

Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade

Adalberto Müller

Resumo

Literatura e cinema devem ser entendidos como mídias, dentro de um sistema midiático bastante amplo, que inclui a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo das relações dentro desse sistema configura o campo da intermedialidade. Como a teoria da mídia, os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e tecnologia, mídia e corpo.

Palavras-chave: literatura-cinema-intermedialidade- realidade

Abstract

Literature and cinema should be understood as media, inside a mediatic system, that includes orality, pop song, radio, press, television, internet, games, etc. The researches inside this system define the field of intermediality. As media theory, the intermediality studies are opened to questions such as the relations between media and reality, media and history, media and politics, media and technology, media and body.

Key-words: literature-cinema-media-reality

Tratamos de compreender aqui um campo de investigação comum aos estudos literários e aos estudos de cinema, o dos estudos de mídia e de

intermedialidade. O objetivo não é outro senão o de apontar para a importância que os estudos de mídia vêm tendo dentro do âmbito dos departamentos de Letras, e também o de melhor instrumentalizar conceitualmente pesquisas nesse domínio transdisciplinar. Partimos de uma observação filológica: o termo mídia é usado correntemente em dois sentidos no Brasil: 1) sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); 2) no singular ou plural, no sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais). Tal distinção, entre “meio” e “suporte”, encontra-se no cerne do debate da teoria da mídia, sobretudo nos domínios de língua alemã, onde os termos empregados (*Medium/Medien*) apresentam acepções um tanto quanto diferenciadas do português. Em primeiro lugar, o termo *Medium* pode significar médium, meio ou mídia. Já *Medien* pode ser tanto o plural de mídia (na acepção 2) quanto a acepção 1. Essa ressalva é importante na medida em que se deve observar que nem sempre se entende *Medium* por “meio de comunicação” (cf. LUHMANN, 2005). Aliás, a palavra comunicação em alemão pode ser expressa por *Mitteilung* (composta por “Mit-”, meio, e “teilen”, dividir) ou por *Kommunikation* (esta usada no sentido técnico-acadêmico).

Toda essa digressão filológica me leva a crer que nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muito menos de comunicação de 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 epopéias homéricas (FAULSTICH, 1998); o impacto do surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da cultura oral (MC LUHAN, 1972); o estudo dos artefatos que provocam velocidade e aceleração (cf. VIRILIO, 1996); os processos cognitivos de construção da realidade (SCHMIDT, 2000) ou ainda a relação entre o teclado da máquina de escrever e o pensamento filosófico moderno (KITTLER, 1986).

Dentro desse processo, literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se interrelacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo dessas interrelações configura o campo da intermedialidade. Esse termo não deve ser confundido com certos campos teóricos, dos quais ele se alimenta, como o da intertextualidade, ou o campo dos estudos interartes. Em relação a esses últimos, deve-se observar que os estudos de intermedialidade, assim como os de teoria da mídia, não são necessariamente estudos de estética. O conceito flusseriano de imagem técnica (FLUSSER, 1998), ou o de velocidade (VIRILIO, 1996), ou ainda o de *Aufschreibsysteme* ou “sistemas discursivos” (KITTLER, 1986), por exemplo, são importantes para a definição da intermedialidade, não se originam de considerações artísticas. No que concerne o domínio da intertextualidade, a diferença dos estudos de intermedialidade está, a meu ver, relacionado a uma mudança de paradigma importante nos últimos anos. O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da Linguística saussureana, onde o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro – e conseqüentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa na história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger

ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central.

Assim como a teoria da mídia, os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Dentro delas, a literatura e o cinema interessam como mídias que ocuparam um lugar de dominância na sociedade (tal como ocorre hoje com as mídias digitais). Tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade. Como exemplo, poderia citar os processos de adaptação da narrativa realista do século XIX em filmes, ou a utilização do melodrama no cinema, que envolve teatro, literatura e cinema conjuntamente. Mas também se poderia falar aqui de processos inversos (do cinema em direção à literatura) e pouco abordados, como o da influência dos espetáculos de fantasmagoria (parte do que se chama “pré-cinema”) na literatura gótica, ou da utilização do conceito cinematográfico de montagem na poesia modernista.

Os estudos de intermedialidade se abrem, enfim, para a complexidade característica do cinema. André Gaudreault (1999) demonstrou que o primeiro cinema utiliza técnicas de várias artes e meios de expressão, constituindo-se, desde o início, como um processo intermediário *per se*. O cinema realiza desde seu início, e quase que involuntariamente, a ambição wagneriana da *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, e de modificar o próprio conceito de Estética, como mostrou Benjamin em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que pode também ser lido como um dos primeiros tratados de intermedialidade (BENJAMIN, 1993).

Ainda se deve acrescentar que tanto os estudos de mídia quanto os de intermedialidade abandonam o paradigma hermenêutico característico dos estudos de estética. Ou ainda: abandonam tanto o paradigma hermenêutico quanto o paradigma sociológico, segundo o qual as artes (e as mídias) seriam reflexo (*Wiederspiegelung*) dos meios de produção. Como observa Kittler, os conceitos fundamentais da hermenêutica e da leitura sociológica são “Sentido” e “Trabalho”, mas entre eles se esquece a própria mediação técnica: “Os literatos são cegos em relação às mídias, os filósofos em relação às técnicas” (KITTLER, 1986, p. 145), lembrando-se que a técnica em Kittler inclui o conhecimento da relação, observada já por Nietzsche, entre um artefato industrial como a máquina de escrever e o pensamento filosófico.

As pesquisas que vimos desenvolvendo¹ se encaminham para a intermedialidade, e tocam assuntos bem diversos, como a questão da teatralidade no cinema em Glauber Rocha (Adeilton Lima), da ambigüidade na narrativa literária e cinematográfica (Rogério Lima), ou a figura do narrador machadiano em suas adaptações para o cinema (Rosângela Nuto), o que demonstra que os pesquisadores das Letras estão preparados para contribuir para o enriquecimento dos estudos de cinema e intermedialidade. Por

¹ No Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Literatura e outras áreas do conhecimento.

outro lado, ao trabalhar com conceitos transdisciplinares como gênero e hibridismo, tais abordagens enriquecem as práticas de pesquisa nos estudos literários, ao passo que mostram que os literatos não só podem como devem abrir-se aos estudos de mídia.

Uma pedra de toque para entender essa abertura dos estudos literários em relação aos estudos de mídia pode ser encontrada num artigo de 1990, do pesquisador e teórico alemão Siegfried J. Schmidt: “Why literature is not enough, or: literary studies as media studies” (SCHMIDT, 1990). Nele, Schmidt considera relevante o fato de que, com o pós-estruturalismo, os estudos literários passaram por uma seqüência de transformações que entram em choque com a tradição filológica e hermenêutica, tais como a emergência dos estudos feministas e sócio-históricos, a discussão sobre o cânone e a sobre a literatura trivial. Além disso, “a transformação dos estudos literários em estudos textuais juntamente com uma expansão de fenômenos temáticos de textos literários em direção a outros produtos midiáticos (filmes, vídeos, comerciais de tevê, videocliques, etc.) transformou os estudos literários em um tipo específico de estudos de mídia” (SCHMIDT, 1990, p. 9).

Em geral, os estudos sobre literatura e cinema se restringiram até bem recentemente, em grande parte, à questão da adaptação, questão hoje bastante desacreditada ou vista com certa desconfiança. A questão da adaptação não é, em si, uma questão irrelevante. Ela se torna irrelevante quando é tratada de modo superficial. Em geral, os trabalhos sobre adaptação no âmbito dos estudos literários partem de um pressuposto errado e chegam a uma conclusão pouco produtiva: o pressuposto errado – na verdade um preconceito – é o de que é preciso conhecer antes de tudo a obra literária, e que a adaptação, por melhor que seja, sempre vai ser inferior ao texto literário. A conclusão pouco produtiva vem da falta de preparo dos literatos para com a coisa cinematográfica. Em geral, faltam aos literatos, mesmo quando cinéfilos, conhecimentos mais aprofundados da técnica cinematográfica e da realidade dos meios de comunicação de massa.

Lembro-me aqui de duas anedotas que ilustram bem o caso do preconceito sobre adaptação. Uma é contada por Naremore (2000), a dos bodes que estavam comendo, cada um, um livro e um rolo de filme. O primeiro pergunta ao segundo: “mas e aí, o filme é bom?” Ao que o segundo bode responde: “é, mas o livro é melhor”. A outra é de Tom Tykwer, a quem lhe perguntaram ironicamente como seria possível adaptar o best-seller *O perfume* para as telas, sobretudo as belas descrições dos odores. Ao que ele respondeu: mas para mim o romance de Patrick Süskind não tem cheiro nenhum! O filme de Tykwer poderia ser um modelo para se pensar não apenas as relações entre o texto verbal e a imagem, mas a própria tarefa de tradução entre os sentidos, pois se trata, no filme, a partir do romance, de passar do olfato para a visão. Aquilo que o protagonista Jean-Pierre Gribouille cheira tem que se transformar naquilo que nós vemos, ou seja, há uma relação de sinestesia em jogo. A sinestesia, aliás, essa velha figura de retórica, de que os poetas simbolistas usaram e abusaram, poderia ser tomada como um modelo epistemológico para se pensar as relações entre literatura e cinema, ou entre o verbal e o visual.

Os trabalhos que mencionarei partem de diversas perspectivas de pesquisa, de diversos pressupostos conceituais. O trabalho de Aparecida Taboza², por exemplo,

2 Ver nota 1.

aborda o filme *Blow up*, de Antonioni, a partir do conto de Julio Cortázar – até aqui, nada de novo, dir-se-ia. Mas, a partir do momento em que reflete sobre a questão da fotografia (no conto e no filme), amplia-se o leque de possibilidades, que vão de uma reflexão sobre a estética da imagem à questão da intermedialidade – pois assistir ao filme de Antonioni implica em levar em consideração tanto a escrita, a literatura, quanto a imagem, a fotografia e o cinema. Desse modo, não é tanto a adaptação da obra de Cortázar que está em jogo, mas sim o modo como essas mídias representam a realidade, o modo como elas se representam (ou seja, como a literatura e o cinema vêem a fotografia), e o modo como elas se auto-representam (como a literatura vê a literatura, o cinema, o cinema, etc.) Passamos então de uma hermenêutica textual a uma reflexão sobre as mídias, e sobre o modo como elas constroem o que chamamos de realidade, tanto quanto são elas mesmas construtos e ao mesmo tempo uma realidade.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem das relações entre literatura e cinema, pode-se ainda optar pela trilha aberta pelos estudos de gênero. Primeiro, tomando-se gênero no sentido histórico-político (*gender*), temos aí a vasta gama de abordagens oriundas dos estudos culturais, com os quais se pode trabalhar concomitantemente a literatura e o cinema em torno da questão da representação (do feminino, do homossexual, do negro, etc.) Segundo, tomando-se gênero no sentido estético-pragmático (no sentido do inglês *genre*). Aqui, as peculiaridades dos gêneros literários são abordadas em filmes, tais como o melodrama, o *bildungsroman*, a poesia, o romance-epistolar, a sátira, e assim por diante. Em alguns casos, o gênero adquire um *status* bem mais elevado e autônomo em relação à literatura, como é o caso da poesia, que pode ser considerada uma arte verbal distinta da literatura, e cujas relações com o cinema (e com as demais artes) transcendem a questão da adaptação (pois é impossível “adaptar um poema”). Assim, quando Pier Paolo Pasolini, para citar um caso, fala em “cinema de poesia”, ele de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema “inspirado” na poesia, mas de uma cinema que toma da poesia a sua característica mais íntima e essencial: o autoquestionamento, ou aquela “consciência lírica” que a poesia desenvolve, e que a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas. Por isso, o cinema de poesia não é apenas um cinema cheio de belas imagens (muito pelo contrário, Pasolini cultuava o feio e o pobre), mas um cinema em que as imagens “se pensam”. Pasolini ia mais longe, inclusive. Para ele, o cinema de poesia era apenas uma etapa para uma poetização da própria indústria (e não apenas a indústria cinematográfica), que se daria *pari passu* com a poetização da vida e das relações sociais (MÜLLER, 2006).

Da mesma forma que a poesia, o melodrama, como vem demonstrando Ismail Xavier (2003), é o gênero dos gêneros na tradição das artes do espetáculo, desde o final do século XVIII. A partir da ótica do melodrama, Ismail Xavier revela que várias tradições cinematográficas, do *mainstream* norte-americano ao cinema autoral de Buñuel ou de Fassbinder, se mostram comprometidas de alguma forma com a “sedução moral negociada” que o melodrama oferece enquanto gênero e forma de comunicação.

Apenas para citar outras abordagens possíveis, é preciso destacar as interessantíssimas pesquisas envolvendo relações entre gênero e cânone, nas quais se estudam sobretudo os gêneros menores ou malditos (como a literatura trivial ou a pornografia). Estudos como os do grupo coordenado por Bernardette Lyra, em torno do “cinema de bordas”, poderia inclusive tornar-se referência ou dialogar de maneira profícua com os estudos literários sobre o cânone, incluindo-se aí as discussões teóricas sobre a estética

da recepção e sobre a materialidade da comunicação.

É no âmbito dessas diversas abordagens que as relações entre literatura e cinema ganham interesse novamente, atualizando um debate que parecia até bem recentemente condenado ao esquecimento. Num recente e importante manual de estudos de cinema, utilizado em diversas universidades alemãs, Joachim Paech (PAESCH, 2003) dedica um texto capital sobre a intermedialidade, insistindo no fato de que esse conceito permite fazer avançar os estudos de cinema a partir de uma compreensão do modo como a mídia-cinema se relaciona, visceralmente, com outras mídias, como a literatura e a pintura. No outro lado do Reno, François Jost³, na esteira de seu colega em diversos trabalhos André Gaudreault, acentua o fato de que a intermedialidade permite compreender fenômenos complexos de comunicação, que vão da literatura ao cinema, da arte de vanguarda aos programas de tele-realidade.

A diversidade das mídias pode, então, ser pensada em dois modos: um, que é o de J.-M. Schaeffer, que chamarei *segregacionista*, se esforça em mostrar que cada mídia possui uma especificidade tal que impõe conceitos não-exportáveis, e o outro, aquele que pus no papel sob o nome de *narratologia comparada*, que chamarei *heurística*, já que ela consiste em fazer variar em extensão e em compreensão conceitos pouco ou muito universais (Gaudreault compartilha deste ponto de vista da mesma forma).

E, pouco adiante, ele arremata:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação, e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba.

Do mesmo modo, acredito que as abordagens entre literatura e cinema devem tornar-se englobantes, não segregacionistas. Claro que, para quem pretende confiar-se ao seu departamento, ao seu instituto, sob pretexto de uma melhor “definição” das áreas de conhecimento, falar de literatura e cinema pode ser um contra-senso, algo digno tanto de desprezo quanto de indiferença, que ao fim e ao cabo são duas faces da mesma moeda.

Referência bibliográfica

BENJAMIN, W (1993). *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense.

³ Palestra proferida na UnB, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2006, a sair pela revista *Cerrados*. A tradução é minha.

- FAULSTICH, W. (1998) *Geschichte der Medien*, v. 1. Goetingen, Vanderbroek & Ruprecht.
- FLUSSER, V. (1998). *Kommunikologie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Montreal/Paris, Nota Bene/Armand Colin, 1999.
- GUIMARÃES, C. (1997) *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- KITTLER, F. (1986) *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução de Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 1998.
- MC LUHAN, M. (1972) *A galáxia de Gutemberg*, S. Paulo: Cia Editora Nacional/Ed.USP.
- MÜLLER, A. (2005). A semiologia selvagem de Pasolini. Belo Horizonte: *Devires*, n. 3.
- MÜLLER, J. (1996). *Intermedialität. Formen modernen kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.
- NAREMORE, J., org. (2000). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- PAESCH, J. (2003) Intermedialität. In: FELIX, J. (org.) *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender.
- SCHMIDT, S. J. (1990). *Why literature is not enough, or: Literary studies as media studies*. LUMIS-Schriften 25, Universität-GH Siegen:LUMIS Institut.
- SCHMIDT, S.J. (2000). *Kalte Faszination. Medien.Kultur.Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- SCHMIDT, S.J. (2004). *Zwiespältige Begierden. Aspekte der Medienkultur*. Freiburg i. B.:Rombach.
- VIRILIO, P. (1996). *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- XAVIER, I. (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify.