

autores

Ágnes Pethö

Thomas C. Carlson

Lorine Pruette



# POE, psicanálise e cinema

artigos traduzidos

tradutor

Helciclever Barros da Silva Sales



autores  
Ágnes Pethö  
Thomas C. Carlson  
Lorine Pruette

# POE, psicanálise e cinema

artigos traduzidos

tradutor  
Helciclever Barros da Silva Sales

| São Paulo | 2020 |

 pimenta  
feminina

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 o tradutor.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do tradutor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

### Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela <i>Universidade Católica do Paraná, Brasil</i>	Breno de Oliveira Ferreira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil</i>	Carla Wanessa Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alexandre Antonio Timbane <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Alexandre Silva Santos Filho <i>Universidade Federal de Goiás, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Aline Daiane Nunes Mascarenhas <i>Universidade Estadual da Bahia, Brasil</i>	Daniel Nascimento e Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Pires de Moraes <i>Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Danielle Aparecida Nascimento dos Santos <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>
Ana Carolina Machado Ferrari <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Delton Aparecido Felipe <i>Universidade Estadual de Maringá, Brasil</i>
Andre Luiz Alvarenga de Souza <i>Emill Brunner World University, Estados Unidos</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Doris Roncarelli <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Católica de Pernambuco, Brasil</i>	Elena Maria Mallmann <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade Católica de São Paulo, Brasil</i>	Emanuel Cesar Pires Assis <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Erika Viviane Costa Vieira <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>
Beatriz Braga Bezerra <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>	Everly Pegoraro <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil</i>
Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Fábio Santos de Andrade <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>

- Fauston Negreiros  
*Universidade Federal do Ceará, Brasil*
- Felipe Henrique Monteiro Oliveira  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Fernando Barcellos Razuck  
*Universidade de Brasília, Brasil*
- Francisca de Assiz Carvalho  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*
- Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*
- Gabrielle da Silva Forster  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*
- Guilherme do Val Toledo Prado  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*
- Hebert Elias Lobo Sosa  
*Universidad de Los Andes, Venezuela*
- Helciclever Barros da Silva Sales  
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*
- Helen de Oliveira Faria  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*
- Heloisa Candello  
*IBM e University of Brighton, Inglaterra*
- Heloisa Juncklaus Preis Moraes  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*
- Ismael Montero Fernández,  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*
- Jeronimo Becker Flores  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*
- Jorge Eschriqui Vieira Pinto  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*
- Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia  
*Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*
- Josué Antunes de Macêdo  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*
- Júlia Carolina da Costa Santos  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*
- Julia Lourenço Costa  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Juliana de Oliveira Vicentini  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*
- Julierme Sebastião Moraes Souza  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*
- Karlla Christine Araújo Souza  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Laionel Vieira da Silva  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Leandro Fabricio Campelo  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*
- Leonardo Pinheiro Mozdzenski  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*
- Lidia Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*
- Luan Gomes dos Santos de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Luciano Carlos Mendes Freitas Filho  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*
- Lucila Romano Tragtenberg  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*
- Lucimara Rett  
*Universidade Metodista de São Paulo, Brasil*
- Marceli Cherchiglia Aquino  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*
- Marcia Raika Silva Lima  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*
- Marcos Uzel Pereira da Silva  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Marcus Fernando da Silva Praxedes  
*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil*
- Margareth de Souza Freitas Thomopoulos  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*
- Maria Angelica Penatti Pipitone  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*
- Maria Cristina Giorgi  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil*
- Maria de Fátima Scaffo  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Maria Isabel Imbronito  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Maria Luzia da Silva Santana  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*
- Maria Sandra Montenegro Silva Leão  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*
- Michele Marcelo Silva Bortolai  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Miguel Rodrigues Netto  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*
- Nara Oliveira Salles  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Neli Maria Mengalli  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Patricia Biegling  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Patrícia Helena dos Santos Carneiro  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Patrícia Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite  
*Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil*

Paulo Augusto Tamanini  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Priscilla Stuart da Silva  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Radamés Mesquita Rogério  
*Universidade Federal do Ceará, Brasil*

Ramofly Bicalho Dos Santos  
*Universidade de Campinas, Brasil*

Ramon Taniguchi Pretti Brandao  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Rarielle Rodrigues Lima  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Raul Inácio Busarello  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Renatto Cesar Marcondes  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Ricardo Luiz de Bittencourt  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Rita Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Robson Teles Gomes  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Rodiney Marcelo Braga dos Santos  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

Rodrigo Amancio de Assis  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Rodrigo Sarruge Molina  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Rosane de Fatima Antunes Obregon  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Sebastião Silva Soares  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

Simone Alves de Carvalho  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Stela Maris Vaucher Farias  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Tadeu João Ribeiro Baptista  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Tania Micheline Miorando  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tarcisio Vanzin  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Thiago Barbosa Soares  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

Thiago Camargo Iwamoto  
*Universidade de Brasília, Brasil*

Thyana Farias Galvão  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Valdir Lamim Guedes Junior  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Valeska Maria Fortes de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Vania Ribas Ulbricht  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Wagner Corsino Enedino  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Wanderson Souza Rabello  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Washington Sales do Monte  
*Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Wellington Furtado Ramos  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

## PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

### Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Adilson Cristiano Habowski  
*Universidade La Salle - Canoas, Brasil*

Adriana Flavia Neu  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Aguimario Pimentel Silva  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

Alessandra Dale Giacomini Terra  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Alessandra Figueiró Thornton  
*Universidade Luterana do Brasil, Brasil*

Alessandro Pinto Ribeiro  
*Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Alexandre João Appio  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

Aline Corso  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

Aline Marques Marino  
*Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil*

Aline Patrícia Campos de Tolentino Lima  
*Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil*

Ana Emídia Sousa Rocha  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

Ana Iara Silva Deus  
*Universidade de Passo Fundo, Brasil*

Ana Julia Bonzanini Bernardi  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

André Gobbo  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Andressa Antonio de Oliveira  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Andressa Wiebusch  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Angela Maria Farah  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Anísio Batista Pereira  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Anne Karynne da Silva Barbosa  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Antônia de Jesus Alves dos Santos  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Antonio Edson Alves da Silva  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Ariane Maria Peronio Maria Fortes  
*Universidade de Passo Fundo, Brasil*

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

Bianca Gabriely Ferreira Silva  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Bianka de Abreu Severo  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos  
*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

Bruna Donato Reche  
*Universidade Estadual de Londrina, Brasil*

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Camila Amaral Pereira  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Carlos Eduardo Damian Leite  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Carlos Jordan Lapa Alves  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Carolina Fontana da Silva  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Carolina Fragoso Gonçalves  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Cássio Michel dos Santos Camargo  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil*

Cecília Machado Henriques  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Cíntia Morales Camillo  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Claudia Dourado de Salces  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Cleonice de Fátima Martins  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Cristiane Silva Fontes  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Cristiano das Neves Vilela  
*Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Daniele Cristine Rodrigues  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Daniella de Jesus Lima  
*Universidade Tiradentes, Brasil*

Dayara Rosa Silva Vieira  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Dayse Rodrigues dos Santos  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Dayse Sampaio Lopes Borges  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima  
*Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil*

Diego Pizarro  
*Instituto Federal de Brasília, Brasil*

Diogo Luiz Lima Augusto  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil*

Ederson Silveira  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Elaine Santana de Souza  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Elias Theodoro Mateus  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

- Elisiene Borges Leal  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*
- Elizabeth de Paula Pacheco  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*
- Eliizânia Sousa do Nascimento  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*
- Elton Simomukay  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*
- Elvira Rodrigues de Santana  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Emanuella Silveira Vasconcelos  
*Universidade Estadual de Roraima, Brasil*
- Érika Catarina de Melo Alves  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Everton Boff  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*
- Fabiana Aparecida Vilaça  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*
- Fabiano Antonio Melo  
*Universidade Nova de Lisboa, Portugal*
- Fabricia Lopes Pinheiro  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Fabício Nascimento da Cruz  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Francisco Geová Goveia Silva Júnior  
*Universidade Potiguar, Brasil*
- Francisco Isaac Dantas de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Francisco Jeimes de Oliveira Paiva  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*
- Gabriella Eldereti Machado  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*
- Gean Breda Queiros  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*
- Germano Ehlert Pollnow  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*
- Glauco Martins da Silva Bandeira  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*
- Graciele Martins Lourenço  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*
- Handherson Leylton Costa Damasceno  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*
- Helena Azevedo Paulo de Almeida  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*
- Heliton Diego Lau  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*
- Hendy Barbosa Santos  
*Faculdade de Artes do Paraná, Brasil*
- Inara Antunes Vieira Willerdig  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*
- Ivan Farias Barreto  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
- Jacqueline de Castro Rimá  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Jeane Carla Oliveira de Melo  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*
- João Eudes Portela de Sousa  
*Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil*
- João Henriques de Sousa Junior  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*
- Joelson Alves Onofre  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*
- Juliana da Silva Paiva  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
- Junior César Ferreira de Castro  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*
- Lais Braga Costa  
*Universidade de Cruz Alta, Brasil*
- Leia Mayer Eyng  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*
- Manoel Augusto Polastrelli Barbosa  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*
- Marcio Bernardino Sirino  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Marcos dos Reis Batista  
*Universidade Federal do Pará, Brasil*
- Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*
- Michele de Oliveira Sampaio  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*
- Miriam Leite Farias  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*
- Natália de Borba Pugins  
*Universidade La Salle, Brasil*
- Patricia Flavia Mota  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*
- Raick de Jesus Souza  
*Fundação Oswaldo Cruz, Brasil*
- Railson Pereira Souza  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*
- Rogério Rauber  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*
- Samuel André Pompeo  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*
- Simoni Urnau Bonfiglio  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Tayson Ribeiro Teles  
*Universidade Federal do Acre, Brasil*

Valdemar Valente Júnior  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Wallace da Silva Mello  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Wellton da Silva de Fátima  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Weyber Rodrigues de Souza  
*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

Wilder Kleber Fernandes de Santana  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

## PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

## TEXTOS TRADUZIDOS

PETHÔ, Ágnes. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54. ISBN (10): 1-4438-2879-3, ISBN (13): 978-1-4438-2879-6.

PRUETTE, Lorine. A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, Vol. 31, No. 4 (Oct., 1920), p. 370-402. University of Illinois Press. DOI: 10.2307 / 1413669. ISSN: 00029556 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1413669>.

CARLSON, Thomas C. "Biographical Warfare: Silent Film and the Public Image of Poe". *The Mississippi Quarterly*, vol. 52, no. 1, 1998. Print ISSN: 0026-637X. Online ISSN: 2689-517X.

Direção editorial Patricia Bieging  
Raul Inácio Busarello

Diretor de sistemas Marcelo Eyng

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Assistente de arte Elson Moraes

Editoração eletrônica Lígia Andrade Machado

Imagens da capa Helciclever Barros da Silva Sales

Editora executiva Patricia Bieging

Assistente editorial Peter Valmorbida

Revisão André Luiz de Souza Filgueira

Autores Ágnes Pethö  
Thomas C. Carlson  
Lorine Pruette

Tradutor Helciclever Barros da Silva Sales

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

P486 Pethö, Ágnes -

Poe, psicanálise e cinema: artigos traduzidos. Ágnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 136p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88285-79-4 (eBook)

1. Cinema. 2. Psicanálise. 3. Estética. 4. Intermedialidade.  
5. Imagem. 6. Linguagem. I. Pethö, Ágnes. II. Carlson, Thomas C.. III. Pruette, Lorine. IV. Título.

CDU: 80  
CDD: 400

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.794

---

**PIMENTA CULTURAL**

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 0

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos muito especialmente a Ágnes Pethö e Dan Carlson (filho de Thomas C. Carlson) pela gentileza de autorizarem as traduções dos artigos, assim como as revistas científicas que publicaram os textos originais: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* – An International Scientific Journal of Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania (Romênia), *The American Journal of Psychology* (Universidade de Chicago), e a *The Mississippi Quarterly* (Universidade Estadual do Mississippi).

Ao Heitor, meu Sol

À Lígia, minha galáxia

À Lorine Pruette, *in memoriam*

A Thomas C. Carlson, *in memoriam*

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>12</b>
<b>Prefácio .....</b>	<b>13</b>
Capítulo 1	
<b>Intermedialidade no cinema:</b> uma historiografia das metodologias.....	<b>17</b>
Capítulo 2	
<b>Um estudo psicanalítico</b> <b>de Edgar Allan Poe .....</b>	<b>70</b>
Capítulo 3	
<b>Guerra biográfica:</b> filme mudo e imagem pública de Poe .....	<b>115</b>
<b>Sobre o tradutor .....</b>	<b>133</b>
<b>Índice remissivo.....</b>	<b>134</b>

## APRESENTAÇÃO

Esta obra é composta de artigos traduzidos sobre temas ligados ao cinema, à psicanálise e à intermedialidade, mas com base em um eixo: Edgar Allan Poe. À exceção do texto de Ágnes Pethö, que está centrado em discussão teórica aprofundada sobre a intermedialidade cinematográfica, um dos motivos para sua inclusão nesta coletânea teórica, em face de seu caráter introdutório e ao mesmo tempo inovador sobre essa abordagem teórica interdisciplinar, mas que ainda assim cita obra do inesquecível bostoniano no decorrer de suas reflexões, os dois outros artigos gravitam em torno de Edgar Allan Poe, ao discutir sua relevância para o cinema (cf. artigo de Thomas C. Carlson) e para o pensamento psicanalítico, este último visto pela ótica freudiana e histórica de Lorine Pruette.

*Helciclever Barros da Silva Sales*

*Brasília, triste inverno pandêmico de 2020*

## PREFÁCIO

### UMA POLIFONIA TEXTUAL E EXISTENCIAL

A imagem é cifra da condição humana  
Octavio Paz

Esta obra tematiza um autor caro para os estudos literários, Edgar Allan Poe. É caro porque o Buxo da Linguagem transitou entre o verso e a prosa e enfeitiçou outras artes a exemplo do teatro, da música, das artes visuais e do cinema. Muito embora tenha vivido no século XIX, seu legado permanece candente, encantando novas dobras da linguagem.

Os leitores têm em mãos uma coletânea de artigos de especialistas no autor de *O corvo*<sup>1</sup> como Ágnes Pethö, Lorine Pruette e Thomas Carlson. Uma coletânea que, no rastro de Poe, traz as marcas indissociáveis da interdisciplinaridade e da intermedialidade. Sobre o par mencionado, o olhar de Pethö atende ao tomar o cinema como objeto de abordagem. As contribuições de Pruette, voltadas para abordagem histórica e psicanalítica de base freudiana, e de Carlson, não recusam a sedução ao contemporâneo e voltam para o escritor bostoniano também pelo viés cinematográfico. Situam-o entre mídias, entre novas cartografias da linguagem, para além da intenção do autor.

Falando em intenção, o trabalho orquestrado pela tríade de autores lembra o tripé conceitual oferecido por Umberto Eco: intenção

1 Traduzido para uma variedade idiomática e intermediática, como atesta a densa tese de doutorado do tradutor deste livro, Helciclever Barros (2019), *O corvo* mostra sua atualidade e longevidade. Recordar-se ainda do estudo, também assinado por Helciclever Barros (2017), que expressa o alcance incomensurável de Poe.

do autor, intenção da obra e intenção do leitor. A *intentio auctoris* (intenção do autor) fomenta a cadeia de significantes, calcada em múltiplas possibilidades interpretativas, conduzida por estratégias semióticas e convenções estilísticas estabelecidas. A *intentio operis* (intenção da obra) é voltada para a estratégia semiótica. A estratégia semiótica é confirmada, ou reconfirmada, no texto. A *intentio lectoris* (intenção do leitor) é direcionada ao todo orgânico da obra, que busca o estabelecimento de uma conjectura interpretativa, o significado, a respeito dos significantes do texto. Colocado de outro modo, a *intentio lectoris* não visa no texto aquilo que o autor queria dizer, mas o que o texto diz, mesmo à revelia do autor. Portanto a tríade de autores aplicada à obra de Poe, esboçada pela chave intencional de Eco, promove a catarse aristotélica tão oportuna aos amantes e analistas das letras e das artes.

Tanto o texto poético quanto o literário possuem uma marca comum: são mananciais da imagem. A semantização textual resulta de uma composição imagística que dá vida ao literário. As imagens, que tem como traço identitário a ambiguidade, anunciam a visão de mundo codificada dos escritores. Uma visão direcionada à superação da distância entre palavra e objeto, entre sujeito e realidade. E mais, são concebidas porque o indivíduo é o único que adquiriu consciência de si, por meio do pensamento e da linguagem, e fundou outro mundo, o imaginário, com o propósito de liquidar o hiato que o separa do mundo real.

Os discursos poético e literário, observados por esse ângulo, exprimem os códigos temporais, sociais e históricos que caracterizam a sociedade. A expressão desses códigos é feita com ou sem a consciência dos seus/suas elaboradores/as, autores/as, poetas/poetisas. Contudo, esses discursos aglutinam a um só tempo o que foi separado e apresenta rotas para integração e para integridade do sujeito. Ou, dito de outro modo, os discursos poético e literário

apresentam o sujeito fragmentado. Ao fazê-lo, propiciam a identificação do sujeito com o tempo e o espaço, bem como o religa a si mesmo. Essa é a missão da textualidade analítica dos autores em xeque em torno do legado de Poe.

A repercussão positiva da obra de Poe no tempo presente, aqui visitada por seus estudiosos, muito se deve a essa façanha: uma textualidade urdida em um rico repertório simbólico, fundado na superação da distância entre sujeito e mundo. Por isso, Poe é interdisciplinar. Por isso, Poe é intermidiático. Por isso, Poe é pop.

A intertextualidade acionada pela pluralidade e riqueza imagística, ocorre de modo peculiar na codificação sígnica proposta por Edgar Poe, porque deita suas raízes na polifonia, calcada em uma linguagem dialética, habilitada à comunicação e geração de sub-códigos. Isso explica a conexão com a intermedialidade, bem como o interesse mundial por sua obra. Poe se apresenta como porta voz de renovação do discurso. Isso justifica a mobilização investigativa nas escrituras de Poe, proposta por Pethö, Pruette e Carlson.

Poe migra da condição sócio-histórica de *ser-aí*, no mundo, para a de mensageiro da condição humana. Esse estatuto ontológico da linguagem é certificado e ressignificado pelo/a leitor/ a, desejan-te de sentido e de significado na compreensão e interpretação textual, atento/a aos microcosmos da realidade em diálogo com macroestruturas que direcionam sua leitura. Ele/a observa nas imagens aquilo que abala as estruturas do ser, na esperança de localizar as cifras de sua humanidade.

*André Luiz de Souza Filgueira*

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB)  
Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA)

## REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. (Autor principal e editor), GOMES, A. L. KUNZ, S. A. S. *Mapeamento mundial de traduções do poema "The Raven" de Edgar Allan Poe: um estudo preliminar (1853-2017)*. Brasília: Helciclever Barros da Silva Vitoriano, 2017a. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/25199>. Acesso em: 01 Ago. 2020.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. "The Raven": referências, traduções e intermedialidade. Tese (Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

# 1

Ágnes Pethő<sup>1</sup>

## INTERMIDIALIDADE NO CINEMA: uma historiografia das metodologias<sup>2</sup>

1. É Professora Associada da Universidade Húngara Sapientia da Transilvânia em Cluj-Napoca, Romênia, onde atualmente é chefe do Departamento de Cinema, Fotografia e Mídia. Ela publicou um volume em húngaro sobre auto-reflexividade cinematográfica e editou vários livros sobre a intermedialidade tanto em seu idioma nativo húngaro quanto em inglês. Ela também é editora executiva do jornal de língua inglesa da Universidade de Sapientia, *Acta Universitatis Sapientiae: Estudos de Cinema e Mídia*. (Tradução da mini-biografia da autora constante do livro no qual está inserido o capítulo ora traduzido).

2. Este artigo foi publicado originalmente pela autora no prestigiado periódico *Acta Universitatis Sapientiae: Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 2010 Vol.2, p. 39-72. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-3.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017. Uma versão ligeiramente modificada foi publicada pela autora em 2011. Cf. PETHŐ, Ágnes. *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*. In: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54. Nesta tradução em português brasileiro, estou me baseando, segundo orientação da própria autora, no texto original mais recente de 2011. Registro especial agradecimento à autora em autorizar a tradução de tão relevante texto sobre a história da intermedialidade cinematográfica. [NT].

# 1. TEORIZAÇÃO DA INTERMIDIALIDADE NO CINEMA: QUESTÕES PERSISTENTES

## 1.1. Ainda um esforço acadêmico dissidente?

Falando sobre a intermedialidade no cinema, devemos nos fazer, antes de tudo, as seguintes questões: Qual é o papel do cinema no que pode ser definido como “estudos intermediáticos” dentro dos estudos de mídia? Qual é o lugar de um estudo intermediático do cinema dentro da estrutura geral da teoria do cinema? E, implicitamente, podemos falar de uma teoria geral do cinema em relação à intermedialidade cinematográfica? E podemos descobrir que essas perguntas não são tão facilmente respondidas quanto parecem à primeira vista. Enquanto a intermedialidade se tornou um termo geralmente aceito nos estudos de mídia, nos estudos de cinema ainda é um conceito cercado de muito ceticismo e ambiguidade<sup>4</sup>.

Se olharmos para o panorama, sem qualquer dúvida, nas últimas duas décadas, a “intermedialidade” provou ser um dos termos mais produtivos no campo das humanidades, gerando um número impressionante de publicações e debates teóricos. Essa popularidade das pesquisas intermediáticas foi motivada pela incrivelmente acelerada multiplicação da mídia em si, que exigia um arcabouço teórico adequado

4 Tenho plena consciência, ao mesmo tempo, de que o termo “intermedialidade” pode não ser o único termo possível relacionado a problemas envolvendo múltiplas relações midiáticas, muitos levantamentos terminológicos nos mostraram que “multimedialidade” ou recentemente “multimodalidade” ou transmedialidade, hibridismo de mídia, convergência de mídia, etc. também denotam fenômenos de mídia similares, mas todos podem e devem ser distinguidos um do outro. Ou, como a denominação do workshop de especialistas recentemente convocado (o *Workshop Exploratório do ESF*, realizado em Amsterdã, 12-14 de junho de 2009: *Intermedialidades*) já sugeriu, poderíamos usar a forma plural da palavra como um termo abrangente, e nos referirmos a fenômenos que envolvem as relações midiáticas como “intermedialidades”, admitindo assim que elas podem ser abordadas sob vários pontos de vista.

para mapear a proliferação de relações midiáticas. O outro fator que impulsionou a “intermedialidade” para uma atenção mais ampla foi provavelmente o fato de ter emergido em uma base interdisciplinar que tornou possível para estudiosos de um grande número de campos (teorias da literatura, história da arte, música, comunicação e estudos culturais, filosofia, estudos de cinema, etc.) participarem do discurso em torno de questões de intermedialidade.

O equilíbrio desses “estudos intermediáticos”, podemos dizer, diz respeito ao fato de que uma grande quantidade de trabalhos foi feita especialmente em três direções: a) estudos concentrados na “intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental” (RAJEWSKY, 2005, p. 47), que resultou em debates sobre a terminologia geral e classificação de relações intermediáticas; b) acompanhar a história da mídia do ponto de vista do nascimento e da inter-relação de cada mídia (uma direção que recebeu grande impulso, por um lado, dos estudos midiáticos de Friedrich A. Kittler<sup>5</sup>, e, por outro, do conceito de “remediação” introduzido por Bolter e Grusin (1999), ou mais recentemente, a partir do conceito pragmático de “convergência de mídia” introduzido por Henry Jenkins<sup>6</sup>; c) estudos usando “intermedialidade como categoria crítica” (RAJEWSKY, 2005, p. 47) resultando em análises detalhadas de relações intermediáticas dentro de textos ou mídias específicas (configurações). Como vemos, o campo está amplamente aberto a partir de investigações meta-teóricas e abordagens filosóficas gerais para análises empíricas específicas. Tanto que, mais recentemente, até mesmo a possibilidade de conferir aos estudos intermediáticos o status de uma disciplina acadêmica foi trazida à discussão<sup>7</sup>. No entanto, um número crescente de teóricos

5 Por exemplo. KITTLER: *Gramophone, Film, Typewriter*, no qual ele desenvolve a ideia de como “a mídia se cruza no tempo” (1999, p. 115).

6 JENKINS enfatiza tanto a ideia da inter-relação da mídia quanto sua interação com um consumidor ativo. Cf. JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006).

7 Esta foi uma das questões trazidas ao debate geral na conferência *Imagine Media! Media Borders and Intermediality* organizadas pela Universidade de Växjö, Suécia, de 25 a 28 de outubro de 2007.

argumenta que essencialmente a intermedialidade permanece mais como um “eixo de pesquisa”, um “conceito de pesquisa” (*Suchbegriff*) – para citar J. E. Müller,<sup>8</sup> e não um sistema coerente de pensamento que unisse todos os fenômenos e que pudessem ser chamados de “intermediáticos” dentro de uma única teoria. Este “eixo de pesquisa” pretende atravessar várias disciplinas e identifica principalmente o objeto de investigação científica (ou seja, relações intermediáticas) que deveriam ser tratados em uma pesquisa específica de mídia. A abordagem interdisciplinar da intermedialidade que resultou na incrível diversidade de temas assumidos pelos estudos intermediáticos, no entanto, também provocou a proliferação de concepções e metodologias heterogêneas que muitas vezes parecem confusas<sup>9</sup>. O estudo da intermedialidade (ou intermedialidades) chegou a um estado de disseminação entre disciplinas e tópicos de pesquisa que podem parecer produtivos, mas na verdade, muitas vezes resulta em uma mera inflação de sua terminologia.

Dentro desse campo geral – e altamente disseminado – de “estudos intermediáticos”, as investigações sobre a intermedialidade cinematográfica parecem ter um status um tanto paradoxal. Enquanto a intermedialidade na literatura e, mais recentemente, na “nova mídia digital” domina o discurso da intermedialidade e a maioria das pessoas que adotam esse “conceito de pesquisa” tem um treinamento básico na literatura ou em estudos de comunicação / teoria da mídia, vê-se que nenhum estudo teórico de intermedialidade pode ser escrito sem referências ao cinema. Quase todos os ensaios que lidam com o conceito mencionam o cinema como um campo possível onde a

8 Cf. por exemplo: MÜLLER, 2008, p. 31. Também em uma formulação anterior da mesma ideia, ele afirma que a intermedialidade não oferece a “segurança” e o status de um paradigma científico fechado, mas parece mais uma “teoria da práxis”. (“Sie bietet gewiss nicht die ‘Sicherheit’ und den Status eines ‘geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas,’ vielmehr rückt sie als eine ‘Theorie der Praxis’ Intermedialität in the Zentrum medienwissenschaftlicher Analysen”. MÜLLER, 1996, p. 17.)

9 Assim, podemos ver uma necessidade contínua de uma meta-teoria mais esclarecida em vários debates acadêmicos atuais em torno do conceito de intermedialidade.

intermedialidade pode ser observada, mas muitas vezes limitam suas observações a apenas algumas frases que às vezes revelam claramente que não estão em sintonia com a história ou a teoria do filme como uma mídia; como consequência, essas observações são frequentemente recebidas com o devido ceticismo de estudiosos do cinema. Mas isso não significa que as pesquisas que se concentram diretamente na intermedialidade do cinema estejam ausentes, ao contrário, a bibliografia da intermedialidade cinematográfica cresceu para um volume impressionante desde os anos 90. Ainda temos que lidar com uma situação em que a ideia de intermedialidade cinematográfica está longe de ser tão aceita como a intermedialidade literária é, por exemplo, que teve sua validação através de uma adaptação mais “natural” das terminologias da teoria linguística ou literária (intertextualidade, dialogismo, desconstrução, etc.). Estudos que confessam abertamente uma abordagem intermidiática ao cinema podem encontrar-se em uma espécie de status independente, sendo desconsiderados por certos círculos acadêmicos que vêem neles uma hibridação indesejada da teoria do cinema, uma “aplicação” de uma estrutura conceitual considerada como algo vindo de “fora” das teorias do cinema *mainstream*<sup>10</sup>.

Portanto, é apenas um problema de uma interdisciplinaridade um tanto desequilibrada, onde a ênfase permanece em outros territórios para além do cinema, e as noções relacionadas à intermedialidade passam a ser meramente ilustradas ao estender os exemplos além da fronteira da mídia entre literatura e cinema? Ou será um problema derivado do outro lado, ou seja, do lado da teoria do cinema que ainda não reconheceu “como suas”, por assim dizer, as pesquisas sobre a intermedialidade cinematográfica?

<sup>10</sup> Muitas vezes, as pesquisas que se concentram na intermedialidade cinematográfica são organizadas por departamentos acadêmicos de linguística e literatura, adotando abordagens interdisciplinares (às vezes como um meio de apimentar sua atual oferta de cursos e tópicos de pesquisa) ou departamentos de comunicação / mídia em vez de departamentos universitários especializados em estudos de cinema.

## 1.2 Intermedialidade: uma fenda na teoria do cinema, uma questão de política ou apenas um ponto cego?

Houve duas importantes avaliações críticas do estado da teoria do cinema nas últimas décadas. A primeira pesquisa crítica, em meados da década de 1990, acompanhou a introdução da ideia de “pós-teoria” por David Bordwell e Noël Carroll e foi interpretada como um ataque à própria teoria do cinema nos ardentes debates que se seguiram. A segunda reavaliação veio de David N. Rodowick, que em 2007 expressou sua preocupação, em uma palestra pública intitulada *An Elegy for Theory*<sup>11</sup>, de que a teoria do cinema está passando por uma crise, declarando que: “a evolução dos estudos de cinema desde o início dos anos 80 tem sido marcada tanto por um descentramento de filmes com respeito a mídia e estudos visuais quanto por um recuo da teoria” (2007a, p. 91)<sup>12</sup>. Nesta palestra – que está sendo atualmente elaborada em um projeto de livro inteiro, concebido para ser uma continuação de seu trabalho mais recente, *The Virtual Life of Film* (2007b) – Rodowick lamenta a perda de ênfase na teoria do cinema, por um lado, em favor do interesse renovado na história do cinema, implicitamente a poética histórica do cinema e de um interesse meta-teórico na história crítica da própria teoria. Ambas as tendências podem estar ligadas às ideias apresentadas por David

11 A palestra que foi originalmente preparada como discurso principal na conferência-quadro “On the Future of Theory”, Universidade Estadual de Oklahoma, em Stillwater, de 3 a 4 de novembro de 2006, foi revisada para o Seminário Radcliffe sobre “Contesting Theory” no *Radcliffe Institute for Advanced Study*, de 4 a 5 de maio de 2007, foi publicado posteriormente como um artigo na revista *October* (2007a).

12 Embora pareça um pouco paradoxal que Rodowick admita que a “teoria do cinema” de que essas novas tendências parecem se retirar também foi altamente interdisciplinar em métodos e conceitos e, portanto, menos de uma disciplina autônoma como certos critérios científicos exigiriam: “Desde o final da década de 1960 e ao longo da década de 1970, a institucionalização dos estudos de cinema nas universidades da América do Norte e Europa foi identificada com uma certa ideia de teoria. Isso era menos uma “teoria” no sentido científico abstrato ou natural do que um compromisso interdisciplinar com conceitos e métodos derivados da semiologia literária, da psicanálise lacaniana e do marxismo althusseriano, ecoado na influência mais ampla do estruturalismo e do pós-estruturalismo nas humanidades”. (2007a, p. 91).

Bordwell em vários de seus livros. Nos capítulos introdutórios escritos para o volume da *Post-Theory* (1996), Bordwell e Carroll, eles mesmos, proclamaram o fim da “Teoria” ou da “Grande Teoria”, consistindo no que eles viram como “especulações etéreas”, e apresentaram fortes argumentos para uma “fragmentação” ou “*middle-level research*” (cf. BORDWELL, 1996), insistindo em “ancorar a disciplina no cinema como um objeto empírico sujeito a investigações fundamentadas em métodos científicos naturais” (RODOWICK, 2007a, p. 92). Por outro lado, Rodowick observa que “os desafios filosóficos à teoria vieram de estudiosos do cinema influenciados pela filosofia analítica”, nomeando Richard Allen, Malcom Turvey, Murray Smith como alguns dos aliados do lado da filosofia à ideia de contestação à validade da teoria do filme (2007a, p. 92). “Desta maneira”, – ele acha que – “ao longo dos anos 80 e 90, há um triplo deslocamento da teoria – pela história, ciência e, finalmente, filosofia” (2007a, p. 95). Ele observa que “do ponto de vista analítico, os argumentos a favor e contra a ‘teoria’ ocorrem no contexto de uma filosofia da ciência” e “a filosofia desaparece na ciência como ‘teoria’ se torna indistinguível da metodologia científica” (2007a, p. 97).

Destes debates os dois lados são claramente distinguíveis: um está reivindicando os direitos da “Teoria” fundamentada na filosofia (consequentemente ética e epistemologia), e buscando – por exemplo, como aponta Rodowick no exemplo de Stanley Cavell – uma compreensão de “como nossos modos atuais de estar no mundo e relacioná-lo são ‘cinematográficos’” (2007a, p. 107), enquanto o outro pode ser visto deste ponto de vista como um “retiro” para a “pós-teoria”, entendida por seus promotores como uma multiplicação não de teorias e teorizações doutrinárias, mas por problemas de pesquisa direcionados (BORDWELL, 1996, p. xvii). O que parece ser relevante do nosso ponto de vista, entretanto, não é qual linha de argumentos podemos aceitar, mas o que está faltando nessas perspectivas críticas. Embora tanto Bordwell quanto Rodowick apresentem uma visão geral bastante sutil do que consideram ser o atual estado da arte nos

estudos de cinema, podemos observar que há também uma outra divisão que poderia ser levada em conta no que diz respeito à teoria do cinema: parece ser uma ruptura não só entre “Teoria” e teorização contemporânea “fragmentada”, como Rodowick a vê, ou entre interpretações associativas ou escritos teóricos “escritos como uma bricolagem de outras teorias” (BORDWELL, 1996, p. 25) e uma busca por um método mais científico como Bordwell o vê, mas há também uma divisão distinta entre abordagens cognitivas, ecológicas ou filosóficas atuais para mover a teoria da imagem, por um lado, e uma discussão teórica da mídia sobre o cinema que inclui inevitavelmente questões de intermedialidade, por outro. Esta última divisão parece ainda mais aguda, pois apesar da existência de importantes obras de ambos os lados, parece haver muito pouca comunicação entre os estudiosos dessas duas “trincheiras”, por assim dizer. E enquanto a primeira “divisão” foi muito debatida, essa segunda é muito menos visível. Uma das possíveis causas para isso é o fato de que o rompimento parece não ser apenas entre escolas teóricas ou metodologias aplicadas, mas também entre as línguas do discurso: inglês versus alemão e francês. Em contraste com a teoria do cinema inicial, que começou na Europa, a corrente teorização *mainstream* parece estar localizada na América. Estudos intermediários, no entanto, estabeleceram fortalezas na Europa e no Canadá, e os estudos de cinema que adotam a ideia de intermedialidade são praticados dentro de uma estrutura interdisciplinar. Não é surpresa, portanto, que análises importantes, espalhadas em coleções de língua alemã ou francesa, tendam a desaparecer no que diz respeito à teorização cinematográfica norte-americana<sup>13</sup>. É verdade que, embora não haja escassez de textos que possam ser qualificados como uma “teoria” intermediária em geral, nenhuma “grande” teoria de cinema intermediária está à vista, apenas o tipo de “middle-level

13 Embora o livro de Yvonne Spielmann sobre a intermedialidade e o trabalho de Peter Greenaway (*Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, 1997) seja uma notável tentativa de conciliar a análise cinematográfica neo-formalista praticada por David Bordwell e Kristin Thompson com a perspectiva de estudos intermediários, este gesto “não foi retribuído, a teoria do cinema cognitivo nunca tratou realmente de aspectos intermediários do cinema.

*research*” que Bordwell defendeu como “investigação responsável, imaginativa e animada” (1996, p. xvii).

No entanto, em uma época que se exige uma busca mais específica e científica dos estudos de cinema, uma análise intermediária do filme parece muito contaminada por sua interdisciplinaridade ou, como o argumento de Rodowick poderia sugerir, muito ligada a outro vasto campo de interesse, estudos de mídia em geral. E também podemos nos perguntar: por que uma teorização intensamente dirigida por métodos emprestados de outras disciplinas é aceita no caso da semiótica do cinema, narratologia ou teoria cognitiva do cinema - que são todas reconhecidas como buscas legítimas de estudos fílmicos, e não meramente como ramos de algumas outras disciplinas -, mas a “interdisciplinaridade” da intermedialidade frequentemente sugere conotações negativas de “hibridismo”? É por causa da barreira da língua, sugerida anteriormente, devido às diferenças nos contextos culturais em que essas pesquisas estão inseridas<sup>14</sup>, ou é mais o efeito de tendências divergentes no que poderíamos chamar de “política da ciência” global? Ou tem relação com os pressupostos ideológicos implícitos que também parecem “contaminar” a noção de intermedialidade<sup>15</sup>, ou meramente tem relação com a suspeita de que o empreendimento dessa perspectiva de pesquisa é um sinal de declínio em um mundo acadêmico baseado em hierarquias disciplinares clássicas e uma distinção clara das áreas acadêmicas de pesquisa (como sugerido por Jürgen E. Müller<sup>16</sup>)? Pois há indubitavelmente uma linha de pensamento “escatológica” ligada à

14 Nos EUA, a teorização cinematográfica, como eu entendo, é ainda hoje constantemente forçada a se afirmar contra as práticas cinematográficas e a crítica cinematográfica. Na Europa, em comparação, a teoria do cinema é compelida a encontrar seu “apoio” não tanto contra o pano de fundo da produção cinematográfica, mas entre disciplinas acadêmicas tradicionais e instituições no contexto das quais uma estratégia de interdisciplinaridade pode parecer mais bem-sucedida.

15 Cf. detalhes sobre a acusação ideológica da noção de intermedialidade no artigo de Jens Schröter, *The Politics of Intermediality* (2010).

16 Cf. o artigo intitulado: *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era* (2010b).

intermedialidade que é perceptível na interpretação “sintomática” das pesquisas intermidiáticas (como manifestações do “fim” de certas disciplinas acadêmicas e também como manifestações dos esforços para revitalizar as estruturas acadêmicas enfermas aqui e ali). A mesma ideia “escatológica” de intermedialidade emerge na retórica das discussões sobre o iminente fim da mídia cinematográfica (discussões que aconteceram principalmente em torno do centenário do cinema, lamentando a “morte” das experiências e tecnologias clássicas do cinema).

Mas deixando de lado essas ambivalências que podem levar a tais perspectivas “finais” e interpretações das políticas acadêmicas, talvez seja mais adequado descrever o “lugar” do intermidiático em pesquisas fílmicas não tanto em termos de “ruptura” ou “divergência” entre escolas de pensamento ou em termos de uma política da ciência, mas apenas como uma espécie de “invisibilidade”, “um ponto cego da teoria do cinema”, como François Jost colocou (2005, p. 111-112). Paradoxalmente, tanto a “teoria fragmentada” de Bordwell quanto as pesquisas de Rodowick sobre a “vida virtual” ou a “vida virtual do filme” têm muito em comum com os “estudos intermidiáticos” do cinema, um em método e o outro em conteúdo real: o Bordwelliano “fragmentado” – como sugerido anteriormente – pode ser visto como apenas outro nome das “fatias” de pesquisas feitas ao longo do “eixo de pesquisa de intermedialidade”; enquanto a teorização de Rodowick gira em torno das mesmas questões debatidas pelos teóricos de mídia ao olharem para o cinema<sup>17</sup>, mesmo que ele não se posicione explicitamente nesse “eixo” das pesquisas intermidiáticas.

Mas o que parece ser o mais importante fator de “ponto cego” é que vários estudiosos contemporâneos que escrevem sobre “a mídia” do cinema o consideram principalmente do ponto de vista estético,

<sup>17</sup> *The Virtual Life of Film* (RODOWICK, 2007b) é essencialmente sobre a mudança da midialidade das imagens em movimento, e o que também pode ser considerado como a “remediação” do cinema clássico em novas mídias.

e o coloca em um discurso que gira em torno do valor estético do cinema, e não parece o considerar a partir de uma perspectiva teórica midiática. A questão da midialidade cinematográfica entra em debate através das críticas às teorias do cinema clássico, e o próprio conceito de mídia parece se tornar uma casualidade nos repetidos ataques contra a “Grande Teoria”. O caso de Noël Carroll talvez seja o mais edificante a esse respeito. À primeira vista, Carroll rejeita completamente a possibilidade de discutir a midialidade do cinema. “Forget the Medium!!” – diz explicitamente o título do capítulo de Carroll em um de seus últimos livros. (CARROLL, 2003, p. 1-10). Mas, na verdade, a rejeição do “fundacionismo midiático”, como ele o chama, equivale apenas à derrubada do conceito monumental de cinema e à rejeição de uma estética normativa e prescritiva baseada no pressuposto do essencialismo midiático<sup>18</sup>. Assim, em uma segunda visada, o oposto é totalmente verdade, Carroll parece defender a natureza híbrida e multimidiática do cinema como uma forma de arte<sup>19</sup>. Entretanto, como Rodowick afirma corretamente (2007b, p. 41), Carroll consegue jogar fora o bebê com a água do banho, argumentando contra a especificidade da mídia do cinema, devido ao seu hibridismo. Pois – como diz Rodowick – é impossível entender a multimidialidade sem uma compreensão adequada das propriedades individuais da mídia combinada. Assim, no caso de Carroll, é o conceito de uma estética “legislativa”, e também uma ideia simplificada de multimidialidade cinematográfica que de fato “bloqueia a visão” em direção a uma compreensão mais sutil das relações de mídia envolvidas no cinema<sup>20</sup>. Em um exemplo anterior, um livro intitulado *Theorizing the Moving*

18 Ele rejeita “que haja uma mídia característica de filme e que as propriedades essenciais da mídia cinematográfica prescrevem implicitamente restrições importantes sobre o que o cinema de sucesso artístico pode e deve alcançar” (CARROLL, 2003, p. xiii).

19 Cf. CARROLL: “Formas artísticas geralmente envolvem uma série de mídias, incluindo com frequência sobreposições” (2003, p. 5).

20 Cf. um breve resumo da posição de Carroll em relação à questão da midialidade cinematográfica também no ensaio incluído neste volume com o título *Reading the Intermedial. Abysmal Mediality and Trans-Figuration of the Moving Images*.

*Image* (1996), Carroll ainda lida com a profunda interconectividade das estruturas e imagens da linguagem verbal dentro de certas metáforas, por exemplo, mas sem considerá-lo um caso de “intermedialidade” tal qual nos acostumamos em estudos que relacionam palavra e imagem.

De maneira similar, existem alguns trabalhos teóricos que falam sobre certas facetas do cinema que, com razão, cairiam no escopo das análises intermediáticas ou exigiriam a discussão dos aspectos midiáticos, mas isso não é de todo o caso. Na maioria das vezes, a intermedialidade permanece: “une question non questionnée” (“uma pergunta inquestionável”) para citar François Jost (2005, p. 111) novamente. Além disso, a maioria dos textos teóricos *mainstream* (quase todos os manuais de Estudos Fílmicos ou Análises Fílmicas disponíveis, por exemplo) tratam o filme como uma entidade monomidiática, sem levar em consideração seus aspectos intermediáticos, mesmo em trabalhos mais recentes que tratam da transição do cinema do analógico para o digital.

Além disso, no decorrer da última década as questões de intermedialidade tiveram que enfrentar um novo desafio que começou a tomar forma nas crescentes discussões sobre a chamada condição “pós-mídia”. Após anos de turbulência provocada pela proliferação de novas tecnologias de produção e difusão de imagens em movimento, o desafio da chamada “era da pós-mídia” também pode ser identificado pelo fato de que parece haver um efeito de uniformização entre as diferentes formas de imagens em movimento. Os teóricos afirmam que agora que o termo “mídia” triunfou, a mídia atual “já está morta” (LUTTICKEN, 2004, p. 12). A imagem digitalizada absorve a mídia que se torna mídia “morta-viva”, meros “fantasmas de seu eu anterior” (LUTTICKEN, 2004, p. 12)<sup>21</sup>. Assim, a “invisibilidade” da intermedialidade parece estar ameaçada tanto pela prática midiática contemporânea das

21 Esse tipo de discurso, de certo modo, parece continuar os debates sobre a “morte do cinema” entre críticos de cinema e estetas conduzidos na época do centenário do cinema.

“misturas” digitais, quanto pelas teorias contemporâneas que afirmam que o próprio conceito de “mídia” precisa de uma adequada mutação<sup>22</sup>. Então, o que acontece com o cinema e a noção de intermedialidade na era pós-midiática? Sua relevância desaparecerá enquanto questões de monomídia ameaçam ganhar nova força com a uniformidade da digitalização? Ou bem pelo contrário, voltará com uma vingança, já que a intermedialidade (e as próprias imagens em movimento) podem ser percebidas cada vez mais não apenas como uma forma de comunicação, mas como uma forma de “ambiente” que permanece uma experiência sensual de múltiplas camadas, apesar de todos os seus aspectos globalizantes e unificadores?

### 1.3 FILME COMO UMA INCRÍVEL MÍDIA DE ENCOLHIMENTO OU UMA INTERMÍDIA?

Ao nos fazermos as perguntas básicas sobre a teoria do cinema e a intermedialidade, não podemos evitar o fato de que o cerne de todas essas questões é o problema da midialidade do próprio filme. Como Rodowick explica: “uma consequência poderosa do rápido surgimento da mídia eletrônica e digital é que não podemos mais dar como certo o que é ‘filme’ – suas âncoras ontológicas vieram sem fundamento – e assim somos obrigados a revisitar continuamente a questão: o que é o cinema?” (2007b, p. 93). O cinema como o conhecemos, adquiriu um status histórico, tornou-se uma mídia preservada principalmente pelos arquivos de filmes. A experiência tradicional de cinema foi substituída por um cinema baseado em novas tecnologias digitais, a fim de proporcionar uma experiência multissensorial avassaladora. Sistemas de vídeo caseiros, jogos de computador 3D interativos ou até mesmo

<sup>22</sup> Cf., por exemplo, as alegações de Lev Manovich de “um novo sistema conceitual que substituiria o antigo discurso das mídias e seria capaz de descrever a cultura pós-digital, pós-rede de forma mais adequada” (2001b).

telefones celulares ou telas de publicidade instalados em ruas ou estações de metrô tornaram-se mídias para nosso consumo diário de imagens em movimento. O filme se tornou uma “mídia de encolhimento incrível”, como David N. Rodowick apontou em seu livro intitulado *The Virtual Life of Film* (2007b), desaparecendo de nossa vida diária como uma mídia, mas persistindo como “experiência cinematográfica” em novas mídias, e nos espaços e espetáculos da vida cotidiana.

Portanto, um passo lógico a ser seguido é que os estudos de cinema devem incluir todas as “mutações” de mídia possíveis do cinema. De certa forma isso já aconteceu. Em vez de “cinema” ou “filme”, o termo mais geral de “imagens em movimento” parece adquirir uma popularidade crescente, enquanto o chamado cinema “clássico” analógico se torna apenas uma das mídias que podem ser incluídas sob esse termo geral. As teorias do cinema cognitivo e ecológico já adotaram essa perspectiva (ver CARROLL, 2003, ANDERSON, 2005, etc.), e é natural que a perspectiva da intermedialidade seja edificante em relação às diferentes manifestações ou mudanças na midialidade / configuração / usos sociais de imagens em movimento e suas novas inter-relações<sup>23</sup>.

A outra questão importante, tanto de uma perspectiva mais estreita quanto mais ampla, tem sido a seguinte: O filme é uma mídia entre várias outras em nossa cultura ou é aquele que combina mais de uma? O filme (mesmo em sua forma tradicional) é uma mídia “intermediática”, um “composto”, em outras palavras, talvez a melhor mídia “mista” ou “híbrida” que combina todos os tipos de mídia em sua textura de significação? Ou devemos mais provavelmente considerá-lo meramente como um “lugar”, um “campo” onde relações intermediáticas e / ou transformações de mídia podem ocorrer? O cinema, portanto, é um protótipo ou um caso único de intermedialidade, como sugerem alguns dos estudos?

23 Cf. também as opiniões de MÜLLER expressas no artigo publicado na *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Volume 2 (2010b).

Em um dos livros inovadores escritos sobre a intermedialidade cinematográfica, Jürgen E. Müller escreve o seguinte: “A introdução da eletricidade e da eletrônica transformou o filme no limiar intermediário do modernismo, o que significou os estágios finais da mecanização e também o início da eletrônica e o digital dentro da história da mídia. Portanto, o filme não é híbrido ou intermediário porque fez seus precursores midiáticos em seus próprios conteúdos (como foi a tese de McLuhan), mas porque desde o início encontramos interações e interferências midiáticas em quase todos os níveis. Suas condições técnicas, suas circunstâncias de apresentação e suas estruturas estéticas são todas marcadas por essas interações” (1996, p. 47)<sup>24</sup>

Da mesma forma, Jürgen Heinrichs e Yvonne Spielmann abordam este assunto da seguinte maneira em um editorial para a edição especial intitulada “What is Intermedia?” Da revista *Convergence* (2002 No. 8): “Conceitualmente, intermídia denota uma fusão ao invés de uma acumulação de mídia. Assim, a convergência de elementos de diferentes mídias implica a transformação, o que é mais do que a soma de suas partes”. [...] “As histórias da mídia tendem a ver o cinema como a primeira mídia verdadeiramente intermediária. Tais avaliações históricas argumentam que a adaptação do cinema, a convergência e a fusão de características discretas da literatura, música, dança, teatro e pintura respondem por sua qualidade intermediária. No entanto, isso não implica que a mídia do filme *per se* deva ser considerada intermediária<sup>25</sup>. O exemplo do cinema destaca a qualidade

24 “Die Einführung der Elektrizität und der Elektronik machte den Film é a intermediário da Schwellen-Medium der Moderne, welches den Endpunkt der Mechanisierung und zugleich den Ausgangspunkt der Elektronisierung und Digitalisierung in Mediengeschichte markiert. Der Film ist jedoch nicht deshalb hybrid und intermedial, weil er sich seit éinem Beginn auf nahezu jedem Niveau in medialen Interaktionen und Interferenzen befindet. Seine technische Voraussetzungen, Sena Aufführungsbedingungen und sena ästhetischen Strukturen sd durch diese Interferenzen geprägt”. (MÜLLER, 1996, p. 47).

25 Em seu livro anterior, Yvonne Spielmann declara de maneira semelhante que o filme produziu formas intermediárias ao longo de sua história, entretanto isso não significa que o filme deva ser considerado “em si mesmo intermediário” (Cf. “Im Medium Film haben sich historisch intermediale Formen herausgebildet, aber das Medium ist nicht per se intermedial”. SPIELMANN, 1998, p. 9).

transformadora da intermedialidade que pode ser encontrada nas inter-relações variáveis entre duas ou mais formas de mídia. Estes podem ter se desenvolvido separadamente, mas são transformados através da convergência em uma nova forma mista. No exemplo do cinema, a intermedialidade atua como um modelo para as inter-relações variadas entre mídias diacrônicas e sincrônicas” (2002, p. 6-7).

Essas avaliações teóricas vinculam claramente a ideia de intermedialidade ao filme, considerando o filme como uma mídia que interage com outras mídias em vários níveis e em uma variedade de formas, ou como uma mídia que desenvolveu certas configurações que podem ser chamadas de intermediáticas. No entanto, ainda há espaço para respostas mais abrangentes a essas questões fundamentais. Teorizar a intermedialidade no cinema, ou uma filosofia da intermedialidade cinematográfica no cinema está longe de ser um capítulo fechado, na verdade, deveria tornar-se uma questão ainda mais aguda com o advento das teorias e estéticas “pós-midiáticas”.

## 2. ROTAS AO LONGO DO EIXO DE PESQUISA HISTÓRICA DA INTERMEDIALIDADE NO CINEMA?

O que já está bastante claro é que questões de intermedialidade devem sempre ser consideradas em uma perspectiva histórica: tanto no caso de pesquisas feitas em intermedialidade, ou no caso de investigações meta-teóricas, quando examinamos teorias sobre relações intermediáticas. A intermedialidade como objeto de pesquisa só pode ser examinada dentro de seu contexto, no contexto de coordenadas concretas de tempo e lugar<sup>26</sup>. Os filmes primitivos exibem um conjunto totalmente diferente de relações midiáticas do que as que

26 *The Virtual Life of Film* de Rodowick é um bom exemplo disso.

encontramos nas formas institucionalizadas estabelecidas de narrativa cinematográfica, sem mencionar desenvolvimentos posteriores da técnica que estabelecem novos conjuntos de redes intermidiáticas ou formas mais recentes de imagens em movimento. E, se procurarmos a história do pensamento em relação à ideia de intermedialidade, também descobriremos que o problema das interações da mídia surge logo no início da história do cinema e é imediatamente refletido pelos primeiros teóricos do cinema. As relações com a mídia, em conjunto com as relações interartísticas do cinema, mostram-se uma área em discussão que persiste mais ou menos enfaticamente ao longo da história da teoria do cinema e não apenas aparecem nos estudos de intermedialidade das últimas décadas. Por um lado, é de fato um assunto trazido à atenção pelos estudos de mídia, e a quantidade de literatura que foi publicada sobre o tema da intermedialidade no cinema já pode ser avaliada em termos de metodologias e terminologia específicas. Por outro lado, também é verdade que podemos traçar a entrada não apenas pela teorização intermidiática “explícita” do cinema, mas também pelas considerações teóricas mais “implícitas” que precederam o surgimento da teoria da mídia, e também das análises que podem não ser incluídas sob o título de estudos intermidiáticos, os quais, no entanto, tratam das mesmas questões que os estudos fundamentados em teorias intermidiáticas.

Historicamente falando, as maneiras pelas quais ocorrências intermidiáticas (em outras palavras, as relações de mídia em que o cinema se envolve) foram discutidas (direta ou indiretamente) na teoria do cinema ou a análise pode ser agrupada nos seguintes paradigmas esboçados abaixo.

## 2.1 Filme como Experiência Sintética e o Espírito de um Novo Laocoonte

A ideia de que o cinema está inevitavelmente interconectado com outras mídias e artes tem sido uma questão constante abordada por teorias de uma forma ou de outra desde que os primeiros filmes foram apresentados em um ambiente teatral e desde que os filmes tentaram apresentar narrativas e produzir emoções em uma combinação de imagens em movimento, música e palavras. Nas primeiras décadas da história do cinema, encontramos similitudes ou metáforas sinestésicas maravilhosamente poéticas em ensaios descrevendo a essência do cinema como uma nova arte e uma mídia surgindo em termos de comparação com as outras artes, definindo o que os filmes não são e definindo a especificidade do cinema. Ricciotto Canudo escreveu em 1911: “A nova manifestação da Arte deveria ser mais precisamente uma *Painting and a Sculpture developing in Time* [...] em uma apoteose muito surpreendente, *The Plastic Art in Motion will arise*” (1993, p. 59). O nome de “photoplay” empregado por Hugo Münsterberg (1916) também sugere uma mistura similar de artes que dão origem ao cinema. *Art of the Moving Picture* (1915), de Vachel Lindsay, elabora até mesmo uma taxonomia de tipos “fotográficos” que descreve o filme como “escultura em movimento”, “pintura em movimento” ou “arquitetura em movimento”, e toda a sua visão de complexidade cinematográfica na ideia de um “hieróglifo” específico da imagem em movimento.

Essa tendência de descrever a essência do cinema apontando analogias com outras artes e mídias continuou de maneira mais sistemática com as ideias de Sergei Eisenstein, cuja famosa teoria da montagem foi elaborada sobre o conceito de filme ser “música para os olhos”. (A terminologia usada também reflete esse conceito, por exemplo, “tonal”, “montagem horizontal”, etc.). Sua famosa colaboração com Sergei Prokofiev em *Alexander Nevsky* (1938) é um exemplo bem

conhecido de como ele concebeu imagens em movimento seguindo a estrutura rítmica de uma partitura musical. Os ensaios de Eisenstein (1942) também podem ser considerados os precursores da ideia de arqueologia midiática quando ele fala das técnicas dos romances de Dickens ou Zola em comparação com a narrativa fílmica, ou os paralelos entre a montagem cinematográfica e as pinturas de El Greco. Em todas as suas obras, ao mesmo tempo, ele manteve uma visão altamente sinestésica sobre o cinema, na qual os elementos característicos de cada uma das artes ou de cada um dos sentidos foram combinados de uma maneira única. Ao falar sobre El Greco, por exemplo, ele fala da montagem “cromo-fônica” e da rapsódia da cor amarela; ao apresentar seu próprio método de misturar cinematografia em preto-e-branco com a cor em *Ivan, o Terrível* (1944), ele fala da cor atuando como um tema musical. Como um todo, sua teoria da montagem é uma tentativa correspondente à ambição da síntese de Lessing em seu *Laocoonte*) para encontrar correspondências entre todas as artes.

Esse tipo de teorização da interconexão do cinema com as outras artes e mídias é mais do que simplesmente conferir uma qualidade poética (consequentemente valor estético) ao filme pelo uso de uma linguagem sinestésica, pode ser atribuída de fato a uma realização inicial do que mais tarde veio a ser conhecido como o fenômeno da “remediação” na teoria da mídia de Bolter e Grusin (1999) ou o que Jens Schröter denotou como “intermedialidade ontológica” (“ontologische Intermedialität”, 1996, p. 146): a definição das novas mídias emergentes é feita através de comparações com outras artes e mídias já familiares, e também o reaproveitamento das artes e mídias pelo cinema é reconhecido. Também é consistente com o processo necessariamente envolvido no surgimento de uma nova mídia, como Gaudreault e Marion explicaram: “a identidade de uma mídia é um assunto muito complexo. Além disso, a especificidade de modo algum significa separação ou isolamento. Uma boa compreensão de uma mídia, portanto, implica compreender sua relação com outras mídias:

é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediário, que uma mídia é entendida” (2002, p. 15).

No entanto, os argumentos para a aceitação da nova sétima arte trazem não apenas ideias entusiastas como *Gesamtkunstwerk* ou metáforas sinestésicas sobre o cinema citadas acima, mas também rejeições explícitas de demasiada “contaminação” com as outras artes, especialmente a literatura. E esses debates tendem a se renovar de tempos em tempos em torno da introdução de novas tecnologias dentro do cinema: a introdução do som ou a mudança do analógico para o digital, e também em torno das questões de adaptações da literatura<sup>27</sup>.

A assim chamada estética “essencialista” do filme, muitas vezes recorre a uma comparação entre as artes no espírito praticado por G. E. Lessing em seu famoso ensaio *Laocoonte* e estabelece princípios estéticos normativos e limites da mídia aos quais o filme deveria obedecer. O *New Laocoön* de Arnheim (1938), que trata do advento dos filmes sonoros e que rejeita o som como uma interferência indesejada na pureza da mídia, é um exemplo disso. “Uma mídia expressiva que seja capaz de produzir obras completas com recursos próprios manterá para sempre sua resistência contra qualquer combinação com qualquer outra mídia”, declarou Arnheim (1938, 2002). Em um artigo posterior, no entanto, publicado em 1999, Arnheim revisou sua atitude e admitiu que: no cinema “uma variedade de mídias poderia estar envolvida, como é o caso de uma orquestra onde cada instrumento desempenha seu papel em toda a performance. [...]”

<sup>27</sup> Cf., por exemplo, as opiniões do formalista russo Boris Eichenbaum, que defendia a ideia de que o cinema e a linguagem não podem ser separados e a análise do uso da linguagem no cinema constitui uma das questões mais importantes da teoria do cinema (*Problems of Film Stylistics*, 1927), mas que também comparou a relação entre cinema e literatura a um casamento que vem acontecendo há muito tempo, e pediu que o cinema deixe sua “honrada amante”, a saber, literatura (*Film and Literature*, 1926). O ensaio altamente influente de Bazin escrito em defesa de um “cinema impuro” também pode ser notado (1967).

Vejo agora que não existe trabalho limitado a uma única mídia. [...] A mídia cinematográfica, como eu reconheço agora, lucra com uma liberdade, um espaço de respiração que eu não podia me dar ao luxo de considerar quando lutei pela autonomia do cinema. É livre para usar som ou nenhum som, cor ou sem cor, um quadro limitado ou um espaço infinito; pode explorar a profundidade ou usar as virtudes da superfície do plano. Essa liberdade coloca o filme mais de perto na companhia de outras artes performáticas, como o teatro, a dança, a música ou a pantomima” (ARNHEIM, 1999, p. 558)<sup>28</sup>. Assim, Arnheim retorna a um modelo sinestésico ou semelhante ao *Gesamtkunstwerk* nos moldes de Eisenstein.

A analogia do cinema com a música ou a performance musical, que Arnheim menciona aqui, é na verdade uma metáfora recorrente da estética do cinema, reconhecendo a natureza composta da significação do filme e a qualidade sinestésica da experiência cinematográfica muito além do alcance da teoria da montagem de Eisenstein. David Bordwell avaliou a história dessa analogia em detalhes e apontou suas diversas ramificações. Ele considera que, por um lado, “funcionou para frear a tendência de pensar o cinema como uma arte do real” (BORDWELL, 1980, p. 142). Por outro lado, a música se tornou “útil como modelo por causa de suas características arquitetônicas. Uma peça musical exhibe forma em muitos níveis [...]. O que tornou a analogia atraente são as maneiras pelas quais uma peça musical pode ser analisada como um sistema de sistemas [...]. Nessa analogia, um filme se torna uma forma em larga escala feita de sistemas menores” (BORDWELL, 1980, p. 142) e, como tal, ajudou os teóricos do cinema a pensar no cinema como uma interação de sistemas formais (levantando, é claro, outras questões sobre a natureza de tal “interação”). No entanto, também temos que levar em consideração, como Noël Carroll assinalou, que muitas vezes tais “analogias musicais”

28 Um dos intérpretes da teoria de Arnheim, Dimitri Liebsch considera que a revisão de Arnheim de suas visões anteriores poderia ser descrita como uma nova “Dramaturgie Hamburgische” em paralelo com as obras de Lessing (2004).

são usadas para não enfatizar a qualidade sinestésica do cinema, mas precisamente as presumidas normas estéticas apresentadas no espírito do legado de Lessing, a fim de expressar a “verdadeira essência” da mídia em contraste com um cinema excessivamente literário “em nome do purismo” (CARROLL, 1996, p. 18).

## 2.2 Teorias Trans-Midiáticas do Cinema

Esta é talvez a categoria mais discutível listada aqui. Como sabemos, especialmente no campo da narratologia, temos uma longa tradição de teorizar a narrativa fílmica (assim como mais recentemente os jogos de computador) com base nas noções desenvolvidas na narratologia literária. Os primeiros teóricos a fazê-lo foram os formalistas russos (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov, etc.) que, como sabemos, escreveram extensivamente sobre assuntos relacionados à mídia cinematográfica. Suas ideias foram posteriormente tomadas pelas chamadas análises de filmes neo-formalistas (como praticado por Kristin Thompson, por exemplo). A narratologia de David Bordwell também é baseada em categorias formalistas (como *fabula* e *suzhet*<sup>29</sup>), assim como as teorias de narrativa fílmica ou ponto de vista de Edward Branigan reaproveitam as categorias de Genette. O que torna questionável incluir tais teorias na linha de teorizar a intermedialidade é que essas categorias de narratologia são consideradas trans-midiaticamente aplicáveis exatamente porque, de acordo com certas visões, acredita-se que a estrutura narrativa é entendida como midiaticamente não específica (como um universal semiótico ou como uma estrutura profunda), e sem dúvida essas teorias não se aproximam do cinema como tendo o potencial de se engajar em relações intermediáticas. No entanto, há casos em que uma estrutura teórica trans-midiática é usada para teorizar a especificidade

29 “Enredo” em russo. [N.T.].

e as diferenças midiáticas. O ensaio seminal de Seymour Chatman: *What Novels can Do that Films can't (and Vice Versa)*, de 1981, é um bom exemplo, mas pode ser encaixado na próxima categoria, citada abaixo (exemplificando como essas categorias às vezes são interconectadas).

### 2.3 Análises Comparativas, Teorias Inter-Arte (“Cinema e...” – Tipos de Obras)

Alguns trabalhos apresentam análises comparativas do cinema e das outras artes. Este tipo de teorização é mais frequentemente praticado como uma teoria interarte geral que compara duas formas de arte ou mídia (pintura e cinema, literatura e cinema), que geralmente não compreende apenas a apresentação comparativa de uma arte versus a outra, mas também lida com: a) *traçar as influências / empréstimos entre as artes e mídia*, sua interconexão genealógica (ver, por exemplo, *Literatur und Film*, 1988), ou b) ocorrências concretas de interartialidade, ou seja, *representações embutidas* de uma arte dentro da outra (a análise do papel das pinturas vistas no cinema, por exemplo, ou comparando obras literárias e filmes, etc.). Tanto o conhecido ensaio de Bazin sobre as diferenças entre pintura e cinema (*Painting and Cinema*, 1967) e o ensaio de Chatman citados antes, exibem tal dualidade em sua metodologia em um único trabalho. Além disso, podemos encontrar um terceiro tipo: c) análises comparativas que tratam de fenômenos que podem ser vistos comparativamente nas artes, como é o caso, por exemplo, da abordagem de Robert Stam, que examina a reflexividade tanto no cinema quanto na literatura (STAM, 1992). No entanto, esse tipo de trabalho também pode ser considerado teoria comparativa e transmidiática, pois emprega uma metodologia que se baseia em conceitos elaborados por Bakhtin ou Brecht em referência à literatura.

Como um todo, esta categoria abrange uma área extremamente grande de pesquisas (além das conexões já mencionadas: cinema e fotografia, cinema e arquitetura, cinema e teatro, cinema e televisão, cinema e novas mídias, cinema e jogos de computador, etc.) e deve-se dizer que alguns deles nem sequer adotam uma abordagem teórica midiática (a maioria dos trabalhos que incorporam a intermedialidade como seu “ponto cego” pode ser encontrada nesse grupo, como às vezes os quadros conceituais transmidiáticos aplicados – como a hermenêutica ou categorias filosóficas gerais – não permitem uma exploração consciente da midialidade). No entanto, como disse, as obras são numerosas, só as obras que tratam da relação entre pintura e cinema, por exemplo, são tantas que nem posso tentar alistá-las aqui<sup>30</sup>.

Uma subcategoria igualmente importante aqui consiste nas teorias de adaptação. Nem todos os trabalhos, no entanto, analisam a relação do cinema e da literatura na perspectiva da midialidade. Teorias anteriores muitas vezes construíram suas teses e metodologias baseadas em suposições estéticas e críticas e giraram em torno da questão da “fidelidade”, questionando até que ponto os filmes são fiéis à sua fonte literária. Um importante ponto de inflexão na história das teorias de adaptação constituiu a rejeição do “discurso de fidelidade” e a orientação dos estudos de adaptação na direção do dialogismo e intertextualidade bakhtinianos (implicitamente, às vezes até a intermedialidade)<sup>31</sup>. Como Linda Hutcheon apontou em seu recente livro sintetizando visões contemporâneas sobre essas questões, a adaptação pode ser vista sob várias perspectivas: como

30 Apenas alguns dos nomes aqui: BONITZER (1987), AUMONT (1989), DALLE VACCHE (1996), FELLEMAN (2006), BONFAND (2007), etc.

31 Novamente, as obras são numerosas demais para tentar listá-las aqui. Alguns dos importantes contribuintes para o discurso contemporâneo sobre adaptações são: ELLIOT (2003), STAM; RAENGO (2004, 2005), STAM (2005), ARAGAY (2005), HUTCHEON (2006), LEITCH (2007), etc. Um novo ímpeto foi dado a esses estudos pelo início de uma nova revista especializada em Oxford, a *Adaptation*, em 2008.

transmidialidade, uma “transcodificação para um conjunto diferente de convenções” (2006, p. 33), tradução de uma mídia para outra, como um fenômeno cultural ou transcultural de “indigenização” (ou “colonização”) ou “uma espécie de palimpsesto prolongado” (2006, p. 33). Ou, podemos acrescentar, como uma intermidialidade mais complexa que combina todos os tipos de relações com a mídia, como pode ser observado, por exemplo, nos chamados “picto-filmes”<sup>32</sup> que surgiram quase como um sub-gênero entre adaptações. Temos tantas adaptações da literatura narrativa clássica em que um sentido de “literariedade” é transmitido de fato através de imitações ostensivas de pinturas ou estilos de pintura<sup>33</sup>. [Figs. 1,1-3.]

## 2.4 “Historiografia de Paralaxe” e Arqueologia de Mídia

O termo “historiografia de paralaxe” foi introduzido por Catherine Russell (2002), e refere-se à maneira pela qual formas de cinema anteriores podem ser revisitadas e reinterpretadas a partir da perspectiva de novas formas de mídia de imagens em movimento, ou, inversamente, como essas formas mais recentes podem ser interpretadas a partir da perspectiva de formas anteriores de cinema. Como Russell explica: “as novas tecnologias de mídia criaram novas ‘passagens’ teóricas nas primeiras décadas da história do cinema” (2002, p. 552). “A historiografia da paralaxe refere-se à maneira como o cinema inicial entra em foco a partir da perspectiva do final do século XX”. [...] “O termo paralaxe é útil para descrever essa historiografia, porque é um termo que invoca uma mudança de perspectiva, assim como um senso de paralelismo” (RUSSELL, 2002, p. 552).

<sup>32</sup> O termo é emprestado de JOST (1993).

<sup>33</sup> Numerosas séries da BBC adaptando os trabalhos de Dickens, Thomas Hardy, Jane Austen ou Thackeray poderiam ser citadas como exemplos disso, ou *Tess de Roman Polanski* (1979), *Jane Eyre de Franco Zeffirelli* (1996), filmes de James Ivory etc. (Cf. PETHÖ, 2010a), ou sua versão reescrita no presente volume, *Ekphrasis and Jean-Luc Godard’s Poetics of the In-Between* de Jean-Luc Godard).

Naturalmente, poderíamos discutir se a relação de formas mais antigas e mais recentes de imagens em movimento deveria ser considerada intermedialidade ou uma espécie de transmedialidade dentro de imagens em movimento; no entanto, essa abordagem é extremamente apropriada em um momento de uma incrível multiplicação das formas midiáticas de imagens em movimento e de uma área cada vez mais ampla da remediação de técnicas cinematográficas. Podemos ver, por exemplo, como a Internet está exibindo formas de consumo privado de imagens em movimento comparáveis às técnicas pré-cinematográficas do cinema (ver, por exemplo, a ideia de Lev Manovich de que *Quick Time* é semelhante ao cinetoscópio de Edison). Em uma visão de paralaxe similar, Manovich (2001a, p. 180) vê Méliès como o pai da computação gráfica e há vários estudos de jogos de computador ou mídia digital que traçam paralelos similares com o cinema primitivo. (Cf. PUNT, 2000). O contínuo fascínio ou moda dos filmes mudos contemporâneos (os filmes de Guy Maddin, por exemplo), alguns exemplos de pastiche pós-moderno também convidam a uma visão de paralaxe sobre a mídia fílmica.

Da parte da história do cinema esta abordagem beneficiou-se da ideologia da chamada história cinematográfica “revisionista” contemporânea (como praticada por Thomas Elsaesser e Tom Gunning, por exemplo [Cf. ELSAESSER; BARKER, 1989]), definida como uma espécie de complexo arqueológico da mídia, que por um lado leva em conta vários fatores da produção do cinema e por outro lado, também prevê a história do cinema não como um progresso linear no tempo, mas como um conjunto de paradigmas que podem ser revisitados e remodelados (como o “cinema de atrações” que caracterizou o cinema antigo e que provou ser um paradigma cujos elementos persistem não apenas nos gêneros de vanguarda ou de vários gêneros de Hollywood, mas podem ser “recarregados” em uma série de outros tipos de filmes ao longo da história do cinema ou até de mídias mais recentes, como *blog* de vídeo)<sup>34</sup>.

34 Cf. os ensaios no volume editado por Wanda Strauven: *The Cinema of Attractions Reloaded* (2007).

Em outros casos, temos pesquisas sobre arqueologia de mídia no espírito da ideia de remediação de Bolter e Grusin, examinando como o cinema exhibe formas de mídia anteriores ou como formas cinematográficas podem ser remediadas em outras formas mais recentes. Certos tipos de filmes também foram apontados como explicitamente agindo como a “memória / arquivo de mídia”, (ver o “museu da memória” tomado de Malraux, no trabalho de Godard, ou o tipo de arquivo ou “estética do banco de dados” [Cf. VESNA, 2007] empregado por Greenaway).

## 2.5 Modelando a Intermidialidade Cinematográfica e Mapeando a Retórica do Cinema Intermidiático

Dentro dos estudos explicitamente lidando com ocorrências intermidiáticas no cinema, descobrimos que a teoria geral e a análise concreta são duas grandes “avenidas de investigação”<sup>35</sup> que geralmente estão interligadas: o objetivo de alcançar um esboço geral de algum tipo de modelo de intermidialidade é normalmente conduzir a análises específicas de técnicas intermidiáticas.

Ao tentar identificar as metodologias empregadas pelos escritos sobre a intermidialidade cinematográfica nas últimas décadas, descobri que o debate geral sobre tipos e terminologias em estudos intermidiáticos foi acompanhado por abordagens meta-teóricas similares sobre a intermidialidade cinematográfica. Além disso, muitas vezes isso significava uma investigação completa sobre a natureza da midialidade cinematográfica em si. A adaptação da terminologia de filosofia, teoria literária ou estudos de comunicação tem sido feita com a ambição de tirar conclusões que poderiam se aplicar não apenas ao cinema, mas também a uma visão geral sobre

<sup>35</sup> Tomei emprestada a expressão de GAUDREAU, MARION (2002, p. 12).

a intermedialidade<sup>36</sup>. Também, mais especificamente, certos artistas como Peter Greenaway ou Jean-Luc Godard foram destacados não apenas para exemplificar a intermedialidade cinematográfica, mas também para desvendar a intrincada trama das relações intermidiáticas dentro do cinema e a particular retórica intermidiática que pode ser distinguida em suas obras<sup>37</sup>.

Parece que a intermedialidade tem sido explicitamente direcionada em tais estudos tanto como um conceito geral que define a complexa midialidade do cinema quanto como uma retórica que define certos artistas ou tendências cinematográficas.

Se o mapeamento da retórica do cinema intermidiático tem sido um dos principais objetivos das investigações teóricas, a fim de esboçar alguns dos pontos de vista característicos adotados por essas análises, no que se segue, *mutatis mutandis*, eu também deveria estar mapeando a retórica dos estudos intermidiáticos do cinema. Para tanto, tentarei fazer um breve levantamento de alguns dos conceitos-chave por meio dos quais essas análises interpretam a intermedialidade no filme. Estou fazendo isso não apenas porque parece existir uma terminologia recorrente, mas também porque, via de regra, a análise de conceitos ou metáforas específicas usadas na retórica de um discurso pode se mostrar relevante na tentativa de avaliar de que maneira teorizar “faz sentido” às coisas que tenta descrever<sup>38</sup>.

## SUMÁRIO

36 Sem dúvida, esse é um argumento possível para incluir estudos de intermedialidade no cinema sob o termo guarda-chuva de estudos de mídia, bem como considerá-los como exercícios válidos da teoria do cinema.

37 Cf. SPIELMANN (1998), PAECH (1989), MÜLLER (1996, 1997), ROLOFF; WINTER (1997), etc.

38 A escolha de palavras em minha própria retórica aqui também não é acidental, pois prossigo com esse tipo de análise meta-teórica no espírito da metodologia de David Bordwell de identificar metáforas cognitivas subjacentes à retórica da crítica de cinema em *Making Meaning* (1989).

- a. Intermidialidade descrita como um sistema ou uma rede de inter-relações (“Beziehungsnetz”), um sistema de convergência e transformação da mídia

Esse modelo talvez seja melhor apresentado por Yvonne Spielmann em sua análise das características intermediáticas do cinema de Peter Greenaway (Cf. SPIELMANN, 1994 e também 2001). Ela fala de correlações de mídia, da maneira como diferentes tipos de imagens são correlacionadas e mescladas, descrevendo o cinema intermediático como resultado de “processos de transformação efetuados através da convergência de elementos de diferentes mídias” (2001, p. 55). Ela enfatiza: “O que é essencial para intermedialidade e intertextualidade também é a *categoria de transformação*. Mas onde a intertextualidade expressa uma relação texto-texto, intermedialidade significa que a estrutura de referência de todo o sistema de formas de arte que medeia a correlação intermediática está incluída nos processos de transformação”. (2001, p. 57) Joachim Paech fala de uma “constitutiva intermedialidade” e uma “correspondência/ relação dinâmica”<sup>39</sup> entre mídias (2002, p. 279), afirmando que a intermedialidade deve ser entendida como a repetição de uma mídia como o conteúdo de sua forma dentro de outra mídia<sup>40</sup>.

- b. Teorizando a percepção da intermedialidade no filme: como uma experiência reflexiva, um traço, diferença, um “terceiro parasita”, uma oscilação, uma forma provisória

Todos estes são ostensivamente devedores às ideias de Derrida de *diferença* e *traço* e essas ideias frequentemente acompanham o modelo “correlacional” anteriormente chamado. Cito Joachim Paech novamente, ele escreve: “A única possibilidade de, por assim dizer,

39 Traduzido do original alemão: “konstitutive Intermedialität,” and “Dynamische Zusammenhang.” (PAECH, 2002, p. 279).

40 “Intermedialität ist als konstitutives und reflexives Verfahren der Wiederholung eines Mediums als Inhalt seiner Form in einem anderen Medium dargestellt worden.” (PAECH, 2002, p. 283).

alcançar a mídia por trás da forma consiste na auto-observação da observação e a reentrada da mídia como forma ou como uma ligação de volta, na midialidade como a diferença constitutiva na oscilação entre mídia e forma, torna-se observável como o “terceiro parasita”, cujo ruído de fundo torna o evento da diferença, assim, a mensagem, perceptível e compreensível”. (PAECH, 2000)

Nessa visão, há certas condições que devem ser atendidas para se perceber a intermedialidade como tal. Esta definição contém vários elementos que são importantes: primeiro, o aspecto autorreflexivo (o espectador deve estar consciente dos processos da mídia ou o filme tem que usar uma estratégia reflexiva que torne os processos da mídia visíveis)<sup>41</sup> e também a ideia da mídia. “Diferença” que tem que ser “inscrita” / “reinscrita” dentro do trabalho<sup>42</sup>.

Paech elabora a ideia, dizendo que: “Estritamente falando, os processos intermediáticos também são manifestos apenas como configurações ou como inscrições transformadoras da midialidade em um trabalho, texto ou intertexto. Assim, a intermedialidade como transformação midiática sempre pode ser observada quando a diferença midiática de formas (de comunicação) é relevante em obras, textos ou outras manifestações (culturais)” (PAECH, 2000). O estado em que podemos observar a intermedialidade de acordo com essa visão nunca é uma forma ou estrutura fixa, mas os “eventos da diferença”, das “oscilações” e, como tal, meramente como o “interim” das formas.

41 Yvonne Spielmann também fala desse aspecto reflexivo: “Em relação ao visual na mídia, então, essa definição de intermídia implica intrinsecamente que os processos de transformação são refletidos na forma das imagens, porque é através dos modos de autorreflexão que as mudanças estruturais características das imagens das novas mídias são mediadas e tornadas visíveis”. (2001, p. 55)

42 Paech observa que a intermedialidade só pode ocorrer no nível das “formas” de sua mídia. (“Intermedialität kann nur auf der Ebene der Formen ihrer Medien stattfinden, ihre Differenz figuriert ihrerseits als Form, in der sich die Medien unterscheiden und in Beziehung setzen (lassen)”) (PAECH, 1997b, p. 334). Em um resumo de suas ideias básicas sobre a intermedialidade para um compêndio de teorias cinematográficas Paech também enfatiza a influência da distinção de Niklas Luhmann entre mídia e forma. De acordo com Luhmann, a mídia pode ser percebida apenas como contingências de suas formas que elas tornam possíveis, isto é, a mídia só pode ser observada como formas (Cf. PAECH, 2007, p. 296-303).

Mais recentemente, Paech comparou a dinâmica da percepção de intermedialidade (isto é, a forma como a mídia e a forma se tornam observáveis e a maneira pela qual uma forma de uma mídia pode ser vista dentro de outra mídia) à percepção da dualidade de “figura” e “ground” como é entendido na psicologia visual da chamada teoria da Gestalt e em que uma forma pode ser percebida alternadamente ou como “figura” ou como “base” dependendo do contexto e da predisposição reflexiva. Como o título de um de seus últimos ensaios indica: “a mídia formula e a forma figura” (*Das Medium formuliert, die Form figuriert*): a mídia torna-se observável como forma, e a forma serve como uma mídia para a figura. Intermedialidade como experiência pode ser descrita assim como uma figura ou figuração específica dos processos de forma midiática, ou seja, como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia, onde o próprio procedimento de intermedialidade é também figurado, isto é: torna-se observável e se refere reflexivamente a si mesmo<sup>43</sup>.

Todas essas ideias serviram não apenas como base para um argumento teórico geral, mas também geraram análises aprofundadas das relações com a mídia dentro do cinema. Cf., por exemplo, o estudo de Joachim Paech (1997a) escrito sobre o tema dos “vestígios da escrita” (“die Spur der Schrift”)<sup>44</sup>, um estudo abrangente e detalhado da inter-relação entre escrita e cinema que pode eloquentemente

43 “Die Form bleibt a Medium of bezogen, das sie formuliert (ähnlich der Gestalt im Verhältnis zum Grund in der psychologischen Gestalttheorie). Die Figur ist a Die die Form bezogen, die sich im Prozess der Figuration differenziert (in diesem Sinne ist die form a wieder Medium der Figur, wie zum Beispiel bei Kippfiguren). Eine der Figuren in diesem Prozess is der der Vorgang reflexiver Formbildung selbst. Mediale Formprozesse können auf diese Weise selbst in der Figuration ish Verfahrens anschaulich (ästhetisch) werden. Intermedialidad és Verfahren és ae bestimmte Figur (ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, também anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist.” (Trecho de um manuscrito que deve ser publicado em 2011. Agradeço ao professor Joachim Paech por disponibilizar este texto antes mesmo de sua publicação).

44 Um estudo anterior de Ropars-Wuilleumier (1982) referindo-se ao modo como a escrita é inscrita dentro de uma imagem fílmica e narrativa também deve ser notado.

exemplificar a enorme importância que esse tipo de abordagem trouxe aos estudos de cinema em geral.

c. Intermidialidade descrita como um ato performativo, uma “ação”

Em estreita conexão com a visão apresentada anteriormente, podemos também distinguir um aspecto “performativo” enfatizado na teorização intermidiática cinematográfica. Como já vimos anteriormente, Paech descreveu a percepção da diferença de mídia como um “evento”, um “processo”<sup>45</sup>, e esse tipo de retórica persiste em várias outras análises intermidiáticas enfatizando em primeiro lugar a dinâmica das relações intermidiáticas. Essa dinâmica é apresentada como *ars combinatoria* (cf. ROLOFF, 1997, p. 22), *uma peça com formas midiáticas*<sup>46</sup>, ou uma *transgressão das fronteiras da mídia*, um *deslocamento / deslocamento de formas midiáticas*. Na maioria das vezes, no entanto, é apresentado como um “diálogo” entre artes e mídia, redirecionando o termo de Bakhtin que entrou em foco com as teorias da intertextualidade. Então, novamente, esse “dialogismo” envolvido na intermidialidade também pode destacar as diferenças de mídia de uma forma aguda, “diálogos” intermidiáticos podem realmente tornar-se manifestações tangíveis das rivalidades da mídia. Como o livro de Bolter e Grusin sobre remediação declarou: “Uma mídia em nossa cultura nunca pode operar em isolamento, porque deve entrar em relação de respeito e rivalidade com outras mídias” (1999, 65). A intermidialidade cinematográfica, como tal, muitas vezes toma a forma de remediação ou uma reflexão sobre os processos de remediação. O cinema intermidiático incorpora a pintura ou a literatura, mas isso muitas vezes é feito como uma espécie de “*ansiedade de influência*”<sup>47</sup>, as tensões de tais relações são então frequentemente descritas

45 Cf. PAECH: “Intermedialität ist nur denkbar prozessual” (2002, p. 280).

46 Cf. “Zwischen-Spiele” (Müller, 1997), “Spielformen” (SPIELMANN, 1998).

47 Harold Bloom (1973) cunhou a frase que foi amplamente utilizada no discurso sobre intertextualidade.

como guerra (“batalhas entre mídias”) ou em termos psicanalíticos de deslocamentos, repressões.

O exemplo mais característico dessa forma talvez seja a apresentação da relação da *Nova onda* francesa com a literatura: na avaliação de T. Jefferson Kline, os cineastas da *Nova onda* desenvolveram uma relação ambivalente quase edipiana com a literatura que aparece em seus filmes como “uma autoridade constituída e então reprimida” (1992, p. 5). Para eles, a literatura era tanto um modelo quanto uma autoridade a ser questionada, o que pode ser visto nas técnicas usadas para remediar a literatura<sup>48</sup>. Esse protótipo da interpretação do cinema modernista pode ser visto também nas descrições de Dalle Vacche das diferentes rivalidades da mídia, a “proliferação sinais conflitantes e instáveis” (1996, p. 6) dentro de *Pierrot le fou*, de Godard, que culmina no uso de colagem cinematográfica de Godard para desmantelar os poderes tradicionais da pintura e dos retratos<sup>49</sup>.

Os escritos teóricos de Henk Oosterling enfatizam esse aspecto da performatividade de vários pontos de vista: da perspectiva do receptor, podemos dizer que a interpretação da intermedialidade requer um espectador ativo, disposto a participar da interatividade; da perspectiva do artista intermediário de vanguarda, temos o desejo de fazer uma afirmação (muitas vezes, entregar uma mensagem conceitual – não é de admirar que a performance possa ser vista como uma forma típica de intermedialidade), e também de uma visão filosófica geral, podemos notar as “diferenças de tensão” da mídia dentro dos fenômenos de intermedialidade (cf. OOSTERLING, 1998, 2003).

48 Cf. mais sobre isso também no Capítulo Cinco: “*Tensional Differences: The Anxiety of Re-Mediation in Jean-Luc Godard’s Films*.”

49 Cf. Dalle Vacche, no ensaio intitulado *Jean-Luc Godard’s Pierrot le Fou. Cinema as Collage against Painting* usa todos os tipos de imagens para descrever a “ação” violenta que ocorre na interação da mídia na tela: “Em colagem o quadro não regula mais o que entra na composição; a vida parece atingir a tela e deixar seus traços em desafio às normas estéticas e padrões de bom gosto” (1996: p. 108), ou: “a transformação do retrato em colagem também pode abrir o caminho para um novo nível de energia” (1996, p. 129).

As acusações ideológicas que acompanham as ideias sobre a intermedialidade e que vemos sempre também atestam esse ato performativo, aspecto ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente, como algo que ativamente “faz”, “realiza” alguma coisa, e não meramente “é”.

- d. Intermedialidade descrita em termos espaciais, como um “lugar” transitório ou impossível (heterotopia)

A Intermedialidade aparece como uma zona de fronteira através da qual transgressões de mídia ocorrem, ou um “lugar” instável de “entre” (“Zwischenraum”), uma passagem de uma mídia para outra<sup>50</sup>. O local das relações intermediáticas a serem desempenhadas é considerado em grande parte da literatura de intermedialidade cinematográfica um *lugar impossível*, uma “heterotopia” fazendo uso do termo de Foucault<sup>51</sup>. Também é um fato que explicitamente filmes frequentemente preferem cenários diegéticos que podem ser diretamente associados aos princípios da heterotopia descritos por Foucault (ver, por exemplo, o jardim e o hotel no *Last Year in Marienbad*, 1960), e tais heterotopias muitas vezes também servem como locais alegóricos para que relações intermediáticas sejam trazidas à atenção do espectador em alguns filmes autorreflexivos. (Cf., por exemplo, quase todos os filmes de Greenaway: o espaço imaginário, “impossível”, que mistura tempo e quadros espaciais em *Prospero’s Books*, 1991, a catedral estilizada como espaço ritual e teatral de *The Baby of Mâcon*, 1993, o jardim do *The Draughtsman’s Contract*, 1982, o zoológico em *A Zed e Two Noughts*, 1986, a combinação dos locais diegéticos do trem, do cemitério e do museu em *The Belly of the Architect*, 1987).

50 O título de Raymond Bellour, *L’entre images* (2002) também ecoa essa ideia.

51 É verdade, novamente, que a heterotopia também é usada para descrever a mídia “impossível”, espelhada e ilusória do filme em geral. O termo é usado em referência à intermedialidade cinematográfica, por exemplo, por ROLOFF (1997).

- e. Mapear as configurações intermediáticas e a intermedialidade como parte do domínio do “figurativo”

Em primeiro lugar, deve-se notar que, de acordo com Joachim Paech, a intermedialidade como tal se manifesta como uma espécie de “figuração”. Ele escreve: “O traço da mídia tornar-se-ia descritível como um processo figurado ou uma configuração no filme” (2000). Talvez não surpreenda que, como metodologia, a identificação de figuras específicas do cinema intermediático tenha sido um dos principais objetivos dos estudos intermediáticos do cinema. Tem havido um grande número de análises de filmes individuais com um objetivo explícito de pesquisar a poética histórica da intermedialidade, por assim dizer, de identificar os mais importantes tropos retóricos ou “figuras” da intermedialidade cinematográfica ou uma taxonomia das técnicas básicas que transmitem a diferença midiática.

Algumas dessas figuras são derivadas de técnicas específicas do cinema; outras são “adaptações” transmidiáticas de figuras retóricas mais tradicionais, enquanto algumas parecem ser forjadas em um nível mais poético, na poética de autores individuais. Sem a possibilidade de fazer uma lista completa, vamos revisar alguns desses dois tipos de figurações.

Yvonne Spielmann identifica, por exemplo, uma categoria de relações intermediáticas nos filmes de Peter Greenaway que ela chama de *cluster* (ou seja, “múltiplas” camadas de diferentes imagens ou elementos de imagem, resultando em uma densidade espacial”, (ver: Figs. 1,4-5), intimamente ligada a outra categoria, o intervalo (algo que no cinema clássico marca uma diferença temporal ou media a continuidade, que, no entanto, no cinema intermediático pode mediar a justaposição de diferentes mídias e, assim, resultar em um *cluster*). Embora ela não se refira explicitamente a eles como tropos, a terminologia que também pode ser relacionada à teoria musical implica conotações além de um mero dispositivo formal.

Talvez o tipo de imagem intermediária mais debatido tenha sido o “*tableau vivant*”: um terreno onde a pintura e o cinema podem interagir de diferentes maneiras. A análise de *Passion* de Jean-Luc Godard (1982) por Joachim Paech revelou as múltiplas facetas do uso das reproduções cinematográficas da pintura de Godard como dispositivos que ancoram certos elementos temáticos da narrativa fragmentada e como veículos mais complexos para uma meditação cinematográfica sobre o estado da arte do cinema entre as artes (o próprio Godard as comparou ao funcionamento de um tema musical, uma nota que é tocada, por assim dizer, em cada imagem)<sup>52</sup>. [Figs. 1.6–9.] O que também é muito importante em um *tableau vivant* é que ele não apenas medeia entre a realidade e a ficção ou entre a pintura e o cinema, mas que figura uma relação intermediária mais complexa. Paech escreve: “Em um *tableau vivant*, temos apenas a memória de uma pintura presente e não a pintura em si antes da câmera. O confronto entre cinema e pintura se desdobra em um terceiro nível: o nível do teatro. Esses *tableaux vivants* são na verdade cenas teatrais, nas quais a penetração da câmera na imagem significa uma entrada em um cenário semelhante a um palco. O espaço da imagem torna-se espaço teatral, os corpos representados em uma imagem tornam-se corpos reais ainda desconstruídos em ator e parte interpretados pelo ator” (1989, p. 45). Temos uma representação direta dessa ideia no filme mais recente de Peter Greenaway, *Nightwatching* (2007), [Figs. 1.10–12.] Em que ele apresentou esta interconexão entre a cena da pintura transposta tanto para a tela quanto para o palco do teatro, confrontando assim o olhar e o trabalho manual do pintor (resultando em imagens e texturas) com “atuação” e “observação” teatrais (resultando em diferentes situações e interpretações de situações)<sup>53</sup>. Brigitte Peucker (2007) enfatiza que *tableaux vivants* no cinema são instâncias extremamente carregadas

52 Cf. as reflexões de Godard sobre seu próprio filme no *Scénario du film Passion* (1982), um vídeo “post-scriptum” para o filme em si.

53 Um filme que continua com o tema de ser “enquadrado” e preso, apresentado em seu anterior *Draughtsman’s Contract*, com o tema de “montagem”, “encenação”.

de intermedialidade nas quais, além do mais, a sensação corporal é acentuada, animando forma mais abstrata à imagem e provocando uma resposta direta, corporal e emocional do espectador<sup>54</sup>.

Joachim Paech identifica na técnica do *desfoque* fotográfico um dispositivo semelhante que pode atuar como uma figura de mediação múltipla entre a transparência da imagem cinematográfica e a representação pictórica, quase palpável e material de uma imagem, por um lado, e a fotografia da realidade do evento captado em movimento do outro (2008).

Outra maneira de obter uma figura intermediária complexa no filme é *traduzir metáforas verbais ou apenas jogos de palavras em imagens cinematográficas* ou narrativas, assim, implícita e autorreflexivamente colocando em primeiro plano no cinema uma profunda relação subjacente entre palavras e imagens, a cultura do livro e aquela do visual, entre discurso e figura. O desenhista “emoldurado” de Greenaway em *The Draughtsman’s Contract* é um bom exemplo disso. A figura principal do filme é tanto uma representação visual da atividade concreta do desenhista de representar a realidade, enquadrando-a, e transferindo-a através de um sistema mecânico de grades para o campo da representação gráfica (encenando o significado de “mise en cadre”), inscrevendo assim o traço de sua própria mídia dentro da representação e da narrativa de “ser enquadrado”, aprisionado. [Figs. 1,13–14.]

Ao lado de Greenaway, Godard também é famoso por um uso extensivo de jogos de palavras e traduções de imagens de palavras. Da multiplicidade de tais exemplos (alguns dos quais analisei, cf. PETHÖ, 2008)<sup>55</sup>, cito agora apenas um. Christa Blümlinger identifica a figura de

54 Outros artistas notáveis ao lado de Jean-Luc Godard, que usaram este dispositivo extensivamente, incluem Peter Greenaway, Derek Jarman ou Raul Ruiz, todos eles também foram sujeitos de tais análises.

55 A versão retrabalhada do artigo pode ser encontrada no volume atual com o título *From the “Blank Page” to the “White Beach:” Word and Image Plays in Jean-Luc Godard’s Cinema* no capítulo sobre o “paradigma de Godard”.

“*défilé*” na obra de Godard como uma não apenas presente em seu curta-metragem intitulado *They all Marched By (On s’est tous défilé, 1988)*, mas em muitos outros filmes. A palavra francesa “*défilé*” que está na base dessa figura complexa significa, além de “*procession*”, também “a passagem do filme de celulóide pelo projetor”. Na forma “*se défiler*” significa “desfazer algo que tenha foi encadeado”, e a frase “para roubar”. Godard chama em todos esses significados, como a procissão, na forma de / funcionando como uma “*mise en scène*” de um número de corpos cruzando o campo de visão, conspicuamente representa a ideia da passagem da imagem em movimento, “viva” – diz Blümlinger (2004, p. 178). Através desta figura, Godard registra “o poder da imagem (e do corpo) que é registrado e depois projetado, mas que em sua própria projeção e movimento constantemente se retrai e permanece, portanto, para sempre evasivo” (2004, p. 187).

Além dessas figurações, há também a possibilidade de explorar as versões cinematográficas de algumas figuras retóricas mais tradicionais, como *metalepsis* (que geralmente envolve uma referência a outra figura ou requer um salto adicional – muitas vezes intermediário – imaginativo para estabelecer sua referência)<sup>56</sup>, ou como *écfrase*, uma figura que implica atravessar fronteiras de mídia. De fato, a *écfrase*, como Bolter e Grusin apontaram, pode realmente ser considerada uma forma de remediação (1999, p. 151-152). Mais uma vez, podemos pensar em vários exemplos de intermedialidade cinematográfica nos filmes de Godard, nos quais uma mídia se torna o espelho do outro e de tal modo *eifrástico*<sup>57</sup>. Em outras palavras, podemos falar de uma *mise en abyme* intermediária. Um dos exemplos mais conhecidos disso é a obra-prima de Godard, *Vivre sa vie* (1962, traduzida como *A Life of her Own/Her Life to Live*), que também inclui uma referência

56 Elaborei sobre a possibilidade das técnicas intermediárias serem percebidas como *metalepsis* (tanto em sentido figurado quanto narrativo) em dois dos ensaios incluídos neste volume: *The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic Image; Intermediality as Metalepsis. The “Cinécriture” of Agnès Varda.*

57 Mais sobre as possibilidades de uma *ekphrasis* cinematográfica em PETHÖ (2010a) e no capítulo *Ekphrasis and Jean-Luc Godard’s Poetics of the In-Between.*

direta à própria tradição ecrástica. Aqui no último episódio, um jovem lê um fragmento do conto de Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*, que inclui uma éfrase de uma pintura e toda a sequência exhibe o “impulso ecrástico” do cinema que visa rivalizar com as outras artes, remediando formas tradicionais de retratos tanto nas artes visuais quanto na literatura. As representações embutidas ostentam a múltipla midialidade do cinema, mas também resultam em um processo infinito de significação. Da mesma forma, em outros filmes de Godard, os numerosos reflexos de personagens em pinturas, cartazes, desenhos em quadrinhos, iconografia de filmes de gênero, figuras literárias, etc. podem ser vistos em paralelo com a lógica da remediação tradicional da éfrase literária. Para não mencionar o projeto ecrástico final de Godard, a série de ensaios intitulados *Histoire(s) du cinéma* (*Histórias do Cinema*, 1989-1999). Paech argumenta (2002) que a principal figuração do filme é a diferença midiática entre o vídeo como mídia “individual” (como o vídeo-gráfico “escrita”, uma mídia adequada para arquivos pessoais) e a mídia onírica do filme. Sem contestar isso, também podemos observar que, como um todo, a(s) *Histoire(s)* realiza uma fusão paradoxal da colagem fotográfica, o texto caligramático com os aspectos musicais e espirituais da montagem cinematográfica e, assim, usando uma mídia aparentemente arcaica ou primitiva (com superposições, dissoluções, inserções fotográficas, etc.), relativamente simples, Godard efetivamente cria uma mídia intermediária singular para o cinema falar sobre o cinema<sup>58</sup>.

Em conclusão, podemos dizer que essa metodologia de mapeamento de figuras intermediárias não só produz dados para uma poética histórica da intermedialidade cinematográfica, mas também efetivamente distancia os estudos de intermedialidade da intertextualidade, um conceito que costumava ter muito em comum

58 Para uma análise mais detalhada da natureza ecrástica do filme, ver PETHÖ (2009a). O artigo foi reescrito para os propósitos deste presente volume no ensaio incluído no capítulo sobre Godard: *Post-Cinema as Pre-Cinema and Media Archaeology in Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*.

com a sua gênese. Enquanto na intertextualidade temos “um objeto que aparentemente se dissolve em suas relações”, na intermedialidade cinematográfica, mais recentemente, parece que nos aproximamos cada vez mais do que Oosterling define como o “sensato”, ou o que Peucker considera, “a imagem material”: ou seja, uma entidade corpórea quase palpável em sua densidade intermediática.

Ao mesmo tempo, podemos também testemunhar uma forte influência direta do conceito de *Figural* (1971) de Lyotard aplicado não apenas ao filme em geral (como foi sistematicamente feito por D. N. Rodowick nos capítulos dedicados ao cinema em seu livro, *Reading the Figural*, 2001), mas em particular às ocorrências intermediáticas. Para Lyotard, “o figural é um outro indescritível, necessariamente em ação dentro e contra o discurso, interrompendo a regra da representação. Não se opõe ao discurso, mas é o ponto em que as oposições pelas quais o discurso funciona são abertas a uma heterogeneidade ou singularidade radical. Como tal, o figurativo é o traço resistente ou irreconciliável de um espaço ou tempo que é radicalmente incomensurável com o do significado discursivo”. (READINGS, 1991, p. xxiv)<sup>59</sup>. O conceito de

59 Cf. a avaliação adicional do conceito de Lyotard por Leituras: “Contra a regra do discurso no espaço figurativo ou textual, Lyotard insiste no figurativo. É crucial entender que o figural não é simplesmente oposto ao discursivo, como outro tipo de espaço. Lyotard não está fazendo uma afirmação romântica de que a irracionalidade é melhor que a razão, que o desejo é melhor que o entendimento. Se a regra do discurso é primariamente a regra da representação por oposições conceituais, a figura não pode simplesmente ser oposta ao discursivo. Em vez disso, a figura abre o discurso para uma heterogeneidade radical, uma singularidade, uma diferença que não pode ser racionalizada ou incluída na regra da representação. A figura do discurso evoca uma diferença ou singularidade de objetos (A não é B) que não pode ser pensada sob a lógica da identidade, como uma oposição (A é definida por não ser o resto do sistema). O sistema discursivo não pode lidar com essa singularidade, não pode reduzi-la a uma oposição dentro da rede. O objeto resiste a ser reduzido ao estado de mera equivalência ao seu significado dentro de um sistema de significação, e o figurativo marca essa resistência, a sensação de que não podemos “dizer” tudo sobre um objeto, que um objeto sempre em algum sentido permanece “outro” em qualquer discurso que possamos manter sobre ele, tem uma singularidade em excesso de quaisquer significados que possamos atribuir a ele. O figurativo surge como a coexistência de espaços incomensuráveis ou heterogêneos, do figurativo no textual, ou o textual no figurativo”. (READINGS, 1991, p. 3-4.) Também podemos notar que os comentários de Barthes sobre o fotograma de Eisenstein (em ‘the third meaning’, 1977, p. 52-69), ou mesmo a ideia de Eisenstein de escrita hieroglífica ‘no cinema pode ser vista em paralelo com a noção de ‘figural’ de Lyotard. Além disso, o conceito de “imagemtexto” de W. J. T. MITCHELL (1994a) compartilha ideias semelhantes em um nível mais geral.

sublime de Lyotard também pode ser aplicado: a intermedialidade é frequentemente vista como tendo o objetivo final de “figurar o infigurável”, o incomensurável. Este é obviamente o caso de Godard, por exemplo, que, em *Vivre sa vie*, tenta por diferentes formas de mídia e representações “figurar” a identidade e beleza “infigurável” de Nana / Anna Karina. (A imagem final de Nana / Anna Karina que obtemos no filme é colocada em algum lugar em um espaço impossível entre a arte e a realidade, entre uma mídia e outra). Ou podemos notar o caso da *Histoire(s) du cinéma* em que Godard considera, por um lado, como disse Jacques Rancière, a imagem “como promessa de carne” (2007, p. 8) e, por outro lado, considera que o cinema é, em última instância: “Nem uma arte, nem uma técnica. Um mistério”, ou em outras palavras - tomando emprestada a expressão de Malraux – “a moeda do absoluto”. A(s) *Histoire(s)* desta forma destaca, paradoxalmente, tanto a natureza tangível e artesanal de um cinema de medialidade quase corpóreo e intermedialidade sensual, da transcendência do “reel” para o “real” e – por meio das “figurações” intermidiáticas – um cinema que está chegando a domínios que são intangíveis, infiguráveis, invisíveis.

O mapeamento de tais tendências trouxe o estudo da intermedialidade cinematográfica para longe da mera listagem de combinações de mídias ou analogias de relações intertextuais. Como Henk Oosterling observou, houve, em geral, uma grande mudança “da utopia do Gesamtkunstwerk para a heterotopia da intermedialidade” (2003, 38), mas, além disso, acrescentamos que hoje em dia podemos testemunhar uma mudança igualmente importante em direção a um reconhecimento dos domínios não discursivos do cinema e os modos mais sensuais de percepção.

## FIGURAS

Figuras 1.1-3. Roman Polanski: *Tess* (1979): uma sensação de “literariedade” transmitida através de imitações ostensivas de pinturas ou estilos pictóricos.



Figuras 1.4–5. *Clusters* de imagens cinematográficas de *Prospero's Books* (1995), de Peter Greenaway.



Figuras 1.6–9. O “tableau vivant:” um site onde a pintura e o cinema podem interagir, por ex. Jean-Luc Godard: *Passion* (1982).





SUMÁRIO

Figuras 1.10-12. *Nightwatching* de Peter Greenaway (2007):  
“animando a imagem” através da transposição da cena  
da pintura para a tela e para o palco do teatro.



Figuras 1.13–14. Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract* (1982): uma correspondência entre a representação visual da atividade do draughtsman de representar a realidade, enquadrando-a, e a narrativa de “ser enquadrada”, aprisionada.



## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Joseph D. and Barbara Fisher Anderson, eds. *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
- ARAGAY, Mireia. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. A New Laocoön. Artistic Composites and the Talking Film. In: *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957 [1938], p. 199-215.
- \_\_\_\_\_. Composites of Media: The History of an Idea. *Michigan Quarterly Review*, 38, 4 (Fall), 1999, p. 558-61.
- AUMONT, Jacques. *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BAZIN, André. In Defense of Mixed Cinema. In: *What is Cinema? I*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. [1958-1965], p. 53-76.
- \_\_\_\_\_. Painting and Cinema. In: *What is Cinema? I*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. [1958-1965], p. 164-169.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Mots, Images, P.O.L., 1999.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BLÜMLINGER, Christa. Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard. In: *For Ever Godard*, eds. Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2004, p. 178-188.
- BOLTER, Jay David and Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- BONFAND, Alain. *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*. Paris: coll. 'Epiméthée,' PUF, 2007.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile, 1987.
- BORDWELL, David. The Musical Analogy. *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound, 1980, p. 141-156.

\_\_\_\_\_. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA. and London, England: Harvard University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. *In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell and Noël Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 3-37.

CANUDO, Ricciotto. The Birth of a Sixth Art. *In: French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, ed. Richard Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993 [1911], p. 58-66.

CARROLL, Noël. Medium Specificity Arguments and Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography. *Millenium Film Journal* 14-15, 1984-85, p. 127–153.

\_\_\_\_\_. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Engaging the Moving Image*. New Haven–London: Yale University Press, 2003.

CHATMAN, Seymour. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). *In: On Narrative*, ed. W. J. T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981, p. 117-137.

DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

EICHENBAUM, Boris. Problems of Film Stylistics. *Screen* vol. 15 no. 3(Autumn), 1974 [1927], p. 7-34.

\_\_\_\_\_. ed. *Poetika kino*. Moscow, Leningrad: Kinopechat, 1927.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. New York: Harcourt, 1942.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ELSAESSER, Thomas and Adam Barker, eds. *Early Film*. London: British Film Institute, 1989.

FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces (1967), Heterotopias. *Diacritics* 16 (Spring), 1986 [1984], p. 22-27.

GAUDREAU, André and Philippe Marion. The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence* No. 8, 2002, p. 12-18.

HEINRICHS, Jürgen and Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?', *Convergence* No. 8, 2002, p. 5-10.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London: NYU Press, 2006.

JOST, François. Der Picto-Film. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*, eds. Jürgen E. Müller and Markus Vorauer. Münster: Nodus Publikationen, 1993, p. 223-237.

\_\_\_\_\_. Des vertus heuristiques de l'intermédialité. *Intermédialités*, No. 6 (automne), 2005, p. 109-119.

KLINE, Jefferson T. *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999 [1986].

LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

LIEBSCH, Dimitri. Das lange Ende des Stummfilms. In: *Rudolf Arnheim oder Die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Portrait*, eds. Christian G. Allesch and Otto Neumaier. Vienna: WUV Universitätsverlag, 2004, p. 69-85.

LINDSAY, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan, 1915.

LUTTICKEN, Sven. Undead Media. *Afterimage*, Vol. 31, 2004, p. 12-13.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck. 2002 [1971].

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001a.

MANOVICH, Lev. Lev Manovich Analyzes the Post-Media Age. Article on the site of *ArtMargins*, 2001b. Disponível em: <http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/412-lev-manovich-analyzes-the-post-media-age>. Acesso em: 28 nov. 2018.

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

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996.

\_\_\_\_\_. Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films. In: *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff and Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 108-128.

\_\_\_\_\_. Intermedialität und Medienhistoriographie. In: *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, eds. Joachim Paech and Jens Schröter. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 31-47.

\_\_\_\_\_. Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström, Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2010a, p. 211-225.

\_\_\_\_\_. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Vol. 2, 2010b, p. 15-39. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-2.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2019.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study*. New York and London: Appleton, 1916.

OOSTERLING, Henk. Intermediality. Art between Images, Words, and Actions. In: *Think Art. Theory and Practice in the Arts of Today*, eds. Mari Bartomeu and Jean-Marie Schaeffer. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998, p. 89-100.

\_\_\_\_\_. Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards the Ontology of the In-Between. *Intermédialités* No. 1 (Printemps), 2003, p. 29-46.

PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1988.

\_\_\_\_\_. *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*.

Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1989.

\_\_\_\_\_. Die Spur der Schrift und der gestus des Schreibens im Film. In: *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff and Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 41-57.

\_\_\_\_\_. "Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality", 2000. Disponível em: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>. Acesso em: 27 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*. In: *Mediale Performanzen*, eds. Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, and Irmgard Maassen. Freiburg: Rombach, 2002, p. 275-297.

\_\_\_\_\_. *Le Nouveau Vague* oder Unschärfe als intermediale Figur. In: *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, eds. Joachim Paech and Jens Schröter. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 345-361.

PETHŐ ÁGNES. The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays. In: *Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Images*, ed. Pethő Ágnes. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 159-187.

\_\_\_\_\_. Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009a, p. 211-225.

\_\_\_\_\_. Deconstructing Cinema as a Narrative Medium in Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema. In: *Orientation in the Occurrence*, ed. István Berszán. Cluj-Napoca: Komp-Press, 2009b, p. 317-331.

PEUCKER, Brigitte. *The Material Image. Art and the Real in Film*. Palo Alto: Stanford University Press, 2007.

PUNT, Michael. Parallel Histories: Early Cinema and Digital Media. *Convergence* No. 6, 2000, p. 62-76.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités* No. 6 (Automne), 2005, p. 43-64.

RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. London: Verso, 2007.

READINGS, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London: Routledge, 1991.

RODOWICK, David N. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Duke University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. An Elegy for Theory. *October* No. 122 (Fall), 2007a, p. 91-109.

\_\_\_\_\_. *The Virtual Life of Film*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2007b.

ROLOFF, Volker. Zur Theorie und Praxis der Intermedialität bei Godard. Heterotopien, Passagen, Zwischenräume. *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff, Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 3-25.

ROLOFF, Volker and Scarlett Winter, eds. *Godard Intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. L'instance graphique dans l'écriture du film. "A bout de souffle, ou l'alphabet erratique." *Littérature* 46. Mai, 1982, p. 59-82.

RUSSELL, Catherine. Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist. In: *A Feminist Reader in Early Cinema*, eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham: Duke University Press, 2002, p. 552-571.

SCHRÖTER, Jens. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *montage/av* 7/2, 1998, p. 129-154.

SPIELMANN, Yvonne. "Framing, Fading, Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln". In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, ed. Joachim Paech, 1994, p. 132-149.

\_\_\_\_\_. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

\_\_\_\_\_. Intermedia in Electronic Images. *Leonardo* 34. 1, February, 2001, p. 55-61.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean- Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert and Alessandra Raengo, eds. *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STRAUVEN, Wanda, ed. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

VESNA, Victoria. *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007.