

## A INTERMIDIALIDADE EM QUESTÃO: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Eliomar Rodrigues Maia (UEMS)<sup>1</sup>

### RESUMO

Os estudos sobre intermedialidade têm contribuído, nos últimos anos, para atestar a ocorrência de um fenômeno multiforme que envolve a união do que se entende, hoje, por arte e mídia em sentido amplo. Termo relativamente contemporâneo, seu conceito resvala em outros vários, não sendo possível acessá-lo sem a noção, ainda discutível, de arte, e de mídia, bem como distingui-lo das conceituações de intertextualidade e interartes. Todavia, apesar da tentativa inicial de definição do que venha a ser intermedialidade, este trabalho tem como propósito, sobretudo, reexaminá-la, separá-la das outras várias noções apontadas acima, para enfim, compreendê-la de modo mais preciso. Na consecução de tal objetivo, num primeiro momento, nos ocupamos, especificamente, de dois possíveis constituintes, entre tantos outros, do fenômeno intermediático: a literatura e o cinema. Assim, a primeira parte do trabalho, tem por finalidade examinar a aproximação e a disjunção dessas duas manifestações artísticas, para, em seguida, compreender de que forma a literatura e o cinema, enquanto tipos de mídia, se convertem em um produto da intermedialidade. A partir disso, buscamos, em segunda instância, a caracterização do fenômeno intermediático a partir da combinação desses dois tipos de mídia. Desse modo, por meio da metodologia qualitativa, fez-se o (re)exame de estudos já publicados, especificamente, pôs-se em destaque a pesquisa de autores como Claus Clüver (2006), Dick Higgins (2012), Adalberto Müller (2008). Por fim, como resultado, observou-se que os estudos sobre intermedialidade abrem novas e amplas possibilidades de investigação ao considerar a aproximação das diversas manifestações de arte (não apenas em sentido tradicional) e mídia.

**Palavras-chave:** Cinema. Intermedialidade. Literatura.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Campo Grande/MS. Orientador: Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior (UEMS).

## INTRODUÇÃO

O produto da combinação de diferentes tipos de mídia apresenta como resultante um espaço misto cujo ambiente reúne marcas ou resquícios (explícitos e/ou implícitos) dos mesmos tipos midiáticos que o compõem. Eis aí um novo campo formado pela sobreposição de dois ou mais sistemas sógnicos. À essa área comum, na qual rompe-se limites, promovendo-se a sobreposição de diferentes tipos de mídia, convencionou-se designar de intermedialidade.

Termo relativamente contemporâneo, seu conceito resvala em outros vários, não sendo possível acessá-lo sem a, ainda discutível, noção de arte, e de mídia, bem como distingui-lo das conceituações de intertextualidade e interartes.

Contudo, apesar da tentativa inicial -e talvez apressada- de definir o que venha a ser intermedialidade, nossa tarefa, neste trabalho, consiste, sobretudo, em reexaminá-la, separá-la das outras várias noções apontadas acima, para enfim compreendê-la de modo mais preciso. Nessa missão, a seleção de autores como Claus Clüver, Dick Higgins, Adalberto Müller, nos norteará rumo ao objetivo almejado.

No entanto, antes de darmos o primeiro passo em direção ao reexame de estudos já publicados sobre intermedialidade, nos deteremos por um período sobre o campo da literatura e do cinema. Dois possíveis constituintes, entre tantos outros, do fenômeno intermediário. Nessa primeira parte do trabalho, o objetivo é examinar a aproximação dessas duas manifestações artísticas, para, em seguida, compreender de que forma a literatura e o cinema, enquanto tipos de mídia, se convertem em um produto da intermedialidade. Busca-se, por fim, a caracterização do fenômeno intermediário a partir da combinação desses dois tipos de mídia.

## LETRA, IMAGEM E SUAS RELAÇÕES

Obra escrita, livro, texto, poesia, arte, mídia, suporte, veículo de comunicação, sistema sógnico, literatura, não-literatura, Literatura. Essa longa enumeração de termos, pode, sob diferentes interpretações ou perspectivas, associar-se à definição do que entendemos por literatura. Esta, em sentido lato, reúne em si todos aqueles elementos, tornando sua definição bastante ampla e, por vezes, ambígua. Contudo, convertida em disciplina de estudo, é, exatamente, a extensão do seu significado que a torna rica em material de análise. Por si só a literatura já se constitui em um complexo sistema de significações que pode ser explorado por distintos campos de estudo, sua aproximação com outros meios funcionalmente semelhantes, amplia ainda mais o seu campo investigativo.

Um desses sistemas sógnicos é o cinema, palavra derivada de cinematógrafo, aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière, em 1895. Sobre sua origem, Jean-Claude Carrière (2014), comenta que nos primeiros anos, após sua invenção, o cinema era mais uma dentre as muitas invenções do Ocidente industrializado, produto de um encontro histórico entre teatro, vaudeville<sup>2</sup>, music hall, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnico. Desde a sua primeira exibição, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, realizada pelos mesmos irmãos Lumière, em 22 de março de 1895, no Grand Café Paris, o cinema, ainda, hoje, pode ser entendido como tudo o que descreveu Carrière, em outras palavras, um espaço matizado por diversas manifestações de arte e de mídia,

---

<sup>2</sup> Patrice Pavis, pesquisador, relata que a origem do *vaudeville* está na França do século 15: um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. A partir do século 18, despontam os espetáculos para o teatro de feira, de rua, que usam música e dança. No século 19, o *vaudeville* ganha contornos mais definitivos de comédia ligeira de intriga, por meio de autores como Eugène Labiche (1815-1888) e Georges Feydeau (1862-1921).

porém deixou em pouco tempo de ser, em absoluto, apenas uma a mais para se converter em uma das mais surpreendentes invenções e manifestações de arte do mundo moderno.

Feita esta pequena introdução sobre esses dois poderosos sistemas semióticos, constatamos que o dialogismo estabelecido entre a literatura e o cinema se constitui em um rico objeto de estudo à medida que se pode identificar similitudes e dessemelhanças entre os seus elementos constitutivos. E não somente isso. A forma como um e outro sistema operam a construção de suas narrativas (textual e fílmica), para contar, em certos casos, uma mesma história, nos dá a dimensão de independência existente entre ambas as artes, não invalidando, porém, seus pontos correspondentes.

De modo a adentrarmos nessas duas instâncias apontemos um exemplo oportuno sobre essa relação entre as duas artes. Num trabalho publicado, em 2017, na *Revista Moviement*, edição online, o jornalista, crítico e especialista em cinema e linguagem audiovisual, Fábio Rockenbach compôs um especial sobre a trilogia *O Poderoso Chefão*, que na argumentação do crítico a definiu como “uma obra de arte que usa a linguagem audiovisual em toda a sua amplitude para construir uma obra uníssona em seus significados e genial na forma como traduz suas intenções através do som e imagem” (ROCKENBACK, 2017).

Sucesso absoluto de crítica e público, o filme, dirigido por Francis Ford Coppola, em 1972, foi adaptado do livro *The Godfather*, do escritor ítalo-americano Mário Puzo. Portanto temos uma obra literária como ponto de partida para a construção de uma premiada e reconhecidíssima produção cinematográfica. Não que o livro de Puzo não o tenha sido, se não chegou a ganhar o “óscar da literatura”, comercialmente foi um grande sucesso. Lançado em 1969, *The Godfather*, pouco tempo depois de chegar às livrarias já era considerado um fenômeno de vendas.

Mas desviemo-nos das tentações da mera comparação entre livro e filme. Curioso observar que, mesmo utilizando mídias diferentes, a história da fictícia família Corleone produziu em letras e imagem o mesmo encantamento na crítica e no público (no caso do livro, mais no público do que na crítica). Partindo de um mesmo enredo, obra e película atingiram o mesmo propósito para que foram concebidas, tornaram-se um estrondoso sucesso, todavia utilizando-se de linguagens distintas. A resposta para essa façanha possivelmente esteja na transposição de uma mídia a outra. Na aproximação harmônica dos elementos fílmicos e literários. Refiro-me, aqui, não a uma fidelidade de adaptação do enredo, algo, neste momento, irrelevante na análise dessa relação (e que não existiu como veremos a seguir), e sim, como Coppola soube converter literatura e seus elementos em imagem e som, acomodando-os, excluindo-os ou reproduzindo-os, de modo a realizar e enriquecer as expectativas e “fantasias” que existiam apenas no imaginário do leitor de Puzo.

Recorrendo ao mesmo especial composto por Rochenbach, mais precisamente examinando um dos seus textos, podemos extrair aspectos importantes dessa relação.

*The Godfather*, como relatou o próprio Puzo, em entrevista, foi escrito para fazer dinheiro. Apesar de ser um best-seller instantâneo, Puzo chegou a admitir que não fora muito bem escrito e que se soubesse que tanta gente leria o seu livro, tê-lo-ia escrito melhor. Coppola também viu problemas na obra, mas reconheceu na história escrita por Puzo, um produto que poderia ser transposto para as telas. A respeito do livro, Rochenbach comenta:

[...] não é o maior exemplo de boa literatura. Puzo é um autor indeciso. Alterna passagens com ricas descrições e decisões narrativas inteligentes com trechos onde salta aos olhos a aparente pressa, a falta de cuidado com diálogos e descrições e até uma por vezes irritante tendência a se repetir, como se menosprezasse a memória e a capacidade do seu leitor. (ROCHENBACH, 2017).

Mas esses “desacertos literários” permaneceriam encerrados no próprio livro, pois Coppola soube extrair o que a narrativa de Puzo ofereceria de melhor. No processo de transposição de uma mídia a outra, Rochenbach afirma que Coppola tomou decisões ousadas. Manteve passagens e diálogos que entraram para a cultura popular, aqui um mérito da construção narrativa de Puzo. Por outro lado, retirou trechos inteiros, aboliu tramas que eram redundantes, trocou o protagonista do livro na transposição para as telas. Potencializou a maldade, a ambição de personagens ou deu-lhes, em alguns casos, mais perspicácia.

No que se refere ao processo criativo, o diretor destacou cada uma das páginas do livro e colou-as em papel A4, utilizando suas bordas para fazer anotações. Compôs, assim, uma espécie de caderno de apontamentos no qual detalhava todas as ideias a serem realizadas. Dentre essas, adotou uma divisão de cenas que não seguia, necessariamente, os capítulos do livro. A linguagem audiovisual era uma das preocupações do diretor, sobre o que ele queria mostrar, assim, muitas soluções visuais foram incorporadas, principalmente a posteriori. Coppola atribuiu à interpretação papel de destaque para a trama e para a história, pois queria que essa fosse além daquilo que a ação mostrava. Por fim, o diretor ajustou o tempo da narrativa fílmica ambientando-a ao pós-guerra, aos anos de 1940.

Temos, no exemplo acima, uma representação da relação entre cinema e literatura. Um diálogo que, se examinarmos bem, parece quase sempre se iniciar com o aceno do cinema à literatura. Não por uma questão de hierarquia desta sobre aquele, mas simplesmente porque parece ser esse o caminho mais natural da construção fílmica. Ainda que o contrário também seja possível, pois como revelou Jorge Luís Borges, a escrita dos seus primeiros contos foi influenciada pelo cinema. Mas, o mais comum nesse processo, como pudemos identificar, sugere o seguinte procedimento: a partir da literatura e também da possibilidade de conjunção com outros tipos de arte, o cinema utiliza-se de seus elementos e recursos para compor um novo produto.

Essa aproximação entre literatura e cinema, hoje, parece ser bem mais visível, assim como os seus pontos dissidentes o são. Mas houve quem não visse nenhum ponto de contato (proximidade) entre essas artes. Ingmar Bergman, diretor sueco, num texto essencial para a compreensão das relações de dissídio e de aproximação entre literatura e cinema afirmou: *film has nothing to do with Literature*<sup>3</sup>. Contrapondo-se ao pensamento de Bergman, José Martínez Ruiz, jornalista, escritor e dramaturgo espanhol, apontou que *el cine es literatura, si no es literatura, no es nada*. Dois juízos de valor opostos, onde a fala do espanhol parece fazer mais sentido com o que fora comentado até aqui. Luís Miguel Cardoso (2016), reforça essa última perspectiva ao dizer que:

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos a vertente estética ou a vertente histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis, podemos considerar o cinema como uma linguagem articulada no domínio fílmico e avaliar a linguagem cinematográfica da mesma forma que se analisa a linguagem literária. Assim, a proximidade narratológica entre literatura e cinema é, deste modo uma realidade comparável [...]. (CARDOSO, 2016, p.32).

Retomando um pouco as suas origens, por imperativos de afirmação, o cinema, em termos de estatuto, buscou conjugar-se com as artes da nobreza inquestionável, nomeadamente, o teatro e o

---

<sup>3</sup> Cardoso ao citar o estudo de Richard Dyer Macnan, *Film: a Montage of Theories*, Nova Iorque, Dutton, 1996, no qual podemos encontrar a reflexão do cineasta sueco.

romance, desenvolvendo a sua vocação narrativa, explica Cardoso (2016). Desta feita, a narratividade estabeleceu-se como uma característica que unia literatura e cinema, distintos sistemas semióticos.

Cardoso (2016) afirma que o conceito de texto, numa perspectiva translinguística, e como entidade semiótica permite-nos falar de texto fílmico, texto pictórico, texto coreográfico etc. Assim, baseada nas considerações feitas por Christian Metz sobre narratologia, o autor explica que os filmes são vistos como textos, unidades de discurso, podendo ser entendidos segundo os diferentes sistemas -sejam ou não códigos- que moldam esses textos. A partir dessa perspectiva, a linguagem fílmica e a linguagem literária podem ser unidas por relações de equivalência, explica o autor.

Um exemplo dessa correspondência, segundo defendem alguns autores, aproxima a narrativa fílmica da narrativa literária. Louis Giannetti defende a correspondência entre o olhar da câmera e a voz do narrador literário; Bruce Kawin reforça essa ideia acrescentando que:

[...] se no filme não podemos identificar o narrador através de marcas representativas do narrador literário (pronomes, tempos verbais...), isso implica que o narrador só pode ser identificado através de uma perspectiva contextual, o que significa que a posição da câmera, a escolha dos planos, os ângulos de visão, os efeitos de montagem e outros elementos fílmicos propiciam ao espectador uma leitura sequencial das imagens, perspectivando-se uma identificação de um narrador, a instância responsável pela unificação de todas as peças. (CARDOSO, 2016, p. 35 apud A. H. CARDOSO, 1995, p. 1149).

Comentemos, a seguir, como se apresenta uma instância comum ao universo fílmico e literário, a qual pode apresentar características díspares ou de aproximação: o tempo.

Segundo o que defende Iuri Lotman, na imagem fílmica só existe o tempo presente, pois ao contrário do romance não é possível filmar uma narrativa no futuro. Assim, haveria um tempo no filme e três na narrativa. Por sua vez, o filme para construir uma ordem temporal, recorre a técnicas como o corte, o encadeamento ou a elementos sonoros com o diálogo, pois não possui a mesma dimensão dos deícticos na linguagem verbal.

De outro modo, literatura e cinema aproximam-se na categoria tempo, segundo Gerard Genette, ao invocarmos conceitos similares como tempo da história e tempo do discurso. Conforme explica Luís Miguel Cardoso, o recurso à elipse no cinema, espécie de lacuna no discurso fílmico, realizada por meio de uma fusão, encadeamento ou corte, coexiste com a continuação do tempo da história. Em 2001, *Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick (1968), vemos um exemplo dessa técnica, na qual, argumenta Cardoso: [...] por meio do corte entre o plano do osso que voa impulsionado pelo braço do primata e o plano da nave cruzando o espaço, o tempo do discurso é zero, o tempo da história equivale a milhões de anos. (CARDOSO, 2016, p. 29)

Concluindo este exame inicial sobre os elementos (principalmente) de aproximação entre literatura e cinema, Cardoso (2016) pontua que a imagem teve por mérito atrair o próprio texto literário levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem e o distanciamento da letra face à imagem. Neste caso o romance valoriza o monólogo interior, impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem, já naquele o romance refletiria a visão da câmera cinematográfica.

Na próxima seção deste trabalho arguiremos sobre um terceiro elemento nascido dessa relação entre literatura e cinema. Trata-se da intermedialidade, a qual transpõe o limite da mera aproximação, criando espaços onde coabitam manifestações artísticas e midiáticas.

## A INTERMIDIALIDADE EM DISCUSSÃO

No início deste trabalho, ao nos referirmos sobre o tema intermedialidade, afirmamos não ser possível acessá-lo sem considerarmos, principalmente, os conceitos de arte, mídia, intertextualidade e interartes. Refazendo esse comentário, talvez, mais importante do que compreender tais conceitos seja necessário, primeiramente, desassociá-los, da noção de intermedialidade, em função da proximidade que tais conceitos com essa mantêm, para, num segundo momento, voltarmos a relacioná-los. Claus Clüver em um dos seus escritos sobre o assunto propôs-se a estabelecer certos limites entre os termos a fim de compreender melhor o fenômeno intermediário. Partindo de uma análise filológica do termo interartes, apontou que em língua alemã não se tem um referente para esse termo, como ocorre, por exemplo, em países de língua inglesa e portuguesa, como o Brasil, que registram, respectivamente, *Interarts Studies* e Estudos interartes. A língua alemã assinala o referente *intermedialität*, utilizado para designar as relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes, fato este, importante, pois encerra uma possível confusão entre termos, como ocorre em outras línguas, como o português, por exemplo.

A utilização do léxico intermedialidade em português, provocou discussões teóricas, pois ao que parece, ocupou o lugar do que se pesquisava e se conhecia, até então, por estudos interartes. A respeito dessa questão, Clüver entende que o termo interartes, hoje, torna-se cada vez mais equivocado e questionável. No entanto, explica o autor, que, simplesmente, considerar os estudos sobre a intermedialidade como plenamente equivalentes aos estudos interartes, também não parece ser prudente, pois implicaria reconhecer que ambos se aproximam tanto na formulação de tarefas quanto no método e, sobretudo, na escolha dos objetos de pesquisa. Algo que ainda requer investigação para se admitir tal equiparação.

A pedra de toque para o esclarecimento dos estudos interartes, conforme pontua Clüver, passa pelo comparativismo que, segundo Ulrich Weisstein, propôs discutir a “iluminação mútua das artes” como um dos âmbitos de interesse da área. Com o passar dos anos, sancionou-se, por meio de publicações, o comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes. Essa perspectiva refletia o predomínio da arte da palavra sobre as outras artes. Algo que resultou em uma sucessão de trabalhos sobre os estudos interartes, até meados da década de 1990, sob o rótulo de Literatura e outras artes. A partir de 1995, essa expressão perdeu força, com a apresentação de trabalhos nos quais a palavra desempenhava um papel subalterno ou não desempenhava nenhum papel. Deste modo, Literatura e outras artes passou a ser uma expressão pouco “apropriada para o campo de estudos, mas também deixou de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes”, afirma Clüver.

Analisando as observações de Clüver, podemos perceber que os Estudos Interartes privilegiavam a relação entre a Literatura e as demais artes, sob a ótica do estudo comparativista. Certamente, ficavam de fora desse campo de estudo outras manifestações não consideradas artes. Com a publicação de *Poética interartes: ensaios sobre as interrelações entre as artes e as mídias*, 1995, obra que reunia trabalhos apresentados no congresso internacional Estudos Interartes: novas perspectivas, estabeleceu-se, nas palavras de Clüver, uma interessante junção entre as artes e as mídias, apesar de, ainda, se perceber, pelo menos referencialmente (no título), a ênfase dada às Artes e à Literatura.

Assim, a partir da inclusão e aceitação de que os estudos interartes não somente tratavam das relações entre Literatura e (outras) artes, mas também comportavam no seu objeto de estudo artes e

mídias, a definição de estudos interartes tornou-se um espaço exíguo, incapaz de acomodar as manifestações de arte marginais, bem como os diversos tipos de mídia.

Abrindo caminho para um rápido comentário a respeito do que seja arte, como fora aventado no início desta seção, admite-se que não se constitui tarefa das mais fáceis atestar o que é ou o que não é arte. Ao longo da história esse reconhecimento baseou-se/baseia-se em critérios ideológicos quase sempre ligados às elites. A própria expressão Literatura e outras artes, apontada anteriormente, como inferiu Clüver, confere um maior status à arte da escrita, assim como, o termo “artes”, que, num primeiro momento, se referia às chamadas belas artes.

Conforme aponta Jorge Coli (1995), a “arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai.”

Prosseguindo na tarefa de desassociação de conceitos para dar enfoque à intermedialidade, temos que: ao evocar a noção de intertextualidade apenas levando em consideração o texto literário, não haveria a necessidade de defrontá-la com a noção de intermedialidade. Pois, neste caso, intertextualidade somente referir-se-ia ao texto tradicional. No entanto, o conceito de texto foi, no decorrer dos anos, largamente ampliado. Aos poucos, tomou-se consciência, explica Clüver, de que:

[...] havia entre os “pré-textos”, de um texto uma série de outros textos que não podiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias. Quando o interesse científico foi transferido do autor para o leitor, segundo Barthes [...] a intertextualidade se complicou ainda mais, pois surgiram os “pós-textos”, sem falar dos “paratextos”, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. (CLÜVER, 2006, p. 14).

Desse modo, sob a perspectiva semiótica, na qual uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica composta de objetos denominados *textos*, independente do sistema sógnico ao qual pertençam, pôde-se afirmar, por exemplo, que um balé, um soneto, um desenho, um filme, uma propaganda de televisão, uma catedral, figuram como *textos* que podem ser lidos. Argumentações contrárias à essa ampliação do conceito de texto, apontam que o viés semiótico conduziria a uma supervalorização do modelo linguístico ou, ainda, que tal fato implicaria uma redução das mídias a sistemas sógnicos.

A esse respeito, Clüver comenta que a não aceitação da ampliação do conceito de texto é para o estudo de relações intermediáticas importante, pois esta objetiva a comprovação de diferenças. A semiótica, conclui Clüver, “em um dos possíveis significados de intermedialidade, pode ser um instrumento útil e até mesmo necessário.”

Por fim, Clüver (2006) argui que “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade, pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange.”

No nosso idioma, os termos mídia e mídias não designam apenas a variação em número desse substantivo. Esse evento tal qual acontece com a nomenclatura Estudos Interartes, deixa a visão de intermedialidade esfumada. Mídia no singular, conforme aponta Müller (2008), adquire a acepção de meios de comunicação de massa, como a televisão, os jornais e o rádio. Já, conforme explica o autor, no “singular e no plural, adquire o sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo

de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais).” Dessa diferenciação entre meio e suporte, Müller tomando de empréstimo o pensamento de Faulstich, argumenta que:

Nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muitos menos de comunicação em massa. Uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos, tais como a relação entre a tradição oral dos aedos na Grécia e as epopeias homéricas. (MÜLLER, 2008, p. 48 *apud* FAULSTICH, 1998).

Após essa rápida explanação sobre os conceitos que permeiam a intermedialidade, nos resta, enfim, tentar isolar a noção de intermedialidade. Valendo-se mais uma vez de Clüver temos

Intermedialidade diz respeito não só aquilo 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. (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Percebemos, assim, que, ao iluminarmos o conceito de intermedialidade, visualizamos um espaço amplo e matizado de diferentes tipos de mídia (e mídias-arte), e que, conforme afirmou Müller, não se confunde, mas se alimenta da intertextualidade e dos estudos interartes.

Elegemos como ponto de chegada, deste trabalho tratar, não ainda de forma prático-comparativa, das relações intermediáticas que envolvem a Literatura e o Cinema. Após considerarmos na primeira seção pontos de aproximação, tratemos de abordar esse campo de investigação comum aos estudos literários e aos estudos de cinema. Munidos dos conceitos já expostos temos através de um ponto de vista da teoria da mídia, a literatura e o cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos.

Müller (2008), explica que os estudos sobre intermedialidade comportam um amplo espectro de questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Literatura e cinema se destacam dentro desse sistema, pois, como mídias, ocupam um lugar de dominância na sociedade, assim como ocorre, hoje, com as mídias digitais. Para ambas as mídias, o interesse está na compreensão dos processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridização, relacionados, ainda a outras mídias. Dentro desse contexto, Müller pontua que a investigação intermediática objetiva entender de que modo literatura e cinema representam ou deixam de representar a realidade, ou se autorrepresentam, a partir de suas relações.

O cinema, em particular, constitui-se como uma mídia complexa dentro do campo intermediático. Como vimos, desde os seus primórdios, utilizava técnicas de várias artes e meios de expressão, característica que lhe confere status de uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, conforme argui Müller.

Por sua vez, Müller argumenta que as práticas de pesquisa nos estudos literários ao se encaminharem para os estudos da intermedialidade, demonstram que os pesquisadores em Letras podem contribuir para o enriquecimento dos estudos de cinema e intermedialidade.

Por fim, algumas possibilidades de abordagem apresentadas por Müller, oriundas das relações entre literatura e cinema, apontam para os estudos de gênero, divididos em duas frentes: gênero no



sentido histórico-político em que se pode explorar questões de representação como o feminino, a homossexualidade, o negro, etc.; e gênero no sentido estético-pragmático, no qual as peculiaridades dos gêneros literários são abordadas em filmes, como o melodrama, o bildungsroman, a poesia, o romance-epistolar, a sátira, entre outros. E ainda, pesquisas envolvendo relações de gênero e cânone, nas quais gêneros menores ou malditos (como literatura trivial ou a pornografia) são estudados.

## **CONCLUSÃO**

Tendo ainda muito o que se considerar sobre o tema da intermedialidade, especialmente, sobre suas múltiplas relações possíveis, e, ainda, por ser um tema de pesquisa aberto a novas investigações, esperamos ter caracterizado de forma compreensível alguns dos principais pontos que permeiam a sua noção. O objetivo principal voltou-se para formulação de entendimentos mínimos que pudessem servir de alicerce para o desenvolvimento de pesquisa relacionada principalmente ao estudo intermediário envolvendo, particularmente, a Literatura e o Cinema.

## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, L. Miguel. **Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível**. Lisboa: Edições 70, 2016.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria** – Revista de estudos de Literatura. Belo Horizonte, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- DURAS, Marguerite. Literatura e cinema: uma relação bifronte de dissídios e simbioses. In CARDOSO, L. Miguel (org) **Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível**. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 31-93.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 41-50.
- MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: **Outra Travessia** (UFSC), v.7, 2008, p. 47-53.
- ROCKENBACH, Fábio Luis. Especial O Poderoso Chefão: a família, o reino e o poder. Disponível em: <<https://revistamoviment.net/especial-a-fam%C3%ADlia-o-reino-e-o-poder-1c3854e14e3f>>. Acesso em: 27 julho 2020.