

# INTERMIDIALIDADE E ESTUDOS INTERARTES: DESAFIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA 2



THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ  
ANDRÉ SOARES VIEIRA  
organizadores

No Brasil e no exterior, cada vez mais os estudos interartes e da intermedialidade têm suscitado o interesse de professores e pesquisadores, cujos trabalhos focalizam a relação entre as artes e as mídias, do ponto de vista histórico-cultural ou teórico-crítico.

Embora estejamos temporalmente distantes da tradição da comparação entre as artes, evocada desde a célebre máxima horaciana *ut pictura poesis*, ou da discussão sobre o *paragone*, como podemos ler no *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci – que replica a Simônides de Céos, argumentando que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega” –, ou, ainda, distantes da disputa das artes irmãs encenada por Félibien no *Sonho de Filômato*, essa extensa tradição não deixa de ecoar no debate contemporâneo em torno do estatuto das obras de arte e das relações que estabelecem entre si.

Hoje, a discussão suscitada pelos estudos interartes encontra novos desdobramentos nas reflexões sobre a intermedialidade, sua definição e seus fundamentos, seu alcance teórico e suas práticas que se mostram tão variadas quanto a potência criativa dos artistas se revela infinita.

Em seu segundo volume, o livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea* vem contribuir para a ampliação desse campo de estudos essencialmente interdisciplinar, ao trazer ao conhecimento do público de língua portuguesa um conjunto de dez textos redigidos por especialistas provenientes de diversos países em que os estudos de intermedialidade estão bastante avançados, e nos quais são abordadas questões de ordem conceitual, bem como as práticas intermediáticas, como o cinema e o teatro.

**INTERMIDIALIDADE  
E ESTUDOS INTERARTES:  
DESAFIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Volume 2**

Thaís Flores Nogueira Diniz  
André Soares Vieira  
Organizadores

INTERMIDIALIDADE  
E ESTUDOS INTERARTES:  
DESAFIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Volume 2

UFMG

fale

FAPEMIG

Fundação de Amparo à Pesquisa do  
Estado de Minas Gerais



Apoio:



Ministério  
da Educação

Ministério da  
Ciência e Tecnologia



Belo Horizonte  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Faculdade de Letras da UFMG  
2012

Copyright © 2012 dos Autores

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

FACULDADE DE LETRAS

Coordenadora: Leda Maria Martins

Subcoordenador: Jacyntho José Lins Brandão

Projeto Gráfico e Editoração: Marco Antônio e Alda Durães

Capa: Philippe Enrico, "Signos coloridos II", 2007

A publicação deste livro foi possível graças ao auxílio financeiro da FAPEMIG, através do Programa Pesquisador Mineiro II.

Impressão: Gráfica RONA

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

161

Intermedialidade e estudos interartes : desafios da arte contemporânea /  
Thaïs Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira, organizadores. –  
Belo Horizonte : Rona Editora : FALE/UFMG, 2012.

v. : il., fots. (p&b) ; 23 cm.

Inclui referências.

"A organização desta publicação está ligada às atividades do projeto de pesquisa intitulado "Intermedialidade em produções culturais contemporâneas", desenvolvido na UFMG por Thaïs Flores Nogueira Diniz e financiado pelo CNPq."

ISBN: 978-85-7758-112-2

1. Arte moderna – Séc. XX-XXI. 2. Arte e tecnologia. 3. Performance (Arte). 4. Teatro. 5. Artes cênicas. 6. Intermedialidade. I. Diniz, Thaïs Flores Nogueira. II. Vieira, André Soares. III. Título.

CDD : 700.185

Ao José Silvério,  
pelos 50 anos de amor incondicional.

“Enquanto a distinção entre arte e não-arte ainda tiver alguma função, pode-se considerar como arte, independentemente de considerações estéticas, textos compostos dentro de um determinado sistema sígnico, que a comunidade interpretativa permite, ou mesmo exige, que sejam lidos como ‘obra de arte’”

CLUVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. In: BUESCU, Helena; FERREIRA DUARTE, João; GUSMÃO, Manuel (Orgs). Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada. Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda, 2001, p. 338.

# SUMÁRIO

Thaís Flores Nogueira Diniz André Soares Vieira Apresentação . . . . .	11
--	----

## PARTE I

Carol DUNCAN Quem rege o mundo da arte? . . . . .	17
--	----

Dick HIGGINS Intermídia . . . . .	41
--------------------------------------	----

Irina RAJEWSKY A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade . . . . .	51
--	----

Jürgen E. MÜLLER Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse <i>conceito</i> . . . . .	75
---	----

## PARTE II

Karl PRÜMM O trabalho da câmera: uma prática intermediária: A concepção de imagem do <i>cameraman</i> Eugen Schüfftan (1886-1977) . . . . .	99
--	----

Chiel KATTENBELT O teatro como arte do <i>performer</i> e palco da intermedialidade . . . . .	115
---	-----

### PARTE III

Klaus Peter DENCKER

Da poesia concreta à poesia visual: um olhar  
para o futuro dos meios eletrônicos . . . . . 133

Claus CLÜVER

“Arte transgênica”: a biopoesia de Eduardo Kac . . . 155

Hans LUND

A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen,  
e a noção de ilustração . . . . . 171

Pascal LEFÈVRE

Ontologias visuais incompatíveis?: A adaptação  
problemática de imagens desenhadas . . . . . 189

Notas sobre os Colaboradores . . . . . 209

Notas sobre os Tradutores . . . . . 211

## Apresentação

Esta publicação concretiza mais uma vez parte dos objetivos do Grupo de pesquisa Intermídia: Estudos sobre a Intermidialidade, por representar a continuação do trabalho iniciado com a organização da antologia intitulada *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. A presente obra reúne mais alguns textos que auxiliarão na análise crítica de obras contemporâneas constituídas de textos em diferentes mídias e que, como no primeiro volume da série, foram traduzidos em sua totalidade por professores, membros do grupo.

O volume é dividido em três partes. Na primeira parte, tratamos das questões ideológicas responsáveis pela canonização das obras de arte em geral e de algumas questões conceituais sobre intermedialidade: sua aparição no discurso crítico e seu posterior tratamento no discurso contemporâneo. A segunda parte apresenta dois textos que tratam respectivamente do trabalho da câmera como uma prática intermediática, e do teatro como palco da intermedialidade. Por sua vez, a terceira parte trata de algumas formas de intermedialidade específicas, a saber: poesia concreta e visual; biopoesia; ilustração polifônica e adaptação de histórias em quadrinhos.

O texto de Carol Duncan discute o poder exercido por críticos e profissionais enquanto manipuladores e mediadores das relações sociais do mundo da arte. Segundo a autora, o trabalho do artista só se faz visível como arte em três situações: ao ser reconhecido pela crítica especializada, pela exposição num espaço de arte ou pela venda a colecionadores. Envolvida num discurso mediador e exposta num contexto que induz sua leitura como arte, a obra tem seu valor estético associado ao valor econômico, forçando o artista a observar as tendências do mercado e a falar de sua obra usando termos críticos em voga. Por outro lado, como o desrespeito a regras transformou-se numa nova regra, a irreverência, a rebeldia ou a absurdidade são valorizadas e transformadas em mercadoria de troca. A autora acrescenta ainda que a inovação e a originalidade são aceitas apenas por serem ideologicamente úteis, como “prova” da liberdade proclamada pela sociedade.

O texto de Dick Higgins, publicado originalmente em 1966, foi aqui inserido por questões históricas. Reveste-se de importância por apresentar, pela primeira vez, o termo “intermídia” para designar a produção surgida a partir do final dos anos 1950 e que não pertencia às categorias artísticas então conhecidas (pintura, escultura, teatro e dança). Apresenta exemplos de obras intermidiáticas e procura justificar a necessidade de se utilizar um novo termo para facilitar o entendimento das novas obras. No pós-escrito que complementa o texto, o autor explica a origem e definição da palavra intermídia e suas intenções ao escrever o artigo e criar o termo, apresentando eventualmente o contexto histórico de sua circulação.

Irina Rajewsky, em seu artigo, afirma que, no sentido geral, existe um consenso quanto à definição de intermedialidade, apesar das diversas abordagens que fazem uso desse conceito. A despeito do questionamento quanto à existência de fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, a autora dá importância crucial à existência de especificidades na prática artística, e especula como as mídias podem ser concebidas separadamente e como funcionam nas práticas intermidiáticas concretas

O texto de Jürgen E. Müller faz um contraste com o texto de Higgins por tratar da pesquisa atual sobre intermedialidade. O autor declara ser hoje este eixo de pesquisa estendido a todas as partes do mundo, porém com certa dificuldade devido ao grande número de opções que se abrem para este estudo. Sem usar um jargão puramente acadêmico, Müller desenvolve alguns “aforismos” sobre o estado atual dos estudos sobre intermedialidade e apresenta algumas perspectivas para uma abordagem histórica. O autor preocupa-se ainda com a questão do surgimento de uma “nova” mídia pela transformação de uma “nova” mídia, enfatizando o papel da intermedialidade como processo. Além disso, compara o conceito de intermedialidade com os de intertextualidade, interartes e hibridismo. Ao final, ele interroga qual seria a real substância dos estudos sobre intermedialidade

Servindo de transição entre a parte mais geral sobre arte e intermedialidade e outra que se concentra em algumas formas específicas de intermedialidade, foram incluídos os textos de Karl Prümm e de Chiel Kattenbelt. O primeiro trata do processo de criação da imagem percebida como ato fotográfico de um artista, o *cameraman*, que nela imprime sua marca individual. Para o autor, este artista seria Eugen Schüfftan (1886-

1977) que, valendo-se de estratégias intermediáticas, apropriou-se da forma original das tradições da pintura e da fotografia na elaboração artística da luz como elemento central da criação da imagem. O segundo situa o teatro enquanto palco da intermedialidade. Após questionar o estatuto do teatro como arte composta ou autônoma, Chiel Kattenbelt reconhece ser esta forma uma hipermídia que incorpora todas as artes e conseqüentemente todas as mídias. Para ele, o teatro difere do cinema, televisão e vídeo, que são artes gravadas/reproduzidas, por ser a arte da presença e, portanto, do *performer*. Ao final, Kattenbelt define o teatro não como arte composta, ou como arte dramática, mas como palco da intermedialidade, isto é, o lugar onde o espetáculo da vida pode ser encenado de forma tal a ser desconstruído e tornado visível novamente.

O texto de Klaus Peter Dencker é traduzido a partir de sua versão para o inglês realizada em 2000 por Harry Polkinhorn. Nele, apresenta-se o percurso histórico da poesia visual, cujo início data da Antiguidade, com Horácio. Nesta discussão, ocupa destaque especial o modo como as redes midiáticas têm afetado o artista e a obra de arte, num momento em que esta passa a ser reproduzível e, com frequência, interativa.

Em seu artigo, sobre a “arte transgênica” do poeta e artista brasileiro Eduardo Kac, Claus Clüver investiga um tipo diferente de transformação midiática, que explora radicalmente as possibilidades da tecnologia da mídia contemporânea para o fazer artístico. O autor examina as funções dessa obra, as exigências feitas ao receptor e as implicações para a prática da intermedialidade, para o discurso sobre a mídia e para a noção de “poesia”.

O texto de Hans Lund discute questões como a definição do termo “ilustração” e sua utilidade. O autor propõe a existência de uma quarta função da ilustração, a qual denomina de “função antifônica”, e que consiste em incorporar ilustrações ao texto verbal enquanto este é narrado, tornando o texto impresso uma representação verbo-visual do acontecimento narrativo.

O texto de Pascal Lefèvre encerra esta antologia tratando dos problemas da adaptação dos quadrinhos para o cinema. O artigo aponta quatro incompatibilidades entre as duas mídias, as quais influenciam o processo de adaptação: a diferença de tempo e duração entre os dois meios, o *layout* da página e da tela, o uso do som no cinema em oposição ao silêncio dos quadrinhos e a materialidade do desenho em contraste com a fotografia do filme. Segundo o autor, esses quatro elementos fazem do trabalho do cineasta uma tarefa bastante complexa.

Esperando ter demonstrado a utilidade destes textos para os estudos sobre a intermedialidade, agradecemos aos tradutores pela tarefa árdua que empreenderam e aos autores, pela autorização concedida para a tradução e publicação de seus textos. Nossos agradecimentos se estendem novamente ao professor Claus Clüver pelas sugestões dos textos e incentivo ao projeto e a Erika Viviane Costa Vieira pela revisão do texto.

Thaís Flores Nogueira Diniz  
André Soares Vieira

PARTE I

# Quem rege o mundo da arte?<sup>1</sup>

Carol Duncan

*Tradução\* de Solange Ribeiro de Oliveira*

Por volta dos anos 1970, as publicações especializadas em arte anunciaram uma nova tendência da pintura moderna, o foto-realismo. Em algum momento de seu trabalho, todos os artistas envolvidos usavam imagens fotográficas. Na mesma época, a maioria das galerias de arte expunha criações totalmente abstratas ou conceituais. Daí a surpresa despertada pelo aparecimento de obras que nos impunham imagens do mundo moderno de altíssima definição. Uma tela chamou-me especialmente a atenção. Mostrava uma família de quatro membros numa praia da Flórida. O grupo assemelhava-se ao tipo de família tipicamente americana, retratada em anúncios de certa marca de pão, exceto pelo fato de que a imagem sugeria um instantâneo para o qual todos tinham posado com o objetivo deliberado de indicar o papel que representavam: membros de uma família feliz, que gostava de se divertir. Assim, o pai – um sócio de Dick Nixon – brincando com o carrinho do filho, escancara um largo sorriso, enquanto a mãe dá demonstrações exageradas do quanto está se divertindo. A superfície composta e neutra da imagem, suas formas

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado pela primeira vez na *Socialist Review*, v. 13, p. 99-119, jul.-ago. 1983. Foi re-impresso por permissão do Center for Social Research and Education.

\*A partir do texto em inglês: Who rules the artworld? In: *The Aesthetics of Power*. Cambridge University Press, 1993, p. 169-188.

nítidas e cores vivas, enfatizavam o vazio do clichê familiar representado pelas personagens.

Dois anos depois, fui apresentada ao artista. Disse-lhe o quanto gostava de seu trabalho. Evidentemente, isso lhe agradou. Cometi então o erro de acrescentar alguma coisa – algo sobre seu modo desapaixonado de apresentar uma imagem tão incomodativa. No momento em que mencionei a imagem ele teve uma reação violenta. Insistiu que sua pintura não era sobre o clichê da família nem qualquer outra coisa “na” imagem. Era apenas sobre a superfície pintada enquanto combinação de cores e formas. Ele próprio era totalmente indiferente ao conteúdo das fotos que usava para seus quadros, e as selecionava tomando como critério apenas a composição e as cores das fotos. Em outras palavras, seu trabalho era exclusivamente sobre “arte”, tal como então a definiam os críticos mais influentes do mundo da arte erudita. Não tentei argumentar com o artista. Entre profissionais dessa arte, nota-se frequentemente a necessidade de expressar intenções artísticas consagradas pela crítica. Digo o mesmo quanto ao desespero.

Um dos assuntos deste ensaio é a crítica de arte. Defino-a como a crítica de arte erudita que aparece nas revistas de maior prestígio nesse campo – *Artforum*, *Art in America*, *Arts Magazine*, *October* e mais algumas. Ocasionalmente, esse tipo de crítica aparece também em catálogos de exposições, antologias e outras publicações. Logo de início deve-se observar algo óbvio, mas importante: a maior parte dessa crítica promove a arte muito moderna que não é compreendida, apreciada ou mesmo conhecida pela maioria. Isso equivale a dizer também que muito poucas pessoas lêem crítica séria de arte. Inversamente, a espécie de arte que mais frequentemente se cria e se compra – a que se vê em galerias modestas ou até em feiras ao ar livre – nunca é objeto de crítica séria. A maioria das pessoas convive com a arte ou com algo que consideram arte de acordo com seu gosto individual, sem qualquer referência à crítica sobre arte erudita.

Entretanto, a julgar pelo volume de crítica que se publica anualmente, ela é um componente necessário do mundo da arte erudita. Dentro desse mundo, os críticos parecem ter enorme poder, especialmente aos olhos dos artistas. Qual é, pois, o poder da crítica de arte? Que faz e para quem o faz? A seguir, pretendo explorar essas e outras questões. Interesse-me, sobretudo, pelo papel que a crítica de

arte desempenha na manipulação das relações sociais no mundo da arte, e a forma pela qual atua como mediadora tanto na produção quanto no uso da arte erudita.

As pessoas que consomem crítica de arte – as que compram revistas especializadas e frequentam conferências e debates sobre crítica – geralmente envolvem-se diretamente com a produção de arte erudita. Pertencem a esse universo. Este pode ser descrito de muitas formas – como ímã para atrair talento criativo, como enclave elitista, como espaço de liberdade pessoal, como comunidade dos alienados. Entretanto, pouco importando o que mais possa ser, o mundo moderno da arte erudita é um mercado internacional com sede em Nova York, fluindo para centros rivais em Paris, Londres, Milão, Tóquio, e os outros grandes eixos do capitalismo. Como qualquer outro mercado, organiza-se em torno da produção e uso dos produtos, que, no caso, são objetos de luxo produzidos por pequenos fabricantes.

Entre os fabricantes-artistas e seus compradores há grupos de intermediários, homens e mulheres oferecendo vários serviços: como vendedores, críticos, consultores, funcionários de museus, professores de arte e professores universitários. Esse exército de profissionais classifica, explica, promove e exhibe obras de arte e também recruta e treina novos profissionais. Muitos executam mais de uma tarefa; por exemplo, podem criar artefatos e também ser professores numa escola de arte. Professores da história da arte algumas vezes escrevem crítica e trabalham como curadores de exposições. Como a fotografia tornou-se arte culta em grande escala, o mercado cada vez mais assimila grande quantidade de artistas-fotógrafos e compradores de fotografias artísticas – além de um número crescente de intermediários que explicam, instruem etc. Juntas, essas pessoas formam a rede de relações sociais dentro da qual se produz arte e se estabelece seu uso.

Os artistas criam obras, mas não criam arte no sentido social. Seu trabalho só se transforma em arte quando se torna visível dentro do contexto artístico. De fato, em toda parte produzem-se objetos que seus criadores consideram arte. O que fazem em casa pode até parecer arte aos olhos de amigos e vizinhos. Mas a maior parte dessas pessoas são artistas apenas dentro dos limites de suas comunidades imediatas. O mundo nova-iorquino de arte erudita não é uma comunidade local entre outras. É a comunidade artística socialmente mais visível, e, na atualidade, a comunidade artística máxima do mundo ocidental. Destaca-se como

um conjunto de espaços reservados para a exposição de produtos de arte erudita. Mais visíveis entre esses espaços contam-se os prestigiosos museus típicos das grandes cidades. O Museu de Arte Moderna, o Museu Metropolitano de Arte, os museus Guggenheim e Whitney são talvez os espaços supremos do mundo da arte. Aí o público pode ver o que se considera a mais autêntica, consumada e influente arte erudita. As obras exibidas nesses espaços validam outras semelhantes, expostas em outros lugares.

Irradiando-se desses centros, existe uma vasta rede de espaços que apoiam a arte culta e reforçam a autoridade dos grandes museus – um punhado de galerias comerciais “importantes”; algumas coleções particulares observadas pelos especialistas; pequenos museus universitários com os olhos voltados para as novas tendências artísticas; e uma multidão de espaços menores, marginais, os chamados espaços “alternativos”. Alguns funcionam como plataformas inaugurais de onde se podem lançar obras novas para os espaços superiores do mercado, embora a maior parte dos museus menores contente-se em seguir a liderança dos grandes centros.

A maioria dos criadores de arte nunca chega perto de qualquer desses espaços, pelo menos no papel de fornecedores de arte. Outros preferem os espaços periféricos, ou são neles mantidos – sendo que muitos desses espaços são financiados pelo estado ou por grandes corporações e algumas vezes concedem uma margem de experimentação e liberdade individual superior à permitida pelas instituições mais importantes.

Para se fazer visível nesse mundo, o artista tem de criar obras que de alguma forma falem à comunidade da arte culta, ou a algum de seus segmentos. Evidentemente, refiro-me a indivíduos formados por escolas ou departamentos de arte, pessoas cuja concepção de trabalho artístico já foi moldada dentro de uma orientação balizada pelo mercado da arte erudita. Só na área de Nova York, há milhares dessas pessoas – pintores, escultores, fotógrafos, desenhistas comerciais, atores ou músicos e outros, competindo entre si para se tornar visíveis nesse mercado. Há um número equivalente de outros que residem alhures, frequentemente em cidades universitárias, onde dão aulas sobre arte ou são casados com alguém que o faz. No conjunto, toda essa gente cria centenas de milhares de obras inteligíveis como arte apenas para um punhado de compradores, críticos, revendedores e curadores. Essa massa de arte e de artistas constitui a condição normal do mercado de arte.

Os artistas criam obras, mas não têm o poder de torná-las visíveis enquanto arte no mundo da arte erudita. Sua obra conquista essa condição

quando alguém com autoridade nesse mundo a trata como arte. Basicamente, isso acontece de três maneiras: a obra é exposta num espaço de arte culta, é noticiada pela imprensa que trata dessa arte ou é comprada por um colecionador de arte erudita. A demonstração mais espetacular de que o mundo da arte valoriza o trabalho de um artista ocorre quando um museu importante compra um exemplar e o expõe para que todos o vejam. Mas antes que isso aconteça, durante algum tempo, os artistas têm de conquistar de outras formas a validação de suas obras. A visibilidade normalmente se inicia quando um marchand de prestígio, ou curador de um dos museus mais importantes, os inclui numa exposição ou lhes proporciona uma exposição individual. Ao fazê-lo, o marchand dá uma demonstração pública de que, no seu entender, a obra tem qualidade artística. Ao expor obras de arte, marchands ou curadores investem nelas seu julgamento e sua reputação profissional. Se a obra é reconhecida ou encontra um comprador alhures, aquele que a expôs mantém ou até aumenta seu poder de legitimar obras de arte.

Finalmente, a obra torna-se arte erudita quando um crítico a trata como tal na imprensa especializada ou em algum outro fórum público. Mas da exposição da obra não se segue automaticamente que ela atraia a atenção dos críticos, especialmente a opinião favorável de um crítico competente, embora uma exposição geralmente dê aos críticos a oportunidade de escrever sobre um artista. Muita coisa depende do lugar onde se realiza a exposição. Só um punhado de galerias de prestígio pode garantir que suas exposições serão notadas. Evidentemente, uma exposição individual num grande museu – o reconhecimento máximo – certamente garante uma reação crítica. Mas quando um artista chega a conseguir uma dessas exposições, certamente já conquistou visibilidade significativa no mercado.

Os bons críticos validam uma obra como arte testemunhando publicamente que, para eles, ela tem qualidade artística. Expressam verbalmente sua experiência da obra, identificando as ideias e sentimentos que o trabalho lhes inspira e descrevendo a forma específica utilizada pelo artista para produzir esse efeito. Desse modo, os críticos demonstram que, para eles, a obra tem algum sentido transcendente, que molda ou ilumina algum sentimento, valor ou verdade que julgam significativo, e que o faz de uma forma que parece adequada. A qualidade do trabalho crítico pode ser mais ou menos testada quando olhamos a obra: enxergamos

e valorizamos – ou não – o sentido apontado. Assim, juntamente com marchands e curadores, os críticos criam para a obra um contexto artístico. Envolvem-na com um discurso mediador e também com um contexto físico que induz sua leitura como arte.

Ao dar seu testemunho sobre o valor artístico do trabalho, o crítico também aumenta seu valor de mercado. Quando consegue comunicar sua própria experiência de uma obra, confere-lhe sentido e, portanto, valor, aos olhos alheios. Assim o crítico ajuda a construir a reputação do artista e também confere um conteúdo específico a essa reputação. Nesse processo a obra absorve o valor criado pelo trabalho do crítico. Na prática, portanto, o valor estético e econômico de uma obra fundamentam-se no mesmo julgamento. Por esse motivo, os críticos – quando não estão sendo cortejados pelos artistas – são frequentemente alvo de ressentimento e ficam especialmente vulneráveis a acusações de conluio e de interesse pessoal (muitos possuem consideráveis coleções de obras de arte). Muitas vezes tais acusações são merecidas, mas a maioria dos críticos não tem o poder autônomo que os artistas lhes atribuem. Como veremos, qualquer poder que possam exercer depende, em última análise, das necessidades do comprador.

Entretanto, a crítica de arte desempenha um papel crucial. A crítica seleciona, rotula e mede o valor dos artistas, classificando-os em relação uns com os outros dentro das tendências sempre cambiantes que sopram pelo mercado: pop, figurativa, lirismo abstrato, minimalismo, neo-realismo, arte conceitual, *performance*, *pattern painting*, *punk*, *new wave*, neo-expressionismo etc. Ao mesmo tempo, os críticos, individualmente, tentam atrair atenção ao defender ou inventar uma ou mais dentre essas tendências, que, com frequência, são transitórias. Gostem ou não, queiram ou não admiti-lo, a maioria dos artistas profissionais vê-se forçada a observar o mercado. Sabem quais tendências estão no momento recebendo apoio crítico. Sabem quem está exibindo em qual galeria, quem tem uma retrospectiva no Whitney, quem aparece na capa deste mês de qual revista, quem recebeu uma crítica do meio artístico e quantas linhas continha essa crítica. Sabem quem está vendendo, e por que preço, nos leilões. Desde seu tempo de estudantes na escola de arte, os artistas aprendem que o reconhecimento significa visibilidade nesses contextos, e muitos medem seu próprio valor pelo volume de visibilidade que conseguem. Dentre os objetivos de sua carreira, um fato crucial é que têm

de competir entre si através de seu trabalho e, ao mesmo tempo, como profissionais da mesma área, buscar uns nos outros apoio e companheirismo.

Assim sendo, a crítica monta guarda junto à porta que conduz a todos os espaços disponíveis da arte erudita, estabelece os termos de entrada, pesquisa os espaços marginais em busca de novos talentos, e, com o objetivo de adaptá-los às formas artísticas emergentes, reajusta incansavelmente os critérios vigentes. A crítica é o véu mediador em todas as transações do mundo da arte. É a alquimia, a varinha invisível, aparentemente mágica, que transforma a arte potencial em verdadeira arte. Atua como mediadora, não apenas nas compras de obras de arte, mas também em sua produção e uso. A crítica pode resolver qual dos muitos sentidos possíveis uma obra irá ter e pode suprimir outros, afetando a forma como as obras do passado são vistas e vivenciadas no presente.

Tanto quanto os críticos, os artistas praticam a crítica. Suas ideias sobre o que é bom e possível em questões de arte são formadas dentro da mesma tradição – aprendida na escola de arte – que molda as opiniões de críticos, curadores e editores. Contudo, esses artistas não têm o poder de validar sua própria obra. Considera-se que seu testemunho é influenciado por seus interesses enquanto produtores em um mercado altamente competitivo. Textos críticos escritos por artistas ou exposições sob sua curadoria não têm o mesmo peso mercadológico que a crítica comum, muito embora alguns artistas falem sobre seu trabalho e o alheio com mais argúcia e inteligência do que o crítico. O crítico pode descobrir ou sublinhar sentidos que o artista não vê. Uma artista pode achar que seu trabalho refere-se a sua experiência enquanto mãe ou amante ou a alguma ideia filosófica. O crítico pode falar apenas sobre como a obra usa a cor ou seus materiais. Inversamente, o crítico pode elogiar a artista por comunicar algo sobre a natureza ou a experiência da mulher, enquanto a artista pode declarar que seu objetivo é apenas explorar relações espaciais ou as qualidades da tinta. Geralmente os artistas aprendem a falar de sua obra usando termos críticos em voga. Se pintarem imagens quando estas estiverem fora de moda, podem dar um jeito de falar mais sobre o uso que fazem da cor ou o jogo de formas na superfície da tela do que sobre os seres humanos representados. Entretanto, é irrelevante que o artista concorde ou não com o que um crítico diz sobre seu trabalho. O que importa é se seu trabalho atrai ou não atrai atenção. A maioria dos artistas

aceita em princípio o processo avaliativo, desejando apenas que os ventos da crítica soprem a seu favor. Entrementes, podem fazer a ronda pelos marchands, convidam os críticos a visitar seus ateliers, e engolem sua amargura vendo outros artistas lhes tomar parte da limitada atenção crítica disponível.

Individualmente, os críticos sentem que não têm mais poder do que os artistas. A maioria inclui entusiastas da arte moderna tentando chamar a atenção do público para a arte que admiram. Não são mais parciais a favor de seus amigos do que o são os artistas. E é provável que, tanto quanto os artistas, queixem-se dos sistemas/ museus/galerias/publicações que promovem apenas a arte “garantida” ou já testada. Muitos marchands contam a mesma história: não podem dar-se ao luxo de exibir aquilo que gostariam, porque, se o fizerem, não receberão críticas nas publicações sobre arte. E assim vai. Todo mundo se sente emaranhado num “sistema” cujo poder controlador está em toda parte e, ao mesmo tempo, em nenhum lugar especial.

Essa percepção aproxima-se bastante da verdade. O mundo da arte dificilmente pode ser visto como uma conspiração conscientemente tramada. Existem apenas indivíduos, acreditando que estão fazendo algo bom: defendendo a causa da arte. A força controladora no mercado da arte erudita não reside em qualquer crítico, curador ou marchand individualmente, mas na própria crítica. E a crítica está em toda parte – no julgamento dos marchands, dos curadores, dos críticos, nas estratégias dos artistas, nas aulas dos professores de história da arte e nas decisões dos que escrevem sobre arte. A crítica é a força difusa que possibilita e unifica o sistema do mercado. Sua influência se faz sentir desde o momento da produção, na mente dos artistas, e continuamente, a partir desse momento, quando a obra é vista pelo público de arte erudita. A crítica é a forma encontrada pelo mundo da arte para exercer controle de qualidade.

A palavra “qualidade” é frequentemente usada nas discussões do mundo da arte. Ou, mais precisamente, é uma palavra que geralmente encerra a discussão. Isso porque a qualidade, embora aceita como a base final de todos os julgamentos críticos, é considerada uma essência indefinível e universal. Mas, na obra de arte, a qualidade não difere da qualidade encontrada em qualquer outro artefato criado pelo homem ou pela mulher. A qualidade do trabalho é, em tudo, aquilo que lhe atribui sua utilização específica. A arte, como tudo mais, encarna qualidade para

alguém quando corresponde a suas necessidades – entretenimento, comoção, lisonja, esclarecimento, encantamento, temor, ou qualquer das outras coisas valorizadas na arte. Podemos valorizar uma obra porque nos agradam suas cores, ou porque nos faz lembrar o lar de nossa infância, ou nos desperta sentimentos de tensão, alegria, ou surpresa. Podemos comprar uma obra por achar que ela vai elevar nosso status social ou porque nos devolve, intensificada, alguma coisa de nossa experiência no mundo. Podemos gostar de uma obra simplesmente porque admiramos a habilidade do artista em representar texturas ou a carne.

A arte erudita moderna pode fazer tudo isso e muitas outras coisas. Mas, para ter a qualidade de arte erudita, deve fazer algo mais. Esse algo é o que lhe confere valor de uso como arte erudita. O que, então, constitui qualidade na arte erudita moderna? A principal utilidade a que serve a arte erudita moderna é de caráter ideológico. Isso pode ser visto da melhor forma no espaço supremo da arte erudita, o museu. No museu, essa arte é plenamente usada desse modo. É no museu que vemos obras às quais se atribuiu o mais alto valor e que absorveram mais atividade crítica. Aí, cada obra, isolada com reverência e cuidadosamente iluminada, é apresentada como um momento de liberdade artística, liberdade essa evidenciada pela capacidade do artista em inovar e produzir algo único. Numerosos mediadores explicaram, documentaram e pessoalmente testemunharam tais qualidades. Artigos, livros, catálogos de exposições e filmes demonstram a criatividade formal desse ou daquele artista, sua iconografia especial, seu uso original de símbolos, texturas, ou materiais, os riscos assumidos e os sacrifícios feitos para conseguir tais qualidades. A inovação e a originalidade são ideologicamente úteis porque demonstram a liberdade individual do artista enquanto artista; e *essa* liberdade passa a representar a liberdade humana em geral. Ao celebrar a liberdade artística, as instituições do mundo da arte “provam” que a nossa é uma sociedade na qual se ama e protege a liberdade – já que, em nossa sociedade, toda liberdade é concebida como liberdade individual. As obras modernas, celebradas como exemplos de liberdade, funcionam assim como ícones do individualismo, objetos que silenciosamente transformam as abstrações da ideologia liberal em experiência concreta e visível.

No mercado de arte, então, a inovação e a originalidade artísticas são a moeda corrente. Os artistas profissionais, competindo entre si pelo

limitado espaço da arte erudita, sabem muito bem que, para ter valor de mercado, seu trabalho deve chamar a atenção pela originalidade de seu próprio labor artístico. Mas a originalidade só aparece quando apresentada em formas aceitas pelo mundo da arte. Assim os artistas têm que manifestar sua intenção de criar arte erudita moderna dirigindo-se ao espectador em uma ou outra das modalidades reconhecidas de arte erudita exigidas pela crítica. Devem, primordial e conclusivamente, declarar-se artistas eruditos. O que não significa que não possam dizer outras coisas também. Na verdade, alguns artistas fazem questão de expressar suas crenças, ideias e experiências como seres humanos, além do mundo da arte. Mas, se quiserem dizer tais coisas no mercado de arte erudita, devem também demonstrar um grau suficiente de intencionalidade “puramente artística” ou manter sua experiência de vida muito pessoal, “universal” ou ambígua. Ou então devem embutir certas estratégias em seu trabalho: evasões críticas em torno do conteúdo “não artístico” ou hábeis soluções “estéticas” nas quais a parte voltada para a arte absorve as demais. Claus Oldenberg, Andy Warhol, Hans Haacke e George Segal são alguns dos artistas que, de modos muito diversos, descobriram formas de pagar seu ingresso para o mundo da arte e também conseguem tecer comentários sobre a vida além dele – embora nem todo o seu trabalho possa comunicar-se nesse outro mundo, especialmente quando a luta do artista para dizer algo através da barreira da forma artística erudita faz parte do conteúdo da obra. Evidentemente, há artistas que olham o mundo de modo muito crítico e tornam essa visão altamente acessível em sua obra. Leon Gollub é provavelmente o melhor exemplo. Tais artistas conquistam o respeito de outros artistas e críticos, mas a parte não-arte de seu trabalho é demasiadamente violenta, crua, ou politicamente perturbadora para se acomodar facilmente nas categorias críticas consagradas ou nos espaços neutros, “universais” do mundo da arte erudita, e seu trabalho não se torna conhecido, nem mesmo dentro do mundo da arte. Em geral, quanto maior o desejo de comunicação com o mundo exterior, menor a possibilidade de que a obra seja vista por um público mais amplo. A crítica, sempre à procura daquilo que seja ideologicamente útil, não exige apenas inovação e originalidade, mas inovação e originalidade *artísticas*, e quer que essas qualidades parem acima das outras leituras possíveis da obra. Contudo, em algumas partes do mundo da arte, sentimentos liberais ou mesmo esquerdistas não deixam de ser bem-vindos – mais uma prova do respeito à liberdade. Mas se esses outros sentidos são demasiadamente

ousados ou específicos, a obra não pode ser útil. Para ter a qualidade de arte erudita, a obra deve, sobretudo, demonstrar enfaticamente criatividade artística individual. A obra deve nos fazer lembrar que a forma de dizer algo é, em última análise, mais importante do que aquilo que se diz.

O estado aprendeu muito bem a compreender esse sentido da arte moderna. Faz alguns anos, Eva Cockcroft documentou o uso que o Departamento de Estado fez da arte moderna: tomando como fachada o Museu de Arte Moderna, financiou secretamente exposições do Expressionismo Abstrato com o objetivo de convencer os intelectuais europeus de que nos Estados Unidos floresce e é honrada a liberdade (COCKCROFT, 1974, p.39-41). Mais recentemente, Francis Pohl analisou como Ben Shahn vem sendo usado com o mesmo objetivo (POHL, 1981). Segundo creio, em última análise é pelas mesmas razões que tanto os fundos das grandes corporações quanto os do estado apoiam uma parte da ponta mais ousada e dos espaços alternativos do mundo da arte. No momento, três bancos de Nova York, incluindo o Chase Manhattan, estão financiando uma série de instalações em seus saguões. Pelo menos uma dessas instalações (a de Mimi Smith) critica propositalmente o capitalismo moderno. Os dirigentes podem ter notado seu conteúdo ou não – a questão foi toda conduzida por um mediador do mundo da arte. De qualquer forma, o conteúdo crítico do trabalho vai ficar envolvido em um envelope artístico reconhecível, e aquela instalação, como as outras, vai demonstrar o apoio dado pelo banco à liberdade artística, e, por implicação, à liberdade em geral.<sup>2</sup> Desejando parecer moderno à forma ocidental, o xá do Irã, antes de ser expulso, criou em Teerã um museu abarrotado de arte norte-americana e dirigido por funcionários americanos.

Assim, a arte moderna constitui a arte oficial dos países liberais do Ocidente e também dos que querem apresentar-se aos outros como tal. Acompanhar essa arte equivale a uma história oficial da arte moderna, e também da influência dos historiadores de arte mais prestigiados, cuja função é pregar, analisar e demonstrar a verdade central dessa história. Nesse ponto, o trabalho do historiador da arte pouco difere do do crítico.

---

<sup>2</sup> Para uma esplêndida análise do impacto das necessidades das sociedades anônimas sobre o mundo da arte ver HAACKE, Hans. Working Conditions, *Artforum*, Summer 1981, p. 56-61.

Críticos e historiadores da arte formam-se e ensinam nas mesmas instituições, publicam nos mesmos periódicos e empregam a mesma linguagem crítica ao investigar a arte do passado, examinar sua utilidade potencial e redescobrir ou redefinir seu lugar na história da arte. Como o próprio mercado da arte, a história da arte está sempre em transformação, enquanto o trabalho ativo do crítico-especialista atribui novas utilidades aos artefatos mortos e moribundos de outras eras – obras cujo sentido original se apagou.

Alan Wallach e eu temos explorado essa história oficial da arte em sua apresentação mais prestigiosa, a coleção permanente do Museu de Arte Moderna (DUNCAN & WALLACH, 1978, p. 28-51). Descobrimos que a arte mais altamente valorizada é a que renuncia à experiência comum e à linguagem e às formas visuais que evocam essa experiência. Cézanne, o Cubismo, Mondrian, Kandinsky, Miró e os Expressionistas Abstratos – eis aí alguns dos destaques da história da arte moderna. A arte tradicional, pré-moderna, além de suas outras realizações, afirmava a existência de uma realidade externa. Por muito que distorcesse ou idealizasse essa realidade, a arte tradicional reconhecia, pois, as possibilidades da necessidade biológica, dos laços emocionais, da ação moral e política. A arte dos séculos XVIII e XIX – David, Géricault, Delacroix – dirigia-se a nós não apenas como indivíduos, mas como indivíduos – cidadãos (embora a maioria das pessoas não o fosse), membros de uma comunidade social e política com um passado histórico que atribuía sentido ao presente. A história da arte moderna, tal como é construída nos museus, salas de aula e manuais de ensino, é uma história na qual esse conceito anterior, burguês, de individualismo, reduz-se à ideia do eu privado, enquanto as noções decorrentes, relativas ao mundo exterior, são rejeitadas uma a uma, do ponto de vista valorativo. Os heróis da arte moderna negaram a experiência comum deste mundo e encontraram em seu interior um novo mundo subjetivo que simultaneamente inventaram e exploraram.<sup>3</sup> Pouco a pouco, expulsaram de sua arte a narrativa, o ilusionismo, a representação, e, finalmente, a própria moldura. No lugar dessas convenções visuais tradicionais, criaram

---

<sup>3</sup> Para uma discussão alentada dessa nova subjetividade e das condições modernas em que ela surge, ver ZARETSKY, Eli. *Capitalism: the Family and Personal Life*. New York: Harper Colophon, 1976.

novas formas para evocar um reino cada vez mais puro e subjetivo. Essas inovações constituem os “sacrifícios”, “riscos” e “avanços”, saltos em direção a uma pureza cada vez maior, para a abstração, e para uma profundidade interior que o discurso crítico-erudito tenta nos fazer ver como a inexorável missão e realização do modernismo. No século XIX, a arte e o discurso distorciam e idealizavam o mundo exterior e o celebravam como Beleza. A arte moderna celebra a alienação desse mundo e a idealiza como Liberdade.

Assim, a crítica e a história da arte celebram o artista como o indivíduo moderno ideal. Hostil ao mundo materialista e não admirado por ele e por sua cultura antiquada, o moderno artista/antagonista encena, simbolicamente e no plano cultural, o conflito entre o indivíduo e a sociedade. No fim das contas, triunfa sobre o mundo através de uma visão que transcende e descarta suas condições sociais e materiais. Seu triunfo é do espírito. Na verdade, à medida que aparece na literatura, o artista moderno é uma combinação do santo ascético e do herói popular ousado e viril. Sua arte nada convencional dá testemunho tanto de sua heroica renúncia ao mundo quanto de sua oposição a ele. Ao apreciar essas qualidades, os espectadores podem, vicariamente, vivenciá-las.

Não estou sugerindo que a crítica exagera a extraordinária imaginação dos melhores artistas modernos. Pelo contrário, sua obra nega o mundo e suas possibilidades emocionais, morais e políticas com inspirada convicção. Tais artistas demonstram a realidade do mundo subjetivo com uma criatividade, uma plenitude de expressão e uma economia de meios raramente igualada por outros artistas do século XX. Isso vale não apenas para os heróis do início do século XX – Matisse, Picasso, Kandinsky, e outros – mas também para as estrelas dos museus de anos posteriores – artistas como Rothko, Johns, Stella, Judd, e Serra. Mas temos de reconhecer também que os grandes artistas, como as estrelas do baseball, surgem no contexto de um sistema forjado para produzi-los e descobri-los. Seleccionados entre centenas de competidores, os que se tornam visíveis são aqueles cujos talentos melhor se adaptam às exigências do jogo.

Não acho, portanto, que tenham sido escolhidos os “grandes” artistas errados; não existe uma tradição artística alternativa digna desse nome. Nem estou protestando contra a existência de um mercado de arte. Estou indicando a natureza das necessidades que controlam esse mercado, as necessidades que reúnem vastas torrentes de trabalho imaginativo e

despejam a maior parte pelo ralo abaixo, de modo a reter um pouco dessa produção e exibi-la em alguns lugares em benefício de algumas pessoas. Podemos medir a extensão do desperdício não apenas pelos milhares de artistas “fracassados” – artistas cujo fracasso no mercado é necessário para o sucesso de uns poucos – mas também pelos milhões cujo potencial criativo nunca é tocado. Contemos também o trabalho dos mediadores que conscienciosamente policiam o espaço da arte culta e mantêm sua ordem.

Comecei dizendo que o mundo da arte erudita só se dirige a um pequeno segmento da população. Ainda assim, representa um papel ideológico crucial, pois é esse segmento que controla a indústria, a educação e as comunicações. Além dos super-ricos – os que realmente poderiam formar coleções significativas de arte – a audiência da arte culta inclui profissionais prósperos e cultos, cuja competência e lealdade de classe são necessárias para o gerenciamento da indústria e do estado e, direta ou indiretamente, para o controle das classes abaixo deles. Na arte moderna, essas pessoas podem confirmar suas identidades sociais como membros, ou aspirantes a essa condição, da minoria privilegiada. São eles que podem apreciar o distanciamento estético e a aventura espiritual oferecida pela arte moderna. São eles que têm a renda e as oportunidades que substanciam as alegações de liberdade do modernismo. Sobretudo, são eles que têm liberdade para transcender os conflitos do cotidiano. E nenhum outro grupo está mais preparado por sua educação e suas circunstâncias para compreender os estímulos visuais do modernismo e responder a eles. É aos eleitos e aos muitos que com eles se identificam que a arte moderna confia sua carga espiritual. O modernismo oferece consolo às mentes cansadas e perturbadas. Protegidos dos horrores do cotidiano – os acontecimentos perturbadores do noticiário noturno, o perigo, a desordem e a poluição do mundo exterior e do sentimento de solidão e alienação do interior – a arte moderna nos reconcilia com vida moderna mostrando-nos um mundo de calma, resolução e ordem. A arte moderna redime o espírito, confirma sua existência e oferece um lugar seguro para a entrega às emoções.

Contudo a maior parte das pessoas não gosta da arte moderna. Há anos, quando fiz meu teste de motorista, o inspetor que me examinou perguntou como eu ganhava a vida. Ao descobrir que era professora de arte, sentiu-se obrigado a me falar de sua aversão por Picasso, provavelmente o único artista moderno cujo nome poderia citar. Durante uns bons quinze

minutos, enquanto eu executava minhas curvas e freadas, ele se queixou enfaticamente da arte moderna. “Não sou burro”, repetia, “mas essa arte não me diz coisa alguma”. De fato, o homem nada tinha de burro. Mas sentia que alguém lhe dizia que era burro porque não admirava objetos caros e evidentemente significativos que não conseguia compreender. Estudantes da faculdade pública onde leciono frequentemente exprimem esse ressentimento – ou então desmancham-se em desculpas por não gostar da arte moderna.

Em seu notável ensaio de 1926, “A Desumanização da Arte”, Ortega y Gasset ofereceu uma explicação sociológica ainda válida para a impopularidade da arte moderna. “A nova arte”, escreveu, “evidentemente não se dirige a todos ... mas a uma minoria especialmente bem dotada” – na verdade, uma minoria de indivíduos culturalmente alienados.

Quando alguém não gosta de uma obra de arte, mas a entende, sente-se superior a ela; e não há motivo para indignar-se. Mas quando sua aversão deve-se à falta de compreensão, sente-se vagamente humilhado e seu doloroso sentimento de inferioridade tem de ser compensado com uma auto-afirmação indignada.

Com efeito, a nova arte lembra ao “cidadão comum” sua inferioridade em relação aos poucos privilegiados – um efeito que Ortega, homem de Direita, adorava. Para ele, a nova arte desmente a democracia. Diz às massas quem realmente são: “matéria inerte do processo histórico, fator secundário no cosmos da vida espiritual.” Mas ela também “ajuda os membros da elite a reconhecer-se a si próprios e uns aos outros na massa cinzenta da sociedade e a compreender sua missão, que consiste em ser uma minoria e defender sua posição frente aos que são a maioria (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 6-7).

Do ponto de vista histórico, não há nada muito anormal na forma como a sociedade moderna organiza, limita e usa o trabalho dos artistas. Em toda a história a produção da arte e os códigos artísticos sempre foram controlados e ajustados às necessidades dos que controlam a sociedade. Príncipes, reis, bispos – os que encarnavam o estado – geralmente conseguiam a arte e os artistas de que necessitavam. Se os artistas adequados não estavam imediatamente disponíveis, eles ou suas obras eram despachados – para Persópolis, Atenas, Roma, Versalhes, ou Teerã. Ou então a mão de obra necessária era providenciada no local, em escolas ou oficinas patrocinadas pela realeza. Com raras exceções os grandes

artistas tinham pouca opção além de trabalhar para as classes dominantes de seu tempo. Mesmo quando, como em nossa sociedade, as outras classes também utilizam a arte, o indivíduo formado para ser um artista erudito tem enorme dificuldade em achar, fora das classes dominantes, usuários para seus produtos especializados.

Sabemos muita coisa sobre a forma como os grandes patronos do passado comunicavam suas necessidades aos artistas. Tipicamente, Cosimo de Medici, Luiz XIV e Napoleão vigiavam de perto seus arquitetos e artistas e, quando necessário, intervinham diretamente em seu trabalho. Os príncipes e papas da Renascença também tinham conselheiros, “humanistas da corte”, ou agentes especiais, que sugeriam programas para projetos de decoração ou saíam à procura de talentos artísticos em potencial. Colbert, Primeiro Ministro de Luiz XIV, frequentemente atuava como supervisor executivo de obras de arte e também criou a Real Academia e sua escola de arte para garantir a quantidade e o tipo de arte de que o rei necessitava.

Em nosso próprio século, a intervenção direta do patrono é rara, exceto na arquitetura, quando a tradicional relação artista-patrono ainda é viável. Mas quando se trata de objetos – pinturas, escultura, ou fotografia – a antiga relação sofreu total transformação. Os patronos que outrora os encomendavam diretamente ao artista hoje vão ao mercado livre e os compram prontos e já intermediados. Em vez de manter agentes pessoais, agora financiam departamentos de história da arte ou exposições nos museus. Entretanto, as necessidades do patrono continuam a ser a força motriz na produção da arte culta, embora – sendo mediadas pela crítica – essas necessidades agora pareçam ideologias artísticas aparentemente autônomas.

Chamei a atenção para a forma como as imposições do mundo da arte moldam e limitam as vidas dos artistas profissionais apenas porque a arte culta se faz cercar de tantas alegações de liberdade e universalidade. A ideia da arte como reino da liberdade e da universalidade é crucial não apenas para a tradição liberal dominante, mas também entre os críticos esquerdistas dessa tradição, os quais têm suas próprias versões a respeito. Frequentemente atribui-se aí à arte uma missão libertadora ou uma concepção segundo a qual a arte transcende a ideologia.

Essas ideias, embora frequentes na filosofia, dificilmente se encontram na realidade histórica. Na história real, os artistas de carne e osso, e não O Artista, apresentado como uma abstração, têm sido forçados

a sobreviver no contexto das relações sociais de produção artística. Com raras exceções, têm tido que trabalhar para alguém. A maior parte dos artistas que hoje estão trabalhando não transcenderam significativamente tanto as ideologias dominantes quanto as formas artísticas consagradas de seu tempo. Os que o fizeram frequentemente contaram com o apoio de uma classe social emergente cujos valores não eram significativamente mais libertadores do que aqueles que estavam substituindo. Quanto ao poder libertador da arte, pode-se argumentar com igual facilidade que a arte, longe de ser libertadora, tende a ser opressora, pois mistifica e distorce o mundo conforme os interesses de uma minoria, ou, como o ritual, encarna impulsos socialmente perigosos apenas para canalizá-los de forma simbólica e inofensiva. Na verdade, muito da monumental arte do passado faz exatamente isso. Mas isso não significa que, por definição, toda arte seja opressora. O que quero dizer é que a arte não é uma categoria fechada com qualidades inerentes e fixas, boas ou más, libertadoras ou opressoras.

Não obstante, houve artistas que desafiaram significativamente os valores e crenças de seu tempo. Em nenhum lugar isso se manifesta com mais amplitude do que na Paris do século XIX, então capital do mercado ocidental da arte. Artistas como Manet, Degas, Pissarro, Monet, Van Gogh, e Seurat arrancaram de suas obras as ideias tradicionais e criaram novas linguagens artísticas mais próximas de sua própria experiência de vida alienada.

O isolamento e a pobreza que alguns desses homens suportaram são bem conhecidos. Mas sua situação foi historicamente anormal. Na maior parte das sociedades os detentores do poder sabem como atrair, organizar e usar o melhor talento artístico. As carreiras dos Impressionistas e Pós-Impressionistas decorreram numa época de mudanças econômicas e sociais rápidas e de grande alcance. O capital financeiro mal se iniciava no processo de dominação e ainda não tinha aprendido a reconhecer suas necessidades especiais em matéria de arte. Ainda assim, mesmo nos anos 1870, o pouco patrocínio que os Impressionistas conseguiram veio desse grupo (MELOT, 1978, p.22-54). Por volta de 1905 a situação estava mais normal: os capitalistas progressistas já compreendiam como poderiam usar o espírito não convencional da vanguarda (POGGIOLI, 1971). A partir desse momento o mercado de arte moderno assumiu a forma de um porto seguro para o talento alienado, expatriado e idealista – mas um porto cujas liberdades seriam limitadas pelas necessidades de

seus aventureiros protetores capitalistas. Situa-se aí a luta do artista moderno. Nas primeiras décadas do século 20, no auge do vanguardismo, parecia mais fácil vencer o sistema. Mas as contradições e ambivalências sempre lá estavam.

Já na segunda década do século, os artistas da vanguarda tentaram controlar o sentido de sua liberdade e o uso de seu trabalho. Começaram a lançar suas armadilhas. Com o objetivo de alienar os apreciadores da arte culta, pintaram temas ultrajantes, vulgares ou “baixos”, introduziram lixo em seu trabalho, fizeram coisas autodestrutivas, ou recusaram-se totalmente a criar objetos. Refiro-me, naturalmente, aos momentos mais agressivos da vanguarda anti-arte – colagem, Futurismo, e, sobretudo, aos atos bizarros do Dada. A anti-arte e os eventos deslanchados por Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, e os Dadaístas Alemães foram propositalmente concebidos como eventos associados à arte que *não* poderiam resultar em dispendiosos objetos de arte culta. Projetada como arte feita para artistas, grande parte dessa produção foi literalmente destruída ao ser usada.

Mas o que acabou acontecendo no mundo da arte moderna é que desprezar as regras virou uma nova regra. A vanguarda já era um mercado onde atos simbólicos de liberdade, irreverência ou absurdidade eram valorizados e transformados em mercadoria de troca. Desde o início, o antagonismo contra a arte culta tradicional, incluindo a vanguarda do período anterior, foi um atributo necessário dos artistas modernos, sinal de seu espírito livre e inovador. Assim, ao lutar contra suas restrições, os artistas apertaram os nós que os amarravam. Seus próprios interesses de sobrevivência, sua alienação da cultura tradicional, e todas as necessidades que, em primeiro lugar, faziam deles artistas, afinavam-se com o apetite do mercado por aventuras palpantes e simbólicas. Juntos, artistas, críticos, marchands e compradores encontraram formas de transformar em objetos de consumo até a rebeldia dos artistas contra o mercado. Hoje, nos museus, podemos ver obras do Dada, ou réplicas de objetos intencionalmente destruídos, reverentemente alojadas em vitrines como tantos outros pequenos e estranhos artefatos. Muitos anos depois do Dada, artistas nova-iorquinos redescobririam estratégias semelhantes. *Happenings, performances* e arte conceitual reencenaram mais ou menos o mesmo espetáculo. Relíquias desses movimentos podem também ser vistas nos museus, decorosamente exibidas como arte erudita. Assim, mesmo

quando os artistas protestaram contra a utilização da arte e incorporaram esse protesto a sua arte, suas intervenções só surtiram efeito temporário ou limitado. Apesar de toda sua proclamada liberdade, os artistas, se quiserem tornar-se visíveis como criadores de arte erudita, não têm opção sobre a forma como seu trabalho será utilizado; e isso porque, associados à arte erudita, não podem escolher a classe social à qual servirão.

Na verdade, não se pode descartar totalmente a ideia de que a vanguarda é intrinsecamente revolucionária. Mas temos que reconhecer que a luta dos artistas para controlar o sentido de sua obra não é uma luta entre capitalistas e proletariado. Artistas eruditos são pequenos fabricantes independentes de objetos de luxo. Em geral, sua luta não é tanto contra o sistema, mas pela sobrevivência dentro dele. Incapazes de desafiar o poder controlador do mercado, a maioria tenta convencê-lo do valor, sentido e utilidade artística de seus produtos.

Entretanto, os artistas são também individualistas, muitas vezes alienados da alta cultura reinante. Sua posição – se não política – é genuinamente sentida e expressada como um impulso no sentido de negar a ideia da própria “arte”. E é essa oposição cultural que se mostra endêmica em quase toda arte moderna, incluindo a arte recente criada para um mercado controlado pelo patrocínio das grandes corporações. De uma ou de outra forma, quase todos os movimentos do modernismo em voga, inclusive o Expressionismo Abstrato e a arte pop, declaram-se contra os valores artísticos tradicionais. Mesmo o minimalismo, que dominou o mundo oficial de museus e galerias nos anos sessenta e setenta, iniciou-se como um impulso para negá-lo. Seus melhores adeptos insistiam que em seu trabalho nada havia além das próprias formas – nada de afirmações sobre os valores “humanistas” do Expressionismo Abstrato (GLASER, 1968, p. 148-164). Foi o quanto bastou para que os críticos imediatamente se apropriassem do novo estilo e o saudassem como afirmação da ideia da própria arte. Saudaram suas formas limpas e puras como momentos de uma liberdade pura, absoluta e perfeitamente vazia. Talvez nada melhor do que o Minimalismo para ilustrar as contradições vivenciadas pelos artistas da arte erudita: a necessidade, imposta pelo mercado, de transformar o espírito em mercadoria; o impulso do artista de protestar contra essa comercialização; e, finalmente, a comercialização desse impulso de protestar. Mas, enquanto o Dada saiu a campo para derrotar o sistema não produzindo mercadorias, o

Minimalismo e outras tendências semelhantes logo reconheceram sua impotência e silenciosamente entregaram sua mercadoria.

Existe também na crítica uma longa e interessante corrente divergente. Desde o século XVIII, de Diderot aos nossos dias, certos autores se têm situado na contramão das práticas críticas tradicionais e dos códigos artísticos que incorporam. A maioria desses críticos hoje lembrados encampou estilos novos ou emergentes que lutavam por reconhecimento no mundo da arte erudita. Como os artistas que defendiam, esses críticos são retratados pela história da arte como heróis rebeldes cujo julgamento a história iria vindicar. De acordo com essa história, seu julgamento repousa sobre uma questão de estética, ou de gosto, ou de um misterioso *je ne sais quoi* que lhes possibilitou adivinhar o gênio deste ou daquele artista ou grupo artístico. Até certo ponto, a explicação é verdadeira. Thoré, Baudelaire, Zola, Roger Fry, Harold Rosenberg e outros foram capazes de enxergar qualidades e valores na obra de certos artistas que, para outros críticos, nada significavam ou contribuía – no trabalho dos Naturalistas, de Manet, do Cubismo e do Expressionismo Abstrato. Esses críticos não apenas detectaram os vencedores da futura história da arte, mas também articularam novas ideologias sobre arte. Mas, se a história vindicou seu julgamento, foi porque grupos sociais dominantes, recém chegados ou já antigos, consideraram aquela arte relevante para seus interesses, experiência e necessidades ideológicas em transformação. E seu poder social lhes possibilitou moldar a alta cultura à sua própria imagem e semelhança. Aquilo que agradava, convencia e emocionava a esses grupos sociais tornou-se assim “universal” – pelo menos durante certo tempo.

A história da crítica de arte integra, pois, em grande parte, a história da burguesia. Podemos ver essa história em seus mais vivos detalhes na França, centro internacional da produção artística ocidental até os anos 1940. O crítico surgiu lá como força cultural significativa em fins do século dezoito, precisamente no momento em que a burguesia amadurecera para dar um lance decisivo pela conquista do poder do estado. A crítica apareceu assim como parte de uma luta na qual a burguesia emergente procurava apropriar-se da arte erudita para seus próprios fins. Durante décadas a Academia foi o campo de batalha, e o ponto em disputa era a identificação daqueles cujos interesses a arte acadêmica deveria servir. Cada vez mais, a arte dos Salões encontrou meios de falar

para e pela burguesia, cujos exércitos crescentes de críticos patrulhavam suas exposições e vendiam seus panfletos à porta da Academia.

Em meados do século XIX começou a abrir-se um segundo *front*, o sistema nascente das galerias de arte. Inicialmente era uma adjacência da Academia, uma estrutura corporativa antiquada que ainda era a principal fonte de reconhecimento. Com o tempo, a galeria absorveria o poder de validação da Academia. O momento decisivo foi o boicote impressionista ao Salão oficial nos anos 1870 e a ascensão coincidente de Durand-Ruel e outros marchands importantes. Daí em diante, as relações sociais dominantes da produção artística se organizariam em torno de um sistema de mercado competitivo e livre. A Academia rapidamente desapareceu como instituição significativa na produção da arte erudita.

Nesse ponto, também, o papel do crítico como mediador especializado entre o produtor e o usuário transformou-se em uma profissão independente. Um dos críticos que mencionei aqui, Roger Fry, foi o primeiro a conseguir uma boa renda como mediador em tempo integral tanto da arte moderna quanto da antiga. Quando dirigia o Museu Metropolitano, J.P. Morgan chegou a mandar chamá-lo para organizar o museu. O relacionamento não durou muito, mas prenunciou a próxima grande vitória da arte moderna: sua definitiva reconquista do espaço do museu. Um momento inicial importante nessa batalha foi a abertura do novo prédio do Museu de Arte Moderna em 1939, seguida, após a Segunda Grande Guerra, pelo virtual florescimento de outros museus modernos e de alas modernas em museus mais antigos. Estamos ainda nessa fase de expansão. Ao mesmo tempo que a arte moderna vencia no museu, ela também invadia as escolas de arte e os departamentos universitários de história da arte, lugares que preparam os artistas eruditos, os mediadores e os usuários dessa arte. Esses acontecimentos pontuam também o crescimento do capitalismo e de seus setores rivais, personificados por Morgan, pelos Rockfellers, os Mellons e, agora, IBM, Exxon, Mobil e os outros grandes patronos que nos “dão” a arte erudita.

Em todas essas batalhas a crítica lutou, não contra a arte erudita, mas para controlá-la, enquanto aqueles cujos valores ela promovia batalhavam pelo controle de outros aspectos da sociedade. Essas várias lutas, cada uma necessária para as demais, têm constituído diferentes aspectos da mesma batalha. Pois hoje, como no passado, a arte erudita existe em grande parte para a fruição e na dependência da riqueza e do poder – e eu acrescentaria que existe principalmente para manter esse poder.

O mundo da arte erudita monopoliza o prestígio dessa arte, mas não organiza todo trabalho criador. Mesmo dentro de seus espaços cambiantes, há bolsões de contradição e áreas marginais pelas quais vale à pena lutar – se esse é o seu lugar e se você pode se dar ao luxo de escolher seus compromissos. Existe também um espaço artístico fora de sua jurisdição.

Vi recentemente uma exposição sobre a Guerra do Vietnam que incluía sobretudo trabalhos de veteranos do Vietnam que haviam recebido formação artística.<sup>4</sup> O evento inteiro ocorreu em razão da determinação de seu primeiro organizador, o artista e veterano Richard Strandberg, em encontrar outros artistas veteranos e fazer um pronunciamento visual coletivo sobre sua experiência na guerra. Em vez de centrar-se nos artistas, a exposição focalizou as formas variadas e contraditórias pelas quais as pessoas sobreviveram à guerra – física, emocional e moralmente. Alguns dos artistas expositores, muitos dos quais estão na luta dentro do mercado, relutavam em mostrar esses trabalhos específicos – imagens de soldados, crianças de Saigon, amigos feridos, canhões e granadas – até que descobriram quem controlava o contexto da exposição e qual era seu objetivo. Compreenderam que no mundo da arte erudita o sentido de seu trabalho seria provavelmente distorcido e a experiência que representavam seria explorada em nome da arte. Reconheceram, contudo, que essa exposição criava um contexto no qual suas necessidades poderiam aparecer não apenas como as de artistas profissionais, mas como de homens que viveram o trauma e a dor do Vietnam *no* Vietnam, que querem agora falar dessa experiência e cujo meio de expressão é, por acaso, o das artes visuais. Os artistas raramente podem se dirigir a nós dessa forma, tratando de assuntos tão cruciais para a vida moderna.

Não é culpa dos artistas que tais iniciativas sejam raras. Quando nós outros não apenas fizermos novas exigências à arte, mas também ajudarmos a criar novos contextos, novos canais de distribuição e novas formas de apoio, nesse dia teremos uma arte que poderemos usar.

---

<sup>4</sup> Ver meu relatório, *In the Eye of the Soldier*, em *These Times*, 13-19 Janeiro 1982.

## Referências

- COCKCROF, Eva. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. *Artforum*, p. 39-41, June 1974.
- DUNCAN, Carol; WALLACH, Alan. The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. *Marxist Perspectives*, p. 28-51, Winter 1978.
- GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968. p. 148-164.
- HAACKE, Hans. Working Conditions. *Artforum*, p. 56-61, Summer 1981.
- MELOT, Michel. Pissarro: An Anarchist Artist in 1880. *Marxist Perspectives*, p. 22-54, Winter 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José. *The Deshumanization of Art*. New York: Anchor Books, 1966. p. 6-7.
- POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Trad. Gerald Fitzgerald. New York: Icon Editions, 1971.
- POHL, Frances. An American in Venice: Ben Shahn and United States Foreign Policy at the 1954 Venice Biennale. *Art History*, v. 4, n. 1, p. 80-113, March 1981.
- ZARETSKY, Eli. *Capitalism: the Family and Personal Life*. New York: Harper Colophon, 1976.

# Intermídia

Dick Higgins

*Tradução\* de Amir Brito*

Muitos dos melhores trabalhos produzidos hoje parecem estar entre mídias. Isto não é por acaso. O conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento. A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra – ao que nós chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser. Essa abordagem essencialmente mecanicista continua a ser relevante através das duas primeiras revoluções industriais, apenas terminadas, e na presente era de automação, que constitui, de fato, uma terceira revolução.

Contudo, os problemas sociais que caracterizam nossa época, em oposição aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem compartimentalizada. Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante. Esta mudança não diz mais respeito ao Ocidente do que ao Oriente ou vice versa. Fidel Castro trabalha em plantações de cana. O prefeito de Nova York, Lindsay, caminha para o trabalho durante

---

\*Intermedia. In: *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-28.

a greve do metrô. Os milionários almoçam no Horn e Hardart's. Este tipo de populismo é uma tendência cada vez mais crescente.

Sentimos isso ao olharmos para obras de arte que parecem pertencer desnecessariamente a uma ou outra forma. O que são elas, afinal? São objetos caros, feitos à mão, para ornar a parede dos ricos ou, por meio de sua generosidade (ou de seu governo) serem compartilhados por um grande número de pessoas e dar a sensação de grandeza. Mas eles não permitem nenhum tipo de diálogo.

Arte Pop? Como pode fazer parte da arte do futuro? É amena. É pura. Usa elementos da vida comum sem comentá-los e, portanto, por aceitar a miséria desta vida e sua aridez tão mudamente, ela os perdoa. Entretanto, Pop e Op estão ambas mortas, porque estão, por meio das mídias empregadas, confinadas às velhas funções da arte, da decoração e da sugestão de grandiosidade, qualquer que seja o conteúdo detalhado das intenções do artista. Nenhuma das teorias inventivas do grupo do Sr. Ivan Geldoway<sup>1</sup> podem evitar que elas se tornem enormemente chatas e irrelevantes. O milorde dirige sua galeria na Mad Avenue, onde expõe objetos. Está rodeado por um bando de ignorantes servos que parecem sentir que este é o modo como a vida sempre vai ser. Às suas ordens está Sir Fretful Callous,<sup>2</sup> um sumo sacerdote moderadamente bem-informado, que aparentemente desdenha a Chama que supostamente cuida e, portanto, prefere qualquer outra coisa que o estimule. Contudo, o milorde precisa de seus serviços, uma vez que, pobre coitado, não tem tempo ou energia para contribuir mais do que com seu nome e talvez com seus dólares; conseguir informação e descobrir o que está acontecendo é simplesmente muuuuito cansativo. Assim, bem protegido e aconselhado, ele segue alegremente pelas ruas em seu estilo Luís XIV.

Entretanto, esta cena não é característica apenas do mundo da pintura como instituição. É totalmente natural (e inevitável) no conceito de mídia pura, seja pintura ou objetos preciosos de qualquer tipo. É assim que estes objetos são comercializados, pois é assim o mundo ao qual pertencem e ao

---

<sup>1</sup> O autor satiriza a Arte Pop. O nome desta figura mítica é formado pela combinação dos nomes Ivan Karp (galerista), Henry Geldzahler (curador), e Lawrence Alloway (crítico), de acordo com Patrick, Martin. *Art Journal*, Apr 1, 2010. <<http://www.faqs.org/periodicals/201004/2090407101.html#ixzz169PTNHrj>> (N. do T.)

<sup>2</sup> O Sr. Rabugento Insensível. (N. do T.)

qual se relacionam. O sentido de “Eu sou o estado,” contudo, será rapidamente substituído por “Depois de mim, o dilúvio,” e, de fato, se o mundo da Grande Arte fosse mais bem informado, perceberia que o dilúvio já começou.

Quem sabe quando começou? Não há motivos para entrarmos em detalhes históricos. Parte do motivo pelo qual os objetos de Duchamp são fascinantes enquanto a voz de Picasso está sumindo é que as peças de Duchamp estão verdadeiramente entre mídias, entre a escultura e algo mais, enquanto um Picasso é prontamente classificável como um ornamento pintado. Do mesmo modo, ao invadir o terreno entre colagem e fotografia, o alemão John Heartfield produziu o que é provavelmente a melhor arte gráfica de nosso século, com certeza a mais poderosa arte política feita até agora.

O *ready-made* ou *objet trouvé*, de certo modo uma intermídia, uma vez que não tem a intenção de se conformar à pura mídia, geralmente sugere isto, e, portanto sugere uma locação no campo entre a área geral da mídia arte e aquela da mídia vida. Contudo, neste momento, as locações deste tipo são relativamente inexploradas, se comparadas com as mídias entre artes. Eu não posso, por exemplo, nomear uma obra que foi conscientemente colocada na intermídia entre pintura e sapatos. A coisa mais próxima parece ser a escultura de Claes Oldenburg, que fica entre escultura e *hamburgers* ou *Eskimo Pies*, apesar de estas não serem a origem das próprias imagens. Uma *Eskimo Pie* de Oldenburg pode parecer com uma *Eskimo Pie*, contudo não é comestível nem gelada. Ainda há muito a ser feito nesse sentido, de modo a abrir possibilidades esteticamente recompensadoras.

No meio dos anos 1950 muitos pintores começaram a perceber a irrelevância fundamental do expressionismo abstrato, que era o modo dominante na época. Pintores como Allan Kaprow e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos, e Wolf Vostell na Alemanha, se voltaram para a colagem ou, no caso deste último, descolagem, no sentido de fazer uma obra adicionando ou removendo, substituindo ou alterando componentes de uma obra visual. Eles começaram a incluir cada vez mais objetos incongruentes em suas obras. Rauschenberg chamou suas construções de “*combines*” e foi tão longe a ponto de colocar em um de seus *combines* um bode empalhado – salpicado com tinta e com um pneu de borracha ao redor do pescoço. Kaprow, mais filosófico e inquieto, meditou sobre as relações entre o espectador e a obra. Ele colocou espelhos em seus trabalhos,

de modo que o espectador poderia se sentir incluído. Aquilo não foi fisicamente o suficiente, então ele fez colagens que envolviam o espectador. Ele chamou de “ambientes.” Finalmente, na primavera de 1958, ele passou a incluir pessoas vivas como parte da colagem, e a isto ele chamou de “*happening*.”

O teatro de prosa é o produto dos ideais de ordem social do século XVII. Ainda assim existe pouca diferença estrutural entre os dramas de Davenant e os de Edward Albee, certamente nada comparável à diferença na construção de bombas ou meios de transporte de massa. Poderia parecer que as implicações sociais e tecnológicas das duas primeiras revoluções industriais desapareceram completamente. O drama ainda é mecanisticamente dividido: existem os *performers*, o pessoal da produção, uma audiência separada e um roteiro explícito. Uma vez começado, como um monstro, o curso dos acontecimentos é inalterável, talvez condenado por sua inabilidade de refletir o seu entorno. Com nossa mentalidade populista de hoje, é difícil atribuir importância – outra que não seja a que nos ensinaram a dar – a este teatro tradicional. Mesmo as pequenas inovações não fazem mais do que proporcionar assunto para o jantar: este teatro é redondo ao invés de quadrado, naquele o palco gira, aqui a peça é relativamente sem sentido e excêntrica (Pinter é, afinal, nosso moderno J.M. Barrie – a menos que a honra pertença mais propriamente a Beckett). A cada ano diminui o público de teatro profissional da Broadway. Os espetáculos se tornam cada vez mais idiotas, mostrando o que os produtores esperam de nossa mentalidade (ou é a deles que é revelada?). Até o melhor do teatro tradicional não se encontra mais na Broadway, mas na Judson Memorial Church, distante alguns quilômetros. Ainda assim, nossas escolas de teatro despejam milhares e milhares de atores e pessoal da produção, para quem simplesmente não existirá trabalho em 20 anos. Podemos culpar os sindicatos? Ou o aluguel e impostos sobre bens móveis? É claro que não. As produções subsidiadas, patrocinadas por museus como o Lincoln Center de Nova York, não criaram uma nova audiência tanto quanto recultivaram uma antiga, uma vez que a mídia de tal drama parece estranha e artificial em nosso novo meio social. Precisamos de mais portabilidade e flexibilidade, e isto o teatro tradicional não pode dar. Ele foi feito para Versailles e para os sedentários lordes, não para demônios motorizados que viajam 600 km por semana. Versailles não fala tão alto para nós, que pensamos a 85 km por hora.

Em outra direção, começando da própria ideia de teatro, outros, como eu mesmo, declararam guerra ao roteiro como um conjunto de eventos sequenciais. A improvisação não ajuda; os atores apenas atuam imitando um roteiro. Então eu comecei a trabalhar como se o tempo e a sequência pudessem ser suspensos, não ignorando-os (o que seria simplesmente ilógico), mas sistematicamente substituindo-os como elementos estruturais ao acaso. Falta de acaso acabaria com as minhas peças. Em 1958 escrevi uma peça, *Stacked Deck*, em que qualquer evento pode tomar lugar a qualquer hora, até uma deixa aparecer. As deixas são produzidas por luzes coloridas. Uma vez que as luzes coloridas poderiam ser utilizadas sempre que fossem colocadas, e as reações da audiência também eram deixas, a separação entre *performance*-audiência foi removida e uma situação de *happening* foi estabelecida, apesar de menos visualmente orientada em seu uso do ambiente e imagens. Ao mesmo tempo, Al Hansen entrou na área de experimentos de notação gráfica, e Nam June Paik e Benjamin Patterson (ambos na Alemanha naquela época) mudaram de variedades de música em que eventos especificamente musicais foram substituídos com frequência por ações não-musicais.

Assim o *happening* se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica 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. O próprio conceito é melhor entendido pelo que ele não é, mais do que pelo que ele é. Abordando-o, somos pioneiros novamente, e devemos continuar a ser, enquanto há muita margem de manobra e ninguém por perto. É claro, um conceito como este é muito perturbador para a mentalidade compartimentalizada. *Time*, *Life*, e os sumos-sacerdotes têm anunciado a morte dos *happenings* regularmente desde que a forma ganhou *momentum* no final dos anos cinquenta, mas isto diz mais sobre a precisão de sua informação do que sobre a vivacidade da forma.

Temos observado a intermídia no teatro e nas artes visuais, no *happening* e em certas variedades de construção física. Por questão de espaço, não podemos assumir aqui a intermídia entre outras áreas. Contudo, eu gostaria de sugerir que o uso de intermídia seja mais ou menos universal através das belas artes, desde que a continuidade, ao invés da categorização, seja a marca de nossa nova mentalidade. Existem paralelos entre o *happening* e a música, por exemplo, na obra de compositores

como Philip Corner e John Cage, que explora a intermídia entre música e filosofia, ou Joe Jones, cujos instrumentos musicais auto-executáveis ficam na intermídia entre música e escultura. Os poemas construídos de Emmett Williams e Robert Filliou certamente constituem uma intermídia entre poesia e escultura. É possível falar do uso de intermídia como um grande e inclusivo movimento do qual dada, futurismo e surrealismo são fases iniciais precedendo a grande onda que está acontecendo agora? Ou é mais razoável considerar o uso de intermídia como uma inovação histórica irreversível, mais comparável, por exemplo, ao desenvolvimento da música instrumental do que ao desenvolvimento do romantismo?

## 1981

Em 1965, quando as palavras acima foram escritas, a intenção era simplesmente oferecer um meio de ingresso a obras que já existiam, cujas formas eram de tal modo pouco familiares que muitos ouvintes, leitores ou espectadores potenciais eram “desligados” por elas. Naquela época, o mundo estava cheio de poesia concreta, *happenings*, poesia sonora, ambientes, e de outros desdobramentos mais ou menos novos; a menos que o público encontrasse um modo de ver a obra, parando por um momento para tentar classificá-la, a obra era facilmente descartada como “vanguarda: para especialistas apenas”. Para qualquer não-especialista dedicado, isto poderia ser frustrante – querer conhecer a arte do seu tempo, ouvir sua própria voz na obra, sem as intervenções da história e os julgamentos históricos; esta era uma arte cujos horizontes podiam coincidir com os nossos.

O veículo que escolhi, a palavra “intermídia,” aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito.<sup>3</sup> Além disso, como parte de minha campanha para popularizar o que era conhecido

---

<sup>3</sup> A primeira parte deste texto foi publicada no boletim da Somethig Else Newsletter em 1966. Esta segunda parte foi publicada no livro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-28. (N. do T.)

como “vanguarda: para especialistas apenas”, para desmistificá-la se quisesse, eu criei uma pequena editora, *Something Else Press* (1964-1974), que publicou muito material das novas artes e muitas fontes primárias (assim como republicou obras do passado que pareciam merecer nova atenção – obras de Gertrude Stein, dos dadaístas, do compositor Henry Cowell etc.). Parecia tolice simplesmente publicar meu pequeno ensaio em alguma revista existente, onde ele poderia ser arquivado ou esquecido. Então ele foi impresso como o primeiro boletim da *Something Else Newsletter* e enviado aos nossos clientes, para todas as pessoas em nossa mala direta, para pessoas a quem eu senti que a ideia poderia ser útil (por exemplo, para artistas que faziam o que parecia ser uma obra intermediática e aos críticos que poderiam estar em posição de discutir tais obras). Considerando isso, eu distribuí umas 10.000 cópias do ensaio, tantas quanto eu podia dispor; e encorajei sua republicação por qualquer um que pedisse permissão para fazê-lo. Ele foi reimpresso sete ou oito vezes que eu saiba, e continua vivo em vários livros, não apenas os meus, mas onde tem sido antologizado ao lado de outros textos daquela época ou como parte de coletâneas.

O termo adquiriu vida própria rapidamente, como eu esperava. De modo algum era minha propriedade privada. Ele foi pego, usado e abusado, sempre confundido com o termo “mídia mista”.<sup>4</sup> Este último é um venerável termo da crítica de arte, que cobre obras realizadas em mais de uma mídia, como tinta óleo e guache. Mas, por extensão, ele também é apropriado para formas como a ópera, em que a música, o libreto e a *mise-en-scène* são bem separados: em nenhum momento o público de ópera tem dúvida quanto ao fato de estar olhando a *mise-en-scène*, o espetáculo no palco, ouvindo a música etc. Muitas obras têm sido feitas em *mixed media*: pinturas que incorporam poemas dentro de seu campo visual, por exemplo. Mas sabemos o que é cada um.

Na intermídia, por outro lado, o elemento visual (pintura) se funde conceitualmente com as palavras. Podemos ter caligrafia abstrata, poesia concreta, “poesia visual” (não *qualquer* poema com um elemento visual forte, mas o termo é às vezes usado para circunscrever obras visuais em

---

<sup>4</sup> *Mixed media* no original. O termo “técnica mista” é mais utilizado no Brasil, principalmente para se referir a desenhos ou pinturas que utilizem materiais diversos, como grafite e aquarela, ou acrílica e guache. (N. do T.)

que algum poema aparece, sempre como uma fotografia, ou em que o material visual fotografado é apresentado como uma sequência com uma gramática própria, como se cada elemento visual fosse uma palavra em uma sentença, como em certas obras de Jean-François Bory ou Duane Michaels).

De novo, o termo não é prescritivo; ele não elogia a si mesmo ou apresenta um modelo para fazer novas ou grandes obras. Diz apenas que as obras intermediáticas existem. A falta de compreensão deste ponto poderia levar ao tipo de erro de pensar que intermídia está necessariamente datada no tempo por sua natureza, algo enraizado nos anos 1960, como um movimento artístico do período. Não houve e não poderia haver um movimento intermediático. Intermedialidade 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. Pode-se evitá-lo; podemos ser como Rosalind Krauss, uma crítica muito respeitada que disse em uma palestra na cidade de Iowa em 1981: “Eu sou devotada à ideia de tentar enterrar a vanguarda,” o que ela faz atacando-a, ignorando-a e a suas implicações, ou, até pior, apresentando a teoria como um fim em si mesma, de modo que qualquer tipo de obra de arte se torna, na melhor hipótese, um apêndice sem importância da teoria. Mas sempre existe vanguarda, no sentido de que alguém, em algum lugar, sempre tenta fazer algo que aumente as possibilidades para todo mundo, e que a grande maioria um dia seguirá este alguém e usará qualquer que sejam as inovações feitas como parte de seu ofício prosaico. “Vanguarda” é apenas uma metáfora convencional emprestada (em meados do século XIX) dos militares, em que uma vanguarda se move à frente do corpo principal da tropa. “Vanguarda” é relativa, não absoluta. Um poeta conservador pode ser de vanguarda, pelo menos moralmente, ao se mover em direção à integridade e pureza cada vez maiores. Outros procuram seguir, mesmo quando não podem; e assim a metáfora mantém sua relevância.

Mas quando pensamos nas formas e mídias da vanguarda, sempre pensamos em artistas que, por qualquer razão que seja, questionam essas formas e mídias. Eles podem rejeitar algumas (por exemplo, os predecessores de André Breton no dada francês rejeitaram o romance, e eram vanguarda, enquanto André Breton escolheu levar adiante um tipo de romance como uma possibilidade, provocando assim uma ruptura

entre seu grupo, que oportunamente se transformou nos surrealistas, e o outro – e o novo grupo também era vanguarda). Eles podem criar outras. E sempre a criação de uma nova mídia é feita pela fusão das antigas; isto era muito comum no final dos anos 1950 e início dos 1960, com as fusões formais que eu já mencionei. 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.

Além disso, existe uma tendência para a intermídia se tornar mais uma mídia por causa da familiaridade. O romance visual é uma forma bem reconhecível para nós hoje. Tivemos muitos deles nos últimos 20 anos. É irrelevante repetir seu antigo *status* intermediático entre artes visuais e texto; queremos saber sobre o que é este ou aquele romance visual e como funciona, e a intermedialidade não é mais necessária para isso. O mesmo com a poesia visual e a poesia sonora (ou “texto-sonoro,” se prefere este termo). Nas artes de *performance*, uma vez que havia o *happening* que era próximo de “eventos”; alguns artistas de *happenings* faziam *fluxus*, e outros não. Ao menos uma artista *fluxus*, Alison Knowles, desenvolveu sua obra até se encontrar fazendo o que outros novos artistas estavam chamando de “*performance* de arte” ou “arte de *performance*” [muitos deles se esforçavam para distinguir sua atividade da dos *happenings*, eventos e *fluxus*]. Para onde devemos olhar para encontrar a continuidade desses? Para sua intermedialidade: todos eles são a mesma intermídia, uma fusão conceitual de cenário, visualidade e, quase sempre, elementos de áudio. Mas será que a intermedialidade explica a singularidade ou o valor do melhor da *performance* de arte (ou arte de *performance*)? Eu acho que não. Algumas obras se tornarão marcos e vão definir o gênero, enquanto as outras serão esquecidas. Na melhor das hipóteses, a intermedialidade foi necessária para sugerir sua trajetória histórica, às vezes para ver sua obscura qualidade (como se poderia usar, com *happenings*, apontar a herança dos *happenings* das manifestações Dada ou futuristas). Mas se a obra se tornará realmente importante para um grande número de pessoas, isto será em grande parte porque a nova mídia permite grande significância, não apenas porque sua natureza formal assegura sua relevância.

Esta é a ressalva inerente ao uso do termo intermídia: ele permite o ingresso em uma obra que de outro modo seria opaca e impenetrável,

mas uma vez que o ingresso foi feito não é mais necessário tocar na intermedialidade da obra. Nenhum artista respeitável pode ser um artista intermediário por muito tempo – isto poderia parecer como um impedimento, que impedisse o artista de preencher as necessidades da obra, de criar horizontes na nova era para a próxima geração de ouvintes, e leitores e espectadores para se adequar a seus horizontes também. O que era útil no início poderia, se mantido, tornar-se uma obsessão que freia o fluxo da obra e suas necessidades e potenciais. É uma pena a adesão de um artista a um conjunto de dogmas: o “artista de movimento” é um exemplo – ele aceitou os ensinamentos de seu movimento, depois que perderam a relevância. Existe o futurista “tardio”, o expressionista abstrato “tardio”, o artista pop “tardio”. Ser tardio neste caso é algo como criar um tipo de academicismo, ótimo para servir de exemplo em uma aula (“Ok, turma, nesta semana eu quero que cada um faça uma pintura Arte Pop”), talvez útil para propósitos heurísticos, mas não para abrir novos horizontes para o artista ou seus observadores, ouvintes ou leitores.

E com isto eu deixo o assunto intermídia. Ele é hoje, assim como era em 1965, um modo útil de abordar novas obras; pergunto a mim mesmo, “perto do que conheço, onde fica essa nova obra?” Mas é mais útil no princípio de um processo crítico do que em etapas mais avançadas dele. Talvez eu não visse naquela época, mas está claro para mim agora. Talvez, com toda a empolgação que era, para mim, a descoberta, eu a superestimei. Não quero compensar com um segundo erro de julgamento e subestimá-la agora. Mas parece que, para continuar no entendimento de qualquer obra dada, devemos olhar em outro lugar – para todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal, e para os horizontes que a obra envolve, com o fim de encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra em minha própria relação com ela.

# A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade

Irina O. Rajewsky

*Tradução\* de Isabella Santos Mundim*

O debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas valem-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações. Do mesmo modo, os objetivos típicos das disciplinas em que se dá o estudo da intermedialidade (por exemplo, estudos da mídia, estudos literários, estudos de teatro, estudos fílmicos, história da arte, musicologia, filosofia ou sociologia) variam consideravelmente entre si. Enquanto algumas dessas abordagens põem em foco os progressos midiático-históricos ou as relações genealógicas entre mídias diferentes, os processos de transformação midiática, a formação mesma de uma dada mídia ou o processo de midiatização enquanto tal, outras abordagens tratam das questões relativas ao reconhecimento de uma mídia (*Medienerkenntnis*) ou pretendem explicar

---

\*RAJEWSKY, Irina. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave, Macmillan, 2010. P. 51-68.

as funções da mídia em geral. Abordagens adicionais, oriundas principalmente da área da literatura e de áreas afins, como a minha, enfatizam as diversas formas e funções que as práticas intermediáticas concretas assumem em textos individuais específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros. Isto posto, não surpreende que a questão – declarada ‘fundamental’ em 2001 – acerca do “que o conceito de intermedialidade significa” (OCHSNER; GRIVEL, 2001, p. 4) pareça obsoleta agora, além de ter sido reformulada com vistas à inclusão de uma série de concepções de intermedialidade e seus respectivos potenciais heurísticos (c.f. RAJEWSKY, 2008).

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p.40-41), ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade (RAJEWSKY, 2002, p. 11-15).

Obviamente, uma definição de intermedialidade de tamanha amplitude, que pretende fazer justiça ao conceito exatamente na sua qualidade de termo coletivo, vai ser revelar, em última instância, bastante insípido.<sup>1</sup> Apesar disso, vale a pena considerar, breve que seja, essa definição ampla de intermedialidade porque tal reflexão conduz nossa atenção para

---

<sup>1</sup> Um conceito amplo de intermedialidade admite distinções fundamentais entre fenômenos intra-, inter- e transmidiáticos, ao mesmo tempo em que representa uma categoria **transmidiaticamente** proveitosa. Tal conceito amplo, todavia, não nos autoriza a deduzir uma teoria única, e cuja adoção uniforme daria conta do assunto heterogêneo que as várias concepções de intermedialidade contemplam; tampouco nos auxilia a caracterizar, com mais precisão e nos termos da sua distinção formal própria, um fenômeno individual. Assim, a fim de abranger e teorizar uniformemente acerca de manifestações intermediáticas *específicas*, introduz-se concepções mais restritas (e, com frequência, mutuamente contraditórias) de intermedialidade, cada qual com suas premissas, métodos, interesses e terminologias explícita ou implicitamente próprias (cf. em mais detalhe I. RAJEWSKY, 2005 p. 43-65) .

uma das suposições centrais e básicas da pesquisa em intermedialidade, suposição esta que é também o foco deste ensaio. Esse tipo de concepção ampla – e, conseqüentemente, qualquer concepção mais restrita de intermedialidade – procede, evidentemente, da suposição de fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas. Na verdade, qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites de mídias individuais, já que seria complicado discutir *intermedialidade* caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade.<sup>2</sup> Mais recentemente, entretanto, é exatamente essa premissa fundamental das fronteiras midiáticas discerníveis que virou alvo de questionamentos. O resultado: o próprio conceito de intermedialidade está sob escrutínio.

Há dois argumentos, com frequência inter-relacionados, que desafiam as premissas previamente mencionadas. Primeiramente, abordagens da intermedialidade sofrem críticas por ignorarem o caráter de construto típico de qualquer concepção de “uma mídia” e por qualquer referência a “mídias individuais” (*Einzelmedien*) porventura concebidas, única e exclusivamente, como estratégias discursivas.<sup>3</sup> Assim, abordagens

---

<sup>2</sup> O mesmo é aplicável para qualquer referência a “relações interartes”, já que discutir as relações interartes pressupõe fronteiras discerníveis entre as diferentes formas de arte.

<sup>3</sup> Esta foi uma das teses da mesa redonda de encerramento, na 8ª Conferência Bienal Internacional da Sociedade Alemã de Estudos de Teatro com foco em “Teatro & as Mídias”, realizada em Erlangen de 12 a 15 de outubro de 2006 (cf. H. SCHENMAKERS et al, 2008, p. 26 e p. 545-560). VoBkamp e Weingart (2005) defendem uma tese similar: “Suposições monomidiáticas sobre a imagetividade da imagem ou a textualidade do texto podem parecer de um essencialismo insustentável, seja no contexto de gêneros que tradicionalmente combinam texto e imagem (emblemas, publicidade, fotojornalismo, história em quadrinhos, etc...), seja no contexto de uma ‘mera’ apresentação de imagens ou textos em separado. Nos moldes do que afirma W. J. T. Mitchell – que ‘todas as mídias são mídias mistas’, presume-se aqui que os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeitos discursivos e, não menos importante, como o resultado de procedimentos de poder, de inclusão e exclusão”: (MITCHELL, 2005, p.31). Nesta perspectiva, comparar ainda as declarações do próprio Mitchell a respeito do assunto: “A interação de imagens com textos é constitutiva da representação enquanto tal: todas as mídias são mídias mistas, e todas representações são heterogêneas; não existe arte ‘puramente’ visual ou verbal, apesar do impulso de purificar as mídias ser um dos principais gestos utópicos do modernismo”(MITCHELL, 1994, p.5). Como prosseguirei na discussão de “mídias

da intermedialidade são frequentemente associadas a visões essencialistas de cunho duvidoso.<sup>4</sup> Em segundo lugar, a suposição de delimitações midiáticas e o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas são postos à prova através de referências a uma série de encenações e “eventos” artísticos da última década que manifestam “uma tendência ainda crescente relativa a uma anulação, uma dissolução de barreiras entre as diferentes formas de arte”.<sup>5</sup> A sinopse da Conferência de 2006 da Sociedade Alemã de Estudos de Teatro traz uma declaração nesse sentido:

Depois de décadas em que o filme e o vídeo vem, habitualmente, ocupando o palco... e em que as fronteiras tradicionais das disciplinas das artes entraram em colapso, é preciso perguntar se o critério do cruzamento de fronteira midiática pode ser aplicável (<http://www.theater-medien.de/kongress/sektionen.html>, acesso em 4 maio 2009).

Similarmente, de acordo com Erika Fischer-Lichte, o conceito de intermedialidade configura-se problemático na medida em que “pressupõe ser possível distinguir com clareza entre as diferentes mídias em jogo”.<sup>6</sup> Por essa razão Fischer-Lichte mostra-se relutante em adotar abordagens desse tipo na investigação das práticas artísticas citadas acima.

---

individuais”, vale enfatizar que, na minha estimativa, o termo “mídia individual” (*Einzelmedium*) não designa *per se* qualquer tipo de “monomidiaticidade” ou “pureza” midiática. Antes, trata-se aqui daquelas mídias que, de acordo com a percepção convencional, são distintas de outras (cf. em mais detalhe abaixo). Daí as chamadas mídias individuais poderem se caracterizar por uma estrutura plurimidiática, a exemplo do filme ou do teatro. Ademais, as mídias individuais – e isto aplica-se também às mídias denominadas ‘monomidiáticas’, tais como os textos (literários) – hão de se revelar sempre multimodais (cf. a contribuição de Lars Elleström para o presente volume). Na verdade, pode-se reformular o famoso *dictum* de Mitchell e transformá-lo em “todas as mídias são (mídias) multimodais”. Significativamente, Mitchell mesmo reformulou-o em tempos recentes, especificando que, “*do ponto de vista da modalidade sensorial*, todas as mídias são mídias mistas” (W. J. T. Mitchell (2007). “There Are No Visual Media” (GRAU, p.395, ênfase minha).

<sup>4</sup> Cf. nota 7.

<sup>5</sup> Citação da subvenção para o Grupo Internacional de Pesquisa e Treinamento *InterArt/ Interart Studies*, um curso de pós-graduação internacional instituído na Freie Universität, localizada em Berlin, em outubro de 2006 (porta-voz: Erika Fischer-Lichte).

<sup>6</sup> Ver nota 5.

Não pretendo ignorar essas considerações básicas – tomadas enquanto tais e separadas de quaisquer julgamentos de valor – sobre as quais dizem haver consenso. A suposição de fronteiras da mídia e de delimitações midiáticas, em conjunto com as referências sobre “mídia individual” deveriam ser gerenciadas com cuidado. Ademais, é verdade que várias abordagens de análise da intermedialidade, especialmente aquelas abordagens provenientes dos estudos literários, muitas vezes carecem de uma discussão atenta de teorias da mídia. Ao mesmo tempo, todavia, eu quero pontuar que qualquer desmantelamento do termo “intermedialidade” vai entrar em confronto com práticas intermidiáticas concretas para as quais tanto as fronteiras quanto as especificidades midiáticas são, como ilustrarei a seguir, de suma importância. Isto, à maneira do que mostrarei em mais detalhes, não contradiz aquelas configurações midiáticas que apresentam essa tendência rumo à mescla ou dissolução das fronteiras entre as diferentes formas de mídia ou arte. Igualmente, com relação ao teatro, o fato de que filmes e vídeos ocupem o palco há décadas e de que tecnologias digitais estão cada vez mais presentes não constituem motivos para rejeitarmos a suposição que fundamenta os conceitos vigentes de intermedialidade no tocante ao cruzamento de fronteiras. Ao contrário, o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. A despeito de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim o fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ele tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (fronteiras que são, por sua vez, sujeitas às transformações históricas e têm de, pelo menos em parte, apresentar uma qualidade de fluidez).

Isto dirige nossa atenção para aspectos cruciais em consideração, relativamente à questão fundamental daquilo que fixa os limites das mídias individuais, bem como relativamente ao *status* das especificidades, diferenças e fronteiras midiáticas no contexto das práticas intermidiáticas. O primeiro aspecto trata da maneira como uma dada configuração midiática põe em jogo uma série de diferenças, fronteiras e cruzamentos de fronteiras midiáticas. O segundo aspecto trata dos processos históricos de desenvolvimento e diferenciação das chamadas mídias individuais. Finalmente, cumpre mencionar o caráter de “construto” (designação bastante apropriada) das concepções midiáticas.

Conforme discuti em publicações anteriores (RAJEWSKY, 2004) neste contexto nós devemos ter em mente, antes de mais nada, que, ao lidarmos com configurações midiáticas, nunca encontramos “a mídia” enquanto tal, por exemplo, filme como mídia ou escrita como mídia, mas apenas filmes específicos de cunho individual, textos individuais e assim por diante. Quer nós distingamos entre “mídia” e “forma”, tal qual propõe, por exemplo, Joachim Paech (2002), de acordo com o trabalho de Niklas Luhmann, quer nós distingamos entre “mídia” e “configuração midiática”, tal qual eu farei, quer nós nos valhamos de outros termos e conceitos, temos de necessariamente levar em conta que só encontramos formas de articulação midiática de natureza concreta, e cujas características apontam para uma realidade midiática complexa, de múltiplas nuances e modalidades. Desde já essa observação básica e simples leva à conclusão de que dizer de “uma mídia” ou de “mídias individuais” remonta, inevitavelmente, a um construto teórico, a uma “abstração teórica” (*Abstraktionsleistung*), nas palavras de Sybille Krämer (2004, p. 130-133). Além disso, mesmo um engajamento mais preciso com a variabilidade das concepções midiáticas vai trazer à luz o caráter de construto de cada uma dessas mídias. Na situação atual, não é necessário continuar a discutir o assunto. A questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo.

Condições análogas informam, por exemplo, as discussões acerca das concepções de gêneros, para introduzir um parâmetro de comparação; todavia, diferente do que se deu nos questionamentos recentes sobre o conceito de intermedialidade, agora se confere um potencial heurístico às concepções de gêneros, bem como às de mesclagem de gêneros ou ao próprio ato de minar as fronteiras genéricas. Mais propriamente, os estudos literários esclareceram que – apesar de sua construtividade e variabilidade histórica – as convenções de gênero, tal qual as tradições discursivas, desempenham um papel importante no processo de atribuir sentido(s) aos textos literários. Isto se verifica tanto no decorrer da sua produção, quanto durante a sua recepção.

Como essas considerações já indicam, nem o fato de que nós tratamos somente de configurações midiáticas específicas e individuais,

nem a construtividade e variabilidade histórica das concepções das mídias deve levar-nos a concluir que precisamos cessar qualquer discussão sobre as especificidades e diferenças midiáticas (historicamente mutáveis), as fronteiras entre as mídias e as eventuais estratégias e práticas intermediáticas. Antes, nós devemos examinar o que pretendemos dizer quando mencionamos “mídias individuais”, especificidades midiáticas ou cruzamento de fronteiras midiáticas nesse contexto. Traçar fronteiras desse tipo não implica estabelecer fronteiras “fixas” e “estáveis” entre entidades também “fixas” e “estáveis”, mas se não isto, o quê? Eu investigarei esse ponto mais detalhadamente, a começar com as práticas artísticas e intermediáticas de natureza concreta. Para tanto, eu primeiro introduzo algumas diferenciações básicas típicas das abordagens correntes de estudo da intermedialidade, embora de terminologia e subcategorias diferentes.

Na eventualidade de nos limitarmos a um entendimento de intermedialidade enquanto uma categoria crítica para a análise concreta de configurações midiáticas individuais, como eu farei, ainda teremos de enfrentar um âmbito vasto e bastante heterogêneo de tópicos. Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos fílmicos, 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, ecfrase, 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*. Contudo, é aparente de imediato que a qualidade intermediática de uma adaptação fílmica, por exemplo, não é comparável – ou só é comparável em termos gerais – à intermedialidade de uma escrita fílmica, enquanto que essas duas são bastante distintas de livros ilustrados ou de instalações *Sound Art*. Se o emprego de intermedialidade enquanto categoria descritiva e analítica de certos fenômenos há de ser produtiva, nós devemos discriminar grupos de fenômenos, cada qual exibidor de uma qualidade intermediática preeminente e – o que é mais significativo no contexto presente – de um modo particular de cruzar fronteiras entre

mídias. Isto permite discernir entre subcategorias individuais de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. Ao mesmo tempo, isto faz ver que qualquer referência “ao critério de cruzamento de fronteiras” faz desaparecer as diferenças fundamentais entre os modos de manifestação específicos desse cruzamento em dadas práticas intermediáticas. Tais diferenças têm implicação tanto para a teorização dos fenômenos em questão, como para a análise concreta de determinadas configurações midiáticas e seus significados; naturalmente, a análise concreta também vai levar em conta a disparidade de funções das estratégias intermediáticas. Uma observação mais atenta das práticas intermediáticas designadas apontam para três grupos de fenômenos (RAJEWSKY, 2002; 2004; 2005):

1. intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.
2. intermedialidade 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 multimídia, de mescla de mídias e intermediáticas (c.f. WOLF, 1999, p. 40-41 e outros).<sup>7</sup>
3. intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras.

Um exame mais cuidadoso desses três grupos de fenômenos revela que lidamos aqui com concepções qualitativamente diferentes de intermedialidade. A primeira categoria, transposição midiática, implica uma concepção “genética” de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermediática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que

---

<sup>7</sup> Cf. abaixo, nota ...

uma configuração midiática *vem ao mundo*, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia. O texto ou filme “original” constitui a “fonte” da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermidiática específico a uma mídia. A categoria de transposição midiática pode então, de acordo com o que determina a terminologia de Werner Wolf, ser descrita como uma forma de “intermedialidade extracomposicional” (WOLF, 2005). Diferente da transposição midiática, a segunda e a terceira categorias, combinação de mídias e referências intermidiáticas, visam uma intermedialidade *intracomposicional*, a saber, uma “participação direta ou indireta em mais de uma mídia”, não só no decorrer do processo de formação, mas ainda “na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (WOLF, 2005, p. 253). A consequência disto é haver uma diferença essencial entre a transposição midiática, de um lado, e a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, de outro. Nas palavras de Wolf – e particularmente relevante para análise – “a intermedialidade extracomposicional como tal não vai afetar, necessariamente, o significado ou a aparência externa de trabalhos ou performances particulares, enquanto que a intermedialidade intracomposicional assim o faz” (WOLF, p. 254).

Caso nosso foco recaia sobre a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, isto é, as diferentes formas de intermedialidade *intracomposicional*, nós nos damos conta de outras diferenças significativas, para as quais o momento do cruzamento de fronteiras midiáticas torna-se bastante importante. Isto é uma conclusão decorrente das afirmações de Wolf, previamente citadas: a dúvida é se lidamos agora com uma “participação *direta* ou *indireta* em mais de uma mídia na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica”. Em seguida eu ilustrarei esse ponto central via exemplos da dança-teatro e da pintura foto-realista.

Filme, teatro, ópera ou, mais recentemente, *Sound Art*, configuram evidência de que as combinações midiáticas, se tomadas numa perspectiva histórica, resultam com frequência no desenvolvimento de formas novas, formas estas que, ao longo desse processo, converte-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos. A estrutura plurimidiática, então, é um atributo característico e constitutivo desses gêneros emergentes. Em conformidade, a dança-teatro faz-se conhecer através de uma estrutura plurimidiática, cuja manifestação se dá via a mescla de elementos do teatro

e da dança. Essa qualidade plurimidiática indispensável pode, ainda, ser exacerbada, a exemplo do que ocorre em muitas produções contemporâneas, que incluem mídia digital e outras tecnologias correspondentes. É o caso da produção de Wim Vandekeybus intitulada *Blush* (Wim Vandekeybus/ Última Vez, Brussels 2002). Esse espetáculo envolve sequências fílmicas pré-produzidas, projetadas numa grande tela em branco durante a encenação ao vivo. Nessas sequências fílmicas o elenco de dançarinos surge nadando e atuando submersos. Valendo-se da identidade dos dançarinos no palco e também no mundo fílmico subaquático, a interação do filme com a encenação ao vivo cria momentos de impacto indiscutível: repetidas vezes, os dançarinos dão a impressão de mergulhar diretamente “na” tela e portanto “no” próprio corpo do filme, onde eles, agora em sua encarnação fílmica, continuam a se movimentar sem interrupção. Tal efeito faz-se possível por conta da presença de uma tela de projeção que consiste, na realidade, em vários painéis dispostos um ao lado do outro, e entre os quais existem lacunas que permitem aos dançarinos saltar para *trás* da tela. Assim, uma vez que a ação ao vivo no palco e a ação pré-produzida no filme acontecem em sincronia, os dançarinos aparentam mergulhar efetivamente *no* mundo fílmico subaquático e depois *na* água; uma impressão realçada pelos efeitos visuais e sonoros (*splash*) presentes nas sequências fílmicas quando os dançarinos simulam mergulhar na água. Desse modo a identidade dos dançarinos no palco e no filme, bem como os seus movimentos visivelmente ininterruptos geram a ilusão de uma continuidade daquilo que transcorre no palco e no filme. Ao mesmo tempo, dois mundos, duas “realidades” midiáticas, dois planos temporais e duas formas de encarnação midiática vão aqui se contrapor.

Com foco na distinção entre categorias diversas de intermedialidade listada acima, importa que neste caso – uma instância de combinação de mídias – as várias formas de articulação midiática apresentem-se todas na sua materialidade afim e contribuam todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação da encenação inteira. Aqui, se aplicarmos a terminologia de Wolf, muitas mídias participam do jogo de modo *direto*. Tal modo de empregar e encenar mídias em performances de dança contrasta profundamente com uma sequência da produção de dança-teatro de nome *Bodies (Körper)*, de Sasha Waltz (c.f. RAJEWSKY, 2002; 2005). No início da sequência, uma construção que imita uma moldura ergue-se no palco, juntamente com uma fachada transparente e

um painel opaco na parte de trás. Posicionados entre a tela frontal transparente e o painel posterior, e mantendo-se no ar amparando o corpo nesses dois apoios, os dançarinos movimentam-se vagarosamente, em todas as direções; numa leveza que impressiona e livres da necessidade de tocar o chão. Com o recurso a outros artifícios que colaboram igualmente para o impacto da cena, tais como a iluminação, o figurino que evoca tangas e os corpos que se exibem talhados pelas bordas da moldura, essa sequência vai trazer à mente do público uma pintura, vai lembrá-lo talvez de uma pintura maneirista.

Aqui, formas diferentes de articulação da mídia não mesclam uma com a outra, como no caso da combinação midiática; ao invés disso, os meios e instrumentos da *própria* dança-teatro – corpos, figurino, coreografia, iluminação, objetos de cena entre outros – são usados e adaptados de tal modo que eles guardam correspondência e semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais da pintura, de modo a suscitar uma ilusão de qualidades pictóricas. (Em termos da pesquisa cognitiva, o espectador é sugestionado a interpretar a encenação nos moldes de um modelo pictórico). Vale dizer que o evocar a pintura não decorre simplesmente de associações de ordem subjetiva, que a mente do espectador pode (ou não) trazer à lembrança. Ao contrário, colocar no palco uma moldura de dimensões excessivas – um dispositivo que se assemelha iconicamente a uma moldura de pintura e que enquadra a ação em progresso no palco – designa a pintura, explicitamente, como o sistema midiático a servir de referência, além de assinalar a *mise-en-scène* toda como uma referência intermediática à pintura. Nessa perspectiva, a sequência inteira desenrola-se (e o espectador a percebe) em relação com a pintura, numa simulação concomitante à expansão dos modos de representação dessa mesma mídia. É *como se* a dança-teatro tivesse se convertido em pintura, apesar de pontuar a diferença entre mídias, sua qualidade midiática distinta e o chamado caráter “*como se*” do procedimento: é *como se* nós observássemos uma pintura que, ao suplementar o estase pictórico com a movimentação dos dançarinos, não só está povoada por corpos de carne e osso, mas também está posta em movimento: um *tableau vivant animé*.

O mesmo tipo de técnica intermediática fundamenta a pintura foto-realista e esta, por sua vez, nos serve de mais um exemplo ilustrativo no qual os mecanismos básicos de referências intermediáticas se prestam bem à apreciação e análise do público (c.f. LINDEY, 1980; MEISEL, 1980).

De novo, não se trata aqui de duas ou mais formas diferentes de articulação midiática, presentes na sua materialidade específica. Na verdade, o que se apresenta para nós é nada mais do que uma pintura – mas uma pintura que vai evocar, naquele(s) que a observa(m), a impressão de uma qualidade fotográfica.<sup>8</sup> É evidente que outra mídia vai “estar em jogo”, mas de maneira *indireta* somente, tal como acontece na sequência do espetáculo *Bodies*, de Sasha Waltz. Não é a fotografia que se faz visível; são os instrumentos e meios típicos da pintura, estes sim, que se realizam na pintura, de um modo tal que o observador recorda-se de experiências ou “enquadramentos” midiaticamente similares aos da fotografia, conducentes a uma ilusão, um “e se”, de qualidade fotográfica. Conseqüentemente, nessa (e noutras) instâncias de referências intermidiáticas, apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática. Historicamente, essa mídia pode surgir da confluência de formas variadas de articulação midiática e, a exemplo da dança-teatro, pode exibir uma estrutura (potencialmente) plurimidiática.

Logo, o cruzamento de fronteiras relativamente às mídias vai trazer à luz, no caso das referências intermidiáticas, uma série de aspectos ausentes no contexto da combinação de mídias. Uma dada pintura foto-realista afigura-se mais um “*jogar com*” do que um *cruzar* as fronteiras midiáticas, sem prejuízo do sistema ao qual ela remete: a pintura foto-realista constitui-se então *em relação* à fotografia e se mostra para nós “feito fotografia”, a despeito de permanecer pintura. Esse efeito, porém, decorre do fato de que a pintura alude a outro sistema midiático: com recurso aos meios e instrumentos exclusivos de uma mídia, realiza-se a tematização, a evocação ou, no caso da sequência do espetáculo *Bodies* e da pintura foto-realista, a simulação de elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta<sup>9</sup> – e isto é, por certo, a variação mais interessante desse tipo de estratégia intermidiática. Por esse motivo, a instância de *cruzamento* de fronteiras midiáticas não vai afetar a manifestação física de diversas mídias num certo contexto de configuração midiática; ela vai

---

<sup>8</sup> A representação pictórica de ruas e edifícios do pintor norte-americano Richard Estes serve de exemplo paradigmático deste fenômeno (ver, a título de ilustração, *Café Express*, 1975, óleo sobre tela).

<sup>9</sup> O emprego que faço do termo “simulação” não equivale àquele corrente nos estudos da mídia (ou seja, para designar processos matemáticos de simulação); antes, ele conota uma simulação no sentido literal da palavra.

impactar, ao invés disso, a qualidade da *referência em si mesma*. Independente de como se vai propor a funcionalização das estratégias específicas de uma determinada configuração midiática, planos de significação adicional emergirão, para consideração no decorrer da análise.

Na sequência do espetáculo *Bodies* e na pintura foto-realista aquilo que diferencia a mídia que faz a referência da mídia aí referenciada (isto é, o que distingue a encenação ao vivo da pintura, e a pintura da fotografia, respectivamente) está desde já aparente, como é típico das/nas referências intermediáticas em geral. No entanto, é possível encontrar configurações intermediáticas que expõem, de forma bastante explícita, o caráter de construto das suas delimitações e, também, da noção mesma de uma “mídia individual”, especialmente no domínio das chamadas combinações entre mídias. Aqui, há que considerarmos o âmbito de realizações possíveis para cada combinação midiática, que se estendem da contiguidade ou coexistência das formas de articulação das mídias, até a integração ou interação das mesmas num contexto de “autenticidade” relativa; cumpre apontar, ainda, que as formas de articulação mencionadas, se tomadas em sua “pureza/essência”, não confeririam destaque a nenhum de seus elementos constitutivos (WOLF, 1999, p. 40-41; HIGGINS, 1966; VOS, 1997; CLÜVER, 2001).<sup>10</sup> 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*” oscilante, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas. O último está patente em certos tipos de instalações

---

<sup>10</sup> Inclusos nesse extremo dessa subcategoria de intermedialidade estão os fenômenos que, com recurso à outra terminologia, podem ter designação de configurações *intermídia*. Quem primeiro emprega o termo “intermídia” é Dick Higgins, em seu ensaio pioneiro de 1966 intitulado “Intermedia” no qual Higgins expressa sua convicção de que “grande parte do melhor do que se produz hoje aparenta situar-se entre mídias” (p. 18). Tal interpretação do termo torna-se relevante na medida em que se tenta distinguir as chamadas configurações *intermídia* das configurações *mix-mídia* e *multimídia*. Higgins adota “intermídia” para se referir aos trabalhos “nos quais os materiais típicos de várias formas de arte “fundem-se conceitualmente” em vez de meramente justaporem-se” (VOS, 1997, p. 325); atribui-se a qualidade de justaposição midiática (com certas distinções) às configurações *mix-mídia* e *multimídia* (Clüver (2001). Logo, a exemplo do que se pode observar em certas formas de poesia visual ou de logos corporativo, nas configurações *intermídia* os materiais de várias mídias individuais ligam-se, de maneira inextricável, uns aos outros, ou mesmo “convergem numa mescla” (CLÜVER, p. 36).

*Sound Art*, como naquelas de Andreas Oldörp, um artista natural de Hamburgo. Nas suas obras, Oldörp cria sons de maneira natural, mecânica, valendo-se de tubos de órgão “movidos” a ar comprimido ou a vapor ou de cilindros de vidro, que ele faz vibrar com a produção de chamas de gás, as assim chamadas *chamas cantantes* (RAJEWSKY, 2002, p. 20-22; RAJEWSKY, 2005, p. 164-166). Daí arquiteturas acústicas, em constelações diversas, distinguem-se umas das demais por conta do hibridismo que cada qual desenvolve. Isto se dá, primeiramente, porque não se combina os objetos de um dado espaço nem com sons independentes, nem com sons eletronicamente (re)produzidos – nos moldes de muitas outras instalações sonoras. Ao contrário, a “escultura” cumpre, *simultaneamente*, as funções de objeto em exibição e de instrumento produtor de sons. O observador/ouvinte não separa mais a apreensão do som da apreciação visual do objeto escultural. A instalação é, sempre *ao mesmo tempo*, “escultura” e instrumento sonoro.

Conseqüentemente, essas obras de *Sound Art* articulam o espaço arquitetônico, o objeto material e o som (bem como o próprio observador/ouvinte peripatético) de tal maneira que os efeitos dela resultantes existem e se dão a conhecer, única e exclusivamente, durante os instantes da interação, e na condição de algo transitório e irrepitível. O que se tem aí, nesse caso, vai ser menos a impressão de uma síntese ou “fusão” de aspectos e qualidades de várias mídias do que a impressão de um “entre-as-mídias” oscilante. A movimentação dos visitantes no espaço arquitetônico – seu aproximar-se de certos objetos produtores de sons à medida em que se distanciam de outros – ocorre no embalo das mudanças, sejam estas de som, sejam de percepção sonora. É esta qualidade midiática do som – o fato de ele realizar-se fisicamente e ser mecânico na sua origem – que vai capturar a atenção do visitante, repetidamente. Similarmente, as construções que imitam esculturas manifestam-se na sua dimensão visual-estética bem como na sua relação com o espaço arquitetônico em que se situam, além de cada qual configurar, *ao mesmo tempo*, uma fonte de som. Em evidência: esse transitar, sem dificuldades, entre uma mídia e outras e a impossibilidade de demarcá-las claramente. Na medida em que o que está em exibição afeta os hábitos visuais e auditivos dos visitantes; na medida em que espaço, som e “esculturas” interagem de forma pouco usual; na medida em que os visitantes apreendem isto tudo somente nos *instantes em que se dá a interação*, qualquer tentativa de fixar limites

“definitivos” entre mídias individuais – de conferir qualidades distintas à nossa percepção sensorial – está fadada ao fracasso e resultará no revelar tais limites e distinções enquanto os construtos que são (em oposição àquilo que está dado na natureza).

No recordar os argumentos contestadores da premissa de fronteiras discerníveis entre as mídias, nos deparamos então com uma prática artística que sublinha “a tendência crescente em direção à dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte” ou de mídia. De fato, as combinações midiáticas expõem – ou ao menos *podem* expor – a construtividade das delimitações às mídias individuais. É certo, porém, que essa interação oscilante entre duas ou mais “entidades” enquanto tais – típica das combinações de mídias desse tipo – vai despertar o interesse do receptor. O que pretendo enfatizar é o seguinte: tal oscilação *per se*, e qualquer apreensão que dela se faz pressupõe um consenso relativamente ao que vai distinguir uma mídia da outra. A dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte e o caráter de construto das delimitações midiáticas exigem, necessariamente, que estabeleçamos convenções para regular a demarcação de fronteiras entre as várias mídias e artes.

Daí afirmarmos o seguinte: por um lado, as configurações intermediárias concretas expõem, sim, o caráter de construto das delimitações midiáticas e das referências às “mídias individuais”. Por outro, entretanto, é possível concluirmos que o emprego de estratégias intermediárias traz à baila o impulso mesmo de determinarmos limites para as mídias – que o receptor, ao se deparar com uma mídia e/ou outra, acessa uma série de conhecimentos que vai lhe permitir identificar uma manifestação midiática específica. A referência à pintura no espetáculo *Bodies* e a referência à fotografia na pintura foto-realista são exemplos ilustrativos desse fenômeno, já que a interpretação dessas referências em toda sua potencialidade funcional vai depender, necessariamente, do reconhecimento prévio das diferenças midiáticas pertinentes.

Aqui enfatizo, de modo deliberado, a noção de uma “ideia” (*Vorstellung*) – com base naquilo que, de acordo com a convenção, imagina-se que algo seja – que o receptor vai então associar a uma dada mídia. Tal se dá porque a “ideia” do que constitui uma mídia sustenta a discussão subsequente: como definir uma certa mídia, como distingui-la das demais – como, por exemplo, definir a qualidade “fílmica”, “pictórica” ou “musical” a que uma dada configuração midiática faz referência. Obviamente,

responder essas questões vai depender dos contextos histórico e discursivo vigentes à época, bem como do tópico ou sistema sob observação; além disso, há que se levar em conta as variações e convenções históricas e contextuais associadas ao ato em discussão, qual seja, o de atribuir características definidoras a uma mídia específica. Portanto, toda vez que menciono delimitações *convencionais* e mídias *convencionalmente* distintas, o faço consciente. Na minha perspectiva, a prática das configurações intermediáticas baseia-se sempre nas relações entre mídias ou “midualidades” que *a convenção determina serem distintas* (c.f. definição de mídia em WOLF, 1999, p. 40; WOLF, 2002, p. 165) ou, noutros termos, baseia-se na possibilidade de evocar, num receptor, aqueles *modelos* midiáticos específicos que lhe vem à mente. A despeito de sua convencionalidade e construtividade, essas “ideias” e conceitos – convencionais e variáveis, e associados a mídias individuais determinadas – estão aí à disposição de quem lhes aprouver, seja no que concerne à produção e realização da configuração midiática, seja no que concerne à recepção da mesma. Independente do seu caráter convencional e de construto, elas ainda assim tomam parte na constituição do significado de um produto da mídia. A título de ilustração: Quem (no mundo ocidental, pelo menos) não se recorda duma encenação teatral quando assiste ao filme *Dogville* (Dinamarca 2003), de Lars von Trier? E quem não se dá conta, ao mesmo tempo, da qualidade filmica desse experimento intermediático, experimento este que se vale, exatamente, das diferenças existentes entre filme e teatro?

De fato, a *Sound Art* mesma, à medida em que enfatiza a construtividade das delimitações midiáticas, expõe tais delimitações enquanto as restrições *convencionais* que são (num instante do tempo, contextualmente determinado). Em última instância presume-se, aqui também, uma certa delimitabilidade, ou melhor, uma delimitação midiática pré-estabelecida e nos moldes da convenção. Se a discussão relativa ao traçado de fronteiras desenvolve-se, primeiro, com foco no seu caráter de construto e, depois, em torno da sua qualidade oscilante de “entre-as-mídias” – a exemplo do que acontece quando se analisa o trabalho de Oldörp – ela resgata, além disso e de novo, aquelas menções às convenções supostamente fundadoras, responsáveis pelo demarcar limites entre as mídias. Assim, o que constitui objeto de análise – o que afeta, potencialmente, a recepção da instalação de *Sound Art* por quem a observa/ouve – são as ideias prévias e senso comum acerca das “mídias individuais” e das diferenças midiáticas, ou seja, aqueles

modelos midiáticos que o contato com a instalação vai evocar no receptor, modelos que, inclusive, podem sofrer mudança e desarticulação por conta da própria encenação midiática.<sup>11</sup>

Ademais, o exemplo da *Sound Art* confirma a importância dos processos de habitualização e convencionalização no que diz respeito ao traçado de fronteiras entre as mídias: se as obras de arte hoje denominadas *Sound Art* eram, no início e de acordo com a percepção geral, uma tentativa de embarcar numa nova direção e de desarranjar as fronteiras pré-estabelecidas (particularmente as que os artistas mesmos traçaram), além de uma prática artística que acontece, para todos os efeitos, à margem das concepções de arte e mídia vigentes à época, a *Sound Art* apresenta-se, mais recentemente, como um gênero artístico e midiático já instituído e válido por si só. Enquanto a interação do som com a matéria ainda embasa a constituição de tal gênero, essa mesma interação não cumpre mais, aos olhos alheios, o propósito principal de desestabilizar ou desarranjar as fronteiras, convenções e normas em vigor. Antes, a combinação de sons e matéria consiste num elemento “normal” e típico do gênero; um gênero que, como todos os outros, possui regras prescritivas e restritivas. Logo, o fato da *Sound Art* configurar, agora, um gênero artístico e midiático considerado convencionalmente distinto afeta a percepção de muitos com relação ao caráter marginal dessas obras de arte, já que aquele momento original de desestabilização e desarranjo, quando se cruza as fronteiras midiáticas pela primeira vez, ou perdeu-se no tempo ou, através do advento da habitualização, perdeu muito de seu impacto. Na perspectiva diacrônica, então, as práticas de cruzamento de fronteiras ou de dissolução de fronteiras pré-estabelecidas – desde que sucedidas por uma convencionalização e habitualização duradouras – podem resultar *noutras* construções, *noutras* fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais e sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas midiáticas e artísticas inteiramente inéditas.

Até este momento, meu foco recaiu no caráter de construto de qualquer concepção de “mídia”, bem como no fato de que, quando discutimos “mídias individuais”, discutimos, efetivamente, mídias que a percepção *convencional* considera distintas. É possível avançarmos nesse debate se sublinharmos um (ou outro) aspecto que usualmente

---

<sup>11</sup> Aqui o potencial performático das estratégias intermidiáticas faz-se aparente (cf. abaixo, também).

negligenciamos ou que elegemos não explicitar. Aqui, de novo, as referências intermediáticas vêm à luz, a exemplo das referências pictóricas no espetáculo de Sasha Waltz (*Bodies*) ou das referências à fotografia na pintura foto-realista. As observações anteriores sobre o espetáculo ou a pintura concentram-se nas diferenças existentes entre as instâncias de combinação midiática e de referências intermediáticas. Essas observações, ainda, não só delineiam as características das referências intermediáticas em oposição às práticas de combinação das mídias, mas também em oposição às referências *intramediáticas*, tais como as relações intertextuais, ou as relações entre um filme e outro(s) e uma música e outra(s). Nesse contexto, o critério de cruzamento de fronteiras assume, mais uma vez, importância primordial. No caso das referências *intramediáticas* o referenciar acontece no domínio de uma única mídia e, conseqüentemente, não envolve qualquer tipo de diferença midiática. Daí o fenômeno das referências *intramediáticas* não trazer consigo o cruzamento de fronteiras entre as mídias. Alternativamente, no caso das referências *intermediáticas* uma diferença midiática está em jogo; mais precisamente, uma diferença midiática que não se pode apagar. O que se verifica, então, é uma aproximação (relativamente pronunciada, apesar de assintomática) da mídia a que a obra se refere; a atualização ou realização do outro sistema midiático não se efetiva. A dança-teatro não pode converter-se em pintura – do mesmo modo que a pintura não pode transformar-se em fotografia, a despeito do que a pintura foto-realista sugere. As condições materiais e midiáticas da dança-teatro e da pintura não o permitem. Há que se considerar certas restrições midiáticas básicas na medida em que, aqui também, emergem especificidades e fronteiras entre as mídias. Em que pese a construtividade e a convencionalidade das concepções procedentes, essas restrições midiáticas básicas não podem ser abolidas.

Paralelamente, essas restrições midiáticas assinalam o *status* diverso das restrições e possibilidades *mediáticas* de um lado, e das restrições e possibilidades *genéricas* de outro. Assim, as especificidades da mídia distinguem-se das especificidades do gênero. As especificidades genéricas e as normas prescritivas e restritivas que regem um gênero baseiam-se unicamente em convenções que podem ser parodiadas, enfraquecidas ou ultrapassadas sem muitos problemas; as especificidades mediáticas, por sua vez, implicam uma série de restrições materiais e operativas que podem, sim, ser alvo de brincadeiras, mas sem que o emprego dos meios e instrumentos midiáticos respectivos as abalem. Reitero, uma pintura não pode converter-se, genuinamente, em uma fotografia, assim

como textos literários não podem converter-se em textos fílmicos ou musicais. O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um “como se” relativamente à outra mídia.

Por conseguinte, se conferi destaque ao caráter de construto de qualquer concepção de “mídia”, pontuei também alguns limites inerentes à tal construtividade; limites inerentes a qualquer forma de articulação midiática. De forma correspondente, minhas declarações acima – sobre a capacidade potencial das práticas intermidiáticas de alterarem “ideias” pré-estabelecidas acerca de uma dada mídia – necessitam de esclarecimento: as estratégias intermidiáticas, se implementadas de modo apropriado, podem constituir uma ferramenta importante, através da qual vai ser possível apreender, analisar criticamente, e até desarranjar e questionar tanto as crenças relativas a uma mídia determinada, quanto as fronteiras e delimitações que se convencionou traçar entre as mídias – desde que atendam às condições materiais básicas das configurações midiáticas em questão. Ao contrário dos gêneros, as concepções de mídia (individual) não se apoiam *somente* em convenções. Antes, elas fundam-se adicionalmente em certas condições materiais e operativas, grande parte das quais estão sujeitas a mudanças históricas e geralmente tecnológicas, embora usufruam também de uma qualidade trans histórica. Na verdade, nós identificamos uma dependência entre convenções de gênero e sua correspondente disposição midiática: o surgimento de determinadas convenções genéricas vincula-se, igualmente, a requerimentos de ordem técnica e, portanto, àqueles limites e possibilidades midiaticamente determinados e subjacentes a um dado gênero.<sup>12</sup>

A ênfase em fronteiras, diferenças e diferenciações midiáticas pode se afigurar “estranha” ou *demodé*, já que as pesquisas mais recentes pretendem relegar esse foco nas diferenças ao domínio do ontológico ou essencialista e, assim, obsoleto. Na atualidade, são muitos os esforços para fortalecer atributos comuns e transversais – não só nos estudos de intermedialidade mas, além disso, no campo da chamada narratologia trans genérica e trans midiática (c.f. RAJEWSKY, 2007, p. 25-68). Em oposição

---

<sup>12</sup> No filme narrativo, por exemplo, a formação de certas convenções narrativas – como os modos de introdução de *flashbacks* – pode ao menos remontar *também* ao fato de que o filme, no que concerne à sequência de imagens, sofre restrições midiáticas que o limitam à narração no tempo presente. Assim, para traduzir visualmente analepses, a narração fílmica vale-se de códigos e convenções específicas.

a tal tendência, eu desenvolvi a tese de que as diferenças midiáticas e a noção de fronteiras midiáticas desempenham ambas um papel crucial e extremamente produtivo no contexto das práticas intermidiáticas. Nessa instância, devo enfatizar de novo que a premissa de fronteiras midiáticas discerníveis bem como da possibilidade de distinguir entre mídias individuais, inerente a qualquer concepção de intermedialidade, não será impugnada mesmo frente àquelas práticas artísticas e culturais cuja propensão é apagar, ou dissolver por completo e superar as fronteiras e delimitações às formas artísticas e midiáticas diferentes. Antes, as respectivas práticas constituem a si mesmas – seja intencionalmente, seja necessariamente – em relação a essas fronteiras e delimitações pré-estabelecidas. Noutras palavras, elas necessariamente constituem a si mesmas em relação a, e no âmbito de, um panorama midiático e discursivo de um dado momento, sem prejuízo das respectivas delimitações às formas artísticas e midiáticas convencionalmente distintas.

Logo, evoca-se o caráter de “construto” e a variabilidade histórica das concepções midiáticas, dois aspectos dos quais a pesquisa em intermedialidade não deve descuidar. Esta é a razão da minha fala centrar-se nas mídias individuais que (num dado momento) a *percepção geral convencional denominar distintas*, e nos *arcabouços* midiáticos. Esses modelos – desde que apropriadamente delineados – podem vir à memória do receptor e, enquanto tais, podem tomar parte na constituição do significado da configuração midiática. Concomitantemente, todavia, nós devemos levar em conta que qualquer prática cultural ou artística vai depender de, e ser determinada por, sua midialidade e materialidade, de maneira que a construtividade das concepções de mídia e especialmente o caráter de construto das delimitações midiáticas configuram, em parte, relativos. As fronteiras entre diferentes formas de articulação midiática não podem “ser traçadas distintamente” *em cada detalhe*<sup>13</sup> – e, por conta disto, atribui-se

---

<sup>13</sup> Comparar, nesta conexão, considerações de cunho geral acerca do caráter de construto dos traçados de fronteiras, discutidas particularmente nos anos 90 e com atenção especial para o sujeito ou sistema que observam. Ao referenciar o conceito de hibridismo, Irmela Schneider assinala que, quando se concebem as diferenças como uma série de diferenciações dependentes do observador, essas mesmas diferenças não de ser reconhecidas como modificáveis. Como consequência, não se veem nem se discutem as diferenças e as fronteiras como algo da ordem do “natural” mas, sim, como fronteiras fixas ou traçadas, e sujeitas a um fixar ou traçar diferentes.

às concepções de mídia(s), independente de seu caráter de construto e convenção, um *status* diferente daquele conferido às concepções de gênero(s).

A considerar a pergunta inicial e a tese principal deste ensaio, o que mais importa aqui é que, independente do tipo de práticas intermediáticas em foco, o efeito potencial das práticas intermediáticas funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças. Assim, em contraste com as críticas recentes relativamente ao critério do cruzamento de fronteiras, com base nas práticas intermediáticas concretas e, portanto, a partir dos objetos de investigação enquanto tais, fortalece-se precisamente o conceito de fronteira. Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente, *como* construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, são esses atos de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites. Minha tese, desse modo, envolve a ideia de promover um processo de revisão da noção mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo seu dinamismo, criatividade e potencial. As fronteiras ou – melhor ainda – as “zonas fronteiriças” entre as mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma plethora de estratégias diferentes.

## Referências

CLÜVER, Claus. Inter textus/inter artes/ inter media, *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 2000/2001.

HIGGINS, D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.

KRÄMER, S. Kulturanthropologie der Medien: Thesen zur Einführung, *Paragrana: Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie* 13, 2004.

LINDLEY, C. *Superrealist Painting & Sculpture*. New York: Morrow, 1980.

MEISEL, L.K. *Photorealism*. New York: Abrams, 1980.

MITCHELL, W.J.T. *Transkriptionen* 5, 2005.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago e London: The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, J. W. T. "There Are No Visual Media" In: GRAU, O. (Ed.). *Media Art Histories* Cambridge e London: MIT Press, 2007.

OCHSNE, B; GRIVEL, C. Einleitung. In: OCHSNE, B; GRIVEL, C (Ed.). *Intermediale: Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. Tübingen: Stauffenburg, 2001.

PAECH, J. Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*. In: LEHMANN, A.J.: MAASSEN, I. (Ed.). *Mediale Performanzen: Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg i B.: Rombach, 2002.

RAJEWSKY, I, *Intermedialität*. Tübingen e Basel: Francke, 2002.

RAJEWSKY, I. Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße Thematisierung' des Altermedialen. In: LÜDEKE, R; GREBER, E. (Ed.). *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein, 2004.

RAJEWSKY, I. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités/Intermedialities* 6, 2005.

RAJEWSKY, I. Von Erzählern, die (nichts) vermitteln: Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 117, 2007.

RAJEWSKY, I. Intermedialität und *remediation*: Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung,. In: PAECH, Paech e SCHRÖTER, J. (eds.) *Intermedialität analog/digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink, 2008.

SCHNEIDER, I. Von der Vielsprachigkeit zur 'Kunst der Hybridation': Diskurse des Hybridien. In: SCHNEIDER, I; THOMSEN, C.W. (Ed.). *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Cologne: Wienand 1997.

SCHOENMAKERS et al. Teatro & as Mídias. In: *Theater und Medien/ Theater and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, 2008.

VOBKAMP, W; WEINGART, B. Sichtbares und Sagbares: Text-Bild-Verhältnisse. In: VoBkamp, W. e. WEINGART, B. (Eds.) *Sichtbares und Sagbares: Text-Bild-Verhältnisse*, Cologne: DuMont, 2005.

VOS, E. “The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies” em U. B. Lagerroth, H. Lund e E. Hedling (eds.) *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Amsterdam e Atlanta, GA: Rodopi), 1997.

WOLF, W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1999.

WOLF, W. Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft” em H. Foltinek e C. Leitgeb (Eds.) *Literatur-wis-sen-schaft intermedial – interdisziplinär* Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002

WOLF, W. Intermediality. In: HERMAN, D.:RYAN, M.L.(Eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.

Citação da sinopse da conferência; cf. <http://www.theater-medien.de/kongress/sektionen.html>, acesso em 4 maio 2009.

# Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito

Jürgen E. Müller

*Tradução\* de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann*

Atualmente a área de estudos da intermedialidade é priorizada por inúmeros estudiosos nas universidades e centros de pesquisa do mundo e, de fato, esse conceito prova ser um vasto campo, um *weites Feld* (WOLF, 2002) para as muitas disciplinas que abarca. A variedade de aspectos do conceito de intermedialidade faz com que seja muito difícil ou mesmo impossível apresentar uma visão geral em relação a todas as opções, sem adotar um discurso acadêmico historicista sobre diferentes itens terminológicos, teóricos, metodológicos e históricos. Neste artigo,<sup>1</sup> não seguirei por esse caminho, que – como se sabe – tem sido percorrido por vários estudiosos que oferecem volumes críticos sobre pesquisas intermediáticas ou modalidades diversas de estudos sobre a intermedialidade (MERTENS, 2000 ou PAECH & SCHRÖTER, 2008). Ao invés disso, gostaria de desenvolver alguns aforismos sobre o presente estado da arte dos estudos da intermedialidade e algumas perspectivas para uma abordagem

---

\* MÜLLER, J. E. *Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence*. In: ELLESTRÖM, Lars (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, 2010. p. 237-252.

<sup>1</sup> Gostaria de agradecer a Charles Nouledo, Bayreuth, por seu compromisso no processo editorial deste artigo.

intermediática histórica, iniciando com as reflexões de um dos quase esquecidos “pais” da intermedialidade, os comentários de Marshall McLuhan sobre as mídias na era eletrônica.

## **Quando uma mídia é uma mídia e quando uma *nova* mídia é uma mídia *nova*?**

Uma das questões cruciais – senão *a* questão crucial – de qualquer estudo de encontros de “mídias” ou da intermedialidade é a questão de como conceber uma “mídia”. Conhecemos dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos – para mencionar apenas alguns. McLuhan, por exemplo, usa as noções de *mídia* e *mídias* em um sentido bem amplo, às vezes vago ou de uma forma vaga. 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 – para mencionar apenas as mais importantes. Todos esses diferentes conceitos de mídia e midialidade, inevitavelmente, têm grande impacto no campo da *intermedialidade*.

A meu ver, um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediática. Ele oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como a aspectos de significado.<sup>2</sup> Contudo, considerando os objetivos e estratégias desse ensaio, por ora, essas noções serão suficientes para um embasamento teórico.

Se um dos mais evidentes e relevantes campos dos processos intermediáticos constitui-se nos *encontros* (cf. MÜLLER, 2008) entre as mídias *antigas* e as mídias *novas*, teremos que nos perguntar: *quando* uma mídia torna-se uma mídia e *quando* uma *nova* mídia torna-se uma mídia *nova*? Em ambos os casos, complexos processos de institucionalização,

---

<sup>2</sup> Como Claus Clüver aponta nesse volume, essa abordagem semiológica ainda parece ser útil para muitos tipos de estudos (inter)mediáticos.

sociais, culturais, tecnológicos e genéricos, têm que acontecer de modo a colocar em funcionamento alguma coisa que poderíamos chamar de uma mídia ou de uma *nova mídia*. Eu gostaria de ilustrar essa tese com um exemplo de uma das primeiras representações da assim chamada *nova mídia* que mais tarde veio a tornar-se a *Leitmídia*, por quase meio século, a “televisão” ou *farsight* (para usar um dos termos britânicos das décadas de 1920 e 1930).

## Intermidialidade como um processo – ou o caso teste da televisão

Devido a sua materialidade ou – de acordo com a linguagem de Baudry – aos aspectos específicos do *dispositivo* “televisão”, há poucos registros sobre as primeiras transmissões ou “exibições” da nova mídia que ainda estava para ser desenvolvida. Os formatos e as funções da mídia ao vivo, “TV”, poderiam ser preservados somente em outras mídias, como o texto escrito, a fotografia e o filme. Um dos raros exemplos desses primórdios do “início da televisão” é um “documento” *filmico* de uma das primeiras exibições da televisão na Alemanha no início dos anos 1930, na chamada *Fernsehstube* (cf. ZIELINSKI, 1999 e STEINMAUER, 1999). Nesse exemplo, podemos ver (e escutar no “documentário” *filmico*) *o que* uma audiência poderia e deveria encontrar na transmissão ao vivo da televisão “mecânica” que – entre outras invenções – era baseada no disco de Nipokow (ver Figura 1) (cf. MÜLLER, 2008, p. 203-217).



FIGURA 1 – *Fernsehstube*, sala de transmissão e audiência

Era realmente à *televisão* que a audiência estava assistindo? Havia uma transmissão ao vivo de algum tipo de estúdio, uma escura *Abtastzelle* (cabine de escaneamento) onde havia espaço suficiente para um apresentador, ou “animador”, se apresentar ao seu público numa espécie de tomada americana. No lado da recepção do mecanismo, havia uma

audiência de cerca de 20 pessoas numa organização e configuração espacial específica na *Fernsehstube* (sala televisiva). Nessa pequena sala ou saguão, todos os olhares eram direcionados para o mecanismo chamado televisão – na Grã-Bretanha em 1920 e 1930, também era chamado de *bairder*, *onlooker*, *ingazer* ou *farsight*. O arranjo espacial do mecanismo e dos espectadores claramente se refere aos padrões espaciais *cinemáticos* ou *teatrais*. Nesse cenário histórico, a televisão não é uma substituição da lareira aberta das nossas salas de estar, nem um substituto doméstico do cinema. Ela se situa em algum entre-lugar de contemplação entre o público e o privado. No entanto, para citar novamente McLuhan, não apenas o cinema e o teatro são os “conteúdos” desse novo mecanismo, há também o *telefone* e o *rádio*. A conexão entre o estúdio (pequeno e escuro) e o público era garantida pelo cabo elétrico e o ruidoso e claramente visível convidado surpresa, Rex, um *dachshund*, evocando padrões de técnicas e formatos radiofônicos.

Há uma interação “ao vivo” entre a audiência e o apresentador ou moderador. Eles tinham que ser convencidos do caráter *ao vivo* dos “eventos” em processo e dessa específica conquista da tecnologia da televisão. Desta forma, o mecanismo permite uma interatividade entre seu público e seus protagonistas que faz com que seja muito semelhante aos recentes desenvolvimentos da *webcam* e do *webphone*.

Obviamente, há poucos paralelos e padrões comuns entre essa demonstração de um novo *dispositivo* e os conceitos da televisão que temos em mente quando nos confrontamos com a televisão, a tradicional mídia “fria” que está sofrendo mudanças cruciais na atualidade. De fato, a mídia que descrevemos acima *não* é televisão, mas não porque seus conteúdos não correspondem às nossas expectativas do conteúdo dessa mídia; *não* é televisão porque, exceto pela exibição da imagem numa superfície de vidro e sua qualidade ao vivo, não apresenta quaisquer ligações com a televisão, mídia cada vez mais fria, como a conhecemos na Europa a partir dos anos 1960 e como foi concebida e descrita por McLuhan em seu *Understanding Media* (p.28).

A meu ver, existem dois aspectos que devem ser mencionados. Primeiro, uma conclusão abrupta, neste ponto, poderia ser que tendemos a cometer o erro comum (o mesmo cometido, por exemplo, por Baudry, quando desenvolveu os contornos de seu *dispositivo* cinemático, com base numa forma histórica específica de filme e cinema, a saber, a da década de 1930) (cf. BAUDRY, 1978) de fazer generalizações sobre uma mídia com base numa

forma específica, mais ou menos acidental dessa mídia, que se encontram em muitas teorias a respeito da televisão. Por exemplo, muitos dos comentários de McLuhan sobre a televisão eram devidos à imagem muito pobre e cheia de chuveiros dos aparelhos de televisão na década de 1960.

Há ainda outro aspecto mais relevante para o qual gostaria de chamar atenção: a escrita das histórias das mídias ou as historiologias intermediáticas. Um crescente número de estudiosos nesse campo concebe as histórias da intermedialidade como processos de desenvolvimento tecnológico dentro de certas circunstâncias históricas, econômicas e sociais. Ao fazer isso, colocam os desenvolvimentos e os encontros das mídias explicitamente dentro de diferentes *sistemas culturais e tecnológicos* e, naturalmente, temos que segui-los por esse caminho. No entanto, em muitos casos, eles tratam as *novas* mídias ou tecnologias como se caíssem como “entidades acabadas e aperfeiçoadas” do céu mecânico, tecnológico e social, como, por exemplo, foi o caso em *Understanding Media* de McLuhan. Ao fazerem isso, seus comentários sobre o *status* e conteúdo da nova mídia não levam em conta um ponto crucial, que pode ser circunscrito pela simples questão: *quando é que uma nova mídia se torna uma mídia nova?*

Deveríamos considerar as perguntas ao vivo feitas pela audiência no documento filmico do início da televisão e transmitidas pelos técnicos do Deutsche Reichspost como “resposta(s) de participação criativa” (McLUHAN, 1999, p.336) a uma mídia *nova e fria*? Ou seria melhor considerá-las como tentativas de captar os contornos e possíveis padrões de uso de uma combinação, um tanto solta, de diferentes séries tecnológicas e culturais, já existentes, que poderiam ser circunscritas e localizadas em algum lugar *entre* o telefone, rádio, cinema, *vaudeville*, teatro e outros? (MÜLLER, 2006).

“Ninguém quer um automóvel até que existam automóveis, e ninguém está interessado na TV até que existam programas de TV” (McLUHAN, p. 67). Essa afirmação é absolutamente correta, mas, *quando* e sob que *circunstâncias sociais, tecnológicas e históricas* começa a demanda pelo início de uma nova tecnologia? Quando um carro é um carro e a televisão, uma televisão, uma *nova* mídia ou uma *nova* tecnologia? Se, no momento específico dos anos 1930, não havia ainda nenhuma programação de televisão fixa e estável,<sup>3</sup> isso implica que os oficiais da

<sup>3</sup> Na Alemanha, as primeiras transmissões e programas regulares de televisão começaram três ou quatro anos mais tarde, especialmente em conexão com as Olimpíadas em Berlim em 1936.

Reichspost alemã produziram um *simulacro* ou uma mídia imaginária?<sup>4</sup> Nosso exemplo da assim chamada televisão demonstra que os teóricos e os historiadores das mídias devem perguntar-se (cf. URICHIO, 2001) o que realmente é a televisão, quando se tornou televisão e que tipos de modalidades influenciaram esses processos de transformação.

De maneira similar à história do cinema e de muitas outras chamadas novas mídias audiovisuais, não há data específica a ser definida para determinar um ponto de início da nova mídia “televisão”. A televisão é o resultado de um longo processo imaginativo e tecnológico, que começou cerca de dois séculos antes das primeiras transmissões de programas de televisão na Alemanha nos anos 1930; é o resultado do encontro de diferentes séries culturais e tecnológicas ou paradigmas culturais, como foram descritos por Francoeur e Gaudreault, envolvendo diferentes padrões de temporalidade, de encontros midiáticos, interações midiáticas e atividades correspondentes dos usuários.

[Um] polissistema feito de várias unidades de significação (literatura, pintura, artes e tradição popular, etc.) que são eles mesmos subsistemas do primeiro e que têm, em comum, as características que (1) estão em contínua interação entre si, (2) dentro de uma hierarquia com crescimento contínuo (3) e com um trabalho ‘de ponta’ ou coleção de trabalhos que servem como um primeiro princípio de estruturação (4) que dura o tempo suficiente e tem uma esfera de concisão suficientemente precisa para produzir uma demarcação de coordenadas espaço-temporais (FRANCOER, 1985, p. 69-70).

Uma história da mídia como rede e história rizomática, oscilando entre os polos da tecnologia, séries culturais, mentalidades históricas e práticas sociais, então nos conduziria a uma compreensão inovadora dos processos de desenvolvimento das mídias. Seguindo Lars Elleström, propriedades técnicas (como concretizações de *modalidades materiais*) deveriam ser consideradas como fatores centrais da interação entre “os sentidos e o impacto material” (cf. ELLESTRÖM, 2010) que eu proporia conceber primeiramente em categorias e termos históricos. Nesse sentido, uma perspectiva intermediática possibilitaria especificar e diferenciar a

---

<sup>4</sup> Esse também parece ser o caso no curto filme propagandístico *Wer fuhr II A 2992?* no qual algumas opções possíveis da ainda a ser desenvolvida mídia da televisão são explicadas a consumidores em potencial e ao público ‘iletrado’.

afirmação, de certa forma simplista e global de McLuhan, que o conteúdo da *nova* mídia é a *velha* mídia. A televisão nos anos 1930, por exemplo, encontra o cinema e o telefone razoavelmente bem estabelecidos e desenvolvidos e o rádio ainda em expansão. Teria de passar por complexos processos intermediários de diferenciação e institucionalização e teria de reciclar e reformular gêneros e formatos tradicionais, antes de se tornar a mídia que tendemos a delimitar dentro de limites específicos.

Assim, a perspectiva histórica de McLuhan necessitaria de uma expansão e uma diferenciação em termos dos complexos processos e modalidades envolvidos que permitem às velhas mídias tornarem-se o conteúdo das novas mídias.

## **A história do conceito de intermidialidade na comunidade científica**

### **Intermidialidade: uma abordagem completamente nova nas humanidades e estudos midiáticos?**

Pode haver dúvidas se o conceito de intermidialidade é realmente uma abordagem completamente nova, eixo de pesquisa ou mesmo teoria no campo das humanidades. Isso não acontece apenas pelo termo “intermedium” ter sido cunhado por Coleridge, pelo estudo de Lessing da escultura de Laocoon, pela ideia de Wagner (por sinal um tanto vaga) do *Gesamtkunstwerk*, pelas afirmações de Walzel sobre a *wechselseitige Erhellung der Künste* (a iluminação recíproca das artes), ou, anteriormente, pelas noções de Kristeva sobre a dinâmica intertextual, ou o renascimento do conceito de “ekphrasis”, e o desenvolvimento dos estudos interartes por Clüver, para mencionar apenas os mais importantes (MÜLLER, 2006). Todas essas, e muitas outras propostas, são indicativas do fato de que a intermidialidade tem uma longa (não apenas em termos etimológicos) pré-história e, como um *Suchbegriff* (MOSE, 2007) ou um *Such-Konzept* (conceito em investigação), ainda tem que ser considerada uma *pesquisa em progresso*. Este “trabalho” envolve procedimentos de abordagens teóricas (mas não de fechamento), assim como estudos históricos no campo dos encontros midiáticos e as interações entre essas áreas de pesquisa. Seguindo uma das principais trajetórias da *oeuvre* de Roland Barthes, eu esperaria que as assim chamadas abordagens teóricas nos conduzissem à história, e a história nos conduzisse à teoria, e assim produzisse uma indefinição das

convenientes tradicionais fronteiras das atividades acadêmicas. Nesse sentido, intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes. Poderia ter sido concebido como uma resposta à herança acadêmica e institucional de nossas universidades no século XIX e como ponto de partida para um reposicionamento de estudiosos e pesquisas correspondentes numa situação de declínio do mundo acadêmico (cf. CISNEROS, 2007). A história da intermedialidade e as reflexões sobre intermedialidade se estendem por mais de duas décadas nos discursos de estudos de mídia ou da literatura.

No entanto, voltemo-nos ao início das discussões acadêmicas sobre intermedialidade nos anos 1980. Naquele período, as tendências de formulação isolada de teorias e histórias de mídias, além do fato banal de que nenhuma mídia pode ser considerada uma “mônada”, motivou-me a prestar atenção, junto com outros pesquisadores, aos intrincados e complexos processos de interações ou encontros de mídias. A noção de intermedialidade era baseada 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. Conseqüentemente, o objetivo e desafio principais dos estudos intermediáticos teriam que residir na reconstrução desses processos dinâmicos e em suas *funções históricas e sociais* (MÜLLER, 1996, p. 70-71; 2000).

Partindo dessas premissas, no final de 1980 propus o estudo dos processos intermediáticos em relação aos produtos específicos das mídias ou *oeuvres* (se quisermos usar esse termo), das interações de diferentes *dispositivos*<sup>5</sup> e do desenvolvimento de uma abordagem intermediática para a história das mídias como eixos centrais de pesquisa. Hoje, alguns anos mais tarde, faz-se necessário perguntar quais dessas áreas de estudo ou eixos de pesquisa teriam que ser corrigidos, re-acentuados ou reorientados e quantos aspectos dessas afirmações, que eram então – pelo menos até certo ponto – provocantes, foram concretizados. Olhando para trás, em minha opinião, dois itens ainda parecem ser pertinentes e válidos para futuros desenvolvimentos: o conceito e o estudo da história das mídias

---

<sup>5</sup> Uso esse termo no sentido dos estudos de Baudry. Prefiro o termo original em francês ao termo anglo-americano ‘apparatus’ que pode dar uma impressão errada.

em termos de *rede de comunicações midiáticas dinâmicas*, e a orientação dos estudos intermediáticos em torno das *funções históricas e sociais* desses processos, como já vimos na nossa breve “cobertura” das interações e dinâmicas das séries “culturais” na fase inicial da televisão.

Seguindo essa linha, a “novidade” do conceito de intermedialidade residiria, principalmente, em sua capacidade de ser permanentemente reformulado e de reformular campos tradicionais de pesquisa. Vamos nos deter um pouco mais na história da intermedialidade.

## Uma breve retrospectiva sobre algumas raízes teóricas e metodológicas

A etimologia do termo “intermedialidade” nos traz de volta ao jogo de “estar no entre-lugar”, um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados. Nesse sentido, a materialidade das mídias é, desde o início, um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade; ela teria que ser ligada à assim chamada questão do conteúdo. Voltando o olhar para as concretizações metodológicas da área de pesquisa da intermedialidade, a questão de como captar as diferentes realizações intermediáticas parece ter sido negligenciada até certo ponto. De fato, a intermedialidade demonstra ser um fenômeno um tanto fugidioso ou, melhor, um processo que – como Paech demonstrou – só é acessível pelos traços que deixou em audiovisualidades (cf. PAECH, 1998; 2008) ou – como eu gostaria de acrescentar – em *dispositivos*. Uma pesquisa de traços de dinâmicas intermediáticas terá que ser uma das opções metodológicas centrais dos estudos da intermedialidade. Apesar da utilidade dos estudos terminológicos e taxonômicos, que não podem nem devem ser negados, uma abordagem dessa natureza não deve, necessariamente, conduzir a uma taxonomia ou a um sistema descritivo coerente de todas as possíveis relações ou modalidades intermediáticas. O puro fato algorítmico ou matemático de que uma suposta base – imaginemos – de 50 mídias distintas (o que significaria “distinto” nesse contexto?)<sup>6</sup> poderia

---

<sup>6</sup> Em sua contribuição a este volume, Irina Rajevsky aponta para o fato de que as fronteiras das mídias têm que ser consideradas como categorias históricas e como (relevante, mas, no entanto) tipos ideais imaginados ou construídos.

levar a 2.500 combinações de interações intermediáticas de duas delas ou a 125.000 combinações de interações intermediáticas de três delas, dá uma ideia da super-ambição ou – pelo reverso da moeda – da super-redução de tal empreendimento.

Durante as últimas décadas, muitas tipologias de intertextualidades foram propostas por Plett, Genette, Grivel, Riffaterre, e outros que – por um lado – direcionaram nossa atenção para opções de interação textual, mas – por outro lado – levaram-nos a questionar a parte mais importante dos resultados taxonômicos. Nesse sentido, “intermedialidade” deveria ser considerada como uma área de estudo, mais uma vez, um *Suchbegriff* (um conceito de investigação), um eixo de pesquisa cujo objetivo não será a constituição de uma meta-teoria ou taxonomia de todos os sistemas de mídias, mas irá envolver estudos históricos meticulosos de processos intermediáticos paradigmáticos ou encontros em níveis diferentes em relação às modalidades específicas a serem diferenciadas em categorias “materiais”, “sensoriais”, “espaço-temporais” e “semióticas” (cf. ELLESTRÖM, 2010). Então, *les illusions perdues*, as ilusões perdidas concernentes ao conceito de intermedialidade, como foram descritas por Eric Méchoulan (2003, p.11;15), por exemplo, teriam que ser observadas à luz de grandes ou exageradas expectativas e decepções resultantes que teriam sido articuladas durante a queda do termo “intertextualidade”. No entanto, hoje, a intertextualidade – pelo menos para mim – permaneceria como uma noção valiosa e complementar no campo da pesquisa intermediática. Esta pesquisa terá que refletir sua base teórica e metodológica e terá que ser direcionada para os processos históricos dos encontros de mídias e suas funções históricas que deixaram seus traços nas materialidades, nos produtos midiáticos ou em outras “fontes”.

Antes de continuar nossa visão geral sobre a intermedialidade, arrisquemos três digressões sobre noções e conceitos vizinhos: “intertextualidade”, “estudos interartes” e “hibridismo”.

## **Intermedialidade, intertextualidade, estudos interartes, hibridismo**

### **Intermedialidade e intertextualidade**

Indubitavelmente, é possível traçar paralelos entre a história dos termos “intertextualidade” e “intermedialidade”. Quando foram criados,

ambos os conceitos foram recebidos com considerável ceticismo e reservas pela comunidade científica, mas depois foram amplamente aceitos e enriquecidos por inúmeros elementos que – no final das contas – resultaram em indefinições terminológicas. Na fase inicial (e, muitas vezes, mesmo nos dias de hoje), havia um grande número de confusões denotativas e conotativas em relação aos dois termos. Nos anos 1970, diversos fenômenos, mais tarde descritos como processos intermediáticos, eram denominados como processos intertextuais. A famosa noção de *intertextualité* como *transformation d'un système des signes dans un autre système* ou o sistema de *transtextualité* de Genette e suas cinco subcategorias poderiam ser mencionados como abordagens paradigmáticas que tentavam incluir – na medida do possível – processos intermediáticos em reflexões intertextuais (cf. MÜLLER, 1996, p. 93). No entanto, devido a uma ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários em análises subsequentes, as dinâmicas dos processos intermediáticos foram praticamente negligenciadas. Nesse sentido, a noção de intermedialidade teve que superar as restrições dos estudos literários e reorientar o eixo das pesquisas para interações e interferências *entre* diferentes mídias audiovisuais e não apenas literárias. Desta maneira, o enfoque recaiu sobre questões de materialidades e de produção de sentido, sobre características dos processos intermediáticos e funções sociais.

## Intermedialidade e estudos interartes

A noção de estudos interartes também pode ser vista em relação de parentesco com a intermedialidade. Seria desnecessário tentar resumir os muitos estudos conduzidos ou iniciados por Claus Clüver e por outros estudiosos que se destacam neste campo de estudos.<sup>7</sup> Em face do grande número de interesses comuns, diferentes ou coincidentes, eu gostaria de salientar um aspecto fundamental. Na fase inicial da intermedialidade, os aspectos artísticos – ou midiáticos – dos processos em desenvolvimento nem sempre eram claramente delineados ou reconhecidos (pelo menos, me deparei com essas considerações críticas em relação às minhas propostas). Em virtude desse fato, a noção interartes ou interartialidade

---

<sup>7</sup> Ver o artigo de Claus Clüver incluído nesse volume.

irá fornecer auxílio para não perder de vista os enfoques artísticos ou intermediáticos da nossa pesquisa. Um campo de estudos interartes objetivaria, principalmente, a reconstrução das interações entre as artes em questão no processo da produção artística; uma área de estudos intermediáticos também incluiria fatores sociais, tecnológicos e midiáticos e se obrigaria a trabalhar com as *modalidades* desses processos, sendo que o primeiro se aproxima mais da tradição literária e o último da midiática. Não se deve esquecer, contudo, que as artes e mídias não vivem em planetas separados de nossa galáxia.

## Intermedialidade e hibridismo

O híbrido ou o encontro entre duas mídias é um momento de verdade ou revelação por meio do qual nasce uma nova forma. O paralelo entre duas mídias nos mantém nas fronteiras entre formas que ajudam a romper nossa narcose narcisística. O momento do encontro das mídias é um momento de liberdade e liberação do transe e entorpecimento imposto por elas aos nossos sentidos (McLUHAN, 1999, p. 55).

Durante os últimos 20 anos, os termos “híbrido”, “hibridismo” e “hibridização” parecem ter adquirido quase o mesmo estatuto de “multi ou intermedialidade”. Este fato pode ser considerado como uma das muitas reações discursivas aos desenvolvimentos midiáticos (pós-) modernos da segunda metade do século XX que muitas vezes foram descritos como “heterogeneidades”, “ecletismos”, “fusões” ou “colagens”.

Com a introdução da noção de “hibridismo”, as teorias sociais e midiáticas tendem a competir com esses processos que – obviamente – não são novidade ou invenções do século vinte. Em relação a esse *background* histórico específico existem, sem dúvida, diversos paralelos entre os perfis denotativos e conotativos de “hibridismo” e “intermedialidade”. Entretanto, é estranho notar que apesar dos aspectos comuns ou mesmo coincidentes, a noção de “hibridismo” nunca tenha sido claramente definida em relação à área da pesquisa intermediática. Alguns estudiosos usam esse termo como sinônimo dos processos intermediáticos, considerando o “hibridismo” como uma subcategoria da “intermedialidade” ou colocando “mídias híbridas” no termo guarda-chuva “mídias plurimidiáticas” (RAJEWSKY, 2002, p. 197). Esses usos de “híbrido” ou “hibridismo”

são sintomáticos de um modo confuso ou não específico de manipulação desse termo no conjunto das pesquisas intermidiáticas.

Não pretendo empreender uma reconstrução etimológica de “híbrido” ou “hibridismo” que nos levaria ao latim *ibrida* (bastardo) e ao grego *hubris* (excesso) e, a partir daí, a processos interessantes de hibridizações de linguagens, mas apenas apontar os numerosos e heterogêneos usos desse termo durante os séculos passados, principalmente no século XX. Hibridismo é usado nas ciências naturais, biologia, estudos culturais, teorias pós-modernas e estudos midiáticos, conforme ensina a citação de McLuhan no início deste breve capítulo. Apesar de todas as alusões aos “momentos de liberdade e liberação do transe costumeiro”, o hibridismo de McLuhan, ainda assim, subentende fronteiras ou demarcações mais ou menos fixas entre as mídias. Como um encontro ou choque entre mídias distintas, o “hibridismo”, então, se aproximaria mais da multi ao invés da intermidialidade. As pesquisas recentes tentam superar as limitações estáticas do termo inclusivo “hibridismo” ao ampliá-lo para o campo dinâmico das transformações midiáticas (SPRANGENBERG, 1997). Contudo, ainda assim, prefiro privilegiar o conceito de “intermidialidade” ao invés de “hibridismo”, porque o primeiro dá abertura a duas opções de pesquisa relevantes:

- (a) O atual estado da arte de abordagens intermidiáticas permite um número muito maior de estudos sincrônicos e diacrônicos de interações midiáticas em comparação com a categoria geral de “hibridismo” e
- (b) considerando o fato de que a noção de hibridismo é hoje aplicada a quase todos os fenômenos sociais e características das sociedades pós-modernas, o termo está ameaçado de perder sua carga denotativa ao oferecer categorias genéricas inclusivas. A intermidialidade também teria de incluir as dimensões das funções sociais dos processos intermidiáticos e esta dimensão terá de ser relacionada às interações entre as séries culturais e tecnológicas da paisagem midiática. No entanto, não sou a favor de uma pan-intermidialização de todos os fenômenos sociais, como, por exemplo, rotular os movimentos de migração como intermidialidade.

Agora poderemos voltar ao nosso caso teste sobre a televisão.

## O caso teste da televisão revisitado

Como se sabe, um dos componentes mais provocativos do universo reflexivo sobre mídias de McLuhan consiste da recusa quase radical de conteúdo específico das mídias. “O conteúdo nos cega em relação às características da mídia” (McLUHAN, 1999, p. 9). Se fizermos uma releitura desta proposição a partir de uma perspectiva histórica das *teorias de mídias e da cultura* e lembrarmos a preponderância das abordagens hermenêuticas e semióticas e leituras textuais do mundo que se mantiveram por quase um século no estudo das humanidades, as assim chamadas *Geisteswissenschaften*, a proposta de McLuhan parece ser muito convincente e razoável. No entanto, aproximadamente quarenta anos mais tarde, como estudiosos de mídias, torna-se necessário indagar se já não seria hora de repensarmos a dinâmica e as interações entre as mídias, as materialidades e o conteúdo das mídias, tomando em consideração as modalidades dessas interfaces.

Vou referir-me brevemente ao nosso exemplo de transmissão televisiva na *Fernsehstube* (sala de televisão). Não foi apenas o modelo do *dispositivo* de Baudry (cf. RIESINGER, 2003) que tornou possível verificar como as especificidades e elementos tecnológicos de uma mídia indefinida, que ainda viria a se tornar televisão, interagem com as opções de desenvolvimento de conteúdos, e de desenvolvimento de possibilidades de mensagens e *usos ou funções sociais*. Os padrões tecnológicos interagem com as modalidades de demonstração de um mecanismo que – na Alemanha – aproximadamente vinte ou trinta anos mais tarde se oficializaria e poderia, então, ser chamado de televisão.

As dimensões espaciais e tecnológicas do estúdio muito pequeno e escuro, e os trêmulos raios de luz promoveram, ao vivo, uma ação e reação espontânea à moda do *vaudeville*, i. e., o “mostrar do cão” em relação a um público ausente e presente. Esse aspecto também comprova a pesquisa de François Jost sobre os primórdios da televisão, em que vários tipos de interação entre o *cabaré* e o *dispositivo* em desenvolvimento podem ser reconstruídos.

No caso da televisão não móvel, esta, muitas vezes, reproduz no estúdio a ambientação de um cabaré conhecido, como *Le Chat Noir* ou *Le Lapin Agile*, sobre os quais a Rádio comenta: ‘Na nova ambientação similar ao original em todos os detalhes, a Companhia Lapin nos arredores de Paolo apareceram para reviver a atmosfera única do famoso cabaré do passado’ (JOST, 2008, p. 310).

As configurações espaço-temporais, o enquadramento da câmera, para mencionar apenas dois elementos, não permitiam outras espécies de “performances” ou “conteúdos”.

De acordo com McLuhan, este fato pode ser considerado uma prova da tese de que somente a (nova) *mídia* é importante, que seu fascínio tem a ver com as características midiáticas e que seu conteúdo é constituído por outras mídias antigas. No entanto, se seguirmos esse argumento, nós – automaticamente – iremos perder a sequência das complexas interações entre as mídias e as séries culturais. Estas interações conduzirão, depois de pelo menos duas décadas de experimentação no nível tecnológico e formal, a um fenômeno chamado televisão.

Eu concordo com Gumbrecht no tocante de que a mudança da hermenêutica ou semiótica para a midiática ou *suportes de comunicação* é um indício da perda de controle do paradigma do “mundo legível” nas humanidades (GUMBRECHT, 2003, p. 175). No entanto, essa perda de controle não implica uma total recusa do *conteúdo* das mídias e da interpretação de seus formatos:

as humanidades talvez perdessem a oportunidade única de complexificação intelectual se simplesmente tentassem substituir a tradicional exclusiva concentração no significado e interpretação para uma igualmente exclusiva concentração nas mídias e materialidades (GUMBRECHT, 2003, p. 175).

Gumbrecht conclui, corretamente, que para as humanidades – e eu incluiria o estudo das mídias neste termo guarda-chuva – será fundamental e imperativo evitar o retorno ao paradigma monístico. A posição de McLuhan e a posição de diversos outros estudiosos poderiam ocasionar uma desnecessária redução da complexidade que implicaria a perda de oportunidade das humanidades de alcançarem um nível mais alto de complexidade na contemporaneidade. Para McLuhan, o tradicional conteúdo semântico ou (possível) *significado* de uma mídia – a ser distinguido pelos seus efeitos – seria como “o pedaço suculento de carne que o ladrão carrega para distrair o cão de guarda da mente” (HICKETHIER, 1994). Entretanto, como cães de guarda ou estudiosos das mídias, nós devemos ficar em alerta para esses pedaços de carne escondidos na matéria dos nossos hamburgers midáticos.

De acordo com estas perspectivas, as áreas de pesquisa recentemente desenvolvidas, como os estudos intermidiáticos, terão condições de se

diferenciar das propostas globais de McLuhan, basicamente em termos de *estudos históricos radicais*. Como nossa discussão do documentário ou quase aparelho de televisão na *Fernsehtube* demonstrou, estes eixos nos levarão a um grau de complexidade intelectual que irá englobar a relação entre “sentido” e “materialidade”, entre “significado” e “mídias”, como uma relação ou tensão ou oscilação – e não como uma “relação de complementaridade ou uma relação de exclusividade mútua” (HICKETHIER, 1994),<sup>8</sup> e que poderia ser caracterizada em termos de modalidades históricas. Um estudo da história da televisão considerada como uma história de encontros entre diferentes séries tecnológicas e culturais e funções sociais correspondentes poderá constituir um vínculo entre as condições físicas e espaciais das mídias e as produções de sentido de seus formatos; como, por exemplo, foi demonstrado por Hickethier na sua história da televisão alemã entre os anos 1950 e 1960.

A partir desta perspectiva, uma história da intermedialidade e da cultura das mídias terá de incluir a dimensão da produção de sentido entendida como uma “complexa relação entre as diversas dimensões dos suportes”. As observações de McLuhan nos levariam, então, a uma história cultural das mídias e de suas funções em forma de rede, que incluiria os processos sociais da produção de sentido. Sem dúvida, as mídias digitais constituem os maiores desafios para uma história em rede. Por isso, tendo chegado quase ao fim de nossa breve investigação, talvez fosse útil desenvolver algumas perspectivas heurísticas e perguntas a respeito da intermedialidade na era digital.

## Quando o intermediário se encontra com o digital

Mesmo que – após diversos anos de agitação e euforia no mundo digitalizado – o fenômeno *Second Life* (Segunda vida) pareça ter perdido muito de seus atrativos, ele continua sendo um intrigante caso teste para os aplicativos e a relevância do eixo de pesquisa intermediário na era da Web 2.0. Para fornecer uma ideia rudimentar de suas imagens, encontra-se abaixo uma imagem resgatada de um documentário de *Second Life* (ver figura 2).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ver K. Hickethier (1994) *Vom Autor zum Nutzer, Handlungsrollen im Fernsehen* (Munich: W.Fink) (Vol. 5. *Geschichte und Ästhetik des bundesdeutschen Fernsehens*).

<sup>9</sup> *Mein wunderbares Ich* (film) (2007) (Susanne Jäger, Director, Germany, WDR-TV).

FIGURA 2 - Um 'casal' em *First e Second Life*

É interessante notar e constatar que os criadores e/ou os avatares de *Second Life* não somente levam uma vida dupla nas configurações espaço-temporais virtuais da plataforma (que seria uma afirmação bastante banal); mas que um dos elementos principais deste jogo com (e no interior) de mundos virtuais parece constituir-se por meio do emprego de vários tipos de modelos genéricos fílmicos e midiáticos audiovisuais. Em outras palavras: encontramos muitos casos em que os criadores/produtores/usuários preparam aparelhos televisivos e fílmicos com opções correspondentes para modelos narrativos e de ação. Por exemplo, um casal “duplica” seu mundo numa luminosa e luxuosa existência em *Second Life* (ver Fig. 2).

Num primeiro olhar, a interferência do “real” e “mundos secundários” e as forças midiáticas em *Second Life* para uma representação digital unificada e um modelo multimodal comprovam não ser de primordial relevância para nossa área de estudos intermidiáticos, mas diversos outros processos constituem um desafio. Por exemplo, deveríamos tentar resolver a questão sobre a análise das modalidades materiais e semióticas da interação entre a “virtualidade material” e o “conteúdo/significado” das ações dos diferentes avatares dentro ou entre os diferentes locais do segundo mundo. De acordo com essa perspectiva, os estudos intermidiáticos também terão de analisar o papel e a função da natureza digital das imagens em relação ao assim chamado caráter *ao vivo* e à “interatividade” do *dispositivo*. Por exemplo, o que acontece com as estruturas narrativas e os elementos dos gêneros literários, cinemáticos e

televisivos, quando são transferidos para os dinâmicos espaços virtuais e narrativos de *Second Life*? O que poderiam ser as funções sociais e culturais relacionadas a esses e outros processos intermediáticos e como poderíamos distinguir e estudar as funções históricas de certas modalidades?

Haveria também algumas perguntas iniciais a serem feitas em relação aos processos intermediáticos em jogos ou mundos virtuais (cf. MÜLLER, 2009). Nossa busca não teria de parar com a resposta (simplista) – em termos de materialidade – segundo a qual a era digital irá conduzir a novas estratificações e combinações multimodais de mídias anteriormente separadas em termos da “imaterialidade” unificadora dos códigos digitais. Haverá necessidade de perguntarmos de que maneira as tradicionais mídias audiovisuais e/ou imagens e sons analógicos imprimiram seus traços nestes mundos digitais, que espécies de modalidades poderiam ser reconstruídas e quais poderiam ser as *funções sociais* resultantes desses processos para o usuário das assim chamadas novas mídias? Nesse sentido, a era digital constitui o maior desafio para a pesquisa intermediática.

## **Considerações finais – ou qual é a melhor parte dos estudos intermediáticos?**

Vamos voltar ao ponto de partida deste ensaio para elaborar uma conclusão provisória a respeito da relevância de uma abordagem intermediática. Apesar de algumas desilusões ou mesmo fracassos em relação às opções do conceito ou conceitos de intermedialidade, que – às vezes – podem ser muito insatisfatórios – uma área de pesquisa intermediática ainda assim parece ser muito promissora. Uma área desta natureza não seria uma auto-estrada, ou *Autobahn*, relevante para todos os modos de viagens teóricas e metodológicas no campo dos encontros midiáticos, resultando num amplo sistema, de sistemas, metodologia geral ou taxonomia de modalidades para todas as espécies de relações midiáticas. Seria um estreito e tortuoso caminho nas florestas dos processos intermediáticos, exigindo aprofundada pesquisa – especialmente histórica. Nesse sentido, a elaboração de uma história das mídias ou história da rede de comunicações midiáticas seria a opção preferida.

Espero que, por meio do caso teste da televisão, cinema e videogames, uma *história intermediática ou arqueologia* seja também forçada a incluir a reconstrução das *funções sociais dos processos intermediáticos*. Uma

história cultural da rede da televisão, por exemplo, terá que considerar estes aspectos funcionais, que se tornam cada vez mais complexos com a introdução de *camcorders*, *video recorders*, *personal computer* e *MUDs (Multi User Dungeons)*. Um estudo desses processos nos levará às interferências tecnológicas dos *dispositivos* bem como interferências entre diferentes gêneros midiáticos. Neste ensaio, foi possível lançar luz sobre apenas alguns dos aspectos mais importantes e tive que restringir minha análise a alguns exemplos selecionados.

Devemos ficar cientes dos riscos desse procedimento. Obviamente, há outros meios de escrever uma história da intermedialidade, alguns dos quais poderiam e deveriam ser adicionadas à minha proposta. Apesar dos riscos enfrentados nesta apresentação, no entanto, espero que os objetivos, os desenvolvimentos e a relevância de uma história cultural intermediática das mídias tenham ficado claros com base em minhas teses.

As oportunidades de escrita de uma história desta natureza devem ser vislumbradas em estudos de caso de “propulsões” e “refrações” específicas e inovadoras das mídias (como a introdução de novas tecnologias); e de produções audiovisuais específicas, que nos conduzirão às funções sociais dos processos intermediáticos e às interações de aspectos sócio-históricos, técnicos, dentre outros, dos processos do *dispositivo*.

O estudo histórico das teorias da intermedialidade poderia, assim, nos ajudar a desenvolver perfis de modalidades e de funções históricas dos processos intermediáticos, abarcando desde modelos específicos de experiências estéticas do suporte até modelos de ação e comportamentos de indivíduos e grupos sociais relacionados aos processos intermediáticos de certos *dispositivos*.

## Referências

- BAUDRY, J.-L. *L'effect cinema*. Paris: Éditions Albatros, 1978.
- CISNEROS, J. Remains to be Seen: Intermediality, Ekphrasis, and Institution. In: FROGER, M.; MÜLLER, J. E. (Ed.). *Intermedialité et socialité*: Histoire et géographie d'un concept. Münster: Nodus, 2007. p. 59-67.
- ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-49.

FRANCOUER, L. *Les signes s'envolent: Pour une sémiotique des actes de langage culturels*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 1985.

GUMBRECHT, H. U. Why Intermediality: if at all? *Intermedialités*, n. 2, Raconter, p. 173-178, 2003.

HICKETHIER, K. *Vom Autor zum Nutzer, Handlungsrollen im Fernsehen*. Munich: W Fink, (vol.5 de *Geschichte und Ästhetik des bundesdeutschen Fernsehens*), 1994.

JOST, F. Quand la télévision était un cabaret. In: MÜLLER, J. E. (Ed.). *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus, 2008. p. 307-320.

McLUHAN, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1999.

MÉCHOULAN, É. Intermedialités: les temps des illusions perdues. *Intermedialités*, n. 1, p. 9-27, 2003.

MERTENS, M. *Intermedialität: Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover: Revonnah, 2000.

MOSER, W. L'interartialité: pour une archéologie de l'intermedialité. In: FROGER, M.; MÜLLER, J. E. (Ed.). *Intermedialité et socialité: Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus, 2007. p. 69-92.

MÜLLER, J. E. L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, n. 10, p. 105-134, 2000.

MÜLLER, J. E. *Intermedialität: formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996.

MÜLLER, J. E. Wege einer vernetzten Mediengeschichte: Zurintermedialen Funktions-Geschichte der Television. In: FELTEN, U. *et al.* (Ed.). *'Esta locura por los sueños': Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur und Mediengeschichte*. Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. p. 407-432.

MÜLLER, J. E. (Ed.). *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus, 2008.

MÜLLER, J. E. Remediationen in sekundären (und primären) Welten: Zur gattungsspezifischen Paratextualität digitaler Spiele. In: GWOZDZ, A. (Ed.). *Film als Baustelle: Das Kino und seine Paratexte*. Marburg, Schüren, 2009.

PAECH, J. Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. p. 14-30.

PAECH, J. Intermedialität als Methode und Verfahren. In: MÜLLER, J.E. (Ed.). *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus, 2008. p. 57-75.

PAECH, J.; SCHRÖTER, J. (Ed.). *Intermedialität: Analog/Digital*. Munich: Wilhelm Fink, 2008.

RAJEWSKY, I. *Intermedialität*. Tübingen em Basel: A. Francke Verlag, 2002.

RAJEWSKY, I. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.

RIESINGER, R. (Ed.). *Der kienomatographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, 2003.

SPRANGENBERG, P.M. '... e meus Olhos são apenas Hologramas': Formen operierender Kontingenz in hybriden Medien' In: SCHNEIDER, I.; THOMSON, C. W. (Ed.). *Hybridkultur Medien Netze Künste* (Cologne: Wienand Medien), 1997. p. 7-12 at p. 7.

## PARTE II

O trabalho da câmera: uma experiência  
intermediática  
A concepção de imagem do *cameraman*  
Eugen Schüfftan (1886-1977)

Karl Prümm

*Tradução\* de André Soares Vieira*

A colocação em imagem de qualquer filme que se recuse simplesmente a perpetuar convenções e clichês dá lugar, necessariamente, a uma experiência intermediática. Ela requer uma análise e instaura um debate sobre a concepção de imagem herdada de outras mídias. Jean-Luc Godard e seu *cameraman* Raoul Coutard nos mostram em seu filme *Passion* (1982) [Paixão] o que geralmente acontece de forma antes discreta e dissimulada: atores encenam grandes pinturas de história da arte, apresentando-as como “quadros vivos”, transferidos na dimensão do tempo. Eles nos mostram que a imagem do filme só pode ser construída por referência às outras mídias, que ela é sempre um “entre-deux” que não pode eclodirsem esta dimensão intermediática.

---

\* A partir da tradução do alemão para o francês, realizada por Monique Prümm e revisada por Philippe Despoix e André Habib. *Le travail de la camera: une pratique intermédiaire. La conception de l'image du caméraman Eugen Schüfftan (1866-1977)*. *Intermedialités*, n. 6, p. 65-78, Automne 2005.

Para dar outro exemplo, poderíamos dizer que as imagens da América apresentadas pelo *cameraman* Robby Müller nos filmes de Jim Jarmusch –sobretudo em *Stranger Than Paradise* (1984) [Estranhos no Paraíso], *Down by Law* (1986) [Daunbailó] e *Dead Man* (1995) – oferecem uma exploração completa das fotos do “Novo Mundo”. As imagens lá estão, anônimas, mas a referência à mídia fotográfica não é menor.

A exploração de grandes arquivos de imagens é algo comum quando da produção de um filme. Como afirmado repetidamente por Henri Alekan em seu livro *Des lumières et des ombres* [Luzes e sombras] (ALEKAN, 1991, p. 189), as disposições da luz nos quadros muitas vezes aparecem como fonte de inspiração e “lições” para o cinema. O enquadramento e a iluminação dos grandes fotógrafos são objeto de discussão entre o diretor e o *cameraman* antes da criação de suas próprias imagens, atmosfera, ambientação e estilo.

Os artistas pós-modernos, com o seu gosto pela citação e pelo simulacro, deram um novo dinamismo a esta prática da intermedialidade. O cinema atual é o lugar de transferências das disposições da imagem e do caráter sensível de outros meios de comunicação, mediados e traduzidos pelos *cameramen*. Para ser reconhecido, o *cameraman* deve atualmente possuir uma profunda cultura visual, bem como um amplo conhecimento da história da arte e da fotografia.

O cinema narrativo exerce, então, uma *remediação* múltipla das artes visuais. A criação e a implementação de seus valores levam à apresentação de imagens que habitualmente decoram os espaços privados (quadros, gravuras, fotografias) em quase todos os filmes. Convenções culturais são, assim, colocadas em imagens, e algumas tradições da pintura e da fotografia adquirem, ainda que indiretamente, um novo relevo. Esta *remediação* dos grandes mestres e de obras célebres, que normalmente está sob a responsabilidade do diretor artístico, pode dar origem a um jogo de referências ou a uma utilização específica dos signos visuais, como ocorre, por exemplo, nos filmes de Hitchcock .

Mas o olhar da câmera também permite uma nova percepção fílmica dos objetos de arte. Na sequência final de *Andrej Rubljow* (1966) [Andrei Rublev], de Andrei Tarkovski, a câmera percorre a superfície de um quadro que é atribuído a Andrej Rubljow, pintor de ícones da Idade Média. Neste momento, o filme passa da ficção para a objetivação do quadro. A câmera ultrapassa os limites da moldura e empreende uma viagem quase

interminável pelo interior do quadro, criando através de seus movimentos uma nova exploração do olhar e operando seu próprio conjunto de significações.

Durante a sequência final, Tarkovsky limita deliberadamente sua *remediação* filmica à pintura de ícones. Separa estritamente essa apoteose da arte cristã da narração biográfica, renunciando assim a empreender uma aproximação com os motivos e o roteiro da vida de Rubljow.

O filme *The Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber, 2003) [Moça com brinco de pérola], no qual a criação de um dos retratos mais misteriosos de Jan Vermeer é contada e interpretada, procede de forma totalmente diversa e segue o caminho mais tradicional da narrativa de filmes de artistas. Aqui, o modelo sai do quadro e entra no espaço de uma narração que imagina a gênese desse retrato, em que todos os detalhes e gestos da imagem encontram sua explicação conclusiva, o seu lugar concreto. O filme não se refere apenas a esse quadro. Seus cenários e interiores são tirados de quadros extremamente detalhados do mestre holandês, em seus mínimos acessórios. A pintura de Vermeer se vê aqui submetida a uma dupla *remediação*. Por um lado, a criação da imagem é transformada ao longo da narrativa. Por outro, o retrato da jovem se adapta às convenções de apresentação e aos *modi* de representação do cinema, transformado em novos espaços da imagem e em novas ordens do olhar.

Neste processo extremamente ambicioso e multidimensional, o *cameraman* – trata-se de Eduardo Serra – desempenha um papel central. É ele o responsável pela colocação em imagens, quem põe em cena as pinturas de Vermeer, valendo-se dos recursos do cinema. Ele traduz os pigmentos e a aplicação das cores em operações fotográficas. A ele cabe a tarefa de escolher a iluminação para que a emulsão do material fílmico apresente os efeitos do quadro de origem e sua atmosfera.

Apesar de tudo isso, é curioso notar que o trabalho da câmera ainda não tenha sido objeto de investigações e reflexões dentro do campo da intermedialidade. As razões para essa lacuna são múltiplas. Em primeiro lugar, o trabalho do *cameraman* é muitas vezes subestimado. Trata-se de um trabalho funcional, e o *cameraman* é membro de uma ordem hierárquica. Embora introduzindo sua fantasia da imagem, seu interesse pela imagem, sua orientação da imagem a serviço do texto, muitas vezes não faz senão sugestões ao diretor, que as aceita ou as modifica, segundo sua vontade. A subjetividade do *cameraman* se torna invisível no texto

filmico. Sua influência é certamente crucial para o texto, pois ele lhe dá sua forma fotográfica, uma vez que realiza e controla a sua preparação e, no entanto, não tem direitos sobre este texto. Além disso, público e crítica, prisioneiros da teoria do autor, apenas levam em conta o diretor como autor-criador do texto filmico, como o inventor e o contador de histórias.

Mas não devemos pensar que a salvação da subjetividade do *cameraman* passe pela substituição da política do autor pela do *cameraman*. Trata-se, em vez disso, de lançar um novo olhar sobre o processo de invenção da imagem e de sua realização. Trata-se de explicar a colocação em imagem como uma fabricação, um ato fotográfico. Pois pode acontecer que um *cameraman* aja no processo normal de criação da imagem com tamanha personalidade, tamanha segurança, que seu trabalho irá manter uma marca individual, por mais variadas que sejam as constelações de seu trabalho. Eugen Schüfftan é esse *cameraman*:<sup>1</sup> traz consigo um verdadeiro programa da imagem, oferecendo sua própria visão que não se curva diante das exigências da narrativa e do diretor.

Nascido em 1886 (e não em 1893, segundo os manuais), Eugen Schüfftan é marcado pela cultura do cinema na República de Weimar. Mais do que isso, é definido por ela. Nessa época, assiste-se a uma verdadeira tomada de consciência do trabalho da câmera. Os *cameramen* alemães eram reconhecidos em todo o mundo por seus refinamentos técnicos e criatividade (basta pensar em Karl Freund ou em Carl Hoffmann). Tendo se organizado, fundaram o *Klub der Kameraleute Deutschlands* a fim de representar e defender seus interesses de forma mais eficaz. Alguns, como Franz Planer, pedem publicamente a palavra e exigem que se levem em consideração as necessidades da câmera durante a produção do filme: “Escutem o *cameraman*!” (PLANNER, 1998, p. 97-98).

Na década de 1920, surge na Alemanha um interesse do público pela especificidade da câmera. Assim, revistas como *Kameratechnik* ou *Filmtechnik* discutem os problemas e as novas técnicas –do material de gravação às possibilidades do movimento da câmera. Mas desenvolve-se

---

<sup>1</sup> Sobre Eugen Schüfftan, ver Karl Prümm, “Peindre et raconter avec la lumière: de l’esthétique de la caméra de *Mademoiselle Docteur* (1937)”, *Archives*, Perpignan, Institut Jean Vigo, nº 73, décembre 1997, p. 12-16; Helmut G. Asper (ed.). *Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo: der Briefwechsel Eugen und Marlise Shüffians mit Siegfried und Lili Kracauer*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

também uma crítica do filme segundo a perspectiva técnica da câmera. Começa-se a julgar o filme sob o ângulo da visualidade, da forma fotográfica. Esses intensos debates sobre o papel da câmera muito contribuíram para dar uma dimensão profissional à fotografia do filme e abriram a “esfera do intermediário”.

Até meados da década de 20, considerava-se a pintura como a categoria referencial por excelência do “visual”, e os *cameramen* seguiam uma estética tradicional da imagem. Eles escureciam os cantos para encontrar a obscuridade da pintura de salão do século XIX. Os artigos da imprensa especializada ensinavam como chegar, com a ajuda de véus e de filtros, a efeitos poéticos, retirando da fotografia sua nitidez prosaica. Ora, na segunda metade dos anos 20, a fotografia torna-se cada vez mais presente na vida diária, nos jornais, na imprensa ilustrada, na publicidade. Gradualmente irá substituir a pintura. Em 1929, a lendária exposição do *Werkbund* em Stuttgart, *Film und Photographie*, ilustra bem a mudança de paradigma. Os dois movimentos de vanguarda são mostrados lado a lado e revelam as interdependências entre pessoas e técnicas. O quadro pintado não é mais a principal referência para a cinematografia. A fotografia assume seu lugar, com seus contrastes firmes e claros.

Nesse mundo em movimento dos anos 20, Schüfftan desempenha um papel único. É ele o árbitro entre as diversas mídias, reunindo e sintetizando as diferentes artes. Começa sua carreira como pintor, torna-se arquiteto após a guerra e, depois, decorador. Em 1920, chega ao filme. Inicialmente, seu interesse pela mídia fílmica é de ordem técnica. Em 1923, inventa manualmente o sistema Schüfftan, processo que envolve o uso de um espelho para combinar objetos reais com modelos em miniatura.<sup>2</sup> Os anos seguintes serão consagrados ao aperfeiçoamento de sua invenção, e somente em 1930 seu sonho se realiza. Aos 44 anos, inicia seu trabalho de *cameraman* no filme *Menschen am Sonntag* [Os homens de domingo, 1930, Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann], um filme feito inteiramente fora da indústria. Os nazistas chegam ao poder quando a reputação de Schüfftan começa a se impor. É forçado a deixar a Alemanha em função de sua origem judaica. Isso provoca uma ruptura em sua carreira, e os acontecimentos políticos a partir de então irão comprometer a continuidade de seu trabalho. Schüfftan

---

<sup>2</sup> Este sistema foi particularmente empregado no filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

não consegue se estabelecer em lugar algum. Todavia, é na França, ao longo da década de 30, que sua estética da imagem atrai a atenção e passa a ser admirada. As cooperações com os diretores exilados alemães Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak e Max Ophüls, mas especialmente aquelas com Marcel Carné e Jacques Prévert, serão fundamentais para sua obra. Em 1940, Schüfftan tenta se estabelecer nos Estados Unidos, onde conhece um período sombrio em seu trabalho. A todo-poderosa associação ASC (*American Society of Cinematographers*) se recusa a admiti-lo. Ele deve então trabalhar “*undercover*” como um “*supervisor*” e não como operador-chefe. Para além da cooperação com Georges Franju – *La tête contre le mur* (1959) [Os muros do desespero] e *Les yeux sans visage* (1960) [Os olhos sem rosto], que lhe conferem renome internacional – nos anos 50, Schüfftan filma, sobretudo na França, filmes de menor importância. Em 1961, é premiado com o Oscar na categoria “Fotografia em preto e branco” pelo filme *The Hustler* [Desafio à corrupção], de Robert Rossen, um reconhecimento tardio por seu mérito.

As muitas cesuras e transições enfrentadas por Schüfftan ao longo de sua carreira não apenas representaram uma experiência dolorosa, como conduziram à reflexividade própria de seu trabalho. Várias vezes foi obrigado a partir do zero e se redefinir. Mas o pouco de declarações que temos dele mostram uma surpreendente continuidade de princípio. Para ele, o *cameraman* é o “o homem da imagem”. O trabalho de câmera faz parte de uma história universal da imagem, tanto que o *cameraman* deve dispor de um conhecimento soberano das experiências e tradições da imagem das outras artes. Para ele, o trabalho de câmera é o trabalho da imagem enquanto expansão de suas possibilidades expressivas. Segundo Schüfftan, o filme empreende com perfeição o acabamento da imagem e ultrapassa os limites da bidimensionalidade:

Como a música, a imagem de filme conhece sua grande expressão com a terceira dimensão e, através dela, no sinfônico. Os pintores de todos os tempos desejaram-se expressar com essa terceira dimensão, de Rembrandt aos pintores abstratos de hoje. A imaginação origina-se da terceira dimensão e vive nela.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Eugen Schüfftan entrevistado por Werner Zurbuch. Ver Werner Zurbuch, “Eugen Schüfftan – Meister der Filmtechnik”, *Filmtechnikum*, München, n. 6, junho 1962, p. 179-180 (trad. Monique Prümm).

Aqui encontramos uma importante teorização do trabalho da câmera. Segundo Schüfftan, é na imagem fílmica, na qual se encontram todas as artes, que os desejos de expressão dos pintores poderão se realizar. Uma terceira dimensão, até então reservada para a música, descortina-se graças ao cinema: a dimensão do movimento e do tempo. A imagem fílmica é implicitamente definida como *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Mas, sobretudo, é a expressão da imaginação, o resultado de uma imaginação subjetiva e, por isso, bem distante do princípio de reprodução mecânica e da fotografia realista.

A passagem de fronteiras, a passagem de uma cinematografia a outra, leva um *cameraman* ambicioso como Schüfftan a resumir suas possibilidades e a afirmar sua singularidade. Isso ele conseguiu, aparentemente sem dificuldades, durante o seu exílio na França. Os críticos rapidamente falaram de uma “luz alemã”, que dava a sua obra um brilho particular (cf. ROGER, 1991). Com esta nova identidade redescoberta, Schüfftan atraiu, segundo uma carta de junho de 1941, a atenção de seu agente Paul Kohner, que estava negociando em Hollywood, enfatizando a diferença entre seu trabalho e as convenções do cinema narrativo:

Eu represento uma forma particular do trabalho da câmera e acho que você não acompanhou meus trabalhos na França nos últimos anos. Há aproximadamente cinco anos, tomei um caminho que, por exemplo, [Gregg] Toland toma hoje (não estou familiarizado com os outros operadores de Hollywood). Através da imagem, tento dar caráter ao roteiro, apoiar o trabalho do filme e enfatizar as diferentes cenas. Obtive bons resultados na França com este tipo de fotografia e acredito que seja a única forma de trabalhar de um *cameraman*. Sei que isso contraria a maneira hollywoodiana, pois não gostam que o *cameraman* se expresse através de seu trabalho. Somente agora nos lembramos das possibilidades da imagem graças ao filme *Cidadão Kane*.<sup>4</sup>

É a luz que dará às imagens de Schüfftan sua linguagem, sua expressão específica. Trata-se de “imagens-luz”, em um sentido muito elementar. Elas atualizam, assim, a origem da mídia fotográfica, que é gravação e conservação da luz, e, ao mesmo tempo, reatam com a vanguarda de Weimar. Esse retorno ao princípio original do fotográfico

---

<sup>4</sup> “Carta de Eugen Schüfftan a Paul Kohner”, 31 de junho de 1941, conservada nos Arquivos da Fundação Cinematográfica Alemã (Filmmuseum), Berlim (trad. Jacqueline Parodi).

era especialmente invocado por László Moholy-Nagy: “O fotógrafo é o escultor da imagem; a fotografia, a modelagem da luz” (MOHOLY-NAGY, 1978 [1928], p. 75).

Moholy-Nagy queria liberar a fotografia das suas funções e técnicas tradicionais, de sua pretensão ao documental, do realismo de superfície, mas também da perspectiva central e do olhar humano. Sua concepção da fotografia sem câmera o conduz ao fotograma, a uma imagem sem objeto, a uma pura modulação da luz. Sua observação em 1925 sobre os “elementos essenciais da realização do filme”, por muito tempo negligenciados em favor da “reprodução de ações dramáticas”, poderia ser lida como a caracterização do trabalho de Schüfftan durante a década de 30: “As tensões da forma, da infiltração, das relações claro-escuro, do movimento, do tempo” (MOHOLY-NAGY, 1925, p. 32).

Para Schüfftan, cada tomada de vista é um mundo de luz cuidadosamente elaborado. A luz não é apenas um meio para iluminar um mundo, é o elemento central da criação da imagem. Em seus filmes dos anos 30, encontramos tão somente uma iluminação artificial, instalada e dominada pelo *cameraman*. A luz natural é excluída. As imagens de Schüfftan não são reproduções do real, são criações cheias de luz imaginadas pelo *cameraman*.



FIGURA 1 - Jean Gabin em *Le quai des brumes* (Marcel Carné, 1938). Fonte: Henry Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Librairie du Collectionneur, 1991.

Nestas «imagens-pensamentos», a distinção entre interior e exterior é abolida. As duas esferas são representadas pela luz artificial. Em *Le quai des brumes* [Cais das sombras, Marcel Carné, 1938], por exemplo, o exterior não é uma paisagem com tons e gradações, mas um confronto de claros e de escuros, um *chiaroscuro* radical.

Para os interiores, Schüfftan utiliza uma luz resplandecente que produz uma superexposição e até mesmo uma deformação. A luz lateral crua quebra o enquadramento, distorce o corpo de Jean Gabin e encharca a parte superior de seu uniforme de um branco ofuscante (Fig. 1). A luz frontal tem um efeito ainda mais forte, ela arde, agredindo a imagem. O fundo parece dissolver-se e, ao mesmo tempo, é utilizado como refletor. A luz refletida ilumina indiretamente o rosto de Jean Gabin e permite decifrar a expressão de sua fisionomia. Schüfftan integra com muita arte seus efeitos de luz à narração. “Sustenta”, como ele disse, “força” a abertura do roteiro. E, no entanto, este mundo de luz tem um valor autônomo, cria uma materialidade original.

As disposições da luz nessas imagens não são compreensíveis à primeira vista. As fontes de luz não são visíveis, não é possível localizá-las. Elas fazem do espaço um labirinto onde é difícil distinguir o centro da periferia, o essencial do secundário. Todo o espaço da imagem torna-se um plano expressivo, e o espectador se transforma



FIGURA 2 - Jean Gabin e Michèle Morgan em *Le quai des brumes*. Fonte: Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Librairie du Collectionneur, 1991.

em construtor dentro de um horizonte aberto e fluido de significações. A luz que foge a qualquer código claro e as sombras, totalmente intrincadas, criam um movimento que corresponde exatamente ao discurso dos sexos (Fig. 2). «Homens e mulheres jamais se entenderão», exclama Jean Gabin, “porque vivem em mundos diferentes”. Mas suas palavras agressivas nascem de um movimento interior ainda não confessado: a cobiça.

Schüfftan criou desta maneira uma nova forma da imagem, uma “descentralização”, uma “de-subjetivação” da imagem. O corpo e o rosto humanos já não são o centro da encenação. A luz atrai o olhar para outros focos. Frequentemente, o rosto dos atores mergulha em uma semi-escuridão, ou aparece em silhueta. *Ochiaroscuro* trivial de estruturas geométricas já faz pensar nas imagens do filme *noir*. Schüfftan é um pioneiro: desenvolveu a luz de direção, fazendo dela um sistema de iluminação factível e ajustável.



FIGURA 3 - Max Liebermann, *Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus* (1882), Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Fonte: Max Liebermann, *Jahrhundertwende*, Angelika Wesenberg (Org.). Berlim, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1997.

Observe-se também que Schüfftan obviamente atualizouos grandes quadros da pintura. Esta luz lateral arbitrária que desliza tão brutalmente já tinha sido a marca de Caravaggio. Ele a havia dominado a tal grau de perfeição que quase se poderia falar de *spotlight*. Schüfftan, o pintor, conhecia, sem dúvida alguma, essas *mises en scène* da luz.

Os Impressionistas franceses também desempenharam um grande papel em sua tomada de consciência da luz e de seus diferentes aspectos. A ideia básica que Schüfftan tem da imagem fílmica como produto subjetivo, como produto da imaginação, remete a essa tradição. É possível que tenha sido Max Liebermann quem o fez conhecer os impressionistas franceses. Em seus estudos sobre o mundo social, por volta de 1900, conferiu à luz seu caráter de objeto, abrindo assim as possibilidades para a narração figurativa no filme.

Schüfftan certamente conhecia os quadros de Max Liebermann. Por volta de 1910, o primeiro estava ligado à *Berliner Secession*. Se acreditarmos em suas declarações (não comprovadas), lá teria exposto seus primeiros quadros. Liebermann, que durante esses anos pertencia ao meio artístico de Berlim, era, com efeito, um dos iniciadores das exposições da *Secession*. Um jovem pintor como Schüfftan, que ambicionava vencer neste meio, não poderia, portanto, deixar de se interessar por um modelo tão poderoso.

Muitos quadros de Liebermann são imagens de luz, como, por exemplo, *Freistunde Amsterdamer Waisenhaus* (1882, Fig. 3). A imagem abre sobre o fundo em direção à luz. O primeiro plano é dominado pela sombra e a parede escura. Mas círculos claros e luminosos também mostram o brilho do sol, dando assim movimento e vida ao conjunto. O branco dos vestidos, xales e toucas reflete a luz de maneira diversa e graduada. Como um virtuose, Lieberman usa o branco dos acessórios como um lugar de agrupamento e de reflexão da luz que cai por entre as árvores, para assim criar superfícies ampliadas de luz.



FIGURA 4 - Max Liebermann, *Der Papageienmann* (1902), Museum Folkwang Essen.

Fonte: Max Liebermann, *Jahrhundertwende*, Angelika Wesenberg (Org.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlim, 1997.

Essas manchas acentuadas assumem um caráter de *spot* que intervém com sua luz resistente e gritante na imagem, como em *Der Papageienmann* (1902, Fig. 4), o que já anuncia a luz ardente de Schüfftan. Por volta de 1900, Liebermann preferia os espaços luminosos claramente estruturados: manchas luminosas animam um primeiro plano sombreado e o fundo é banhado em luz.

A ênfase expressiva da luz destaca a dimensão do tempo, o caráter do momento e a impressão única da imagem. Ao mesmo tempo, o fato de exibir as cores tão claramente torna visível o processo. A técnica torna-se reflexão consciente. As cores destacam-se dos objetos e adquirem vida própria, deixando pressentir uma ordem abstrata. O imediatismo da imagem e a tomada de consciência da técnica da pintura são os dois elementos da arte de Liebermann, por volta de 1900, que o historiador de arte Thomas W. Gaethgens interpreta como uma influência direta dos

impressionistas franceses, particularmente de Manet e de Degas (GAETHGENS, 1997).

Desde seus primórdios como *cameraman*, em *Menschen am Sonntag*, Schüfftan muitas vezes construiu tais imagens. Um primeiro plano sombreado sugere ao espectador imagens da cidade no verão sob o sol. A referência às técnicas dos impressionistas é sensível. Mas neste filme, a configuração pela fotografia da época é ainda mais visível. Esta é uma experiência fotográfica em todos os seus elementos. Em uma sequência famosa, no meio do filme, vemos um fotógrafo trabalhando na praia de Wannsee. A câmera do filme e a câmera do fotógrafo tornam-se idênticas. A fotografia do filme congela para tornar-se uma foto, depois volta a se tornar fotomovimento. É o que podemos chamar de autorreferência de *Menschen am Sonntag*.

Este filme é o gesto do fotógrafo-retratista. Apresenta-nos uma galeria de retratos de jovens urbanos. Pouco antes de seu lançamento, Schüfftan admitia ter feito esse filme com o maior prazer, pois teve a oportunidade de “fotografar diletantes, entusiastas do cinema como ele os via” (SCHÜFFTAN, 1930). Para além das imagens convencionais, o fotógrafo pode valorizar seu próprio olhar, seus interesses e preferências da imagem. Schüfftan incorpora, assim, as experiências do *Neue Portrait* dos anos 20 de forma tão clara que somos tentados a falar de citação. Através das operações de luz, a fisionomia do modelo torna-se o material do fotógrafo. Schüfftan transfere suas novas técnicas para o filme. Também para ele, o retrato não é o espelho da alma, mas o resultado de uma construção fotográfica, de um jogo com a luz. Ele retoma os impulsos de Otto Umbehr Umbo que havia introduzido o *chiaroscuro* na fotografia de retrato e, quase violentamente, transformado os rostos em superfícies preto e branco.



FIGURA 5 - Helmar Lerski, *Reinmachefrau. Köpfe des Alltags*, Berlim, Hermann Rockendorf Verlag, 1930. Fonte: Ute Eskilden, Jan-Christopher Horak, *Helmar Lerski. Lichtbilder, Fotografien und Filme 1910-1947*, Essen, Das Museum, 1982. Catálogo de exposição do Museu Folkwang.

Mais particularmente, Schüfftan retoma Helmar Lerski, que ele chamava de seu “Kampf-Freund”, seu amigo de batalha na busca de uma nova expressão fotográfica. Lerski aproxima-se ao extremo dos rostos de *Têtes de tous les jours* (*Köpfe des Alltags* é o título do seu livro publicado em 1930, com 80 retratos) (LERSKI, 1931). Ele concentra nos espelhos os feixes de luz do sol e os remete aos rostos, conferindo um efeito curioso de rigidez e majestade heróica (Fig. 5). Schüfftan reutiliza essa técnica em *Menschen am Sonntag*, criando assim uma textura que quase sai da narração e da *mise en scène*.

As estratégias intermediáticas de Schüfftan são um exemplo do jogo que inaugura o trabalho da câmera entre as mídias. Schüfftan foi um pioneiro em todos os sentidos. É um dos primeiros *cameramen* cujo trabalho de imagem comprova uma “consciência intermediática” e se apropria, de uma forma nova, das tradições da pintura e da fotografia. Fez da luz e das técnicas de iluminação um instrumento passível de modulações. É essa dupla competência que levou Henri Alekan a ver em Schüfftan

“um grande mestre” com quem fez sua aprendizagem e de quem se sentiu o aluno por toda sua vida.

## Referências

ALEKAN, H. *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991.

ASPER, H. (Ed.). *Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo: der Briefwechsel Eugen und Marlise Shüfftans mit Siegfried und Lili Kracauer*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

GAETHGENS, T. W. Liebermann und der Impressionismus. In: WESENBERG, A. (Org.). *Max Liebermann Jahrhundertwende*. Berlin: Nicolaische Verlagbuchhandlung, 1997. p. 141-152.

LERSKI, H. *Köpfe Des Alltags*. Berlin: Hermann Rockendorf Verlag, 1931.

MOHOLY-NAGY, L. *Malerei Photographie Film*. Trad. Monique Prümm. Bauhausbuch, n. 8, München, Albert Langen, p. 32, 1925.

MOHOLY-NAGY, L. *Fotografie ist Lichtgestaltung*. In: HAUS, A. *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme*. Trad. Monique Prümm. München: Schirmer-Mosel Verlag, 1978.

PLANER, F. *Hört auf den Kameramann [1929]*. In: AURICH, R.; JACOBSEN, W. (Org.). *Werkstatt Film: Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. Munich: Ed. Text + Kritik, 1998.

PRÜMM, K. *Peindre et raconter avec la lumière avec la lumière: de l'esthétique de la caméra de Mademoiselle Docteur*. *Archives*, n. 73, Perpignan, Institut Jean Vigo, p. 12-16, décembre 1997.

ROGER, P. *L'obscur clarté: la lumière allemande du cinéma français*. In: HURST, H.; GASSEN, H. (Org.). *Tendres ennemis: cent ans de cinema entre la France et l'Allemagne*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1991. p. 111-137.

---

<sup>5</sup> “Em memória de Eugen Schüfftan, que me revelou a arte da imagem, e de Lotte Eisner, que me incentivou a escrever este livro”. Esta é a dedicatória do livro *Des lumières et des ombres*, de Henri Alekan.

SCHÜFFTAN, Eugen. Der Mann des Spiegel-Trickverfahrens. Trad. Monique Prümm. *Film-Kurier*. 1o de fevereiro de 1930.

ZURBUCH, W. Eugen Schüfftan: Meister der Filmtechnik. Trad. Monique Prümm. *Filmtechnikum*, n. 6, München, p. 179-180, jun. 1962.

# O teatro como arte do *performer* e palco da intermedialidade

Chiel Kattenbelt

*Tradução de Erika Viviane Costa Vieira*

## **O teatro como paradigma das artes e hiperídia**

Há uma longa tradição de pensamento sobre o teatro como arte secundária ou “composta” em oposição à arte primária e autônoma tal como a literatura, as artes visuais e a música. No debate filosófico sobre as artes nos séculos XVIII e XIX, a questão sobre como as diferentes artes primárias relacionavam-se entre si teve um papel importante ao determinar sistematicamente as diferentes expressões das faculdades criativas do ser humano.

Em 1798, Kant promove sua ideia de que palavras, imagens e sons eram as expressões *ideais típicas* ou puras das nossas experiências em pensamentos (*Gedanken*) e intuições (*Anschauungen*), as quais ele subdividiu em intuições sensuais (*Sinnesanschauungen*) e sensações (*Empfindungen*). Kant considerava a *poesia* (*Dichtkunst*) como a arte mais elevada, porque era “a arte de conduzir o livre jogo da imaginação” (*Einbildungskraft*), que constituía a síntese de pensamentos e intuições (KANT, 1986, p. 257). Hegel, no entanto, escrevendo em 1842, sugeriu que o *drama* (como no texto dramático) era a arte mais elevada, porque constituía a síntese da subjetividade da *lírica* e da objetividade da *épica*. Para ser mais preciso, Hegel definiu o *teatro* como a arte mais elevada, porque é apenas na *performance* teatral que o drama encontra sua realização direta, através da presença em ação:

O verdadeiro material de sentido da poesia dramática é [...] não apenas a voz humana e a palavra falada, mas todo o ser humano, que não apenas expressa sensações, intuições sensuais e pensamentos, mas também, por estar envolvido em uma ação específica, de acordo com sua experiência total, afeta as intuições, intenções, e ações e comportamento sensuais dos outros e que experimenta ainda reações parecidas ou desafia estas (HEGEL, 1976, p. 535-536).<sup>1</sup>

Disso, percebemos que o conceito de teatro de Hegel colocou em evidência o contato direto e a influência mútua entre os corpos dos *performers* e dos espectadores, e se preocupou principalmente com a arte do ator (*Schauspielerkunst*). No entanto, em 1820, Arthur Schopenhauer argumentou que a música era a arte mais elevada porque ele considerava a música como a expressão humana mais direta do “desejo” de viver (*Urville*) (SCHOPENHAUER, 1988, p. 214-228).

Neste contexto, não é surpresa que, em 1850, Richard Wagner definisse poesia, dança e música como as três artes básicas, considerando-as como as faculdades expressivas naturais do ser humano e as situasse na forma da *tragédia* grega, a qual representava, de forma quase idealizada, a *harmonia* da arte na sociedade. Wagner lamentou a fragmentação da tragédia grega em componentes individuais: retórica, escultura e música, as quais apareceram depois que a cidade grega, a *polis*, entrou em decadência, debilitada em grande parte pela entrada dos escravos na sociedade, e numa época em que a arte não podia mais reivindicar ser a expressão da consciência comum (*Gemeingeist*).

Wagner queria reviver a unidade das artes na tragédia grega e concebeu a ideia do *Gesamtkunstwerk*, “a obra de arte do futuro”, como ele assim a chamava. Ele definiu a música como o coração (ritmo) que reconecta a cabeça (poesia) ao corpo (dança). No *Gesamtkunstwerk*, a pintura, a escultura e a arquitetura apenas cumprem uma função sustentadora, baseadas na lógica de que derivam da natureza e não da humanidade. As

---

<sup>1</sup> Texto original: “The actual sense material of dramatic poetry is [...] not only the human voice and the spoken word, but the whole human being who not only expresses sensations (*Empfindungen*), sensuous intuitions (*Vorstellungen*) and thoughts (*Gedanken*), but who also, being involved in a specific action, according to his total existence, affects the sensuous intuitions, intentions, actions and behavior of others and who experiences similar reactions or defies these”. N do T.

ideias de Wagner eram, e ainda são para muitos artistas de diferentes disciplinas, uma fonte importante de inspiração por cruzar os limites entre as artes individuais: reintegrá-las em um objeto artístico totalmente novo. A ideia de Wagner do *Gesamtkunstwerk* como um *Totalkunstwerk* autônomo estava muito relacionada à luta pela ilusão perfeita. No *Festspielhaus* em Bayreuth, a qual abriu em 1876, a orquestra fica parcialmente sob o palco e escondida da plateia por painéis. A imersão total no mundo que a *performance* representava era o objetivo – sem que lhe obscurecesse a vista, a plateia sentava-se no escuro e assistia a uma representação aparentemente real do mundo. Ironicamente, este ideal e efeito concretizam-se no filme hollywoodiano em que a operação de câmera e a edição ficam invisíveis a tal ponto (completamente motivados pela dramaturgia orientada para a ação), que o mundo representado é acessível para os espectadores sem qualquer interferência. É um prazeroso voo de fantasia pensar que se Wagner tivesse vivido no século XX, ele poderia ter ido para Hollywood. Lá ele teria se tornado um compositor musical de muito sucesso, ou um diretor-geral de filmes, no controle.

No começo do século XX, iniciou-se uma significativa revisão das ideias de Wagner. Wassily Kandinsky (1937, p.49-61; 79-83) comentou em seus ensaios *Über Bühnenkomposition* [1912] e *Über die abstrakte Bühnensynthese* [1923] o declínio do teatro em suas então “antigas” formas. Kandinsky disse que o drama, a ópera e o balé estavam petrificados em suas *formas de museus*, as quais haviam perdido suas forças pulsantes. Ele declarou que o teatro precisava de uma nova forma em que as artes individuais, que haviam se desenvolvido por muitas décadas de acordo com as regras próprias de suas linguagens individuais, fossem reconciliadas. No entanto, nesta época, em suas *formas puras* como *elementos equivalentes a cores, sons e movimentos* “o teatro tem um ímã escondido, que tem o poder de atrair todas essas linguagens, todos os meios das artes, que juntos oferecem a maior possibilidade de arte abstrata monumental” (KANDINSKY, 1973, p. 80).<sup>2</sup>

Podemos notar uma diferença fundamental entre a ideia de Wagner da ópera como *Gesamtkunstwerk* e a ideia de Kandinsky da *Bühnenkomposition*

---

<sup>2</sup> Texto original em inglês: “The theatre has a hidden magnet, which has the power to attract all these languages, all means of the arts, which together offers the highest possibility of monumental abstract art”.

como *arte monumental*. Em suas óperas, ou peças musicais dramáticas como ele as chamava, Wagner empenhou-se na reunificação e integração das artes individuais, sob a primazia da música, – em particular a música, a poesia e a dança. O objetivo dos seus *objetos artísticos do futuro* é a ilusão referencial, isto é, a representação de um mundo dramático de tal maneira que este mundo parece existir por si mesmo. No entanto, Kandinsky considera a diferenciação e a autonomização das artes individuais como uma condição necessária para as artes alcançarem, no desenvolvimento de suas próprias linguagens,<sup>3</sup> uma pureza de expressão. De acordo com Kandinsky, a especificidade do teatro está em seu poder magnético oculto, o qual deriva do fato de que ele proporciona um palco em que o jogo dinâmico da expressão pura das formas acontece como uma representação das experiências internas – da intensidade das “vibrações da alma”. A *Gesamtkunstwerk* de Wagner é guiada ainda por um modo dramático de representação, apesar do papel de protagonista da música como uma força sintetizadora que conecta a cabeça ao corpo; enquanto a *arte monumental* de Kandinsky está pré-eminentemente guiada pelo modo lírico de representação e por movimentos musicais, pictóricos e coreográficos (KANDINSKY, 1973, p. 125).

Em contraste impressionante a Kandinsky, e escrevendo como parte do grupo linguístico de Praga, Jan Mukarovsky argumentou contra a ideia de teatro como uma composição das artes primárias autônomas. Ele pensou que, como os componentes da *performance* teatral, as artes individuais perderam sua autonomia, e tornaram-se uma nova arte. Seguindo Ortakar Zich, Mukarovsky considerava a *performance* teatral como [...] “um jogo dinâmico combinado de todos os seus componentes, [...] como uma unidade de forças e também um todo de signos e significados” (MUKAROVSKY, 1975, p. 78). A *performance* teatral era uma estrutura hierárquica que realmente consistia em elementos individuais, mas era mais que apenas elementos. Ele definiu a *performance* como um *Gestalt*: isto é, mais que a soma das partes. Portanto, todos os elementos da *performance* contém um aspecto do todo porque eles estão determinados principalmente dentro da coerência de seus relacionamentos mútuos. Em

---

<sup>3</sup>Ver a contribuição de Klemens Gruber em Chapple & Kattenbelt (2006), na qual ele se refere à noção de “fundamentalismo semiótico” como um traço característico da vanguarda histórica.

outras palavras, a *performance* teatral é uma *contextura* (uma tecelagem das fibras para criar uma textura) em oposição a uma *composição* de elementos individuais. Entendemos suas múltiplas relações em termos de correlação e integração, em oposição aos termos que equivalem a suplementação. De acordo com Mukarovsky, os componentes que constituem uma *performance* teatral estão tão intimamente relacionados uns com os outros, que se torna difícil algumas vezes distingui-los uns dos outros. No entanto, se é este o caso, então quais são as características distintivas que determinam o teatro como uma arte autônoma? A resposta de Mukarovsky a esta questão foi bem radical: não é possível definir o teatro através dos seus componentes constitutivos porque nenhum deles é decisivo para definir o teatro. Nem mesmo a arte de atuar ou de dirigir, apesar de estarem muito relacionadas ao teatro. Por isso o teatro ocorre com esta enorme variedade e diversidade de manifestações.

Para Mukarovsky, a *essência* do teatro é que ele acontece [...] “em um laço mutável de relações imateriais continuamente reorganizadas” (MUKAROVSKY, 1975, p. 84). Basicamente, a consequência da definição de Mukarovsky é que nenhuma forma de teatro específica ou *performance* é uma completa realização da essência do teatro. A consequência disso é que tão logo duas artes específicas ou mais se conectam uma à outra na mesma obra de arte, elas cruzam e ultrapassam seus momentos constitutivos. É inevitável que, até certo ponto, elas percam sua especificidade e sua autonomia e um processo de *teatralização* emerge. Este processo obtém sua energia (tensão) e dinâmica das contínuas relações mutáveis entre os componentes temporais e espaciais, dos quais consiste a *performance* teatral, como um fenômeno transitório.

A partir disso, estamos a um passo de reivindicar o teatro como o *paradigma de todas as artes* e, portanto, uma *hipermídia* que é capaz de incorporar todas as outras artes e mídias. Contudo, para fazer isto, precisamos primeiro retornar a Kant e à sua divisão das artes (*schöne Künste*) em literatura (*redende Künste*), artes visuais (*bildende Künste*), e música (*Tonkunst*, a qual pertence à categoria *Kunst des schönen Spiels der Empfindungen*). Kant baseava sua divisão nos meios de expressão que usamos na *interação verbal*, ou, para ser mais preciso, na comunicação face a face: a *articulação* de palavras, a *gesticulação* do corpo (gestos) e a *modulação* da voz (sons). Sabemos também que Kant considerava o teatro como uma arte secundária, isto é, uma mera conexão de artes diferentes

no mesmo objeto artístico, que significava que o teatro derivava seu “(direito de) existência” das artes primárias, tais como a literatura, as artes visuais e a música. No entanto, se mantivermos a divisão de Kant das artes, mas argumentarmos em direção contrária, podemos definir o teatro como a arte da presença física (comunicação face a face numa situação aqui e agora) e da expressão em palavras, gestos/movimentos e sons. Esta é a base de todas as outras artes na medida em que elas se distinguem e se diferenciam em literatura, sob a primazia dos pensamentos expressos em palavras escritas; em artes visuais, sob a primazia das intuições sensuais expressas em imagens congeladas; e em música, sob a primazia das sensações expressas em sons. O teatro é a única arte capaz de incorporar todas as outras artes sem depender delas para ser teatro. Precisamos perceber também que a autonomização da literatura, das artes visuais e da música em artes individuais e separadas é um resultado do processo de *reificação* (*Verdinglichung*). Obras de arte literárias, visuais e musicais podem existir ou sobreviver independentemente do autor, do artista visual e do compositor ou músico (apesar de o último ser um mediador apenas). Contudo, obras de arte teatrais permanecem ligadas ao artista sem o qual o teatro não pode existir – a saber, o *performer* fisicamente presente. Derivado de Hegel, e como demonstra o diagrama abaixo, minha posição é a de que o teatro é a arte do *performer* (*Schauspielerkunst*) e a arte da presença (*Gegenwart* absoluta).

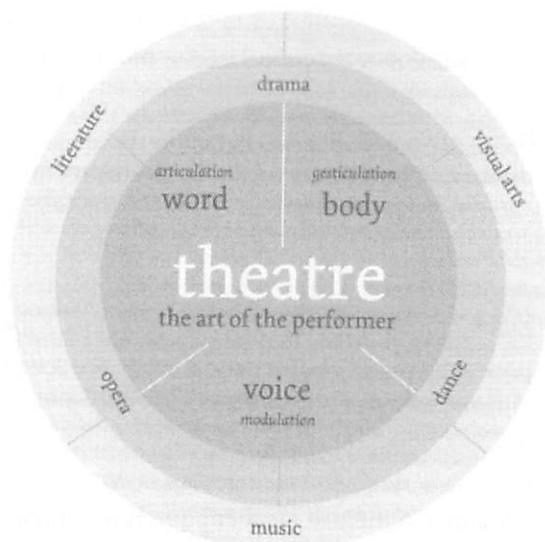


FIGURA 1 - Teatro como arte do performer. Diagrama de Chiel Kattenbelt

Diferente do filme e da televisão, o teatro sempre acontece na presença absoluta do aqui e agora. O *performer* e o espectador estão presentes fisicamente ao mesmo tempo no mesmo espaço. Um está lá pelo outro. O *performer* se apresenta enquanto o espectador observa. Os papéis que eles desempenham pressupõem e sustentam um ao outro e eles são intercambiáveis. O *performer* e o espectador são necessários um para o outro porque juntos eles retêm a responsabilidade pela realização da *performance*. Esta responsabilidade compartilhada proporciona à *performance* um aspecto de coletividade e um significado ético, que vem junto com o encontro social entre o *performer* e o espectador na presença viva do aqui e agora.

## O teatro na era do paradigma do dispositivo

Há não apenas uma longa tradição de pensamento sobre o teatro como uma arte secundária ou composta, mas também como *arte dramática per se*. Nesta seção, argumento que na era do paradigma do dispositivo – do qual o filme é eminentemente o expoente – o teatro (re)descobriu as qualidades especiais de ser “ao vivo”. Para este propósito, comparo o teatro ao filme.

Em 1984, Borgmann (1984, p.40-48) argumentou que a nossa cultura e sociedade modernas carregam a marca da tecnologia, na qual ele reconhece um *paradigma do dispositivo*. Uma característica notável dos dispositivos da tecnologia moderna é a distinção estrita entre os fins e os meios. O fim é o produto e os meios estão exclusivamente a serviço do produto. A moderna tecnologia funciona como uma máquina oculta, que torna as mercadorias, bens, serviços e experiências disponíveis sem impor uma sobrecarga em nós. Para Borgmann, estar tecnologicamente disponível significa que a tecnologia é dada como instantânea, onipresente, segura e fácil (BORGSMANN, 1984, p.41). A distinção precisa entre fins e meios foi internalizada como uma atitude moderna específica em relação à realidade como uma funcionalização de longo alcance. Realmente queremos o produto e ficamos felizes por não precisarmos nos preocupar com as condições de produção. O paradigma do dispositivo se encaixa perfeitamente na sociedade de consumo; mas o ideal de consumo fácil carrega em si a consequência de que a facilidade crescente do consumo traz menos comprometimento:

[...] A presença das coisas é substituída pela disponibilidade das mercadorias e [...] a disponibilidade é obtida por meio de dispositivos. Os dispositivos [...] dissolvem o caráter coerente e engajado do mundo pré-tecnológico das coisas. Em um dispositivo, o relacionamento com o mundo é substituído por uma máquina, mas o mecanismo é oculto, e as mercadorias, as quais foram disponibilizadas pelo dispositivo, são desfrutadas sem o ônus ou o engajamento a um contexto. [...] Em suma, o mecanismo dos dispositivos, diferentemente do contexto das coisas, é totalmente fechado ou apenas cerebralmente ou anonimamente presente. É, neste sentido, necessariamente estranho. A função do dispositivo, por outro lado, e a mercadoria que ele produz estão disponíveis e são desfrutadas pelo consumo (BORGMANN, 1984, p. 47).<sup>4</sup>

O filme em seu – ainda dominante – modo clássico de narrar é um excelente exemplo do paradigma do dispositivo. A narração fílmica clássica oculta todos os aspectos da cinematografia a fim de dar ótima acessibilidade e *transparência* do mundo possível que o filme representa. Nada pode perturbar a *ilusão*, ou antes, a impressão de realidade. Mesmo quando o mundo representado é obviamente irreal, tudo que acontece é plausível. Nada pode nos fazer lembrar do fato de que o filme é apenas um filme.

A narração fílmica clássica define a posição do espectador como de uma testemunha invisível e anônima. Nesta posição, a ele/ela é permitido apenas estar presente no mundo representado, o qual parece existir por si só. Situado nesta posição pela câmera e por técnicas de edição, requer-se relativamente pouco do espectador em termos de atividade, exceto que ele se identifique com o herói. A necessidade, a pressão, ou a sedução pela identificação é uma estratégia efetiva de neutralização da heterogeneidade de uma plateia de massa. De fato, o dispositivo da câmera determina que todos os espectadores compartilhem exatamente a mesma perspectiva, e assim ignora as necessidades daqueles que podem vir a querer uma

---

<sup>4</sup> Texto original: [...] The presence of things is replaced with the availability of commodities and [...] availability is procured through devices. Devices [...] dissolve the coherent and engaging character of the pretechnological world of things. In a device the relatedness of the world is replaced by the machinery, but the machinery is concealed, and the commodities, which are made available by a device, are enjoyed without the encumbrance of or the engagement with a context. [...] In sum, the machinery of devices, unlike the context of things, is either entirely occluded or only cerebrally and anonymously present. It is in this sense necessarily unfamiliar. The function of the device, on the other, and the commodity it provides are available and enjoyed in consumption.

perspectiva diferente. Literalmente representado em uma série de imagens projetadas, o mundo possível do filme é fácil e seguro para nele acreditarmos e para ser experimentado como real: um mundo no qual se pode ser envolvido e imerso. *Transparência e imersão* são dois lados da mesma moeda: quanto mais transparente o meio, mais nos sentiremos rodeados pelo mundo que o meio representa.

Hoje, a *realidade virtual* é um novo meio que está mais próximo dos ideais de transparência e imersão. Janet Murray sugere que a transparência de um meio é decisivo para o seu sucesso como uma tecnologia de contar histórias:

Consequentemente, todas as tecnologias para contar histórias bem sucedidas tornam-se “transparentes”: perdemos a percepção do meio e não vemos nem a impressão nem o filme, mas apenas o poder da história em si mesma. Se a arte digital alcançar o mesmo nível de expressividade tal como as outras mídias, não nos preocuparemos mais em como estamos recebendo a informação. Iremos apenas pensar em qual verdade ela disse sobre nossas vidas (MURRAY, 1997, p. 26).<sup>5</sup>

Jay David Bolter e Richard Grusin sugerem que, ao menos no caso da tecnologia digital, há até “uma necessidade de transparência”:

A interface transparente é uma manifestação a mais da necessidade de negar o caráter mediador da tecnologia digital de modo geral. Acreditar que com a tecnologia digital fomos além da mediação é também dizer que o nosso momento tecnológico presente é único (BOLTER & GRUSIN, 1999, p. 24).

O teatro, por outro lado, enquanto *performance* ao vivo, não precisa de câmera para criar um mundo possível e acontece no *continuum* fechado do aqui e agora. No entanto, em sua longa história de séculos [sic], o teatro desenvolveu todos os tipos de técnicas de interrupção de modo a escapar das restrições do realmente dado aqui e agora. Por exemplo, há a divisão da *performance* em atos e cenas, que geralmente se ajusta à estrutura do texto dramático; o uso de uma cortina; a mudança de cenário e

---

<sup>5</sup> Texto original: “Eventually all the successful storytelling Technologies become ‘transparent’: we lose consciousness of the medium and see neither print nor film but only the power of the story itself. If digital art reaches the same level of expressiveness as these older media, we will no longer concern ourselves with how we are receiving the information. We will only think about what truth it has told us about our lives.”

iluminação etc. Além disso, há ainda a palavra falada usada para atrair a faculdade imaginativa do espectador quando as possibilidades cênicas do palco não são suficientes para realmente mostrar ações e eventos específicos. As restrições de tempo e espaço no teatro têm uma vantagem porque o palco proporciona uma arena ao *performer*; isto é, um espaço vazio no qual ele pode usar irrestritamente todas as suas habilidades expressivas (BROOK, 1986). Como o único “elemento” vivo e que se movimenta na encenação, o *performer* tem controle completo sobre o tempo. Ao representar, falando e atuando, ele pode dar o significado e a interpretação desejados ao espaço. É a predominância da linguagem falada que liberta o tempo do espaço. Já em 1947, Erwin Panofsky (1985, p. 218) considerava o tempo como a mídia dos pensamentos – ideias, memórias, fantasias e emoções – evocados pela linguagem dos atores. São expressões do mundo interno da experiência, separados do mundo externo de ações e eventos.

Na procura por formas mais “abstratas” de teatro, as quais predominaram no início do século XX, mas com um renascimento do interesse pela forma na década de 1960, *acontinuidade* e a *simultaneidade* foram (re)descobertas como qualidades especiais da performance teatral. Diretores tais como Robert Wilson e Jan Fabre usavam técnicas de desaceleração e repetição com a finalidade de intensificar a experiência da passagem do tempo, e dispor a ação de sua funcionalidade pelo bem da sua própria dinâmica. Diretores tais como Gerardjan Rijnders e Alain Platel usavam técnicas de montagem (*collage*) a fim de romper com a unidade e a singularidade do tempo, do espaço e da ação, e reforçar a consciência – pelo bem ou não da fragmentação e desconstrução – da simultaneidade e relativa independência.

Em retrospecto, é claro que Béla Balázs formulou concisamente os princípios básicos da representação teatral em 1938, em seu ensaio *Zur Kunstphilosophie des Films* (1973 [1938]) em que ele volta ao seu livro *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*<sup>6</sup> (1924). Aqui ele postulou que no teatro o espectador vê cenas individuais da *performance* em uma totalidade espacial e de uma distância e perspectiva invariáveis (BALÁZS, 1973, p. 157). De uma poltrona fixa no auditório, todo espectador teatral tem uma posição única a respeito das ações e eventos apresentados no

---

<sup>6</sup> Ver também a contribuição de Thomas Kuchenbuch para este livro.

teatro. Nenhuma câmera determina sua perspectiva e, a princípio, ele tem liberdade de escolha naquilo que quer focar a atenção. De fato, a atenção do espectador é guiada até certo ponto, em particular pelas palavras faladas, movimentos e iluminação, mas a princípio, estão aptos a ignorar os mecanismos de controle. De acordo com Balázs, a principal consequência dos métodos teatrais de representação é que os espectadores permanecem fora do espaço representado. No entanto, eu acrescentaria que o espaço da *performance* também contém o espaço dos espectadores, o que implica definir os espectadores, até certo ponto, como personagens do mundo representado, e conseqüentemente envolvidos na representação de ações e eventos. Isso é confirmado por diretores como Brecht, que tentou remover a separação entre o palco e o auditório, ou ao menos construir uma ponte entre eles a fim de dirigir-se aos espectadores como participantes na ação e eventos no palco. Notavelmente, foi para caracterizar a emergência da arte do filme, por volta de 1915, que Balázs juntou os princípios básicos da representação teatral, como Ralf Remshardt também aponta.<sup>7</sup> Para o espectador do filme, o espaço representado das cenas individuais não é mais dado como uma totalidade espacial, como no teatro, mas como uma concatenação de fragmentos de espaço, os quais são unidos como uma totalidade espacial (Balázs: “continuidade visual”) na imaginação do espectador. A operação de câmera e a edição tornaram possível mudar facilmente a distância e a perspectiva das ações e eventos representados. Porque o espectador fílmico constrói a espacialidade totalmente em sua imaginação, eles dão a impressão de estarem “cercados” pelo espaço representado e de estarem envolvidos na ação representada. A habilidade do espectador de olhar através dos olhos de um personagem teve, de acordo com Balázs, um efeito identificador. Ele identificou o *close-up* como sendo particularmente eficaz na quebra da distância entre o observador e o objeto, e a totalidade fechada da obra de arte como um “microcosmo” em si mesmo.

Os princípios básicos da representação *teatral* – a totalidade espacial e a distância e perspectiva invariáveis – identificam os princípios básicos da representação *dramática*, definem o teatro como uma arte dramática *per se* e são válidos em cada caso como normas teatrais. Os princípios

---

<sup>7</sup> Ver a contribuição de Ralf Remshardt para Chapple & Kattenbelt (2006) sobre a intermedialidade do ator.

dramáticos de representação são a *linearidade* (sucessão), *concentração* e *seleção*. Em seu modo dramático, o teatro é orientado principalmente pela ação em direção à *realidade* e à *causalidade* (desenvolvimento) da ação, a qual é conduzida pelos personagens que atuam segundo suas motivações psicológicas (linearidade). A presença simultânea do espectador da *performance* teatral limita, em termos de avaliação e duração, o curso da ação – há um limite para a quantidade de concentração e observação que um público pode ter. Porque a *performance* teatral acontece no espaço e tempo reais do aqui e agora, ela está restrita em suas capacidades de mostrar realmente ações e incidentes. Neste caso, a língua falada pode ser “colocada em ação” a fim de provocar a imaginação do espectador. No entanto, é necessário selecionar os momentos decisivos no desenvolvimento da ação. Portanto, vemos que as unidades de tempo, espaço e ação são as “leis naturais” do teatro. Concebidos como uma arte dramática *per se*, os princípios da dramaturgia aristotélica são geralmente tidos como regras absolutas. Em seu modo dramático, é como se o teatro fosse – por definição – apenas sobre a realidade e a causalidade da ação; e como se a intensidade da experiência e da reflexividade do pensamento – isto é, as dimensões lírica e épica – fossem de importância subordinada. No entanto, se retornarmos à história do teatro, sabemos que as tendências líricas e épicas são tão antigas quanto o próprio teatro. Sabemos também que o domínio absoluto dos princípios dramáticos de representação descritos acima foram introduzidos somente a partir do século XVIII, alcançaram seu auge no final do século XIX e desde então entraram em decadência. Em proporção considerável, o filme assumiu a função do teatro enquanto arte dramática. Desde seu início, o filme demonstrou ser mais capaz que o teatro de apresentar um mundo possível que parecia existir por si só, precisamente porque o filme é apenas uma projeção. Além disso, o filme define mais claramente a posição do espectador do cinema como sendo uma testemunha anônima e invisível. Assim, podemos dizer que o filme proporciona a ilusão de realidade (mesmo em casos em que sabemos que o mundo representado é tudo menos real), enquanto o teatro proporciona a realidade de ilusão.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A diferença fundamental entre teatro e filme no que diz respeito à relação entre realidade e ilusão (ou ficção) é um tópico central do *The Imaginary Signifier* de Christian Metz.

## O teatro como o palco da intermedialidade

Como já discutimos na seção anterior, em sua forma mais simples o teatro pode existir sem qualquer tecnologia. No entanto, filme, televisão e vídeo digital são mídias baseadas em tecnologias que podem gravar e reproduzir tudo o que é visível e audível, dentro de seus alcances específicos de sensibilidade, mas não podem incorporar outras mídias sem transformá-las sob as condições da especificidade de sua própria medialidade. Quando muito, a maioria das mídias pode *remediar* (BOLTER & GRUSIN, 1999) outras mídias, o que implica, no final, uma *refashioning*.<sup>9</sup> O teatro claramente não é uma mídia da mesma maneira como o filme, a televisão e o vídeo digital se constituem como mídias. No entanto, apesar de o teatro não poder registrar da mesma maneira que as outras mídias o fazem, mas poder incorporar todas as outras artes, então ele pode incorporar todas as mídias em seu espaço de *performance*. É nesta capacidade que considero o teatro como uma *hipermídia*.<sup>10</sup> O teatro proporciona um palco para o filme, a televisão e o vídeo digital; ou seja, uma “situação *performativa*” (ECO, 1977), na qual as outras mídias não são apenas registros de si mesmas mas, ao mesmo tempo e acima de tudo, signos teatrais. Operando como parte do teatro, as outras mídias tornam-se “signos de signos” em contraposição a “signos de objetos” (BOGATYREV, 1971[1938]). Em outras palavras, como componentes de uma *performance* ao vivo, as gravações de filme, televisão e vídeo não são apenas projetadas mas também e, ao mesmo tempo, encenadas (o que não é necessariamente o mesmo que ser *refashioned*).<sup>11</sup> Assim, porque o teatro é a arte de atuar *pur sang*, ele se torna eminentemente o palco da intermedialidade.

A confirmação disso está na linguagem de palco dos praticantes de teatro, em que o conceito de “transparência” significa o oposto da mesma noção em teoria de mídia. O teatro é transparente porque coloca em evidência a *corporeidade* do *performer* e a *materialidade* da *performance*

<sup>9</sup> N.T. Estou traduzindo este termo por “remolelagem”, na falta de um termo já consagrado.

<sup>10</sup> O conceito de “hipermídia” também é discutido nas contribuições de Peter Boenisch, Meike Wagner e Birgit Wiens em Chapple & Kattenbelt (2006).

<sup>11</sup> Esta suposição é também umas das idéias subjacentes à contribuição de Andrew Lavender em Chapple & Kattenbelt (2006), no qual a “consciência” de atuar está relacionada às noções de *mise-en-scène* e *Verfremdung*.

ao vivo como um evento real, ocorrendo na presença absoluta do aqui e agora. Na *performance* ao vivo, o uso das mídias tecnológicas não proporciona efeitos de imersão e ilusão. Ao contrário, frequentemente o uso das mídias tecnológicas é para ampliar os modos lírico e épico de representação, pelo bem da intensidade da experiência e da reflexividade do pensamento.<sup>12</sup> O ideal dramático de palco como um *holodeck* pertence mais a um meio tecnológico de realidade virtual do que a uma *performance* ao vivo do teatro. Em nossa cultura midiaticizada, mídias tecnológicas tais como o filme, televisão e as mídias digitais, funcionam principalmente de acordo com os mecanismos do paradigma do dispositivo, o qual, como vimos, significa que eles escondem sua própria midialidade pelo bem da transparência e da imediação (ilusão e imersão). Ao mesmo tempo, podemos notar que a mídia, em nossa cultura midiaticizada – em particular desde a emergência da era digital – é caracterizada pela *hipermediação* que é, de acordo com Bolter & Grusin (1999), a manifestação contrária da transparência e da imediação:

Se a lógica da imediação leva alguém tanto a eliminar ou restituir automaticamente o ato da representação, a lógica da hipermediação reconhece os múltiplos atos de representação e os torna visíveis. Onde a imediação sugere um espaço visual unificado, a hipermídia contemporânea oferece um espaço heterogêneo, no qual a representação é concebida não como uma janela para o mundo, mas antes como uma janela em si mesma – com janelas que se abrem a outras representações ou outras mídias. A lógica da hipermediação multiplica os signos da mediação e dessa maneira tenta reproduzir o rico *sensorium* da experiência humana (BOLTER & GRUSIN, 1999, p. 33-34).

Hipermediação e imediação são manifestações de fato opostas, mas no fim “[...] do mesmo desejo, o desejo de superar os limites da representação e alcançar o real” (BOLTER & GRUSIN, 1999, 53).

Precisamos agora acrescentar que em nossa cultura midiaticizada as mídias tornaram-se parte substancial da realidade. Ao invés de nos proporcionar com representações de realidade, a hipermediação das mídias funciona no fim como<sup>13</sup> imediação e transparência. Em outras palavras,

---

<sup>12</sup> Ver os capítulos de Freda Chapple, Andrew Lavender e Sigrid Merx em Chapple & Kattenbelt (2006) para outros exemplos.

<sup>13</sup> Ênfases do autor.

nossa cultura midiaticizada tornou-se uma *hiper-realidade*, que é um mundo de signos que são mais reais que os objetos aos quais eles parecem se referir (ECO, 1985). Com Theodor Adorno poderíamos dizer “[q]uanto mais completo o mundo enquanto representação, mais inescrutável é a representação enquanto ideologia” (ADORNO, 1963, p. 71). Em 1985/86, Jean Baudrillard caracterizou nossa cultura pós-moderna como uma *hiper-realidade* de *simulacros* e *simulações*, a qual tomou o lugar da realidade.

Se a expressão “o mundo é um palco”<sup>14</sup> não é mais (ou parece não ser) uma metáfora, mas ao contrário um traço característico da nossa cultura midiaticizada, então realmente precisamos de um palco em que o espetáculo da vida possa ser encenado de forma que possa ser desconstruído e tornar-se visível novamente. Minha hipótese é a de que o teatro proporciona o palco onde isso pode acontecer, e que é precisamente devido à presença física do aqui e agora no qual a *performance* teatral acontece. Assim, o teatro se torna o palco da intermedialidade.

## Referências

- ADORNO, T. Prolog zum Fernsehen. *Eingriffe: Neun kritische Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. p. 69-80.
- BALÁZS, B. Zur Kunstphilosophie des Films. In WITTE, K. (Ed.). *Theorie des Kinos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. p. 149-170.
- BOGATYREV, P. Les signes du theatre. *Poétique*, n. 8, p. 517-530, 1971.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- BORGMANN, A. *Technology and the Character of Contemporary Life: A Philosophical Inquiry*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- BROOK, P. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- CHAPPLE, F.; KATTENBELT, C. (Ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2006.

---

<sup>14</sup> De Shakespeare, “All the world is a stage”.

ECO, H. Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*, n. 73, p. 107-117, 1977.

ECO, H. *De alledaagse onwerkelijkheid*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1985.

KANDINSKY, W. Über Bühnenkomposition [1912] e Über die abstrakte Bühnensynthese [1923]. In: BILL, M. (Ed.). *Kandinsky*. Essays über Kunst und Künstler. Bern: Benteli Verlag, 1973. p. 49-61; 79-83.

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1986 [1790].

KATTENBELT, Chiel. Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality. In.: CHAPPLE, Freda & KATTENBELT, Chiel (Eds). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006. p. 29-39.

METZ, C. *The Imaginary Signifier*. Psychoanalysis & the Cinema. Indiana University Press, 1986.

MUKAROVSKY, J. Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: KESTEREN, A.; SCHMIDT, H. (Ed.). *Moderne Dramentheorie*. Kronberg Ts.: Scriptor Verlag: 1975 [1966]. p.163-171.

MURRAY, J. H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York; London: The Free Press, 1997.

PANOFSKY, E. Style and Medium in the Motion Pictures. In: MAST, G.; COHEN, M. (Ed.). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1985. p. 215-233.

## PARTE III

# Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos

Klaus Peter Dencker

*Tradução\* de Silvia Maria Guerra Anastácio (UFB)*

Desde a década de sessenta, tenho me dedicado a estudar a convergência entre literatura, arte visual e cinema, buscando conciliar a abordagem teórica e a prática; minha motivação, sobretudo, é investigar a origem e a história dessas áreas limítrofes. Assim, gostaria de apresentar, em forma de tese, um conhecimento que tenho consolidado, ao longo do tempo.

Ao levar em conta o progresso dos meios de comunicação, é surpreendente observar como, desde o começo do século XX, as incursões desses meios técnicos (registros de gravação, fotografia e cinema) têm mudado radicalmente (cf. DENCKER, 1989) a compreensão da obra de arte e do artista; e hoje, com a penetração dos meios eletrônicos dos sistemas

---

\* Tradução de DENCKER, Klaus Peter, *From Concrete to Visual Poetry, with a glance into the Electronic Future*, trad. Harry Polkinhorn, *Kaldron On-Line and Light Dust Mobile Anthology of Poetry* <http://www.thing.net/~grist/1&d/dencker/denckere.htm> Versão original: *Von der Konkreten zur Visuellen Poesie - mit einem Blick in die elektronische Zukunft, Visuelle Poesie. Sonderband text+kritik IX, München 1997, p. 169ff.*

<sup>1</sup> Versão retrabalhada e expandida de uma palestra dada por ocasião do *Ninth Bundestreffens des Forums Typographie (Nona Conferência Federal do Forum sobre Tipografia)*, 1992, Fine Arts College, Hamburg, publicado em *Sprache wird Bild (A Linguagem se Torna Imagem)*, documentação publicada pela *Forum Typographie, AK Hamburg, Mainz. J., p. 131.*

de comunicação, esse panorama tem se modificado muito, especialmente ao nos aproximarmos do próximo século.

Isso significa que, mesmo com a influência dos meios técnicos de comunicação, da transição do século passado para este, as obras de arte ainda continuaram surgindo – não importa o quanto tenham se distanciado da tradição e se fechado às leis da estética, – os artistas ainda continuaram sendo artistas, mesmo quando se viam mais no papel de produtores e engenheiros, não mais acreditando que a inspiração vinha do alto.

Como um contraponto, impõe-se hoje a perspectiva de Florian Rötzer, considerada uma pequena contribuição: *Für eine Ästhetik der elektronischen und digitalen Medien (Para uma Estética dos Meios Eletrônicos e Digitais)* (1991). Afirma: “Imagino as obras de arte das redes midiáticas como vírus que se desprendem dos seus autores e produzem efeitos imprevisíveis: uma obra sem artista e sem obra de arte” (RÖTZER, 1991, p. 41). Essa ideia está em sintonia com o que Flaubert já havia previsto, enfaticamente, quando escreveu: “A arte de amanhã será impessoal e científica”. Em 1924, Karel Teige, um artista tcheco, retomou a frase de Flaubert, mas em forma da seguinte pergunta: “E haverá arte?” (TEIGE, 1990, p. 174).

Uma vez que a arte continua existindo, emergiram duas vertentes muito claras. A primeira vertente mostra que a obra perde a sua aura de original para ser reproduzível, um objeto para ser copiado; e então, passa de um produto materialmente apreensível a outro concebido de modo não tangível; ou de uma obra de arte fechada a uma proposta de comunicação aberta.

A outra vertente mostra o artista trabalhando a partir de sua experiência, equipado com poucos recursos técnicos, ao descobrir e concluir a obra, ele próprio, sem quaisquer materiais que lhe sejam estranhos; ou, como um organizador que, munido de todos os recursos imagináveis, constrói objetos diversos; ou como um produtor de meios de comunicação ativos e interativos, que incluem desde *Happenings* até sistemas de comunicação eletrônica digitalizada.

Em ambos os casos, o artista e a obra de arte parecem desaparecer quase que inteiramente. Sua função e existência, também, quase que não

são mais reconhecíveis. No seu lugar, aparece o receptor ativo, que percebe a “obra de arte” devido ao poder da própria imaginação.<sup>2</sup>

Nesse processo histórico de desenvolvimento, ocorre toda uma série de mudanças radicais, que afetam a chamada pureza dos gêneros (tanto da literatura quanto das belas artes) e suas mídias (o livro e a tela), promovendo mixagem e ruptura. A questão que se coloca é o que será da arte quando as mídias eletrônicas parecerem colocar de lado as mídias impressas e tecnológicas.

No passado, encontramos prognósticos crescentes e quase proféticos dessa mudança, em especial, na literatura e no seu suporte, o livro (DENCKER, 1991, p. 3). Na obra de 1912 *Ecce Poeta*, no capítulo “Dichtkunst ist Atavismus” (“A Literatura é Atavismo”), Egon Friedell diz:

Não há nenhum consenso que afirme que a literatura, de agora em diante, e também para sempre, permanecerá o meio de expressão intelectual mais importante... Não se decidiu absolutamente que, daqui a cem anos, não existirá mais qualquer tipo de publicidade que seja eficiente; ou que valores como a urgência, a multiplicidade e a agilidade não serão, precisamente, tão importantes para a escrita como foram o livro e o jornal para o pregador errante. Pode-se também adicionar a isso tudo uma razão sutil muito mais importante. Já dissemos isso antes: a fantasia é uma forma de atavismo. Contudo, considerando, ainda, que a literatura, sobretudo, vive em função da fantasia, espera-se então, que a arte literária deva gradualmente desintegrar-se... Mas, à medida que a cultura se desenvolve, a fantasia se retrai e, com ela, a arte literária. Na *Illada*, já há menos fantasia do que nas *Mil e uma Noites*. É possível que a arte literária, com o tempo, venha a desaparecer completamente. O que não significa, contudo, que o escritor desaparecerá. Ao contrário, quando a arte literária desaparecer, haverá mais poetas e maiores... Aliás, também não há nenhum consenso de que as “obras” tenham que estar atreladas ao processo de escrever poesia... (FRIEDEL; POETA, 1912, p. 250).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> “Sobre as Mudanças dos Sistemas de Comunicações”, ver o *Afterwords* da editora, Klaus Peter Dencker. In: *INTERFACE 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, Hamburg (*INTERFACE 1: Mídias Eletrônicas e Criatividade Artística*), 1992, p. 184; *INTERFACE 2. Weltbilder/ Bildwelten. Computergestützte Visionen*, (*INTERFACE 2: Worldpicture/ Pictureworld: Computer-Supported Visions*), Hamburg, 1995, p. 39; and *INTERFACE 3. Labile Ordnungen*, (*INTERFACE 3: Unstable Orders*), Hamburg, 1997, p. 316.

<sup>3</sup> Ver também os “Manifestos Futuristas”. In: Umbro Apollonio, *Der Futurismus (Futurismo)*, Cologne, 1972, p. 128.

Assim, em 1924, Walter Benjamin claramente declara que “o livro no seu suporte de recepção tradicional está chegando ao fim” (BENJAMIN, 1972, p. 102).<sup>4</sup> Em 1931, Bertold Brecht disse:

Mas, desde o princípio, tiraram de nós os materiais de que precisamos para a nossa produção porque esta forma de produzir estará sempre mais desligada do que aquela que a precedeu; seremos forçados a falar, cada vez mais, através de mídias mais compactas. As antigas formas de transmissão são modificadas pelas emergentes; as antigas não dominam as novas... O processo de impor a tecnologia à produção literária nunca mais será vencido (BRECHT, 1967, p.156).

Então, em 1944, Raymond Queneau observou que:

O homem está mal orientado se acreditar na superioridade do livro e rejeitar a conexão com outros meios de expressão, que estão sendo transmitidos pela tecnologia moderna (cinema, rádio, televisão). Não se deve supor que apenas o livro na sua forma tradicional será aceito (QUENEAU, 1990, p. 105).

Finalmente, em 1963, Helmut Heissenbüttel escreve:

Não se sabe dizer, com clareza, para onde esta direção aponta, hoje. Pode-se esperar o surgimento de um novo estágio da expressão humana. Nesse estágio, um novo cânone, com outros tipos de arte, possivelmente, surgirá. Pois, agora, exceto por essa nova tendência, os critérios precisam ainda ser estabelecidos, com maior ou menor detalhamento (HEISSENBÜTTEL, 1966, p. 77).

Também El Lissitzky<sup>5</sup> questiona a forma antiga do livro, considerando, é verdade, que a nova obra ainda não é suficiente para eliminar, de uma

---

<sup>4</sup> Ver também Frank Schüre, “Am Ende der Bücherwelte” (“No fim do Mundo do Livro”) In: *Die Zeit*, Jan. 8, 1993, 32; Theo Sommer, “Geht das Zeitalter Gutenbergs zu Ende?” (“A Era de Gutenberg está no Fim?”). In: *Medien und Kultur (Mídias e Cultura)*, Göttingen: Werner Faulstich, 1991, p. 95-100; Michael Zetzel, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift (O Fim do Livro e a Volta da Escrita)*, Wennheim, 1991, esp. p. XI.

<sup>5</sup> Nesta série de provas, eu gostaria de dar três contribuições de El Lissitzky, *Topographie der Typographie (Topografia da Tipografia)*, Merz Heft, No. 4, 1923; *Typographische Tatsachen (Escrituras Tipográficas)*, 1925 Gutenberg Festschrift; e *Unser Buch (Nosso Livro)*, 1926/27 Gutenberg Annual, impresso em Sophie Lissitzky-Küppers, ed., *El Lissitzky. Maler – Architekt – Typograf – Fotograf. Erinnerungen – Briefe – Schriften (El Lissitzky: Pintor, Arquiteto, Tipógrafo, Fotógrafo: Memórias, Letras, Escritos)*, Dresden, 1976, p. 360.

vez, o livro tradicional; mas ainda deve-se aprender a compreender a nova tendência.

Essa tendência – que antecipou, da mesma forma, o progresso global – esboça uma resposta para a reivindicação de Lissitzky: “a continuidade do livro deve ser superada”. Ele diz isso em *Topografia da Tipografia*, que começa fazendo referência a uma “nova ótica” e termina falando da “biblioteca eletrônica” ou, como diríamos hoje, do banco de dados eletrônico, que faz parte de uma rede complexa.

Com a promoção do novo livro, também o novo escritor é promovido – no sentido duplo da palavra: um autor (*Schriftsteller*), que coloca de lado o tinteiro e a pena de ganso; e daquele que segue outras leis formais. Lissitzky se refere às conhecidas categorias de forma e conteúdo, que se combinam, quando afirma, em *Fatos tipográficos*: “Vocês podem ver bem para onde as novas áreas de criação intelectual e linguística se abrem, tornando-se organicamente acessíveis: surgem novas formas tipográficas – formas modernas de publicidade e de poesia.”

Ele exemplifica a questão usando revistas americanas com publicações dadaístas. Um ponto de partida para a crítica que Lissitzky faz das mídias e do novo trabalho dos escritores é sua formulação, bem conhecida, a respeito do domínio do visual sobre a simbiose entre literatura e arte visual, que, segundo ele, será a “poesia visual”.

Exatamente essa questão também aparece no texto de Karel Teige, mencionado acima. Em 1923, no seu manifesto “Pintura e poesia”, ele escreve:

Nós nos deparamos com uma conclusão lógica: a fusão entre pintura moderna e poesia moderna. A arte é uma coisa só, quer dizer, resume-se à poesia. Você vê POEMAS IMAGENS, que seriam uma solução para o problema, unindo poesia e pintura. Parece que, mais cedo ou mais tarde, essa fusão talvez provoque uma mudança gradual dos métodos tradicionais de pintura e poesia... A nova arte deixa de ser arte; novas áreas emergem e a poesia expande as suas fronteiras...(TEIGE, 1986, p. 33;38)

Quando Teige diz: “Lê-se um poema como um quadro moderno - lê-se o quadro moderno como um poema”, essa atitude revela uma tradição, que já se faz presente no seguinte título de um livro de Fritz Gansberg’s *Das kann ich auch: Eine Anleitung zum Bilderschreiben und Fibeldichten (Eu também posso fazer isso: um manual para escrever um quadro e um livro elementar de poesia; Leipzig, 1913)*.

A busca de uma linguagem poética que, “mais cedo ou mais tarde, envolvesse todos os sentidos conjuntamente” – como consequência, o texto de Rimbaud de 1893<sup>6</sup> – deveria ter como pano de fundo a expansão das fronteiras dos gêneros literários, a mistura dos gêneros, bem como o ceticismo e a crise da linguagem, que ocorreram mais ou menos na virada do século, o que se pode comprovar nos desenhos dos dadaístas e, talvez, nos registros do diário de Hugo Ball, em 5 de março de 1917: “A decisão da poesia...é urgente eliminar a linguagem” (BALL apud RICHTER, 1964, p. 40).

Um momento importante, que facilitou essa tendência foi o da visualização ou do enfoque no significado do ver. Esse tópico apareceu em textos escritos, como o de August Endell de 1905, *Vom Sehen (Sobre o ato de ver)*, ou de Heinrich Wölfflin, em cujo ensaio, de 1908, lê-se:

As coisas visíveis são mais significativas para essa geração que está viva do que para a do passado. Valorizam-se muito mais os prazeres do ver e o que se pode mediar através do olhar tem mais valor do que aquilo que é simplesmente concebido como algo mental (WÖLFFLIN, 1961, p. 56).<sup>7</sup>

A influência dos meios técnicos, acima de tudo, do cinema, é certamente responsável por tudo isso. Sintomaticamente, lemos na edição de setembro de 1916, *Lichtbild-Bühne*:

Acredito que foi através do cinema que primeiro aprendemos a ver. Despertou-se o prazer do ver. Não queremos mais juntar letras rígidas em palavras que, ao soletrarmos e definirmos o seu sentido exige um esforço mental, enquanto que, fácil e rapidamente nos divertimos lendo imagens (KAES, 1978, p. 41).

Sabe-se muito bem qual a reação a essa atitude. Serão experimentadas várias formas de livro, que oferecem um texto mais significativo e mais agradável. A contribuição importante de Cobden-Sanderson sobre o assunto, *O Livro Ideal* (COBBEN-SANDERSON, 1921), foi publicada em outubro de 1900. A questão da forma, que ainda deve ser vista, acima

---

<sup>6</sup> Citado em *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. (Sobre o Som dos Quadros: Música na Arte do Século Vinte)*, Karin von Maur, ed., Munich, 1985, p. 82.

<sup>7</sup> Ver também: *The increasing visualization*, Klaus Brepohl, Die Massenmedien (As Mídias de Massa), Munich, 1974, p. 58.

de tudo, associada ao princípio da “obra de arte integral” é apenas sinal de um evidente receio do suporte livro (FISCHER, 1926, p. 16).

Nesta rápida panorâmica aqui esboçada, foram mencionados os precursores de uma literatura que, mais tarde, levaria à poesia concreta e visual. Essas seriam capazes de retomar certas questões históricas antigas, como as que ultrapassam as fronteiras do gênero e resgatam palavras controversas do poeta lírico Simonides de Kos, do século VI AC, que disse que “pintura é poesia muda, e poesia é pintura que fala”.<sup>8</sup>

A história da poesia visual, que é também, simultaneamente, a história de um misto de gêneros, foi primeiramente escrita por Horácio: *Ut pictura poesis* na sua *Ars poética* (verso 361); depois aparece no texto *Laokoön* de Lessing; ou nas palestras, em Berlim e em Viena, de Wilhelm Schlegel; ou na pesquisa de Schiller em *Sobre a poesia ingênua e sentimental*. Os autores puderam, mais uma vez, ser lidos. Dentre eles, autores como Novalis que, nos seus *Fragmentos* diz: “Nada é mais poético do que todas essas mudanças e misturas heterogêneas” (NOVALIS, 1967, p. 459). Ou, recuando ainda mais, do ponto de vista temporal, precisamente até o século XVII, chegamos aos poetas barrocos, como Georg Philipp Harsdörffer que, em *Frauen-Zimmer Gerpräch-Spiel* e no seu texto *Poetischen Trichter*, dá uma variedade de exemplos dessa tese: “O pintor deveria ser um poeta, ou o poeta deveria ser um pintor; não com o pincel, mas com a pena de ganso. Ambos, contudo, estão juntos; este ajuda aquele, e aquele ajuda este” (DENCKER, 1972, p. 41).

É, de fato, inacreditável que em vista dessa poética ser reconhecida e da terminologia literária estar aparentemente tão bem definida, o olhar do artista, ao mesmo tempo, já ultrapasse os limites do seu próprio gênero; um aspecto importante foi a aproximação da literatura às artes visuais, já

---

<sup>8</sup> *Handed down through Plutarch, De gloria Ath.* VIII, 15; referência a outros exemplos em Alfred Liede, *Dichtung als Spiel (Poesia como Jogo)*, Vol. I, Berlin, 1963; também em Hugo Ball, *Flucht der Zeit (A Fuga do Tempo)*, Munich, 1927, p. 93: *Word and picture are one. Painter and poet belong together. Christ is picture and word. The word and the picture are crossed* (Liede, p. 270). Uma única representação bem interessante pode ser encontrada em Felix von Ingold: “Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevic” (“A Arte da Pintura e a Arte da Palavra” em Kasimir Malevic). *In: Delfin*, H. 2, 988, p. 50.

<sup>9</sup> Ver também *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzeit (Texto e Imagem: Aspectos das Inter-relações entre as Duas Artes na Idade Média e no Início da Era Moderna)*, Christel Meier e Uwe Ruberg, eds., Wiesbaden, 1980.

que as imagens também assumiam determinadas formas e apareciam nas metáforas literárias (DENCKER, 1992, p. 159).

Assim, já nas origens da escrita, com o alfabeto pictórico, temos exemplos da mistura de imagem e texto, começando com os papiros mágicos da Grécia até os primeiros poemas com pinturas dos poetas bucólicos gregos, ou nos poemas latinos em forma de grade, de Porfiry; nas variantes daqueles que vieram após o Renascimento Carolíngio, nas imagens textuais barrocas, nos arabescos do século XVI e de seus predecessores até as imagens em forma de texto, mais livres, da virada do século, como na obra de Mallarmé e de Apollinaire. A experiência dos futuristas e dadaístas deu continuidade a essa tendência e se expandiu até atingir formas inteiramente únicas, introduzidas pelos artistas da poesia concreta e visual da segunda metade do século XX.<sup>10</sup>

O termo poesia concreta surgiu no início da década de 1950. É uma forma artística de linguagem já consolidada, internacional e não mimética, que resulta das características materiais da linguagem: da materialidade verbal, sonora e visual das palavras. As formas gráficas das letras separadas, o espaço em branco da página do livro, a constelação de letras uma em frente à outra, a mudança dos hábitos de leitura, toda uma combinação de possibilidades incluindo letras e palavras sobre um mesmo plano, o descaso com a sintaxe e a metáfora, a abordagem lúdica dada ao material linguístico, que simultaneamente vai contra a literalidade da linguagem – tudo isso exige uma forma completamente nova de recepção por parte do leitor. O tipo de leitura habitual, da esquerda para a direita, não funciona; nem as frases usuais, nem as sequências que se espera, nem mesmo as palavras que costumavam ser escritas por inteiro – o próprio leitor precisa ficar ativo, descobrir constelações, perceber o duplo sentido das palavras, ou produzir a própria história a partir do material linguístico que lhe é oferecido.

---

<sup>10</sup> Há apenas poucas representações de boa qualidade, que tratam da História dos Textos como Imagem. Sob muitos aspectos, o mais interessante é ainda Massin, *La Lettre et l'Image (A Letra e a Imagem)*, Paris, 1993 (primeira ed. 1970, dt. Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabet (Pinturas de Letras e Alfabetos de Letras)*, Ravensburg, 1970). Então, sobre Poemas Imagens, Jeremy Adler, Ulrich Ernst, *Text als Figure. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (Texto como Figura: a Poesia Visual desde a Antiguidade até o Período Moderno)*, Wolfenbüttel, 1987.

O termo poesia concreta surgiu em 1953, em um manifesto feito pelo artista sueco Övind Fahlström. Em 1954, Eugen Gomringer define e descreve a poesia concreta no seu manifesto *Vom Vers zur Konstellationen (Do Verso à Constelação)*, mas sem usar esse termo, que aparece, pela primeira vez, em 1956. Depois disso, encontrou-se com representantes do grupo brasileiro *Noigandres* em *Ulm Hochschule* (na Faculdade de Ulm). Lá, Gomringer trabalhou como secretário do construtivista suíço Max Bill; essa rede de conexões mostra a proximidade entre a arte concreta e a poesia concreta. Gomringer prefere aludir a um ensaio muito anterior a Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908); trata-se de *A letra chinesa escrita em forma de poesia*, publicado por Ezra Pound na sua *Breve Crítica* de 1919, na qual a “poesia concreta” (FENOLLOSA, 1962, p. 136)<sup>11</sup> já tinha sido mencionada.

Desde 1954, Gomringer referiu-se, em muitas publicações, às possibilidades de comunicação mediada por um conceito diferente de poesia. Acima de tudo, ele apoiou e promoveu “a ideia de uma poesia universal comum,” defendendo que em uma sociedade que mudou, uma poética individualista teria que ser minuciosamente revista.

Mas os postulados da poesia concreta –ser simples, compreensível, comunicativa, enxuta e precisa– não foram satisfatoriamente atingidos. Parece que o grau de redução, a abstração e a pesquisa teórico-linguística necessárias para garantir um estilo próprio fizeram com que os poetas, pouco a pouco, não levassem em conta o contexto de recepção. Quando a situação chegava ao extremo, poucos signos responsáveis pelo processo de abstração, mais do que alguns sinais alfabéticos específicos, permitiam qualquer possibilidade de identificação do público com a nova poesia. Ao invés de comunicação, o resultado era hermetismo.

O termo poesia concreta, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, foi usado, com frequência, como sinônimo de poesia visual. Mas essa descrição apenas se refere à materialidade/forma visual da poesia concreta. Deve-se rigorosamente destacar a representação visual da poesia concreta – com base em outras qualidades, a predominância e a funcionalidade de elementos estranhos à arte – de obras da poesia visual internacional, que

---

<sup>11</sup> Ver também Udo Kultermann, “Wo es weder Wesen noch Osten gibt. Ernest Fenollosas Bedeutung für die Kulturentwicklung der Moderne” (“Nem Ocidental, nem Oriental: o Significado do Desenvolvimento Cultural da Modernidade”), Ernest Fenollosa's, *In: Merkur*, H. 12, 1993, 1101.

se desenvolveram, paralelamente.

Visto de outra maneira, é com esforço que se pode perceber os componentes visuais da poesia concreta a partir dessa inevitável organização do texto poético – e da materialidade da letra. Assim, o produto tido como final aparece não como imagem, mas como uma constelação, cujo espaço e planos essenciais nós conseguimos perceber.

Os poemas visuais são imagens basicamente mais complexas e, como tais, devem ser reconhecidos. Ao lado das qualidades gráficas dos signos alfabéticos, elementos que podem compor um quadro (como cores, formas, desenhos, colagens e assim por diante) servem de contraste, de espelhamento, ou distorção da semântica das palavras usadas. Portanto, de acordo com Teige, temos aqui uma poesia em forma de imagem composta por imagens que fazem um texto.

Assim, no que concerne à qualidade estética da poesia visual, sempre se pode encontrar mais níveis de interpretação. Informação em texto e imagem, condensada e montada como fragmentos pode gerar um jogo poético. Dessa maneira, a identificação do material que é utilizado e sua origem têm um papel importante. Um elemento tirado de uma publicidade não tem apenas um sentido literal, mas também traz consigo a área semântica da publicidade. Se outras áreas estiverem então relacionadas entre si, poderemos ver, imediatamente, múltiplas possibilidades de conexões semânticas e formais que se abrem. Assim, não é pré-requisito que toda a sorte de poetas se una entre si. Também, limitar a exposição de possíveis correspondências permite que o público, mais uma vez, solte as amarras da própria criatividade.

Com o seu caráter ficcional, a poesia individualista gera mundos subjetivos para o público interpretar, sobre os quais ou a partir dos quais ele é capaz de construir algo ou com os quais poderia, certamente, se beneficiar. Contudo, esses mundos individuais não costumam ter ressonância com o público. Talvez, a poesia concreta não fosse nada mais que isso. Além do que, em última análise, a poesia visual é ficcional porque toda poesia está sob os ditames da ficcionalidade. Mas a diferença da poesia concreta, talvez, seja que na poesia visual o mundo está mais presente na própria obra de arte, constantemente lutando contra a ficcionalidade. A constelação internamente ordenada da poesia concreta foi, a princípio, uma forma artística que, na melhor das hipóteses, tinha um caráter de representação. As palavras eram analisadas como palavras, não vistas dentro

da sua função contextual. A poesia concreta entendia a palavra como palavra no seu aspecto material, como signo.

A poesia visual só pode usar a palavra dentro do seu contexto, associada com sua fonte ou origem (seja um pôster, uma publicidade, um catálogo, uma carta, e assim por diante). Deve-se reconhecer de onde ela veio; somente então, vale à pena colocar tal palavra dentro de uma função contextual específica para que as suas qualidades críticas, humorísticas ou mesmo teóricas possam ser reconhecidas. Desse modo, várias áreas de estudo se aproximam – a crítica linguística, a crítica social, também uma crítica mais complexa ou uma comunicação linguística mais primitiva, e assim por diante.

Enquanto a poesia concreta se ocupa da linguagem no seu aspecto material, a poesia visual busca investigar o contexto como parte desse viés material; e, na medida em que a poesia visual é capaz de gerar outros contextos a partir de fragmentos contextuais, o público ficará sensibilizado pelos novos modos de ver e pensar. Será mostrado ao público que não há nenhum sistema de referência correto; que sempre, cada caso é um caso; e que o próprio observador encontra-se em situação de poder aumentar, consideravelmente, sua capacidade criativa. Ao mesmo tempo, observamos que determinado contexto pode ser visto como apenas uma possibilidade dentre uma infinidade de situações que mudam.

Se a poesia concreta aguçou a consciência linguística, então a poesia visual tenta desenvolver – ao mesmo tempo, construindo e, talvez, dando um passo a frente – a consciência de um contexto linguístico, a preocupação com o meio ambiente de uma determinada linguagem.<sup>12</sup> Assim, seria possível

---

<sup>12</sup> Esse não é um apelo contra a poesia concreta. Ao contrário, sem a poesia concreta as formas atuais da poesia visual seriam impensáveis! É a tentativa de descrever dois tipos diferentes de formas literárias com dois programas diferentes (e semelhantes em alguns aspectos), como já tentei, várias vezes, em *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst (Comunicações no Instituto de Arte Moderna)*, H. 5, Nurenberg, 1975; *Tecken: Ausstellungskatalog (Tecken: Catálogo da Exposição)*, Konsthalle Malmö, 1978; *Sprachen jenseits von Dichtung. Ausstellungskatalog (Linguagens além da Poesia: Catálogo da Exposição)*, Münster: Westfälischer Kunstverein, 1979; *Am Anfang war das Wort (No início era o Verbo)*, Catálogo da Exposição *Lüdenscheid: Städtische Galerie Lüdenscheid*, 1984; *Visuelle Poesie (Poesia Visual)*, Catálogo, *Saarbrücken/Dillingen: Saarländischer Runkfunk*, 1984; e nos artigos “Konkrete Poesie” (“Poesia Concreta”). In: Walther Killy, ed., *Literaturlexikon (Dicionário de Literatura)*, Vol. 13, Munich, 1992; e Horst Brunner e Rainer Moritz, eds., *Literaturwissenschaftliches Lexikon (Dicionário da Ciência Literária)*, Berlin, 1997.

aproximar os seguintes pontos para lidar com a questão terminológica, embora aquele que faz poesia visual não precise ter consciência deles:<sup>13</sup>

Poesia visual:

alters literary and art terminology  
reacts to the development of the media  
defines afresh the role of the producer  
looks for the recipient as producer  
draws up new models of communication, aesthetics, and contents  
places in question received artistic rules  
opens itself to all themes  
works with invented and found materials  
claims no eternal value.

Tradução:

altera literário e arte terminologia  
reage ao desenvolvimento das mídias  
define outra vez o papel do produtor  
procura pelo destinatário como produtor  
desenha então novos modelos de comunicação, estética, e conteúdos  
coloca em questão regras artísticas recebidas  
abre se para todos temas  
trabalha com materiais inventados e encontrados  
não reivindica nenhum valor eterno.

Ou:

Não se limita a uma cultura específica: a poesia visual é internacional, encontrada em todos os continentes e existe há séculos.

É intermediática e interdisciplinar; quer dizer, não se limita a uma área artística definida, como a literatura, a arte visual, o cinema, a fotografia,

---

<sup>13</sup> Ver Klaus Peter Dencker, "Zu den Wortköpfen" ("Sobre a Separação da Palavra"). In: Eugen Gomringer, ed., *Visuelle Poesie (Poesia Visual)*, Stuttgart, 1996, pp. 62 ff. Introdução por Christina Weiss in Klaus Peter Dencker, *Wortköpfe. Visuelle Poesie 1961-1991 (A Separação da Palavra: Poesia Visual 1961-1991)*, Siegen, 1991, pp. 2 ff. (= textos experimentais no. 26-28), bem como Klaus Peter Dencker, ed., *Visuelle Poesie aus Japan (Poesia Japonesa Visual)*, Hamburg, 1997, p. 123.

os computadores, e assim por diante. Encontra-se em todas as artes e, também, em todas as mídias.

Não é objeto de ciência. Contudo, ao mesmo tempo, é objeto de muitas disciplinas, como: a literatura, a arte visual, a tipografia, a publicidade, as mídias, dentre outras. Parece não possuir nenhuma história, mas, ao mesmo tempo, reúne muitas áreas que estão progredindo e muitas influências; não menos importante é essa mudança de paradigma de uma cultura marcada como literária para outra visual e midiática deste século.

Parece que os editores e donos de galerias a desconhecem; ou é tida como fora de moda. Mas, ao mesmo tempo, está presente em muitas das maiores coleções e museus do mundo; é tida como não aceita no mercado pelos grandes jornais ou galerias famosas, mas continua com uma força imbatível de produção para ser mostrada em muitos espaços de exibição considerados subversivos e continua sendo publicada pelas pequenas editoras. Não possui uma única forma de representação e não se permite que essa forma seja congelada por técnicas, materiais, programas formais e de conteúdo. A versatilidade é o seu programa.

E, finalmente, a poesia visual pode ser compreendida como uma forma de arte, mas não tem que ser vista como tal. Por isso, podem ser simplesmente ideias – um sistema que se ajusta a todas as áreas da informação e da sociedade moderna de comunicações. Também pode ser compreendida como a chamada arte aplicada, quando suas inovações são usadas na publicidade, na tecnologia e nos meios eletrônicos, sem qualquer receio de enfrentar a poética ou a estética.

Ou:

A poética visual é a relação instável entre arte visual e literatura; entre imagem e texto; entre elementos figurativos e semânticos. Há uma conexão entre diferentes formas de arte no espaço intermediário, capaz de produzir uma reação sensorial a qualquer tipo de comunicação vinda do meio ambiente, reservatório de importantes recursos de colagem, de arte conceitual, de arte concreta, que servem a diferentes tipos de realismo que provocam a imaginação, trazendo evidências desse meio ambiente e de todos os modos que uma linguagem lógica possa oferecer.

A poesia visual introduz novas formas de sensação através de um jogo calculado, um experimento que se opõe à tradição; logo, seu projeto artístico se desenvolve através da experiência. É também um reflexo e

uma resposta ao desdobramento do panorama midiático, ou a um movimento especificamente forte e recíproco de polinização e interpenetração das artes, que testemunhamos no século XX.

Finalmente, a poesia visual pode ser vista como uma possível forma de expressão dentro do processo de expansão das informações - e de uma sociedade de comunicações. A poesia visual pode interagir com as novas formas de mídia (vídeo, computador, holografia, *laser*, e assim por diante); é uma forma de expressão que não depende de ser veiculada por nenhum meio específico; que pode fazer parte, de modo criativo e inovador, dos modelos interativos de comunicação.

Ou, pura e simplesmente, em uma só frase:

Se a poesia concreta foi feita para combater o desgaste da linguagem e para descobrir uma nova literalidade, um novo material e despertar a consciência para um novo contexto linguístico, então, o principal papel da poesia visual é desvelar uma nova consciência contextual e novos sistemas de referência linguísticos; nessa perspectiva, a linguagem não mais se reduz apenas à linguagem alfabética.

E como ela pode continuar?

Em uma palestra intitulada *Hat Schreiben Zukunft?* (*Será que a escrita tem futuro?*), Vilém Flusser deu outra interpretação possível. Ele afirma:

Escrever é a expressão de uma consciência... De todos os lados, aparecem imagens (fotografia, cinema, televisão, vídeo, imagens de computador), um universo de imagens técnicas que rompe com o fluxo louco da escritura. São os novos tipos de imagens. Elas não se originaram na antiguidade, de mitos, do pré-consciente; mas, sim, de um novo modo de escrever. Nem de lendas ou inscrições, mas é um produto gerado por “programas”. Essas imagens programadas, portanto, não parecem ser uma espécie de retrocesso à escritura dos analfabetos, mas, ao contrário, um estímulo para uma escrita normativa. Esperamos por uma nova literatura: não mais representada através de símbolos, e sim, normativa; não mais teremos documentos, e sim, programas... A literatura do futuro não mais será em uma linguagem falada, e sim, o registro de “ideias”... (mais ou menos como a chinesa) (FLÜSSER, 1985, p. 25).

Flusser poderia, então, ter previsto o fim da era do livro e esta discussão estaria, a essa altura, confirmada. A respeito do assunto, o texto de Michael Wetzell 1991 assim se posiciona: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien* (*O fim do livro ou a volta da escrita. Das mídias literárias até as técnicas*). Procura explicar que o fim do livro, de modo algum, gera o fim da escrita

(WETZEL, 1991, p. xi). Todavia, não podemos perder de vista o que Marshall McLuhan escreveu em 1964 em *Compreendendo as mídias*: “A nossa escala de valores do ocidente, construída sobre a palavra escrita, já está vacilando por causa dos meios de comunicação eletrônicos – o telefone, o rádio e a televisão” (McLUHAN, 1992, p. 100).

Mas o que o “fim” significa nessa conexão? Ou o possível “desaparecimento” da obra de arte e do artista mencionados, no princípio? Naturalmente, que vai surgir alguma coisa para ficar no seu lugar e não pode ser algo menor, como os pessimistas de qualquer cultura possam tentar nos persuadir. Porque também podemos aprender com a história da mídia que a ansiedade e os cenários de horror do colapso da cultura serão sempre reformulados de outro modo e regularmente; quer trazendo o exemplo da televisão, que podia ser vista como uma droga, ou da onipotência do computador – uma situação que se confirma não apenas hoje (e não somente nessas duas mídias), mas também acontece, com certa regularidade, com o surgimento das mídias mais recentes.

O aparecimento de mídias técnicas, como fotografia e cinema, ameaçou acabar com a criatividade das belas artes e da literatura; além disso, o colapso do teatro também era iminente (DENCKER, 1989, p. 12).<sup>14</sup> A febre devastadora da televisão ameaçava a cultura fílmica e o hábito da leitura. Hoje, os áudios e vídeos parecem estar acabando com o livro; e o computador, de modo semelhante, parece enfraquecer as habilidades humanas. Após tudo isso, não apenas os textos, as cores e os tons serão índices do artista, mas também os criadores já se tornaram, há muito tempo, nada mais do que peças de mundos artísticos, que estão além do tempo real e do espaço real: real-virtual, e, ao mesmo tempo, não real.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Klaus Peter Dencker, “Der zweite Tod des Theaters? Mit der Elektronik zurück in die Zukunft” (“A Segunda Morte do Teatro? Com a Eletrônica de Volta para o Futuro”), palestra dada em Maio 9, 1989, na Conferência de Ano Novo de INTHEGA em Nienburg-Weser; rpt. In: *INTHEGA Kultur Journal*, H. 2, 1989, p. 12.

<sup>15</sup> Ver Klaus Peter Dencker, “Wider die Angst vor den Medien. Eine Entgegnung auf Jürgen Mittelstrass’ Theses über Medien und Verantwortung (Contra a Ansiedade das Mídias: Um Encontro com as Teses de Jürgen Mittelstrass sobre as Mídias e a Responsabilidade)”, Jürgen Mittelstrass, “Informationsriesen und Wissenszwerge zugleich. Über Medien und Verantwortung” (“Gigantes da Informação e ainda Anões do Conhecimento: Sobre as Mídias e a Responsabilidade”). In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jan. 24, 1992, 71), In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jul 24, 1992, 47.

Em um ensaio de 1988, *Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert* (*O desaparecimento da ficção: sobre a era da literatura com as mudanças midiáticas nos séculos XIX e XX*), Klaus Bartels abordou essas questões – ou melhor, esse desafio ainda não resolvido. Ele fala da *des-realização do real com as mídias eletrônicas, de como tornar o real irreal* e, assim, tornar tudo mais difícil para nós. Desde o Iluminismo, as técnicas visuais de aprendizagem foram rejeitadas. Perto do final do século XVIII, postulava-se uma leitura sem figuras, racional. Essa ideia não foi completamente abandonada, ao longo do tempo e, para manter “a continuidade da cultura literária”, negou-se o argumento de que “a ficção visual desfaz o monopólio da ficção literária” e “que não significa, de modo algum, o colapso da cultura, desde que a existência do livro, da literatura, ou mesmo da cultura não está em jogo, mas apenas o predomínio da função literária sobre a visual”, diz Bartels (BARTELS, 1988, p.239-256).

Mas essa era inovadora, marcada pela visualização, pode ainda trazer problemas, como Paul Virilio enfatizou, na premiação de *Arte Midiática* em Karlsruhe, 1992. Ele começou a sua fala da seguinte maneira:

Enquanto, no início, existia essa habilidade de ver, a ‘arte de ver’, agora nós nos defrontamos com ‘aparências percebidas pelos sentidos’; isso poderia ser visto como uma úlcera maligna, a industrialização do ver se estendendo de todas as formas.

Virilio fala da mecanização do ver, que poderia levar a uma inflação e a uma perturbação, mas não a uma maior sensibilização; é o fascínio sensorial. Assim, ele indaga:

Devido a essa “perturbação na apreensão”, que acomete a todos nós, talvez fosse recomendável refletir mais seriamente sobre a ética da percepção habitual. Será que, logo, perderemos a nossa posição privilegiada de ferramentas de ver a realidade sensório-perceptível para sermos substituídos por mídias técnicas, por vários tipos de prótese (pela vigilância do vídeo e da câmera), que nos fazem depender deles como se fôssemos 34 deficientes visuais? – uma cegueira paradoxal graças a uma super exposição ao visível e ao desenvolvimento dessa máquina de ver para os que não têm visão, ligada a essa “luz indireta” do eletro-óptico, o futuro da “ótica direta” proveniente da luz solar ou da eletricidade? (VIRILIO, 1992, p. 44).

Mais evidente ainda está a seguinte declaração de Fred Forest:

Levados pela ação do tempo e da moda, nós precisamos reconhecer agora o ponto zero da imagem, depois do que, seremos impelidos ao ponto zero da literatura?... Com o crescimento das mídias e o desdobramento estrondoso das tecnologias, as imagens não param de se proliferar ao nosso redor e de se multiplicar. E é aqui que uma dúvida nos acomete. Será que esse mar de imagens, que está nos inundando a ponto de nos saturar, nada mais é do que uma última disseminação das imagens?...Será que nós já levamos longe demais a cultura da imagem, que muitos ainda adoram? Será que a imagem vai matar a imagem?... O pano de fundo da crise latente da imagem é a crise da realidade, que, inevitavelmente, nos confronta. Está diretamente relacionada a uma nova forma de relação, que se impôs sobre a mediação do indivíduo com o mundo das técnicas eletrônicas de todos os tipos. Ao que nos parece, as imagens ficaram inteligentes... Ainda ontem, olhávamos para elas; hoje, são elas que nos observam. Em uma relação interativa, que não deixa claro se nós ainda temos o privilégio da iniciativa e da criatividade; elas testam a nossa capacidade de dar respostas... Certamente, é verdade que ficamos desconfiados com tantas imagens produzidas em massa, pois descobrimos que elas podem enganar os nossos sentidos e o nosso julgamento...(FOREST, 1991, p. 325).

Refletindo sobre o que Forest disse e, ao nos aproximarmos do fim do século, será que reconhecemos que estamos enfrentando uma crise de percepção, depois da crise linguística da última virada do século? Pelo menos, em 1988, Virilio já se referia à possibilidade de uma crise de percepção em *Die Seemaschine* (VIRILIO, 1989, p.149).

Virilio reconhece que, depois das imagens “sintéticas”, desponta a era da visão “sintética”, definida por frases como “a automatização da percepção sensorial”, “a motorização do olhar,” “o treinamento ocular,” “a prótese do olhar” e “as máquinas de ver para cegos.” “Que efeito,” pergunta Virilio, “que consequências teóricas e práticas” acompanham “a nossa visão do mundo?”

Tal questionamento explora, cautelosamente, o valor e a definição da recepção com base nas possibilidades de mudança dessa mesma percepção; e, ao mesmo tempo, também alude à questão do futuro desenvolvimento das comunicações, de um modo geral.

Assim, três fatores – mais uma vez, reunidos aqui– têm um papel fundamental. Primeiro, é a determinação do monopólio da ficção literária, que ocorre lado a lado com o do visual (cf. BARTELS, p. 253). Há uma “invasão do visual” (BREPHEOL, 1993, p. 58) em uma cultura ainda dominada pelo literário, até, pelo menos, a virada do século. Segundo, vivenciamos a ruptura das comunicações de massa tradicionais, que ocorreu

no século XX, com o advento das mídias técnicas – LPs, fotos, filmes, e assim por diante. Terceiro, com as mídias eletrônicas, vemos a “des-realização do real,” (BARTELS, p. 253); em meio a tudo isso, deve-se considerar a qualidade, bem como a função do comunicador e do receptor, tendo como pano de fundo uma configuração espaço-temporal totalmente nova (DENCKER, 1995, p.316).

Por um lado, a ruptura entre a ficção literária e o visual agora pode ser explicada devido à expansão das mídias audiovisuais; por outro, essa ruptura é também uma consequência da crise linguística da virada do século, após o que, as mídias visuais também produziram outras “linguagens substitutas”, como, por exemplo, a dança expressiva ou formas de poesia visual (KAUFHOLD, 1986, p. 161).<sup>16</sup>

Deve-se perguntar se essa primeira crise da linguagem vem seguida de outra crise devido à influência das mídias eletrônicas, na segunda metade do século XX; ou se, atualmente, na área audiovisual, falta um pouco da linearidade de um sistema fechado, tal como, por exemplo, a de uma linguagem fílmica; ou se a “linguagem” está na base do que as novas (e criativas) mídias eletrônicas oferecem em termos de formas diversas de produção e modos de percepção.

De qualquer modo, pode-se perguntar se, após a crise linguística da última virada do século, temos agora a crise da perspectiva pictórica, como um insulto à imagem, à perda da autonomia dessa imagem. Assim, surge um tipo de crise de percepção, com a duplicação de simultâneas possibilidades e com a superação de limites; acima de tudo, do desaparecimento da realidade em favor da simulação dessa mesma realidade, em que o real e o artístico entram em colapso, conjuntamente, e sem distinção. Essas mudanças de percepção que, simultaneamente, refletem os mecanismos da percepção sensorial são co-determinadas não apenas pelos produtos gerados, mas, acima de tudo, por essas mesmas mídias de produção.

Seguindo esse paradigma, um gênero como o da poesia visual poderia agora abraçar, de modo inovador, as mídias audiovisuais e, com elas, tornar-se interativamente produtivo para os receptores (e vice versa); seria um modo de combater o perigo da crescente reprodutibilidade, capaz de – através de uma enxurrada de imagens, do esgotamento da linguagem e da

---

<sup>16</sup>“The picture has become a shorthand for language. Where the word breaks down, the Picture”.

redução da palavra – combater o nivelamento sinistro da capacidade de recepção, impulsionado por um acelerado progresso tecnológico.

## Referências

- AUFSÄTZE, H. W. *Das erklärem von Kunstwerken*. Stuttgart, 1961.
- BARTELS, K. Das Verschwinden der Fiktion: Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19 und 20 Jahrhundert. In: BOHN, R.; et al (Ed.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, 1988. p. 239-256.
- BENJAMIN, W. Vereidigter Bücherrevisor. In: *Gesammelte Schriften*, v. 1/4. Frankfurt am Mainz: Tillman Rexroth, 1972.
- BRECHT, B. *Gesammelte Werke*, v. 48. *Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt am Mainz, 1967.
- BREPOHL, K. The Increasing Visualization. *Die Massenmedien*. Munich, 1974.
- COBBEN-SANDERSON, T. I. *Das Idealbuch oder Das schöne Buch: Eine Abhandlung über Kaligraphie, Druck and Illustration und über das Schöne Buch als ein Ganzes*. Berlin, 1921.
- DENCKER, K. P. *Textbilder: Visuelle Poesie International von der Antike bis zur Gegenwart*. Cologne, 1972.
- DENCKER, K. P. *Texte und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzit*. In: MEIER, C.; RUBERG, U. (Ed.). Wiesbaden, 1980.
- DENCKER, K. P. Über die wechselseitige Befreiung der Künste.zum Medieneinfluss und zur Veränderung des Kunstbegriffs auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 110, p. 151-170, 1989.
- DENCKER, K. P. Ein Buch ist ein Buch... In: NIEBLICH, Wolfgang. *Buchskulpturen*. Güttersloh, 1991.
- DENCKER, K. P. Visuelle Poesie und Film. *Lund Art Press*, v. 2, n. 3, Lund, p. 159, 1992.
- DENCKER, K. P. Zu den Workköpfen. In: GOMRINGER, E. (Ed.). *Visuelle Poesie*. Stuttgart, 1996.

- DENCKER, K. P. (Ed.). *Visuelle Poesie aus Japan*. Hamburg, 1997.
- FENOLLOSA. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. In: SHAPIRO, K. (Ed.). *Prose Keys to Modern Poetry*. Evanston, New York, 1962.
- FISCHER, S. Bemerkungen zur Bücherkrise. In: *Die literarische Welt*, Oct. 22, 1926. *Die Kino-Debatte*.
- FLUSSER, V. Hat Schreiben Zukunft? *Spuren*, n. 10, p. 25, Hamburg, Mar-Apr 1985.
- FOREST, F. Die Ästhetik der Kommunikation. In: RÖTZER, F. (Ed.). *Digitaler Schein*. Frankfurt am Mainz, 1991.
- KAES, A. (Ed.). *Kino-Debatte. Text zum Verhältnis von Literature und Film 1909-1922*. Tübingen: 1978.
- KAUFHOLD, Enno. *Bilder des Übergangs zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*. Marburg, 1986.
- KULTERMANN, U. Wo es weder Westen noch Osten gibt Ernest Fenollosa Bedeutung für die Kulturentwicklung der Moderne. *Merkur*, H. 12, 1993.
- LISSITZKY, El. Topographie der Typographie. *Merz Heft*, n. 4, 1923.
- LISSITZKY, El. *Typographische Tatsachen*. Gutenberg Festschrift, 1925.
- LISSITZKY, El. Unser Buch (1926/27): Gutenberg Annual. In: LISSITZKY-KÜPPERS, S. (Ed.). *El Lissitzky Maler – Architekt – Typograf – Fotograf – Erinnerungen – Briefe – Schriften*. Dresden, 1976.
- MITTELSTRASS, J. Informationsriesen und Wissenszwerge zugleich: Über Medien und Verantwortung. *Neue Zürcher Zeitung*, n. 71, p. 47, 24 jul. 1992.
- NOVALIS. *Gesammelte Werke*. HILDBURG; KOHLSCHMIDT, W. (Ed.). Güttersloh: 1967. p. 459.
- PANZER, V. Ohne Worte ist das Fernsehen nichts. Diesseits und jenseits der Literatur: Verdrängen andere Medien das Buch? *Publizistik & Kunst*, H9, 1993. p. 8-12.
- QUENEAU, R. Gelesen für eine Front. In: *Striche, Zeichen und Buchstaben*. Munich, 1990.

- RICHTER, H. *Dada-Kunst und Antikunst*. Cologne, 1964.
- RÖTZE, F. Für eine Ästhetik der elektronischen und digitalen Medien. *Jahresbericht/SiemensKulturprogramm*. Munich, 1991.
- SCHÜRE, F. Am Ende der Bücherwelte. *Die Zeit*, n. 8, p. 32, jan. 1993.
- SOMMER, T. Geht das Zeitalter Gutenbergs zu Ende? In: *Medien und Kultur*. Göttingen: Werner Faulstich, 1991. p. 95-100.
- TEIGE, K. Poetismus. In: *Tschechische Avantgarde 1922-1940* (Czech Avant-Garde 1922-1940), catálogo, Kunstverein Hamburg, 1990.
- UMBRO, A. *Der Futurismus*. Cologne, 1972.
- VIRILIO, P. *Die Sehmaschine*. Berlin, 1989.
- VIRILIO, P. Achtung, Augen auf! *Medienkunstpreis 1992*. Karlsruhe, 1992.
- VON MAUR, K. (Ed.). *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Munich, 1985.
- WETZEL, M. *Die Endem des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*. Weinheim, 1991. esp. p. xi.

# ‘Arte transgênica’: a biopoesia de Eduardo Kac

Claus Clüver

*Tradução\* de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis*

As várias formas de ‘Poesia em novas mídias’, documentadas e teorizadas em 1996 em um número da revista *Visible Language* editado por Eduardo Kac,<sup>1</sup> incluíam a poesia digital em vários formatos e gêneros (alguns deles interativos), bem como outras formas de cyberliteratura, vídeopoesia e poesia holográfica (ou holopoesia). O conceito de ‘poesia’ envolvido nesta prática e sua teorização expandiram a convenção de se considerar como ‘poesia’ todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas e auditivas, datadas do início do século XX e rotuladas, respectivamente, de poesia visual, concreta ou sonora. O poeta e artista brasileiro Eduardo Kac (nascido em 1962) alcançou reconhecimento internacional no início dos anos 80 com a sua holopoesia gerada por computador. Nos últimos 20 anos, ele vem explorando, de modo mais radical, as possibilidades da tecnologia midiática contemporânea para o fazer artístico – um desenvolvimento documentado

---

\* ‘Transgenic Art’ – The Biopoetry of Eduardo Kac. In: ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 175-186.

<sup>1</sup> KAC, E. (Ed.). *New Media Poetry*. Na edição revisada e expandida, publicada em 2007, Kac decidiu cortar o adjetivo “new” do título, “porque agora, dez anos depois, as mídias digitais e eletrônicas não são mais novas na sociedade em geral ou na poesia em particular” (KAC. *Media Poetry*, p. 7).

no livro *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots* [Telepresença & bioarte: colocando em rede humanos, coelhos e robôs]<sup>2</sup>, de 2005, uma coletânea de ensaios de Kac publicados entre 1992 e 2002, agrupados sob os títulos *Telecommunications, dialogism and internet art* [Telecomunicações, dialogismo e arte na internet], *Telepresence art and robotics* [Arte de telepresença e robótica] e *Bio art* [Bioarte]. A criação mais notória de sua bioarte é o *GFB Bunny* (2000), o coelho verde fluorescente denominado Alba, um produto ao que Kac chama de “arte transgênica” – “uma nova forma de arte baseada no uso da engenharia genética para criar seres vivos únicos” (Transgenic Art, p. 236).

A primeira das obras artísticas “transgênicas” de Kac, *Gênese* (1999), foi também seu primeiro “biopoema”. Kac escreveu um ensaio<sup>3</sup> em que detalhava a concepção e execução da obra e refletia sobre suas implicações. Ao descrevê-la, terei que me basear na própria descrição feita por Kac. A obra foi executada em três fases. A primeira levou à criação de um “gene do artista” – “um gene sintético que eu inventei e que não existe na natureza” (KAC, *Genesis*, p. 249). Envolveu a transformação de um texto verbal em DNA. O texto escolhido foi uma declaração do Deus do Gênesis bíblico, tal como foi traduzida para o inglês na versão da Bíblia do Rei James: *LET MAN HAVE DOMINION OVER THE FISH OF THE SEA AND OVER THE FOWL OF THE AIR AND OVER EVERY LIVING THING THAT MOVES UPON THE EARTH* (Gênesis 1, 26).<sup>4</sup>

A pertinência irônica da escolha dessas linhas para serem transformadas em um gene é óbvia. Kac salientou que a escolha de uma tradução, em vez do original hebraico, e da versão encontrada na Bíblia do Rei James, com suas alegações, sua história complicada e seus contextos ideológicos, foi deliberada. Em seguida, as letras do alfabeto foram substituídas pelos símbolos do código Morse. Kac explica que “em parte, o código Morse foi escolhido porque, por ter sido inicialmente empregado na radiotelegrafia, representa a aurora da era da informação – a gênese das

---

<sup>2</sup> Uma coletânea de ensaios publicados entre 1982 e 1988 em português apareceu como KAC, E. *Luz & Letra*, em 2004.

<sup>3</sup> Reimpressão em KAC, E. *Telepresence & Bio Art*, p. 249-263.

<sup>4</sup> “Que o homem tenha domínio sobre os peixes do mar e as aves do ar e sobre cada coisa viva que se move sobre a terra” (Gênesis 1, 26).

comunicações globais” (KAC, *Genesis*, p. 251).<sup>5</sup> Não sei que outro código poderia ter oferecido a Kac uma base tão adequada para a conversão em DNA. Kac usou os travessões e pontos do Morse para duas das quatro letras em seu próprio código de conversão: os travessões representavam a letra T (timina), os pontos, a letra C (citosina); os espaços entre as palavras representavam a letra A (adenina) e os espaços entre as letras, o G (guanina). O DNA inteiro resultante desta conversão representa o novo gene sintético. Kac relata que teve que “mandar o gene por e-mail para uma companhia especializada em síntese de DNA” e, duas semanas mais tarde, recebeu um “pacote com um frasco contendo milhões de cópias do gene”. Ele compreendeu que

por si só, o gene não pode fazer nada porque, [...] para ser significativo, precisa de um contexto. O contexto do gene é o corpo de um organismo e o contexto do organismo é seu meio ambiente. No caso do meu *Gênesis*, os organismos são bactérias [...] e seu meio ambiente é ao mesmo tempo sua placa, a galeria e a internet (KAC, *Genesis*, p. 251).

A placa de Petri com as bactérias nas quais se introduziu o gene do *Gênesis* foi exibida numa galeria. De fato, ela continha duas espécies de bactérias, ambas modificadas geneticamente para brilhar: uma, que continha o gene sintético, emitia luz azul; a outra, que não o continha, emitia luz amarela. Os espectadores podiam não só observar essas bactérias na sua placa, mas também acender uma luz ultravioleta que causaria mutações biológicas nas bactérias.

A obra inteira existe como uma instalação multimídia num quarto escurecido (ver Figura 1). De acordo com Kac, ela emprega

uma placa de Petri com as bactérias, uma microcâmara de vídeo flexível, uma caixa com luz UV e um iluminador de microscópio. Este conjunto é conectado a um projetor de vídeo e a dois computadores ligados em rede.

---

<sup>5</sup> Em uma nota longa, Kac acrescentou que “empreguei o código Morse não por uma necessidade técnica, mas como um gesto simbólico, visando tanto expor a continuidade da ideologia e da tecnologia quanto para revelar aspectos importantes das estratégias retóricas da biologia molecular” (p. 261). Morse era um nativista fervoroso: “a plataforma nativista era racista, anti-imigrantes, anti-católica e anti-semita.” Para Kac, “a tradução da passagem do Gênesis da Bíblia do Rei James para o código Morse representa a continuidade, desde o colonialismo inglês ferrenho até a intolerância da ideologia nativista” (KAC. *Genesis*, p. 261).

Um computador funciona como provedor de rede (transmitindo vídeo e áudio ao vivo) e se encarrega de solicitações remotas de ativação do ultravioleta. O outro computador é responsável pela síntese da música do DNA. A música original, que emprega o gene do *Gênesis*, foi composta por Peter Gena. A projeção local do vídeo mostra uma imagem, maior que o tamanho normal, da divisão e interação bacteriana vistas através da câmara de vídeo (KAC, *Genesis*, p. 251).<sup>6</sup>

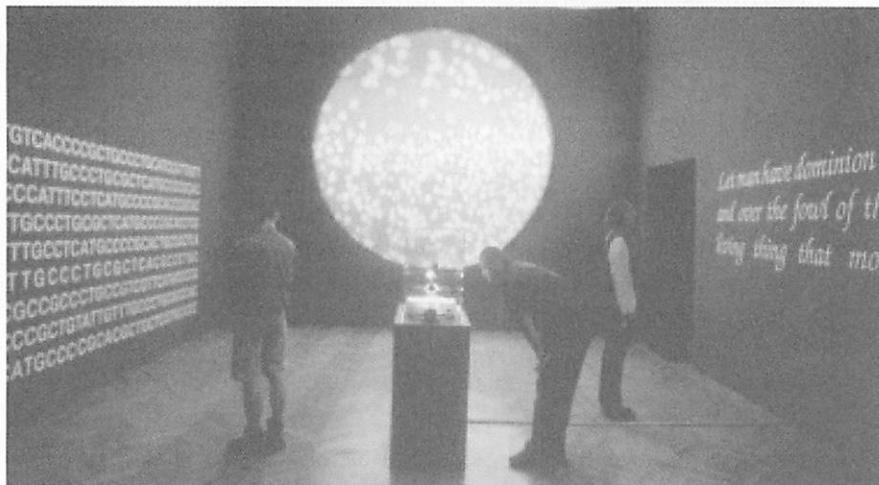


FIGURA 1 – *Gênesis* de Eduardo Kac, 1999. Obra transgênica, com bactérias criadas pelo artista, luz ultravioleta, internet, vídeo (detalhe), edição em duas dimensões variáveis. Coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), Valência, Espanha. Cortesia do artista.

Na imagem da instalação reproduzida acima, a parede à direita da projeção mostra uma inscrição do texto bíblico, pintada em escala ampliada; no lado oposto à projeção, está o texto em código Morse e, na parede à esquerda, o DNA. Mesmo que se faça visível e tangível por meio do emprego de muitas mídias, o projeto ainda parece requerer uma narrativa verbal em forma de anotações ou de um texto descritivo para esclarecer o espectador sobre o projeto e os processos envolvidos.

<sup>6</sup> A imagem foi feita durante a instalação de *Gênesis* na Julia Friedman Gallery, em Chicago. Um catálogo dobrável de oito páginas – *Eduardo Kac: Gênesis (4 de maio a 2 de junho de 2001)* – contém um ensaio por David Hunt, Eduardo Kac: Metaphor into Motif [Eduardo Kac: de metáfora a motivo] e reproduções em cores de todos os elementos da obra, incluindo as faces de texto das duas *Encryption Stones*.

Kac relata que, no final da primeira exibição do *Gênese*, em 1999, o gene “estava decodificado e era lido em bom e claro inglês,” mas as mutações tinham causado mudanças ligeiras. “A sentença modificada se tornara: *LET AAN HAVE DOMINION OVER THE FISH OF THE SEA AND OVER THE FOWL OF THE AIR AND OVER EVERY LIVING THING THAT IOVES UA EON THE EARTH* (KAC, *Genesis*, p. 254).

Havia duas outras fases do projeto, que não serão descritas em detalhes aqui. Uma lidava com a proteína produzida pelo gene sintético. Envolveria a “visualização da estrutura tridimensional de proteínas produzidas por genes sequenciados” (p. 254) e investigava “a lógica, os métodos, e o simbolismo” do processo, “assim como seu potencial como um domínio do fazer artístico” (p. 255). A última fase “buscava dar expressão tangível a aspectos importantes dos desenvolvimentos genômicos e proteômicos do *Gênese*” (p. 254-255). Um par de grandes placas de granito negro continha, gravados a laser, os textos que estavam pintados nas paredes da instalação, assim como a inversão, com a seqüência de DNA modificado em cima, seu equivalente em código Morse em baixo e o texto verbal modificado na parte inferior. De acordo com o artista, “a configuração triádica destes *Encryption Stones* [Pedras criptografadas] expõe criticamente as operações intersemióticas que se encontram no cerne do entendimento contemporâneo dos processos de vida” (p. 256). Havia quatro conjuntos adicionais de objetos que tornavam os aspectos do projeto tangíveis em forma mais material.<sup>7</sup>

No ensaio, o artista afirma que

[u]ma postura crítica se manifesta por todo o projeto *Gênese* por seguir métodos cientificamente precisos na produção e visualização reais de um gene e uma proteína que eu inventei e que não tem nenhuma função ou valor na biologia. Em vez de explicar ou ilustrar princípios científicos, o projeto *Gênese* complica

<sup>7</sup> Há também *Transcription Jewels* [Jóias da transcrição], “uma escultura encaixada em uma caixa de madeira redonda, feita sob medida” e consistindo de uma pequena garrafa de vidro contendo o DNA purificado do *Gênese* e “um molde de ouro, igualmente pequeno, da estrutura tridimensional da proteína do *Gênese*” (KAC, *Genesis*, p. 257). Há também um conjunto de *Fossil Folds*, uma série de placas esculpidas, baseadas na “proteína do artista” de Kac (ibidem), um portfolio de cinco páginas chamado *The Book of Mutations* [O livro das mutações] e *In Our Own Image* [Em nossa própria imagem], “um par de vídeo-esculturas que apresentam, respectivamente, imagens móveis da bactéria do *Gênese* e da proteína tridimensional do *Gênese*” (p. 260). Em 2001, todos esses elementos foram colocados juntos na exibição individual na Julia Friedman Gallery.

e ofusca a simplificação extrema das descrições dos processos de vida feitas pela biologia molecular comum, restabelecendo a contextualização social e histórica no centro do debate (KAC, *Genesis*, p. 249).

Ao invés de entrar na discussão atual sobre as implicações científicas e éticas desta obra de arte transgênica e de outras criadas por Kac, vou explorar brevemente, no contexto do projeto atual, os processos intermediáticos em sua constituição, entre os quais a transposição e a transformação se mostram dominantes. Focalizarei a primeira fase e, mais especificamente, os processos que levam à placa de Petri com as bactérias que brilham. Vou considerar os modos pelos quais a obra inteira, como um conjunto de transformações intermediáticas e processos em andamento, é comunicada ao leitor/observador e também suas implicações para o discurso sobre a mídia e a intermedialidade, bem como sobre a noção de 'poesia'.

A mídia inicial é a linguagem verbal representada alfabeticamente por escrito, usando a ortografia moderna e nenhuma pontuação. O fato de que o texto é uma tradução específica e conhecida leva a reflexões não apenas sobre as mudanças de significado que terão ocorrido nessas transformações desde sua formulação oral anterior, mas também sobre outras versões desta passagem na mesma língua e em outras. Essas considerações também envolverão a compreensão de que qualquer outra versão teria levado a um DNA diferente, bem como à questão de se saber se isto teria mudado o resultado final de algum modo significativo, dada a natureza autossuficiente do projeto. As mudanças ligeiras do texto original, que teriam ocorrido durante o tempo da 'retradução' dos genes modificados, seriam diferentes, mas sem nenhuma consequência imaginável, especialmente porque qualquer decodificação, incluindo a do texto original, sempre teria resultados diferentes e incontroláveis, que também dependeriam do tempo permitido para o processo de mutação.

A representação da versão alfabética do texto bíblico em inglês para os signos do código Morse não depende necessariamente de um texto escrito, embora, sem dúvida, a possibilidade de ver as letras ajude; o texto em código Morse também não precisa ser escrito. Na verdade, o código foi inventado para enviar sinais telegráficos, impulsos eletrônicos recebidos primeiramente como sons (e replicáveis através de batidas ou outros sons produzidos ritmicamente). Entretanto, a transformação subsequente em código genético, representado por uma fileira de letras maiúsculas do

alfabeto latino, é difícil de imaginar sem o modelo de uma versão visual do texto em código Morse.

É somente quando os três textos são vistos nas paredes do espaço da galeria que somos confrontados fisicamente com o fato de que a escrita é uma mídia independente, embora geralmente conectada com a linguagem verbal. As letras de forma usadas no texto verbal sugerem ao leitor moderno a era em que a tradução foi produzida; a fonte usada para a cadeia do DNA será associada à tecnologia contemporânea. A versão visual do texto em código Morse do mesmo texto grafado em letras sinaliza uma mudança na produção e nos meios de comunicação: a mensagem verbal é a mesma e não há mudança no alfabeto, mas as linhas, pontos e espaços servem apenas para visualizar os grupos de impulsos eletrônicos que representam as letras transmitidas à distância. Além disso, na forma em que estão pintados na parede (o que não aparece na ilustração) e gravados nas *Encryption Stones* [Pedras criptogravadas], os símbolos visuais não indicam os espaços entre as letras, existentes no texto codificado.

A meu ver, a representação das letras no código Morse, mesmo visualizadas neste projeto, não constitui uma forma de escrita. Isto pode ser entendido como uma afirmação precária, pois parece questionar o status da escrita que ocorre na mídia eletrônica e é percebida no espaço virtual. A poesia midiática “leva a linguagem além dos limites da página impressa,” como Kac escreveu em sua “Introdução” a *New Media Poetry*, “simplesmente porque as aspirações textuais dos autores podem não ser realizadas fisicamente na impressão.”<sup>8</sup> Entretanto, em suas manifestações concretas, a aparência física e a organização das letras, sua combinação, bem como sua localização no espaço (tridimensional, dinâmico), são manipuladas com ainda maior despreocupação e inventividade do que acontecia anteriormente na forma impressa, no manuscrito e na caligrafia, com transformações que somente agora se tornaram possíveis pelas novas mídias, e abordando a ilegibilidade de modo ainda mais livre do que parte da poesia experimental bidimensional. Todas essas possibilidades de se manipular signos escritos, inerentes a qualquer sistema de escrita e exploradas por séculos em muitas culturas, são independentes da linguagem verbal, mesmo quando a escrita serve para comunicar um texto verbal e, muito frequentemente, para realçar tal texto. As escolhas do tipo dos

---

<sup>8</sup> KAC, E. *Visible Language*, 30 (2), p. 98; reimpresso em: KAC, E. *Media poetry*, p. 11.

caracteres, tamanho da letra e colocação visual do texto bíblico acima da versão em código Morse, com a sequência de DNA abaixo dele, são uma indicação modesta da efetividade da escrita como mídia. Os pontos, travessões e espaços da versão em código Morse não estimulam, e até mesmo não permitem, tal manipulação; e, enquanto as mídias físicas (ou mídias técnicas, para se usar o termo de Lars Elleström) podem ser mudadas, as sequências de signos não podem. Além disso, retiradas daquele contexto específico, elas não conseguem funcionar em conjunto, apesar de que tem havido muitas composições visuais estimulantes feitas de elementos da escrita sem nenhuma conexão evidente com a linguagem verbal, principalmente nos últimos cem anos.

Nesta leitura, um texto verbal escrito constitui uma combinação de duas mídias, embora este fato só se torne significativo quando a forma, o tamanho e a colocação das letras atraem atenção para si como constituintes do significado do texto. Como os códigos visuais aos quais este texto recorre não são parte do sistema de signos verbais, estaríamos lendo um texto intermídia. Ao contrário dos textos multimídias e mixed mídias (mistos), as mídias envolvidas nos textos intermídias (por exemplo, muitos logotipos e grafites, poesia concreta e holográfica) são fundidas, não estando separadas por nenhuma fronteira.<sup>10</sup>

Todas as linguagens escritas são baseadas em códigos particulares que se desenvolveram ao longo do tempo. Nas línguas alfabéticas, as letras são signos escritos que precisam ser distinguíveis uns dos outros, mas são independentes das fontes ou tipos específicos usados na produção e manipulação da 'escrita'. É a versão alfabética do texto bíblico, que também pode ser soletrada oralmente, que serve como base para o texto em código Morse. A transformação do texto numa versão do código Morse, que é inteiramente reversível, não afeta absolutamente seu status como texto verbal, mas dificulta, senão impossibilita, a leitura, especialmente se pintado na parede, sem separação dos signos de letras codificados. Entretanto, se transmitidos adequadamente pelo telégrafo,

<sup>9</sup> Podem-se encontrar exemplos desses tipos de composições, entre outros, em: KOSTELANETZ, R. (Ed.). *Imaged Words & Worded Images*, 1970; DENCKER, K. P. (Ed.). *Text-Bilder*, 1972; BLOCK, F. W. et al. (Eds.). *Transfutur*, 1990; PEIGNOT, Jérôme (Ed.). *Typoésie*, 1993.

<sup>10</sup> Minhas definições destas categorias foram publicadas primeiramente em sueco, em 1993. Elas foram reafirmadas em CLÜVER, C. *Inter textus/inter artes/inter media*, e novamente em CLÜVER, C. *Intermediality and Interarts Studies*.

os sinais serão recebidos e podem ser decodificados e lidos em voz alta, como letras. É melhor considerar o código Morse exatamente assim e ver a transformação como uma mudança de códigos da representação dos signos verbais alfabéticos, e não como uma mudança de mídia, mesmo que as mídias físicas envolvidas sejam diferentes: em um lado, a voz ou os signos visuais manuscritos ou impressos e, no outro, as mídias telegráficas do texto em código Morse.

O passo seguinte na sequência de transposições, entretanto, é inteiramente diferente, embora sua representação visual possa, à primeira vista, mostrar semelhanças com o texto escrito original. A cadeia ininterrupta de letras maiúsculas é o resultado de uma identificação dos quatro elementos da versão visual do texto bíblico em código Morse (os pontos, os travessões, as pausas entre as letras e as pausas entre as palavras) com os quatro elementos que constituem o código genético. Esses elementos têm nomes e as letras iniciais desses nomes servem, como maiúsculas, para identificá-los. As maiúsculas foram atribuídas, aparentemente de maneira arbitrária, aos quatro elementos do código Morse; a sequência exata na qual esses elementos aparecem no texto bíblico transformado determina, então, o DNA do gene que resulta deste processo. Enquanto o DNA é representado em forma alfabética, o próprio gene é uma mídia inteiramente diferente. Seria ele totalmente uma mídia?

Embora tenha sido formulada há mais de duas décadas, e a despeito do consenso geral atual de que qualquer definição de 'mídia' em uma única frase corre o risco de ser inadequada, ainda é útil, neste contexto, citar a definição proposta em 1988 por Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, pois ela oferece alguns termos a serem considerados em nossa investigação. Para esses autores, mídia é "[a]quilo que media, para os seres humanos e entre eles, um signo (ou uma combinação de signos) que signifique algo, com a ajuda de transmissores adequados, através de distâncias espaciais e/ou temporais" (p. 10). Se aplicarmos esta definição aos genes artificiais contidos nas bactérias da placa de Petri, nossa pergunta sobre a natureza midiática do gene não encontra resposta direta. As bactérias azuis nos transmitem, como foram instruídas a fazer, que elas contêm o gene. Elas fazem isto, tanto na galeria quanto eletronicamente, todas as vezes em que a obra é instalada em um espaço e a instalação é acessível via internet, incluindo-se aqui a possibilidade de clicar um botão para acender a luz ultravioleta. As bactérias podem, então, ser consideradas transmissores adequados de um signo significativo invisível a olho nu – os genes

constituídos pela transformação do texto original, em um processo que pode ser revertido. Seriam as bactérias transmissoras de signos ou são elas próprias o signo, a configuração midiática considerada um “biopoema”? Se for este o caso, então, qual é a mídia em que elas podem ser configuradas como um signo?

O cerne da obra real, o produto de diversos processos intersemióticos de transformação, consiste nos genes sintéticos que habitam as bactérias na placa. Entretanto, é crucial que a placa tenha também bactérias que não contenham o gene artificial, porque o projeto exige a possibilidade de mutações sob a influência da luz ultravioleta. A configuração do cerne midiático, completamente manipulado e controlado, é, pois, a placa de Petri com dois conjuntos de bactérias de cores diferentes, um dos quais contém o gene artificial, acessível por meio da luz. A mídia que permite esta configuração é qualquer ambiente adequado e controlável, em que as bactérias possam interagir sob certas condições. Tal ambiente não serve, em geral, para propiciar a transmissão de signos significativos entre humanos – parte da definição citada acima. Pode-se dizer que ele se torna uma “mídia” somente ao ser levado a funcionar como uma parte integral do projeto *Gênesis*. O signo complexo comunicado por este cenário de laboratório específico é primariamente autorreferencial: ele diz respeito ao uso de procedimentos biológicos comuns para nos tornar conscientes da possibilidade da engenharia genética por meio da criação de um gene resultante de processos transformativos particulares e dos processos de vida consequentes, menos controláveis, que resultam em mutações que podem ser demonstradas por decodificação. Isto é, de fato, tudo que a retradução pode nos dizer, além do fato de que o texto original foi preservado substancialmente. As mudanças reais, que inevitavelmente ocorreram, tornarão o texto menos inteligível, e sua extensão, embora incontrolável de outro modo, dependerá do tempo permitido para que o processo de mutação aconteça.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Visitantes da galeria e espectadores pela internet podem interferir no processo ligando a luz ultravioleta; mas seria um engano considerar isto como uma situação interativa, pois esses espectadores não respondem a nenhum signo vindo da placa de Petri. Parece que Kac atribuiu um significado maior a esses textos modificados por meio da indução do espectador: “A capacidade de mudar a sentença é um gesto simbólico: significa que nós não aceitamos seu sentido na forma que o herdamos e que novos sentidos emergem quando buscamos mudá-lo” (“Artist’s statement,” citado em EBERBACH, J., p. 66). *Gênesis*, de Kac, foi exibido como uma instalação na exposição “Human Nature II,” na Indiana University School of Fine Arts Gallery, Bloomington, de 9 de fevereiro a 9 de março de 2007.

O gene em si é totalmente inacessível ao visitante da galeria. Seu 'significado', neste caso específico, é completamente artificial; em circunstâncias biológicas comuns o 'sentido' de um código genético é compreendido e usado em contextos totalmente diferentes. Contudo, a representação alfabética do DNA, por si mesma ininteligível para o espectador comum, torna-o acessível em uma mídia diferente – a escrita – que também medeia o texto verbal do qual se originou, por meio de sua tradução para o código Morse (também contida na exibição e conhecida da maioria dos espectadores, pelo menos em princípio). Entretanto, sua representação bruta numa mídia substancialmente diferente, a escrita alfabética, indica apenas o primeiro passo no processo de produção do gene. Por outro lado, o fato de que o processo inverso de decodificação terminará em uma cadeia de letras maiúsculas muito semelhante, que pode então ser retraduzida, por meio do código Morse, numa frase verbal inteligível e idêntica (embora ligeiramente distorcida), indica que a cadeia de letras, embora não seja parte da mídia genética, é uma parte integrante do processo transformativo e constitutivo.

Qualquer compreensão da imagem projetada da interação bacteriana dependerá de uma competência de leitura inteiramente diferente. De novo, a maioria dos espectadores trará algum conhecimento desses processos à experiência, em diferentes graus; essas diferenças se refletirão nas leituras do projeto total que os espectadores irão produzir. Alguns podem até chegar perto da avaliação do próprio artista, que afirma enfaticamente que está

interessado em criar obras de arte que refletem sobre as múltiplas implicações sociais da genética, desde o abuso inaceitável até suas promessas esperançosas, da noção de "código" à questão da tradução, da síntese de genes ao processo de mutação, das metáforas empregadas pela biotecnologia à fetichização dos genes e proteínas, das narrativas redutoras simples às visões complexas responsáveis por influências ambientais. A tarefa urgente é desvendar os sentidos implícitos da revolução biotecnológica e, por meio do fazer artístico, contribuir para a criação de visões alternativas (KAC, *Gênese*, p. 255).

Para os espectadores interessados nas questões da intermedialidade, a projeção das bactérias em larga-escala na placa de Petri levantará um conjunto de questões adicionais e desencadeará reflexões relativas à especificidade midiática dos organismos vivos ampliados, que se movimentam e emitem os dois tipos de luz. Ao observá-los, eles são totalmente criaturas da atividade imaginativa humana, que explora

descobertas científicas recentes. É este conhecimento, derivado de uma fonte externa, que nos faz vê-los não apenas como espécimes biológicos, mas também como elementos de um discurso da mídia. Sabemos que eles devem sua existência a uma mudança drástica de códigos em que o signo significativo original, o texto verbal, foi obliterado para ser reconstruído como um ‘biopoema’, um organismo vivo que, contudo, contém em sua estrutura genética aquele mesmo texto, sujeito apenas às mutações provocadas pelas interações bacterianas. Enquanto essas interações podem ser influenciadas pela intervenção humana (a ativação da luz ultravioleta), as bactérias que contêm o poema, na placa, constituem uma configuração midiática cujo comportamento segue suas próprias regras ou, como Kac afirmou, de modo bastante antropomórfico, seus próprios “interesses”: “os interesses internos do biopoema como uma criatura viva (que são independentes de você e de mim, ou mesmo dos componentes verbais do poema), isto é, o poema, estando vivo, tem interesses que vão além de seu estatuto como poema.”<sup>12</sup> O poeta oferece uma outra observação sobre uma consequência de se transformar um texto verbal em um organismo vivo, neste caso relacionada ao que Lars Elleström chama de “modalidade espaçotemporal” (p. 36):

Há também a questão fundamental do que eu chamo de “tempo biológico”, isto é, contrário às estruturas temporais já conhecidas em poesia (performance oral, leitura silenciosa, simultaneidades, gravação e manipulação da voz, uso de edição de vídeo etc.), o biopoema evolui, de acordo com seu próprio tempo, de um relacionamento dinâmico entre seu metabolismo interno e sua resposta ao meio ambiente, às condições ambientais que incluem o cuidado que temos (ou não) com ele. O tempo biológico dá ao poema seu próprio <sup>13</sup>andamento irreduzível, seguindo o ritmo da vida enquanto a vivemos.

Se as bactérias na placa constituem o verdadeiro biopoema, ele é um texto composto da fusão de pelo menos duas mídias usualmente muito distintas e é, assim, um texto intermídia. Pode-se argumentar, entretanto, que o que é realmente comunicado é o conceito criativo, especialmente porque o que faz dele um poema, a presença de um texto

---

<sup>12</sup> E. Kac, comunicação pessoal, carta em e-mail ao autor em 20 de abril de 2009.

<sup>13</sup> E. Kac, e-mail ao autor, 20 de abril de 2009.

verbal radicalmente transformado em DNA (que pode, contudo, ser recuperado por um processo de decodificação), é invisível ao olho (e, portanto, como outras artes conceituais, levanta questões sobre a “modalidade sensorial”, para usar outro dos termos de Elleström). Por outro lado, o projeto inteiro não é somente uma instalação multimídia, que apela primariamente para o sentido da visão e que troca a materialidade da página impressa pelas formas pintadas nas paredes, que, assim, parecem materialmente semelhantes às projeções da imagem ampliada da placa de Petri, enquanto as mídias técnicas mantêm a presença material mais sólida. A materialidade dos outros aspectos da obra, nas várias mídias envolvidas, também se faz tangível por meio dos objetos adicionais criados como parte da obra, mas não da instalação.

Há outra mídia envolvida na obra como instalação: a música eletrônica, sobre a qual Eduardo Kac não oferece nenhum comentário. Ela é aparentemente gerada pelo DNA e não existe de forma independente.<sup>14</sup> É bastante provável que ela não afete direta e imediatamente nossa compreensão do projeto de transformação; mas, o fato de se estar cercado pelo “som do gene” de Peter Gena certamente irá afetar nossa experiência e, após uma reflexão, compreendemos que a gênese de uma dimensão sonora, em outra mídia ainda, é mais uma demonstração da interação da linguagem natural, da genética e da lógica binária que forma o “sistema tríplice de *Gênese*,” segundo o artista, que a vê como a “chave para a compreensão do futuro”.<sup>15</sup>

No centro da obra está o ato que Irina Rajewsky, seguindo outros teóricos, chamou de “transposição midiática”: “o texto ou filme ‘original’ é a ‘fonte’ dos novos produtos de mídia que surgem, cuja formação é baseada no processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (p. 51). Sua classificação disto como uma “concepção de intermedialidade ‘genética’ e orientada para a produção” parece particularmente apropriada neste caso, que é pouco comum, e não apenas porque a mídia alvo não está normalmente envolvida nas operações intermediárias ou em um discurso intermediário. Enquanto em transposições de mídia como as

<sup>14</sup> O catálogo de 2001 da instalação na Julia Friedman Gallery observa, na p. 8: “A instalação *Gênese* na internet tem música de DNA original, pelo compositor Peter Gena”.

<sup>15</sup> Kac afirma que isso se assemelha aos três sistemas de escrita registrados na Pedra de Rosetta, por meio da qual Jean François Champollion, no século XIX, produziu “a chave para entender o passado”, pois tornou os hieróglifos egípcios legíveis (KAC. *Gênese*, p. 254).

adaptações fílmicas de textos literários, elementos do texto fonte, mais ou menos transformados, serão sempre incorporados à constelação das novas mídias, no caso do *Gênesis*, o texto fonte inteiro, radicalmente transformado, foi incorporado ao biopoema – de fato, sua presença faz dele não apenas um poema, mas também um texto intermídia. Assim, ele se encaixa na segunda categoria de intermedialidade proposta por Irina Rajewsky, a “combinação de mídias”.

A intermedialidade, neste projeto, serve como uma ponte entre discursos geralmente não relacionados. O que permite a inclusão da mídia genética no jogo das transformações intermediáticas, pelo menos nesse caso, é o fato de que o gene é o portador e, de fato, uma versão, de um texto verbal. Imitando toda a engenharia genética, a conversão desta autodefinição ancestral arrogante atribuída a seu deus em um ato imaginativo que a questiona ao levar a frase para um extremo inesperado pode, de fato, ser considerada uma outra extensão da poesia. Kac disse-me novamente em 2007 que, afinal, ele se considera um poeta. Em “Biopoetry”, uma contribuição para um livro que está no prelo,<sup>16</sup> Kac propõe “o uso da biotecnologia e de organismos vivos na poesia como um novo domínio da criação verbal, paraverbal e não verbal”, e descreve em linhas gerais vinte projetos, incluindo alguns, como *Gênesis*, já terminados. O projeto de número três diz:

Interação dialógica dos mamíferos marinhos: compor texto sonoro manipulando parâmetros gravados da altura e frequência do som da comunicação dos golfinhos, para uma audiência de golfinhos. Observar como uma audiência de baleias reage e vice-versa (KAC, *Biopoetry*, p. 284).

Aqui, qualquer tipo de interação humana, um componente fundamental na definição de ‘mídia’ citada acima, é no mínimo secundário à comunicação entre outros mamíferos. Se, de novo, considerarmos o projeto um espécime de arte conceitual em que a ideia é mais interessante do que sua execução, permanecemos, evidentemente, inteiramente na esfera humana. Entretanto, seja ou não executada, a substituição de qualquer elemento da linguagem verbal por sons da linguagem dos golfinhos, induzidos pelo homem, leva o conceito de ‘poesia’ muito além da presença e do papel da linguagem verbal em *Gênesis* e também além da

---

<sup>16</sup> KAC, E. *Biopoetry*. In: GLASER, S. A. (Ed.). *Media inter Media*.

maioria, se não de todas, as fronteiras da 'poesia' aceitas na obra dos poetas experimentais dos últimos 100 anos, desde as produções vocais inarticuladas dos *performers* do movimento Dada e dos 'poetas sonoros' concretistas, até a ilegibilidade de certos textos impressos ou produções caligráficas. O que liga este projeto particular a essas versões radicais de 'poesia' e também a alguns tipos de poesia midiática é o uso não metafórico da 'linguagem', ainda que seja da linguagem de mamíferos não humanos. A poesia pode existir em muitas mídias e suas fronteiras são constantemente redefinidas. Por outro lado, a 'biopoesia' ocupa apenas uma área no domínio, aparentemente próspero, da 'bioarte'.

## Referências

- BLOCK, F. W., et al. (Eds.). *Transfutur*. Visuelle Poesie aus der Sowjetunion, Brasilien und deutschsprachigen Ländern. Kassel: Jenior und Pressler, 1990.
- BOHN, R.; MÜLLER, E.; RUPPERT, R. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. In: BOHN, R.; MÜLLER, E.; RUPPERT, R. (Eds.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma Bohn, 1988. p. 7-27.
- CLÜVER, C. Intermediality and Interarts Studies. In: ARVIDSON, J., et al. (Eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, Lund University, 2008. p. 19-37.
- CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. In: SCHMITZ-EMANS, M.; LINDEMANN, U. (Eds.). *Komparatistik 2000/2001*: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Heidelberg: Synchron Publishers, 2001. p. 14-50.
- DENCKER, K. P. (Ed.). *Text-Bilder*: Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln: DuMont Schauberg, 1972.
- EBERBACH, J. Eduardo Kac. In: STIRRAT, B.; STEPHENSON, L. (Eds.). *Human Nature*. Exhibition catalogue. Bloomington: Indiana University School of Fine Arts Gallery, 2007. p. 66.
- ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Elleström, L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-48.

HUNT, D. Eduardo Kac: Metaphor into Motif. In: *Eduardo Kac: Gênesis (4 de maio a 2 de junho de 2001)*. Catálogo da instalação. Chicago: Julia Friedman Gallery, 2001.

KAC, E. Biopoetry. In: GLASER, S. A. (Ed.). *Media inter Media: Intermediality in the Arts*. Essays in honour of Claus Clüver. Amsterdam; New York: Rodopi, 2010. p. 283-288.

KAC, E. *Genesis*. In: *Telepresence & Bio Art*, p. 249-263.

KAC, E. Introduction. *New Media Poetry, Visible Language*, 30.2, p 98-101, 1996; reimpresso em: KAC, Eduardo. *Media poetry*.

KAC, E. *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.

KAC, E. (Ed.). *Media Poetry: An International Anthology*. Bristol, UK; Chicago: Intellect, 2007.

KAC, E. (Ed.). *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*. *Visible Language*, 30.2 (1996).

KAC, E. *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

KAC, E. Transgenic Art. In: KAC, E (Ed.). *Telepresence & Bio Art*. p.236-248

KOSTELANETZ, R. (Ed.). *Imaged Words & Worded Images*. New York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970.

PEIGNOT, J. (Ed.). *Typoésie*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*, vol. 6, p. 43-64, 2005.

# A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração

Hans Lund

*Tradução\* de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello*

O que se quer dizer com ilustração? Há um consenso de que a ilustração desempenha três funções: adornar, traduzir ou explicar o texto. Neste ensaio, entretanto, discute-se uma quarta função, para a qual se introduz o termo “ilustração antifônica”. Nela, o texto verbal se alterna com a representação visual, isto é, em certos pontos uma narrativa deixa de descrever para que a imagem o faça. Enquanto a narrativa textual para, a imagem, sozinha, cria o significado. Um exemplo de ilustração antifônica se encontra na ‘história da cegonha’, do romance de Karen Blixen *Out of Africa* (1937) [A fazenda africana].

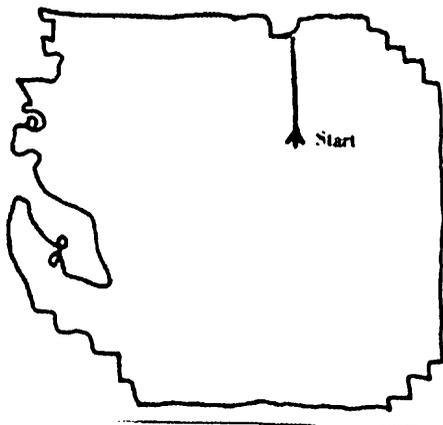
## **A Ilustração antifônica**

Na obra de Paul Auster, *City of Glass*, (1985) [Cidade de vidro] o protagonista Quinn observa que o prisioneiro libertado, Stillman, faz diversos passeios de um dia em volta de Manhattan. Inicialmente, Quinn pensa que as caminhadas sem rumo de Stillman parecem não ser planejadas.

---

\* Karen Blixen’s “Stork Story” and the Notion of Illustration. In: GLASER, Stephanie A. (Ed.). *Media inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009. p. 369-384.

Então, olhando cuidadosamente em suas notas, começou a traçar com a caneta os movimentos que Stillman fizera em um único dia – no primeiro dia em que havia registrado os passeios do velho. O resultado foi o seguinte:



Quinn ficou impressionado com o modo como Stillman contornara os limites do território, nunca se aventurando pelo centro. O diagrama parecia uma espécie de mapa de um estado imaginário no Meio Oeste. Exceto pelas onze quadras acima da Broadway, no início, e pela série de arabescos, parecia um retângulo. Por outro lado, por causa da estrutura quadriculada das ruas de Nova York, parecia também um zero ou a letra “O”.<sup>1</sup>

Quando Quinn compara as caminhadas com o mapa da cidade e sua vista aérea, cada caminho que Stillman toma parece ter a forma de uma letra maiúscula. Juntas, estas letras formam as palavras “A TORRE DE BABEL”. Em vez de descrever os caminhos em detalhe, o narrador do romance deixa os desenhos de Quinn assumirem a tarefa de descrever.

Encontramos a mesma interação entre signos verbais e visuais em *A Sentimental Journey through France and Italy*, [Uma viagem sentimental

---

<sup>1</sup> Then, looking carefully through his notes, he began to trace with his pen the movements Stillman had made on a single day – the first day he had kept a full record of the old man’s wanderings. The result was as follows. Quinn was struck by the way Stillman had skirted around the edge of the territory, not once venturing into the center. The diagram looked a little like a map of some imaginary state in the Midwest. Except of the eleven block up Broadway at the start, and the series of curlicues that resembled a rectangle. On other hand, given the quadrant structure of New York streets, it might also have been a zero or the letter “O” (AUSTER, 1990 p. 80-82). Nossa tradução, exceto quando indicado.

pela França e a Itália] de Laurence Sterne (1768) e no romance de William Thackeray, *The Rose and the Ring* [A rosa e o anel] (1854). No primeiro, o narrador nos conta sobre um pássaro engaiolado, um estorninho que foi ensinado a emitir quatro sons ou palavras diferentes: “eu não posso sair”. O narrador termina sua história com as seguintes palavras: “nada mais tenho a acrescentar exceto que desde então usei o pobre estorninho na cimeira das minhas armas (STERNE, 1939, p. 114).<sup>2</sup> – Assim: [...]”. Depois dos dois pontos há um desenho em bico de pena, retratando um brasão com uma divisa entre três cruzetas, coroada por um estorninho pousado sobre um capacete. Então, o texto continua: “e que os arautos de armas lhe torçam o pescoço” (STERNE, 1939, p. 114).<sup>3</sup> O brasão não é descrito nem interpretado em palavras, é desenhado. Fica a cargo do espectador/leitor conectar texto e imagem.

No conto de fadas paródico de Thackeray, *The Rose and the Ring*, o personagem príncipe Giglo passa a noite numa estalagem. Quando acorda, na manhã seguinte, não dispõe de todo o conforto a que estava acostumado no castelo real. Chama os criados, e a dona aparece na porta. Em vez de descrevê-la com palavras, o romance a introduz com uma imagem: “não havia campainha, então ele, no topo da escada, aos berros, pediu água. A mulher veio e tinha a seguinte aparência”.<sup>4</sup> Logo abaixo, vemos o desenho feito pelo próprio Thackeray que mostra uma mulher enorme, embora velha, de olhos penetrantes, encarando-o e com um molho de chaves na mão esquerda. Então o texto continua “por que você está gritando e berrando aqui, rapaz?, ela diz” (apud VOOGD, 1988 p. 389).<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> No original: I have nothing further to add upon him, but that from that time to this I have borne this poor starling as the crest to my arms.

<sup>3</sup> No original: And let the herald's officers twist his neck about it if they dare. (Sterne, 1967 p. 99). No romance *The life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, interpretação semelhantes entre palavras e imagens são frequentes, por exemplo no volume VI, capítulo XL

<sup>4</sup> There was no bell, so he went and bawled out for water on top of the stairs. The landlady came up, looking-looking like this.

<sup>5</sup> What are you a hollering and a bellaring for here, young man?, says she.



ILUSTRAÇÃO 1 - William Thackeray, ilustração de seu romance *The Rose and the Ring* (1855).

Como essas figuras funcionam no contexto narrativo? Elas não reforçam o texto. Ilustram-no? Isto depende do que queremos dizer quando usamos a palavra ‘ilustração’. E podemos perguntar: o que é uma ilustração? No seu artigo “The Problem of Illustrability” (1990), David Scott pergunta:

Em que medida a dimensão estrutural do signo visual pode ser mobilizada em relação ao texto linguístico? O que significa ilustrar um texto literário? Um texto altamente organizado – como um soneto – é mais ou menos suscetível à ilustração? (1990, p. 241).<sup>6</sup>

De maneira similar, Jocelyn Penny Small, em seu livro *The Parallel Worlds of Classical Art and Text* [Os mundos paralelos da arte e do texto clássicos], faz a mesma pergunta: “o que significa ilustrar um texto?” E continua:

---

<sup>6</sup>To what extent can the structural dimension of the visual sign be mobilized in relation to the linguistic text? What does it mean to illustrate a literary text? Is a text that is highly organized—such as a sonnet—more or less susceptible to visual illustration?

As figuras têm de acompanhar fisicamente o texto? As figuras, estejam elas juntas ou separadas do texto, têm de concordar com a história? O que tal concordância implica? Há concordância se as figuras acrescentam detalhes que não estão na história? E se, ao contrário, omitirem certos detalhes? Estarão ainda ilustrando a história, se contêm elementos que contradizem o que ela diz? (SMALL, 2003, p. 1).<sup>7</sup>

As perguntas de Scott e Small indicam a complexidade da interação entre palavras e imagens em textos ilustrados, uma complexidade que tem a ver com as diferentes funções do diálogo intermediático.

O significado etimológico da palavra 'ilustrar' (do latim: 'illustrare') é 'iluminar', 'trazer à luz', 'elucidar'. No uso tradicional, a palavra possui três significados básicos ligados a três diferentes funções: a de adornar, a de explicar e a de traduzir.

No primeiro sentido da palavra 'ilustrar', a figura envolve o texto em belos trajes. Os adornos guiam o leitor através do texto sem explicá-lo ou interpretá-lo. Oferecem pequenas pausas no processo de leitura e, ao mesmo tempo, homenageiam o texto, influenciando assim indiretamente a atitude do leitor em relação ao que está lendo. Isto pode ser exemplificado pelas iluminuras nos manuscritos medievais, desde as maiúsculas decoradas até os ornamentos de página inteira como os do *Book of Kells* [Livro de Kells] ou pelos adornos em *art nouveau* e livros de artes e ofícios como *Works of Geoffrey Chaucer* [As obras de Geoffrey Chaucer] de Edward Burne-Jones (1896) e *News from Nowhere* [Notícias de lugar nenhum], de William Morris (1891).

No segundo sentido, a ilustração elucida e explica o texto verbal do qual é suporte e confirma o que está sendo expresso em palavras. A imagem enfatiza a narrativa em suas próprias pré-condições, mas sem negar sua identidade. "Ao dar vida a uma passagem literária, a imagem não é sempre o equivalente visual do texto", afirma Edward Hodnet. E continua: "É uma imagem que conjuga o sentido e o efeito emocional do texto. É uma

---

<sup>7</sup> Do the pictures have to physically accompany the text? Do the pictures whether they are together with or apart from the text, have to agree with the story? What does such agreement entail? Do pictures agree, if they add details not in the story? Conversely, what about if they omit certain details? Are they still illustrating the story if they contain elements that contradict what the story says?

afirmativa pictórica paralela que pode reforçar a intenção do autor sem ser estritamente fiel às palavras” (1982, p. 15).

Um exemplo deste tipo são as ilustrações do artista sueco Arvid Fougstedt, publicadas pela primeira vez na edição de 1925, para o romance de August Strindberg, *The Red Room* [O quarto vermelho] (1879). O protagonista, Arvid Falk, vaga pela vida e pela sociedade, e Fougstedt elucida este fato colocando uma bengala na mão de Arvid. A bengala aparece em quase todas as imagens que o representam, embora o texto de Strindberg não a mencione.

No terceiro sentido, supõe-se que a ilustração traduza o texto, por exemplo, transferindo o sentido textual para imagens visuais. Muitos leitores acreditam que a imagem é capaz de repetir ou duplicar, por meio de signos pictóricos, o que é expresso linguisticamente no texto de origem. Literalmente, é impossível realizar tal transferência. Mesmo dentro do âmbito linguístico, a tradução de uma língua para outra sempre implica seleção entre modos alternativos de expressão baseados na interpretação do texto fonte. Duas expressões “sinônimas” serão, conseqüentemente, sempre um pouco diferentes, cada uma terá sua coloração e tom e serão sempre usadas em diferentes contextos e ligadas a diferentes comunidades de fala no tempo e no espaço. O hiato entre uma descrição verbal e sua representação visual será, é claro, mais amplo e de um tipo bem diferente.

Entretanto, como nos mostrou Claus Clüver, Roman Jakobson tornou possível um uso mais flexível da palavra tradução, no qual o nível de códigos e de contexto é mais importante do que o nível estritamente linguístico. Depois de ter discutido a tradução intralingual ou paráfrase, que é uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, e a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que é uma interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, Jakobson menciona brevemente uma terceira categoria, a tradução intersemiótica ou transmutação, que é “uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais” (JAKOBSON, 1992, p. 145-146).<sup>9</sup> Quando, em referência a Jakobson, Claus Clüver discute

---

<sup>8</sup> It is an image which realizes both the sense and the emotional effect of the text. It is a parallel pictorial statement which can reinforce the author's intent without being strictly faithful to his words.

<sup>9</sup> An interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal systems.

ecfrase em termos de “transposição intersemiótica”, ele admite que, embora seja difícil encontrar equivalentes entre dois sistemas semióticos diferentes, “uma transposição intersemiótica bem sucedida não deveria ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema” (1989, p. 62).<sup>10</sup> Aqui Clüver está discutindo a transposição intersemiótica de imagem para texto. Talvez o oposto também possa fazer sentido, pelo menos em teoria: imagens que ilustram textos verbais poderiam ser consideradas casos de transposição intersemiótica. Mas este problema é complicado e requer mais discussão do que é possível neste breve ensaio. Entretanto, ilustração não é sempre uma questão de traduzir ou explicar o texto fonte. Pode ser o que J. Hillis Miller chama “um contratexto iconográfico” (1992, p. 96).

Como o leitor, o ilustrador será sempre um intérprete, e suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico. Como o leitor, o ilustrador não é capaz de trazer à tona todos os significados potenciais escondidos no texto. Ele tem de escolher entre possíveis leituras alternativas e, ao mesmo tempo, é quase certo que fará acréscimos no texto: sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras.

Em uma de suas ilustrações para o conto de fadas “A roupa nova do rei”, de Hans Christian Andersen, publicado em 1848, o artista dinamarquês Vilhelm Pedersen mostra a cena em que a criança chama a atenção para a nudez do rei<sup>11</sup> (ver Ilustração 2).

---

<sup>10</sup> A successful intersemiotic transposition should not be considered less possible than a successful interlingual translation of a poem (1989, p. 62).

<sup>11</sup> O desenho de Vilhelm Pedersen encontra-se reproduzido em várias edições, entre as quais Andersen 1935, p. 142.



ILUSTRAÇÃO 2 - Vilhelm Pedersen, ilustração para “A roupa nova do rei” (1848).

Uma vez que o artista não pode representar visualmente o que a criança diz, substitui suas palavras pelo dedo apontado. A criança foi colocada junto a um homem e a uma mulher que estão no canto inferior direito do desenho. Chama a atenção o fato de Andersen não mencionar mulher alguma em sua história; na verdade, “A roupa nova do rei” é uma história em que não há mulheres. Entretanto, Pedersen desenhou uma mulher perto da criança seguindo as convenções sociais de sua época, que ditavam que a mãe é a pessoa mais próxima do filho. O texto de Andersen não nega esse fato, embora uma ilustração do século XIX que mostrasse uma criança e um homem juntos, nas ruas, certamente o faria. Ainda assim, o agrupamento de Pedersen aponta para outro aspecto dessa ilustração, ou seja, que há algumas semelhanças entre o grupo familiar citado e a Sagrada Família em pinturas do Renascimento e do período Barroco. Assim, a criança na ilustração corresponde ao Menino Jesus clarividente e, ao mesmo tempo, torna-se um expoente da ideia da criança clarividente promovida pela escola de Heidelberg, no Romantismo. Andersen não expressa tal complexidade em todo o seu texto. A ilustração de Pedersen se baseia em uma interpretação que corresponde ao seu conhecimento da pintura europeia e ele, em consequência, amplia o significado do texto verbal aludindo a um tipo de topos das artes visuais.

Em seu livro *Blake's Composite Art*. [A arte múltipla de Blake], W J. T. Mitchell fala sobre “nossa tendência natural de reduzir ilustrações a traduções visuais do texto verbal”. Em vez disso, ele nos pede “para ver as figuras em seus próprios termos, como tipos distintos de sistemas de significados, contendo formas não verbais, alusões e implicações estilísticas”. Ele fala sobre o texto e a ilustração como “o casamento de iguais” e defende que “a ‘unidade’ de um livro com iluminuras é dinâmica, construída sobre a interação do texto e do desenho como elementos independentes ou contrários” (1978, p. xvii).<sup>12</sup> Desde o período Vitoriano, não existe a expectativa de que os ilustradores sejam subservientes e fiéis ao texto fonte – não se espera que a imagem seja um par maleável em um tango. Consequentemente, o olho do leitor, afirma Judith L. Fischer, “não pode se voltar para as ilustrações para confirmar a história, porque elas tanto fixam uma imagem quanto evocam interpretações além daquelas contidas no texto”.<sup>13</sup> Elas nada acrescentam à história, são parte dela.

Este ensaio apresentou, até agora, três exemplos de ilustração de três séculos diferentes. As ilustrações nas narrativas de Sterne, Thackeray e Auster não reforçam, elucidam, ornamentam nem interpretam o texto. Também não fazem referência a ele, não tecem comentários sobre ele, nem o ‘duplicam’. Não são equivalentes visuais do texto. Nem são uma tradução visual dele. Em vez disso, desempenham a tarefa de criar sentido enquanto a narrativa textual faz uma pausa. Por um momento, o texto verbal se abstém do papel de descrever e o deixa para a imagem (1995, p. 61).<sup>14</sup> Essas imagens formam uma categoria de ilustração inteiramente diversa, que tem sido raramente tratada em obras críticas.

Segundo Gérard Genette, um texto épico consiste de narração e descrição. A narração é a parte do texto que o comanda e direciona, enquanto a descrição é sempre a “escrava necessária, porém nunca

---

<sup>12</sup> “Our natural tendency to reduce pictures to visual translations of verbal text (...) to see pictures on their own terms, as distinct kinds of meaning systems, containing nonverbal forms, allusions, and stylistic implications (...) ‘the unity’ of the illuminated book is a dynamic one, built upon the interaction of text and design as independent or contrary elements”.

<sup>13</sup> “cannot move to the illustrations for a confirmation of the story because the illustrations both fix image and eye interpretation beyond those contained in the language” (1995, p. 61).

<sup>14</sup> Nos romances do inspetor Morse de Colin Dexter, ilustrações deste tipo são frequentes.

emancipada” (1982, p. 134).<sup>15</sup> Na maioria dos casos de interação entre o texto verbal e a ilustração, a imagem faz o papel de escrava. Entretanto, em *City of Glass*, *A Sentimental Journey* e *The Rose and the Ring*, as figuras se emancipam. Os livros apresentam diálogos entre palavras e imagens que desempenham papéis iguais. É semelhante ao que os musicólogos denominam de “antífona” ou “canção antifônica”, em que dois coros interagem e cantam alternando frases musicais. Nesse texto, na falta de melhor termo, chamo esta espécie de representação visual de “ilustração antifônica”.

A maioria das narrativas ilustradas pode ser, sem problemas, republicada sem as imagens. Podemos muito bem ler *A Illada* de Homero sem olhar as ilustrações de John Flaxman, de 1793, ou o *Dom Quixote* de Cervantes, sem as ilustrações de Gustave Doré, de 1864. Mas um editor não pode deixar de fora as ilustrações de *City of Glass*, *A Sentimental Journey*, ou de *The Rose and the Ring* sem modificar o texto dos respectivos autores. As expressões “a seguir” (Auster), “desta forma” (Sterne) e “assim” (Thackeray) apontam para uma representação visual, isto é, a estrutura narrativa do texto pede uma ilustração antifônica.

Encontramos uma subcategoria relacionada à ilustração antifônica no romance *Maggie Cassidy*, de Jack Kerouac (1959). No capítulo XIII, o protagonista sobe as escadas até seu apartamento e entra na cozinha:

E então, mesa da cozinha, luz que vem da janela voltada para o norte, vestígios de viço em bétulas feridas pela tristeza sobre as colinas, para além dos telhados brancos e rústicos – meu tabuleiro de xadrez e meu livro. O livro da biblioteca; Gambito Escocês, Gambito da Rainha, tratados acadêmicos sobre a combinação de aberturas, as peças brilhantes do xadrez palpáveis para dramatizar derrotas. [...] Refleti sobre um problema (1960, p. 49).<sup>16</sup>

Em seguida a essa passagem, um problema de xadrez nos é mostrado sob a forma de um diagrama. É a única ilustração do romance. Os leitores que se interessam por xadrez são convidados a raciocinar a respeito do

---

<sup>15</sup> “the necessary but never emancipated slave”. Veja também a objeção de W. J. T. Mitchell à visão de Genette (cf. 1989, p.92).

<sup>16</sup> Then, kitchen table, the light from the north window, bloom views of grief-stricken birch on hills beyond the white raw roofs – my chess set and book. The book from the library; Scotch Gambit, Queen’s Gambit, scholarly treatises on the combination of openings, the glistening chess pieces palpable to dramatize defeats [...] I pondered a problem.

diagrama e relacioná-lo à sua interpretação do romance. Nada mais é dito sobre o diagrama. Encontramos um exemplo semelhante no início de *Through the Looking-Glass*, [Alice através do espelho] de Lewis Carroll (cf. 1971, p. 114).

As ilustrações de *City of Glass* e de *The Rose and the Ring* não são signos indexicais que se referem àquilo que está descrito no texto. Pelo contrário, são representações visuais de campos visuais ou figuras não verbalizadas no texto. No romance de Kerouac, a ilustração é de um tipo diferente. O diagrama de xadrez não é uma representação visual do tabuleiro e das peças como objetos físicos. É um objeto físico em si – um diagrama de xadrez – inserido num texto verbal. Funciona como uma entrada de teatro ou recortes de jornal em colagens de George Braque ou de Pablo Picasso.<sup>17</sup>

As ilustrações em narrativas literárias sempre são feitas depois que o texto está terminado. Ao contrário, ilustrações antifônicas são incorporadas ao texto logo no início. Elas ou são feitas por um artista instruído pelo autor ou pelo próprio autor. O romance de Karen Blixen *Out of Africa* contém uma única ilustração, antifônica. Essa ilustração, feita pela autora, será tratada a seguir.

## A história da Cegonha

*Out of Africa* foi escrito primeiro em inglês para ser publicado nos Estados Unidos. Logo que terminou de escrever, Karen Blixen começou a traduzi-lo para o dinamarquês. As duas versões foram publicadas em 1937, a inglesa com o título *Out of Africa*, sob o pseudônimo de Isak Dinesen e a dinamarquesa com o título *Den afrikanske farm* (A Fazenda Africana) com seu nome real. Karen Blixen era muito grata aos norteamericanos pela recepção entusiástica aos seus livros anteriores e os tinha em mente quando escreveu seu romance. Assim, foi contrária à sua intenção que a versão dinamarquesa fosse publicada antes da inglesa (cf. Thurman, 1982 p. 286f).

Na quarta parte de *Out of Africa*, há um capítulo intitulado “The Roads of Life” [Os caminhos da vida]. Nesse capítulo, a protagonista nos conta que, quando criança, ouvia repetidamente uma história sobre um

---

<sup>17</sup> O diagrama de xadrez em textos literários será o assunto de um futuro ensaio meu.

homem e seu lago. Enquanto o narrador falava, ele a ilustrava desenhando uma sequência de figuras: “Quando eu era criança, mostraram-me uma figura – de uma espécie que se movia à medida que era criada diante dos olhos e durante a narração. A história era sempre contada com as mesmas palavras” (BLIXEN, 1960, p. 176).<sup>18</sup>

Aqui notamos imediatamente que não haverá relação de senhor e escravo entre as palavras e as imagens da futura história. A primeira parte dela é impulsionada pelas palavras. Entretanto, o iconotexto é apresentado como uma figura sobre a qual há comentários escritos: uma figura e um artista “contando a sua história”.

O conto do narrador é sobre um homem que mora numa casinha com uma janela redonda. Não muito longe do seu pequeno jardim triangular, há um lago cheio de peixes. Uma noite, o homem ouve um terrível barulho do lado de fora. Ele corre para o lago. A protagonista em *Out of Africa* narra:

When I was a child I was shown a picture – a kind of moving picture inasmuch as it was created before your eyes and while the artist was telling the story of it. The story was told, every time, in the same words.

In a little round house with a round window and a little triangular garden in front there lived a man.  
Not far from the house there was a pond with a box of fish in it.

One night the man was woken up by a terrible noise, and got out in the dark to find the cause of it. He took the road to the pond.  
Here the story-teller began to draw, as upon a map of the movements of an army, a plan of the roads taken by the man.

He first ran to the South. Here he stumbled over a big stone in the middle of the road and a little further into a ditch, got up, fell into a ditch, got up, a third ditch, and got out of that.

Then he saw that he had been mistaken, back to the North. But here again the noise to him to come from the South.  
He first stumbled over a big stone in the middle of the road, then a ditch, got up, fell into another ditch, got up, got out of that.

He now distinctly heard that the noise came from the end of the pond. He rushed to the place, and saw that a big leakage had been made in the dam, and was running over with fish in it. He set in to stop the hole and had been done

only did he when this new morning the man looked – then the story-teller finished, as fast as possible – what did he see –

A stork!

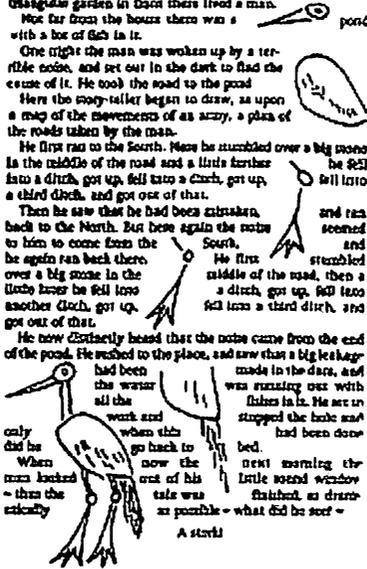


ILUSTRAÇÃO 3 - Karen Blixen, a ‘história da cegonha’, do capítulo “The Roads of Life” de *Out of Africa* (1937).

<sup>18</sup> When I was a child I was shown a picture – a kind of moving picture inasmuch as it was created before your eyes and while the artist was telling the story of it. The story was told, every time, in the same words.

Assim como a história oral, a impressa no romance é acompanhada por cinco desenhos. Estes seguem o desenvolvimento da história verbal passo a passo ou em contraponto a ela. Até o final, os desenhos têm uma função tradicional; referem-se aos estágios visualmente sucessivos da representação do narrador e os concretizam. No final, as cinco figuras são juntadas para formar uma sexta figura – uma representação de uma cegonha – que, à primeira vista, não tem conexão direta com a história do homem e seu lago de peixes. Sem as cinco primeiras imagens, a relação entre as aventuras do homem na noite, por um lado, e a cegonha descrita e a palavra “cegonha”, por outro, seria completamente incompreensível. Só ao fim da história, as cinco primeiras figuras adquirem sentidos ampliados e referências duplas. A figura da casa redonda com a janela redonda e o jardim pontudo se tornam a cabeça e o bico da ave. O lago se transforma no corpo da ave e os peixes se transformam nas penas. A água e os peixes saindo do lago se transformam nas penas do rabo da ave. A mudança é repentina e inesperada e, de certo modo, surge como uma visão ou o que James Joyce chamou de ‘epifania’. As referências à *Eneida* e à *Bíblia*, que se sucedem à história da cegonha dão suporte a esta leitura.

A série de ilustrações no capítulo “The Roads of Life” foi desenhada pela própria autora. Certamente, nas páginas paratextuais do romance, não se dá qualquer informação sobre o assunto mas, dado que a autora era também uma pintora muito ativa, é óbvio que não iria deixar para ninguém a tarefa de desenhar a cegonha. De fato, ninguém mais poderia adequadamente reproduzir sua experiência infantil. Ela mesma tinha de fazer os desenhos.

Na velha história oral contada a Karen quando criança, havia uma relação estreita entre contar e mostrar. No final, acontecia uma súbita e surpreendente reviravolta, e a surpresa do ouvinte que daí decorria já era prevista. No romance, a história da cegonha será lida, não ouvida. Assim, a versão impressa é uma representação verbo-visual daquele acontecimento narrativo. Embora as imagens na história escrita da cegonha sejam idênticas nas edições dinamarquesa e inglesa de 1937, sua sequência é estruturada de forma diferente.

---

<sup>19</sup> No seu manuscrito à máquina, os desenhos e a estrutura são os mesmos da edição inglesa do romance.

Na edição dinamarquesa, as quatro primeiras ilustrações estão alinhadas verticalmente, uma sob a outra, na margem direita (cf. Blixen 1942, p. 249f). Não antes de virar a página seguinte, vê-se a imagem das penas da cauda, e depois a cegonha completa. Consequentemente, antes de virar a página, o leitor não sabe, tanto quanto aquele que ouve a história, como os desenhos da casa, do lago e do homem correndo para lá e para cá se juntam para dar um sentido novo e impensado. Na edição inglesa, ao contrário, todas as seis ilustrações estão distribuídas na mesma página e entremeadas no texto verbal, e não alinhadas como no texto dinamarquês. Consequentemente, para o leitor da edição inglesa, o elemento de surpresa é reduzido. Assim, com as linhas tipográficas e os esboços misturados, ela reflete a relação estreita entre os signos verbais e visuais na história oral.

LIVETS VEJE

Da jeg var Barn, viste de mig et Billede — et levende Bilde. fornaavidt som det blev til og udviklede sig for Øjnene af Tusenerne, medens Kunstneren fortalte. Historien, som hang sammen med Billedet, blev hver Gang genlagt i nøjagtig de samme Ord:

«I et lille rundt Hus med et rundt Vindue i og en lille trekantet Have til, boede der en Mand. Ikke langt fra Huset var der en Sø med en Mængde Fisk i, som Manden fængede og solgte i Byen.

En Nat vægnede han op ved at høre en frygtelig Larm, og han begav sig afsted i Mørket for at finde ud af, hvad der var i Vejen. Han løb ned ad Søen til.»

Her begyndte Fortælleren, som pas et Kort over en Arnds Bevægelse, at trække Mandens Rude op.

«Først løb han sydpå. Her snubbede han over en Sten, som lød midt på Vejen, og lidt efter faldt han i en Grøft, kom op igen, faldt i en anden Grøft, kom op igen, faldt i en tredje Grøft og kom til sidst opåa op af den.

Han forestod nu, at han havde taget Fejl, og at Larmen ikke kom fra drøne Kant, og han løb tilbage mod Nord. Men da han var der, mente han igen at høre, at Larmen kom syd fra, og han løb samme Vej tilbage. Han snubbede først over en stor Sten, som lød midt på Vejen, og lidt efter faldt han i en Grøft, kom op, faldt i en anden Grøft, kom op, faldt i en tredje Grøft, og kom til sidst opåa op af den.

Nu kunde han bestemt høre, at Larmen kom fra Enden af Søen. Han styrtede da derhen og saa, at der var en stor Lækage i Dæmningen her, og at alt Vandet, og Fiskene med strømmede ud gennem Hullet. Han tog da fat på at stoppe Lækken til, og arbejdede på det hele Natten, og først da hans Arbejde var færdigt, vendte han tilbage til sit Hus og gik i Seng.

Da Manden nu vægnede næste Morgen og saa ud af sit lille runde Vindue — sådan sluttede Historien med sin egen dramatisk Effekt, som Fortælleren kunde lægge i Ordene — »hvad saa han da —?»

En Skark!



ILUSTRAÇÃO 4 - Karen Blixen, a 'história da cegonha', do capítulo "Livets Veje" de *Den afrikansen farm*.

Se juntarmos as primeiras cinco figuras à história do homem e seu lago, não teremos a figura completa da cegonha. Falta o pescoço. Não se podem ver as duas linhas paralelas que o formam como uma ilustração separada da história, nem na versão inglesa, nem na dinamarquesa. Pode-se notar, entretanto que, na versão inglesa do romance, o pescoço da ave, que falta como uma figura separada, é mencionado indiretamente pela palavra “caminho”. No começo do capítulo, lemos que o homem “tomou o caminho da lagoa.” Quando chegamos à figura da cegonha, vemos como a cabeça (a casa) fica conectada ao corpo (a lagoa) por meio de duas linhas paralelas. As duas linhas retratam tanto o pescoço da ave quanto o caminho que leva ao lago. Por algum motivo, Karen Blixen não usa a palavra “caminho” na versão dinamarquesa. Nela, está escrito que o homem “*lob ned til Soen til*” (1942, p. 249; ‘correu em direção ao lago’). Assim, o pescoço, como ilustração tardia do caminho, desaparece ou se torna indistinto nesta versão.

Como, então, devemos interpretar a história da cegonha de Karen Blixen? O romance não tem outras ilustrações, exceto os desenhos no capítulo “Os caminhos da vida”. Essa exceção indica que a série de ilustrações tem significado central no romance como um todo. O título, “Os caminhos da vida”, dá uma pista de que o capítulo é sobre a própria existência. Este é também um motivo principal em *Out of Africa*. Depois de recontar a história da cegonha, o protagonista continua: “o lugar apertado, o poço escuro no qual estou agora deitado, de que ave é a garra? Quando eu tiver completado o desenho da minha vida, será que eu ou outras pessoas teremos visto uma cegonha?”<sup>30</sup> (DINESEN, 1960, p. 176) Do mesmo modo como as respostas e os significados dos eventos de Tróia ou da Paixão, discutidos no parágrafo seguinte, são percebidos apenas ao final, o dono da lagoa não vê a totalidade do que está acontecendo à sua volta. Para usar um clichê, ele não é capaz de perceber a floresta pelas árvores.

A história da cegonha aponta para nossa incapacidade de ver a conexão e o sentido da existência enquanto estamos a meio caminho de nossa vida. Não podemos nos ver por detrás. Só quando saímos da situação real e da estrutura sócio-cultural é que podemos ver o contexto. Além disso, a história da cegonha também se liga à tradição antiga da ‘*liber naturae*’ que

---

<sup>20</sup> The tight place, the dark pit in which I am now lying, of what bird is it the talon? When the design of my life is completed, shall I, shall other people see a stork?”

afirma ser possível ler mensagens a partir da natureza, como se estivessem em um livro. De acordo com essa tradição, a natureza não é apenas a soma de objetos. Estes são signos referenciais que transmitem mensagens divinas ou transcendentais.

Em carta de 14 de junho de 1917, para sua mãe, Ingeborg Dinesen, Karen Blixen escreve:

Se você se lembra da história da cegonha – sobre os dois homens [sic] que viviam numa casinha triangular [sic] e da água que jorrava do lago de peixes etc., – eu, constantemente, ainda encontro nela as respostas para os problemas da vida e acredito nela de forma implícita como a Rainha Draga, na sua época. Quando alguém se sente mergulhado em profundo desespero, – “caído num fosso e depois se levantando,” – é o momento em que está aprimorando a obra de arte da própria vida, como microcosmo. Experimentei isto em minha vida e os melhores momentos foram aqueles em que fui capaz de vislumbrar a cegonha – (não me entenda mal) (DINESEN, 1981, p. 49).<sup>21</sup>

Em sua longa “carta confessional” a seu irmão, Thomas Dinesen, nove anos mais tarde, em 5 de setembro de 1926, Karen Blixen escreve: “às vezes penso que posso ‘ver a cegonha’. É verdade, posso vê-la ou vislumbrá-la, – e com isso quero dizer que acredito nisto). Talvez um dia eu realmente a veja.” E ela continua:

Devo admitir que o que estou inclinada a reconhecer agora é que recebi mais do que mereço e que valeu a pena cair nos vários fossos e fazer a perseguição feroz em volta do lago, pela visão dos belos e perfeitos contornos da cegonha! (DINESEN, 1981, p. 288).<sup>22</sup>

Durante o recontar da história da cegonha em *Out of Africa*, as cinco primeiras imagens funcionam como ilustrações tradicionais,

---

<sup>21</sup> If you recall the story of the stork, - about the two men who lived in a little triangular house, and the water that came pouring out of the fish pond etc., - I often still find the answers to life's problems in it, and I believe in it implicitly, like Queen Draga in her time. Just when one feels one is floundering in the deepest despair, - “fall into a ditch, get out again,” - is when one is perfecting the work of art of one's life, as microcosm. I have experienced this in my life, and the greatest moments have been those when I have been able to glimpse the stork – (don't misunderstand me).

<sup>22</sup> I will admit, what I would be willing to acknowledge now, that I have received more than I deserve, and that falling into the various ditches and the wild chase around the lake was worth doing for a sight of the beautiful and perfect contours of the stork”.

retratando estágios diferentes da história. Quando as imagens isoladas se juntam na representação da cegonha, elas transformam a história verbal numa metáfora. A imagem da cegonha se sobrepuja e se transforma no meio que controla o fim. A palavra surpreendente “cegonha” e a sua figura final se apontam mutuamente: a figura concretiza visualmente o significado da palavra. A figura da cegonha, entretanto, não se refere ao conto do homem e sua lagoa. Nem aponta para uma cegonha real ou para o conceito de “cegonha”. É o que mostra: um desenho bidimensional de uma cegonha formada por cinco desenhos anteriores. A figura, assim, refere-se a si mesma; é autoreferencial como o mapa do andarilho Stillman em *City of Glass*, de Paul Auster ou o diagrama de xadrez em *Maggie Cassidy* de Jack Kerouac. A interação entre a história da cegonha e a imagem da cegonha pode aqui ser designada como uma relação antifônica.

## Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. *Eventyr og historier*. v. 1. Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1935.
- AUSTER, Paul. *The New York Trilogy* [1985]. London; New York, NY: Penguin, 1990.
- BLIXEN, Karen. *Den afrikanske farm*. Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1942.
- BLIXEN, Karen. *Out of Africa and Shadows on the Crasso*. London: Penguin, 1960.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland Through the Looking-Glass*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.
- DINENSEN, Isak. *Letters from Africa: 1914-1931*. LASSON, F. (Ed.). Trad. Arme Bom. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1981.
- FISCHER, Judith L. Image versus Text in the Illustrated Novels of William Makepeace Thackeray. In: CHRIST, Carol T.; JORDAN, John O. (Ed.). *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London: University of California Press, 1995. p. 60-87.

GENETTE, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. New York, NY: Columbia University Press, 1982.

HODNET, Edward. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scholar Press, 1982.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. (Ed.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago, IL/London: The University of Chicago Press, 1992.

KEROUAC, Jack. *Maggie Cassidy*. London: Panther, 1960.

MILLER, J. Hillis. *Illustration*. London: Reaction Books, 1992.

MITCHELL, W. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

MITCHELL, W. T. Space, Ideology, and Literary Representation. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 91-102, 1989.

SCOTT, David. The Problem of Illustrability: The Case of "Sonnets et eaux-fortes". *Word & Image*, v. 6, n. 3, p. 241-258, 1990.

SMALL, Jocelyn Penny. *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press, 2003.

STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy*. London: Penguin, 1967.

# Ontologias visuais incompatíveis? A adaptação problemática de imagens desenhadas

Pascal Lefèvre

*Tradução\* de Camila Augusta Pires de Figueiredo.*

*“Até hoje, ainda não vi uma adaptação cinematográfica de quadrinhos que parecesse acrescentar algo à obra original; todas têm sido sempre reduções.”<sup>1</sup>*

O famoso diretor francês Alain Resnais (THOMAS, 1990, p. 247) revelou sua visão negativa sobre adaptações fílmicas de quadrinhos em 1990. Adaptações de quadrinhos dificilmente ganham reconhecimento canônico e raramente aparecem nas listas de melhores filmes de todos os tempos.<sup>2</sup>

---

\* Incompatible Visual Ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images. In: *Film and Comic Books*. GORDON, Ian; JANCOVICH, Mark; McALLISTER, Matthew P. (Ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2007. p. 1-12.

<sup>1</sup> Minha tradução de uma citação em francês de Alain Resnais (THOMAS, 1990, p. 247): “Toujours est-il que jusqu’ici je n’ai jamais vu de film tiré d’une bande dessinée qui me paraisse ajouter quelque chose à l’œuvre d’origine, ça a toujours été des soustractions.”

<sup>2</sup> Por exemplo, no recente *1001 Movies You Must See Before You Die* (SCHNEIDER, 2003) há apenas uma adaptação *live action* de quadrinhos, a dizer *Batman*, de Tim Burton. Também em outras listas, adaptações de quadrinhos raramente aparecem: *Les films-clés du cinéma* (BEYLIE, 2002) ou *Beste films aller tijden* (HOFMAN, 1993).

Não só essas adaptações dificilmente agradam os críticos,<sup>3</sup> mas também não parecem ter um grande apelo junto aos leitores de quadrinhos.<sup>4</sup> Críticos de cinema e fãs de quadrinhos parecem concordar que é difícil produzir um bom filme a partir de uma HQ.<sup>5</sup> Já o público de cinema é menos severo. Ainda assim, algumas adaptações de quadrinhos foram grandes sucessos de bilheteria, dentre elas *Superman*, de Richard Donner (1978), *Batman*, de Tim Burton (1989), *Homens de Preto*, de Barry Sonnenfeld (1997) e *Homem-Aranha*, de Sam Raimi (2002).<sup>6</sup> O sucesso dos quadrinhos que serviram como base para as adaptações não explica completamente o sucesso das adaptações fílmicas; tais filmes parecem atrair um público que raramente lê quadrinhos. Além disso, todas essas adaptações geraram um grande número de sequências cinematográficas.

Adaptações de quadrinhos parecem ser populares tanto quanto controversas. Enquanto alguns analistas (PEETERS, 1996)<sup>7</sup> reconhecem aspectos criativos de algumas adaptações, outros críticos (FREMION, 1990, p. 166) declaram abertamente que a adaptação é preferida por aqueles com talento medíocre. Alguns artistas de quadrinhos chegam a se opor à ideia de uma adaptação fílmica. Art Spiegelman, por exemplo, não gostaria de ver *Maus* adaptado como um filme *live action* porque considera o

---

<sup>3</sup> Não é incomum lermos resenhas do tipo “Mais um Filme Inspirado em Quadrinhos Desaponta” (BAXENDELL, 2005). O roteirista espanhol e crítico José Miguel Pallarés (2003) dedica um livro inteiro sobre adaptações de HQs, mas explicitamente exclui o gênero de super-heróis porque, em sua opinião, esses filmes já são bastante promovidos. Ao contrário, as adaptações de “romances gráficos” como *Ghost World*, *American Splendor*, *Immortel* ou *Sin City* parecem agradar mais os críticos. Apenas as adaptações de super-heróis excepcionais como *Homem-Aranha* ou *X-Men* recebem uma publicidade positiva (BOOGAERTS, 2005, p. 83-88).

<sup>4</sup> Por exemplo, em *ALAS* (um *blog*), fãs de *Watchmen* dizem que eles não gostariam de ver *Watchmen* adaptado para o cinema.

<sup>5</sup> HQ é a abreviação comumente usada no Brasil para “história em quadrinhos”. (N. da T.)

<sup>6</sup> É claro que nem todas as adaptações de HQs foram tão bem sucedidas financeiramente; *Popeye*, de Altman (1980) e *Hulk*, de Ang Lee (2003) foram vistos como fracassos de bilheteria.

<sup>7</sup> Benoît Peeters (1996) declara: “Si les rencontres entre cinéma et bande dessinée n’ont pas donné naissance à beaucoup de chefs-d’œuvre, elles ont par contre conduit à un grand nombre de films curieux.”

estilo metafórico da narrativa essencial e impossível de ser adaptado por outra mídia que não a dos quadrinhos.<sup>8</sup>

Contudo, por várias vezes já foi dito que existe uma maior proximidade entre o cinema e os quadrinhos do que entre o cinema e outras artes visuais (CHRISTIANSEN, 2000, p. 107; COSTA, 2002, p. 24). Filmes e HQs são mídias que contam histórias através de séries de imagens: o espectador vê pessoas atuando – enquanto em um romance as ações devem ser descritas verbalmente. Mostrar é narrar no cinema e nas HQs. Porém, enquanto as narrativas fílmicas clássicas situam o espectador no centro do espaço diegético, os quadrinhos, por outro lado, estão firmados em uma tradição parodística (CHRISTIANSEN, 2000, p. 118). Desde o século dezenove, a maioria dos quadrinhos tem como principal característica o uso de deformações, geralmente caricaturais, em diversos graus. Do mesmo modo, a disputa entre textos e figuras e o fato que as figuras são desenhadas lembram o leitor de sua condição artificial. Além disso, filmes e HQs diferem significativamente não apenas na maneira como são vivenciadas e recebidas pelo público, mas também em sua forma material. Isso introduz várias questões problemáticas para uma adaptação de uma HQ para um filme *live action*. Em particular, a ontologia visual do desenho parece ser uma questão central, como será demonstrado neste ensaio. Mas, além disso, há também o problema da primazia: normalmente, as pessoas preferem a primeira versão que encontram de uma história. Quando você lê um romance antes, você forma uma imagem mental pessoal do mundo fictício e quando você lê uma HQ antes, você constrói uma ideia visual cinética daquilo. Qualquer adaptação fílmica tem de lidar com essas primeiras interpretações e imagens pessoais: torna-se extremamente difícil exorcizar essas primeiras impressões.

---

<sup>8</sup> Art Spiegelman (1998): “Não quero ver *Maus* como um filme. Já tive várias ofertas. Eu despedi o meu primeiro agente porque ele queria fazer um filme, e eu vivia dizendo a ele que eu não queria. (...) Não estou interessado porque (A) aquela frase já mencionada sobre grandes grupos de pessoas [o pai de Spiegelman avisou seu filho para não confiar em grandes grupos] e (B) o fato que eu levei muito tempo para achar a maneira apropriada de contá-la em formato de quadros – treze anos – teriam sido onze e meio se eu não tivesse tentado parar de fumar por um ano e meio. Mas treze anos para aprender sobre animação e adaptá-la novamente. E isso exigiu muita abstração que veio junto com a mídia dos quadrinhos.”

<sup>9</sup> Depois dos meus questionamentos na lista de estudiosos de quadrinhos em maio de 2005, várias pessoas responderam que elas sentiram esse primeiro efeito. Dentre outros, Chris Hayton escreveu (19 de maio de 2005): “Em maior ou menor grau, dependendo da

Neste artigo, o termo “adaptação” é usado em um sentido amplo, incluindo também filmes diretamente inspirados por uma determinada HQ ou série de HQs.<sup>10</sup> Adaptações em formato de animação não serão discutidas. Adaptações em animação merecem uma análise própria, mas a maioria dos problemas de adaptações *live action* também assombrará as versões em animação.

Diferentemente das únicas e originais obras de pintura e escultura, apenas cópias de filmes e HQs são distribuídas e consumidas.<sup>11</sup> O filósofo de arte Walter Benjamim argumentou que a aura da obra de arte se deteriorou na era da reprodução mecânica porque o objeto reproduzido é separado do domínio da tradição.<sup>12</sup> Apesar de dividirem uma similaridade fundamental (consumo em massa), filmes e HQs ainda possuem algumas diferenças em relação ao modo de recepção e de consumo. As duas diferenças principais são a forma material das imagens e os aspectos sociais da recepção. A diferença no modo de recepção ou de consumo é a atividade individual

---

fidelidade à história original, eu fico irritado ou desapontado, por exemplo, pela distância do último filme de *Hulk* dos quadrinhos americanos *Tales to Astonish/Incredible Hulk* [o que acontece também] nos filmes do *Homem-Aranha* porque eu lia as histórias mensalmente nos anos 1960 e então eu queria ver um filme que fosse fiel ao enredo e aos personagens como eu os conhecia em sua forma original.”

<sup>10</sup> Excluídas nesta análise estão as seguintes categorias: a) filmes sutilmente inspirados por quadrinhos como *Os Caçadores da Arca Perdida*, de Spielberg (1981) ou *O Ano Passado em Marienbad* de Resnais (1961), b) filmes de artistas de quadrinhos, mas não baseados em quadrinhos como *Delicatessen*, de Jeunet & Caro (1991), c) filmes em que os artistas de quadrinhos colaboraram apenas no *storyboard*, figurino e objetos cenográficos, d) filmes inteiramente elaborados a partir de quadros de quadrinhos como *Ninja Bugeicho*, de Oshima (1967). Além disso, há ainda uma categoria de filmes que usam elementos de quadrinhos (como super-heróis), mas evitam os clichês narrativos, como *Corpo Fechado*, de Shyamalan (2000).

<sup>11</sup> É claro, a arte original de uma HQ pode ser exibida em uma exposição, mas essas páginas desenhadas e coloridas diferem da versão impressa: na maior parte das vezes não há cor, nem textos e o formato das pranchas originais são geralmente maiores do que nas revistas.

<sup>12</sup> Walter Benjamim (1973, p. 223) explica: “Fazendo tantas reproduções, substitui-se uma pluralidade de cópias por uma existência única. E, permitindo que a reprodução alcance o observador ou ouvinte em sua situação particular, reativa o objeto reproduzido. Esses dois processos levam a uma tremenda quebra de tradição o que é o obverso da crise contemporânea e renovação da humanidade. Ambos os processos estão intimamente conectados com os movimentos de massa contemporâneos. Seu mais poderoso agente é o filme. Sua significância social, particularmente em sua forma mais positiva, é inconcebível sem seu aspecto destrutivo, catártico, que é a liquidação do valor tradicional da herança cultural.”

(quadrinhos) contra a experiência em grupo (cinema). Enquanto a leitura de uma HQ é uma ação solitária, assistir a um filme no cinema é geralmente uma experiência em grupo: as pessoas se reúnem em salas de cinema em determinados momentos para assistirem a um filme juntas.<sup>13</sup> Muitos espectadores compartilham emoções ao mesmo tempo: eles riem e choram juntos. Reações de outros espectadores podem facilitar essas respostas emocionais durante uma exibição. Ler uma HQ, ao contrário, não envolve uma troca emocional direta com outras pessoas. Apenas quando a leitura chega ao final, o leitor da HQ pode compartilhar suas emoções com outros. A exibição de um filme exige atenção por parte do espectador, uma vez que o lugar escuro, a luz da projeção e a música alta ajudam a manter uma atmosfera aural e mantêm espectadores atentos à ação reproduzida na tela. Ler uma HQ, no entanto, necessariamente não acontece em um ambiente tão desprovido de distrações. Ainda assim, o leitor pode se isolar fisicamente e mentalmente.

Não só a recepção, mas também a produção da HQ e do filme é diferente. Por necessidade, a produção de um filme implica uma maior organização e orçamento do que a produção de uma HQ. A parte criativa no filme é feita por um grupo de pessoas (escritor, fotógrafo, diretor, ator, editor, entre outros), enquanto as ações de desenhar e escrever uma HQ podem ser feitas por um grupo pequeno ou por apenas uma pessoa. Este ensaio, entretanto, enfatiza as diferenças visuais entre as duas mídias. Apesar de uma aparente concordância – ao menos quando comparamos filmes e romances – o ato de justapor suas ontologias visuais inerentes traz à tona as razões pelas quais os fãs de quadrinhos podem literalmente “ver” adaptações filmicas muitas vezes como infiéis e até mesmo desrespeitosas.

Existem quatro principais problemas na adaptação de quadrinhos para o cinema e três deles estão relacionados às características da mídia dos quadrinhos: os quadros são organizados em uma página, os quadros possuem desenhos estáticos e uma HQ não produz ruídos ou sons. O filme é bem diferente. Primeiramente, existe o enquadramento da tela; segundo, as imagens são móveis e fotográficas; terceiro, o filme possui uma trilha sonora. Essas diferenças nas características das duas mídias se revelam como os quatro problemas da adaptação, a dizer do (1) processo de subtração/adição que ocorre na reescrita de textos quadrinizados originais

---

<sup>13</sup> É claro que é possível ver um vídeo ou um DVD sozinho em casa, mas filmes são feitos em primeiro lugar para os cinemas.

para o filme; (2) as características únicas do layout da página e da tela do filme; e (3) os dilemas da tradução de desenhos para a fotografia; e (4) a importância do som no filme comparada ao “silêncio” dos quadrinhos. Diante de tais problemas, talvez a questão principal sobre a adaptação fílmica de quadrinhos não seja “quão fiel/respeitoso à HQ o filme será”, mas “quão menos diferente da HQ pode o filme ser?”

A questão inicial para a maioria das adaptações é se os roteiristas seguirão ou não a narrativa como apresentada na HQ, ou se eles tomarão o material existente apenas como um ponto inicial interessante para escrever uma nova história com vários acréscimos. Poucas adaptações respeitam meticulosamente a narrativa de uma determinada HQ. Todo profissional do cinema sabe que essa é uma mídia que possui suas próprias leis e regras. Uma adaptação direta raramente é uma boa opção: alguns elementos podem funcionar maravilhosamente em uma HQ, mas podem não funcionar no contexto de um filme. Geralmente o roteirista de um filme tem de eliminar algumas cenas, acrescentar outras, além de desenvolver personagens principais ou introduzir outros novos. Por exemplo, os dois policiais da HQ *Do Inferno* (Moore e Campbell) são combinados em somente um personagem no filme. A necessidade de tais modificações na maior parte das vezes é simplesmente consequência das normas de duração da narrativa que é diferente nas duas mídias. Considerando que a versão quadrinizada de *Do Inferno* tem centenas de páginas, nem todas as sequências desenhadas foram filmadas. Assim, o texto original é inevitavelmente alterado. Alan Moore, criador de *Do Inferno*, (MOUCHART, 2004, p.30) explica que não se importa muito com adaptações: “Eu me forço a não ter uma opinião [sobre adaptações]. Aqueles filmes não se parecem com os meus livros. Se são bons filmes, é mérito dos diretores. Não tem nada a ver comigo. O mesmo acontece se os filmes são medíocres. Eu me interessava em vê-los, mas uma vez que eu não gosto de trabalhar para Hollywood e cinema não é uma das minhas mídias preferidas, eu não me sinto muito envolvido nestes projetos.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Minha tradução de uma entrevista em francês com Alan Moore (MOUCHART, 2004, p. 30): “Je m’efforce de ne pas avoir d’opinion. Ces long métrages ne ressemblent pas beaucoup à mes livres. Si ce sont de bons films, le mérite en revient aux réalisateurs. Ça n’a rien à voir avec moi. De même si ces films sont médiocres. Ça m’intéresse de les voir, mais comme je n’ai pas envie de travailler pour Hollywood et que le cinéma n’est pas l’un de mes médiums préférés, je ne me sens pas très impliqué dans ces projets.”

A maioria dos criadores de quadrinhos (como Daniel Clowes, Stan Lee, Enki Bilal) entende que um filme geralmente necessita de mudanças em relação ao material original. Enki Bilal enfatiza que *Immortel* não é uma adaptação de sua trilogia *Nikopol*, mas uma reescrita (*réécriture*) desta. Em uma entrevista ele explica que foi importante – dentre outras coisas – incluir alguns assuntos em voga hoje em dia e esquecer outros aspectos (BERNIÈRE, 2005, p. 12).

Ao contrário dos artistas, os apaixonados fãs das obras originais raramente aplaudem tais reescritas. Por exemplo, as mudanças nos figurinos e nas motivações dos personagens nos filmes *X-Men* desagradaram alguns fãs (LEE, 2000). Os lança-teias orgânicos do Homem-Aranha no filme de Sam Raimi parecem representar um problema para alguns fãs porque na versão original da história em quadrinhos os lança-teias foram uma invenção tecnológica do jovem cientista Peter Parker. Quando Kenneth Plume perguntou a Stan Lee, criador do Homem-Aranha, sobre essa questão ele respondeu que a versão do filme funcionou: “Talvez alguns puristas que conhecem a HQ devem pensar ‘Puxa, eles não fizeram da maneira que era nos quadrinhos’ mas a pessoa comum assistindo ao filme não teria problema com as teias saindo de suas mãos daquela maneira” (LEE, 2000). Alguns fãs de quadrinhos tendem a idolatrar a obra original e escrutinizam uma adaptação fílmica por supostas falhas ou erros de interpretação. Quase todas as tentativas de adaptação se tornam, aos olhos destes, algum tipo de traição. Além disso, tais adaptações fílmicas oferecem aos fãs de super-heróis uma oportunidade única de exibirem seu conhecimento quase autista-*savant*<sup>15</sup> de uma determinada série de quadrinhos de super-heróis. Aos olhos do grande público e, em particular, da elite cultural, esses fãs de super-heróis não são bem vistos: ler histórias em quadrinhos de super-heróis é geralmente associado a um comportamento infantil.

O dilema então é: um filme que segue muito fielmente uma HQ raramente será um bom filme. Uma vez que se trata de outra mídia com outras características e regras, o diretor tem de modificar a obra original. Assim como em um filme histórico, não é possível representar as situações

---

<sup>15</sup> O termo “savant” se refere à Síndrome de Savant, uma condição clínica em que os portadores desenvolvem tanto habilidades extraordinárias muitas vezes relacionadas à facilidade de decorar informações quanto graves limitações geralmente nas funções motoras e da fala e interações sociais. (N. da T.)

exatamente como elas eram; é, portanto, bem mais importante tentar ser fiel ao espírito da obra original. Com certeza, cada decisão está aberta a discussão e nem todas as decisões de um diretor são necessariamente boas.

O segundo problema se relaciona à transição do layout da página para a imagem em uma única tela. Enquanto as imagens dos quadrinhos são em sua maior parte impressas no papel, as imagens do filme são projetadas em uma tela, tipicamente *widescreen* em uma sala de cinema ou na tela de televisão em casa. Essa diferença é importante porque as páginas de uma HQ estão mais próximas do que as imagens projetadas de um filme. São os leitores que folheiam as páginas da HQ e escolhem sua própria velocidade de leitura. Eles podem se delongar em um quadro, contemplar o plano completo e retornar para quadros ou sequências inteiras quando bem entenderem. Um filme, no entanto, obriga o espectador a seguir o ritmo das sequências.<sup>16</sup> No filme, as cenas são colocadas em uma sequência linear-temporal; nos quadrinhos, os quadros não só são colocados em uma sequência linear, mas também em um espaço maior, a dizer, a página. Neste sentido, os quadrinhos são uma mídia mais espacial do que o filme. No cinema, a filmagem e a montagem são duas fases muito distintas. Nos quadrinhos, a ilustração dos quadros e a combinação dos quadros em uma página não podem ser facilmente separadas: as escolhas em um campo têm consequências no outro campo (GROENSTEEN, 1990, p.28).<sup>17</sup>

Além disso, a interação de vários quadros (sua dimensão relativa e sua localização) é um aspecto constitutivo da mídia dos quadrinhos. O cinema, com suas imagens em movimento e formatos padronizados para telas, não está bem equipado para imitar o layout das páginas dos quadrinhos, embora tentativas existam. Algumas vezes, diretores de filmes utilizam imagens de múltiplos quadros ou em tela dividida; duas ou mais imagens diferentes, cada uma com suas próprias dimensões e formatos de quadro, aparecem dentro de um enquadramento maior (BORDWELL & THOMPSON, 2001, p.125). Essa técnica é usada em várias adaptações

---

<sup>16</sup> Somente se usar um vídeo cassete ou DVD player, o espectador poderá controlar a velocidade da projeção.

<sup>17</sup> Somente em casos excepcionais um artista como Bilal em *Le Sommeil du monstre* (1998) desenha cada quadro separadamente em um suporte e em uma próxima etapa tenta combinar tais quadros separados. As novas tecnologias digitais (como o Photoshop) tornam essa abordagem mais simples.

de quadrinhos. O DVD do filme *Hulk* contém uma faixa bônus em que o editor Tim Squyres e o técnico de composição ILM<sup>18</sup> Mark Casey explicam que eles não queriam imitar o layout de uma página de HQ porque isso não funcionaria em um filme, mas que queriam criar recursos cinematográficos inspirados por essas páginas dinâmicas dos quadrinhos.<sup>19</sup> Uma vez que a utilização de múltiplos quadros é relativamente incomum – especialmente quando os quadros divididos se movem na tela como as de *Hulk* – ela costuma surpreender o espectador e deixá-lo ciente do código filmico de enquadramento. Isso então funciona como uma técnica autorreferencial. Apesar das imagens em múltiplos quadros estarem mais próximos dos quadrinhos, eles rompem com a habitual ilusão cinematográfica.

Uma terceira questão é a diferença entre as formas desenhadas e as formas fotografadas. Apesar de ambas fazerem uso de imagens planas e planos similares (geral, médio e *close-up*),<sup>20</sup> é evidente que as diferenças entre as duas mídias são mais impressionantes. Uma diferença crucial e surpreendente é que o filme funciona com imagens<sup>21</sup> em movimento,<sup>22</sup> enquanto os quadrinhos usam imagens estáticas.<sup>22</sup> Essa diferença entre imagens em movimento e estáticas é de fundamental importância. Em geral, as imagens em movimento normais trarão uma maior impressão de realismo. O observador de uma imagem fixa será sempre lembrado do tempo fragmentado e congelado. Ainda assim, essa imagem estática pode também parecer realística e crível, especialmente quando ela é de natureza

---

<sup>18</sup> ILM é a abreviação de *Industrial Light & Magic*, que é o nome da empresa americana fundada por George Lucas em 1975 e da técnica de efeitos especiais para filmes. (N. da T.)

<sup>19</sup> Apenas recentemente as imagens de múltiplos quadros vêm se tornando mais aceitáveis graças a algumas populares séries de televisão americanas como *24 Horas* (desde 2001).

<sup>20</sup> Métodos de impressão especiais combinados com óculos especiais podem dar ao espectador a impressão de um espaço realmente tridimensional. Mas as impressões sempre serão planas – exceto por um único experimento de quadrinhos impressos em relevo.

<sup>21</sup> O fato de que uma única cena do filme é também uma imagem impressa e estática não é um problema porque o espectador olha apenas para a projeção: ninguém pode ver vinte e quatro imagens estáticas por segundo separadamente. Nossos olhos e mente são iludidos a ver o movimento (BORDWELL & THOMPSON, 2001, p. 2).

<sup>22</sup> Christiansen (2000, p.115) argumenta que existem alguns filmes que não possuem movimento (como *Ninja Bugeicho*, de Oshima, 1967), mas ele acredita que o espectador de tal filme pode presumir que haverá movimento na imagem, enquanto isso nunca é possível com imagens estáticas.

fotográfica. O cinema é acima de tudo uma mídia fotográfica: a câmera registra o que está diante das lentes.<sup>23</sup> O material fotográfico fixa os feixes de raios de luz. Como no dia a dia, o cérebro do espectador em um cinema tem de interpretar os padrões de intensidades de luz produzidos por uma imagem fotográfica para que possa extrair características como as bordas. Neste sentido, o psicólogo britânico John Willats (1997, p.128) chama isso de um sistema de denotação ótica: os elementos da figura denotam características dos feixes de luz que alcançam o olho ou a câmera, ao invés das características físicas da cena como as bordas e os contornos.

Diferentemente da imagem fotografada, um quadro desenhado de uma HQ geralmente possui bordas definidas. Geralmente o artista usa linhas de contornos definidas para indicar os vários objetos em suas figuras. Apesar dos contornos de desenhos serem menos análogos ao mundo real, eles não são necessariamente inferiores em sua capacidade de compreenderem os aspectos essenciais de uma cena. Além disso, como declara o historiador de arte Philip Rawson (1979, p. 8-10), uma linguagem bem desenvolvida feita através de marcas pode transmitir mais sobre o que ela representa do que uma mera cópia de aparências. Um bom desenho sempre vai além das aparências. Um bom retrato não precisa necessariamente ser uma imitação perfeita de todos os traços individuais, mas apenas representar seus aspectos essenciais.

O psicólogo da Gestalt Rudolf Arnheim (1971, p.149) defende que a melhor figura é aquela que elimina os detalhes desnecessários e escolhe as características informativas, mas também que os fatos relevantes devem ser transmitidos sem ambiguidade aos olhos do observador. Esse resultado pode ser obtido por elementos picturais como simplicidade de formas, agrupamento ordenado,<sup>24</sup> distinção entre figura e fundo, uso de luz e perspectiva e distorções.

---

<sup>23</sup> Apesar de que, desde o início da era digital imagens podem ser facilmente criadas sem lentes, geralmente os criadores as disfarçam como imagens fotografadas. As imagens digitais no cinema são predominantemente criadas em um sistema de denotação ótica. A ideia é que o digital não pode ser reconhecido como tal; deve parecer o mais real possível.

<sup>24</sup> Diretores de filmes criativos também usam alguns desses elementos picturais, mas estes são mais difíceis de serem manipulados e controlados em um set de filmagem do que um desenhista fazê-los com um lápis em um papel. Com algum talento para desenho, eliminar alguns elementos – enfatizando as linhas principais – é mais fácil no papel: aquilo que você não desenha, não existe. Enquanto um desenhista tem de acrescentar detalhes, um diretor tem de eliminar detalhes.

Além disso, um desenho oferece várias possibilidades. Uma imagem desenhada pode mais facilmente mostrar visões impossíveis (ex. Escher<sup>25</sup>) ou combinar várias visões (como na arte cubista) e, além do mais, o artista não é limitado por orçamentos. Os artistas de quadrinhos podem escolher seu elenco livremente, imaginar mundos ou civilizações completamente novos; apenas sua imaginação e habilidades artísticas colocam restrições ao ato criativo. As mais fantásticas cenas podem simplesmente ser desenhadas nos quadrinhos: as pessoas podem voar, cidades inteiras podem ser destruídas, etc. No passado, era bastante complicado e difícil filmar tais cenas, mas com a chegada de técnicas digitais, os efeitos especiais entraram em uma nova era. Graças à combinação da animação gráfica com filmagem em *live action*, as mais fantásticas e plausíveis cenas podem ser criadas: pessoas comuns se transformam em monstros horríveis (ex. *Hulk*), personagens e objetos voam no espaço (ex. *Matrix*), deformações e exageros são possíveis (ex. *O Máscara*). Tais fantasias, no entanto, possíveis apenas no cinema até o momento, podem ser uma fonte de críticas em filmes derivados de HQs quando tais efeitos não correspondem às expectativas de realismo do espectador/crítico (como, por exemplo, as críticas aos primeiros trailers de *Hulk* em relação à aparência artificial do personagem principal). Evidentemente também, tais efeitos permanecem bem caros nesta mídia, especialmente quando comparados ao custo do lápis como “ferramenta de efeitos especiais” imprescindível para a arte dos quadrinhos.

Arnheim sugere que cada obra de sucesso, independente de quão estilizada e afastada da precisão mecânica possa estar, transmite a essência original do objeto que representa. Rawson (1987, p.78) tenta explicar a riqueza dos desenhos: “Sem a precisão na formulação dos elementos, não pode haver uma verdadeira variedade; pois só é possível reconhecer variedade e variação se as distinções entre as formas forem feitas de maneira clara. E só pode haver variedade em uma estrutura ordenada ou então as diferenças se tornam caos e não uma variação. A variação implica um substrato de unidades-norma que são variadas.” A “linguagem” da forma cria sua própria realidade e possui um toque pessoal. Ao contrário da imagem fotográfica comum, um desenho é literalmente e figurativamente “assinado” (GROENSTEEN, 1990, p. 23). “A estrutura do pensamento

---

<sup>25</sup> Maurits Cornelis Escher (1898-1972) é um artista gráfico famoso por representar figuras com estruturas e perspectivas impossíveis. (N. da T.)

visual do artista é o que importa; e de alguma forma ou outra ele deve ser “verdadeiro”, isto é, ter um relacionamento funcional com aquilo que o artista e o espectador aceitam como verdade.” (RAWSON, 1987, p. 23). Uma solução artística de sucesso é tão convincente que parece a única realização possível do objeto (ARNHEIM, 1971, p. 144). Hochberg e Brooks (1996, p. 382) chegam a sugerir que os quadrinhos se aproximam da maneira pela qual as pessoas pensam o mundo visual, o que pode ser uma explicação para sua popularidade.

Um artista não apenas representa algo, mas também expressa uma filosofia, uma visão – mas uma visão difícil de verbalizar. Cada desenho é, por seu estilo, uma interpretação visual do mundo, no sentido que enfatiza a presença de um enunciador (CHRISTIANSEN, 2000, p. 115). A forma do desenho influencia a maneira como o observador experimentará e interpretará o desenho. Uma imagem desenhada oferece uma visão específica da realidade e a subjetividade do artista desta realidade é imputada à obra, e esta é uma parte bastante óbvia desta obra. O observador é compelido a compartilhar dessa visão figurativa do criador e não pode observar a figura a partir de outro ponto de vista visual do que aquele que a figura oferece. O observador, de acordo com o teórico de filme Jan-Marie Peters (1981, p. 14), é convidado a compartilhar do modo de visão do diretor, não apenas no sentido literal, mas também no figurativo. No entanto, o leitor não é apenas um agente passivo: ele observa as imagens com um conhecimento prévio e ativa as imagens. A perspectiva e o estilo de um determinado artista também pode evidenciar – como uma mídia – a elaboração humana das imagens nos quadrinhos mesmo para estilos realísticos de desenhos. Isso talvez possa encorajar nos leitores a especulação e sentidos polissêmicos. E, é claro, o contexto individual também é de grande importância ao introduzir a variabilidade à interpretação do leitor. Desta forma, todo estilo de desenho implica uma interpretação da realidade em termos visuais, uma ontologia visual particular (RAWSON, 1987, p. 19).

Uma imagem fotográfica tem, somente por sua própria natureza ótica, uma ontologia visual bem diferente. Os observadores não reagem a um desenho da mesma forma que a uma imagem fotografada. Apesar de que as fotos podem ser manipuladas utilizando-se um software especial como o *Photoshop*, geralmente o espectador ainda reconhece mais realismo em uma foto do que em um desenho estilizado. Por exemplo, enquanto desenhos estilizados não produzem com sucesso um efeito *trompe l'oeuil*, uma imagem ótica pode facilmente enganar o olho e a mente do observador.

Isso explica porque o espectador aceita mais facilmente a violência em uma mídia desenhada do que em uma fotográfica. Se a violência na série animada *Tom e Jerry* não fosse desenhada, e sim filmada com gatos e ratos reais, a violência provavelmente seria bem mais difícil de ser digerida. Os leitores tendem a aceitar mais de uma mídia estilizada do que de uma mídia fotográfica.

A diferente ontologia visual também pode ser a razão pela qual é extremamente difícil adaptar um desenho fortemente estilizado ou caricatural em uma imagem fotografada. O fracasso das várias adaptações de *Tintin*, de Hergé, é exemplar, de acordo com o escritor e teórico de quadrinhos francês Benoît Peeters: “A ambiguidade é provavelmente constitutiva porque a obra de Hergé oscila entre realismo e caricatura. O estilo do artista – a famosa ‘linha limpa’ – é o elemento unificador da obra que garante a sua coerência; quando isso é perdido, confusão e incredulidade surgem. De uma forma geral, as adaptações de *Tintin* são uma demonstração indireta de como as grandes qualidades do trabalho de Hergé estão relacionadas com a linguagem formal da mídia dos quadrinhos.”<sup>26</sup>

Também o acadêmico italiano Antonio Costa (2002, p. 25) enfatiza a importância da fascinação figurativa dos quadrinhos: “O cinema pode tentar substituir isso por operações complexas de seleção e estilização de seus próprios meios expressivos.”<sup>27</sup> Como exemplos de sucesso, Costa

---

<sup>26</sup> Minha tradução de um artigo em francês de Peeters (1996): “Réussir un film convaincant à partir des Aventures de Tintin semble décidément un pari presque impossible. L’ambiguïté est probablement constitutive, car l’œuvre d’Hergé se tient sur une corde raide entre réalisme et caricature. Le trait du dessinateur – la fameuse «ligne claire» – est l’élément qui unifie l’œuvre et garantit sa cohérence, sitôt qu’il disparaît, c’est la confusion et la perte de crédibilité qui s’installent. Au bout du compte, l’intérêt premier des films adaptés de *Tintin* est de prouver par l’absurde à quel point les qualités de l’œuvre d’Hergé sont liées à la bande dessinée et à son langage.”

<sup>27</sup> Minha tradução de um texto em italiano de Costa (p. 25): “Molto spesso si è rimproverato al cinema di finzione ispirato ai personaggi dei fumetti l’incapacità di restituire l’incanto, la magia, in una parola lo stile di quell’universo figurativo. In realtà, molti dei problemi posti dalla relazione tra il cinema e il fumetto sono analoghi a quelli che si pongono tra cinema e pittura: La staticità della pittura: la staticità e quella del fumetto, rispetto al movimento del cinema, reagiscono in maniere diversa, in quanto la grafica dei comics ha inventato e codificato forme di dinamismo dalle quali dipende gran parte del suo fascino figurativo. Il cinema può cercare di restituilo solo attraverso complesse operazioni di selezione e stilizzazione dei suoi propri mezzi espressi.”

menciona a direção de arte e fotografia de *Batman*, de Tim Burton (1989) e *Dick Tracy*, de Warren Beatty (1992). Ainda neste livro,<sup>28</sup> Michael Cohen analisa mais detalhadamente o que ele chama de “estética do artifício” de *Dick Tracy* no design de produção, enquadramento, maquiagem prostética e outras técnicas. *Sin City* (de Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) e *Immortel*<sup>29</sup> (de Enki Bilal, 2004) são raros exemplos de artistas de quadrinhos como talentosos (co)diretores de filmes (vide ainda neste livro<sup>30</sup> a análise de *Immortel*). O *mise-en-scène* e a direção de arte são de enorme importância, porque não somente os personagens, mas também a ambientação está sendo definida pelo estilo visual do desenho. Locações reais quase sempre parecem bastante comuns e não se ajustam ao mundo fictício e gráfico dos quadrinhos.

A maioria das adaptações filmicas, no entanto, não consegue satisfatoriamente captar a estilização ou o tom da obra original como foi o caso de *Sin City* ou de *Immortel*. Se o diretor de um filme não acha uma maneira de transpor o estilo visual em imagens fotográficas, ele(a) pode ainda encontrar uma alternativa, como ocorreu em *Annie* e *Do Inferno*. A escolha deliberada por um mundo claramente artificial, mas ainda sim plausível parece funcionar bem.

Quando uma HQ é produzida em um estilo mais “realístico” ou em vários estilos, as adaptações cinematográficas parecem ser menos insuperáveis (ex. *Super-Homem*, *Homem-Aranha*, *X-Men*). Geralmente as séries de histórias em quadrinhos publicadas durante um longo período não possuem um estilo único que as define: tais séries podem ser desenhadas e contadas de maneiras bem diferentes, trajes e aparências podem mudar ao longo do tempo. Séries como *Batman* ou *Super-Homem* não foram somente escritas por roteiristas diferentes, mas também desenhadas por vários artistas. Não se pode confundir o angular Batman de Dick Sprang (dos anos 1940 e 50) com o charmoso Batman de Neal Adams (do início dos anos 1970), ou o minimalista e truculento Batman de Frank Miller (de 1986) ou o Batman fotorrealista de Dave McKean

---

<sup>28</sup> Trata-se do livro *Film and Comic Books*, ao qual este artigo pertence; nele, o texto de Lefèvre se insere como capítulo introdutório. (N. da T.)

<sup>29</sup> Apesar de que a combinação de atores digitais animados com atores de verdade em uma cena é às vezes problemática em *Immortel*.

<sup>30</sup> Novamente, trata-se do livro *Film and Comic Books*. (N. da T.)

(de 1989) – esses são apenas alguns dos vários artistas que desenharam *Batman* desde 1939. Porque Batman é um personagem multifacetado, o leitor de uma determinada época pode possuir uma impressão particular sobre o Batman que não é necessariamente compartilhada por leitores de outros períodos ou mesmo outro leitor contemporâneo. Além disso, como Bennett e Woollacott (1987, p. 59) demonstraram em seu estudo de James Bond, não há um significado estável de um personagem tão popular. Bond ou Batman não podem ser extraídos das ordens inconstantes da intertextualidade através das quais sua real função tem sido organizada e reorganizada. Este também é o caso dos chamados romances gráficos. Os vários tratamentos gráficos das histórias de Harvey Pekar em *American Splendor* (desde 1976) tornam o filme apenas mais uma interpretação que se encaixa bem no ecletismo visual da série.

Finalmente o uso do som em filmes acrescenta outro ponto de diferença na questão da adaptação. Houve um tempo em que os filmes eram mais parecidos com os quadrinhos. Durante as primeiras décadas do cinema, os atores e o narrador apenas recebiam uma “voz” através dos textos escritos nos intertítulos. Mas a introdução do som no final dos anos 1920 mudou a natureza do cinema drasticamente. Todos os filmes se tornaram “falados” – exceto por alguns filmes experimentais. O som é uma poderosa técnica filmica porque envolve uma modalidade de sensação distinta e o som pode ativamente moldar a maneira como o espectador percebe e interpreta a imagem (BORDWELL & THOMPSON, 2001, p. 291-92).

Os quadrinhos não possuem uma trilha sonora: músicas, vozes e ruídos só podem ser sugeridos por signos estáticos e visíveis (texto, ideogramas, balões...) impressos no papel. É possível usar técnicas similares em filmes, mas elas não funcionam tão bem. Exceto por abordagens espirituosas como na série para televisão *Batman* (1966-68), onomatopéias no contexto cinematográfico produzem um efeito bem estranho.

A mudança do cinema mudo para o falado é fundamental. Assim como acontece nos romances, nos quadrinhos o leitor nunca pode escutar as vozes dos personagens.<sup>31</sup> Evidentemente, o texto escrito pode informar

---

<sup>32</sup> Em alguns filmes (como em *Ninja Bugeicho*, de Oshima), o diálogo natural falado e efeitos sonoros são acrescentados às imagens estáticas de um quadrinho (como nos exemplos de quadros usados do autor Sanpei Shirato em mangá de mesmo nome). Mas a rápida montagem de imagens estáticas estilizadas, o diálogo natural falado e os ricos efeitos sonoros musicais produzem uma estranha e geralmente impressionante disjunção (BURCH, 1980, p.738-739).

o leitor sobre este aspecto. Além disso, nos quadrinhos a aparência do personagem e outros ideogramas podem sugerir o som de uma voz, mas essa permanece sendo em sua maior parte uma interpretação do leitor. Ao que parece, alguns leitores que imaginam os sons das vozes dos personagens ficam chocados pela maneira com que um ator fala quando representando aquele personagem.

Não apenas o som da voz é diferente, mas também é diferente o modo como os personagens falam. Os textos nos balões geralmente não são compatíveis com os diálogos de filmes e precisam ser reescritos. Os quadrinhos de super-heróis, por exemplo, normalmente usam diálogos estilizados e bombásticos; uma tradução literal para a tela pode enfatizar a natureza artificial de tal diálogo ao ponto de uma extravagância de gosto duvidoso. Stan Lee (2000) explica como Ken Johnson mudou os textos na série de televisão *O Incrível Hulk* (1978-1982): “Ele alterou consideravelmente [o texto] da HQ, mas cada alteração que ele fez fazia sentido. Nos quadrinhos, quando Hulk falava, ele dizia ‘Eu Hulk! Hulk esmaga! Hulk mata!’ Esse tipo de coisa. Bem, isso teria sido um grande ‘clichê’ na tela. Ele deixou isso de fora . . . Ele fez com que Hulk não falasse nada.”

Então, a mudança de uma “mídia muda” para uma “mídia sonora” também coloca vários problemas para a adaptação.

O ponto inicial deste artigo foi o debate sobre o valor das adaptações fílmicas de quadrinhos. Tais filmes podem ser populares, mas eles permanecem também controversos, especialmente aos olhos da elite cultural e dos apaixonados fãs de quadrinhos. Mesmo havendo várias semelhanças, as diferenças ainda são consideráveis. Após uma breve apreciação dos diferentes modos de recepção e produção, quatro principais problemas no nível criativo foram descritos: primeiramente, qual a extensão da interferência do roteirista na reescrita da história; segundo, como navegar do layout da página para um único quadro na tela imutável; terceiro, como traduzir os desenhos estáticos em imagens móveis e fotográficas; e quarto, como dar ao “mundo mudo” um som audível? Estes parecem ser os problemas cruciais de adaptações fílmicas de histórias em quadrinhos. Apesar de as novas tecnologias de computadores facilitarem a recriação dos atrativos fantásticos dos quadrinhos, as adaptações cinematográficas permanecem problemáticas; não apenas porque o leitor de quadrinhos constrói uma imagem mental do mundo fictício. Além disso, o leitor acrescenta elementos que não são necessariamente explícitos na HQ como,

por exemplo, o som das vozes de vários personagens. Quando um(a) ator/atriz interpreta um personagem de quadrinhos, a voz dele(a) nem sempre corresponde à voz imaginada pelo leitor.

Dadas essas diferenças, talvez não devêssemos ser tão puristas em relação às adaptações e aceitar que uma obra pode inspirar um artista em outra mídia. Se olharmos para uma adaptação, devemos nos esquecer por um momento da obra original e avaliar a obra recém-criada por seus próprios méritos. Filmes como *Annie*, *Dick Tracy*, *Batman*, *Ghost World*, *Hulk*, *American Splendor* (no Brasil, *Anti-Herói Americano*), *Immortel* ou *Sin City* devem ser julgados como filmes e não como adaptações de quadrinhos de sucesso ou fracassadas. Afinal, os espectadores ocidentais que assistiram e gostaram do filme coreano *Old Boy* (de Chan-Wuk, 2004) geralmente o fizeram sem ter lido ou mesmo sem terem conhecido o mangá que deu origem a ele.

## Referências

- ARNHEIM, Rudolph. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- BAXENDELL, Blake. Another Movie Based on Comics Book Disappoints. *The Rocket*, n. 25, Feb. 2005. Acesso em: 26 Jan. 2006. Disponível em <<http://theonlinerocket.com/media/paper601/news/2005/02/25/Entertainment/Another.Movie.Based.On.Comic.Book.Disappoints-877682.shtml>>.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: \_\_\_\_\_. *Illuminations*. London: Fontana, 1973. p. 219-254.
- BENNETT, Tony; WOOLLACOTT, Janet. *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. London: Macmillan, 1987.
- BERNIÈRE, Vincent. Enki Bilal. Le bleu dans les yeux. *Bang*, n. 6, p.10-25, printemps 2005.
- BEYLIE, Claude. *Les films-clés du cinéma*. Paris: Larousse, 2002.
- BOOGAERTS, An. *De comic book helden op het grote scherm: Vergelijking van comic books met hun adaptatie in speelfilms. Case-study: Spider-Man en X-Men*. MA Thesis. K.U. Leuven, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001.

BURCH, Noël. Nagisa Oshima and Japanese Cinema in the '60s. In: ROUD, Richard (Ed.). *Cinema: A Critical Dictionary*. London: Secker & Warburg, 1980. p. 735-741.

CHRISTIANSEN, Hans-Christian. Comics and Film: A Narrative Perspective. In: MAGNUSSEN, Anne; CHRISTIANSEN, Hans-Christian (Ed.). *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000. p. 107-121.

COHEN, Michael. Dick Tracy: In Pursuit of a Comic Book Aesthetic. In: GORDON, Ian; JANCOVICH, Mark; McALLISTER, Matthew (Ed.). *Film and Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. p. 13-36.

COSTA, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

FRÉMION, Yves. Dessinateurs à la caméra. In: *CinémAction HS: cinéma et bande dessinée*. Paris: Corlet, Télérama, 1990. p. 163-167.

GROENSTEEN, Thierry. Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités. In: *CinémAction HS: cinéma et bande dessinée*. Paris: Corlet, Télérama, 1990. p. 16-28.

HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. Movies in the Mind's Eye. In: BORDWELL, David; CARROL, Noël. (Ed.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996. p. 368-387.

HOFMAN, Robert. *Beste films aller tijden*. L. Korteland, 1993.

LEE, Stan. Interview with Stan Lee (Part 3 of 5). By Kenneth Plume. *IGN FilmForce*. 28 June 2000. 25 Jan. 2006. Disponível em <<http://filmforce.ign.com/articles/035/035883p1.html>>.

MOUCHART, Benoît. Alan Moore: Un gentleman extraordinaire. *Bang*, n. 5, p. 10-31, hiver 2004.

PALLARÉS, José Miguel. *Viñetas de celuloide: El comic en el cine*. Madrid: Metrópolis Milenio, 2003.

PEETERS, Benoît. *Cinéma et BD / Film en strip*. Brussels: Musée du Cinéma/Filmmuseum, 1996.

PETERS, Jan-Marie. *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam: Rodopi, 1981.

RAWSON, Philip. *Drawing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

RAWSON, Philip. *Seeing through Drawing*. London: British Broadcasting Corporation, 1979.

SCHNEIDER, Steven Jay. *1001 Movies You Must See Before You Die*. Hauppauge, NY: Barron's, 2003.

SPIEGELMAN, Art. *Comix 101 talk*: Herbst Theatre, San Francisco. 13 October 1998. Unpublished transcription by Peter Stattler.

THOMAS, François. Entretien avec Alain Resnais: de la littérature de catacombes à la destruction de la planète. In: *CinémAction HS: cinéma et bande dessinée*. Paris: Corlet – Télérama, 1990. p. 236-251.

WILLATS, John. *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

## Notas sobre os Colaboradores

CAROL DUNCAN, Professora Emérita de Ramapo College, Nova Jersey, USA, pioneira da abordagem sócio-política ao estudo da história e da crítica das artes, é uma das vozes feministas mais expressivas da “nova história da arte”. Suas obras incluem *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art* (New York: Garland, 1975); *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art* (Cambridge University Press, 1992) e *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).

CHIEL KATTENBELT é Professor Associado de Mídia Comparada e Intermedialidade na Universidade de Utrecht, na Holanda, onde leciona nos cursos de Estudos de teatro, cinema e televisão, bem como Novas Mídias e Estudos de cultura digital. Também é Professor Associado do Theatre Academy Maastricht. Publicou artigos em diversos livros e revistas internacionais nas áreas de estética, semiótica, teatro, teoria da mídia e intermedialidade.

CLAUS CLÜVER é Professor Emérito de Literatura Comparada, na Indiana University. Lecionou muitas vezes no Brasil e em outros países. Mais de trinta de suas publicações tratam de assuntos relacionados à intermedialidade e aos Estudos Interartes. Clüver é co-organizador dos livros *The Pictured Word* (1998), *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and their Representation in the Arts, 1000–2000* (2004), *Orientations: Space / Time / Image / Word* (2005) e de um número da revista *Aletria* (Letras/UFMG) dedicado à intermedialidade (2006).

DICK HIGGINS nasceu em 1938 na Inglaterra. Poeta, compositor e escritor, estudou com John Cage e Henry Cowell. Após ter participado da elaboração dos primeiros happenings em 1958, colaborou na fundação da Fluxus em 1961. Em 1966, produziu a primeira exposição de poesia concreta nos Estados Unidos e, a partir de então, realizou diversas performances, palestras e concertos na Europa e nos Estados Unidos. Suas obras visuais foram apresentadas em várias exposições individuais e coletivas no mundo todo. Seus textos foram publicados em diversas revistas, tendo também produzido grande quantidade de discos, filmes e vídeos. Faleceu no Quebec em 1998.

HANS LUND é Professor Associado Emérito de Literatura Comparada e criador dos Estudos Intermídia na Universidade de Lund, Suécia. É autor de *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures* (Mellen, 1993), *Impressionism and Literary Text* (Symposion, 1993) e de diversos ensaios sobre Crítica Literária e Intermedialidade.

IRINA O. RAJEWSKY é Professora Associada de Literaturas Francesa e Italiana na Freie Universität, Berlim, em associação com o Instituto de Línguas e Literaturas Românicas. Suas principais áreas de pesquisa são as teorias de inter e transmedialidade literárias. Tem diversos artigos publicados nessas áreas e atualmente dirige o projeto de pesquisa “Midialidade, Transmedialidade, Narração: perspectivas de narratologia transgenérica e transmedial”.

JÜRGEN E. MÜLLER é Professor e diretor do Departamento de Mídia da University of Bayreuth. É um dos fundadores do CRI (Centre de Recherches sur l’Intermedialité). Tem experiência em estudos literários, sociologia, linguística e estudos franceses, e sua pesquisa abrange diversas áreas tais como história e teoria da mídia moderna, intermedialidade, cultura midiática, cinema francês e teoria da recepção, com diversas publicações nessas áreas.

KARL PRÜMM nasceu em 1945 em Illingen, Alemanha. Lecionou Literatura e Mídias na Universidade de Siegen de 1981 a 1986, Cinema e Televisão na Freie Universität Berlin, de 1986 a 1994, e Mídias na Philipps Universität Marburg até 2010. É autor de diversas publicações sobre história, teoria e estética da literatura, fotografia, cinema e televisão. Supervisor do *Marburger Kameragespräche* (1997 - 2010).

KLAUS PETER DENCKER nasceu em Lübeck, Alemanha, em 1941. Professor de Teoria da Mídia e de Prática da Mídia na University of Trier (1985 - 2001). Até 2002 trabalhou no Ministério da Cultura de Hamburgo, Alemanha. É diretor de cinema (realizou mais de 100 filmes para a televisão alemã), co-fundador da Poesia Visual na Alemanha. Em 1972, realizou o primeiro filme para TV e a primeira antologia de Poesia Visual.

PASCAL LEFÈVRE estudou Ciências Sociais e Estudos Americanos na Universidade de Leuven, Bélgica. Foi consultor científico do Belgian Centre of Comic Strip Art, em Bruxelas. Desde 1998 tem dado palestras sobre quadrinhos e mídias visuais em diversas faculdades de arte. Atualmente pesquisa antigas narrativas visuais na Universidade de Leuven.

## Notas sobre os Tradutores

AMIR BRITO possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2007). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Gráficas, atuando principalmente nos seguintes temas: livro de artista, poesia visual, projeto gráfico, tipografia, caligrafia e ideogramas.

ANDRÉ SOARES VIEIRA é Professor Adjunto do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e pós-doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve pesquisas sobre tradução, adaptação e transposição intersemiótica. Autor do livro *Escrituras do Visual: o cinema no romance* (Ed. UFSM, 2007) e de diversos artigos publicados em revistas especializadas.

ANNA STEGH CAMATI é Professora Adjunta aposentada da Universidade Federal do Paraná. Atualmente é Professora Titular do Curso de Mestrado em Letras - Teoria Literária - no Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade). É doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo e pós-doutora em estudos sobre Shakespeare pela UFSC. Suas publicações incluem estudos sobre intermedialidade.

BRUNILDA TEMPEL REICHMANN é doutora em Letras pela University of Nebraska in Lincoln. Foi Graduate Assistant no curso de Letras da Nebraska University e professora de Literatura da Washburn University em Kansas. Lecionou na Universidade Federal do Paraná até final dos anos 90. Atualmente é professora do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, trabalhando principalmente com narrativa ficcional e fílmica.

CAMILA AUGUSTA PIRES DE FIGUEIREDO participou de intercâmbio acadêmico com bolsa da CAPES/FIPSE na Wayne State University (Detroit/EUA) de janeiro a maio de 2004. Possui mestrado em Estudos Literários: Literaturas de Expressão Inglesa pela UFMG. Seus interesses de pesquisa são: literatura e outros sistemas semióticos, tradução intersemiótica, adaptação fílmica, romances gráficos e estudos sobre a intermedialidade. Atualmente é doutoranda do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da UFMG.

ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS é Professora Associada na Faculdade de Letras da UFMG, atuando na área de Literaturas de Expressão Inglesa. Autora de *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka* (1999); co-tradutora de *O local da cultura* (1998), de Homi Bhabha, *A exaustão da diferença* (2001), de Alberto Moreiras, e *Ficções de fundação* (2004) de Doris Sommer. Autora de diversos artigos e capítulos de livros sobre literaturas pós-coloniais em língua inglesa (em especial sobre autores africanos e indianos) e sobre intermedialidade; organizadora de livros.

ERIKA VIVIANE COSTA VIEIRA é doutoranda em Literatura Comparada na UFMG onde também obteve seu Mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa e sua Licenciatura em Inglês. Já lecionou Língua Inglesa e Literaturas de Expressão Inglesa em instituições privadas e na UFMG. Seus interesses incluem Shakespeare, intermedialidade e adaptação. Desenvolveu parte de seu doutorado na Universidade de Guelph, Canadá, com recursos financiados pela CAPES.

GLÓRIA MARIA GUINÉ DE MELLO é mestre em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC-MG; Professora Assistente de Tradução no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto – ICHS – UFOP desde junho de 1997, doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais, tradutora de *A Roupas e a Moda – uma história concisa*, James Laver, 1989 e de *Enciclopédia da Moda*, Georgina O’Hara, 1992, entre outras obras.

ISABELLA SANTOS MUNDIM possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi professora assistente do Centro Universitário do Leste de Minas Gerais de 2002 a 2011. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literaturas de expressão inglesa e literatura comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: intermedialidade, representação de minorias, crimes literários.

SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO é Professora Titular do Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia. É mestre em Literatura de Língua Inglesa, doutora em Comunicação e Semiótica e pós-doutora em Literatura Comparada. Pós-graduação em Tradução e Interpretação e em Terapia de Família.

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA, Professora Emérita da UFMG e Associada da Universidade de Londres é pesquisadora do CNPq. Seus livros incluem Literatura e Artes Plásticas.( Editora da UFOP, 1993); Brazil and the Discovery of America; (org., Edwin Mellen Press, 1996); Brazilian Feminisms ( org., University of Nottingham, 1999); Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais ( Perspectiva, 2002); Literatura e Musica (Itaú Cultural, 2003); Biografia Literária de Abgar Renault ( CEL,UFMG,2005); Hamlet: Leituras Contemporâneas ( Tessitura, 2008); De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay ( Editora CRV,2011).

THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ é Professora Associada, aposentada pela Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em tradução intersemiótica e teatro contemporâneo. Coordenadora do grupo de pesquisa Intermídia. Suas áreas de pesquisa incluem a relação entre a literatura e as outras artes, em especial o cinema, estudos sobre mitos e sobre intermedialidade. Possui doutorado pela UFMG e pela Indiana University at Bloomington, Estados Unidos, e pós-doutorado pelo Queen Mary College, University of London. Atualmente é pesquisadora CNPq e FAPEMIG.

Além disso, os ensaios exploram certas formas de intermedialidade específicas, tais como a poesia concreta e visual, a biopoesia, a ilustração polifônica e adaptação de histórias em quadrinhos.

Esta publicação reflete, ainda, o trabalho que vem sendo realizado no âmbito do grupo de pesquisa do CNPq "Inter-mídia: Estudos sobre a intermedialidade", coordenado pela Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz, o qual consiste, entre outros objetivos, em selecionar, reunir, traduzir e publicar ensaios significativos para a consolidação dessa área de estudos, como mostra a publicação do primeiro livro *Intermedialidade e Estudos Literários: desafios da arte contemporânea*.

Márcia Arbex  
Universidade Federal de Minas Gerais  
CNPq/Fapemig



**FAPEMIG**

Fundação de Amparo à Pesquisa do  
Estado de Minas Gerais



ISBN 978-85-7758-112-2



9 788577 581122



**UFMG**

Apoio:



Ministério da  
Educação

GOVERNO FEDERAL

**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA