfrase: o conceito de “transposição ou transformação intersemiótica” que eu e outros exploramos em vários ensaios.⁹ Existem casos que podemos considerar como *recriações* na mídia verbal de textos compostos em outra mídia, por exemplo, de uma pintura. Ao meu ver, o processo é análogo à tradução interlinguística; Roman Jakobson o considerou assim e o denominou de “tradução intersemiótica ou *transmutação*” (cf. JAKOBSON, 1971; trad. nossa). A analogia existe no fato de que a tradução, digamos, de um poema para outra língua é uma substituição linguística total, utilizando as possibilidades na nova língua para reproduzir o sentido e os efeitos do texto-fonte. Uma comparação dos dois textos vai mostrar como o tradutor interpretou o original e quais características do texto-fonte foram preservadas ou (necessária ou voluntariamente) modificadas. No caso da transposição intersemiótica de uma pintura para a mídia verbal, onde os signos pictóricos são completamente substituídos por signos verbais, a comparação é inevitável: só podemos ler o texto verbal como “tradução” se verificamos a relação olhando o original ou uma reprodução (ou pelo menos consultando a nossa memória). Ao contrário da tradução interlinguística, esse tipo de transposição, lido como tal, não funciona como substituto do texto-fonte: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças. Por outro lado, tal texto verbal é um caso particular de écfrase. Verbalizações de textos compostos em outras mídias são muito comuns: é difícil discutir sobre tais textos sem recorrer à linguagem verbal. Não há regras gerais para determinar quais delas devemos ler como transposições intersemióticas.

⁹ Ver em particular CLÜVER, On intersemiotic transposition; também HOEK, La transposition intersémiotique.

A situação é igual no que se refere a referências intermediáticas em outras mídias: existem textos visuais ou musicais (instrumentais) que convidam a tal leitura, mas a decisão é do leitor e também depende das circunstâncias da leitura. Uma finalidade dessas reflexões é exatamente mostrar que essas três categorias da intermedialidade, mesmo sendo úteis e talvez indispensáveis nesse discurso, não são fixas e impermeáveis. Podemos, por exemplo, encontrar textos que exemplificam mais de uma das três categorias. Irina Rajewsky lembra que um filme baseado num texto literário, resultado de uma transposição midiática, pode ainda citar ou referir-se especificamente a esse mesmo texto (RAJEWSKY, 2005, p. 53).

Além dos termos que indicam relações entre mídias diferentes e entre textos envolvidos em tais relações existem também conceitos e termos como “estrutura”, “narratividade”, “alegoria”, “ironia”, “paródia” e “o leitor/espectador/ouvinte implícito”, que se aplicam igualmente a todas as mídias, ou pelo menos a um grande número delas. Há termos como “ritmo”, que são usados nos discursos sobre várias mídias, mas que não designam necessariamente um fenômeno claramente análogo; o uso metafórico de uma variedade de tais termos é comum, como por exemplo a utilização da palavra “moldura”.

Em todas as mídias podemos identificar dimensões de tempo e de espaço. No *Laocoönte* (1766), Gotthold Ephraim Lessing tratou das delimitações entre a pintura e a poesia (narrativa) com relação a essas dimensões; ele diferenciou entre artes espaciais como a pintura e a escultura, que apresentam representações imutáveis, expondo todos os elementos para uma apreensão simultânea, e artes temporais como a literatura, cujas representações são percebidas sucessivamente. Essa

diferenciação foi questionada no século passado por teóricos e críticos que mostraram que todas as mídias exibem, de formas diferentes, aspectos temporais e espaciais. Na recepção de qualquer texto, a estruturação das experiências em termos dessas dimensões é uma fase essencial; para Lars Elleström, a “modalidade espaciotemporal” é a terceira fase, antes da interpretação, da “modalidade semiótica” (ELLESTRÖM, 2009a). Essas considerações são ligadas à qualificação, na definição de “mídia” que citei no começo, da transmissão de signos “através de distâncias temporais e/ou espaciais”. A frase aplica-se no primeiro instante à percepção. A emissão de signos pode acontecer em nossa presença, na leitura, na galeria, no cinema, num concerto, etc. Já na recepção de programas de rádio ou da TV, assim como de textos acessados na internet, trata-se de distâncias espaciais, mesmo se a emissão e a recepção acontecerem quase no mesmo momento. Mas, entre a produção de textos e sua recepção, podem existir até mesmo grandes distâncias de tempo e espaço, e textos produzidos em épocas e/ou culturas diferentes serão recebidos de formas diferentes e às vezes inacessíveis ao público-alvo original. Textos podem mudar no tempo — o jardim *Little Sparta* de Ian Hamilton Finlay, descrito no ensaio de Maria Angélica Melendi como um repositório multimidiático de muitas características da civilização greco-romana e sua herança, já exhibe esse destino num de seus inúmeros objetos: uma frase de Saint-Just, gravada em fragmentos de pedra: “A ordem presente é a desordem do futuro”. As pedras, originalmente bem alinhadas, estão mudando de posição com o movimento da terra.¹⁰ Mas o próprio jardim está correndo o risco de perder seu caráter: as árvores cresceram mais do que previsto no design de quarenta anos atrás.¹¹

Assim como textos individuais, as mídias também se transformam. Conseqüentemente, estudos de intermedialidade podem proceder sincrônica ou diacronicamente. O presente ensaio oferece um rascunho sincrônico de alguns aspectos classificatórios; investigações diacrônicas focalizam, entre outros, aspectos da transformação, que mais recentemente incluem a migração de mídias, digitalizadas, para a internet — um dos processos da **remediação**, conceito recente no arsenal desses estudos.¹² Exemplos variados da inter-relação entre mídias, dos temas e problemas que surgem em sua investigação e das abordagens e dos métodos aplicados nesse campo interdisciplinar dos estudos da intermedialidade se encontram neste volume.

REFERÊNCIAS

ABRIOUX, Ives. *Ian Hamilton Finlay. A visual primer*. Com notas introdutórias e comentários de Stephen Bann. 2. ed., rev. e ampliada. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER, Heidrun (Org.). *Changing borders*. Contemporary positions in intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

ÁVILA, Affonso. Um depoimento muito pessoal. Nesta revista. p. 50-58.

BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. Introdução a BOHN; MÜLLER; RUPPERT (Org.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma Bohn, 1988. p. 7-27.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Understanding new media. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2000 [11999].

CIFUENTES, Adolfo. Entre a caixa preta e o cubo branco. O vídeo, a imagem-movimento, no contexto das Artes Plásticas. Nesta revista. p. 59-74.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (Org.). *Interart poetics*. Essays on the interrelations between the arts and media. Amsterdam e Atlanta, GA: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. Orientação crítica. Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, rev. Helena Carvalhão Buescu. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada*. Novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-59; Bibliografia [sobre literatura e outras artes] p. 361-82. (Orig. em inglês, 1992, rev. 2000).

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001).

CLÜVER, Claus. Musical train rides in the classroom. *Indiana Theory Review*. Indiana University School of Music, v. 12, p. 163-85, 1991.

¹⁰ Ver uma foto de 1983 dessa obra criada junto com Nicholas Sloan em ABRIOUX, 1992, p. 48.

¹¹ Informação do filho do artista, Alec Finlay, numa palestra em Bloomington, Indiana, nos fins dos anos 1990.

¹² O termo foi introduzido em 1999 por Jay David BOLTER e Richard GRUSIN

- CLÜVER, Claus. On intersemiotic transposition. *Poetics Today*, v. 10, p. 55-90, 1989. Trad. brasileira: Da transposição intersemiótica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Claus Clüver, Yun Jung Im *et al.* In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 107-166.
- ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media. A model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media borders, multimodality, and intermediality*. [2009.] p. 4-33. [2009 a].
- ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media borders, multimodality, and intermediality*. New York: Palgrave Mcmillan, [publicação prevista para 2009] [2009 b].
- GERACE, Rodrigo. Intermedialidade em *Dogville*. Nesta revista. p. 75-87.
- HILL, Marcos. Meu Brasil brasileiro, meu mulato...? Intermedialidade e etnicidade em discursos visuais sobre a mestiçagem afro-brasileira. Nesta revista. p. 88-99.
- HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique. In: HOEK, Leo H.; MEERHOFF, Kees (Org.). *Rhétorique et image*. Textes en hommage à A. Kibédy Varga. Amsterdam: Rodopi, 1995. p. 65-80. Trad. brasileira: A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 167-189.
- HORTA, Eugênio Pacelli da Silva. Estado da dúvida. Nesta revista. p. 100-112.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. *Selected writings. Word and language*. The Hague: Mouton, 1971. v. 2, p. 260-266.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoön; oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. 1766. Trad. inglesa: *Laocoön*. An essay on the limits of painting and poetry. Trad. com introdução e notas, Edward Allen McCormick. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- MAYER, Hansjörg. *alphabet*. 1963. In: MAYER, Hansjörg (Org.). *publikationen der edition / und arbeiten von hansjörg mayer*. Catálogo, exposição em Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1968. p. 156.
- MELENDI, Maria Angélica. Território dos poemas silenciosos. O jardim de sendeiros que confluem. Nesta revista. p. 39-49.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, rev. Walter Moser e Márcio Bahia. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 42-65, jul.-dez. 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. As artes na ficção de Machado de Assis. Pintura, teatro, música. Nesta revista. p. 24-38.

