Intermedialidade e teoria do romance: convergências

Gustavo Ramos de Souza¹

J'observe, je transforme, je transfère...

JEAN-LUC GODARD. *Passion*.

Resumo: Este artigo tem por objetivo buscar uma articulação teórica entre o gênero romance e os estudos intermediários. Para tanto, investigamos em que medida o surgimento do romance abalou a teoria dos gêneros estabelecida por Aristóteles e adotada pelo classicismo. Em seguida, enfocamos a intermedialidade, que veio a preencher as limitações dos estudos interartes, configurando-se como um interessante campo de estudos para os estudos literários. Assim, procuramos demonstrar, a partir dos estudos de Jürgen Müller, Claus Clüver e Irina Rajewsky, hipóteses teóricas para a pesquisa das interações entre romance e outras mídias, tais como HQs, pintura, fotografia, cinema, televisão, *internet* etc.

Palavras-chave: Romance. Gênero. Intermedialidade.

Abstract: This paper aims to seek a theoretical articulation between the genre novel and intermedia studies. Therefore, we investigate how the arising of the novel has unsettled the genre theory established by Aristotle and adopted by the classicists. Then, we focus on intermediality, which came to fill the limitations of the interart studies, setting itself as an interesting field for the literary studies. Thus, we seek to demonstrate, from the studies by Jürgen Müller, Claus Clüver and Irina Rajewsky, theoretical conjectures to research on the interactions between the novel and other media, such as comics, painting, photography, movie, television, the internet etc.

Keywords: Novel. Genre. Intermediality.

Resumen: Este ensayo tiene el objetivo de buscar una articulación teórica entre el género novela y los estudios intermedia. Por lo tanto, se investiga en qué medida la aparición de la novela ha sacudido a la teoría de los géneros establecida por Aristóteles y adoptada por el clasicismo. Después, nos centramos en la intermedialidad, que vino a llenar las limitaciones de los estudios interartes, configurándose como un interesante campo de estudio para los estudios literarios.

¹ Doutorando na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Así, buscamos de demostrar, a partir de estudios de Jürgen Müller, Claus Clüver y Irina Rajewsky, hipótesis teóricas para la investigación de las interacciones entre la novela y otros medios, como los cómics, pintura, fotografía, cine, televisión, internet, etc.

Palabras-clave: Novela. Género. Intermedialidad.

Romance e rejeição à teoria dos gêneros

Antes de entrarmos no escorregadio terreno da intermedialidade, é preciso verificar em que medida a própria literatura constitui-se como um espaço privilegiado para a hibridização e a contaminação entre gêneros, tendo em vista que, ao propormos um cruzamento entre duas artes, não estamos afirmando que isso acontece pela simples junção, como se somássemos $a + b$; antes, trata-se de uma contaminação mútua, que promove diversos pontos de entrelaçamento e intersecção, de fugas e aproximações. Nesse sentido, o romance é um gênero privilegiado, haja vista que é um gênero híbrido por excelência, nascido do cruzamento entre os diversos modos de expressão. Quando falamos do romance, faz-se necessário ressaltar o seu caráter inacabado, aberto, plural (BAKHTIN, 1990).

Ressalta-se que, ainda que em um âmbito estritamente literário, Aristóteles é o primeiro a fazer uma divisão dos gêneros poéticos (poesia como sinônimo de Literatura), classificando-os segundo suas características. Para ele, a epopeia, a tragédia e a poesia ditirâmbica são formas de imitação que se diferenciam entre si, no entanto, por três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1978, p. 241). O filósofo propõe categorizar

tais gêneros não pelas diferenças de métrica, como até então se fazia, mas pelo tipo de imitação praticada. Com isso, observa-se que, para uma sistematização, é necessário ter ordem e clareza, delimitando-se com precisão as barreiras de cada gênero. Os modos (épico, trágico e ditirâmico) distinguem-se, portanto, pelo uso que fazem dos meios. Segundo Aristóteles (1978, p. 242),

Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos *nomos*, a tragédia e a comédia – só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação.

É interessante perceber que, apesar de aludir às poesias que se valem de todos os meios (ritmo, canto e metro), o filósofo prefere estabelecer as diferenças entre os modos de expressão de cada gênero. Aliás, no parágrafo anterior da *Poética*, ele menciona a obra *Centauro*, de Quéremón, “uma rapsódia tecida de toda a casta de metros” (ARISTÓTELES, 1978, p. 242), mas não dá continuidade à descrição desse gênero. A origem da palavra rapsódia, como é sabido, sugere “costura”, e o rapsodo é aquele que costura os variados modos de expressão a fim de criar uma forma nova, híbrida. Vale ressaltar que, quando deslocado de sua função original – isto é, como parte da rapsódia – o gênero torna-se outra coisa, como se fosse uma paródia de si. Nesse sentido, podemos ver o gênero rapsódico como um dos precursores do romance, não sendo motivo de espanto que Aristóteles não tenha lhe dado a devida atenção na *Poética*, pois, em virtude de seu caráter polissêmico e incompleto, havia maior dificuldade em apreendê-lo numa definição estável, tal como fizera com a epopeia, a tragédia e o ditirambo.

Vale dizer que, além de Aristóteles, pode-se verificar nas poéticas de Horácio e, posteriormente, de Boileau a mesma tentativa de compreender a literatura como uma classificação estanque e imutável dos gêneros, buscando uma composição harmoniosa e preterindo tudo quanto não se adequasse ao seu sistema de categorização. De acordo com Aguiar e Silva (1979, p. 209): “o gênero literário é assim entendido como um universo fechado, insuscetível de novos desenvolvimentos”. Com efeito, quando se fala de epopeia, tragédia ou poesia lírica, estamos falando da *ideia* que se tem sobre elas, e não de sua concretização. É frequente que as obras venham a romper com a “camisa de força” dos gêneros, indo além de seus limites.

Em *Origem do drama barroco alemão*, obra apresentada como tese de livre-docência à Universidade Frankfurt em 1925 e publicada como livro em 1928, Walter Benjamin demonstra que a classificação estanque dos gêneros não leva em conta a variedade de obras, subsistindo apenas enquanto ideal, i.e., a *forma* como *ideia* (no sentido platônico). Mas a ideia nem sempre corresponde à realidade, sobretudo, quando pretende determiná-la – é a ideia que nasce do agrupamento de conceitos, e não o contrário. Desse modo, quando falamos de um gênero, é preciso ter consciência de que se trata de “um conceito auxiliar abstrato, para podermos lidar com uma série infinita de fenômenos intelectuais e de personalidades totalmente distintas entre si” (BENJAMIN, 1984, p. 62).

Não obstante, o que geralmente se faz é buscar, pelo cotejamento de obras paradigmáticas de cada gênero, uma formulação de regras gerais que, em seguida, permitirão analisar as obras individualmente, procurando o que têm em comum. O que Benjamin pretende é que, em

vez de tomarmos a teoria dos gêneros como uma cartilha prescritiva, façamos o caminho inverso, ou seja, partir das obras para compreender o gênero, da heterogeneidade para a unidade, mesmo porque

as obras mais significativas e colocam além dos limites do gênero, a menos que nelas o gênero se revele pela primeira vez como ideal. Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só (BENJAMIN, 1984, p. 66).

Em *Conceitos fundamentais da poética*, publicado pela primeira vez em 1946, Emil Staiger defende uma hipótese que corrobora, em certa medida, a tese benjaminiana de 20 anos antes, afinal, se para Benjamin (1984, p. 60), “o extremo de uma forma ou gênero é a ideia”, Staiger (1946) intenciona demonstrar que não existe pureza na manifestação concreta dos gêneros, ou seja, a Épica, o Trágico e a Lírica – como substantivos – existem somente como ideia, havendo contaminação recíproca na sua efetivação real. Staiger (1972, p. 160-162) sentencia: “não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática”, porquanto “numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso faltem os demais, nem possam jamais – integrando uma obra de arte linguística – estar totalmente ausentes”. Dessa feita, podemos apenas lidar com os gêneros como atributos, isto é, como adjetivos – e não mais como substantivos. Assim, teremos, por exemplo, um “drama lírico”, um “poema dramático” ou um “drama épico”.

E, se conforme Benjamin nas obras mais significativas se funda ou se transcende um gênero, para Staiger (1972, p. 15), “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente”. Contudo, embora

Benjamin e Staiger tenham sido os teóricos que melhor questionaram o essencialismo e a pureza dos gêneros, levando em conta evoluções e mudanças, cumpre lembrar que as poéticas aristotélica e horaciana, aceitas sem reservas pelo classicismo francês, não se impuseram de maneira unânime. No século XVI e XVII, o barroco veio a abalar as regras fixas e imutáveis do classicismo, que tentava estender o seu domínio.

Enquanto o classicismo francês advoga as regras e concebe o gênero como uma entidade eterna, imutável e rigorosamente delimitada, o barroco aspira a uma maior liberdade artística, desconfia das regras inflexíveis, concebe o gênero literário como uma entidade histórica, passível de evolução, admite a possibilidade de criar gêneros novos e advoga o hibridismo dos gêneros (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 210).

Foi por causa desse impasse que teve início na França a famosa *Querela dos antigos e modernos* no final do século XVII, tendo se propagado pela Inglaterra, Itália e outros países. Pois enquanto os *antigos* consideram as obras literárias greco-latinas como um ideal a ser alcançado, os *modernos* assumem como legítimas as novas formas literárias, porquanto, devido à evolução histórica dos costumes, crenças e organização social, é necessário à literatura seguir os influxos de sua época. Na análise que faz do barroco alemão, Benjamin afirma que no drama barroco, “seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito” (BENJAMIN, 1984, p. 86). De fato, a história transcende o conteúdo e reivindica uma nova forma, capaz de assimilar as transformações sociais e políticas.

A questão da fixidez e hibridismo dos gêneros se acentua no século XVIII, pois duas formas passam a receber maior importância: o

romance e o drama burguês. Ainda no final do século XVIII, o pré-romantismo alemão (*Sturm und Drang*) mostrou-se refratário ao dogmatismo da teoria clássica dos gêneros, “pondo em evidência a absoluta individualidade e a autonomia de cada obra literária, e sublinhando o absurdo de estabelecer partições dentro de uma atividade criadora única” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 213). Na afirmação de um individualismo exacerbado, rompeu-se com os padrões do gosto clássico delegando-se à figura do *gênio* a mediação das contradições que emanaram dessa ruptura. Essa, aliás, é a posição de Victor Hugo, que no célebre Prefácio de *Cromwell* (1827), batizado de *Do grotesco e do sublime*, afirma que “a categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões deste tipo só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio” (HUGO, 2007, p. 79). Quando Hugo fala sobre a fixação segundo a forma, está evidentemente se referindo ao aprisionamento imposto pelo gênero; por isso, para libertar a poesia de valores ultrapassados e dar maior liberdade criativa ao poeta, propõe que a obra deva ser como Proteu, quer dizer, assumir diversas feições, passando com naturalidade da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; sendo “lírico, épico, dramático, segundo a necessidade”, percorrendo “toda a gama poética, ir de alto a baixo, das ideias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas” (HUGO, 2007, p. 78).

No caso do romance, o primeiro romantismo alemão vai ainda mais longe. Novalis e os irmãos August e Friedrich Schlegel tinham a proposta nada modesta de transformar o romance numa “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). No famoso fragmento 116, que aparece pela primeira vez na *Athenaeum* em 1798, Friedrich Schlegel afirma:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas unir novamente todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia de natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Abrindo mão da pureza defendida nas poéticas clássicas, Schlegel preconiza a unificação dos gêneros literários, além de propor que a literatura deixe-se contaminar por linguagens extraliterárias. Em contrapartida, a literatura estenderia sua influência além de seus domínios, entrando em contato com as mais variadas esferas da vida e da sociedade. Mais interessante, porém, é quando denomina a poesia romântica como uma *poesia universal progressiva*. Com isso, há aproximações com a ideia aventada por Bakhtin (1990) de que o romance é um “gênero do porvir”. Schlegel (1997, p. 65) continua:

Somente ela [poesia romântica] pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. [...] Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O Gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a que de só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada.

Quando faz a analogia com a epopeia, dizendo que o romance representará para a sociedade moderna aquilo que a epopeia foi para o mundo helênico, é vislumbrada uma ideia que ficou célebre ao ser desenvolvida por G.W.F. Hegel nas *Preleções sobre a estética* (1835-1838), em que diz ser o romance a epopeia burguesa. Aliás, a ideia

segundo a qual o romance seria o espelho de sua época é retomada pela teoria literária do século XX com Georg Lukács, em *A teoria do romance* (1916), e com Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1924-1938). Mas a ideia mais bakhtiniana sugerida por Schlegel (1997) é a noção de romance como um gênero *em devir*, *inacabado*, que *disseca os gêneros sedimentados* que o precederam. Bakhtin (1990, p. 400) pontua isso do seguinte modo:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na vida moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução da literatura.

A citação de Bakhtin corrobora a ideia de um gênero em constante evolução, essencialmente aberto. Assim, se fôssemos estabelecer como marco da história do romance o início do século XVII, com a publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e acompanhássemos a sua evolução até o *nouveau roman* francês na década de 1960, verificaríamos a profusão e variedade de formas que tomaram para si o nome de romance. É praticamente impossível encontrar parentesco entre *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, e *The Wild Palms* (1939), de William Faulkner, pois, desde o romantismo, o romance tem assimilado os mais diferentes gêneros literários: cartas, diálogos, poema lírico, peças, relatos de viagem.

O discurso do romance não é simplesmente *misto*, como dizia Platão a respeito da épica, é, na verdade, um “monstro híbrido” que, não tendo uma forma fixa e uma expressão própria, vale-se sempre do “discurso de outrem”, isto é, da linguagem e estilo de outros gêneros. Em outras palavras, “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1990, p. 399). Por causa de seu caráter multifacetado, podemos identificar inúmeros subgêneros, os quais, às vezes, são resultado de uma fusão com outros gêneros: urbano, psicológico, policial, satírico, picaresco, lírico, ensaio, romance de formação, *roman-fleuve*, super-romance etc.

Ut pictura poesis

É importante ressaltar que, conquanto haja uma interação intergêneros, isso não significa que isso acontece de forma pacífica – especialmente no campo teórico, tal como se deu na já mencionada “querela entre antigos e modernos” no final do século XVII. Quando nos voltamos para o diálogo interartes, a discussão se acentua ainda mais. No renascimento, Leon Battista Alberti publica, em 1435, o tratado *Della pittura*, texto-chave acerca do *paragone* entre pintura e poesia. Anos mais tarde, Leonardo da Vinci advoga a favor da superioridade da pintura sobre as demais artes liberais em *Tratado*

sobre a pintura, um conjunto de textos reunido por Francesco Melzi e publicado pela primeira vez em 1651. Para da Vinci (1817, p. 2):

Tal proportione è dalla imaginatione a l'effeto, qual'è dall'ombra al corpo ombroso. E la medesima proportione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pon le sue cose nella immaginazione de lettere et la pittura le dà realmente fori de l'occhio, dal qual occhio ricceve le similitudini non altrimenti che s'elle fussino naturali, e poesia le dà senza similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come pittura.²

O *paragone* pintura-poesia retoma o célebre verso 361 da *Ars poetica*, de Horácio, *ut pictura poesis*, cuja tradução literal seria: “a poesia, como a pintura”. Ou seja, só é possível compará-las porque existem semelhanças e diferenças entre elas. Conforme atesta Márcio Seligmann-Silva, na introdução de *Laocoonte*, de G.E. Lessing (2011, p. 12):

[...] a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes [...], todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*.

O interessante é que da Vinci promove uma inversão da hierarquia das artes, que até então colocava a poesia acima da pintura; para ele, a superioridade da pintura deve-se ao fato de pôr as imagens diretamente diante dos nossos olhos, “como se fossem naturais”, sem necessitar, portanto, da mediação das palavras – tal como opera a poesia. Além disso, para da Vinci, a visão é um sentido mais nobre, mais próximo da realidade. De acordo com Seligmann-Silva (2011), essa

2 “Esta proporção existe da imaginação ao efeito, tal como da sombra ao corpo que sombreia. E a mesma proporção existe da poesia à pintura, porque a poesia põe suas coisas na imaginação pelas letras, e a pintura as dá realmente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as similitudes como se fossem naturais, e a poesia as dá sem essa similitude e não passam à impressiva pela via da virtude visual, como a pintura” (DA VINCI, 1817, p. 2, tradução nossa).

concepção negativa sobre a poesia, bem como a extrema valorização do efeito de imediatez da pintura, perdurará até o século XVIII, sendo fundamental para a construção do *Laocoonte* (1766), de Lessing.

A intenção de Lessing ao escrever o seu estudo sobre as fronteiras da pintura e da poesia é trabalhar “contra o gosto errôneo” e “juízos infundados” (LESSING, 2011, p. 78) acerca das comparações entre as duas artes, isto é, ele propõe desmistificar o *ut pictura poesis*, uma vez que “muitos dos críticos de arte modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre a poesia e a pintura” (LESSING, 2011, p. 78). Tais equívocos consistiriam tanto em forçar a poesia dentro dos confins estreitos da pintura quanto em deixar a pintura preencher toda a larga esfera da poesia; ou, dito de outro modo: os críticos analisam as duas artes a partir dos mesmos pressupostos, considerando que “tudo que está certo para uma, também deve ser permitido para a outra; tudo o que agrada ou desagradar numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra” (LESSING, 2011, p. 78). Nesse sentido, a proposta de Lessing é delimitar claramente quais são as fronteiras das duas artes, o que pode ser feito no nível do efeito, do objeto representado e da maneira de representar. Na análise que faz de *Laocoonte*, Walter Moser (2006, p. 45) afirma que

1. A diferença entre poesia e pintura se baseia em sua materialidade e em seus meios físicos, que determinam modalidades de representação diferentes.
2. Apesar dessa diferença radical, elas são subsumíveis nas mesmas exigências estéticas e podem produzir o mesmo efeito. Esse resultado faz aparecer algo de decisivo para meu argumento: Lessing diferencia poesia e pintura tomando como base sua midialidade, e não sua estética. Implicitamente ele introduz, portanto, uma diferença entre mídia e arte ao estabelecer que toda arte se baseia em uma midialidade específica.

Ainda que à primeira vista pareça se tratar de uma tentativa prescritiva de ditar uma certa pureza artística, o que Lessing faz, na verdade, é delimitar em um nível teórico as fronteiras entre cada arte. Ademais, ele admite a possibilidade de transgressões desses limites traçados, para além de um binarismo pobre que poderia advir de tal categorização. É o que ele faz ao analisar a invasão de Rafael Sanzio ao território da poesia e de Homero ao da pintura. Talvez o único defeito desse ensaio pioneiro de Lessing seja negar-se a admitir que as subversões são mais constantes do que as normas que ele forjara, sendo que se tornaram ainda mais frequentes a partir do romantismo. De acordo com Seligmann-Silva (2011, p. 55),

Lessing apesar de ter redigido o seu *Laocoonte* contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes. O seu livro é sobre os *limites* dessa *mimesis*, ou seja, ele trata das regras que o artista deve respeitar – e nesse sentido ele de fato é um crítico “pré-romântico” que prescreve regras –, caso contrário sua obra não iludirá o leitor ou o espectador.

Isso significa que, ao partir de uma concepção mimética das artes, Lessing colaborou para superá-la; que, ao traçar os limites de cada forma de representação, permitiu que se analisassem com maior acuidade as formas híbridas. Não à toa, Moser aponta o *Laocoonte* como uma das obras pioneiras dos estudos interartes e, por extensão, da intermedialidade: “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘medialidade’” (MOSER, 2006, p. 42).

No que diz respeito aos estudos interartes, é importante destacar o notório ensaio de Oskar Walzel de 1917: *Wechselseitige Erhellung der*

Kunst, cuja tradução é: “a iluminação mútua das artes”. Como o próprio título sugere, o livro trata das relações estabelecidas entre cada arte e suas particularidades. É interessante observar que René Wellek e Austin Warren, autores que propuseram o estudo intrínseco da literatura, lamentaram, no capítulo XI da *Teoria da Literatura* (1949), intitulado “Literatura e outras artes”, o fato de os estudos interartes, apesar de serem “um largo campo de investigação”, terem sido “apenas parcialmente percorrido nas últimas décadas” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 158). Com efeito, o uso do termo “estudos interartes” tornou-se problemático quando se passou a questionar o próprio estatuto da arte, a partir das vanguardas europeias do início do século XX.

Quando Marcel Duchamp inventou o *ready-made*, perdeu-se a noção dos limites que separam a arte da não-arte, mesmo porque, de acordo com Clüver (2006, p. 18), passou-se também a considerar que “a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com ‘obras de arte’ – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo”. Os estudos comparativos integraram objetos diversos da televisão, da música popular, da literatura *pulp*, apagando os limites impostos pela estética tradicional. Por conseguinte, o termo estudos interartes tornou-se paulatinamente insatisfatório, incapaz de dar conta da variedade das mídias que perpassa a antiga hierarquia artística.

Intermedialidade

Em face das limitações dos estudos interartes, o surgimento da intermedialidade veio a preencher as lacunas deixadas por esse campo de estudo. Jürgen E. Müller aponta como antecessores da intermedialidade: o *Laocoonte*, de G.E. Lessing; a utopia wagneriana de criar uma *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”); o livro de Oskar Walzel sobre “a iluminação mútua das artes”; a reintrodução do termo *ekphrasis* por Leo Spitzer, em sua análise empreendida sobre o poema “Ode on a Grecian urn”, de John Keats; o conceito de “tradução intersemiótica” desenvolvido por Roman Jakobson, bem como o de intertextualidade, por Julia Kristeva; os estudos interartes de Claus Clüver e, por fim, o ensaio pioneiro de Dick Higgins, publicado em 1965, em que a palavra intermedialidade aparece pela primeira vez com o sentido que hoje lhe é atribuído. E, se as suas fontes são diversas, o seu domínio é ainda mais vasto, isto é, trata-se de um “conceito guarda-chuva”, um *veites Feld* (MÜLLER, 2012), que abarca inúmeras disciplinas. De acordo com Claus Clüver (2006, p. 18-19),

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções

culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade.

Pois bem, quando falamos de intermedialidade, é preciso ter em mente que se trata de um conceito amplo, o qual se situa além dos estudos interartes; e, como o seu prefixo supõe, trata-se um *entre-lugar*, de um espaço híbrido entre duas ou mais mídias. Para Müller (2012, p. 76), “os vocábulos *mídia*, *mídias* ou *tecnologia* incluem palavras orais e escritas, bem como as noções de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, rodas, bicicletas, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação”. Contudo, continua o autor, a noção da intermedialidade baseia-se na “suposição de que não ‘existem’ mídias puras e de que as mídias integrariam estruturas, procedimentos, princípios, conceitos, questões de outras mídias desenvolvidas na história midiática do Ocidente que entrariam em jogo com esses elementos” (MÜLLER, 2012, p. 82).

O que torna problemático esse conceito é o fato de que, por mais que haja uma interação intermídia, é preciso que estas mídias estejam claramente definidas, do contrário: como saber quais são as mídias em jogo? Deve-se, no entanto, fugir do impulso purista de querer traçar as fronteiras de cada mídia, pois existe o perigo de se recair num “essencialismo duvidoso”. A solução apontada por Irina Rajewsky (2012) diz respeito às convenções, ou seja, ao adotarmos o termo intermedialidade, não estamos dizendo que é fácil delimitar as fronteiras de cada mídia, pois a mídia individual não possui uma pureza *per se*; na verdade, trata-se de tomar em consideração a divisão estabelecida convencionalmente. Em suas palavras, “a prática das configurações intermediáticas baseia-se sempre nas relações entre

mídias ou “midialidades” que *a convenção determina serem distintas* [...] noutros termos, baseia-se na possibilidade de evocar, num receptor, aqueles *modelos* midiáticos específicos que lhe vêm à mente” (RAJEWSKY, 2012, p. 66). Se nos basearmos nas convenções, veremos que os modelos de cada mídia são historicamente determinados, maleáveis, em constante mudança; logo, o que define uma mídia hoje nada tem a ver com aquilo que a definia séculos atrás. Baseando-se em Marshall McLuhan³, um dos pioneiros dos estudos sobre mídia, Müller (2012, p. 81) afirma que “o conteúdo da *nova* mídia é a *velha* mídia”. Ora, é justamente esse movimento dialético que interessa à intermedialidade.

Segundo Dick Higgins, em seu ensaio pioneiro publicado em 1965, ao se unir duas mídias primárias, não se tem mais uma nem outra, mas uma terceira coisa; quer dizer, não se trata meramente de uma justaposição, mas sim de uma fusão entre elas. Higgins (2012, p. 49), porém, adverte:

[...] nenhuma obra foi boa por causa de sua intermedialidade. A intermedialidade era apenas uma parte do modo como a obra era e é; reconhecer isto torna a obra mais fácil de ser classificada, de modo que uma pessoa pode entender a obra e suas significações.

Higgins emprega o conceito intermedialidade em sentido teórico próximo ao que hoje lhe é atribuído, enfatizando também uma tendência artística dominante a partir dos anos 1960, sendo o *happening* um de seus principais exemplos: “o *happening* se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica

³ “O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos” (McLUHAN, 1974, 75).

entre a colagem, a música e o teatro. Ele não é governado por regras; cada obra determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades” (HIGGINS, 2012, p. 45). Além do *happening*, a intermídia tornou-se, na década de 1960, uma tendência também no teatro, nas artes visuais e mesmo em construções físicas; entretanto, é preciso ter em mente que não se trata de uma escola ou vanguarda artística, como o simbolismo, surrealismo ou dadaísmo. Conforme Higgins (2012, p. 48),

Não houve e não poderia haver um movimento intermediário. Intermidialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes.

A concepção de Higgins, porém, não dá conta do vasto campo que a intermidialidade açambarca, pois o conceito vai muito além da simples fusão entre duas ou mais mídias. Já para Jörg Helbig (1998), o conceito intermidialidade refere-se a pelo menos três tipos de relações: relações intermediárias, transposições intermediárias e fusões de mídias. A primeira diz respeito às relações entre mídias em geral; a segunda, à transposição de uma mídia para outra; a terceira, à união entre mídias distintas (HELBIG apud CLÜVER, 2006, p. 24). Esse esquema classificatório iguala-se, até certo ponto, com a divisão proposta por Irina Rajewsky, que também aponta três grupos de práticas intermediárias:

1. intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações filmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.
2. intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombination*), que inclui fenômenos como

ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídias e intermediáticas.

3. intermedialidade no sentido de referências intermediáticas (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências num texto literário a um certo filme, gênero filmico ou cinema em geral (a escrita filmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Dentro da classificação de Rajewsky (2012, p. 59), a primeira categoria visa a uma intermedialidade extracomposicional, enquanto a segunda e terceira categorias visam a uma intermedialidade intracomposicional, alterando não apenas o processo de formação, mas também a estrutura de uma entidade semiótica. É justamente a partir dessas combinações intermediáticas que se desenvolvem novas formas, novos gêneros, os quais, por sua vez, combinar-se-ão produzindo outras mídias em seguida. Para além das combinações e referências, interessa verificar que a apropriação de elementos e práticas de outras mídias é usada para criar a ilusão de outra forma: o “como se”. É preciso ter em mente que se trata mais de “jogar com” do que propriamente cruzar as fronteiras midiáticas. Podemos apontar como exemplo filmes que se apropriam dos elementos da pintura ou romances que se valem de procedimentos cinematográficos. Rajewsky (2012, p. 62), porém, adverte que “nessa (e noutras) instâncias de referências intermediáticas, apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática”.

Como observamos no início deste artigo, o romance é um excelente exemplo de que as fronteiras de gênero podem ser facilmente ultrapassadas; no entanto, quanto às fronteiras midiáticas, vale ressaltar que há sempre restrições materiais básicas e operativas. É impossível

que um filme se torne um romance, ou uma pintura torne-se fotografia: “o que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um ‘*como se*’ relativamente à outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 69). Essa ilusão permite, mais do que uma aproximação, uma atualização do sistema midiático com o qual se interage e também da própria mídia em que se expressa. Tal interação pode acontecer com a pintura, com a música, com a fotografia, com o cinema, com a televisão, com o telefone, com o computador, enfim, independente da relação intermediática e de como se dá essa relação, haverá sempre a criação de algo novo. Segundo Rajewsky (2012, p. 63),

a depender de como se estabelecem as relações intermediáticas, esse tipo de interação ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um ‘*entre-lugar*’, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas.

Evidentemente, esses breves apontamentos sobre a intermedialidade não se pretendem exaustivos, mesmo porque se trata de um campo de estudos ainda em desenvolvimento. Quando Claus Clüver (1997) comenta que os estudos interartes carecem de uma metodologia própria e que precisam buscar uma terminologia unificada para os diversos fenômenos interartes, poderia estar se referindo à intermedialidade, uma vez que o conceito assume variados significados – o qual se modifica conforme o pesquisador em que nos baseamos. Em suas palavras, “parece lógico e prático utilizar ‘intermedialidade’ como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas” (CLÜVER, 2006, p. 31). Assim, em vez de limitar o termo mídia apenas às mídias de comunicação, ou subdividir as relações intermídias em “relações transmidiáticas”,

“multimídia” e “mixmídia”, é muito mais interessante tomar a intermedialidade como um conceito que diz respeito a qualquer interação entre duas ou mais mídias, sejam elas artísticas ou não. De acordo com Rajewsky (2012, p. 57),

Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos filmicos, o foco recai repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermediático. Exemplos incluem aqueles fenômenos designados, há bastante tempo, por termos como escrita fílmica, efrase, musicalização da literatura, além de fenômenos como adaptações fílmicas de obras literárias, novelizações, poesia visual, manuscritos iluminados/iluminuras, *Sound Art*, ópera, história em quadrinhos, shows multimídia, “textos” multimídia de computador ou instalações, dentre outros. Todos esses fenômenos apontam, de uma certa maneira, para um cruzamento de fronteiras entre mídias e caracterizam-se por uma qualidade de intermedialidade em *sentido amplo*.

Estudiosos como Peter Wagner, em *Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality*, de 1996, e Werner Wolf, em *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of Intermediality*, de 1999, preferem o uso do termo *intermedialidade* à expressão *estudos interartes*; posição semelhante à adotada por Moser, que encontra nos estudos interartes uma arqueologia da intermedialidade. Ou seja, para esses autores, a intermedialidade acaba sendo tratada quase como um sinônimo dos estudos interartes. Por outro lado, Müller afirma que enquanto os estudos interartes concentram-se na interação entre as artes envolvidas num processo, a intermedialidade inclui fatores sociais, tecnológicos e midiáticos, obrigando-se a trabalhar com *modalidades* desses processos (MÜLLER, 2012, p. 86).

Diante disso, é impossível não recorrer a Benjamin (1996) e seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”,

em que se diz: “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1996, p. 176). A colocação de Benjamin é fundamental para os estudos intermediários porque apresenta um problema que ultrapassa a relação interartes, avançando em direção à evolução social e tecnológica. Além disso, quando aventa sobre a mudança operada na própria natureza da arte, é preciso levar em conta, para além de uma relação óbvia e direta, os impactos de uma invenção técnica sobre a cultura; afinal, para nos determos no âmbito da pintura, o realismo foi largamente ultrapassado pela fotografia, na sua tentativa de apreender a realidade. Corolário disso foi que a pintura abriu mão de representar o real, buscando, a partir de então, atingir novos efeitos. Se não fosse pelo advento da fotografia, a história da arte não testemunharia o impressionismo, o expressionismo, o fauvismo e os movimentos de vanguarda do século XX. Ora, o parentesco entre as ideias benjaminianas e as considerações anteriores acerca da intermedialidade é gritante. Não à toa, Walter Benjamin costuma ser apontado como um dos precursores dos estudos sobre o *media turn* alemão.

Em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, Sússekind, analisando os impactos da técnica sobre escritores do período modernista, afirma que “o diálogo entre literatura e técnica sugere transformações significativas nos procedimentos propriamente literários” (SÜSSEKIND, 2006, p. 89). Isso significa que, independente da mídia com que se trava contato, é impossível que não haja uma contaminação sobre um gênero artístico, criando novas possibilidades

ao tensionar os seus limites historicamente determinados. Flusser, por sua vez, em *A escrita. Há um futuro para a escrita?*, descreve a evolução dos atos de ler e escrever, visando ao que há de específico no *escrever*, a fim de demonstrar os influxos da evolução da técnica sobre o homem e suas práticas. Em suas palavras,

Da mesma maneira como o alfabeto procedeu originalmente contra os pictogramas, os códigos digitais procedem atualmente contra as letras, para superá-las. Da mesma maneira como, originalmente, o pensamento fundamentado no alfabeto se engajou contra a magia e o mito (contra o pensamento imagético), também o pensamento baseado em códigos digitais se engaja contra ideologias processuais, “progressivas”, para substituí-las por modos de pensar cibernéticos, sistemoanalíticos e estruturais. E da mesma maneira como as imagens ao longo da história se defenderam para não serem suplantadas por textos, também o alfabeto atualmente defende-se para não ser suplantado pelos novos códigos – apenas um pequeno consolo para todos aqueles engajados na permanência da escrita de textos, pois a coisa acelerou (FLUSSER, 2010, p. 224-225).

Na mesma esteira de Flusser, Machado (1997), partindo de autores como Walter Benjamin, Roger Chartier e Lucien Febvre, especula sobre o “fim do livro” ao tratar o livro impresso como um simples dispositivo a ser suplantado por formas mais avançadas, como o hipertexto: “é possível que o livro do futuro já não seja um objeto que se possa ter às mãos. É possível que ele chegue até nós pela linha telefônica e que o leiamos e o vejamos numa tela eletrônica sobre a qual possamos também escrever e desenhar, de modo a devolver à circulação o nosso texto” (MACHADO, 1997, p. 183). Vale lembrar que o ensaio de Machado foi escrito em 1997, portanto, os e-books, blogs etc. ainda não possuíam a importância que têm hoje. O fato é que o surgimento, dia após dia, de novas mídias vem a promover cada vez mais depressa metamorfoses irreversíveis sobre as antigas formas de

arte, como a pintura, a literatura e mesmo o cinema – que no passado influenciou a antiga hierarquia artística. Numa espiral sem fim, o avanço da técnica determina novas mídias, que, por sua vez, contaminam mídias antigas, gerando, por conseguinte, novas mídias *ad infinitum*.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Metafísica: Livro 1 e Livro 2/ Ética a Nicômaco / Poética*. Seleção: José Américo Motta. Trad.: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: FFLCH/USP, nº 2, dez. 1997.

_____. Inter textos/Inter artes/Inter media. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006.

DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Editado por Guglielmo Manzi. Roma: Stamperia de Romanis, 1817.

FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?*. Trad.: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4ª ed. Trad.: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. In: *Aletria*, n. 14, jul./dez.2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad.: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

Recebido em 06/07/2015. Aprovado em 15/08/2015.