

Intermidialidade: perspectivas no cinema

Intermediality: perspectives in cinema

Thais Flores Nogueira Diniz¹

1 Pesquisadora do CNPq e professora associada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua como professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. E-mail: tfndiniz@terra.com.br.

Resumo

Partindo da conceituação de intermedialidade – termo recente usado para denominar o fenômeno antigo que trata das relações entre textos concebidos em sistemas semióticos distintos –, o ensaio pretende explorar a interrelação entre representações verbais e mídias, iniciando pelas subcategorias da intermedialidade apontadas por Irina Rajewsky – combinação de mídias, transposição (inter)midiática e referência intermidiática – e apresentar, em seguida, alguns problemas inerentes a elas.

Palavras-chave

Intermedialidade, cinema, representações verbais.

Abstract

Considering the concept of intermediality, which has been currently adopted in reference to the old phenomenon of relating texts conceived in different semiotic systems. The present article intends to analyze the interrelation between verbal representations and the media, focusing on the subcategories of intermediality enrolled by Irina Rajewsky – media combination, medial transposition and intermedial reference – and then questioning such division.

Keywords

Intermediality, cinema, verbal representations.

“*Intermedialidade* é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de *arte*”, afirmou Claus Clüver em seu artigo (2008, p. 6). Ao longo das décadas o estudo desse fenômeno vem recebendo vários rótulos. Foi “estudo interartes” em uma época; “artes comparadas”, em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão “estudos de intermedialidade” para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados “arte” são unanimemente reconhecidos como tal. É, porém, inegável que todos são constituídos por mídias, o que leva à adoção do termo “intermedialidade” como o mais adequado, por abarcar todos os tipos de inter-relação e interação entre elas (CLÜVER, 2008, p. 9). Segue-se que, para entender realmente o conceito e suas implicações, torna-se necessário definir mídias e, em consequência, intermedialidade.

A definição antiga de mídia – “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” (CLÜVER, 2008, p. 9) – parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um *outdoor*, a coreografia de um balé, ou ainda a performance de uma canção. Assim, a dança ou a música ou a pintura – “artes” que também podem comunicar através de seus signos – se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos. Além do caráter intrínseco a todas as mídias e das relações entre textos individuais, consideram-se como objetos de estudo da intermedialidade elementos observáveis em várias mídias. Para esse estudioso, a intermedialidade diz respeito a fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia, leitor/ouvinte/espectador implícito, bem como a aspectos intermidiáticos das intertextualidades inerentes a textos individuais e à natureza inevitavelmente intermidiática de todas as mídias (CLÜVER, 2008, p. 20).

Existe uma grande quantidade de fenômenos que se qualificam como intermidiáticos: *transposition d'art*, escrita cinematográfica, écfrase e musicalização da literatura, adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), "textos" multimídias em computador ou em instalações etc. Todos têm algo a ver, de um modo ou de outro, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias e caracterizam-se pela qualidade de intermedialidade em sentido amplo. A qualidade intermidiática de uma adaptação fílmica, por exemplo, não é comparável, em sentido mais restrito, à qualidade intermidiática das ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora.

Minha experiência nesse campo teve início com minha pesquisa de doutorado, sob a orientação da professora Solange Ribeiro de Oliveira, em Belo Horizonte, e do professor Claus Clüver, nos Estados Unidos. Como o objetivo era compreender as adaptações fílmicas como traduções culturais, minha proposta inicial foi verificar como a cultura seria responsável pelas diversas abordagens da peça *King Lear*, de William Shakespeare, realizadas por meio de filmes. Foi nessa época que me deparei, pela primeira vez, com o texto de Claus Clüver, "On Intersemiotic Transposition" (1989), que muito me ajudou na ampliação de meu campo de investigação. A partir de então, passei a considerar como objetos de pesquisa também os processos que estabeleciam relação entre vários tipos de texto. Depois da visita deste professor a Belo Horizonte, criamos um grupo de pesquisa, o Intermidia, que passou a estudar as atividades associadas à relação entre vários tipos de texto; primeiro entre literatura e artes visuais, depois entre literatura e música e, atualmente, entre textos das mais variadas mídias, mesmo que não incluam elementos verbais. Os textos de Claus Clüver e de vários outros autores têm sido de suma importância para todos os membros do grupo Intermidia, por oferecerem sólida base teórica para as pesquisas. Muitos desses textos, traduzidos por membros do grupo, foram incluídos na série

Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, com dois volumes já publicados e um terceiro no prelo.

Pela clareza da linguagem e a simplicidade na exposição dos conceitos, um dos textos mais utilizados por alunos e professores do grupo é o ensaio de Irina Rajewsky. Para ela, intermedialidade é

um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (RAJEWSKY, 2012, p. 18)

Mas a intermedialidade, segundo essa autora, além de designar um fenômeno, serve ainda como ferramenta de pesquisa não apenas relacionada a mídias individuais, mas também às configurações híbridas nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, criando formas mistas. Em seu texto, Rajewsky considera algumas possibilidades para a distinção entre diferentes abordagens da intermedialidade, incluindo (a.) a intermedialidade que funciona, por exemplo, no nível do tipo de fenômeno (adaptações fílmicas, écfrase ou “musicalização da literatura”) e (b.) a que alcança um escopo mais amplo de fenômenos, reconhecendo a variedade de qualidades intermediáticas e introduzindo assim *subcategorias* de intermedialidade. Para entender a distinção entre as qualidades intermediáticas dos diversos textos e tratar destas questões, Rajewsky propõe três subcategorias individuais de intermedialidade que são a combinação de mídias, as referências intermediáticas e a transposição midiática.

Um exemplo de *combinação de mídias*, analisado por Claus Clüver (2008, p. 14), acontece no poema concreto de Mary Ellen Solt, “Forsythia” (Figura 1), que iconiza o nome da planta, *forsythia* – um arbusto que produz flores amarelas, mensageiras da primavera nos países nórdicos – e o usa num acróstico formado por palavras singulares e por sua versão em código Morse – usado na época da criação do poema para a transmissão de telegramas. A versão de cada letra

articulação. Cada uma está presente em sua própria materialidade e contribui para a constituição e significado do produto. A combinação de mídias pode acontecer em duas modalidades: em relação às mídias (plurimodalidade) e em relação a textos individuais (multimodalidade). Na plurimodalidade há a presença de várias mídias *dentro de uma única mídia* (cinema, ópera). Por outro lado, podemos falar de multimodalidade quando há a presença de mídias diferentes *dentro de um texto individual*. Os textos abrangidos pela combinação de mídias são de vários tipos e formas; são gêneros textuais multimídias, mixmídias e intermídias (ou intersemióticos). Os multimídias combinam textos separáveis e separadamente coerentes – compostos em mídias diferentes – e os mistos contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto. Já os intermediários, segundo alguns autores, são aqueles cujos textos não podem ser separados (CLÜVER, 2006).

Assim como um texto literário pode imitar ou evocar elementos ou estruturas específicas do cinema, da música, do teatro etc; também os filmes e as performances teatrais ou produtos de outras mídias podem se constituir de maneiras variadas e complexas em relação às outras mídias. É o caso, por exemplo, de um espetáculo realizado por Sasha Waltz, em 2000, citado por Irina Rajewsky em seu ensaio, (2012, p. 30-31). Em certo momento da peça, aparece uma construção como se fosse a moldura de um quadro com uma superfície transparente na frente e uma opaca ao fundo. Entre o vidro da frente e o painel de trás, dançarinos se movem lentamente em qualquer direção, sem tocar o chão. Os meios e instrumentos do espetáculo da dança se assemelham a elementos, estruturas e práticas da pintura, criando a ilusão de qualidades pictóricas. A sequência dentro da moldura, assim, é como se fosse uma pintura. Rajewsky denominou esta categoria de referência intermediária, já que a obra pertence a uma única mídia, mas faz referência à, ou evoca, outra mídia.

Pinturas em paredes de casas podem configurar-se como exemplos dessa categoria. Em Quebec, no Canadá, há uma pintura que cobre toda a parede de um velho prédio de três andares, oferecendo a visão do interior da casa – que

parece ainda em construção – e mostrando figuras humanas em tamanho real, vestidas a caráter, envolvidas em atividades características de tempos antigos (Figura 2). A obra se constitui da pintura de uma parede, mas é como se fosse o espaço de uma casa em construção.



Figura 2: em Quebec, Canadá

Fonte: Acervo pessoal

Essa categoria, a das *referências intermidiáticas*, portanto, remete a outra mídia, através da evocação ou da imitação de especificidades desta outra mídia. A musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, as referências a pinturas em filmes ou à fotografia em pinturas e, assim por diante, são outros exemplos. As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto. Isto, sem se afastar de seus próprios meios, tanto para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (*referência individual*), quanto para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme) ou a outra mídia enquanto sistema (*referência a um sistema*). O produto final constitui-se, pois, parcial ou totalmente *em relação* à obra, ao

sistema ou ao subsistema a que se refere. Nessa categoria, o produto de mídia, usando seus meios específicos, tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, convencionalmente percebida como distinta.

Diferentemente das duas categorias acima mencionadas – combinação de mídias e referências intermediáticas –, voltemo-nos para a terceira subcategoria individual de intermedialidade apontada por Rajewsky, a *transposição midiática*. Trata-se do processo que se refere a um texto em determinada mídia produzido a partir de uma configuração em um outro sistema/outra mídia. Nesse caso, existem dois textos, um criado a partir do outro, um anterior e um posterior. Como exemplo, temos o poema “Starry Night”, de Anne Sexton, escrito a partir de uma pintura de Van Gogh de mesmo título (Figura 3).



Figura 3: *Starry Night*, de Van Gogh

Fonte: The Museum of Modern Art

O poema obriga o leitor familiarizado com a pintura de Van Gogh a recriar a imagem à medida que lê o poema. A referência à pintura nos é dada pelo título e pela citação da carta de Van Gogh, mas o relacionamento com o quadro pode se dar de diversas maneiras: como interpretação, como meditação, como comentário, como crítica, como imitação etc. Nessa categoria, podemos citar vários exemplos de textos de um determinado sistema reescritos em outro: adaptações cinematográficas, romantizações, écfrases etc. Aqui, a qualidade intermediática

envolve o modo de criação de um novo produto com a transformação de um produto de mídia anterior (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Trata-se, segundo Rajewsky, de uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção. O texto ou o filme “original”, ou anterior, é a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação se baseia num processo de transformação específico da mídia e, por isso mesmo, intermediático.

A subdivisão proposta por Rajewsky não é, de modo algum, exaustiva, e não faz justiça nem à vasta quantidade de fenômenos nem à grande variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre a intermedialidade como um todo. Essa subdivisão associa-se particularmente às análises da intermedialidade nos campos de estudos literários e interartes, em que os fenômenos cobertos pelas três categorias constituem o foco da discussão. Urge ainda lembrar que uma única configuração midiática, por exemplo uma adaptação cinematográfica, pode preencher os critérios de duas ou até de todas as três categorias intermediáticas apresentadas acima. *Como filmes*, as adaptações cinematográficas podem ser incluídas na categoria de combinação de mídias; *como adaptações* de obras literárias, podem integrar a categoria de *transposições midiáticas* e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, *essas estratégias* podem ser classificadas como *referências intermediáticas*, pois, é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece –, o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências a outras obras, além de caracterizar-se como o próprio processo de transformação midiática. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário ou qualquer outro tipo de texto, ao mesmo tempo em que assiste ao filme. Em vez de simplesmente basear-se numa obra pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se *em relação* a ela, caindo assim também na categoria de referências intermediáticas.

No decorrer da história da arte, o processo da transposição midiática sempre se manifestou. Lembramos os muitos exemplos de poemas derivados de pinturas, mitos “traduzidos” em encenações diversas, pinturas de cenas de teatro

e outros; porém, foi a partir do início do século XX que esse processo passou a ocorrer com mais frequência; principalmente no cinema, pois, desde o início, essa mídia evidenciou sua capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente narrada. A prática espalhou-se a tal ponto que até hoje muitos filmes têm, como origem, não um *script* original, mas uma obra literária. Esse processo, que conhecemos simplesmente como adaptação cinematográfica, ilustra a forma mais frequente de retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior, criando assim um eco intertextual acessível ao público por lhe oferecer elementos conhecidos. Hoje, com a ampliação de plataformas como o computador, os iPads e até os iPhones, multiplicaram-se infinitamente as histórias e as formas de narrá-las e, conseqüentemente, as adaptações fílmicas.

Vários teóricos dedicaram-se especificamente às adaptações cinematográficas. George Bluestone, em 1957, defendia a possibilidade da metamorfose de romances em outro meio, cada um com seus recursos narratológicos. Seguiram-se Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984), que adotaram o critério de fidelidade e classificaram as adaptações em função de sua proximidade ao texto literário. No conjunto, todo o processo era visto como uma tradução intersemiótica, na medida em que se visava transmitir uma mensagem/ história/ ideia concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema. Procurava-se sempre encontrar “o que os romances podem fazer, e os filmes não (e vice-versa)²”. As várias abordagens que se seguiram continuavam a visar à comparação entre os dois textos. Teóricos como Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart McDougal mantiveram a crença no inter-relacionamento entre o cinema e a literatura e na constante busca pelos elementos equivalentes, priorizando, portanto, o critério de fidelidade.

A partir do enfoque dado por críticos da área de cinema, que agora enfatizavam os elementos fílmicos usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário, a crítica às adaptações passou a basear-se “na

2 Esta expressão é o título de um artigo escrito por Seymour Chatman, “What novels can do that films can’t and vice-versa” (1980).

espécie de adaptação que o filme se propunha a ser” (MCFARLANE, 1996, p. 22) e não na suposição de que só existe uma forma de adaptar. Uma das figuras proeminentes nessa nova corrente foi Brian McFarlane que, ainda que criticasse o critério de fidelidade, exemplifica sua proposta com adaptações mais ou menos fiéis às fontes literárias. Apesar de sua origem na área dos estudos do cinema e apesar de referir-se a “outros elementos de intertextualidade” e a “influências fora do romance”, McFarlane continua tomando o texto literário como a referência e o processo tradutório como unidirecional. Neste sentido, usa como estratégia tanto a descrição dos elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema quanto a dos que exigem maior criatividade³.

Porém, com o tempo, o discurso sobre adaptação foi deixando, aos poucos, de limitar-se à análise do processo apenas como tradução. Urgia, como o próprio Andrews sugeriu, transferir o centro de interesse de questões simplesmente formais para as políticas, culturais e econômicas e dedicar-se a esse estudo híbrido sem preconceitos. As obras de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) caminharam nessa direção. Enquanto o primeiro considera quatro estruturas complementares em suas análises – a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade –, Naremore propõe uma mudança de foco, levando em conta a nossa época de reprodução mecânica e de comunicação eletrônica, propondo uma abordagem que se projeta além da fidelidade para chegar à especificidade do meio e além da tradução, para a transformação (STAM, 2000). Para ele, a adaptação é um processo *multidirecional, dialógico e intertextual* e exige uma análise baseada no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na ideia de que “todo texto constitui uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, fusões e inversões

3 McFarlane usa os termos *transfer* para o processo de transferência de elementos facilmente transferíveis e *adaptation proper* para o processo que exige maior criatividade do cineasta.

de outros textos⁴” (STAM, 2000, p. 64). Esse tipo de dialogismo, segundo Robert Stam, refere-se às infinitas possibilidades abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Para o autor, essas práticas alcançam o texto não apenas através de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação. As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num infundável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram aí as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette, úteis para a conceituação das adaptações.

Mais um exemplo desta mudança do foco é a obra de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999). As autoras descartam adaptações estritamente “literárias” e concebem o processo num sentido mais amplo que inclui, como fontes, outros produtos culturais. A discussão parte da crítica ancorada no conceito de fidelidade e todos os preconceitos a ele inerentes e chega às questões ligadas aos códigos culturais e ao papel da audiência. A abrangência dada ao conceito de adaptação destaca assim o uso de duas estratégias na transformação de textos: a recuperação do passado e o papel ativo da audiência, tendências que evidenciam as atividades de recepção e consumo e abandonam as considerações de valor estético e cultural. O processo de adaptação se mostra, então, bidirecional por constituir-se não só da tradução de obras literárias e outros produtos culturais, mas também da tradução de outros tipos de texto, inclusive o fílmico, para o texto verbal. Intertextualidade e ideologia passam a ser os conceitos que, de certa forma, subjazem a essa proposta contemporânea.

Ampliando ainda mais a proposta contemporânea, Linda Hutcheon argumenta que as novas mídias disponíveis podem e devem envolver-se no processo de adaptação; inclui, entre os produtos adaptados, os jogos digitais, os romances gráficos, as óperas e os parques temáticos que, por sua vez, também servem de

4 No original: “all texts are tissues of anonymous formulas, variations on those formulas, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts”.

textos-origem. Para Hutcheon, todos os tipos de adaptação merecem ser analisados assim como seu contexto de produção e recepção. Tal proposta acrescenta à área um novo olhar, incluindo os mais variados objetos culturais e inserindo as adaptações nos estudos da intermedialidade. A adaptação liberta-se assim, de vez, das abordagens binárias e unidirecionais.

Um dos filmes que bem ilustra o que Linda Hutcheon e outros teóricos concebem como uma adaptação liberta das abordagens binárias e unidirecionais é *Shakespeare apaixonado*, de John Madden (1998). Neste filme, não há um texto fonte único e os muitos hipotextos não constituem apenas citações de obras de Shakespeare, mas também evocações que representam polêmicas, discussões, controvérsias e mitos que pairavam (e ainda pairam) no ar sobre o dramaturgo William Shakespeare.

O primeiro hipotexto é a própria peça *Romeu e Julieta* que serve de base para o romance entre Bill e Viola. Há alusões à cena da sacada, ao baile na casa de Julieta e a vários outros episódios da peça não só em forma de texto verbal, mas também de imagens visuais. Várias citações dessa e de outras obras também estão presentes. Entretanto, os hipotextos mais interessantes que fazem parte desse filme são as evocações, sem nenhuma referência explícita, a polêmicas e controvérsias que circundaram a vida do dramaturgo durante os anos de 1585 e 1592, quando não há registro de sua presença nem nos teatros e nem na vida de Londres, para onde ele se dirigiu.

A primeira delas refere-se à biografia do dramaturgo. De acordo com as pesquisas, Shakespeare foi para Londres em 1585 mas não existem relatos sobre os anos que se seguiram. As provas de sua atuação no teatro encontram-se em poucos registros de sua atividade em folhetins que o acusavam de vaidoso e plagiador e na referência a Talbot, o herói de uma de suas peças, feita por Thomas Nashe. Estimulados pela quase total ausência de dados sobre sua figura como homem e como escritor, o cineasta e os roteiristas de *Shakespeare apaixonado* deram um tratamento livre à vida e aos mitos que circundam sua figura, entre eles o mistério de sua sexualidade. Uma das estratégias usadas no filme para

envolver essa questão é a referência à patronagem, pois sabe-se que Shakespeare dedicou vários de seus poemas ao Conde de Southampton que o recompensou, como diz a lenda, com mil libras. A natureza do relacionamento entre o poeta e o patrono não é muito clara, mas o fato serviu para dar um colorido ao mito sobre a sexualidade do dramaturgo. Esse tema tornou-se um verdadeiro tabu do qual o filme participa ao mudar o destinatário do "Soneto 18", que agora passa a ser dedicado a Viola, e não ao jovem Southampton.

A controvérsia autoral em torno de Shakespeare é um outro mito que paira sobre a vida do dramaturgo. Embora não se negue sua existência como ator, questiona-se seu papel como escritor. A dúvida que se levanta é baseada no fato de que ele era um homem com pouca instrução e não poderia escrever sobre temas tão eruditos como os que tratavam do abuso do poder real, da hipocrisia política, da vaidade da Corte, da loucura dos monarcas e até do regicídio. O filme participa deste debate na medida em que apresenta a peça que está sendo escrita como um trabalho colaborativo: é o dramaturgo Christopher Marlowe que dá dicas para o tema de uma das peças e é o ator Ned Alleyn que insere uma nova cena na peça.

A própria história do teatro pode ser considerada como um hipotexto evocado sem citação ou referência explícita a ele. O filme apresenta o personagem Will como parte do teatro da época, assim como alude a figuras da era elisabetana. Vemos Will, o personagem que representa o dramaturgo, negociando com os donos do teatro, ouvindo os atores, estando presente nos ensaios e encenando a parte de Romeu. Além disso, os cenários do filme que mostravam aspectos da cidade e os costumes e fatos relacionados ao mundo do teatro reconstróem visualmente e também mentalmente a Londres de sua época.

Utilizando-se do recurso de evocar os hipotextos aqui mencionados na constituição deste grande hipertexto fílmico, sem nenhuma referência explícita, o filme retrata a Inglaterra renascentista, os mitos que a circundam e a origem do drama inglês. Constitui-se, portanto, como um exemplo de adaptação pouco tradicional, exemplificando a noção do que seja adaptação, segundo Linda Hutcheon.

Outro teórico que tem se debruçado sobre os estudos da intermedialidade e, especificamente, sobre o que ele denomina de transferência, é o prof. Lars Elleström. Ele mostra a necessidade de uma base conceitual sólida para explorar o campo das mídias incluindo as formas de arte (literatura, música, pintura, cinema e outras) e também todos os tipos de mídias, percebidos ou não como estéticos (falas, gestos, blogs, anúncios, jornais). Elleström denomina de *media transformation* (transformação de mídias) o processo de transformação intermediática. Sua teoria se baseia no fato de que as características das mídias (informação e significado, ambas mediadas por mídias separadas) podem ser transferidas de uma para outra mídia. Segundo ele, a transferência e/ou transformação das características das mídias pode ser compreendida ou descrita, o que implica uma brecha temporal entre os produtos, tipos e características das mídias e o receptor, que interpreta essa importação com base em uma mídia previamente conhecida. Nesse princípio encaixa-se a análise da adaptação fílmica.

Para exemplificar sua abordagem, o professor Elleström analisa três adaptações de Jan Švankmajer. A primeira transforma a peça *Fantasia em som menor* de Bach em um filme de mesmo título no qual um homem toca essa peça musical num órgão, acompanhado de imagens. Na segunda, o poema "Jabberwocky", de Lewis Carroll, é lido por uma voz infantil enquanto coisas fantásticas acontecem: um armário se move pela floresta, imagens de bonecas e outros brinquedos se alternam com bonecas destruídas e parreiras infestadas por lagartos etc. O terceiro filme é baseado na obra do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, conhecido por seus retratos criativos de cabeças feitas inteiramente de objetos como frutas, vegetais, flores, peixes e livros, organizados de tal maneira que formam o retrato de um objeto reconhecível. Esses filmes mostram-se portanto bastante arrojados no tratamento de seus temas.

Mas, antes de Rajewsky e Elleström, outros estudiosos debruçaram-se sobre o conceito de intermedialidade como processo de tradução, transferência, transformação. Mesmo não tendo usado o termo para descrevê-lo, Roman Jakobson em 1959 já falava em tradução intersemiótica, ou transmutação, uma interpretação

de signos verbais por signos não verbais. Muitos anos depois, Claus Clüver (1989) desenvolvia a noção de transposição intersemiótica, tentando analisar a relação entre textos verbais e visuais. Mais recentemente, Regina Schober utilizou-se do termo guarda-chuva – processos de transformação intermediática – para designar vários tipos de traduções intermediáticas (2011). Seu texto trata da tradução intermediática de um poema para a música, transformando o significado cultural dessa última. Em um ensaio ainda no prelo, intitulado “Écfrase e adaptação”, Clüver distingue a adaptação de todas as outras formas de transposição intermediática. Excluindo as configurações não cinéticas da definição de écfrase, o autor afirma que uma das características da adaptação é o fato de algumas transmissões resultarem em configurações que preservam aspectos materiais ou outras propriedades do texto origem. A perspectiva pode ser ampliada para incluir adaptação de gêneros, ou a imitação, em uma mídia diferente, de características ou estratégias empregadas em configurações específicas.

Típico do que se realiza nas telas no século XXI e que exemplifica abordagens mais contemporâneas à adaptação fílmica, é o *clip* de vídeo-música intitulado *Romeo and Juliet*, criado pelo fotógrafo e diretor David LaChapelle, lançado pela cadeia H&M em 2005. O filme de 6 minutos, que foi ao ar nos cinemas e no site da loja, introduz dois personagens famosos: Tamyra Gray, no papel de Julieta, e Gus Carr, no papel de Romeu, além da cantora Mary J. Blidge. Este *remake*, que tem como pano de fundo duas canções do musical *Dreamgirls*, foi usado para promover a rede de moda H&M. Resumidamente a história conta que Romeu é baleado na rua e Julieta chora sobre seu corpo, que sangra até a morte. A história se desenrola no meio urbano, mas privilegia a moda *chic*. Alguns elementos são cruciais para a leitura do *clip* como adaptação: o nome de Paris, o pretendente de Julieta escolhido por seus pais grafitado na parede; a cena de Julieta descendo as escadas de incêndio, em substituição à cena da sacada, e um pôster anunciando um provável filme intitulado *The lady doth protest*, citação de uma linha de Getrude em *Hamlet*. Essas invocações são importantes para a fruição e compreensão do filme, na medida em que apontam para a necessidade

de conhecer seus hipotextos: seja a imagem em grafite de uma rosa flamejante, que lembra o *logo* dos corações entrelaçados no filme de Baz Luhrman, seja a urbana Nova Iorque do musical *West Side Story*, ou a descida de Julieta pela escada de incêndio que faz alusão à Julieta, protagonizada por Claire Danes, vestida de anjo, na festa à fantasia em *Romeo + Juliet*, ou ainda uma montagem de fotos na parede do quarto da Julieta, capturada de relance pela câmera, que alude ao filme de Almereyda, *Hamlet*.

Segundo Burnett e Wray (2006, p. 3), filmes marcados com o carimbo da juventude e as angústias da vida nas grandes metrópoles fazem o mesmo apelo que o *clip* de La Chapelle faz a essa audiência jovem e urbana, clientes em potencial da H&M. As duas canções já mencionadas, mesmo fora do contexto, sugerem esse endereçamento aos jovens. A primeira delas, "When I first saw you", de Mary J. Blige, refere-se à própria história de Julieta em sua tentativa de articular sofrimento e reparação psicológica. A segunda, "And I am telling I'm not going", de Jennifer Hudson, tem seus versos inter-relacionados com a imagem fílmica quando, já sem o capuz, o assassino é exibido enquanto a cantora repete as linhas: "Somos parte do mesmo lugar/Somos parte do mesmo tempo, Compartilhamos o mesmo amor/ Ambos compartilhamos a mesma mente"⁵ (BURNETT; WRAY, 2006, p. 5, tradução nossa), num desejo de união, próprio do povo norte-americano no momento atual, quando esquece suas rixas pessoais e partidárias para defender-se de um inimigo comum: os terroristas.

Neste texto, procurou-se demonstrar inicialmente que o termo adaptação fílmica pode ir muito além de uma leitura binária das transposições midiáticas. Mostrou, em seguida, que produtos/adaptações recentes podem englobar muito mais do que histórias anteriores e citações de outras obras, mas também hipotextos evocados ou transformados, ou seja, outras alusões e imagens muitas vezes não previstas pelos autores/cineastas, o que torna sua fruição muito mais excitante e prazerosa.

5 No original: "We're part of the same place/ We're part of the same time/ We will share the same love/ We both share the same mind".

Referências

ANDREW, J. D. *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press, 1984.

BURNETT, M. T.; RAMONA, W. (Orgs.). *Screening Shakespeare in the Twenty-first Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

CARTMELL, D.; WHELEHAM, I. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999.

CHATMAN, S. What novels can do that films can't (and vice-versa). *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7 n. 1, p. 121-140, 1980.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós:*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.

_____. Inter textus/ Inter artes/ inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

_____. On Intersemiotic transposition. *Poetics Today*, Durham, v. 10, p. 55-90, 1989.

CORRIGAN, T. *Film and literature: an introduction and reader*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

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

ELLESTROM, L. *Media transformation: the transfer of media characteristics among media*. Palgrave, 2014.

MCFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SCHOBBER, R. Translating sounds: intermedial exchanges in Amy Lowell's "Stravinsky's Three Pieces 'Grotesques' for String Quartet". In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media borders, multimodality and intermediality*. Nova York: Palgrave, 2011. p. 163-174.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

WAGNER, G. *The novel and the cinema*. London: The Tantivy Press, 1975.

submetido em: 4 maio 2018 | aprovado em: 22 ago. 2018