



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

VANESSA LUIZA DE WALLAU

**LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: *DESVENTURAS EM SÉRIE* ADAPTADO
PARA SÉRIE DE TV**

CASCVEL - PR
2022

VANESSA LUIZA DE WALLAU

**LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: *DESVENTURAS EM SÉRIE* ADAPTADO
PARA SÉRIE DE TV**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Coorientadora: Profa. Dra. Liliam Cristina Marins.

CASCADEL - PR
2022

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de
Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Wallau, Vanessa Luiza de
LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: DESVENTURAS EM SÉRIE
ADAPTADO PARA SÉRIE DE TV / Vanessa Luiza de Wallau;
orientador Acir Dias da Silva; coorientadora Liliam
Cristina Marins. -- Cascavel, 2022.
121 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) --
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Intermidialidade. 2. Literatura. 3. Série de TV. 4.
Desventuras em série. I. Silva, Acir Dias da , orient. II.
Marins, Liliam Cristina, coorient. III. Título.

VANESSA LUIZA DE WALLAU

**LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: *DESVENTURAS EM SÉRIE* ADAPTADO
PARA SÉRIE DE TV**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador



Profa. Dra. Stela Maris da Silva
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Membro Efetivo (convidado)



Profa. Dra. Maricélia Nunes dos Santos
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)



Profa. Dra. Nincea Cecilia Borges Teixeira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 03 de março de 2022

À Clarice,
mãe, pai e amiga.

Agradecimentos

À Clarice, minha mãe e musa, pela força, pela paciência e pelas palavras de incentivo.

Aos meus irmãos, Gêssica, Júlia e Danilo, pelo encorajamento e pela compreensão.

Ao querido prof. Acir Dias da Silva, por aceitar me orientar, pela confiança, pela leveza e pelos direcionamentos ao longo da pesquisa.

À querida profa. Liliam Cristina Marins, pelo aceite na coorientação do trabalho, pelo carinho e pelos diálogos.

À profa. Stela Maris da Silva, pelas contribuições e pelo acompanhamento em cada exposição do trabalho.

Às profas. Maricélia Nunes dos Santos e Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira, pelo aceite em compor a banca avaliadora.

Ao Cleber, pelas trocas, pela motivação (leia-se esporos) e pela cumplicidade.

Aos amigos Gustavo, Luiz Carlos e Taylla Maria, pelos compartilhamentos, pelas motivações e pelas palavras amigas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pela bolsa de amparo à pesquisa.

A arte precisa de algo que lhe seja heterogêneo para se tornar arte.

Theodor W. Adorno

WALLAU, Vanessa Luiza de. **Literatura e Intermidialidade: *Desventuras em série adaptado para série de TV***. 120 f. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2022.

Orientador: Acir Dias da Silva

Defesa: 03/03/2022

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar as relações intermidiáticas tecidas no romance e série televisiva no universo de *Desventuras em Série*, considerando as dinâmicas adaptativas, de modo a ressignificar, ou ainda, expandir os limites demarcados entre os conceitos de *arte* e *mídia*. Para tanto, embasou-se teórico-metodologicamente nas acepções dos estudos sobre intermidialidade, de acordo com Lars Elleström (2017), Irina Rajewsky (2012; 2020) e Claus Clüver (1997; 2006; 2011), bem como sua relação aos referenciais dos estudos literatura e adaptação, conforme Linda Hutcheon (2013), Alvaro Hattner (2011) e Robert Stam (2006). Interessa compreender a maneira pela qual a adaptação pode ser percebida pelos aspectos que permeiam a intermidialidade e de que modo estão representadas as relações entre as mídias literatura e série de TV, reconhecendo-as como produtos de um processo intermidiático, constituído a partir dessa rede de relações.

PALAVRAS-CHAVE: Intermidialidade. Literatura. Série de TV. *Desventuras em série*.

WALLAU, Vanessa Luiza de. **Literatura e Intermedialidad: *Una serie de catastróficas desdichas* adaptado para serie de TV.** 120 h. 2022. Disertación (Maestría en Letras) - Programa de Posgrado en Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2022.

Asesor: Acir Dias da Silva
Defensa: 03/03/2022

RESUMEN

Este trabajo pretende analizar las relaciones intermediales que se tejen en la novela y la serie de televisión del universo *Una serie de catastróficas desdichas*, considerando las dinámicas adaptativas, con el fin de resignificar, sino también, expandir los límites demarcados entre los conceptos de *arte y media*. Para esto, se basó teórica y metodológicamente en las acepciones de los estudios sobre intermedialidad, según Lars Elleström (2017), Irina Rajewsky (2012; 2020) y Claus Clüver (1997; 2006; 2011), así como su relación a los referenciales de los estudios de literatura y adaptación, según Linda Hutcheon (2013), Alvaro Hattner (2011) y Robert Stam (2006). Es interesante comprender cómo se percibe la adaptación por los aspectos que permean la intermedialidad y cómo se representan las relaciones entre las medias literatura y serie de TV, reconociéndolas como productos de un proceso intermedial, constituido a partir de esta red de relaciones.

PALABRAS CLAVE: Intermedialidad. Literatura. Serie de TV. *Desventuras em série*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ARTE E MÍDIA: RELAÇÕES TEÓRICAS	17
1.1 Dos Estudos Interartes à Intermidialidade	17
1.2 Literatura e Intermidialidade	29
2 ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE: DA LITERATURA À TELEVISÃO	40
2.1 Adaptação, por quê?	40
2.2 Adaptação enquanto transmidiação	50
2.3 A adaptação na televisão	56
3 UMA LEITURA DA ADAPTAÇÃO DESVENTURAS EM SÉRIE	63
3.1 Da transposição midiática	63
3.2 Da combinação de mídias	82
3.3 Das referências intermediáticas	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

*Leitor pacífico e bucólico,
Homem de bem e temperança,
O livro saturnino lança
Orgíaco e melancólico.*
(Charles Baudelaire)

A intermedialidade trata, resumidamente e em ampla acepção, das relações, trânsitos e construções *entre* as artes e as mídias. Ela é definida por Irina O. Rajewsky como um termo “guarda-chuva”, uma vez que, nas palavras da autora, “várias abordagens críticas utilizam o conceito, e, a cada vez, o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). As orientações das pesquisas da área, portanto, são heterogêneas e variam conforme o seguimento de cada teórico, sendo que cada qual adota uma abordagem própria e utiliza terminologias distintas, mesmo para processos semelhantes.

Rajewsky, nesse sentido, trabalha a intermedialidade à luz dos Estudos Literários, definindo-a em um sentido amplo e em sentidos restritos, divididos em subcategorias de práticas intermediáticas. Claus Clüver (1997; 2006; 2011) discute conceitos da intermedialidade como área abrangente dos estudos da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, incluindo em suas pesquisas a metáfora do cruzamento das fronteiras entre as artes e mídias e os questionamentos, conseqüentemente, do que é considerado ou não “arte”. Lars Elleström (2017) reúne pesquisas em torno da literatura, da comunicação e da semiótica, propondo uma construção de uma base teórica e metodológica a partir dos estudos da intermedialidade, de modo a padronizar conceitos e perspectivas analíticas entre campos de estudos que compartilham fenômenos em comum para, com isso, promover a ampliação de seus diálogos investigativos.

Pesquisadores como estes, e inúmeros outros, revelam as condições conflitantes entre as pesquisas intermediáticas. Ao mesmo tempo em que há espaço para possibilidades de discutir e relacionar as mais variadas práticas artísticas, midiáticas e culturais com as mais variadas disciplinas e campos teóricos, essa proliferação de perspectivas, conceitos e objetivos pode surtir certas instabilidades conceituais e metodológicas; problemática a qual move a presente pesquisa. Não se trata, como reflete Rajewsky (2012), de unificar a teoria da intermedialidade, contudo, faz-se necessário situar-se e posicionar-se diante de uma abordagem específica.

Este estudo, desse modo, delimita-se a investigar as relações intermediáticas entre linguagem literária e sua adaptação para série televisiva, as séries de TV, contemplando duas estéticas distintas, uma tradicional e outra contemporânea. Para tal, o *corpus* da pesquisa considera duas produções: a saga de livros *Desventuras em Série* (no original *A Series of Unfortunate Events*), de Lemony Snicket (1999-2006), e sua adaptação *Lemony Snicket: Desventuras em Série* (no original *Lemony Snicket: A Series of Unfortunate Events*), produzida pelo serviço de *streaming* Netflix (2017-2019).

A diegese das obras parte do repentino e trágico incêndio que destrói a casa dos irmãos Baudelaire, Violet, Klaus e Sunny, matando seus pais. Agora órfãos e sem moradia, os três são levados a um tutor, o Conde Olaf, um parente distante, mas próximo geograficamente, que tenta, ilicitamente, roubar a herança deixada às crianças, revelando, com a série de acontecimentos, o dissabor das desventuras vivenciadas pelos três irmãos. Essas desventuras são narradas ao longo de treze livros e relacionam-se com outras publicações, assinadas por Snicket, pseudônimo criado por Daniel Handler. A saga é transformada em três temporadas na série, totalizando vinte e cinco episódios, tendo a participação de Handler na produção executiva da série e na escrita de alguns dos episódios. Restringe-se, aqui, à primeira temporada da série, de oito episódios, correspondentes aos quatro primeiros livros da saga (*Mau começo*, *A sala dos répteis*, *O lago das sanguessugas* e *Serraria Baixo-Astral*), um recorte necessário devido à amplitude da obra.

Questiona-se, a partir disso, o modo pelo qual uma série de TV, uma configuração midiática recente em termos de produção e de estudos acadêmicos, estabelece relações com a literatura, destacando a complexidade das narrativas e a grande parcela de leitores¹. A mídia televisão, apesar de não ser tão atual, ganhou um grande crescimento nas produções, investimentos e consumo nas últimas duas décadas, desde a virada do século XXI. O salto das produções de séries norte-americanas destacou grandes transformações no modo de assistir à televisão. A facilidade de acesso, possibilitada por plataformas de *streaming* — os serviços de exibição *online* (como a Netflix, o Prime Vídeo, a HBO Max e a Globo Play), contribuiu para a formação de uma nova maneira de recepção da mídia TV e uma nova cultura de leitores assíduos, gerando, conseqüentemente, um novo público leitor. A demanda dos leitores faz com que as narrativas televisivas se aperfeiçoem cada vez mais, constituindo um múltiplo universo de narrativas, simbologias, personagens, discursos e recursos estilísticos, universos

¹ Opta-se pelo uso de leitor/leitores a fim de padronizar a relação, em um contexto comunicativo, da mídia com o público que a recebe.

que, em várias ocasiões, encontram-se em bases literárias (bem como ocorre com a dinâmica literatura-cinema).

Para além disso, por ser uma obra adaptada, pondera-se a respeito da maneira pela qual as teorias da intermedialidade estão relacionadas às teorias da adaptação. O termo “adaptação”, como aponta Hattnher (2013), é usualmente referido a textos não canônicos, expressado comumente ao tratar da transformação de romances ao cinema, razão pela qual opta-se pelo diferencial de uma série televisiva, talvez ainda mais estigmatizada por ser considerada “apenas” uma prática da cultura popular de massa, em relação à já consagrada sétima arte. Por muito tempo, conforme o mesmo autor, os estudos das relações entre literatura e cinema apoiaram-se no campo teórico das “teorias da adaptação”, um percurso investigativo que tem buscado ampliar as abordagens tradicionais, que se limitam à tendência de argumentar sobre fidelidade ou originalidade diante da comparação do texto-fonte e texto-alvo, ou ainda, da atribuição de um juízo de valor dentre as obras, priorizando a literatura em detrimento de outras produções.

Na tentativa de corroborar com essa expansão das discussões das teorias da adaptação, considera-se uma prática adaptativa pelo viés das teorias da intermedialidade, em consonância com perspectivas como a de Elleström (2017, p. 199), que aponta que “a maioria das questões teóricas e práticas que estão intimamente ligadas à adaptação é parte da área acadêmica mais ampla da intermedialidade”. Para o autor, a intermedialidade é um campo teórico que combina questões básicas de pesquisa entre várias áreas do conhecimento, sendo, desse modo, um espaço pertinente para o desenvolvimento de questões de pesquisa frutíferas aos estudos da adaptação.

Não somente, os estudos da intermedialidade, propriamente, representam uma área temática relativamente nova e ainda em desenvolvimento no Brasil, justificando a necessidade de pesquisas direcionadas à área. Atualmente, coordenado pela professora Thaís Flores Nogueira Diniz, o projeto de pesquisa “Intermídia”, fundado em 2005 por pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e de outras universidades, aborda, com preponderância, as pesquisas no campo da intermedialidade, apontando a carência de pesquisas e traduções aos pesquisadores do país e instigando a atenção à área. Os membros do projeto movimentaram a publicação de três coletâneas, até o momento, tornando acessível a tradução de ensaios e artigos importantes da área, justificados pela carência de publicações no país.

Na produção científica, algumas universidades já dedicam pesquisas delimitadas às relações da área, como, para além da UFMG, com a linha de pesquisa “Literatura, outras

Artes e Mídias (LAM)”, a Universidade Federal Fluminense (UFF), com a linha de pesquisa “Literatura, Intermedialidade e Tradução”, a Universidade Estadual de Londrina (UEL), com a linha de pesquisa “Intermedialidades e Novas formas artísticas”, e o Centro Universitário Campos de Andrade (Unigrande), com a linha de pesquisa “Literatura e Intermedialidade”. Contudo, no caso da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), na qual insere-se a presente pesquisa, não há linhas ou grupos de pesquisa dedicados à área, tornando preponderante a inserção de reflexões do campo intermediário.

No Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), uma busca com a palavra-chave “intermedialidade” indica trezentas e uma pesquisas na área de Letras e Literatura, sendo duzentas e dezoito dissertações e oitenta e três teses. Ao tratar-se das séries de televisão, percebe-se uma grande movimentação de interesse de estudos nas mais diversas áreas, principalmente nas de Artes, Letras, Ciências sociais e humanidades e Comunicação. Dentro das investigações da CAPES, tratando-se especificamente da intermedialidade, são poucos os estudos sobre séries de TV (em torno de dez pesquisas documentadas), em comparação à outras mídias, como o cinema.

Lida-se, ainda, não com uma série como as produzidas pela TV aberta, mas sim com uma série de um serviço de *streaming, online*, produzida pela Netflix, uma das maiores plataformas da atualidade em termos de assinaturas (somando mais de 200 milhões de assinantes no início de 2021²) e em notoriedade, por suas indicações ao *Emmy Award*, o Oscar da TV, por produções originais. Quanto à escolha do *corpus Desventuras em Série*, são poucos os estudos acadêmicos, tanto da saga de livros quanto da série. No catálogo da CAPES, há apenas uma dissertação, na área de Letras, sobre o primeiro livro, *Mau começo*, que investiga a recepção da obra em duas turmas do oitavo ano do ensino fundamental. No Google acadêmico, encontram-se em torno de quinze trabalhos, na maioria sobre o romance, sendo que apenas um, uma monografia da área de Publicidade, discute sobre a adaptação da saga para a Netflix.

A relação literatura-série, ainda, faz-se oportuna uma vez que procura-se refletir sobre a atribuição do valor estético do considerado cânone clássico, em que a literatura, muitas vezes, ocupa um lugar de primazia, instaurada por nomenclaturas como “cânone”, “clássico”, “original”, “obra-prima”, “belas-artes”, em detrimento do valor estético de uma produção contemporânea de massa, a série de TV. McEvelley (2012) fala em *cânones alternativos*, emergentes diante das manifestações pós-modernistas da segunda metade do século XX,

² Fonte: Anthony Ha. *Netflix shares soar as it passes 200M paying subscribers*. 19 jan. 2021. Disponível em: <https://techcrunch.com/2021/01/19/netflix-q4-earnings-4/>. Acesso em 26 jul. 2021.

manifestações aqui estendidas para o início do século XXI, com as séries. De acordo com o autor, esses novos cânones são instáveis, plurais e tendem a mesclar elementos, linguagens e estilos, configurando-se como um processo constante de construção e desconstrução. Para “avaliar” a arte é preciso ter em mente que “cada cânone que se desenvolve e amadurece é válido por seus próprios méritos e por suas próprias razões” (McEVILLEY, 2012, p. 145).

Reflexões como essa movimentam debates acerca de terminologias como *arte e mídia*. A percepção de que a literatura, uma arte tradicional, pode estar relacionada a um produto de massa, sendo também denominada como uma mídia, está bem assentada nos estudos da intermedialidade, como apontam teóricos como Rajewsky (2012) e Clüver (2006a). Contudo, essa visão ainda carece de argumentações quando tratada perante à área dos Estudos Literários, já que ainda permanecem discursos considerando a posição hierárquica da literatura como “ponto de referência dominante”, como coloca Clüver (2006a, p. 13), não passível de comparação para com a mídia, que, partindo do senso comum, seria unicamente um sinônimo relativo aos meios de comunicação, um “fazer menor”.

Com isso, defende-se, nesta dissertação, a perspectiva de que literatura e série televisiva podem ser vistas como artes e mídias, na investigação das relações intermediárias estabelecidas entre as produções, inserindo a adaptação sob um viés da intermedialidade, de modo a considerá-la como processo e produto constitutivo dessa rede de vínculos intermediários, que não apenas se limitam a sua ligação com a mídia-fonte, como um mero procedimento de transformação de uma mídia para outra. Questiona-se, portanto, como norte da pesquisa: quais as relações intermediárias tecidas nas mídias romance e série do universo de *Desventuras em Série*, considerando as dinâmicas adaptativas e intermediárias, à vista de debates e acepções sobre os conceitos de mídia e arte?

Por este ângulo, objetiva-se, neste estudo, de maneira geral, analisar as relações intermediárias tecidas nas mídias romance e série do universo de *Desventuras em Série*, considerando as dinâmicas adaptativas e intermediárias, de modo a ressignificar os limites demarcados entre arte e mídia. Especificamente, pretende-se: 1. estudar o aporte teórico-metodológico dos estudos sobre intermedialidade, por meio de uma leitura vinculada aos estudos literários, com a finalidade de debater e problematizar os conceitos de arte e mídia; 2. discutir as teorias da adaptação, pela aproximação teórico-metodológica às perspectivas da intermedialidade, de modo a compreender como ambas estão inter-relacionadas; 3. examinar as relações entre as linguagens narrativas, literária e audiovisual, em *Desventuras em série*, tendo como base as subcategorias de análise intermediária proposta por Rajewsky (2012), de modo a percebê-las como produtos artísticos e midiáticos.

Para tanto, a base teórica da pesquisa insere-se no âmbito da Literatura Comparada e das relações da literatura com outras artes e mídias, especificamente nos estudos da intermedialidade, com amparo em Rajewsky (2012, 2020), Clüver (1997, 2006a, 2011), Moser (2006) e Wolf (2005). Além do mais, enfatizam-se as relações teóricas em torno das teorias da adaptação e da intermedialidade, de acordo com pressupostos de Elleström (2014, 2017) e Hutcheon (2013), para além da relação de teorias sobre a ficção televisiva, em Balogh (2002) e Seabra (2016).

Como método de estudo, adota-se um viés comparatista, na busca por edificar as relações intermediárias estabelecidas entre as mídias, na percepção dos diferentes moldes de construção da narrativa, e analítico-descritivo, pelo qual serão averiguadas as características intermediárias da adaptação. Enquanto o estudo comparado possibilita considerar dois diferentes processos e formas em uma inter-relação, a análise mais descritiva permite, como afirmam Bortolotti e Hutcheon ([2007]2020), pensar na adaptação, especificamente, por um olhar menos avaliativo, uma vez que a adaptação carrega certa depreciação histórico-cultural julgada em termos de fidelidade, potencializando assim novas visões da “adaptação como adaptação”, sem adotar uma postura que valida ou invalida certa estética.

Organizam-se as reflexões da seguinte forma: no primeiro capítulo, procura-se, inicialmente, familiarizar o leitor a respeito do caminho percorrido dos Estudos Interartes até a constituição dos estudos sobre intermedialidade, na pontuação de algumas considerações gerais, necessárias para situar o objeto de pesquisa no campo de investigação que orientará sua análise. Exploram-se as relações entre literatura e intermedialidade, com direcionamentos com base nos Estudos Literários, para, posteriormente, no capítulo dois, delimitar as discussões da adaptação, no âmbito da intermedialidade, evidenciando as relações de interdependência entre as áreas. Aprofunda-se, ainda, no debate sobre adaptação enquanto transmediação, a fim de perceber como ocorrem os processos intermediários e adaptativos entre romance e série televisiva.

No momento seguinte, no terceiro e último capítulo, organiza-se uma leitura da adaptação, a série de TV *Desventuras em série*, de acordo com as três categorias de Rajewsky (2012), de transposição midiática, de combinação de mídias e de referências intermediárias. No desfecho, apresentam-se algumas conclusões diante das observações e dos resultados da análise. Ao final, espera-se ter contribuído aos estudos intermediários e aos estudos da adaptação, através da análise de uma produção contemporânea que faz parte, frequentemente, da constituição cultural atual, a série televisiva.

1 ARTE E MÍDIA: RELAÇÕES TEÓRICAS

*Pra que alto o peso se leve
Sísifo, é mister teu ardor!
Embora haja empenho e labor,
A Arte é longa e o Tempo é breve.
(Charles Baudelaire)*

Neste primeiro capítulo, propõe-se apresentar, primeiramente, o caminho teórico que constitui o estabelecimento dos estudos da intermedialidade como disciplina, para, em seguida, articular e especificar algumas das relações estabelecidas entre literatura e a intermedialidade, delimitando noções teórico-metodológicas que servirão de base analítica para o tratamento dos vínculos entre literatura e televisão. Ambos os eixos de discussão suscitam debates a respeito das terminologias *arte* e *mídia*, seus traços estéticos e discursos valorativos.

1.1 Dos Estudos Interartes à Intermedialidade

A acentuada dinamicidade do mundo contemporâneo, especialmente impulsionada pelas transformações histórico-culturais do século XX, impossibilita pensar a literatura de maneira restrita. Na chamada Literatura Comparada, como consta em Coutinho (2003), após uma revisão crítica da disciplina especialmente desde a década de 70, passou-se de uma perspectiva etnocêntrica, das abordagens voltadas unicamente à literatura e à busca de fontes e influências, para a conscientização da existência de uma múltipla rede de relações textuais que engendram a prática do comparativismo. A orientação binária e hierárquica que movimentava as pesquisas nos primórdios da disciplina estendeu-se a um amplo escopo de investigações e a outras formas de expressão para além da literária, permitindo a ampliação da noção de texto.

Essa abertura do texto tem grande impulso com as constatações de Bakhtin ([1963]2013) ao analisar a poética de Dostoiévski, do texto literário como dialógico e polifônico. Distante de uma concepção fechada no texto (*close reading*), pôde-se compreendê-lo como uma “multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos” (BAKHTIN, 2013, p. 18). O texto literário foi definido como um mosaico, uma construção caleidoscópica e palimpsestosa, perspectiva que oportunizou ainda mais horizontes de leituras e objetos de pesquisa aos estudos comparados.

Com base nos estudos de Bakhtin, Kristeva ([1969]1974) cunha o termo “intertextualidade”, entendendo que

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 1974, p. 185).

O significado poético, como explica a autora em nota, é considerado como “o sentido da mensagem global de um texto poético” (p. 177). Kristeva ([1969]1974) desconsidera, no entanto, uma visão reducionista do *poético*, deixando de lado a ambivalência entre *linguagem poética* e *linguagem comum*, na qual não há, pelo menos categórica e arbitrariamente, a diferenciação do *poético* e o *não-poético*, abarcando o significado tanto concreto quanto abstrato. O espaço intertextual, portanto, é múltiplo e não linear, constituindo-se de uma espécie de cruzamento de significados poéticos em encontro, a depender, além do mais, do horizonte de leituras e da recepção de cada leitor.

Esses pressupostos retomam a perspectiva do estudo de fontes e influências, da tradicional literatura comparada, todavia, ao invés de postular uma visão hierárquica e de dependência, tornam natural a percepção da existência das relações entre textos antecessores. O comparatista poderia, sendo assim, partir da análise dessas relações textuais por uma abordagem crítica, não somente apontando as “fontes”, mas buscando considerar as formas e os processos realizados nessa relação.

Do mesmo modo, o estudo da relação da literatura com outras linguagens, de início as artes tradicionais³, surge dessa abertura das questões da intertextualidade, contribuindo para o desenvolvimento da subárea dos Estudos Interartes. Clüver (1997) traz algumas discussões a respeito dos principais objetivos dos Estudos Interartes na contemporaneidade: “a investigação das inter-relações entre as ‘artes’ e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias ‘artes’” (p. 37). De pronto, o autor utiliza o termo artes entre aspas, o que se destaca também durante todo o texto, bem como em “obra de arte” e “artístico”. O uso das aspas pode ser interpretado, no decorrer das discussões, como uma problematização e indefinição do termo, devido às transformações ocorridas na visão da chamada “arte”.

³ O uso de *artes tradicionais*, nesta dissertação, refere-se às sete artes clássicas do manifesto de Ricciotto Canudo (1923): Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Literatura, Dança e Cinema.

Clüver (1997) retoma a publicação do livro *Teoria da literatura* (1949), de René Wellek e Austin Warren, contendo os pressupostos pertencentes às correntes teóricas posteriormente conhecidas como Formalismo Russo, Escola de Praga e *New criticism* norte-americano, de que as relações entre literatura e outros campos do saber, como a Sociologia e a História, e as relações entre literatura e outras artes eram consideradas fatores extrínsecos “às preocupações genuínas de um estudioso da literatura” (CLÜVER, 1997, p. 38). O texto literário era, nessa visão, autossuficiente e autônomo, e seus estudos deveriam se focar no verbal, já que o restante era extrínseco.

A partir do momento em que as questões da intertextualidade reconhecem as presenças dos intertextos, o *literário* vai perdendo o caráter imperioso, do domínio da palavra, e se reconhece a partir de suas relações com os diferentes tipos de semioses⁴. São essas relações entre as linguagens artísticas que se tornam objeto dos Estudos Interartes, não abarcando apenas textos verbais, como também outros meios de expressão, como os pictóricos. Supostamente, para esses estudos, a literatura não mais seria o ponto de referência e a palavra não exerceria um papel dominante, em detrimento de outras artes.

Atentando-se às nomenclaturas das áreas, “Literatura Comparada”, “Literatura e outras artes”, “Artes comparadas” ou “Estudos Interartes”, pode-se perceber que essas expressões se tornam pouco adequadas na medida que ainda visam a literatura e as artes tradicionais em posição de destaque, em comparação a outras semioses afloradas pela estética contemporânea. O termo *arte*, como teoria do conhecimento, tende a carregar um certo caráter arbitrário e elitista, ou até inconforme, como afirma Adorno (2018), que não compreende as tendências mais recentes de ultrapassar as fronteiras entre as *artes*; plural este que “ilumina o assunto” (ADORNO, 2018, p. 28), esclarecendo a multiplicidade e heterogeneidade em que as linguagens operam.

Sobre o uso dos termos *arte* ou *artes*, consideram-se as afirmações de Adorno (2018, p. 53) de que “deve-se, de qualquer modo, abandonar o ponto de vista logicamente ingênuo de que a arte seria o conceito superior das artes, um gênero que contém essas, sob si, como espécies. Esse esquema se desfaz pela heterogeneidade do que ele contém”. Muitos gêneros artísticos se esforçam rumo “a uma ideia de arte, pura e simplesmente” (p. 34), em direção a um ideal de unidade, partindo de um traço em comum, o da subjetividade (sendo arte “as impressões digitais da alma”), mas sem desprezar suas próprias fronteiras. Contudo, “a arte

⁴ O sistema semiótico, conforme Bunge (2012, p. 362), constitui um sistema concreto de signos que significam algo para alguém. É um sistema com: composição, os símbolos usados para a comunicação entre o grupo de pessoas; ambiente, uma determinada sociedade; estrutura, relações semânticas, sintáticas e fonológicas, tal como relações sociais; e mecanismo, pelo qual a comunicação ocorre (fala, escrita).

precisa de algo que lhe seja heterogêneo para se tornar arte” (p. 38). Há tipos de arte, conceituais e não conceituais, as artes, que se enlaçam e desenlaçam e, diante das artes, a arte se forma, em um *continuum*.

Como aponta Clüver (2006a), em texto publicado originalmente em 2001, “desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar ‘arte’ da ‘não arte’” (p. 18). E quem atribui o rótulo de “arte” ou “não-arte”? Duncan (2012) explora algumas reflexões sobre o papel desempenhado pela crítica de arte nas relações sociais do mundo da arte. A autora compara o mundo da arte com um mercado, regido pela crítica de arte considerada erudita e organizado quanto à produção e ao uso dos produtos, estes sendo os “objetos de luxo produzidos por pequenos fabricantes” (DUNCAN, 2012, p. 19). Os artistas produzem suas obras, porém, não possuem o “poder” de exibi-las como arte erudita em seu sentido social. A obra apenas conquista esse rótulo em três casos: quando é exposta em um espaço de arte culta, quando é reconhecida e divulgada por um crítico de arte na imprensa especializada ou quando é comprada por um colecionador de arte erudita.

No caso de Duchamp, o *readymade*, no original francês *objet trouvé*, é o nome dado ao recurso de transpassar um objeto do cotidiano, de finalidade prática ou funcional, ao mundo da arte. O *readymade* de Duchamp é uma ruptura, uma problematização ao tradicional fazer artístico, que, ao mesmo tempo em que questiona o conceito de arte, ressignifica-o. No caso de sua obra mais polêmica, a *Fonte*, no original *Fontaine*, Duchamp envia o que se tratava de um mictório de porcelana de banheiro público masculino, representado pela Figura 1, para a mostra de artes organizada pela *Society for Independent Artists*, em Nova York, 1917, sob a assinatura de R. Mutt. Como ninguém conhecia esse pseudônimo, a obra foi praticamente desconsiderada pelos organizadores da exposição, que a colocaram em um espaço de pouquíssima visibilidade. Walter Arensberg, um crítico de arte, logo após saber do próprio Duchamp sobre o ocorrido, foi até a exposição comprar a obra. A questão é que a *Fonte* foi uma obra a princípio rejeitada, muito porque foi assinada sob um pseudônimo desconhecido, mas foi legitimada posteriormente, tornando-se arte em uma pura convenção sociocultural (bem como acontece com a Literatura). Segue a imagem para dar materialidade ao exemplo que se pretende:

Figura 1 - *Fonte*

Fonte: Marcel Duchamp. **Fonte**. Edição de 1964 (original de 1917). Porcelana, 33,5 cm. Eskenazi Museum of Art, Indiana University⁵.

Retomando as discussões de Duncan, são os críticos que, com seu testemunho, “validam” se uma obra tem ou não “qualidade artística”. Para a autora, os bons críticos são aqueles que demonstram que “a obra tem algum sentido transcendente, que molda ou ilumina algum sentimento, valor ou verdade que julgam significativo, e que o faz de uma forma que parece adequada” (DUNCAN, 2012, p. 21). E a crítica de arte está em todo lugar, desde o julgamento dos críticos, ou ainda na visão dos próprios artistas, mesmo que estes não possam validar sua obra, até nas aulas dos professores de história da arte. Conforme Duncan (2012, p. 24-25), “a arte, como tudo mais, encarna qualidade para alguém quando corresponde a suas necessidades — entretenimento, comoção, lisonja, esclarecimento, encantamento, temor, ou qualquer das outras coisas valorizadas na arte”. E quais seriam os critérios de leitura para rotular uma obra de arte, atribuindo-a um caráter “erudito”?

Não havendo aqui uma resposta palpável a essa pergunta, chama-se atenção às construções socioideológicas da arte, um espaço de declarações valorativas (arte e não-arte), regidas por movimentos de determinados grupos sociais (críticos de arte). A arte moderna, apesar disso, aventura-se a quebrar as regras da arte erudita, como as manifestações vanguardistas do Dadaísmo, no caso de Duchamp, servindo-se de simbologias como a liberdade, a irreverência e o absurdo. Clüver (2006a), nesse sentido, problematiza o termo utilizado para definir a área em que atua, os Estudos Interartes, em inglês *Interarts Studies*, e argumenta que este se torna “cada vez mais equivocado e questionável” (CLÜVER, 2006a, p. 12). De acordo com o autor, na língua alemã se utiliza há anos o termo *Intermedialität* (Intermedialidade) para se referir às relações pertencentes aos interesses dos Estudos Interartes, podendo-se apresentar como um termo mais adequado.

⁵ Disponível em: <https://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/2020/10/05/marcel-duchamp-one-degree-of-separation/>. Acesso em: 09 abr. 2021.

Antes de mais nada, em uma retrospectiva etimológica, o termo *intermídia* foi reintroduzido por Dick Higgins em 1966, com base em uma analogia ao termo *intermedium* cunhado por Samuel Taylor Coleridge, em 1812. Higgins (2012) utiliza *intermídia* para designar produções vanguardistas da década de 1950 (como o *happening*) que não se encaixavam na estética reconhecida pelas artes tradicionais já consagradas, diante de problematizações como o estabelecimento de fronteiras entre as artes e mídias e o surgimento de obras que transcendem o fazer artístico das chamadas “belas-artes”.

Higgins (2012) demarca a utilização da *intermídia* como um conceito desvinculado de uma mentalidade categórica; a construção de uma obra *intermediática* não é movida por regras, mas sim por suas próprias possibilidades ou necessidades. O autor, na tentativa de popularizar o uso do termo, criou uma editora, onde publicou o ensaio de 1966, que encorajava trabalhos na área da *intermedialidade*. Conforme o autor, “o termo adquiriu vida própria rapidamente” (HIGGINS, 2012, p. 47).

Entretanto, a utilização do termo por Higgins (2012), como aponta Rajewsky (2020), possui uma visão problemática pois não engloba todo o conjunto de fenômenos que envolve a *intermedialidade*, restringindo-o a uma determinada variante de “misturas *mediáticas*”. Percebe-se em Higgins uma visão restrita, especificamente direcionada àquelas misturas *mediáticas* que consideram uma *fusão* de mídias e artes quando algo de *novo* assoma. Nesse caso, desconsidera-se a abrangência da *intermedialidade* como campo de pesquisa, afinal, ela não somente trata das *novas* formas e fusões entre artes e mídias. Para além disso, Higgins se afasta do fato de que a *intermedialidade* não é uma prática nova, mas sim pode ser encontrada em “todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2007, p. 9).

Müller (2012), nessa mesma perspectiva histórica, afirma que “*intermedialidade* não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem *mediática* e nas artes” (p. 82). A *intermedialidade* seria uma resposta aos legados acadêmicos tradicionais e ao estabelecimento de fronteiras entre seus estudos. É nos anos de 1980 que os debates sobre *intermedialidade* começam a se desenvolver como eixo de pesquisa. Segundo Rajewsky (2020),

O termo “*intermedialidade*” parece ter surgido pela primeira vez na Alemanha, em um artigo do eslavista Aage Hansen-Löve intitulado “*Intermedialität und Intertextualität*”. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst”, publicado em 1983: por colocar em paralelo dois conceitos em seu título e pela ênfase, colocada implicitamente pelo termo “*intermedialidade*”, sobre uma diferença *mediática* entre

as artes, o artigo de Hansen-Löve ofereceu pontos de partida preciosos (p. 64, grifos da autora).

Hansen-Löve, portanto, cunha o termo intermedialidade, em analogia aos estudos da intertextualidade. Essa noção se espalha nos estudos alemães e, nos anos 1990, se constitui como um método mais difuso, associando-se aos debates dos Estudos Interartes. O termo “intermedialidade” começa a ser designado, sendo assim, como o estudo das relações entre artes, dos Estudos Interartes, mas unindo a elas o conceito de mídia, de modo a abarcar tanto as artes quanto as mídias, especialmente tratando-se de um contexto cultural contemporâneo, de caráter híbrido e plural.

É possível dizer, então, que os debates sobre a intermedialidade como área acadêmica procedem aos Estudos Interartes e, muitas vezes, como afirma o teórico Werner Wolf, podem ser confundidos como sinônimos. No entanto, segundo o autor, “essa colocação é frequentemente considerada como problemática uma vez que sua conotação de ‘arte erudita’ pode levar à exclusão de artefatos, performances e novas mídias cujo status como arte é duvidoso” (WOLF, 2005, p. 252, tradução nossa)⁶. Esse caráter excludente faz emergir, portanto, a preferência pela utilização do termo “intermedialidade” ao invés de termos como “relações interartes” ou até “intertextualidade”, posicionando, com isso, a abordagem em um contexto de maior abrangência e interdisciplinaridade.

Ao tratar da literatura como objeto de pesquisa, torna-se necessário perceber, como aponta Diniz (2021) em entrevista recente, que a utilização de terminologias como “Literatura e outras Artes” e seus correspondentes mostra-se inadequada, pois “a literatura está ligada não só às artes, mas a todas as mídias” (DINIZ, 2021, p. 3). Os estudos da intermedialidade transcendem o campo literário, de onde foram concebidos, e devem ser associados a objetos complexos ou entidades semióticas dos mais variados grupos (WOLF, 2005).

Ainda assim, Bruhn (2020) apresenta ressalvas quanto ao termo intermedialidade. Para o autor, prefere-se o uso do termo “intermedialidade” do que “interartes”, sendo o primeiro mais adequado pois designa um campo de pesquisas mais amplo, considerando não apenas as artes tradicionais, mas outras estéticas contemporâneas. Todavia, o termo intermedialidade também é problematizado:

Em contraste com intermedialidade, meu termo “heteromedialidade” (hetero: outro, misto) enfatiza que a mistura é uma condição *a priori*, existente em todos os textos, e que esse aspecto de mistura, por conseguinte, não constitui um fenômeno marginal

⁶ No original: “this collocation is often felt to be problematic since its connotation of ‘high art’ might lead to the exclusion of artefacts, performances, and new media whose status as art is doubtful” (WOLF, 2005, p. 252).

ou um subgrupo marginal: a mistura caracteriza todas as midialidades e todos os textos específicos (BRUHN, 2020, p. 17-18, grifos do autor).

Segundo ele, as relações *entre* (inter) mídias restringiriam os objetos de estudo da área, colocando-os em um campo mais específico, deixando de lado mídias consideradas “puras” ou “monomidiáticas”, aquelas que não estabelecem necessariamente um cruzar de fronteiras midiáticas, não se movem entre mídias. No entendimento do autor, a intermidialidade desconsideraria que uma única mídia pode abarcar uma fusão das mídias em um único artefato, enquanto heteromidialidade abrangeria a ideia da mistura presente em todas as mídias, em sua unicidade ou em suas relações com as demais. Para Bruhn (2020), desse modo, o termo intermidialidade, mesmo tendo um sentido abrangente, ainda seria insuficiente. Heteromidialidade, acredita-se aqui, pode ser um uso interessante pois, pensando que o desenvolvimento acadêmico dos estudos das relações entre as artes se desprende de sua base nas acepções da Literatura Comparada, pode-se desvincular de uma prática necessariamente comparatista entre dois elementos. Contudo, ao considerar o conceito de *mídia*, abordado em seguida, percebe-se que dificilmente haverá mídias completamente alheias a algum tipo de relação intermediática.

Como se vê, a complexidade tipológica da definição da intermidialidade como área acadêmica e de seus objetos de pesquisa suscita várias interpretações. Essa heterogeneidade de (in)definições, como afirma Wolf (2005), ainda assim não impediu as pesquisas em intermidialidade. Apesar das críticas, a dispersão das pesquisas diante da pluralidade de empregos do fenômeno e de definições abstratas e imprecisas foi o que parece ter alavancado muitas das pesquisas e a insistência pela adequação de “interartes” por “intermidialidade”.

Nas palavras de Wolf ([1999]2020):

A princípio, a proposta de uso de “intermediático” no lugar de “interarte” pode ser considerada como mera troca de um rótulo por outro mais em moda, uma troca de menor importância, uma vez que a coisa rotulada, no final das contas, não se altera, e uma vez que o termo “mídia” não é claro. Contudo, nomear nunca é uma atividade inocente, especialmente quando serve para localizar uma subdisciplina em campos discursivos específicos (p. 215).

Nessa mesma esteira, insere-se uma das discussões etimológicas que mais encontra dificuldades nas pesquisas da área: a definição de “mídia”. Como afirma Clüver (2011), por ser um objeto de interesse de várias áreas — como dos estudos da Comunicação, da Semiótica e das Ciências Humanas — o termo mídia pode suscitar vários significados, também a depender da perspectiva e do campo teórico do estudioso. No Brasil, a palavra mídia é tida,

no singular “a mídia”, como sinônimo de meios de comunicação em massa (jornal, rádio, televisão). Já na língua inglesa, o termo se expande, referindo-se, também, aos suportes físicos utilizados na produção de um signo e aos instrumentos usados (o corpo humano, gravador, luz, etc.). Dada a complexidade, Clüver (2011) define um ponto de partida:

Como ponto de partida podemos citar a definição proposta anos atrás por três estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa). Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores (p. 10).

Essas reflexões de Clüver dialogam com as de Ryan (2005a), a qual sugere duas configurações gerais de mídia: 1. mídia como meio de comunicação (televisão, internet, rádio, livro, internet, telefone); 2. mídia como os suportes/meios/técnicas/formas de expressão material artística (linguagem, imagem, som). Vale ressaltar que as definições não se excluem, mas dialogam entre si. A autora chama a primeira de definição transmissiva e a segunda de definição semiótica (RYAN, 2005a, p. 289).

Na perspectiva de Elleström (2017), define-se mídia, também em sentido amplo, como “o estágio intermediário da comunicação” (p. 17), o que inclui as mídias de comunicação em massa e as de comunicação mais pessoal, os dispositivos tecnológicos e os corpóreos, as utilizações com “fins práticos” ou “artísticos”, assim por diante. Em sua essência, de acordo com o autor, as mídias são multimodais e intermidiáticas por natureza, uma vez que se constituem de produtos e tipos de mídias individuais distintas, compartilhando características e dialogando entre si, constituindo-se de vários suportes e recursos, além de definirem-se por suas relações entre si (uma visão que justificaria a continuidade do uso do termo intermidialidade e não heteromidialidade, como propõe Bruhn). Para o autor, a maneira mais relevante de tratar a mídia é a conceituar dentro do quadro mais amplo da comunicação.

Wolf (2005) indica que a intermidialidade lida com a mídia como “meio convencionalmente distintos de comunicar conteúdos culturais” (WOLF, 2005, p. 253, tradução nossa)⁷. Pode-se caracterizar a mídia, primeiramente, pela “natureza de seus sistemas semióticos subjacentes” (WOLF, 2005, p. 253, tradução nossa)⁸, o que pode incluir a linguagem verbal, a imagem, a música, etc., e, em segundo lugar, por seus “canais técnicos ou

⁷ No original: “conventionally distinct means of communicating cultural contents” (WOLF, 2005, p. 253).

⁸ No original: “the nature of their underlying semiotic systems” (WOLF, 2005, p. 253).

institucionais” (WOLF, 2005, p. 253, tradução nossa)⁹, como a televisão e o cinema. Sendo assim, a mídia pode ser definida conforme seu conteúdo semiótico ou pela maneira pela qual ela é experienciada pelo receptor.

Dito isso, não há um significado fixo de mídia nas pesquisas (assim como ocorre com a arte), contudo, pode-se trabalhar com a mídia como as duas configurações gerais: a transmissiva e a semiótica, pelas quais se admite que as definições de arte estão intrinsecamente relacionadas com as de mídia. Walter Moser explora a “arqueologia da intermedialidade”, dada a relação de longa data estabelecida entre as artes, e defende como base de seu argumento que “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a “midialidade” (MOSER, 2006, p. 42). Se toda arte é dotada de midialidade, toda arte é uma mídia, logo, ela faz parte dos estudos intermediáticos. É das relações entre as artes, portanto, que o autor parte para analisar as relações entre as mídias, na busca da gênese da intermedialidade.

Reafirmando: toda arte é uma mídia. As artes concebidas como tradicionais, a literatura, a pintura, a música, a escultura, são *também* mídias. No entanto, o contrário não pode ser dito em todos os casos: “a interação entre as mídias pode se articular sem que as artes estejam aí implicadas” (MOSER, 2006, p. 42). A arte é composta *sempre* por um suporte midiático, no entanto, a natureza de uma mídia *nem sempre* será parte do campo mais reduzido da arte. A pergunta implicada nas discussões de Moser (2006) é se as relações entre as artes estabelecem uma relação de igualdade e reciprocidade, uma “irmandade entre as artes”, ou se haveria uma relação de dependência, uma servindo de modelo para a outra, numa relação de dominação.

Moser, no debate gerado por esse questionamento, levanta a questão da *paragone*, que significa mais ou menos “comparação”, correspondente a um debate originado na Itália renascentista que discutia, como uma competição, qual seria a arte superior. Leonardo da Vinci, por exemplo, argumentou através de seu *Trattato della pittura*¹⁰, que a pintura seria a mais alta forma artística, enquanto Michelangelo defendia a excelência da escultura. Ainda, utilizando-se da relação pintura-poesia, pode-se contrastar Horácio, com seu ditado “*ut pictura poesis*” (“como na pintura, assim é na poesia”), como uma relação de igualdade, e as ideias de G. E. Lessing, em *Laocoonte*, que estabelece diferenças claras e normativas entre as duas.

⁹ No original: “technical or institutional channels” (WOLF, 2005, p. 253).

¹⁰ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000840.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2021.

Nesse sentido, seguindo as reflexões de Bosi (1986), o que se entende por arte hoje, na contemporaneidade, remete usualmente aos grandes clássicos renascentistas, como da Vinci e Michelangelo, definindo arte como “*objetos consagrados pelo tempo, e que se destinam a provocar sentimentos vários e, entre estes, um, difícil de precisar: o sentimento do belo*” (p. 7, grifos do autor). A problemática apontada por Bosi é dada pela afirmação de que esse pensamento “fere” aspectos como a recepção da obra e as tendências de consumo da civilização industrial, que refletem na relação da humanidade com a arte.

Ao longo da história da arte, formaram-se tradições normativas, com princípios como a *simetria*, por exemplo, que compuseram certos critérios hierárquicos da criação artística. Todavia, como reconhece Bosi (1986, p. 18), “a arte do século XX e as pesquisas antropológicas relativizaram as ‘leis’ estéticas dos períodos clássicos”, leis que somente permaneceram em um âmbito restrito e tradicional das escolas de Belas Artes. Segundo o autor,

O conhecimento cada vez mais extenso e profundo das artes pré-colombianas, africanas e da cultura popular de todo o mundo prova à saciedade que as leis de perspectiva e simetria, assim como as regras de harmonia tonal, são apenas casos particulares, historicamente situados, de tendências estéticas universais que talvez se pudessem batizar com o nome de *estruturais* (BOSI, 1986, p. 18, grifos do autor).

Com isso, certos padrões estéticos que resistiram ao tempo podem ser reconhecidos *um fazer*, não o único. Na realidade atual, a tendência contemporânea pende para a desconstrução das dessemelhanças entre as artes e mídias, ainda que haja a permanência do *locus* clássico. Para Elleström (2017), “não faz sentido isolar as artes como algo etéreo. É preciso vê-las como formas de mídia esteticamente desenvolvidas” (p. 49). Faz-se preciso reconhecer que a materialidade das artes se constitui por “substâncias midiadoras”, identificando, do mesmo modo, que as questões desenvolvidas pelos estudos interartes são relevantes aos estudos intermediários, desconstruindo, também, uma predisposição de atribuições hierárquicas entre mídia e arte.

Nesse sentido, torna-se oportuno mencionar o importante ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que Benjamin (2020) analisa a cultura e a arte sob o reflexo das condições mercantilistas, especialmente da primeira metade do século XX, das transformações advindas do período da Primeira Guerra Mundial, do impulso tecnológico e do desenvolvimento da burguesia. Dada a situação econômica mais favorável, as manifestações artísticas ganharam um grande e veloz desenvolvimento, repercutindo no

advento da cultura de massa, na qual se insere o objeto de estudo da presente pesquisa, uma adaptação para série de televisão.

Como afirma o autor, a obra de arte sempre foi reproduzível, mas a reprodução *técnica* da arte, ocorrida com a intensidade dos meios de reprodução em massa, era algo novo no contexto de produção do ensaio (entre 1935 e 1940). Benjamin (2020) defende que toda obra possui uma aura, “o aqui e agora da obra de arte — sua existência única no local em que se encontra” (BENJAMIN, 2020, p. 56). O conceito de aura revela a autenticidade e a singularidade da obra de arte, conceito que se degenera a partir da era da reprodutibilidade técnica.

Com a reprodução, há a perda do “aqui e agora”, da originalidade da obra. Esse abalo da tradição, diretamente ligado à cultura de massa, associa-se intrinsecamente com o aspecto social da arte, uma vez que a massa se apropria da obra, de certa forma, para a “cópia”, relocando-a de um lugar “culto” a um espaço de proximidade com as massas. Esse “reajuste” revela o caráter mutável da arte.

Segundo Benjamin (2020), o valor de “autenticidade” atribuído a uma obra de arte é fundamentado pelo ritual, pelo culto à obra, no entanto, com a reprodutibilidade, esse ritual se perde, criando um conflito entre dois polos da arte: o valor de culto e o valor de exposição. O valor de culto, de autenticidade da obra, cede espaço ao valor de exposição, na medida em que as massas reproduzem as obras de arte, passando a ser um instrumento de reconhecimento do caráter artístico. Com a visibilidade da obra, a perda da “aura” pode não ser de todo ruim caso se considere, como neste caso, uma relação, dado o processo adaptativo, entre literatura e uma produção televisiva, uma obra de massa, dado o alcance e a notoriedade por uma plataforma que a distribui no mundo todo (como é a Netflix).

As adaptações, segundo Hutcheon (2013), “nunca são reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (p. 25). Não apenas carregam, em alguma medida, a aura de sua mídia-fonte, mas possuem sua própria aura, sua própria existência em um determinado tempo e espaço, seu aqui e agora. É preciso reconhecer, também, que o contexto de transformações sócio-culturais, as mudanças estéticas e inovações tecnológicas, como citam Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Diniz (2020), reconfiguram completamente uma sociedade, reconfiguração esta que se dá por meio linguagem — não é de hoje que obras passam de marginalizadas a imprescindíveis. Com o grande desenvolvimento tecnológico, a sociedade desenvolveu uma grande rede de comunicação e, conseqüentemente, as suas adaptações para novas formas de expressão:

A revolução digital criou as condições para a ascensão de novas estratégias e formatos de expressão que, partindo de gêneros e mídias tradicionais (como o romance, a pintura ou a fotografia), os transformam radicalmente por meio de sua inserção em novos contextos midiáticos (RAMAZZINA GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 13).

Com a enorme gama de elementos produzida pela estética contemporânea e pelos processos fluidos de ultrapassar fronteiras artísticas e midiáticas, os conceitos de arte e mídia, em conclusão primária às discussões desta primeira seção, estão em um processo construtivo enérgico, pelo qual constroem-se e desconstroem-se, realizando migrações para diversos lugares e tempos por caminhos que, longe de serem unificados, enlaçam a heterogeneidade. Arte e mídia são conceitos que implicam debates amplos e, longe de uma tentativa de exauri-los, procura-se, na próxima seção, elaborar percepções mais delimitadas, a partir de teorizações que tratam especificamente da literatura e sua relação com a intermedialidade. Apesar de os estudos intermidiáticos já terem transcendido o campo literário, suas bases surgiram na literatura, tornando-se, à vista disso, discussões preponderantes; mais ainda, na presente linha de pesquisa.

1.2 Literatura e Intermedialidade

Propõe-se discutir, agora, alguns direcionamentos que orientam o presente estudo, no que se trata da relação da literatura com os estudos da intermedialidade. Apresentam-se os seguintes tópicos principais: 1. Da interrelação dos Estudos Literários com o contexto mais amplo dos estudos da Intermedialidade; 2. Do “problema” do reconhecimento da literatura como mídia; 3. Das concepções mais restritas de intermedialidade com bases literárias, para a análise intermidiática; e 4. Dos direcionamentos introdutórios para a observação da narratividade nas mídias, de maneira a orientar a análise posterior e a percepção da relação literatura-intermedialidade.

Como os debates sobre a intermedialidade surgem na sua analogia com as questões de intertextualidade e se desenvolvem nos Estudos Interartes, a literatura, de uma forma ou de outra, encontra-se na origem e nos destaques das pesquisas da área. Porém, não se pode afirmar que a intermedialidade possui uma relação subordinada aos Estudos Literários, afinal, o fenômeno intermidiático, há muito, expandiu seus debates de maneira independente da literatura.

A literatura apresenta uma enorme quantidade de fenômenos intermidiáticos, como a écfrase, a musicalização da literatura, a escrita cinematográfica, a poesia digital, a adaptação

de obras cinematográficas para romances, etc., tornando-se cada vez mais difícil tratar de formas literárias sem situá-las nas discussões sobre intermedialidade. Segundo Oliveira (2020):

No campo das Humanidades, a comunidade acadêmica internacional vem cada vez mais reconhecendo a impossibilidade de analisar isoladamente formas artísticas e literárias sem situá-las no vasto campo das cadeias intermediárias. [...] a Intermedialidade tornou-se um conceito teórico *básico*, não apenas para o estudo da Literatura, mas também para o da performance teatral, da arte sequencial, da história, da musicologia, da filosofia, da sociologia e da história da arte — disciplinas que, envolvendo diferentes configurações intermediárias, inspiram abordagens e definições específicas (OLIVEIRA, 2020, p. 11, grifos nossos).

As reflexões da autora tratando a Intermedialidade como um conceito teórico *básico* se tornam preponderantes para a consciência de que, distanciando-se dos estudos com bases formalistas da literatura — da abordagem voltada às relações consideradas intrínsecas, do texto como autossuficiente e da desconsideração dos chamados fatores extrínsecos, como aspectos históricos e sociais, ou até mesmo sua relação com outras artes e mídias — a literatura estabelece uma relação inerente com as práticas intermediárias. Isso acontece com outros campos da área das Humanidades, como cita Oliveira (2020), institucionalizando a abrangência da Intermedialidade e estabelecendo sua relação de interdependência com os Estudos Literários.

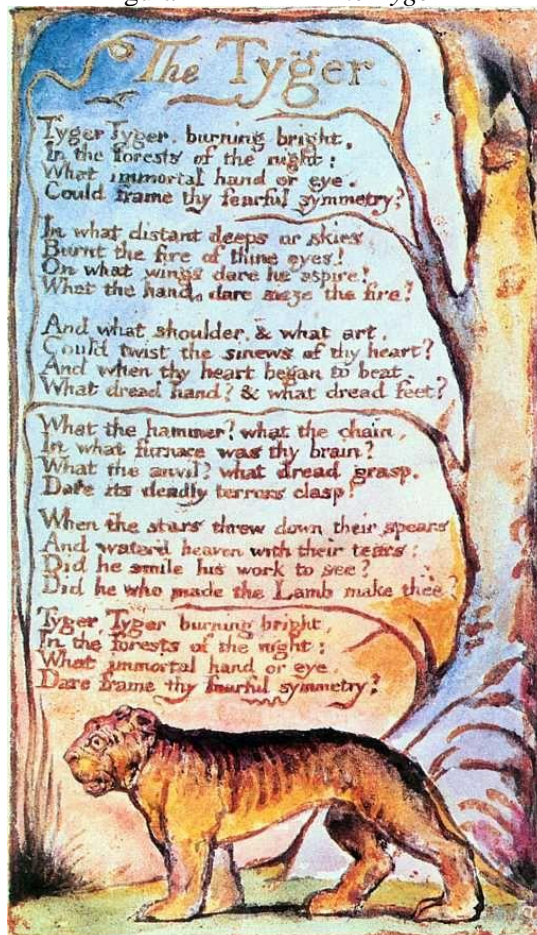
Das relações entre as artes e mídias, a interação mais conhecida e documentada, para citar o exemplo de Moser (2006), é a da poesia com a pintura. É, sem dúvidas, uma relação dominante, se pensarmos no debate sobre a tentativa de reconhecer outras artes alternativas, e até limitada, diante de todas as possibilidades de relações entre as mídias, porém, além da literatura ser um direcionamento ao estudo em questão, é preciso concordar com a dominância da relação poesia-pintura e o fato de que ela serviu repetidamente como referência para outros debates e outras problemáticas.

Trazendo um exemplo do autor, pode-se revisitar o Romantismo, com o poeta-pintor e formado como gravador William Blake (1757-1827). Para Moser (2006), o Romantismo criou, nos anos de 1800, um terreno fértil de encruzilhadas: “Esse é um momento de interações múltiplas entre os domínios das artes e das ciências; um momento de experimentações ousadas e quase ilimitadas” (MOSER, 2006, p. 47). As produções desse período representam uma revolução estética, na qual deixa-se de lado o conceito aristotélico de *mimesis* para ser *poïesis* — fazer, fabricar. A arte não mais imita a vida, mas se transforma em um poder de criação, como uma possibilidade de construções de novos mundos

imaginários.

O que Moser pretende mostrar é a maneira pela qual a literatura articula sua midialidade própria e as relações com outras mídias, configurando assim a questão intermediática. Blake integra, em sua poesia, a visualização do pictural, fazendo interagir imagem e palavra, o verbal e o visual, numa relação intermediática: “Ele confia à imagem (gravada ou pintada) a representação da midialidade da escrita” (MOSER, 2006, p. 48). Lessing diria ser impossível essa integração, pois ele insiste na fronteira bem delimitada das duas mídias. Blake não apenas ilustrava uma poesia: ambas as mídias, por suas próprias materialidades específicas, compartilham e complementam o sentido da interação ao seu todo. Veja-se, por exemplo o poema-pintura “*The Tyger*”:

Figura 2 - Poema “*The Tyger*”



Fonte: BLAKE, William, 2008, p. 84¹¹

O poema foi escrito propositalmente com as trocas do “i” pelo “y”, como um recurso

¹¹ Fonte: CALADO, Claudia Regina Rodrigues. William Blake: o estudo do processo de criação de um Doppelbegabung. *Letras*, Santa Maria, v. 25, n. 51, p. 35-51, jul./dez. 2015.

imagético remetente à cauda do tigre, representando, também, seu movimento. Os galhos da árvore e as ramas do chão se misturam-se à escrita, separando as estrofes. Separadamente, as duas mídias não teriam a mesma construção de sentidos.

Do Romantismo à contemporaneidade, com as configurações culturais da era digital, os processos intermediáticos se tornam ainda mais assíduos. Como exemplo, destaca-se em Antonio (2012) a discussão sobre a poesia digital, ou tecno-arte-poesia, sob a ótica da intermedialidade¹². A poesia digital surge de transformações semióticas, interartísticas e intermediáticas, pela união da arte da palavra com a tecnologia, na qual os artifícios usados na sua constituição apontam para características como a não-linearidade (por ser um tipo de leitura que depende de cada leitor) e a complexidade estrutural (que mescla os operadores da linguagem literária e da informática).

Conforme Antonio,

As passagens da poesia do meio impresso para o meio digital continuam a ser temas frequentes de estudos tecno/ciber/culturais e ciber/literários, e são válidos, pois cada teórico encontra novos enfoques a partir do seu conhecimento especializado, daí surgindo outros limites, fronteiras, delimitações temáticas, datas, processos criativos, movimentos poéticos esquecidos das histórias literárias, poetas não incluídos nos cânones literários, obras de tiragem limitada e esquecidas da crítica literária etc. (2012, p. 76).

Práticas contemporâneas e multifacetadas como essa enfatizam que noções como mídia e arte não se constroem a partir de discussões fechadas e, ao surgir novos olhares como os da intermedialidade, pode-se revisitar e ressignificar conceitos, atribuindo-lhes novos sentidos. Como aponta Canclini (2019), as novas tecnologias não são neutras e intensificam as mudanças culturais, uma cultura puramente híbrida, impulsionada por estratégias e recursos tecnológicos e, conforme Antonio (2012), “de maneiras diversas, a literatura e a poesia vêm fazendo negociações semióticas com essas tecnologias” (p. 78). São esses estímulos que marcam a transição da poesia da forma impressa para a poesia digital.

Seguindo a visão de Canclini (2019), sobre as *Culturas Híbridas*, o estudo de processos não tradicionais, como as hibridações contemporâneas, necessita de novos instrumentos conceituais, que não cabem na arte erudita. O autor explica a hibridação a partir de três processos: “a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a

¹² Antonio (2012) realiza discussões sobre a poesia digital com relação aos termos: intertextualidade, hipertextualidade, hipermedialidade e transmedialidade. Nota-se que os prefixos “hiper”, “inter” e “trans”, e os radicais “midialidade” e “textualidade”, trata não somente de uma questão morfológica, mas de uma caracterização da prática contemporânea resultante das relações histórico-culturais. Esses usos são ainda mais amplos: plurimedialidade, multimidialidade, hipermodernidade, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, etc., teorizações que surgem dos encontros e desencontros da contemporaneidade.

desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 2019, p. 284). A literatura, nesse caso, vai além de ser uma arte tradicional, passando pelas quebras e mesclas culturais, influenciadas principalmente pelas transformações tecnológicas e nas mudanças no meio comunicacional. Sociedades dispersas e homogêneas cederam o lugar à disparidade e a produção em massa do crescimento urbano, sociedade heterogênea e em constante interação.

A desterritorialização da literatura seria a expansão de sua forma tradicional de circular (pela oralidade e pela mídia impressa) e o difundir-se, de maneira fragmentada, por meio de novos instrumentos e novas formas de expressão (como é o caso da poesia digital). Como exemplo, os folhetins, os capítulos de romances publicados semanalmente nos jornais inspiram as séries de televisão, de episódios semanais e em formato audiovisual, pelos quais circulam adaptações literárias. Segundo Canclini (2019),

A história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam quando eram edifícios para guardar, exibir e consultar coleções. Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, performances, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis (p. 303).

Os territórios tradicionais tiveram de ceder espaço a outras manifestações, bem como tiveram de desterritorializar-se, por movimentos e produções em meios não tradicionais. Perde-se um espaço geográfico fixo, mas realoca-se em outros cenários culturais. Os “gêneros impuros” são frutos desses cruzamentos provocados pelas transformações culturais. Os paradigmas clássicos, sendo assim, são insuficientes em relação às hibridações contemporâneas.

É nesse seguimento que se trata da literatura como mídia. Retomando o conceito de mídia, das duas ordens gerais (mídia como meio de comunicação e mídia como os suportes/meios/técnicas/formas de expressão material artística), busca-se em Wolf (2011) um direcionamento para a literatura:

[...] por um lado, “mídia” se aplica à literatura como um todo (e nisso se opõe a organizações semióticas que organizam a informação de maneiras diferentes, como a música, a fotografia, o cinema, etc. (ver Nünning e Nünning 132) e, por outro lado, “mídia” se refere às “sub-mídias” técnicas ou institucionais, como o teatro e o livro (ver Nünning e Nünning 133) (WOLF, 2011, p. 2, tradução nossa).¹³

¹³ No original: “[...] ‘medium’ is on the one hand applied to literature as a whole (and in this is opposed to semiotically different ways of organizing information such as music, photography, film etc. (see Nünning and

Nesse sentido, a poesia como um todo é uma mídia e, diante dos dois exemplos supracitados, têm-se duas maneiras, duas configurações midiáticas distintas, uma que utiliza a combinação de palavra escrita e ilustração e outra que se constrói a partir do meio digital através de recursos como imagem, palavra e som, ou seja, ambas se utilizam de uma materialidade técnica para transitar, o livro e a internet. O conceito de mídia precisa da flexibilidade para abranger todos os fenômenos, mas ele pode ser observado de acordo com algumas delimitações, como a transmissiva e a semiótica.

Considerar a literatura como mídia pode causar um estranhamento, uma vez que a palavra mídia, no Brasil, é usada como sinônimo dos meios de comunicação, por vezes com um sentido pejorativo. Conforme o dicionário *online* Michaelis (2015), mídia, como comunicação, é:

Toda estrutura de difusão de informações, notícias, mensagens e entretenimento que estabelece um canal intermediário de comunicação não pessoal, de comunicação de massa, utilizando-se de vários meios, entre eles jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, mala direta, *outdoors*, informativos, telefone, internet etc. (MÍDIA, 2015).

A ideia de que a literatura, uma forma de arte de prestígio, possa ter o mesmo tratamento que a televisão, por exemplo, parece ser equivocada. No entanto, como já afirmado e reafirmado, a mídia inclui a arte, mesmo que nem toda mídia seja arte. Não se trata, portanto, de estabelecer um discurso de valor, indicando qual meio de expressão está no topo e qual está em uma posição inferior.

Levando em conta a noção da literatura como mídia, portanto, pode-se pensar em concepções mais restritas de intermedialidade, de acordo com os estudos de Rajewsky (2012), a qual respalda-se em uma abordagem que tem como base os Estudos Literários, embora não sendo limitada a eles. Em sentido restrito, Rajewsky (2012) identifica três (de início) subcategorias de práticas de intermedialidade: da transposição midiática, da combinação de mídias e das referências intermidiáticas. Essas subcategorias certamente não abarcam toda a diversidade das práticas de intermedialidade, no entanto, essa divisão pode ser associada especialmente aos estudos literários, que é o foco da autora. Deve-se considerar, também, que as configurações midiáticas de uma produção não se limitam necessariamente a uma única categoria, podendo integrar-se até em todas as três, ou ainda, possibilitarem a criação de novas categorias.

Nünning 132) while on the other hand "medium" refers also to institutional and technical "sub-media" such as theater and the book (see Nünning and Nünning 133)" (WOLF, 2011, p. 2).

A autora adota uma perspectiva sincrônica para fundamentar suas concepções, de modo a distinguir as diferentes manifestações de intermedialidade, desenvolvendo assim uma teoria para cada uma delas, na realização de uma análise das configurações concretas das mídias. No entanto, a historicidade, uma perspectiva diacrônica, não é completamente desconsiderada, pois ela se torna relevante para a compreensão do desenvolvimento das mídias, do processo histórico de determinado produto de mídia. Segue-se as três subcategorias.

1. Intermedialidade em sentido restrito de *transposição midiática*: Diretamente relacionada ao processo de criação de uma mídia, a intermedialidade como transposição midiática refere-se às transformações de um determinado produto, ou de seu substrato, de mídia, em outro, um processo puramente intermediário. Dessa maneira, tem-se a mídia-fonte, o texto “original”, que serve de base para a mídia-alvo, ao encontro do conceito e das teorias da adaptação.

O exemplo mais comum são as adaptações cinematográficas de romances, o que Elleström (2017) chama de adaptação arquetípica. Não se pode deixar de notar que a ideia de adaptação pode ser estigmatizada, partindo de uma visão de que a transposição é passiva e de menor valor diante da mídia-fonte. Segundo Clüver (2011), muitos exploram o conceito de “transposição ou transformação intersemiótica”, referindo-se às recriações de uma mídia em outra. O autor usa o termo em analogia a Roman Jakobson, no processo de tradução interlinguística, chamado de “tradução intersemiótica ou transmutação”, pois a tradução é uma substituição linguística que, em comparação ao texto original, carrega sua originalidade conforme a interpretação do tradutor, juntamente com as escolhas de manter semelhanças e/ou modificações do texto-fonte. Insiste-se aqui, no entanto, pela relação do termo transposição midiática com a adaptação, uma vez que ambas se tratam do mesmo fenômeno.

2. Intermedialidade em sentido restrito de *combinação de mídias*: Trata-se, nessa subcategoria, de fenômenos muito comuns em grande parte das obras, a mescla de duas ou mais mídias em uma configuração midiática. A mídia verbal é a mais frequentemente envolvida em tais combinações midiáticas. Pode-se distinguir a presença de três configurações de texto: multimídia, mixmídia e intermídia, como explica Clüver (2011):

Podemos distinguir entre textos multimídias, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, e textos mixmídias, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”. Canções, revistas, emblemas são textos multimídias; exemplos de textos mixmídias são cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais. Diferentes desses tipos de combinação de mídias são

textos, ou gêneros de textos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico (p. 15-16).

Com isso, a combinação de mídias produz um efeito de encontros midiáticos e é nisso que se encontra o caráter intermidiático: o cruzamento das fronteiras entre as mídias. Não é somente justapor duas ou mais mídias, mas articular suas materialidades de modo a contribuir no processo de significação do texto como um todo. Nas palavras de Rajewsky (2012, p. 24), nessa categoria, “a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação”.

3. Intermedialidade em sentido restrito de *referências intermidiáticas*: a subcategoria das referências intermidiáticas evoca as representações realizadas em uma única mídia, na referência, de alguma maneira, a outros objetos ou qualidades específicas de outra(s) mídia(s). Essa estratégia intermidiática remete às discussões da intertextualidade. Clüver (2006a, p 14) afirma que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”, dado que uma mídia, como a noção de texto, sempre se relaciona com outras mídias. Nesse sentido, utiliza-se de alusões estéticas ou citações diretas de outras mídias, para a constituição do sentido da mídia. A essa subcategoria também se atribui um conceito semiótico-comunicativo, no entanto, diferentemente da combinação de mídias, trata-se de apenas uma mídia em sua unicidade, em sua materialidade, utilizando seus próprios meios específicos.

Posteriormente ao estabelecimento dessas três categorias, Rajewsky (2020) trata de uma possível quarta categoria: a da transmedialidade, por vezes considerada autônoma da perspectiva das três anteriores. Nessa categoria “são classificados ‘fenômenos nômades’ (*Wanderphänomene*), cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a uma só mídia, mas que são observáveis *através das mídias* e, portanto, de maneira *transmidiática*” (RAJEWSKY, 2020, p. 75, grifos da autora). Essa categoria será melhor discutida em relação à primeira e ao termo da adaptação, no segundo capítulo.

Em síntese, compreende-se que, com a proliferação das discussões da intermedialidade e as eventuais dificuldades teórico-metodológicas para as pesquisas da área, a utilização das subcategorias como abordagem analítica e descritiva pode estabelecer análises mais profícuas. Contudo, ainda assim são categorias genéricas, motivo pelo qual aliam-se a elas, direcionamentos voltados às reflexões sobre narratologia, de maneira a orientar a análise posterior e a percepção de umas das vias da relação literatura-intermedialidade, considerando

a atenuante capacidade narrativa que ambas as mídias do *corpus* compartilham como característica em comum.

A narratologia, termo fundado pelo teórico Tzvetan Todorov, estuda as representações dos princípios e das práticas da narrativa. Embora as origens dessa ciência estejam associadas às investigações do texto verbal, atualmente ela pode ser observada em várias mídias. A disciplina se emancipou da literatura, de acordo com Ryan (2005b), e passou a abranger outras mídias, após teóricos como Roland Barthes e Claude Bremond reconhecerem a narrativa como “um fenômeno semiótico que transcende disciplinas e mídias” (RYAN, 2005b, p. 344, tradução nossa)¹⁴.

Ryan (2005a) associa as conceituações de mídia, a definição transmissiva e a definição semiótica, às manifestações de uma estrutura narrativa. Segundo a teórica, a ideia de mídia como meio de transmissão foi criticada por Walter Ong em 1982, considerando que, nesse sentido, as mídias seriam meios passivos nos quais a informação apenas passaria de sua criação para sua recepção, sem ser alterada. Essa percepção é contrariada por Ryan, na medida em que mídias diferentes produzem formatos diferentes. Se considerarmos uma história como construção mental, enquanto pensamento ela se caracteriza como uma narrativa pura, no entanto, ao transmiti-la por uma mídia, ela adquire um potencial narrativo a depender de seus suportes e formatos.

Não obstante, além de se configurar como modo de transmissão, como moldura/suporte material, faz-se necessário abarcar conjuntamente a segunda definição, da configuração semiótica, que carrega a capacidade de significação da narrativa. Conforme Ryan

[...] o que conta como mídia para o estudioso da narrativa é um tipo de suporte material para textos que realmente faz a diferença em relação ao tipo de conteúdo narrativo que pode ser evocado (semântica, ou história), a como esses conteúdos estão apresentados (sintaxe, ou discurso), e como eles são experienciados (pragmática) (2005a, p. 290, tradução nossa).¹⁵

Por uma perspectiva narratológica, portanto, numa relação entre mídia e narrativa o puro fato de transmissão da mídia não causa um efeito considerável para a narratividade, mas deve-se considerar a maneira pela qual as características e os recursos desse suporte midiático

¹⁴ No original: “semiotic phenomenon that transcends disciplines and media” (RYAN, 2005b, p. 344).

¹⁵ No original: “In the last analysis, what counts as a medium for the narrative scholar is a type of material support for texts that truly makes a difference as to what kind of narrative content can be evoked (semantics, or story), how these contents are presented (syntax, or discourse), and how they are experienced (*pragmatics)” (RYAN, 2005a, p. 290).

sugerem uma narratividade. A título de exemplificação, Ryan (2005a) apresenta as seguintes áreas das quais esses recursos podem ser desenhados: 1. Extensão espaço-temporal; 2. Propriedades cinéticas; 3. Sentidos abordados e variedade de códigos semióticos usados; 4. Prioridade dos canais sensoriais; 5. Suporte tecnológico e materialidade de sinais; 6. Papel cultural e métodos de produção/distribuição.

Para compreender a relação entre mídia e narrativa, além do mais, pode-se retomar dos formalistas russos a distinção entre *fabula* e *syuzhet*¹⁶, na perspectiva de Gaudreault e Marion (2012). Para os formalistas russos, a *fabula* existe independentemente de sua relação com uma mídia, caracterizando-se como exterior a qualquer materialização. Ela se refere, de acordo com Tomashevsky (1973 *apud* GAUDREULT; MARION, 2012, p. 113), ao conjunto de eventos de uma história, o conjunto de acontecimentos informados ao leitor, independentemente de como eles são introduzidos em uma obra.

Entretanto, ao mesmo tempo, para referir-se à *fabula*, necessariamente, utiliza-se um meio de expressão, encontrado nas mídias. Nesse sentido, é no modo pelo qual a *fabula* vai se desenvolver, na sua materialização em uma mídia, que se encontra a *syuzhet*, correspondente a esse processo de midiaticização, chamado pelos autores de *syuzheticização*. Em outras palavras, a *fabula* seria uma espécie de matéria-prima para a constituição da *syuzhet*, matéria-prima que pode ser utilizada de modos distintos. Conforme os autores, “a mesma *fabula*, o mesmo substrato anedótico, é passível de sofrer várias *syuzheticizações*” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 115).

A título de exemplificação, tomando a história de “Chapeuzinho Vermelho”, pode-se afirmar que sua *fabula* existe nitidamente na mente de qualquer um, dado o seu marco na “identidade social coletiva”, mas sua *syuzheticização* pode ocorrer por meio de distintas práticas narrativas (oral, escrita, fílmica, etc.), todas distintas entre si e que a realizam à sua maneira. Na criação literária, por exemplo, tem-se o encontro entre a *fabula*, a matéria-prima estimulada pelo escritor, com a *syuzhet*, da qual o autor utiliza os recursos expressivos ou técnicos da palavra, nesse caso. O escritor, como outros criadores das artes e mídias, seria um sujeito que, ao decidir se expressar, confronta-se, necessariamente, com a resistência do meio de expressão escolhido, conforme suas possibilidades materiais.

Desse modo, na perspectiva de Tomashevsky, a *syuzhet* incluiria a *fabula*, sendo “o texto como se encontra encarnado em uma mídia específica” (GAUDREULT; MARION,

¹⁶ Mantém-se aqui a preferência dos autores de usar “não a tradução, mas a transliteração dos vocábulos *fabula* e *syuzhet*, como se costuma fazer no mundo anglo-saxão, para demarcar melhor seu caráter diferencial em relação aos equivalentes franceses - *fable* e *sujet* - que são por demais polissêmicos e poluídos pelo mau uso” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 113).

2012, p. 115). Na visão de Gaudreault e Marion (2012), pouco importa se a *fabula* é considerada como independente, pois ela se entrelaça com uma mídia e só existe materializada em uma construção midiática. A *syuzhet*, que seria vista como um espaço intermediário entre *fabula* e mídia, implica uma profunda relação com a mídia, sendo definida como “o lugar de segurança do contado e do contar” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 119).

Lida-se, portanto, com a mídia em termos de *fabula* e *syuzhet*, na qual explora-se a ideia de *mediática narrativa*, desse encontro entre a história e seu processo de materialização. Usualmente, a ideia de prática narrativa é associada à linguagem verbal escrita, antes de mais nada, no entanto, reitera-se o potencial narrativo resultante da “reação” entre a *fabula* e as possibilidades expressivas de outras mídias. O propósito da presente pesquisa, sendo assim, engloba a percepção de como a mesma *fabula* sofre duas *syuzheticizações*: a da linguagem literária, com o gênero romance, e a da linguagem audiovisual, com o gênero televisivo.

Na prática adaptativa, de acordo com Gaudreault e Marion (2012, p. 107), o “assunto” de uma história “necessariamente se confrontaria com uma série de obstáculos formadores e deformadores relacionados com o que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, cada assunto seria dotado de uma configuração própria”. Todo o processo de criação da mídia se torna um espaço de conflito do pensamento humano, o autor, e a materialização da mídia escolhida. Do mesmo modo, o trânsito de uma mídia para outra pode gerar embates, dadas as diferenças semióticas das materialidades midiáticas entre mídia-fonte e mídia-alvo. É preciso, portanto, ter em mente “a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 110).

Na adaptação, considera-se, levando em conta esses pressupostos, que cada mídia explora suas próprias possibilidades e técnicas, combinando e multiplicando seus meios de expressão, cada mídia “possui sua própria energética comunicativa” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 120). As mídias compartilham materiais de expressão em comum, como ritmo, música, escrita, etc.; cada mídia, no entanto, molda-se a partir de suas próprias particularidades. Uma certa mídia evoca uma prática narrativa da *fabula*, causando um processo de *syuzhetização* distinto.

Enfim, a adaptação configura-se como o fenômeno que sustenta a relação intermediária da pesquisa, entre a linguagem literária e a audiovisual. O próximo capítulo trata, com isso, de uma discussão mais aprofundada da associação entre os estudos da adaptação e a intermedialidade, na percepção da maneira pela qual ambas as linguagens trabalham suas características midiáticas específicas e seus vínculos.

2 ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE: DA LITERATURA À TELEVISÃO

*O céu lançava os raios sobre essa impureza
Como para assim cozinhar
E ao cêntuplo volver à grande Natureza
Tudo que pudera juntar;*

*E ali o céu contemplava a carcaça soberba
Como uma flor desabrochar.
Era tão forte o fedor que sobre a relva
Acháveis que íeis desmaiar.
(Charles Baudelaire)*

Neste capítulo, direciona-se um olhar para a adaptação em sua relação com os estudos da intermidialidade, sob uma perspectiva voltada às teorias da literatura e do audiovisual, do cinema e da televisão, especificamente das séries de TV, nas quais o *corpus* da pesquisa se insere. Discorre-se, primeiro, sobre adaptação, refletindo acerca dos porquês da escolha deste termo, além de situar a sua relação de interdependência com o campo mais amplo da intermidialidade, percebendo a adaptação pela mirada de teóricos da intermidialidade. Em seguida, adentra-se à perspectiva da adaptação enquanto transmidiação, desenvolvendo conceitos e abordagens para a descrição e a análise das interrelações entre o literário e o audiovisual.

2.1 Adaptação, por quê?

Segundo Hattner (2010), o termo adaptação é genericamente usado para conceituar uma transformação de um texto, a obra “original”, em outro suporte, a obra “derivada”. A princípio, os estudos de tal transformação partiam, necessariamente, de um texto literário para outras formas de expressão, especialmente o cinema, reforçando o pedestal ocupado pela literatura, como arte mais antiga, em relação a outras artes e mídias. Essa concepção hierárquica entre as produções se consolidava por uma abordagem de análise valorativa, com base no nível de fidelidade da adaptação em relação ao seu texto de base, critério difícil de ser abandonado e, muito possivelmente, ainda não superado.

Como afirma Diniz (2005, p. 13), “desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos”. Essa prática se espalhou rapidamente, popularizando o termo adaptação a obras cinematográficas baseadas em textos

literários (motivo pelo qual Elleström chama essas adaptações de “arquetípicas”), e, com isso, criando uma certa tendência de observar a literatura como o original e a adaptação cinematográfica em detrimento dela. Examinando o estado da arte, Diniz (2005) revisita os primeiros estudos teóricos sobre adaptação, como o de George Bluestone (1957), com a obra *Novels into film*, o ponto de partida para os estudos da relação literatura-cinema, e os de Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984), que, em uma ideia geral, percebiam a literatura como um objeto de referência (o original) para um filme, um processo visto como empréstimos e transformações de um sistema sócio-cultural, o texto literário, para outro, o cinema.

Essas análises limitavam-se à busca pela capacidade da obra cinematográfica de equivaler a narrativa da obra literária. Esse critério de fidelidade seguiu em outras abordagens, e, por partirem de teóricos da crítica literária, surgiam pressuposições hierárquicas, da literatura como “original” e inalcançável. Stam (2006), nesse sentido, propõe falar da adaptação por meio de uma “linguagem alternativa”, pois “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (p. 19). São escolhas de palavras dirigidas à adaptação, como cita o autor, seriamente depreciativas: violação, traição, deformação, depreciação, perda, infidelidade, sacrilégio e assim por diante.

Os porquês desses discursos de inferioridade da adaptação residem em preceitos como:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

No intuito de desconstruir perspectivas como essas, que apontam para um caráter subalterno da adaptação, Stam apresenta alguns estudos estruturalistas e pós-estruturalistas que passam a questionar e argumentar a respeito dos preceitos supracitados (como o dialogismo de Bakhtin e a teoria da intertextualidade de Kristeva, os postulados de Barthes, as perspectivas de Derrida, os estudos culturais, a narratologia, as teorias da recepção, além de

teóricos como Genette, Foucault e Deleuze, para citar alguns dos mencionados pelo autor). Ainda assim, Stam, bem como outros teóricos, acredita em uma superioridade da literatura. Segundo Diniz (2005), os argumentos da tradicional crítica à adaptação, pelo critério da fidelidade, passaram a ser repreendidos quando teóricos do cinema, a seu modo, preocuparam-se em desenvolver uma crítica voltada às relações entre literatura e cinema, enfatizando percepções que tratam dos elementos fílmicos como enriquecedores da narrativa literária, não o oposto.

Quando André Bazin publicou o ensaio “Por um Cinema Impuro”, a história do cinema beirava seus 60 anos, enquanto as artes tradicionais como o teatro, a pintura e a literatura já eram tão antigas quanto a história em geral. A adaptação, segundo o autor, sempre foi uma constante na história da arte: “Malraux mostrou o que o Renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntariamente os recursos da cor a óleo, o afresco mais conveniente a uma pintura escultural” (BAZIN, 1991, p. 84-85). Contudo, enquanto esses exemplos, ocorridos entre as artes tradicionais, poderiam ser vistos como um “ciclo evolutivo artístico” em direção à “pureza”, a influência dessas artes no cinema, uma arte popular, suscitou injúrias.

A arte pura, nas palavras de Bazin (1991, p. 88), tem um sentido: “ela se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar”. Supondo essa arte inexplicável e incontestável, argumenta-se por uma arte impura — “Por um cinema impuro” — que, apesar de angariar traços das artes “puras”, não por isso se torna subordinada ou menor. Os primeiros teóricos, segundo Stam (2013, p. 49), reivindicavam “um cinema não contaminado pelas outras artes” na busca por uma legitimação, por um “um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (p. 49-50).

Se as evidentes influências da literatura no cinema são consideradas ilegítimas, o mesmo se pode dizer dos impactos do cinema na escrita literária da contemporaneidade, por exemplo. Mas, afirma Bazin (1991, p. 93), “o drama da adaptação é o da vulgarização”, pois a literatura não tem a perder com a prática da adaptação, pelo contrário, as adaptações podem ser uma ponte para o conhecimento da literatura:

Pudemos ler num artigo publicitário do interior esta definição do filme *A sombra do patíbulo*: “Baseado no célebre romance de capa e espada”. A verdade sai por vezes da boca dos comerciantes de filmes que nunca leram Stendhal. Devemos condenar por isso o filme de Christian Jacque? Sim, na medida em que traiu a obra, e em que acreditamos que tal traição não era fatal. Não, se consideramos, em primeiro lugar, que essa adaptação é de qualidade superior ao nível médio dos filmes, e que ela

constitui ainda, afinal de contas, uma sedutora introdução à obra de Stendhal, à qual ela certamente rendeu novos leitores. É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Este raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema (BAZIN, 1991, p. 93).

O que se tem, de acordo com pontos de vista como os de Bazin e Stam, é uma resignificação de percepções tradicionais. A fidelidade pode agradar os críticos literários, e os leitores que não querem que seus adorados romances sejam mexidos, entretanto, argumentar somente a favor da fidelidade não se torna sustentável. Ressalta-se, com isso, não para um ineditismo da arte cinematográfica, muito menos para um ideal de sua dependência da literatura, mas para a percepção da maneira com a qual filmes adaptados da literatura são tratados, distante do discurso de “perda para a literatura”. Esses discursos tradicionais, conforme Hattner (2013), adquiriram uma instabilidade gerada pela diversidade de textos envolvidos no processo de adaptação, aflorada pela estética contemporânea, trilhando um caminho teórico, mesmo com alguns percalços (como a própria institucionalidade de análise do vetor romance→filme), direcionado a assumir posturas de maior abrangência.

Hattner (2010, p. 150) propõe essa ampliação dos estudos da adaptação pela adesão a perspectivas que “1. tenham por foco uma ampliação das obras a serem comparadas, para inclusão de obras da chamada ‘cultura popular’; 2. privilegiem estudos de narratologia comparada, com especial enfoque para questões de intertextualidade”. A primeira perspectiva visa uma desconstrução da “aura da obra de arte”, de modo a considerar práticas culturais pós-modernas, marginais aos olhos do estudo acadêmico e distantes do “canônico”, e a segunda se refere à adoção de paralelos analíticos e uma metalinguagem dos processos típicos de estruturas narrativas de diferentes arquiteturas textuais, prevendo o conceito de intertextualidade.

Com isso, segundo o autor, pode-se utilizar o termo adaptação, definindo-o como um “amplo processo de transformações de intertextos” (HATTNER, 2010, p. 151), e a partir dele, pode-se adotar “formas particulares”. A adaptação, portanto, abrangeria uma multiplicidade de estudo, que somente se expressaria pela reavaliação do que a academia chama de cânone: “na verdade, só podemos perceber as importantes transformações que colocaram diante de nossos olhos uma multiplicidade de arquiteturas textuais à medida que rompermos radicalmente com a ideia da primazia canônica associada a nossos objetos de estudo” (HATTNER, 2010, p. 151-152).

Contudo, para além da utilização do conceito de intertextualidade como propõe Hattner, acredita-se que essas perspectivas podem ser ampliadas, direcionando-se aos estudos da intermedialidade. Tendo em mente as categorias de práticas intermediáticas de Rajewsky discutidas no primeiro capítulo, Clüver (2011, p. 18) afirma que a categoria da transposição midiática “aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação”, na qual há um trânsito de uma mídia-fonte para uma mídia-alvo. O autor associa as discussões da categoria ao termo *transposição ou transformação intersemiótica*, discutido em trabalhos anteriores (CLÜVER, 2006b), como um processo análogo ao termo do linguista Roman Jakobson: *tradução intersemiótica* ou *transmutação*.

Jakobson (1970), em *Linguística e Comunicação*, propõe uma ampliação da visão da *tradução*, distinguindo três modos de interpretar um signo verbal. Primeiro, “a tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (p. 64, grifos do autor), um processo no qual trocam-se as palavras por sinônimos, o que não seria completamente equivalente. Já “a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (p. 65, grifos do autor), que, do mesmo modo da intralingual, também não encontra equivalência total entre as unidades de código, uma vez que na tradução está implicada uma determinada interpretação de mensagens estrangeiras, sendo adequadas conforme o contexto cada língua. Por fim, “a tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (p. 65, grifos do autor), substancialmente, do literário para o não-verbal.

À vista disso, a tradução intralingual seria uma paráfrase de um texto dentro da mesma língua, uma conceituação que, como aponta Clüver (2006b, p. 113), tornou a definição de tradução interlingual, a tradução propriamente dita, mais flexível pois, “fica implícito que a identidade de uma mensagem não deve ser considerada necessariamente dependente da formulação”. Na tradução interlingual, portanto, a tradução é um discurso indireto, afirma Jakobson (1970, p. 65), em que o tradutor interpreta a mensagem de sua fonte e a recodifica: são “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”. Uma mensagem pode ser traduzida e reinterpretada em qualquer outra língua, havendo a possibilidade, onde necessário, do câmbio por “empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (p. 67). Não há equivalências totais, mas há substituições.

Como assinala Clüver (2006b, p. 109), “um texto verbal pode ser substituído pela sua tradução em outro idioma, especialmente para leitores a quem, de outra maneira, ele seria incompreensível e que, portanto, leriam a tradução como se fosse o original”, contudo,

pensando no processo de tradução intersemiótica, uma construção imagética não é, frequentemente, considerada passível de substituir um texto verbal mais complexo ou uma narrativa lírica, do mesmo modo que as possibilidades dos signos verbais não encontram equivalências para substituir uma representação pictórica. Apesar disso, são vários os gêneros que manifestam relações multifacetadas do verbo-visual que divergem do tratamento de ambas as linguagens separadamente, como as histórias em quadrinhos por exemplo, pois estabelecem uma relação de interdependência para manter a coerência.

Contrariamente à tradução interlingual, portanto, a tradução intersemiótica não poderia funcionar como um substituto do texto do qual se origina. As teorias em torno da tradução, seja interlingual ou intersemiótica, reconhecem que “uma total correspondência nunca pode ser alcançada” (CLÜVER, 2006b, p. 116-117). As traduções dependem das escolhas do tradutor, sendo determinadas pela função a qual se presta e o contexto na qual se encontra, resultando, ao final, de uma *interpretação* do tradutor. Esses mesmos argumentos valem para a transposição intersemiótica, que considera o processo tradutório partindo de outras mídias para além da verbal, como pressupõe Jakobson. Se a função da tradução de uma poesia, sendo assim, for representá-la para um leitor estrangeiro, o tradutor precisa encontrar equivalentes para os significantes literários julgados necessários em outro sistema semântico da mesma semiose. Já em uma transposição intersemiótica, encontrar equivalentes é mais dificultoso, pois são semioses diferentes, o que não significa, todavia, que seja menos possível.

Segundo Clüver (2006b, p. 113), têm-se *possibilidades de leitura* e ler um texto como tradução ou não depende “do contexto no qual a mensagem é utilizada e de seus usuários”. O autor, na representação do conceito de transposição intersemiótica, utiliza como exemplo o recurso da écfrase, entendendo-o, como explicitado em outras publicações, como uma representação verbal de um meio visual, como uma pintura. Há a possibilidade de ler o poema ecfrástico como “tradução do texto visual”, no qual a voz do eu poético, nesse caso, corresponderia à voz do pintor, podendo ser percebidas equivalências entre as obras, ou ainda, como transposição intersemiótica.

A perspectiva mais comum das adaptações arquetípicas (dos livros às telas), segundo Diniz (2005, p. 19), é tratar a adaptação como tradução: “a história narrada na literatura traduzida para o cinema”. Essa concepção, como destaca a teórica, é utilizada por Brian Mcfarlane, baseado na teoria narrativa de Barthes, quando critica a procura pela fidelidade e observa a adaptação de acordo com as funções narrativas. Mcfarlane analisa as obras a partir do termo *transfer*, as transferências das bases narrativas da literatura para o cinema, e do termo *adaptation proper*, que se refere à importância do processo criativo do cineasta,

considerando como criatividade a procura por utilizar os recursos cinematográficos que realizam a mesma função dos literários.

A adaptação, para McFarlane, é vista como tradução, contudo, nas palavras de Diniz (2005, p. 16), “o discurso sobre adaptação, entretanto, não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução. O estudo das técnicas de enunciação, até hoje empreendidas, deve ser considerado apenas uma parte do estudo da adaptação”. Além do mais, assim como o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson, essa percepção está limitada às adaptações arquetípicas. McFarlane acredita que a transferência das funções básicas da narrativa, como os personagens e o enredo, da literatura para o cinema, corresponde à parte mais fácil da adaptação. Se as funções básicas dos elementos narrativos do romance são transferidas para o filme, pode-se considerar este como adaptação, que, ao mesmo tempo em que se conecta com o texto anterior, também é uma obra independente dele, devendo ser avaliada como filme.

Perspectivas como a de Jakobson e McFarlane se tornam reducionistas na medida em que consideram um processo de adaptação como uma via de mão única, quando a linguagem literária seria transferida para o cinema. O conceito de tradução intersemiótica, apesar de bastante difundido, vem sendo ampliado para abranger outras mídias, como pondera Clüver no uso de transposição intersemiótica, contudo, esta é uma visão ainda vinculada às preocupações exclusivas dos aspectos linguísticos da tradução. Observar adaptações entre mídias distintas pela perspectiva da tradução, ou mesmo da tradução intersemiótica, é uma das possibilidades metodológicas, podendo, nesse entremeio, surtir um processo de busca por equivalências, do que o filme pode fazer para equivaler ao livro.

A ideia aqui, em contrapartida, é observar a adaptação partindo de uma proporção mais genética, como um processo natural das relações intermediáticas. Bortolotti e Hutcheon ([2007]2020), respectivamente um biólogo e uma teórica literária, propõem uma homologia, uma origem em comum, entre a adaptação biológica pós-darwiniana e a adaptação cultural/narrativa:

Histórias, de forma paralela aos genes, replicam; as adaptações de ambos evoluem com ambientes em transformação. Nossa esperança é que o pensamento biológico possa ajudar a mover-nos para além do impasse teórico em estudos de adaptações narrativas representados pelo domínio contínuo do que é normalmente referido como “discurso da fidelidade” (BORTOLOTTI; HUTCHEON, [2007]2020, p. 120).

Em biologia, o descarte do discurso avaliativo da teoria da evolução, em termos de inferioridade e superioridade, propiciou o fazer novas perguntas e, conseqüentemente, a descoberta de novas respostas. Trazer essa perspectiva aos olhares da adaptação narrativa é

uma tentativa, por parte dos autores, de superar as usuais determinações da crítica, que julgam a adaptação com relação à fidelidade com o texto “original”, depreciando-a (sendo fiel é boa, não sendo, ruim). Em oposição a isso, a biologia não julga as adaptações pelo critério da fidelidade ao “original”, mas reconhece uma origem em comum entre os seres e comemora a diversidade de formas dela partidas: "ninguém argumentaria que os seres humanos não são exclusivos ou especiais, apesar de compartilharem 98% de seu DNA com o chimpanzé, prova que ambos são, em certo sentido, adaptações de um antepassado símio” (BORTOLOTTI; HUTCHEON, [2007]2020, p. 123).

Esse pensamento, mais descritivo do que avaliativo, sugere às teorias da adaptação narrativa que uma matriz pode gerar diferentes formas tendo o mesmo nível de importância. Não se avalia o mérito de certos organismos em comparação aos seus antepassados: “todos têm a mesma validade biológica” (BORTOLOTTI; HUTCHEON, [2007]2020, p. 123). Compartilhando dessa visão, logo, as adaptações culturais/narrativas têm a mesma validade cultural. As histórias “evoluem” no sentido de se reproduzirem e se transformarem, nas quais o “original” seria o ancestral, estabelecendo uma relação hereditária, de descendência.

Com novas mídias, novas histórias precisam ser contadas, ou velhas histórias precisam ser recontadas por novos meios, e as histórias, bem como os genes, são replicadores: garantem pela “cópia” sua sobrevivência com o decorrer do tempo, sendo que o copiar, nesse caso, carrega o significado de *mudar*. A replicação assegura não somente a sobrevivência de uma espécie em particular, mas a dos próprios replicadores, pensando na replicação como uma espécie de “entidade”. O replicador necessita, para tanto, de um veículo: organismos são veículos para os genes, enquanto as mídias veiculam as histórias.

Para a adaptação cultural/narrativa, portanto, a réplica implicaria a mudança, reconhecendo-se em novos meios. Assim como na biologia, passa-se por um processo de *seleção* e um processo de *mutação*, dependendo do ambiente (ou da “norma” cultural em vigor), a partir de ajustes que mais se adequam. A pergunta levantada por Bortolotti e Hutcheon ([2007]2020) é: o que faz com que uma adaptação seja bem-sucedida? São duas as dimensões que apontam para uma resposta: a primeira é a permanência da história a longo prazo e a segunda é a diversidade de mídias para as quais a história é adaptada.

Um exemplo levantado pelos autores é a narrativa da *femme fatale*, a mulher fatal, conhecida por ser a mulher atraente e ao mesmo tempo aterrorizante. Esse replicador se prolifera no ambiente, adaptando-se e transformando-se a depender das oportunidades. O sucesso dessa adaptação não é a fidelidade, mas sim a maneira duradoura pela qual se estabeleceu e sua presença em uma diversidade de mídias.

A diferença nessa relação entre adaptação cultural e biológica, apontam Bortolotti e Hutcheon, é que, ao contrário das alterações aleatórias como ocorre na biologia, a cultura direciona as mutações, isto é, o contexto cultural promove uma influência na adaptação, e vice-versa: “são as pessoas que mudam as histórias e o fazem com intenções particulares” ([2007]2020, p. 136). A adaptação cultural é puramente intencional, enquanto a biológica é marcada pela aleatoriedade. A homologia entre ambas, apesar disso, permite a abertura de olhares para a adaptação cultural para além da questão da fidelidade e entendê-la como um processo inerente à cultura do ser humano.

A partir dessa homologia, pode-se pensar a inerência das adaptações literárias no âmbito audiovisual, como foi o início do cinema, uma vez que ambas as mídias compartilham, em sua essência, de grandes potenciais narrativos. Hutcheon (2013), em *Uma teoria da adaptação*, propõe pensar a adaptação por meio de uma definição dupla: adaptação enquanto processo e adaptação enquanto produto. Enquanto produto, a adaptação é declaradamente uma transposição de uma ou mais obras, podendo envolver uma mudança de mídia (de um romance para um filme). Enquanto processo, considera-se dois movimentos: o processo de criação, que envolve uma reinterpretação e uma recriação, no qual se apropria ou se recupera determinada obra e assim a recria, “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43); e o processo de recepção, após finalizada a adaptação, que seria a experimentação do leitor, acentuando um processo dialógico e intertextual se há uma familiarização com o texto fonte.

Hutcheon pressupõe uma perspectiva intermediática na medida em que utiliza, recorrentemente, o termo mídia (que é mais aceito em inglês, o idioma de publicação original), ao considerar outros produtos midiáticos que não somente as artes: “quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes — e, assim, das mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 62). A teórica propõe trabalhar a *adaptação como adaptação*, em analogia ao que Gerard Genette chama de texto em “segundo grau”, pela conexão declarada com um texto anterior, ou ainda, com o que Roland Barthes chama, ao invés de “obra”, de “texto”, como o resultado de uma pluralidade de referências e citações de outros textos.

Com isso, apesar de a adaptação ser um *produto* declarado de outra obra, não há a necessidade de tratá-la pela fidelidade com o original, mas sim pelo *processo* pela qual se constitui, uma “repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A série televisiva *Lemony Snicket: Desventuras em Série*, pertencente ao *corpus* desta pesquisa, é uma adaptação enquanto produto, afirmadamente baseada nos livros, contudo, seus processos se

desenvolvem de modos distintos. Sua *fabula*, para usar os termos discutidos por Gaudreault e Marion (2012), pode ser até uma repetição, mas sua *syuzhet*, o modo como a mídia conta a história, não é uma réplica; são midialidades diferentes.

A narrativa, em conformidade com Hutcheon (2013, p. 32), se torna o denominador comum, “o núcleo que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento — contar, mostrar ou interagir”. O modo contar, como o romance, trabalha com uma interface imaginativa por parte do leitor; o modo mostrar, como nos filmes e peças de teatro, emerge percepções visuais e auditivas; e o modo interagir, como nos videogames, promove uma imersão física e sinestésica com a mídia (não que os outros dois modos sejam passivos e não trabalhem a imersão e a sinestesia, mas, neste, há um engajamento físico que envolve testes de habilidades). A adaptação, com isso, busca desenvolver a *fabula*, a partir de elementos “equivalentes”, como “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32), mas em diferentes modos de engajamento.

Os estudos de Hutcheon são essenciais às investigações do campo da adaptação, entretanto, como aponta Elleström (2017, p.181-182), eles se limitam às mídias “que carregam ‘histórias’”, não analisando as “significantes similaridades e diferenças entre as mídias”. Elleström propõe uma relação declarada entre adaptação e intermedialidade em seus estudos sobre as transformações entre as mídias, desenvolvidas em trabalhos como *Media transformation* (2014) e *Midialidade* (2017). A partir do pressuposto de que a mídia como ferramenta comunicativa (no seu sentido mais amplo) é utilizada por todos os seres humanos, sendo a colaboração entre as diversas mídias um fator essencial para a vivência e interação humana, Elleström compreende todas as mídias como multimodais e intermediáticas. Isso significa que elas se relacionam constitutivamente, compartilhando *características* em comum, que podem ser transferidas, com maior ou menor êxito, entre as diferentes mídias.

Elleström indica:

Características das mídias é uma expressão que uso para designar todos os tipos de traços das mídias que tendem a ser associados tanto à forma quanto ao conteúdo: estruturas, histórias, ritmos, composições, contrastes, temas, motivos, personagens, ideias, eventos, humores e assim por diante. Todas as coisas que podem ser representadas por uma mídia, no sentido amplo de se fazerem presentes na mente do perceptor, são as características das mídias [...] (2017, p. 202, grifos do autor).

Como se vê, as características das mídias são todo e qualquer traço constituinte da mídia, envolvendo assim uma ampla gama de elementos que podem ser transferidos. Para compreender o modo pelo qual ocorrem os processos de transferências das características das mídias, Elleström (2014) apresenta a dialética entre as noções de *representação de mídia*, ou *transferência*, e de *transmidiação*, ou *transformação*. A primeira compreende a transferência, propriamente dita, de características midiáticas identificáveis de uma mídia realocadas para outro produto de mídia, sem alterações, enquanto a segunda designaria uma transformação de características midiáticas. Essa separação, segundo o autor, tenciona uma perspectiva analítica e teórica, necessitando de uma distinção em vários níveis e classificações, esclarecendo que são categorias teóricas e não categorias de mídia.

O teórico defende uma relação de “subordinação” (prefere-se aqui o termo interdependência) da adaptação em relação à intermedialidade, a partir da consideração de que os aspectos teóricos e práticos da adaptação fazem parte da intermedialidade, como área mais ampla. A problemática, segundo o autor, consiste nas aparentes limitações do campo dos estudos da adaptação, bem como de outros ramos que envolvem a relação entre mídias, sugerindo uma adequação desses campos às terminologias da intermedialidade, possibilitando, dessa maneira, uma extensão das reflexões e compreensões das configurações midiáticas presentes na relação *inter* mídia, colocando-as sob uma perspectiva mais ampla.

Pensar em uma relação de interdependência entre adaptação e intermedialidade criaria uma ponte entre as investigações teóricas e práticas de ambas as áreas, que, acredita-se aqui, estabelecem diálogos recíprocos. Conectada aos estudos da intermedialidade, a adaptação poderia reunir estudos teóricos já existentes com as perspectivas e terminologias da intermedialidade, que pertinentemente colocaria a adaptação na figura de perpassar seu nicho teórico. Outrossim, a adaptação, como uma das principais práticas intermediáticas, contribuiria aos estudos da intermedialidade na medida em que fomenta discussões já estabelecidas concernentes ao cruzamento das fronteiras midiáticas, dando aberturas a possíveis significações e ressignificações. Na próxima seção, aprofunda-se nessa inter-relação entre adaptação e intermedialidade, à luz, especialmente, das discussões de Elleström (2014; 2017) sobre a transmidialidade.

2.2 Adaptação enquanto transmidiação

Para tratar-se da adaptação, como dito na seção anterior, pode-se partir da categoria da transposição midiática, proposta por Rajewsky; contudo, na medida em que ela suscita vários

direcionamentos (como o da transposição intersemiótica, de Clüver), demanda maiores delimitações para as percepções analíticas da adaptação televisiva. Uma abordagem ainda pouco explorada nas pesquisas na área de Letras do Brasil é a concepção de Elleström de adaptação enquanto *transmídiação*¹⁷; termo este que sugere perspectivas analíticas distintas dentro do escopo teórico permeado na intermedialidade e em áreas adjacentes, especialmente por estarem relacionadas ao prefixo *trans*, “movimento para além de, posição além de” (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 65).

Partindo da problemática das limitações dos estudos da adaptação, Elleström (2017) caminha em direção a um conceito para a adaptação por uma perspectiva da *transmedialidade*, como “a transferência e a transformação das formas e dos conteúdos entre todos os tipos de artes e mídias” (p. 176, grifos nossos), defendendo, pelo menos, uma contextualização implícita mais ampla, pela intermedialidade. Delimitações são, certamente, necessárias e profícuas, desde que possam ser compreendidas para além de sua própria especialidade, desenvolvendo-se em um contexto mais significativo de compreensão mais geral, como propõe a visão intermediática. Para o autor, “o ato de transmediar, transformar e adaptar têm em comum o fato de envolverem a permanência e a exclusão de alguns dos elementos e a inclusão de algo novo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 178), motivo pelo qual perceber a adaptação enquanto transmídiação conjectura a inter-relação entre adaptação e intermedialidade, na qual torna-se pertinente aos estudos da adaptação a adesão aos termos dos estudos intermediáticos, como área de maior amplitude.

Desenvolvendo, portanto, suas percepções sobre as transferências midiáticas, Elleström se fundamenta, como um ponto de partida, na distinção entre representação e mediação. Representação é usada em seu sentido amplo de significação como “a criação de significado nos atos perceptivos e cognitivos da recepção” (ELLESTRÖM, 2017, p. 182). Quando um produto de mídia representa algo, ele evoca em seu leitor uma interpretação, esta que pode sofrer influências tanto pelas estratégias enunciativas da mídia quanto pelo modo de recepção de cada leitor. Essas representações ocorrem em *mídias qualificadas*, que designam mídias abstratas, artísticas ou não artísticas (como o cinema, a literatura ou música), que constituem produtos de mídias concretas (tal filme, tal obra literária ou tal canção). O leitor, sendo assim, atribui algum significado a partir de uma mídia, formulando representações, as quais Elleström divide em representações simples e complexas.

¹⁷ No catálogo de teses e dissertações da CAPES, encontram-se setenta e cinco pesquisas na busca pelo termo “transmídiação”, até o momento, sendo quarenta e cinco calcadas na área de Comunicação e apenas quatorze em Letras e Linguística.

As representações simples são alusões, sugestões, citações diretas ou referências a outras mídias, pela descrição ou nomeação, como um romance que cita palavras de uma canção ou apresenta uma fotografia. Elas podem ou não influenciar a interpretação feita pelo leitor, podendo ou passar despercebidas ou serem preponderantes para a construção do sentido. Já as representações complexas, são multifacetadas, com maiores detalhamentos e, geralmente, acontecem de um produto de mídia concreto para outro: “quanto mais detalhes são comunicados, maior a chance de que não seja apenas uma categoria de mídia abstrata que esteja sendo representada” (ELLESTRÖM, 2017, p. 186). O exemplo mais usual é o recurso da écfrase, noção geralmente entendida como a representação verbal de uma representação não-verbal, correntemente um poema que faz a representação de uma pintura, o que, pelos termos categóricos de Rajewsky (2012), seria parte da categoria de referências intermediáticas.

A representação, pelo ângulo do leitor, se torna um processo posterior ao da mediação, mais ligada à confecção da materialidade da mídia. A mediação “é o processo de utilização de um meio técnico para tornar percebível algum tipo de conteúdo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 188), um processo gerado pelo produto de mídia que, como um *link*, se conecta com a percepção do leitor desses conteúdos midiáticos, gerando significado. Bruhn (2020) sugere o termo *midialidade* para tratar a mediação situada em processos de comunicação, uma categorização específica para suas próprias análises, tendo em vista a relação fundamental mediação-comunicação. Eis o diagrama dessa concepção:

Figura 3 - Diagrama



Fonte: BRUHN, 2020, p. 21.

Desse esquema de comunicação, Bruhn (2020, p. 21) demonstra que a midialidade (pode-se configurar também para a mediação, de Elleström) inclui “uma parte crucial de qualquer processo comunicativo”, tanto na produção de enunciados pelo remetente quanto na recepção desse enunciado, concepção declaradamente influenciada pela perspectiva bakhtiniana dos gêneros do discurso. A midialidade se presentifica em dois “espaços” do

modelo de comunicação, entre remetente e produto de mídia e entre produto de mídia e receptor, representada linearmente apenas para fins ilustrativos; afinal, ela é circunstanciada com base nos contextos de produção e recepção.

A transmídiação, dito isso, ocorre quando “o conteúdo de uma mídia é midiado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico” (ELLESTRÖM, 2017, p. 184), um processo que ocorre o tempo todo:

As características das mídias qualificadas que podem ser transmidiadas abrangem vários aspectos, incluindo a forma e o conteúdo. Por exemplo, duas mídias qualificadas ou submídias podem compartilhar características narrativas. Muitos romances e filmes contam histórias sobre, digamos, pessoas que são maltratadas mas lutam para conseguir reparação. Mídias qualificadas também podem compartilhar elementos estruturais de um tipo ainda mais geral (ELLESTRÖM, 2017, p. 189).

Na prática, a transmídiação desenrola-se o tempo todo e pode ser exemplificada infindamente, já que as mídias, no geral, compartilham suas características. Mídiação e representação, além do mais, estão intrinsecamente relacionadas, uma vez que a representação depende de um processo de mídiação. Elleström (2017) reconhece que ambas preconizam processos semelhantes, todavia, insiste-se na sua distinção teórica. Embora a transmídiação ainda pareça uma definição ampla para a adaptação, pode-se, a partir dela, direcionar-se às abordagens teóricas e adequações terminológicas da intermedialidade, podendo “ajudar a compreender processos midiáticos que às vezes são claramente apreensíveis e vitais, às vezes indistinguíveis, mas ainda fundamentais, e às vezes apenas vagamente discerníveis e de alcance marginal” (ELLESTRÖM, 2017, p. 189).

Essa definição propicia um contraste, analisada conforme um contexto cultural contemporâneo, com o que o professor de Ciências Humanas, Henry Jenkins, chama de *narrativa transmídia*. Jenkins (2009) pondera sobre o processo chamado *Cultura da convergência*, referindo-se, por convergência,

ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (JENKINS, 2009, p. 29).

Dentro dessa cultura da convergência, colidem-se as mídias, velhas ou novas, em um fluxo de narrativas no qual todas as histórias “importantes” são contadas através de múltiplas plataformas de mídia. O leitor é, sobretudo, consumidor, incentivado a participar ativamente e

a conectar-se, como um efeito dominó, através das mais diversas mídias, sendo a convergência situada na mente de cada um. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos, mas obrigados a *conviver* com meios emergentes, tendo seus conteúdos e formas transformados, como “uma espécie de gambiarra – uma amarração improvisada entre as diferentes tecnologias midiáticas –” (JENKINS, 2009, p. 45), o que se pode relacionar com a ideia da bricolagem:

O *bricoleur*, diz Lévi-Strauss, é aquele que utiliza os “meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, mesmo se sua origem e a sua forma são heterogêneas, etc. (DERRIDA, 1971, p. 239).

Essa discussão de Derrida (1971) suscita desconstruções das definições de estrutura propostas (se considerar, por exemplo, a dicotomia significante-significado de Ferdinand de Saussure), prevendo uma descentralização do pensamento das estruturalidades, uma vez que a estrutura sempre foi tratada por uma visão centralizada e limitada. O *bricoleur* revisita a ideia de estrutura, questionando e ressignificando-a. A noção de adaptação enquanto transmídiação, à vista disso, pressupõe a bricolagem, o adaptar-se a novas mídias e estruturas midiáticas, rejeitando o caminho unidirecional e reconhecendo a existência da heterogeneidade estrutural, já assumida por vertentes pós-modernas e pós-estruturalistas.

A esse contexto multimidiático, Jenkins (2009) faz suas considerações a respeito de um novo produto de mídia, marcado por estratégias comerciais da indústria do entretenimento: a franquia. Nas franquias, a narrativa não está centrada em uma mídia, estendendo e espalhando-se, de modo a “imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009, p. 47), isto é, carimbar um logotipo. A narrativa transmídia, portanto, designa

histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios (JENKINS, 2009, p. 384).

Utilizando como exemplo a franquia *Matrix*, por sua integração de vários textos que constituem a narrativa (filmes, *videogames*, HQs, animações), Jenkins (2009, p. 137) afirma que as diretoras, as irmãs Wachowski, “jogaram o jogo transmídia muito bem”, pois envolveram o público pela interatividade, oferecendo quadrinhos na *web* e lançando um *game*

para computador. Nos filmes, algumas das “pistas” só faziam sentido quando o leitor conhecia as outras mídias do universo, engajando e incentivando-o a consumir esses outros meios, além de fazer com que a franquia sirva “tanto como um atrator cultural quanto um ativador cultural” (JENKINS, 2009, p. 138). Ao mesmo tempo em que essas múltiplas plataformas de mídia contribuem, cada qual a sua maneira, para a significação do universo da obra, elas devem ser autônomas, para que não haja a necessidade de conhecer todas as obras envolvidas.

Diferentemente da definição de Elleström (2017), no sentido de Jenkins (2009) não se pode afirmar que toda adaptação é uma narrativa transmídia. A adaptação seria apenas o movimento de transformação da mídia-fonte para a mídia-alvo, enquanto a narrativa transmídia seria uma expansão da mídia original em múltiplas mídias, criando a franquia, envolvendo necessariamente várias mídias. A aproximação dos termos, contudo, se justifica não somente pela mesma grafia, mas por indicarem processos semelhantes. Por mais que as franquias não sejam exatamente uma adaptação enquanto produto, indicada pelo vetor mídia-fonte→mídia-alvo, ainda assim, procura-se manter a coerência do universo no qual as mídias estão franquizadas, as que possuem o determinado “selo”, pressupondo um processo adaptativo que possibilite a identificação do espectador das relações existentes.

A essa discussão, vale retomar as subcategorias de análise da intermedialidade de Rajewsky, mencionadas no primeiro capítulo. Elleström (2017) reconhece o cuidado e a pertinência dessas subcategorias, contudo, não defende essas terminologias, pois, nas palavras do autor: “embora eu reconheça o pioneirismo da abordagem metódica de Rajewsky, eu prefiro não defender sua terminologia, porque eu sinto que o modo como essas noções se inter-relacionam é importante” (p. 180). Pensando categoricamente, a adaptação seria quase restrita à primeira categoria, da transposição midiática, enquanto a transmedialidade seria uma quarta categoria, como dito, mais autônoma. Para Rajewsky (2020), na transmedialidade há “fenômenos nômades”, que transitam em várias mídias distintas, não específicos de uma mídia ou outra: “isso diz respeito, por exemplo, a motivos recorrentes, tipos de discursos, estéticas, estruturas narrativas (por exemplo a *mise en abyme* ou a metalepse) ou ainda, mais simplesmente, à própria narração” (RAJEWSKY, 2020, p. 75).

Schröter (2020), nesse caminho, discute sobre a intermedialidade, dividindo-a em quatro discursos: a sintética, a formal ou transmidiática, a transformacional e a ontológica. No campo discursivo da intermedialidade formal ou transmidiática os conceitos entre mídias são “independentes” de uma base material, de uma mídia específica. A transmedialidade da narração, por exemplo, pode ser observada em mídias diferentes, sem ter em conta as estruturas dessas mídias, sendo um fenômeno *trans* ou nômade, como indicaria Rajewsky.

Isso, contudo, pressupõe uma estrutura paradoxal em se tratando de influências declaradas de outras mídias, pois, ao mesmo tempo em que se deve admitir que tal fenômeno não é específico de tal mídia, pode-se apontar a mídia pela qual se obteve tal influência (por exemplo, as influências da linguagem cinematográfica na poesia).

O campo discursivo da intermedialidade transformacional seria uma “re-representação”, uma relação intermediária que “consiste na representação de uma mídia por outra” (SCHRÖTER, 2020, p. 105). Uma mídia não contém outra, apenas a representa. Schröter não relaciona esse discurso ao processo de adaptação, mas a um processo de referência intermediária (a terceira categoria de Rajewsky), no qual estaria, também, o processo de remediação, terminologia de David Bolter e Richard Grusin, bastante discutido na intermedialidade.

Rajewsky e Schröter concordam, sendo assim, em uma divisão teórica entre a transmedialidade e a transformação de mídia, que Rajewsky chama de transposição midiática e Schröter de intermedialidade transformacional, sobre as quais poderia-se debruçar mais aprofundadamente, contudo, propõe-se aqui a adaptação vista pela transmedialidade, de Elleström, por oferecer direcionamentos mais pontuais, pragmaticamente, mas não desconsiderando os pressupostos de Rajewsky e Schröter, da transmedialidade como um fenômeno mais amplo.

Para Elleström, não se trata de classificar determinados produtos de mídia como transmidiáticos (como o faz Jenkins, estabelecendo a narrativa transmídia às franquias apenas), pois, segundo ele, “a transmedialidade é uma perspectiva analítica” (ELLESTRÖM, 2017, p. 178), não é uma categorização, mas um ponto de vista que estabelece noções fundamentais que podem ser aplicadas às investigações das transformações entre as mídias, sendo a adaptação parte desse campo mais amplo que seria a transmedialidade. A leitura a ser realizada prevê a transmediação entre duas mídias concretas: a saga de livros *Desventuras em Série* transmitida para a série de TV, mas, previamente, a próxima seção discute, de modo geral, os processos adaptativos na prática televisiva e sua relação intermediária com mídias antecedentes, especialmente a literária.

2.3 A adaptação na televisão

Assim como o cinema, lida-se com a televisão como uma arte “impura”. De acordo com Machado (2000, p. 16), “a impressão que se tem é de que, na televisão, não existe nada além do trivial”, considerada um meio popular “de massa”, em um sentido pejorativo da

palavra. As abordagens teóricas mais usuais, conforme o autor, percebem a televisão como um meio que presta um serviço, da difusão de informações, como um sistema mercadológico, uma sistematização de ideais políticos, sociais e econômicos, e assim por diante, sendo as produções audiovisuais da televisão um fator de menor observação.

É preciso, na visão de Machado, pensar também nos trabalhos audiovisuais que constituem a televisão como um conjunto, bem como a literatura é considerada o conjunto de obras literárias, considerando sua indiscutibilidade como um fato cultural da contemporaneidade e distanciando-se de uma visão maniqueísta de televisão como boa ou má. Debater a *qualidade em televisão* pode surtir inúmeros significados ao termo *qualidade*, longe de ser um consenso entre os estudiosos. *Quality television* (televisão de qualidade) é uma expressão surgida no meio intelectual britânico, em um livro publicado nos anos 80, para se referir às produções da televisão americana M. T. M. Enterprises (que se destaca pelo seriado policial *Hill Street Blues*), consideradas de “inegável valor estético, força dramática e penetração crítica” (MACHADO, 2000, p. 22). A bandeira *quality television* passa a ser um referencial de abordagem crítica, contudo, dificilmente conseguia-se definir o que seria essa *qualidade*.

No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em qualidade ou criatividade a propósito da produção televisiva só pode ser uma perda de tempo (MACHADO, 2000, p. 23).

A televisão de qualidade, muitas vezes, é considerada como a difusão de obras anteriores respeitáveis, como as adaptações de textos literários ou de peças de teatro, no sentido de tornar acessível ao público uma modesta adaptação de obras clássicas, de cultura respeitável e legítima. Argumento que não se sustenta por *apenas* considerar a adaptação televisiva por sua repercussão em massa de um texto literário, ou ainda, por ser geralmente avaliada pelo pressuposto tradicional de fidelidade.

Contudo, Machado, citando o teórico Geoff Mulgan, enumera pelo menos sete acepções que o termo *qualidade* pode surtir, podendo ser: um conceito técnico, o saber usar os recursos do meio televisivo; a capacidade de percepção das demandas de audiência ou da sociedade; a capacidade de explorar recursos linguísticos; um recurso que privilegia aspectos pedagógicos, valores morais ou moldes; o poder de gerar mobilização, comoção ou participação em nome de um interesse coletivo; a valorização das diferenças e minorias,

promovendo a inclusão; ou ainda, a força de oportunizar para uma amplitude de experiências diferenciadas (MACHADO, 2000, p. 24-25).

Conceituar a *qualidade* em televisão se torna complexo e maleável:

Numa sociedade heterogênea e complexa, em que não existe — felizmente — nenhum consenso sobre a natureza do meio, sobre seu papel na sociedade e sobre o modo como devem interagir produtores e receptores, uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de “qualidades” (MACHADO, 2000, p. 25).

As produções televisivas, com isso, devem ser submetidas a uma avaliação de sua qualidade, uma vez que a crítica faz parte do processo do fazer televisivo, no entanto, o que é ou não qualidade, não pode ser circunscrito e autoritário, pois a televisão engloba a exibição de produções diversas. A programação da TV pode incluir a linguagem jornalística (noticiários e reportagens), a cinematográfica (filmes produzidos para o cinema), a esportiva (a cobertura de partidas de futebol e outros esportes), a publicitária (propagandas e comerciais), etc., além de integrar uma série de possibilidades de distribuição e produção de imagens.

Nesse sentido, conforme Balogh (2002), a televisão é notadamente um produto híbrido, constituído e desenvolvido de relações com outros campos como os da tecnologia, da arte e da comunicação: “O que costumamos chamar, de forma imprecisa, de ‘linguagem de TV’ é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela ‘linguagem de TV’” (p. 24). Pode-se referir, então, de um ponto de vista ontológico, à televisão não somente como mídia, mas também como intermídia, um produto gerado de processos intermediários, dada suas relações com outras mídias. Como uma máquina antropofágica, expressa Balogh, que engole, devora e incorpora, recriando e adaptando a cultura do outro, a TV acolhe uma pluralidade de manifestações.

Manifestações estas que se presentificam em uma programação incessante, disponível ao leitor o tempo todo, vinte e quatro horas por dia, sete dias da semana, estando quase onipresente na vida cotidiana, marcada pela aguda natureza dos avanços tecnológicos: a velocidade. A partir de uma formulação veloz, sendo a aceleração temporal da TV “uma das características fundadoras da contemporaneidade”, soma-se o que Virilio e Lotringer chamam de “estética da interrupção” (*apud* BALOGH, 2002, p. 27). A montagem na TV, que carrega muito da decupagem clássica do cinema, organiza as temporalidades de uma estética da

interrupção, que em meio à continuidade, interrompe a programação para intervalos (o que já não acontece mais nas plataformas de *streaming*), ou ainda na elaboração de uma estratégia enunciativa puramente fragmentária, no sentido de desenvolver a narrativa em blocos ou arcos.

Dessa maneira, de acordo com Balogh (2002, p. 27), “[...] A TV em sua trajetória antropofágica, absorverá formas de narrar que vêm de épocas remotas e as reciclará dentro dessa nova estética da interrupção e do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo”. A aceleração aliada à estética da interrupção demanda estratégias enunciativas que recorrem à produção em série, de ritmo frenético, fragmentado e descontínuo. Nesse contexto, insere-se o que Balogh chama de ficção televisual contemporânea, na qual “modos arcaicos de contar o mundo se entrelaçam com novíssimas tecnologias” (BALOGH, 2002, p. 29).

Esses formatos da ficção televisual resultam, por uma perspectiva diacrônica, de uma gama de formas anteriores: “a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras” (BALOGH, 2002, p. 32). A *ficção* é, geralmente, muito entrelaçada com a literatura, como a “arte mais consagrada”, contudo, ela se situa em um panorama mais extenso das artes e mídias, na qual convivem as mais diversas linguagens. A ficção na TV adere à tradicional arte de narrar, abrigando estruturas de mídias e artes consagradas, reelaborando, à sua maneira, os modos de produção, distribuição e recepção do ficcional.

Dentro desse contexto é que se estabelecem considerações acerca das pontes, engendradas por processos adaptativos e intermediáticos, entre as narrativas mais tradicionais, como a literária, e as narrativas contemporâneas, a série de TV. Como aponta Seabra (2016, p. 15), as mudanças ocorridas na virada do século XX para o XXI “permitiram um enorme salto evolutivo e uma consequente reintegração da importância da série de televisão”. Um grande estímulo para esse crescimento das séries se deu pelas iniciativas no campo ficcional dramático da TV a cabo, e até mesmo na TV aberta, norte-americana, tornando-se uma referência mundial, com produções de grande impacto de audiência em vários países.

Segundo Seabra (2016), a crítica especializada chama as produções de séries de TV do século XXI de “a Renascença da TV”, uma nova “era de ouro”, comparada a outros momentos como o fim dos anos 1940 até 1960, no qual se estabeleceu o horário nobre e o *boom* das transmissões dramatúrgicas, ou entre 1980 e 1990, que se destacou por inovações estéticas e de roteiros mais realistas. As séries se consolidaram a partir de um “novo” formato, diferenciando-se das telenovelas e minisséries, caracterizando produções roteirizadas, a

princípio geralmente de periodicidade semanal, sem previsão de encerramento, que narram a história de um grupo pequeno de personagens, em torno de uma *premissa*.

A premissa é o que faz da série o que ela é. Ela dá a direção ao esforço criativo e faz um programa ser único e diferente, aquele em particular, e não uma outra coisa qualquer que seria para nós irreconhecível sob aquele nome. Um episódio feito segundo aquele molde pertence àquela série e somente a ela (SEABRA, 2016, p. 30).

Os roteiristas de uma série, com isso, obedecem a uma espécie de premissa (ou molde), naturalmente enxuta, que se desdobra em narrativas contadas por episódios audiovisuais (usualmente entre 20 e 50 minutos). A premissa de *Lost*, por exemplo, poderia ser: um grupo de sobreviventes de um acidente aéreo luta por sua vida em uma ilha misteriosa, onde registram-se elementos da ficção científica e fenômenos sobrenaturais. A intenção da premissa é delimitar o escopo da série, tornando-a mais consistente, e oferecer ao roteirista a fundação dos episódios a serem construídos.

O desenvolvimento da premissa, como aponta Seabra (2016), poderá ter uma trama serializada ou episódica. A série episódica, ou *seriado*, é aquela constituída de episódios “soltos”, com histórias independentes, com início, meio e fim, dentro do próprio universo da produção e com os personagens centrais. Os exemplos mais comuns são as séries policiais investigativas, com um “caso da semana”, como *CSI* e *Criminal Minds*, ou dramas médicos, com um “paciente da semana” como em *House*. O leitor não precisa, necessariamente, seguir a ordem de publicação dos episódios.

A trama serializada, em contrapartida, segue uma sequência narrativa, na qual cada episódio é uma continuação do anterior não possuindo um final acabado e deixando um, como ficou conhecido, *cliffhanger*, uma espécie de gancho que interrompe o clímax narrativo, induzindo o telespectador curioso a assistir o próximo. Essas séries exigem uma noção de continuidade e, geralmente, costumam causar no leitor um maior “envolvimento intelectual e emocional” (SEABRA, 2016, p. 37). Exemplos desse tipo são: *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *Lost* e *Mad Men*.

Apesar dessas duas classificações, existem séries que mesclam entre tramas serializadas e episódicas. Séries como *Grey's Anatomy* e *Supernatural*, por exemplo, possuem um arco narrativo principal, pode-se dizer, de maior amplitude e continuidade durante as temporadas (cada conjunto de episódios), contudo, ainda assim se dividem em arcos que apresentam os “casos da semana”, com tramas episódicas iniciadas e concluídas em cada capítulo. Há ainda, séries como *American Horror Story* e *American Crime Story*, em que cada

temporada apresenta um arco narrativo serializado diferente, com personagens distintos (apesar de serem até os mesmos atores), mantendo, ainda assim, o molde de série de TV. Também, em exemplos como *Black Mirror* e *Room 104*, cada episódio é totalmente independente, com histórias distintas e personagens distintos.

As tramas serializadas se tornaram as mais populares após a virada do século e muito se assemelham aos romances publicados em folhetim, os fragmentos de capítulos publicados de modo sequenciado em periódicos, adotando a narrativa mais ágil e os *cliffhangers* que envolviam os leitores. A diferença, olhando para a materialidade das duas mídias, é que os romances dispõem da linguagem escrita e verbal e as séries de TV da linguagem audiovisual, contudo, como afirma Elleström,

Embora possa parecer sensato descrever o romance como “exclusivamente verbal”, tal afirmação é redutora e enganosa. Na verdade, romances e filmes compartilham muitas características: eles são apresentados sobre superfícies planas, que são espacialmente dispostas e, quando decodificadas, ambas se desdobram temporalmente. Mesmo que esteja correta a afirmação de que romances estão condicionados aos signos convencionais verbais, isso não exclui a presença um constructo significante icônico de um tipo diferente daqueles que são produzidos por “imagens fotográficas em movimento”. Embora a maioria dos filmes é mais multimodal do que a maioria dos romances, eu diria que todas as mídias são “multitrack” (2017, p. 183).

Sendo as características das mídias formas e conteúdos passíveis de transmediação, pode-se representá-las mais ou menos entre os mais variados tipos de mídia, moldando-se a depender de suas próprias possibilidades e especificidades. Uma adaptação para a TV não é uma série sobre tal romance, e sim a utilização de traços daquele romance, como a história e os personagens, representados de uma maneira nova em outra mídia: “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204).

Johnson (2003, p. 42), também, afirma que o romancista dispõe da linguagem verbal e de toda sua “riqueza metafórica e figurativa”, enquanto o cineasta, tem, pelo menos, cinco materiais expressivos: “imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (créditos, títulos e outras escritas)”. Ou seja, as disparidades entre a linguagem literária e a cinética não se reduzem, como se costuma afirmar pelo conhecimento empírico, à relação imagem e palavra. Uma série não consegue (ou ao menos enfrenta dificuldades) realizar o que um romance faz, e vice-versa, o que torna a questão da fidelidade irrelevante e faz com que se

considere o que cada mídia dispõe de suas configurações próprias, não sendo julgadas pelas de outrem.

Os deslocamentos inevitáveis dessas características entre as mídias corroboram para a relativização de hierarquias estabelecidas e das nomenclaturas, como *arte*, que propagam a centralização das estruturas e da estética e permitem o reconhecimento de que nenhuma mídia será uma substituição, há apenas características díspares.

3 UMA LEITURA DA ADAPTAÇÃO *DESVENTURAS EM SÉRIE*

*Ao coração cheio de coisas tenebrosas
E coberto de geadas, desde longas eras,
Bárbaras estações, não vejo tão ditosas*

*Coisas como o palor de vossas fracas trevas,
— Senão por uma noite sem lua, num par,
Adormecer a dor num leito singular
(Charles Baudelaire)*

O terceiro e último capítulo desta pesquisa trata de uma leitura, sob viés da intermedialidade, da série de TV *Lemony Snicket: Desventuras em Série*, partindo, principalmente, das subcategorias de Rajewsky (2012): da transposição midiática, da combinação de mídias e das referências intermidiáticas. Vale ressaltar que as categorias funcionam como direcionamentos práticos para um exercício descritivo e analítico, propostas não de modo a limitar ou mesmo exaurir certos debates a determinado eixo, mas justapor discussões que estão inter-relacionadas, apenas sistematizando determinadas configurações midiáticas de maneira profícua. Considera-se que a série como um todo, portanto, contempla aspectos das três categorias, expostas aqui de modo a perceber as estratégias intermidiáticas para a significação do todo.

3.1 Da transposição midiática

Esta seção dedica-se a pensar a intermedialidade no sentido mais restrito da transposição midiática, de modo a considerar o *processo* de transformação de uma mídia-fonte para uma mídia-alvo, isto é, da literatura para a série de TV, em *Desventuras em série*. A qualidade intermidiática da categoria reside na própria relação de produção e transformação entre duas materialidades midiáticas distintas. Os primeiros apontamentos são tratados, sobretudo, por uma perspectiva diacrônica, na percepção de uma lacuna temporal entre as criações e recepções dos dois produtos de mídia, com um pequeno adendo à adaptação fílmica realizada. Em seguida, procura-se observar como, na prática adaptativa, as principais características são transmidiadas, a partir da relação principal entre mídia e os elementos essenciais da narrativa.

O autor dos livros, Daniel Handler, em entrevista ao *The AV Club*, comenta que havia escrito seu primeiro romance (*The Basic Eight*) voltado ao público adulto, mas sua circulação

dentre as editoras (o romance foi recusado trinta e sete vezes até ser efetivamente publicado, em 1998) o fez chegar até uma editora de livros infantis, a HarperCollins. A editora não publicou esse livro, porém viu potencial em uma escrita para o público infantojuvenil e, mesmo que Handler considerasse a ideia “totalmente inapropriada”, esboçou uma ideia em uma conversa com a editora: escrever uma história de crianças crescendo em meio a um ambiente de acontecimentos terríveis. E esta é, resumidamente, a *fabula* e a premissa de *Desventuras em série*.

Mesmo sem interesse em escrever para o público infantil, a dificuldade em publicar seu primeiro romance o fez investir na escrita da saga que teve seu primeiro livro, *Mau começo*, publicado em setembro de 1999, seguido por outros doze livros, sendo o último *O fim*, publicado em 2006, todos acompanhados de ilustrações por Brett Helquist, e registram, a cada volume, as *desventuras* da vida dos irmãos Baudelaire. Além da saga, há outras publicações adjacentes, como *Lemony Snicket: autobiografia não-autorizada* e *Cartas para Beatrice*, que não estão diretamente relacionadas à narrativa dos Baudelaire, mas pertencem ao mesmo universo. Todos os livros associados a esse cosmo de *Desventuras em série* são assinados pelo heterônimo Lemony Snicket, talvez por essa não identificação de público e estilo de Handler, que assina outras publicações.

Os livros da saga principal, analisados nesta pesquisa, foram publicados entre o final do século XX e início do século XXI (1999-2006), a princípio, na América do Norte e no Reino Unido, e tiveram uma boa recepção crítica, chamando atenção por seus aspectos controversos (dada o destino de uma história desafortunada para o público infantojuvenil), ganhando, logo, traduções para outras línguas e adaptações para diferentes mídias: cinema, televisão e videogame. Duas décadas depois, a saga soma mais de sessenta milhões de exemplares vendidos pelo mundo, traduzidos para mais de quarenta países.

Em 2004, a *fabula* ganhou uma adaptação ao cinema, dirigida por Brad Silberling e roteirizada por Robert Gordon, reunindo uma mescla dos três primeiros livros da saga: *Mau começo*, *A sala dos répteis* e *O lago das sanguessugas*¹⁸. O filme foi um destaque pelo elenco, que conta com grandes nomes, como Jim Carrey, Jude Law e Meryl Streep, pela direção de fotografia de Emmanuel Lubezki, e pelas quatro indicações ao Oscar 2005, pelo Figurino, pela Maquiagem, pela Direção de Arte e pela Trilha Sonora, vencendo na categoria Maquiagem. Contudo, apesar de uma boa recepção da crítica, o filme não foi tão rentável

¹⁸ O filme também está disponível, até o momento da publicação desta dissertação, no catálogo da Netflix.

quanto o esperado, se comparado às franquias de sucesso da época, como *Harry Potter*, não ganhando uma continuação nos cinemas.

Handler diz que escreveu oito rascunhos de roteiro para o filme, tendo em mente o diretor Barry Sonnenfeld, porém, com as mudanças na produção e direção, Gordon assumiu o roteiro e o reescreveu praticamente por completo. Handler não quis seu nome junto a algo que não tinha escrito e afirma:

As coisas que escrevi não devem ser vistas como um santo graal de como eu pensei que o filme deveria ser, eu estava adaptando para os propósitos das pessoas que estavam fazendo o filme na época, e quando eles não estavam fazendo o filme mais, eu não poderia imaginar começar de novo e refazê-lo para outra pessoa (HANDLER, 2005, s/p, tradução nossa).¹⁹

Pela mudança de diretor, Handler decidiu não participar do projeto, por já haver trabalhado em vários roteiros que foram desconsiderados, contudo, diferentemente de alguns autores que relutam em ter suas obras adaptadas, ele não viu problemas em ter adaptações de seus livros a partir de outros olhares: “Bem, acho interessante ver o que as pessoas fizeram com a história. Não acho que o filme seja a mídia do escritor, então estava interessado em ver o que um diretor faria com ele” (HANDLER, 2005, s/p, tradução nossa)²⁰. Esse comentário se torna oportuno na medida em que o próprio autor dos livros reconhece sua própria “morte”, como diria Barthes (2004), em relação à narrativa. Isso pois, do mesmo modo que a construção do livro (a escrita) não é original e exclusiva do autor, e sim produzida em um espaço múltiplo de relações com obras anteriores, o seu produto narrativo, uma vez publicado, não pertence mais ao autor, sendo passível de receber alterações, transformações e transferências, a partir de novas configurações midiáticas.

Handler, inclusive, sempre foi solícito às propostas de adaptações. Entre 2017 e 2019, a *fabula* é novamente adaptada, desta vez, abarcando todos os treze livros da saga, no formato de série de televisão, produzida e distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix, intitulada *Lemony Snicket: Desventuras em série*. Simbolizando o mau agouro da trama, referenciando também ao número de livros da saga e do número de capítulos de cada livro — com exceção do último — a série foi lançada exatamente em uma sexta-feira treze. Dividida em três temporadas, a primeira (8 episódios) adapta *Mau começo*, *A sala dos répteis*, *O lago das*

¹⁹ No original: “The stuff that I wrote shouldn't be looked at as a holy grail for how I thought the film should be, I was adapting it for the purposes of people who were making the movie then, and by the time they *weren't* making the movie any more, I couldn't imagine starting over and remaking it for someone else” (HANDLER, 2005, s/p).

²⁰ No original: “Well, I think it's interesting to see what people did with the story. I don't think film is the writer's medium, and so I was interested to see what a director would do with it” (HANDLER, 2005, s/p).

sanguessugas e *Serraria Baixo-Astral*; a segunda (10 episódios) adapta *Inferno no Colégio Interno*, *O Elevador Ersatz*, *A cidade sinistra dos corvos*, *O hospital* e *O espetáculo carnívoro*; e a terceira (7 episódios) adapta *O escorregador de gelo*, *A gruta gorgônea*, *O penúltimo perigo* e *O fim*. Cada livro corresponde a dois episódios da série, todos nomeados de acordo com o título do livro, divididos em volume 1 e 2, exceto o último, que se tornou apenas um episódio.

Desta vez, Handler participou ativamente na produção executiva e nas decisões criativas, elaborando o teleplay, nome específico do roteiro usado nas produções televisivas, a premissa da série. Neil Patrick Harris estrela como o vilão Conde Olaf e é produtor da série. A maior parte dos episódios são dirigidos por Barry Sonnenfeld (nome principal da direção), também produtor executivo, porém, outros nomes aparecem na direção de alguns episódios, como Mark Palansky, Bo Welch, Liza Johnson e Alan Arkush. O *design* de produção é de Bo Welch e a direção de fotografia é de Bernard Couture. Mas, dentre esses nomes, a quem se pode atribuir a condição de autor?

Nogueira (2002), traçando uma ponte para entender a autoria na televisão, retoma a noção de autoria no cinema, discussão que se iniciou nos anos 1920 “quando Jean Epstein denominou *autores* os cineastas” (p. 29, grifos do autor). O autor, no cinema, seria então o diretor, aquele que elabora seu estilo próprio, sua técnica cinematográfica, ritmo e atmosfera, liderando um trabalho coletivo de maneira a direcionar a narração a seu modo. Para os dicionários, o autor é aquele que dá início à obra, o que detém a autoridade de sua existência e, especialmente no início, o cinema procurava contribuições da literatura, uma arte narrativa já consolidada, que detinha uma certa exaltação ao escritor: “a autoria da obra é daquele que escreve, e não daquele que ‘ilustra’ as palavras com imagens em movimento” (NOGUEIRA, 2002, p. 30).

Esse absolutismo do escritor, contudo, encontrou embates no cinema, uma vez que emergiram possibilidades autorais mais complexas, impulsionadas pelas inovações técnicas, como o trabalho com a fotografia, por exemplo. Na televisão, mais especificamente nas telenovelas, como aponta Nogueira (2002), a autoria é concentrada na figura do roteirista e a ele atribui-se a tarefa de manter o leitor atraído, dado o caráter sobretudo mercadológico da mídia. Já nas séries de TV, indica Seabra (2016), a figura central é a do *showrunner*, não necessariamente sendo o diretor (como é no cinema), pois podem haver vários, como é o caso de *Desventuras em série*, ou o roteirista, que geralmente não é centrado na figura de uma única pessoa, mas sim em um coletivo de pessoas. O *showrunner* é aquele que participa na liderança da criação artística da série, em decisões como a aprovação de roteiros, a discussão

sobre detalhes como figurino, iluminação, trilha sonora, etc., e, ao mesmo tempo, administra o orçamento dessas criações: “é como pintar um quadro e escrever um romance ao mesmo tempo que você faz sua declaração de renda” (CARNAHAN *apud* SEABRA, 2016, p. 58).

A legitimidade da autoria de Handler na adaptação é incontestável por seu papel de escritor dos livros e de roteirista principal, porém, ressalta-se ainda o trabalho colaborativo envolvido nas produções audiovisuais, como os nomes supracitados. Pode-se observar que o *showrunner* da série se figura em Sonnenfeld, com o apoio de Handler nas decisões criativas, contudo, o trabalho em equipe deve ser ressaltado, em se tratando de uma produção que investe em um *design* artístico diferenciado e uma maquiagem super produzida, como será tratado adiante. Sobre a recepção crítica da série, a Netflix não divulga números oficiais de visualizações, mas, de acordo com a *Symphony Advanced Media* (uma tecnologia do Vale do Silício para identificar o que o leitor está assistindo), a estreia da primeira temporada foi assistida por mais de 3.7 milhões de adultos, entre 18 e 49 anos, sobre um minuto médio, nos primeiros três dias²¹.

Por ser uma produção original Netflix (aquelas produzidas e distribuídas apenas pela Netflix), a série está disponível a milhões de leitores pelo mundo, um público difícil de ser mensurado, mas se tratando de um serviço mercadológico, as produções originais almejam um grande alcance, de modo a surtir rentabilidade e garantir um catálogo singular, que só é disponível (ao menos de forma legal) aos assinantes. Esses que, além do mais, têm um acesso flexível, podendo assistir onde, quando e quantas vezes preferirem. O intuito dessa discussão é compreender que, em um campo intermediário construído por um processo adaptativo, colocam-se em perspectiva questões de diferentes mídias, produzidas em diferentes contextos e suportes.

Nessa perspectiva, voltando-se às deliberações concernentes à narrativa, pode-se perceber dois modos de engajamento distintos entre leitor e narrativa, retomando Hutcheon (2013), o contar e o mostrar. A mídia impressa, que já possui qualidades intermediárias por unir o verbal com o visual (pelas ilustrações, por exemplo), na qual o engajamento se situa, sobretudo, no campo da imaginação, um modo conduzido e selecionado pelo ritmo próprio do leitor, é transposta para uma mídia audiovisual, um modo no qual o *performativo* é mostrado, através de representações visuais e sonoras concretas estas que irão provocar determinadas sensações no leitor.

²¹ Fonte: MAGLIO, Tony. Netflix's 'Series of Unfortunate Events' Tops 'Luke Cage' in TV Ratings (Exclusive).

The Wrap, 18 de jan. de 2017. Disponível em: <https://www.thewrap.com/lemony-snickets-series-of-unfortunate-events-tv-ratings/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

No plano narrativo dos livros, tem-se a face do narrador através da linguagem verbal escrita, ao lado de uma face gráfica, pelas ilustrações, que, ainda que poucas, exercem uma relação direta com os fatos narrados. Em *Desventuras em série*, Lemony Snicket pode ser classificado, nos termos de Genette (1995), como narrador heterodiegético, sendo aquele que narra mas não faz parte da história narrada, inserindo, tanto nos livros quanto na série, um narratário em seu discurso, aquele para quem se dirige, como um personagem fictício que aparece através de pronomes como “você”. Esse recurso enunciativo configura um narrador intruso, aquele em que se permite simbolizar um contato direto, do ponto de vista do leitor, indicando uma relação de proximidade. A partir disso, o narrador intervém na sequência dos acontecimentos para deferir, de maneira dialogada com o narratário, explicitando suas opiniões sobre determinados assuntos, dando conselhos, realizando perguntas e momentos de reflexão, caracterizando fluxos de consciência do narrador. Eis a fala inicial, de apresentação do enredo:

Se vocês se interessam por histórias com final feliz, é melhor ler algum outro livro. Vou avisando, porque este é um livro que não tem de jeito nenhum um final feliz, como também não tem de jeito nenhum um começo feliz, e em que os acontecimentos felizes no miolo da história são pouquíssimos. E isso porque momentos felizes não são o que mais encontramos na vida dos três jovens Baudelaire. Violet, Klaus e Sunny Baudelaire eram crianças inteligentes, encantadoras e desembaraçadas, com feições bonitas, mas com uma falta de sorte fora do comum, que atraía toda espécie de infortúnio, sofrimento e desespero. Lamento ter que dizer isso a vocês, mas o enredo é assim, fazer o quê? (SNICKET, 2001a, p. 09-10).

Um narrador, como se vê, diretivo, melancólico e desesperançoso, que, de pronto, faz um alerta ao leitor e o aconselha a ler outro livro, conselho repetido recorrentemente na narrativa. Esse narrador é transmidiado para a série, uma mídia cinética, sendo personificado pela interpretação de um ator (Patrick Warburton), que aparece constantemente durante a narrativa, na representação, de modo corpóreo, de uma personagem da trama, que transita pelas cenas de modo a realizar as interferências desejadas, com pausas ou não, uma técnica que se distingue das usuais, de utilização de *voz-off* ou *voz-over* (uma voz de “fundo”, sobreposta à imagem em cena). O verbal é, portanto, apenas um dos planos narrativos da série, que, por ser uma mídia cinética, conta com outras maneiras de expressão. Transcreve-se a fala inicial do narrador da série:

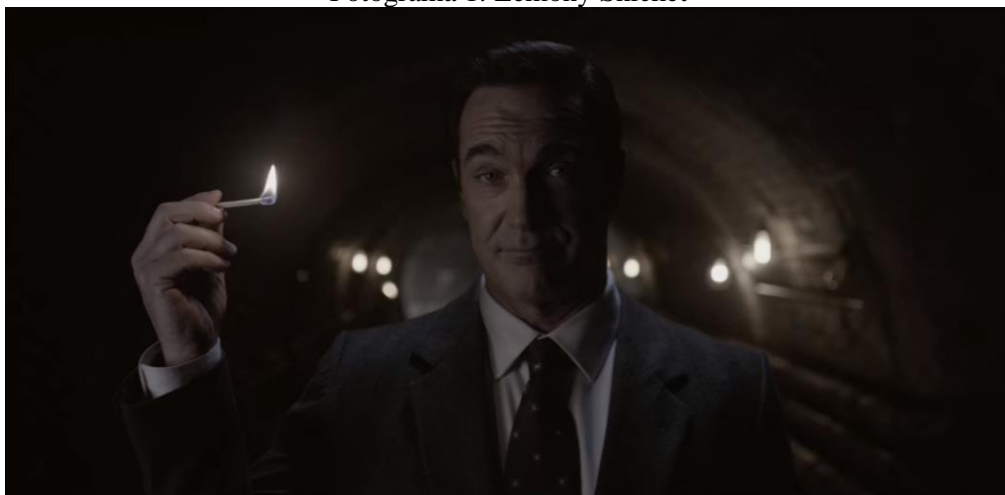
Se você estiver interessado em histórias com finais felizes, vá procurá-las em outro lugar. Nesta história não existe final feliz, nem começo feliz e poucas coisas felizes entre uma coisa e outra. Meu nome é Lemony Snicket. É meu dever solene trazer à luz esta história triste das crianças Baudelaire, ocorrida tantos anos atrás. Mas você,

na plateia, não tem tal obrigação, e aconselho aos telespectadores a se afastarem imediatamente e procurarem algo mais agradável para ver (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017).

Essa transcrição, que conta com uma redação semelhante à do livro, transmidia, também de modo diretivo e melancólico, o grande conselho: vá procurar outra história. Contudo, não através da escrita, como no livro, essa narração pode ser vista como uma espécie de simulacro de uma narração oral, característica que se instaura durante toda a série. Segundo Gaudreault e Jost (2009), a narração oral é uma atividade que se faz *in praesentia*, em presença simultânea de contato direto entre contador e ouvinte, o que se difere da narração escrita e da fílmica, que se fazem *in absentia*, em ausência desse contato. É um simulacro, portanto, de uma narração oral, na qual Snicket se posiciona, neste plano inicial²² correspondente à transcrição, de modo a ocupar a tela em um plano um pouco mais fechado que o plano médio (aquele que corresponde a um ponto de vista da câmera em que a personagem é mostrada até a cintura, aproximadamente), e a olhar diretamente ao leitor, como se estivesse realizando um contato visual, um instrumento chamado usualmente de *quebra da quarta parede*, como se a câmera fosse uma parede invisível entre imagem e leitor.

O plano é iniciado por Snicket, a princípio em uma escuridão parcial (apenas com alguns pontos de luz aos fundos), acendendo um fósforo, o que possibilita o reconhecimento de seu rosto e do espaço subterrâneo em que se localiza, um túnel. Com o rosto iluminado pela chama do fósforo, Snicket olha diretamente para a câmera, na quebra da quarta parede, e pronuncia o alerta acima transcrito, sério e objetivo, como mostra a Fotograma 1.

Fotograma 1: Lemony Snicket



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

²² O *plano*, segundo Xavier (2019, p. 27), “corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”.

Logo após terminar o enunciado, que aconselha o leitor a se afastar e procurar outra coisa para ver, Snicket propositadamente apaga o fósforo e espera alguns segundos, olhando para baixo, em silêncio, e no mesmo escuro parcial do princípio, contando que o leitor realmente vá procurar outra coisa para ver (Fotograma 2). Pelo silêncio do narrador, os efeitos sonoros são sobrepostos e constituem na respiração, quase impaciente, de Snicket e na ambientação do túnel, com sons de insetos e pingos d'água.

Fotograma 2: Lemony Snicket



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Após essa espera, Snicket acende novamente outro fósforo e continua a narração para o leitor que decidiu continuar, apresentando os protagonistas. É possível notar, sendo assim, a transposição realizada de um narrador, que na mídia-fonte trabalha com os jogos da linguagem verbal escrita, com perguntas e conselhos, dando a sensação de proximidade, para um narrador que dispõe de recursos sonoros, visuais e o estar *in praesentia*, olhando diretamente para o seu leitor, em um contato visual direto, causando, também, a sensação de proximidade. O narrador, portanto, configura-se em um elemento transmidiático, passível de ser caracterizado em dois produtos de mídia diferentes, cada qual à sua maneira.

De maneira geral, nos livros o narrador utiliza uma linguagem mais fluida e rápida, caracterizando capítulos mais curtos, com pouca descrição física, preocupando-se mais com as de natureza psicológica. Contudo, a linguagem é bastante rica, com um vocabulário que utiliza palavras difíceis, muitas sendo explicadas de um modo engraçado ou irônico logo após o uso. Na série, isso é transmidiado e, muitas vezes, são os próprios irmãos que explicam seu uso em diálogos entre si. As falas da bebê Sunny, inclusive, que nos livros são todas

explicadas pelo narrador, na série são legendadas, para que o leitor compreenda de imediato o que a bebê falou.

A vagueza proposital que culmina na pouca descrição física dos ambientes ou no relato dos acontecimentos no geral, no livro, é um recurso enunciativo que deixa lacunas a serem preenchidas pelo leitor, o que, na série, passa a ser articulado. Um exemplo disso é a maneira pela qual Olaf passa a ser o tutor legal dos Baudelaire, um evento não apresentado no livro. Na série, Snicket conta como isso ocorre em um *flashback*, no segundo episódio, explicando o motivo pelo qual os irmãos foram para a casa de Olaf ao invés de Monty, que era o tutor escolhido pelos pais desde sempre. De acordo com o narrador:

Muitos investigadores de polícia, cidadãos preocupados e executivos da televisão se mostraram confusos com o modo pelo qual os órfãos terminaram sob o suposto cuidado do conde Olaf. A cena atrás de mim se chama *flashback*. Essa palavra significa: “transcorrido durante os eventos do episódio anterior, logo após o incêndio na mansão Baudelaire e durante a infeliz estadia das crianças com a família Poe”. Eu a apresento agora esperando que os investigadores, cidadãos preocupados e executivos da televisão finalmente me deixem em paz (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017).

Snicket, em um comentário metalinguístico, explica o que aconteceu devido às preocupações de investigadores de polícia, cidadãos preocupados e executivos de televisão, os do próprio programa, provavelmente. A definição de *flashback* é explicada dentro da própria história como um evento que ocorreu no passado, no episódio anterior, que está sendo retomado agora, e consiste na encenação realizada por Olaf, fantasiado de consultor, e sua visita ao bancário Sr. Poe, para convencê-lo de que o desejo dos pais de que as crianças sejam criadas pelo “parente mais próximo”, só pode indicar uma proximidade medida em comprimento, e não em proximidade familiar, como era Monty. Olaf realiza uma encenação totalmente picaresca, improvisando seu nome para Corte de Cabelo, pois havia na agenda do bancário o horário para um corte de cabelo, indicando Olaf como o parente mais próximo geograficamente no mapa da cidade. Uma encenação quase grotesca, pois o Sr. Poe não desconfia nem sequer por um segundo das intenções de Corte de Cabelo, nem mesmo quando ele mostra o mapa da cidade indicando a sua própria casa, marcada por uma flecha e a indicação “minha casa (my house, em inglês)”:

Fotograma 3: Mapa



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Do mesmo modo, outro elemento transmidiático essencial articulado na narrativa se constitui na caracterização das personagens, o que, de acordo com Seabra (2016), é o verdadeiro motivo pelo qual as pessoas assistem a séries de televisão. Os três irmãos Baudelaire são os protagonistas. Violet, a mais velha, de quatorze anos, era destra e tinha uma mente muito inventiva. Quando queria se concentrar em suas invenções, ela amarrava seus cabelos com uma fita, pois “fazia questão de nessas horas não ser distraída por algo tão banal como seus cabelos” (SNICKET, 2001a, p. 11). Klaus, o irmão do meio, de doze anos, usava óculos, o que lhe dava uma aparência inteligente, “e ele *era* inteligente” (SNICKET, 2001a, p. 11). Era um leitor ávido e possuía uma impressionante memória para reter as informações dos livros lidos da enorme biblioteca dos Baudelaire. Sunny, a mais nova, era ainda um bebê e gostava de morder coisas com seus quatro dentes grandes e afiados. Ela estava em uma idade na qual a maior parte de seu vocabulário era “uma série de gritos ininteligíveis” (SNICKET, 2001a, p. 12). O antagonista, o grande responsável pelas adversidades dos irmãos, é o conde Olaf, que busca a grande fortuna deixada às crianças. Era muito alto e magro, com um rosto sem barbear e, ao invés de duas, tinha uma única sobrancelha bem comprida e um olhar marcante. Tais traços são ressaltados em passagens como: “seus olhos brilhavam intensamente, o que lhe dava uma aparência de faminto e zangado ao mesmo tempo” (SNICKET, 2001a, p. 28). Olaf tinha em seu tornozelo uma tatuagem de um olho.

Vale ressaltar que o uso dos verbos no passado feito para caracterizar as personagens é o mesmo do narrador, indicando que a narração e os fatos narrados não ocorrem no mesmo tempo cronológico. Snicket não está presente na história em si e não contracenava com os Baudelaire (ao menos não nos quatro primeiros livros e oito primeiros episódios da série),

contudo, sabe-se através de diálogos que Olaf e Snicket possuem uma certa rivalidade do passado.

A descrição das características, feitas nos livros, é acompanhada, na mídia impressa, por uma construção física através das ilustrações (Figura 4), permitindo ao leitor um vislumbre mais concreto dos personagens (e de algumas poucas cenas ao longo dos livros).

Figura 4: Capa do livro primeiro da saga *Desventuras em série*



Fonte: SNICKET, Lemony. *Mau começo*. Ilustrações de Brett Helquist. Carlos Sussekind (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

A Figura 4 corresponde à capa do primeiro livro da saga, que se difere em cada volume de modo a representar a desventura da vez. Neste caso é o *Mau começo* dos irmãos Baudelaire, que recentemente perderam seus pais e sua casa para um incêndio. Após um curto período de tempo na casa do Sr. Poe, banqueiro responsável pelo testamento dos pais e pelo direcionamento das crianças, os irmãos passam a viver com o conde Olaf, seu tutor legal, por ser (supostamente) primo em terceiro ou quarto grau das crianças, “não é o parente mais próximo na árvore genealógica, mas é o mais próximo geograficamente” (SNICKET, 2001a, p. 22), afirma Sr. Poe. Transmidiadas para a série, muitas das características da ilustração se assemelham, como mostra o Fotograma 4, a um frame dos Baudelaire em uma das primeiras cenas da série, e o Fotograma 5, do conde Olaf.

Fotograma 4 - Os irmãos Baudelaire na Praia de Sal



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Fotograma 5 - O conde Olaf



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

São transmidiados, portanto, o ar inteligente de Klaus, com seus óculos e suas vestimentas com mais formalidade; Violet, que usa uma franja característica e os cabelos, por vezes, amarrados com uma fita; a bebê Sunny, no colo da irmã como costuma estar; e Olaf, com os cabelos acinzentados e arrepiados, juntamente com a sobrancelha única e a barba por fazer. A paleta de cores é também transmidiada sem muito esforço: de um lado tem-se as crianças caracterizadas principalmente com cores primárias, azul, amarelo e vermelho, e, de outro, Olaf, grisalho e acinzentado. Os irmãos geralmente estão vestidos com tons que operam nessas cores, por vezes mais vivas e por vezes mais apagadas, o que destoa da tonalidade da maior parte dos ambientes, que são acinzentados. No fotograma 4, os Baudelaire estão na Praia de Sal, em um dia nublado e completamente cinza, lugar onde recebem a notícia da morte dos pais, e no Fotograma 5, estão diante de Olaf, logo após chegarem em sua casa, que

também é toda cinza e escura.

As cores primárias são aquelas, de acordo com Heller (2013), que não podem ser obtidas pela mistura de outras cores, sendo chamadas de cores verdadeiras ou puras, pelas quais são produzidas todas as outras cores, e se conectam diretamente com a natureza das crianças, simbolizando a infância. A infância, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 302), “é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico”, na qual a criança representa um estado livre de intenções dissimuladas, na representação da pureza e da inocência. Já o cinza, uma cor subordinada, suscita, segundo Heller (2013), o tédio, a solidão e os pensamentos sombrios; uma cor que destrói a alegria e simboliza a tristeza, o que se conecta diretamente a Olaf e à ambientação no geral.

Bem como as feições, suas características principais são transmidiadas, essenciais para representar o que se torna a insígnia de cada um, sendo Violet, a inventora; Klaus, o leitor; e Sunny, a mordedora. Na realidade, esse processo de transmídiação das personagens, entende-se aqui, está não apenas na transposição dos livros para a série, pelo uso em comum das personagens e características, mas relaciona-se com a prática inerente e habitual da ficção de transmidar os símbolos e os heróis desde a mitologia greco-romana e as longas tradições dos contos de fadas e dos contos maravilhosos.

No início das *Desventuras*, constrói-se um claro maniqueísmo estabelecido entre as figuras do *herói*, nas personagens dos órfãos Baudelaire, e do *vilão*, o conde Olaf e, apesar de não ser um universo fantástico, com magia e fadas, há um certo esoterismo que funciona como um recurso mediador para a “conquista” de determinados acontecimentos: Violet sempre inventa máquinas praticamente impossíveis, Klaus sempre conhece algum livro com uma informação útil para o momento e Sunny, mesmo sendo apenas um bebê, possui quatro dentes afiados que sempre facilitam as conquistas. Sem dúvidas, essa distinção entre *herói* e *vilão*, ou *bem* e *mal*, vai além disso, tornando-se mais complexa no decorrer da narrativa, como por exemplo, em *A sala dos répteis*, Sr. Poe questiona se Violet é uma boa menina pois ela mexe na mala de Stephano (Olaf disfarçado), um item privado, contudo, suas intenções eram descobrir como Stephano teria cometido o assassinato de seu tutor, tio Monty. Ações consideradas não tão boas assim são realizadas pelo *herói* com intenções de sobrevivência ou, como nesse caso, para desmascarar o *vilão*, que levam ao questionamento sobre as condutas tomadas diante de uma determinada situação.

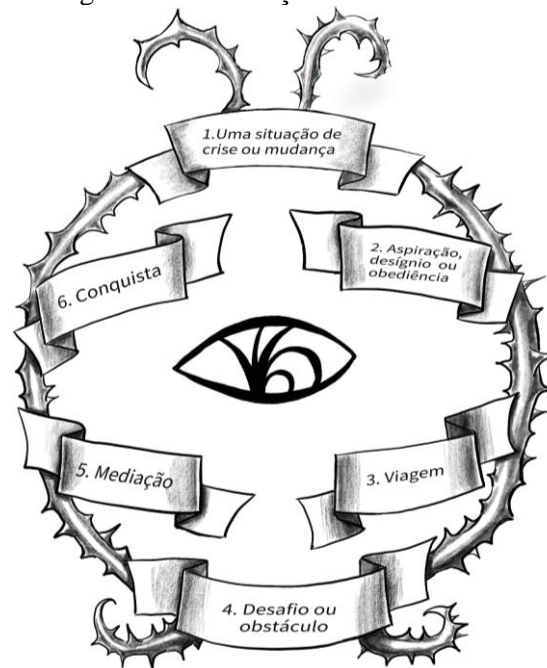
Nos contos tradicionais, o *bem* geralmente é representado pelas princesas e pelas fadas, enquanto o *mal* pelas bruxas e pelas madrastas, personagens que podem ser chamados de *arquétipos*, um protótipo de representação de um determinado conjunto de características e

ações. Conforme Coelho (2003), as definições de arquétipo são múltiplas, e por vezes até contraditórias, mas, limitando-se à literatura, pode-se definir arquétipos como “representações das *grandes forças ou impulsos da alma humana*: o instinto de sobrevivência, o medo, o amor, o ódio, o ciúme, os desejos, o sentimento do dever, a ânsia de imortalidade, a vontade de domínio, [...]” (COELHO, 2003, p. 92, grifos da autora). Carl Jung afirma que o arquétipo está presente no inconsciente coletivo, em uma camada de natureza universal, comum a todos, que permeia o substrato psíquico transmitido ao longo do tempo. Nas palavras do autor, “o conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2000, p. 53).

Violet, Klaus e Sunny, com isso, podem ser percebidos como figuras arquetípicas do herói, do mesmo modo em que Olaf pode configurar-se como um arquétipo do vilão, que, a partir de suas *ações*, constroem representações como o instinto de sobrevivência dos irmãos e os sentimentos de ambição de Olaf; *ações* que também transmidiadas do livro para a série. Nesse sentido, na tentativa de compreender o modo pelo qual as personagens e suas ações transmitem essa construção arquetípica do herói e do vilão, pode-se partir de uma descrição e análise das *Desventuras* organizadas conforme a estrutura básica dos contos de fadas, como propõe Coelho (2003), a partir da morfologia do conto de Vladimir Propp, que segue 1. *uma situação de crise ou mudança*; 2. *aspiração, desígnio ou obediência*; 3. *viagem*; 4. *desafio ou obstáculo*; 5. *mediação*; e 6. *conquista*.

As ações que desenvolvem uma narrativa, vale ressaltar, não precisam seguir, necessariamente, essa ordem à risca, ou unicamente esses seis elementos, afinal Propp estabelece trinta e uma constantes da narrativa, denominadas por ele de *funções*. Contudo, Coelho (2003) percebe que, dentre as várias funções estabelecidas por Propp, seis elementos estão em todas as narrativas, podendo ser repetidos várias vezes naquelas mais complexas, uma redução que, nesta pesquisa, servirá de amparo para observar uma estrutura construída a partir de uma atmosfera da fabulação, transmidiada de uma mídia-fonte para uma mídia-alvo. Como se trata, no entanto, de narrativas complexas, na medida em que abarcam vários romances e episódios, busca-se, longe de descrever todas as ações que envolvem a narrativa da saga e da série televisiva por completo, ilustrar as ações que envolvem os quatro primeiros livros e sua transmídiação para a primeira temporada da série, de oito episódios, ilustração organizada a partir da estrutura básica do conto, de acordo com Coelho (2003), esquematizada da seguinte maneira:

Figura 5- Estruturação básica da narrativa



Fonte: elaborado pela pesquisadora.

A *situação de crise ou mudança* representa o desencadeamento de alguma situação de instabilidade, como um desafio para o herói, este que, em *aspiração, desígnio ou obediência*, passa a aceitar o desafio, seja como aspiração, um sonho ou uma ambição; como desígnio, um propósito ou uma intenção; ou como obediência, a aceitação do desafio, pois não há escolhas. A *viagem* é o primeiro passo para o enfrentamento do desafio, na qual o herói realiza um deslocamento para um território não-familiar. No caminho, *desafios ou obstáculos* inevitavelmente surgirão, sendo aparentemente insuperáveis até a *mediação*, um auxiliar, geralmente mágico ou sobrenatural nos contos maravilhosos e contos de fadas, que afasta os perigos e ajuda o herói a seguir em frente. A *conquista*, por fim, é quando o herói vence e conquista os objetivos. O esquema acima, contudo, foi traçado de modo circular para ilustrar que os caminhos realizados na narrativa das quatro primeiras desventuras dos Baudelaire indicam *repetição*, pois logo após a *conquista*, inicia-se a próxima *situação de crise ou mudança*, como se vê a partir da descrição e análise a seguir.

Em *Mau começo*, o narrador prontamente inicia deixando claro que a história a seguir seria de muito infortúnio para os três irmãos Baudelaire, que enfrentam sua primeira *situação de crise ou mudança*: a orfandade e a perda de seu lar e de todas as suas coisas. Por serem ainda crianças, sem opção, foram *designadas* a um novo tutor. Uma *viagem*, nesse caso, um deslocamento físico, seria inevitável, pela perda da casa onde viviam, com destino à, primeiro, uma passada temporária na casa do Sr. Poe, o encarregado de encontrar um tutor

para as crianças, que os *designa* para conde Olaf, o novo tutor legal das crianças. Contudo, uma *viagem* de natureza psicológica também acontece, esta que se estende durante toda a narrativa: o crescimento e o amadurecimento dos três irmãos. É na casa de Olaf que se iniciam os inúmeros *obstáculos* e os *desafios*. O maior deles é a própria intencionalidade de Olaf de roubar a fortuna dos Baudelaire, o que se torna claro para as crianças, juntamente com a falta de percepção e a descrença dos outros adultos dessa intenção e das provações que elas passam.

As crianças são descredibilizadas o tempo todo, o que garante a manutenção de um ambiente de silenciamento e opressão, perpetuando um sistema hierárquico que assevera a superioridade dos mais velhos sobre os mais novos. Nos modos de *Cinderela* ou *Gata borralheira*, Olaf assume o papel de madrasta má e obriga os órfãos a realizar as tarefas domésticas em sua casa, que está completamente imunda e aos pedaços, com folhas e sujeira pelo chão e azulejos e paredes quebradas. As tarefas domésticas incluem lavar as roupas íntimas de Olaf, cozinhar para ele e sua trupe, refazer o assoalho, capinar, cortar lenha, etc...

Fotograma 6: Os Baudelaire limpando o banheiro de Olaf



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Olaf não provê o básico para a vivência das crianças na casa, providenciando apenas um quarto, em sua casa aparentemente grande, com apenas uma cama pequena para os três e uma pilha de pedras, para o entretenimento. A estadia com Olaf resulta em atos de violência física, com o tapa de Olaf em Klaus, e violência psicológica, com manipulações e palavras ofensivas dirigidas às crianças, além das condições insalubres do ambiente. O *desafio* mais agravante é a organização de uma peça de teatro, *O casamento maravilhoso*, que disfarça um casamento verdadeiro de Olaf com Violet, para que o tutor tenha acesso à fortuna dos

Baudelaire, bloqueada até Violet completar dezoito anos. Como os irmãos descobrem o plano, Olaf, de modo a obrigar Violet a dizer sim, prende Sunny em uma gaiola no alto de sua torre, o que lembra, também, *Rapunzel*. O casamento, nos contos de fadas, é sinônimo de final feliz, no qual o príncipe se casa com a princesa e, juntos, vivem o seu *felizes para sempre*, o que seria de fato, para Olaf, um final feliz, no entanto, ele representa uma união grotesca e repulsiva, afinal Violet é menor de idade.

As *mediações* ocorrem sempre com uma ajuda das habilidades de cada um: Violet com suas invenções; Klaus com suas leituras e Sunny com seus dentes afiados. O suposto mediador responsável pelas crianças, Sr. Poe, somente é convencido das atrocidades de Olaf com muito esforço, tornando-se, talvez, o grande causador das desventuras. A *conquista* é alcançada quando, logo após Olaf admitir seus planos, o casamento é anulado. Olaf, contudo, consegue escapar e a nova desventura se inicia. A *situação de crise ou mudança* se instaura pela fuga de Olaf, que não desistirá tão cedo de seus planos e, novamente, as crianças necessitam de um novo lar e um novo tutor.

Com isso, em *A sala dos répteis*, as crianças, devendo a *obediência* ao Sr. Poe, são adotadas por um herpetologista renomado, Dr. Montgomery Montgomery (mesmo nome e sobrenome), ou, como solicita ser chamado pelas crianças, tio Monty. A *viagem* ocorre com o deslocamento das crianças para o lar de Monty, que mora no interior, em uma grande casa com arbustos em formato de serpentes e uma grande sala, denominada “Sala dos répteis”, com diversos tipos de cobras, lagartos e sapos (apesar de sapos serem anfíbios e não répteis). Monty deveria ter sido o tutor das crianças desde o princípio, tendo sido listado pelos próprios pais Baudelaire no testamento. Ele provê as necessidades das crianças, que dormem confortáveis em suas próprias camas, e elas o ajudam a cuidar da casa e da sala dos répteis, uma atividade prazerosa para eles, que são crianças curiosas com vontade de aprender.

Desestabilizando a tutoria perfeita, contudo, o primeiro *desafio* não tarda: Monty contrata um novo assistente (pois o seu ‘misteriosamente’ pediu demissão), Stephano, o primeiro disfarce com que Olaf se caracteriza. O maior dos *desafios* continua, a intencionalidade de Olaf de roubar a fortuna dos Baudelaire, e a falta de percepção dos outros sobre Olaf, não sendo reconhecido, apesar de o fato ser óbvio às crianças. Olaf assassina Monty de modo estratégico para culpar uma das cobras da sala, mais uma perda deprimente para os órfãos. As crianças descobrem o plano de Olaf, mais uma vez, pela *mediação* possibilitada pelas suas insígnias, com as leituras de Klaus, a descoberta inventiva de Violet e o auxílio de Sunny. Com muito esforço, as crianças convencem o Sr. Poe e a *conquista* é o desmascaramento de Olaf, que, novamente, consegue fugir.

O ciclo se repete: a *situação de crise ou mudança* se desenvolve com a não captura de Olaf e a necessidade de um novo lar e um novo tutor para os Baudelaire, agora *designados* aos cuidados de Josephine Anwhistle. A *viagem* acontece, de balsa, para a casa de tia Josephine, que mora no Lago Lacrimoso, em uma casa na beira do precipício. A nova tutora, apesar de ter recebido as crianças com boas intenções, possui medos irracionais que tomam conta de sua vida, deixando os irmãos desamparados. O grande *desafio* se inicia com Olaf e seu novo disfarce, de Capitão Fraude (Capitão Sham, em inglês), com um tapa olho e uma perna de pau, lembrando o grande vilão de *Peter Pan*.

Capitão Fraude seduz a tia Josephine, que o leva para sua casa. As crianças avisam a tia da obviedade do disfarce de Olaf, contudo, são desacreditadas mais uma vez. Olaf ameaça tia Josephine e a obriga a escrever uma carta passando a guarda das crianças para o Capitão Fraude. Ela, tomada por seus medos, deixa a carta e foge para uma gruta, fingindo a própria morte, sem se preocupar com o destino dos Baudelaire. A *mediação* ocorre com a investigação das crianças, que acham tia Josephine, atravessando o Lago Lacrimoso em meio a um furacão, outro *desafio*. Apesar de descobrirem que sua tutora está viva e bem, Olaf a joga no lago para ser comida pelas sanguessugas. Novamente, a *mediação* ocorre com as provas das crianças ao Sr. Poe que o Capitão Fraude é o Olaf disfarçado, a *conquista*. Ele consegue fugir, por descuido de Poe.

A maneira pela qual as crianças repetem o ciclo, novamente, acontece com algumas mudanças entre o livro e a série. Enquanto nos livros as crianças são levadas por Poe ao novo tutor, o dono de uma serraria, na série são os próprios irmãos que fogem em direção à serraria, estimulados por uma foto de seus pais em frente ao local, fotografia encontrada na casa de tia Josephine. De qualquer modo, em *Serraria baixo-astral*, permanece a *situação de crise ou mudança*: Olaf foragido e um novo tutor e um novo lar. Nos livros, as crianças são *obedientes* à decisão de Poe e na série, a fuga é uma *aspiração* por respostas e pela intenção de fuga das situações às quais foram expostas por pura falta de prudência e confiança da parte de Sr. Poe.

A *viagem*, em ambas as mídias, ocorre para Paltryville, onde se localiza a Serraria Alto-Astral, local em que as crianças passam a morar e trabalhar. O *desafio* continua com Olaf disfarçado de Shirley, uma recepcionista de um consultório de oftalmologia e suas intenções de roubar a fortuna das crianças. As crianças passam por condições severas de moradia e de uma rotina de trabalho pesado, na qual o almoço é uma goma de mascar, isso enquanto Olaf tenta provocar acidentes e pôr a culpa nos irmãos, convencendo ao dono da fábrica a dar a sua guarda para Shirley. A *mediação* se dá pelas ações e descobertas rápidas das crianças, que, no livro, conseguem desmascarar Olaf, mas na série, são totalmente

desacreditadas. A *conquista* foi vencer o plano de Olaf, que novamente foge, e sair daquele local de trabalho exaustivo. Não obstante, a *situação de crise ou mudança* continua e o narrador informa o próximo destino: um colégio interno.

Os *finais felizes* e o otimismo dos contos de fadas são redefinidos em *Desventuras em série* para tons amargos de pessimismo e realismo. As crianças, no decorrer das demais desventuras, acabam descobrindo uma organização secreta da qual seus pais e outros personagens já participaram, como Monty, Josephine e o próprio Olaf. De modo geral, a transmediação para a série carrega bastante semelhança dos ocorridos nos quatro primeiros livros, contudo, a série elabora a existência da organização, chamada CSC (VFD, em inglês) e adiciona, inclusive, um mistério de dois pais desaparecidos, fazendo com que haja uma esperança, por parte do público, de os dois serem os pais dos Baudelaire, o que foi frustrado no penúltimo episódio.

Fotograma 7: Pais presos



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

A cena correspondente ao Fotograma 7 ocorre no primeiro episódio da série, com personagens nomeadas de Mãe e Pai, nos créditos finais. Os diálogos entre os dois, durante a temporada, dão a entender que são pais que precisam voltar aos seus filhos, que estão em perigo, e realmente os encontram, no episódio sete, filhos estes que não são os Baudelaire. Essa iniciativa de mostrar os mistérios da organização secreta desde o início desperta mais curiosidade no leitor, para as descobertas que estão por vir, e mais esperança em um final feliz, ao invés de uma repetição mais mecânica dos acontecimentos como nos livros. A CSC é incluída somente a partir do livro cinco.

O substrato narrativo de fabulação entre a série e o livro, contudo, é o mesmo. Em

ambos, retrata-se a figura dos órfãos, desamparados e negligenciados, viajando em meio às vilanias, com o intuito de sobreviver. No entanto, mais que órfãos, os três são irmãos e, juntos, traçam uma viagem de descobertas sobre si mesmos, seus pais e o mundo ao seu redor. Na transposição midiática, portanto, pode-se perceber os processos adaptativos e intermediáticos de uma mídia, os livros, para outra, a série de TV, e o modo como cada mídia constrói uma mesma *fabula*.

3.2 Da combinação de mídias

Esta seção dedica-se a pensar a intermedialidade no sentido mais restrito da combinação de mídias, no intuito de perceber o modo como a série de TV *Lemony Snicket: Desventuras em série* trata a copresença de diferentes mídias. A combinação de mídias pode ser percebida na maior parte dos produtos culturais, acontecendo, substancialmente, a partir de duas modalidades: a plurimedialidade ocorre quando várias mídias se fazem presentes dentro de uma mídia, revelando as relações entre mídias no geral; enquanto a multimidialidade evidencia a presença de várias mídias dentro de um texto individual específico (CLÜVER, 2011, p. 15).

Por definição, com isso, a televisão possui uma estrutura plurimedial, desenvolvida pelo entrelaçamento de mídias visuais, verbais e sonoras, sendo seus produtos de mídia passíveis de combinar várias mídias em um texto individual. A qualidade intermediática da categoria reside não apenas na percepção da articulação material de duas mídias em uma, mas no modo pelo qual essa articulação contribui para a significação do produto como um todo. É preciso reconhecer, portanto, não apenas as justaposições de configurações midiáticas distintas, mas as suas representações produzidas por essa copresença.

Faz-se necessário, partindo desse entendimento, realizar alguns apontamentos que permeiam a linguagem cinematográfica, pela qual se desenvolve a narrativa de *Desventuras*, a fim de perceber o modo como a série se utiliza de outras configurações midiáticas, tornando-se, assim, um produto intermediático de combinação de mídias. A implicação fundamental, segundo Xavier (2019), é o fato de que a construção da imagem cinematográfica é uma sucessão de fotografias, as quais irão se relacionar a partir de duas operações básicas: a filmagem, como os registros são captados pela câmera; e a montagem, que determina a combinação e o ritmo desses registros.

Os registros são captados conforme o *enquadramento*, que recorta os elementos que constituirão a imagem da tela. De acordo com Bazin (1991), diferentemente da pintura, que

constrói uma imagem polarizada no espaço do quadro, a tela “se prolonga indefinidamente no universo” (p. 173), não havendo uma moldura, mas sim uma parte da “realidade” da imagem, mostrando um determinado campo de visão. Nesse sentido, a imagem cinematográfica se diferencia também da teatral na medida em que esta, geralmente, adota um plano e um ponto de vista fixo, localizando-se em um único ambiente, o “espaço teatral”, imóvel sob um ponto de vista da câmera, como na configuração do chamado teatro filmado.

O cinema, evidentemente, carrega configurações da pintura e do teatro, no entanto, como aponta Xavier (2019), a ruptura com essas mídias, e a consequente caracterização de uma configuração própria, é clara.

Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada (XAVIER, 2019, p. 21).

Cinema, pintura e teatro, com isso, são mídias autônomas e possuem seus próprios meios expressivos, sendo essa diferenciação entre meios que, por sua vez, permite a identificação das interações e combinações entre mídias. A imagem cinética, e tratando especificamente do teatro, permite a quebra da configuração teatral fixa e imóvel, de modo a “superar” as restrições de tempo e espaço do teatro, pelo dinamismo da montagem, que permite realizar cortes, e pela indefinição dos limites do espaço, já que a tela capta apenas um determinado enquadramento.

Desventuras em série, dito isso, é um universo construído, a princípio pelos livros, por uma atmosfera intensamente teatral, aspecto transmidiado e intensificado na série. Compoint (2018), que debate brevemente a respeito da teatralidade nos livros da saga, afirma que em *Desventuras em série* o mundo é codificado, criado a partir de regras que reforçam a superioridade do adulto em relação à criança e de dissimulações e disfarces por parte dos adultos, sendo a dissimulação um “elemento determinante de sobrevivência no mundo de Snicket” (p. 19, tradução nossa)²³. Muito dessa teatralidade lembra dos escritos de Shakespeare, o que faz, também, ebulir questões identitárias, como o questionamento da própria identidade e existência, tons característicos das peças shakespearianas (há referências declaradas a Shakespeare, tratadas na seção 3.3 deste capítulo).

De início, essa configuração teatral dos livros passa de um constructo essencialmente

²³ No original: “determining element of survival in Snicket's world” (COMPOINT, 2018, p. 19).

verbal para uma composição imagética, de uma *mise en scene* de cores propositadamente exageradas, como se pode ver nos fotogramas 8 e 9:

Fotograma 8 - Panorama da cidade



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Fotograma 9 - Casa do tio Monty



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Nota-se, pelas imagens, uma configuração teatral na medida em que se constrói uma coloração destoante da realidade, uma encenação expressiva, expressividade que se distancia da impressão de realidade que o cinema, em sua maior parte, pretende alcançar. Sergei Eisenstein, que incurvou sua carreira artística no teatro e tornou-se um dos cineastas mais influentes, afirma que “o primeiro sinal de uma tendência do cinema é mostrar eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” (2002, p. 17), uma incorporação do elemento realista.

A cor é um elemento natural dos seres e das coisas, contudo, não é necessariamente

um recurso utilizado para fins de percepções realistas, de identificação do mundo real com a tela cinematográfica. Segundo Martin (2013),

a verdadeira *invenção* da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser *realista* (isto é, conforme a realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos *valores* (como o preto e branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores *quentes* e cores *frias*) (p. 75).

A utilização da cor é condicionada à produção técnica, direcionada com intenções de produzir uma estética psicológica. A coloração exagerada de *Desventuras* é construída propositadamente para a produção de uma atmosfera teatral, pois a narrativa é toda baseada em encenações, um distanciamento das tendências realistas do cinema. As cores vivas estão representadas apenas em ambientes que podem ser ditos confiáveis, como a casa da vizinha de Olaf, a Juíza Strauss, que vive em uma casa florida e colorida, aparentando ser a tutora perfeita aos órfãos Baudelaire (Fotograma 10), ou ainda, a casa do tio Monty, o tutor que tinha sido escolhido pelos pais Baudelaire para cuidar de seus filhos, em sua casa com tons de marrom e verde vivos, e sua sala dos répteis bem iluminada (Fotograma 11):

Fotograma 10 - A Juíza Strauss



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Fotograma 11 - A casa de tio Monty



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Nesse caso, assim como há ambientes, como nas imagens (claros e iluminados), há os ambientes acinzentados e escuros, que criam a atmosfera mórbida e desafortunada:

Fotograma 12 - A Praia de Sal



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Fotograma 13 - A casa de Olaf



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Com isso, com esse elemento de quebra com tons da realidade, constrói-se, em *Desventuras*, uma realidade distorcida e teatralizada. A ficção, vale lembrar, constitui-se de uma realidade própria, seu *sui generis*, que, como afirma Balogh (2002), edifica suas leis de *verossimilhança*, um princípio literário que cria uma realidade particular, não necessariamente compromissada com as leis do mundo real. A realidade teatralizada de *Desventuras em série* permite amparar acontecimentos que podem ser considerados impossíveis na realidade do leitor da mídia, como os cenários excessivos, como *licença poética*, um recurso que permite um efeito imaginativo fora dos padrões do mundo real, mas aceito naquele universo.

A licença poética permite ao leitor normalizar momentos como, por exemplo, quando Olaf, em “Mau começo: vol 2”, se impulsiona de um lado da mesa de jantar para outro, como no fotograma 14, para manter um contato com as crianças de perto. O impulso realizado, em um movimento humanamente impossível, faz com que Olaf se arraste por todo o comprimento da mesa, ponta a ponta, gerando um efeito teatralizado, para manter um contato próximo com as crianças.

Fotograma 14 - A mesa de jantar



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Não obstante, as performances teatrais declaradas são ainda mais retóricas. Em “Mau começo: vol 1”, primeiro episódio da série, Olaf e sua companhia de teatro realizam uma encenação de teatro musical, cantando, dançando e tocando com instrumentos a seguinte canção²⁴, dedicada a apresentar Olaf às crianças:

It's the count! It's the count! It's the count!
It's the count! It's the count! It's the count!

Who else has such a robust good looks
in such a large amount?
I'm handsome and I'm talented
and I love your bank account

It's the count! It's the count! It's the count!
It's the count! It's the count! It's the count!

The C is for courageous, just another word for 'brave'
O! Oh my God, what a very handsome knave
U! Unbelievable good looks and brains and hearts
N! For the knowledge, cause I'm very, very smart
T! is for talent, which is such a crucial factor
when you're handsome and good looking and the
world's greatest actor

It's the count! It's the count! It's the count!
It's the count! It's the count! It's the count!

Who else has such a robust good looks
in such a large amount?
I'm handsome and I'm talented
and I love your bank account

É o conde! É o conde! É o conde!
É o conde! É o conde! É o conde!

Quem é tão lindo
de um jeito tão esquisitão?
Eu amo o seu dinheiro
Eu sou tão sensacional

É o conde! É o conde! É o conde!
É o conde! É o conde! É o conde!

O C é de coragem, para dizer como sou valente
O! Oh meu Deus, mas que cara atraente
N! Não existe outro tão sagaz vilão
D! Dou a todos meu sincero coração
E! Excepcional talento, que é um fator muito
importante quando você é o melhor ator do mundo

É o conde! É o conde! É o conde!
É o conde! É o conde! É o conde!

Quem é tão lindo
de um jeito tão esquisitão?
Eu amo o seu dinheiro
Eu sou tão sensacional

²⁴ A letra da canção foi transcrita aqui com base no áudio original e sua respectiva tradução ao português, disponibilizada pela própria plataforma.

It's the count! It's the count! It's the count!
It's the count! It's the count! It's the count!

É o conde! É o conde! É o conde!
É o conde! É o conde! É o conde!

A letra da música, em sua essência, corresponde a uma demonstração do ego e das intenções de Olaf para com a fortuna dos Baudelaire. O plano correspondente a essa construção performática se inicia com os órfãos retornando à casa de Olaf, após as compras realizadas para o jantar, compras feitas com o auxílio da Juíza Strauss, um dos poucos momentos em que eles se sentiram um pouco mais alegres após a morte dos pais. Violet, abrindo a porta da casa de Olaf, pergunta “Klaus, o que é mesmo que o James Brown dizia?” e, antes de seu irmão responder, Olaf contesta recitando o verso “I feel good” (“Eu me sinto bem”), uma referência intermediática à canção de James Brown, e, dando início a sua performance, anuncia “e um, e dois, e...”, um recurso costumeiro em apresentações, e a canção se segue.

O refrão “It's the count! It's the count! It's the count!/2x” é cantado em coro pela trupe, enquanto Olaf canta o resto, sobre si, enfatizando características atribuídas a si próprio, com as iniciais das letras que compõem seu nome. Os órfãos permanecem na porta de entrada, segurando sacos de compras, enquanto Olaf e a trupe, utilizando a escada e o saguão de entrada da casa de Olaf, realizam a apresentação. Durante a canção, Olaf mantém um contato visual com a câmera, na quebra da quarta parede, como se estabelecesse o contato direto com o público, um recurso que também advém do teatro, de modo a indicar uma relação de proximidade entre apresentador e público, que se estende para além das crianças e aproxima-se ao leitor da mídia televisiva. Essa especificidade não ocorre em outros momentos da narrativa, apenas em uma performance teatral, o que, também, indica a combinação de mídias.

Olaf, para além disso, utiliza o ambiente a seu favor para configurar os elementos da apresentação, como o desenho das iniciais de seu nome, com a utilização da ferramenta corpórea do mesmo e da sua trupe, como mostra o fotograma 15, na caracterização do “O”, juntamente com as possibilidades de enquadramento da câmera cinematográfica, que consiste em uma filmagem realizada de cima da escada, com Olaf em primeiro plano e a representação do “O” abaixo.

Fotograma 15- Apresentação de Olaf



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Após o término da canção, todos se posicionam na escada e ficam parados aguardando, como no fotograma 16. Sem uma resposta imediata dos irmãos, Olaf repete o último verso “the count/o conde” de modo mais pausado e com maior entonação, para enfatizar a finalização da apresentação para as crianças. Violet fala “Sim, já nos conhecemos” e Olaf, notadamente irritado, tira um momento para respirar (pelo cansaço da apresentação), se recompondo, e fala: “Órfãos, esta é minha trupe teatral. E como todos no teatro sabem, após uma grande entrada, a plateia deve aplaudir”. Um de seus capangas, um homem que possui ganchos ao invés das mãos, fala “‘Aplaudir’ é fazer assim” e faz o movimento de palmas, causando um tom irônico pelo fato de ele não possuir as mãos. Klaus, prontamente, responde “Nós não somos uma plateia”, mas Olaf exige a parabenização e a salva de palmas. Klaus apenas bate as duas sacolas de compras que estão em suas mãos, fazendo o gesto de aplauso.

Fotograma 16 - Finalização da apresentação



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

A apresentação é, sem dúvidas, teatralizada, contudo, é produzida pela linguagem cinematográfica, com a utilização de cortes, enquadramentos distintos e a movimentação da câmera, o que indica a copresença de duas mídias, o cinema e o teatro. O teatro é, mais uma vez, aludido em cena posterior a essa apresentação, com a trupe reunida para o jantar, no momento em que Olaf realiza uma longa e irônica fala sobre atuação:

Não existe ‘eu’ na atuação, nem anseios egoístas, nem arrogância, nem ego, nem vaidade, nem a superabundante perigosa de autoestima inflada. Existe apenas o que os franceses chamam de um certo *escargot*... É a primeira salva de palmas quando sobe a cortina. A segunda salva de palmas, quando o protagonista vem planando dos bastidores, encara a plateia e recita o solilóquio. É a emoção da 14ª e obrigatória ovação em pé. Eu dou e dou ao meu público como dou e dou a esses órfãos. Mas, às vezes, e todo ator faz isso, eu me pergunto se vale a pena. Realmente vale a pena perseguir uma fortuna enorme? (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017).

O solilóquio, de acordo com Baldick (2001, p. 239), é um recurso dramático utilizado por uma personagem para discursar em voz alta, sozinho ou com a impressão de que está sozinho, revelando ao público seus sentimentos íntimos em um discurso direto. Realizando um próprio solilóquio, Olaf discursa o trecho transcrito, ao centro da mesa de jantar, aos demais integrantes da trupe, como se estivesse ensinando uma lição de teatro. Novamente, suas intenções são escancaradas e, em sua lição, suas palavras reverberam tudo aquilo que ele é, apesar de estarem ditas em negação.

Fotograma 17 - O solilóquio de Olaf



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Após seu solilóquio, Olaf percebe que as crianças não fizeram carne assada, mas sim

macarrão com molho à *puttanesca*, uma exigência que não foi comunicada às crianças. Olaf não gosta nada da situação, e a cena termina com um tapa de Olaf em Klaus. Logo após, Olaf se dirige a sua trupe: “O teatro nos espera”, e todos o obedecem saindo apressadamente da sala de jantar.

Ainda em *Mau começo*, transmediada para o segundo episódio da série, “Mau Começo: vol 2”, há uma peça de teatro chamada *O casamento maravilhoso*, que, segundo Olaf, foi escrita pelo grande dramaturgo Al Funcoot (um anagrama para conde Olaf, em inglês count Olaf). As crianças descobrem, contudo, que toda a produção foi organizada de modo a corresponder a um casamento real, em que Violet seria a noiva, Olaf o noivo e a Juíza Strauss a juíza que ordenaria o casamento com base em um roteiro de exatas palavras e regras de um casamento real, possibilitando a Olaf, a partir do momento em que fosse marido de Violet, o direito à fortuna dos Baudelaire. Para obrigar as crianças a realizar a cerimônia, Olaf prende Sunny, a mais nova, em uma gaiola em uma torre da casa e, caso Violet não cedesse ao casamento, sua irmã seria jogada ao chão.

Na série, em um *flashforward*, Snicket, o narrador, está à frente do teatro em que ocorre a peça:

Fotograma 18 - O teatro onde ocorre *O casamento maravilhoso*



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Nos bastidores do teatro, Olaf é entrevistado por Eleonora Poe, esposa do Sr. Poe, que trabalha no jornal. Olaf comenta que a peça *O casamento maravilhoso* trata da história de “um homem muito bonito e bem-apessoado”, interpretado por ele. Mesmo sem ser questionado sobre, Olaf afirma: “Como ator, acho que o teatro é um meio muito mais poderoso do que a televisão em *streaming*”, é claro, uma ironia pelo fato de estar em um

programa de televisão em *streaming*. Eleonora, também, pergunta: “Como reage aos boatos de que esta produção é um complô maligno?”, Olaf responde: “Complô maligno? O único complô maligno que existe será visto no palco”, confirmando suas más intenções, mas a fala passa despercebida, um dos efeitos da realidade teatralizada.

A apresentação é dividida em três atos e consiste em um longo solilóquio sobre um homem bonito, o que é, basicamente, Olaf recitando o quão bonito o homem é. No terceiro ato o casamento se inicia, enquanto Sunny ainda está presa na gaiola jogando poker com o capanga de Olaf, o que possui os ganchos, mais um exemplo de licença poética pois Sunny mal fala, mas sabe jogar poker. Segundo as leis nupciais da cidade, o casamento é válido pois ambos, Violet e Olaf, assinaram um documento oficial, trazido pela Juíza Strauss da prefeitura, a pedido de Olaf para dar mais veracidade, de próprio punho, dizendo “sim”. Olaf logo encerra a encenação e explica à plateia que não foi uma cena de ficção e assevera todas essas razões pelas quais o casamento é legal.

Fotograma 19 - Olaf explica que o casamento é real



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Após ver que Sunny está a salvo, Violet anuncia que não julga ser um casamento válido, pois ela não teria assinado o documento com seu próprio punho, sendo ela destra e tendo assinado com a mão esquerda. A informação sobre Violet ser destra, inclusive, está desde o início, do livro e da série, configurando-se como uma referência de antecipação, algo que pode passar despercebido, contudo, será importante para a narrativa posteriormente. A Juíza usa um momento para pensar se o casamento é válido ou não. Ela não chega a uma conclusão, então Klaus pede uma lousa e começa a explicar o que leu sobre direito nupcial, argumentando o porquê de o casamento não ser válido, argumento que, segundo a Juíza, foi

“completamente impressionante e inteiramente convincente”, levando-a a afirmar que o casamento é inválido.

Especialmente nos primeiros dois episódios da série, transmidiados do primeiro livro da saga, sendo assim, o tom teatral se faz presente direta e indiretamente, bastante centrado na figura de Olaf, sua trupe e suas apresentações. Reúnem-se vários elementos teatrais, como os bastidores da peça, a construção do cenário, a produção das vestimentas e fantasias, o solilóquio, os aplausos da plateia e o próprio teatro em si. A dramaticidade está, contudo, desde a máscara vestida por Olaf, que engana apenas os adultos, e toda a sua constituição, suas vestimentas, seus trejeitos e expressões corporais e oralizadas, compõem o estereótipo do vilão, em busca de conquistar seu plano maligno.

Uma vez revelada sua verdadeira face vilanesca, Olaf torna o restante dos acontecimentos em torno de uma realidade teatral, como uma peça ao vivo e a cores, pela utilização dos disfarces, sua troca de personagens. A figura seguinte ilustra a troca de personagens correspondente aos quatro primeiros livros, transmidiada à primeira temporada da série, da esquerda para a direita: Olaf, em *Mau começo*, sendo sua mesma face; Stephano, em *A sala dos répteis*; Capitão Fraude, em *O lago das sanguessugas*; e Shirley, em *Serraria Baixo-Astral*.

Figura 6 - Os disfarces de Olaf

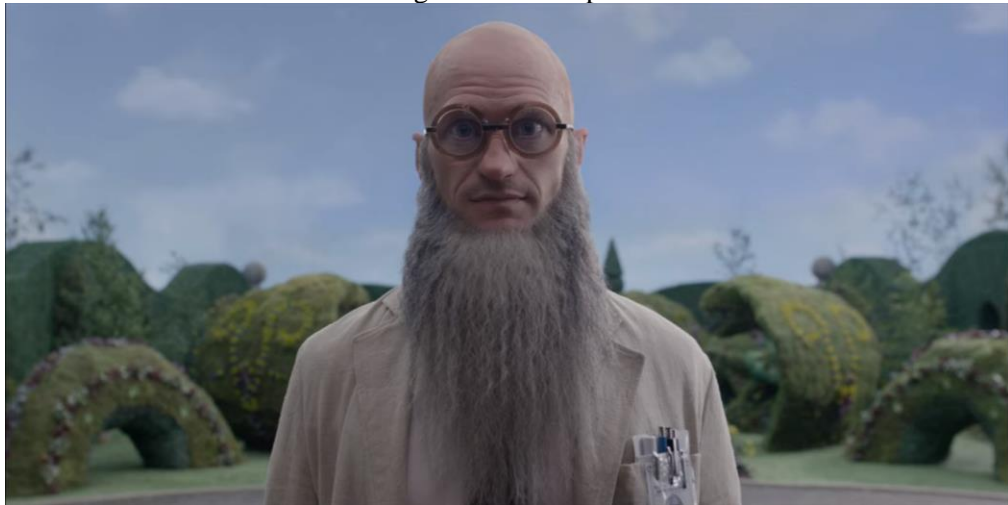


Fonte: SNICKET, 2001abc-2002.

Para cada um dos disfarces, Olaf cria um nome e uma história. O primeiro deles é Stephano, que é careca, sem sobrancelhas e com uma barba enorme, para não ser reconhecido como Olaf. Stephano aparece para trabalhar como o novo assistente do tutor das crianças Monty, após este afirmar que o anterior pediu demissão com uma carta inesperada, o que, pode-se imaginar, tenha a ver com os planos de Olaf. As crianças logo o reconhecem, porém tanto o tio Monty quanto o Sr. Poe, além de não o reconhecerem, não acreditam na palavra dos órfãos. Monty, primeiro, acredita que Stephano é um espião da Sociedade Herpetológica.

Já com o Sr. Poe, as crianças precisam convencê-lo de que Stephano é Olaf e teria assassinado Monty.

Fotograma 20 - Stephano



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

O segundo disfarce é Capitão Fraude, que possui um tapa olho e uma perna de pau, em *O lago das sanguessugas*. Ele utiliza uma perna de pau para disfarçar sua tatuagem, o primeiro aspecto que as crianças apontam para tentar provar ser Olaf. Capitão Fraude diz a Josephine, a tutora, que sua perna foi devorada pelas sanguessugas enquanto ele trabalhava como corretor de veleiros, uma estratégia para causar identificação, uma vez que o marido de Josephine, Ike, também foi morto por sanguessugas. Capitão Fraude convida Josephine para um encontro e ela aceita. As crianças tentam avisá-la de que ele é o conde Olaf e, por sua reação, ela conhece Olaf, mas não acredita neles. Sr. Poe chega algum tempo depois da suposta morte de Josephine, mas não acredita na palavra dos órfãos, sendo convencido somente após Sunny roer a perna de pau de Olaf, revelando sua tatuagem.

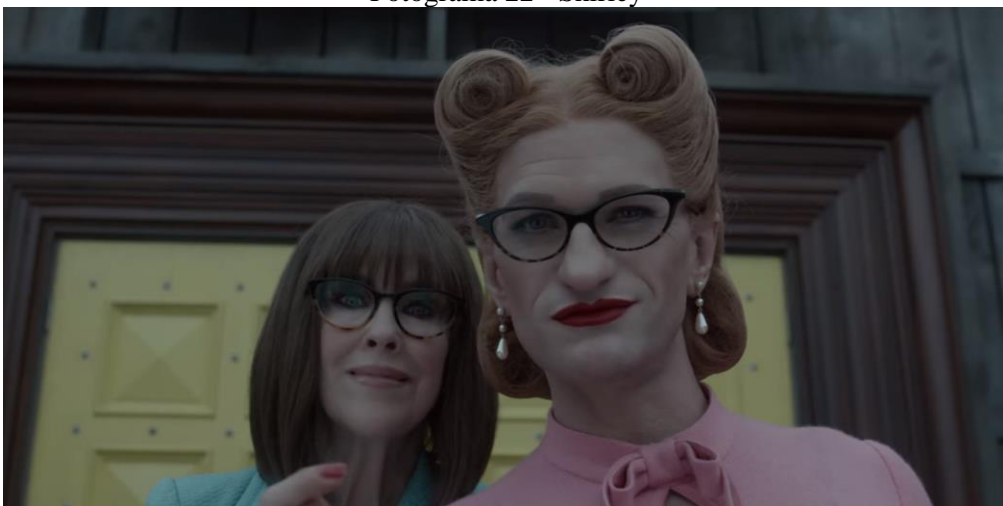
Fotograma 21 - Capitão Fraude



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Mais uma vez, em *Serraria Baixo-Astral*, Olaf se disfarça, agora de Shirley, a recepcionista da Dra. Georgina Orwell, uma oftalmologista que se utiliza da hipnose para ajudar Olaf com seu plano de roubar a fortuna dos Baudelaire. Nos livros, Olaf somente é desmascarado com o esforço das crianças para que Poe verifique a tatuagem, e, na série, as crianças tentam explicar ser Olaf, mas Poe não acredita, dizendo que as crianças têm uma “imaginação fértil”. Na imagem, pode-se ver Dra. Orwell à esquerda e Shirley à direita.

Fotograma 22 - Shirley



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Vale ressaltar que Neil Patrick Harris, o ator que interpreta Olaf, tem um percurso significativo no teatro, e, de acordo com o diretor da série, Barry Sonnenfeld, grande parte do elenco foi escolhido por ter um passado no teatro, pois a intenção era trazer performances teatrais, mas, ao mesmo tempo, reais.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), os disfarces, as *máscaras*, podem, por vezes, não esconder, mas revelar ou libertar tendências íferas de quem os utiliza, o ator, sendo o *self*, o indivíduo e sua personalidade, imutável. Olaf, enquanto ator, utiliza máscaras e modela sua própria peça teatral sem perder sua identidade; ao contrário, exterioriza o próprio objetivo, roubar a fortuna dos Baudelaire. Os disfarces, estratégias comuns dos vilões de contos de fadas, são revestidos de um caráter *mágico*, que culmina no não-reconhecimento da verdadeira face de Olaf por parte dos adultos. A máscara, nesse sentido, exerce a função de um suporte fabuloso (relativo à fabulação), que aos olhos das crianças, e também do leitor, chega a ser tosco pela obviedade e, ao mesmo tempo, torna-se um símbolo de identificação própria de Olaf, um instrumento já característico de si, pelo qual ele não se desfaz. As crianças, em todos os casos, são descredibilizadas e precisam provar a identidade do vilão, feito que ocorre com a exposição da tatuagem em formato de olho de Olaf.

A combinação de mídias em *Desventuras*, em síntese, revela relações intermediáticas entre duas mídias em especial, a cinematográfica e a teatral. A materialidade da série se constitui, portanto, da imagem cinética, não sendo, definitivamente, uma mídia teatral ou mesmo um teatro filmado, contudo, utiliza-se de configurações teatrais na construção da narrativa, das personagens e da ambientação. A construção de ambas as mídias é bem delimitada, de maneira em que se pode perceber os limites das configurações midiáticas que as caracterizam como mídias individuais, entretanto, simultaneamente, a copresença entre as mídias se revela pelo encadeamento de relações estabelecidas entre elas, na construção do todo, sendo o teatro um elemento de extrema significação para a obra.

3.3 Das referências intermediáticas

Esta seção dedica-se a pensar a intermedialidade no sentido mais restrito das referências intermediáticas, observando o modo pelo qual uma única mídia, neste caso a série de TV, em sua própria materialidade, referencia outras, por meio de alusões ou representações. Tratando-se de uma obra adaptada, nota-se uma configuração midiática resultante de um processo de transposição, analisado na primeira categoria, que também realiza referências diretas e/ou indiretas a sua mídia fonte e a outras mídias, preenchendo a terceira categoria de Rajewsky.

Para compreender esta terceira categoria, naturalmente associada com as noções de intertextualidade, distinguem-se referências inter e intramediáticas. As referências intermediáticas “implicam um cruzamento das fronteiras das mídias, e, assim, uma diferença

mediática” (RAJEWSKY, 2012, p. 27-28), colocando uma mídia em relação a outra, enquanto as referências intramediáticas mantêm-se em uma única mídia, uma construção morfológica semelhante à diferenciação dos processos de tradução de Jakobson em tradução intralingual (que ocorre na mesma língua) e tradução interlingual (em línguas distintas).

Muitas das referências notadas na série são oriundas das realizadas pelos livros, afinal, transmidiam-se também as referências. Nos livros, são várias as referências, especialmente intramediáticas (ou intertextuais), sendo literatura referenciando literatura, o que não deixa de ser um aspecto intermediário, como o próprio sobrenome dos irmãos, uma clara referência ao poeta francês Charles Baudelaire, ou também a Edgar Allan Poe, a Gustave Flaubert, e a Leon Tolstoi, entre outras. Certamente, não há como enumerar e desenvolver todas as referências, e algumas podem até passarem despercebidas, afinal as suas percepções dependem da bagagem de leitura, própria de cada leitor, contudo, foca-se naquelas com maior destaque utilizadas pela série de TV na primeira temporada, algumas apropriadas dos livros e outras incorporadas por conta própria.

Pode-se introduzir as referências intermediárias a partir da principal, a Baudelaire, uma referência declarada por Handler em entrevista ao *Moment Magazine*²⁵, quando questionado sobre o porquê do uso do sobrenome Baudelaire: “porque gosto do poeta Charles Baudelaire, cuja obra mais famosa é *Flores do Mal*, um ciclo de poemas que discutem circunstâncias terríveis e encontra beleza nelas” (HANDLER, 2007, s/p, tradução nossa)²⁶. Essa referência é muito significativa pois rege a dupla atmosfera na qual vivem os órfãos Baudelaire: a melancolia e as desventuras constantes, em contrapartida à perseverança e a persistência dos irmãos pela busca em fazer o certo e em criar momentos felizes, mesmo em circunstâncias desagradáveis. Assim como *As flores do mal*, em que se misturam o grotesco e o sublime, em *Desventuras em série*, se misturam a pureza e a bondade das crianças e os terríveis acontecimentos e perseguições constantes.

Alguns aspectos da vida de Baudelaire, para além disso, se relacionam e, possivelmente, influenciaram na narrativa de *Desventuras*. O poeta ficou órfão de pai aos seis anos de idade e, posteriormente, teve uma relação conturbada com seu padrasto, sendo mandado às Índias. Interrompendo sua viagem após dez meses, Baudelaire retorna à França e passa a gastar desenfreadamente a herança deixada pelo pai, levando uma vida boêmia. Sua mãe e seu padrasto intervêm judicialmente e conseguem o direito de atribuir a ele apenas uma

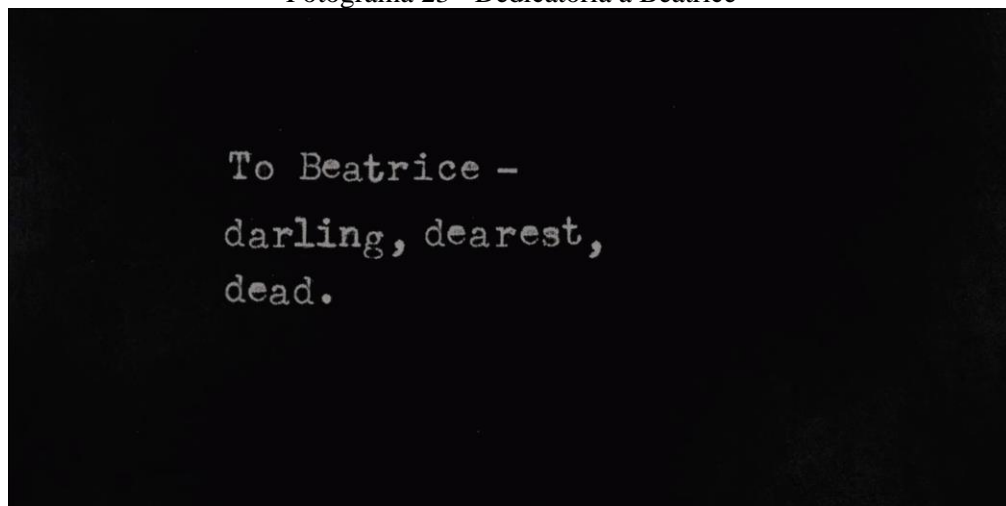
²⁵Disponível em: <https://momentmag.com/jewish-secrets-lemony-snicket/>. Acesso em 26 nov. 2021.

²⁶ No original: “Because I am fond of the poet Charles Baudelaire whose most famous work is *The Flowers of Evil*, a cycle of poems that discusses dreadful circumstances and finds beauty in them” (HANDLER, 2007, s/p).

pequena quantia mensal, da qual vive em condições precárias. Estão presentes, com isso, símbolos como a orfandade, a herança e a vida boêmia, esta associada a Olaf, especialmente na série de TV, e sua relação com o vinho, bebida que intitula uma das seções de *As flores do mal*. Até mesmo, o deslocamento imposto e a nuance característica do *flâneur* da poesia baudelairiana podem ser conectadas à jornada dos irmãos Baudelaire.

O narrador de *Desventuras*, Lemony Snicket, assina uma dedicatória a Beatrice em todos os livros e episódios da série, nome da musa inspiradora de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, o que, também, alude ao poema dedicado “A Beatrice”, de Baudelaire. Na série, a dedicatória está presente no início dos volumes, com redação semelhante aos livros, construída como se estivesse sendo escrita em uma máquina de escrever, pelos efeitos sonoros, da seguinte maneira:

Fotograma 23 - Dedicatória a Beatrice



Fonte: LEMONY Snicket: *Desventuras em série*, Barry Sonnenfeld, 2017.

Como Baudelaire, Snicket dedica a narrativa à sua musa, Beatrice, lembrando, inclusive, o clássico traço baudelairiano da morte e da putrefação, o processo de decomposição da matéria, pela ênfase, em todas as dedicatórias, da morte de Beatrice. Há referências e declarações de amor frequentes de Snicket a Beatrice, mencionando que chegou a pedi-la em casamento, mas ela recusou enviando-lhe um livro de duzentas páginas explicando os porquês de sua escolha. Sabe-se, ao final da saga, que Beatrice é a mãe dos três órfãos Baudelaire, morta tragicamente no incêndio.

Além de Baudelaire, outros nomes de personagens são referências a escritores. Arthur Poe, o banqueiro responsável por designar as crianças a um lar, é uma referência ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Toda a narrativa, na realidade, está intrinsecamente

relacionada às temáticas típicas das obras do escritor, que envolve o terror, o gótico e o policial. Edgar Allan Poe era filho de dois atores, contudo, se tornou órfão, pois foi abandonado pelo pai e, logo após, perdeu sua mãe para a tuberculose, nunca sendo adotado oficialmente pela família que o criou, um aspecto em comum com os irmãos Baudelaire. “O corvo”, o conto mais famoso de Edgar Allan Poe, é referenciado pela série em uma discussão entre os filhos do banqueiro, Albert e Edgar, nomes que também indicam a referência ao escritor, na qual Edgar afirma que a ave colocada na mesa para o jantar é um corvo e não uma gralha, como diz o irmão. Na divisão de quartos, Edgar possui seu espaço decorado com tons escuros e com desenhos de corvo, tendo um adereço de corvo em sua prateleira, passando quase despercebido no canto superior direito da cena:

Fotograma 24 - Quarto de Albert e Edgar Poe



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Além do mais, a morte de Edgar Allan Poe é um mistério, gerando várias especulações sobre sua causa. Muitos afirmam que foi em consequência do alcoolismo, ou ainda de doenças como sífilis, epilepsia, diabetes, hipoglicemia e tuberculose. Foi pela tuberculose que Edgar Allan Poe perdeu sua mãe e sua esposa Virgínia, uma doença que tem como sintoma característico uma tosse incessante. Tanto nos livros quanto na série, o Sr. Poe sofre ataques frequentes de tosse: “ele estava sempre resfriado e constantemente se desculpava de se retirar da mesa a fim de ter um acesso de tosse na sala ao lado” (SNICKET, 2001a, p. 14). Na série, esse aspecto é enfaticamente explorado como um recurso dramático e cômico, no qual o Sr. Poe ocupa o espaço da tela, causando pausas forçadas, para assim continuar a cena. Esse personagem surge tossindo em meio à névoa, em uma ambientação melancólica e acinzentada, o que corresponde também a sua vestimenta, sempre de terno cinza, para

anunciar aos irmãos o falecimento de seus pais (Fotograma 25). O Sr. Poe, o responsável legal das crianças, é negligente e descuidado e, possivelmente um dos grandes causadores, ou facilitadores, das adversidades e situações de perigo dos Baudelaire.

Fotograma 25 - Arthur Poe, na Praia de Sal



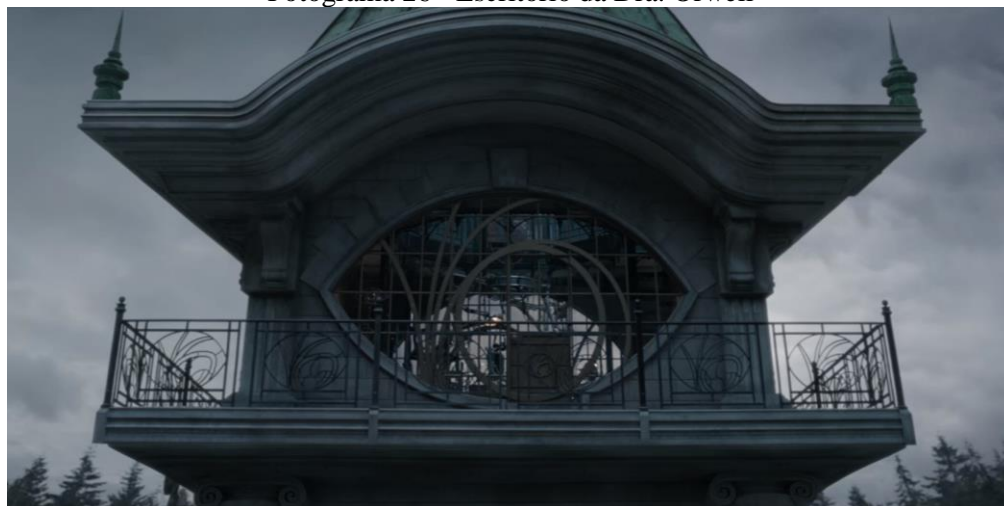
Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Essa cena, além disso, ocorre em uma praia denominada Praia de Sal, local onde se encontram as crianças no momento em que recebem a notícia da morte dos seus pais, sendo uma referência ao poema “A Morsa e o Carpinteiro”, do escritor inglês Lewis Carroll, conhecido por *Alice no país das maravilhas*. O poema, também, tem alguns versos transcritos no décimo primeiro livro da série: “Ó, Ostras, venham, passem conosco! / Seu Morsa pediu e implorou. / Um passeio gostoso, um papo legal, / Ao longo da Praia de Sal”²⁷.

Outra personagem que homenageia um escritor é a Dra. Georgina Orwell, que aparece em *Serraria baixo-astral*, livro quatro e episódios sete e oito da primeira temporada, uma referência ao escritor George Orwell, conhecido por *A revolução dos bichos* e *1984*. A Dra. Orwell possui um consultório de oftalmologia construído sob o formato de olho, ao qual as crianças visitam no tempo em que passaram na serraria. Klaus, na série, olha para a estrutura do consultório (Fotograma 26) e menciona que no livro *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, há um anúncio famoso com formato de óculos e isso representa “os olhos de Deus olhando e julgando a sociedade como deserto moral”.

²⁷ In: SNICKET, Lemony. *A gruta gorgônea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 240.

Fotograma 26 - Escritório da Dra. Orwell



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

O olho é um símbolo muito presente e significativo na narrativa, especialmente pela tatuagem de olho no tornozelo de Olaf, que também é o símbolo da C.S.C, a organização secreta da qual ele e outras personagens fizeram parte. O olhar de Olaf é uma característica de forte percepção para as crianças, captado como um intenso e brilhoso, o qual fazia com que as crianças se sentissem sob uma estreita e constante vigilância. Essa representação pode ser relacionada ao personagem de *1984*, o Grande Irmão, que reflete um excesso de vigília e autoritarismo, manifestado a partir do slogan: “O Grande Irmão está de olho em você”.

O olho, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), pode simbolizar tanto a percepção intelectual, de conhecimento, como também a inveja, como pela expressão *mau-olhado*, ou, ainda, como na representação mencionada por Klaus, do *olho divino*, aquele que a tudo vê e a tudo julga. A Dra. Orwell, nesse sentido, utiliza-se de seus conhecimentos sobre a oftalmologia para hipnotizar as pessoas, enganá-las, exercendo uma espécie de controle, uma sensação também provocada por Olaf, com seu olhar e mesmo com sua tatuagem.

Prosseguindo, outra referência é ao influente escritor inglês William Shakespeare, presente desde o primeiro livro, *Mau começo*, no qual menciona-se uma de suas tragédias mais conhecidas, *Macbeth*. Em *A sala dos répteis*, Stephano, o primeiro disfarce de Olaf, e Próspero, o nome do navio com destino ao Peru, são nomes de personagens da peça *A tempestade*. Na série, essas referências se expandem, com a recitação, feita por Olaf, de um trecho de *Hamlet*: “Os sonhos que não de vir no sono da morte”, logo após Violet e Klaus encontrarem seu Tio Monty morto. A escritora britânica Virginia Woolf também é referenciada em *A sala dos répteis*, recebendo o nome de uma das cobras do Tio Monty, Virginia Woolf-Snake (traduzida como Lobo-Cobra da Virgínia), a qual não se podia deixar

chegar perto de uma máquina de escrever. Ainda, o escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne é citado por Sr. Poe, ao surpreender-se com Sunny brincando com a Víbora incrivelmente mortífera, de Tio Monty, ironicamente, com outras figuras religiosas: “Meu Deus, misericórdia! Maria e José! Zeus e Hera! Nathaniel Hawthorne”.

Outros autores, nos livros e episódios posteriores aos desta análise, também são referenciados, como T. S. Eliot, Gustave Flaubert, Albert Camus e Safo. Na série, muitas das referências se mantêm, e outras são acrescentadas, como por exemplo, logo no início, em uma analepse que representa um momento anterior ao incêndio, na biblioteca da mansão dos Baudelaire, Klaus fala a Violet: “Não sei se entendi esta passagem de Proust: ‘A felicidade é salutar para o corpo, mas só a dor robustece o espírito’”; sua irmã lhe responde “Pode ser a tradução”; e ele concorda “Talvez faça mais sentido no original em francês”. Marcel Proust foi um escritor francês, muito conhecido por *Em busca do tempo perdido*, livro do qual a citação é retirada.

Outra alusão feita pela série, desta vez não nomeada, é ao livro *O silêncio dos inocentes/Silence of the lambs*, de Thomas Harris. Logo após a chegada dos Baudelaire na casa de Olaf, a vizinha, Juíza Strauss, leva às crianças um cordeiro (em inglês *lamb*). No momento em que a Juíza Strauss toca a campainha, Olaf manda as crianças ficarem em silêncio, no banheiro onde estavam limpando. Ela, com toda gentileza, foi ver como as crianças estavam, mas Olaf atende a porta e fala que as crianças são “como monstros”, construindo uma má impressão, no intuito de afastá-la.

Fotograma 27 - Juíza Strauss e o Cordeiro assado



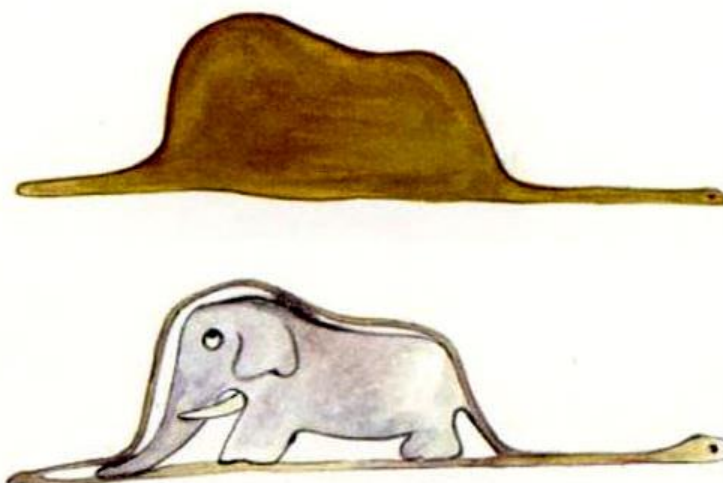
Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

O silêncio dos inocentes pode ser uma representação simbólica da infância e da

inexperiência, além do contato direto com um criminoso, pois a protagonista, Clarice, é uma agente inexperiente, que sofreu um acidente traumático, envolvendo cordeiros, na infância, colocada para trabalhar face a face com um assassino.

Outro livro que também não fora mencionado na série, mas insinuado como referência é *O Pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. Isso ocorre no momento em que o tio Monty apresenta às crianças sua nova descoberta, a cobra denominada por ele de “A víbora incrivelmente mortífera”, ele menciona que a teve que trazer escondida, para apresentá-la à Sociedade Herpetológica, falando que “a trouxe sob o manto da noite e um chapéu grandão”. Uma cobra disfarçada de chapéu relembra o desenho feito pelo pequeno príncipe, de uma jibóia engolindo um elefante, o que, para as pessoas, parecia um chapéu. Assim como o “chapéu” é, na realidade, uma jibóia engolindo um elefante, a víbora incrivelmente mortífera é dócil e inofensiva; ambos os elementos aparentam algo que não são, de fato.

Figura 7 - A cobra disfarçada de chapéu



Fonte: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 07-8.

Ademais, em *O lago das sanguessugas*, o escritor norte-americano Herman Melville é referenciado por nomear o furacão que está a caminho, o Furacão Herman. Para além disso, na série, quando as crianças pegam um táxi à casa de tia Josephine, o motorista afirma que, durante o furacão, ele ficará numa cabana com os livros de Melville, divagando sobre isso:

Mas as tempestades nos livros de Melville são mais metafóricas, em vez do estilo naturalista de alguém como Thoreau. A costa representa nossa tênue ligação na natureza da existência e as águas turbulentas representam a vilania e os problemas de nossas vidas. Como um ameaçador barco a remos que se aproxima mais a cada momento. [...] Eu diria a ele: largue a grande baleia branca por uns dias. Veja como se sente. Tire férias. Repouse (LEMONY Snicket: *Desventuras em série*, Barry Sonnenfeld, 2017).

O motorista discute as metáforas da obra de Melville, comparando-as com as de Henry David Thoreau, referenciando a grande baleia branca, do romance mais famoso de Melville, *Moby Dick*. Ao se apresentar, o motorista fala: “Chame-me de Ishmael”, a primeira frase do romance, revelando o mesmo nome, também, do narrador da história. Para além disso, a biografia *Walden/A vida nos bosques*, de Thoreau, é citada na série, em *Serraria baixo-astral*, em um comentário de Lemony Snicket, enquanto os irmãos Baudelaire caminham até a serraria, juntamente com dois contos de fada, *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*. Ambos representam a ideia não somente literal do estar na floresta, como também figurativa, a vastidão que engloba tanto ameaças quanto descobertas:

Em *João e Maria*, dois irmãos entram na floresta e são ameaçados por uma anciã canibal. Em *Chapeuzinho Vermelho*, um lobo entra na floresta e é ameaçado por uma garotinha rude. E em *A vida nos bosques*, um poeta entra na floresta e é ameaçado por revelações de que deveríamos largar a civilização e morar perto de um lago (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017).

Outrossim, há referências intermediárias não somente à literatura, como também ao cinema. Em *A sala dos répteis*, Tio Monty leva as crianças ao cinema para assistir ao filme *Zumbis na neve*. Nos livros, esse momento é descrito de modo breve a partir de, como se fossem, cortes cinematográficos divididos por planos em que o filme é descrito resumidamente e planos em que as crianças, assistindo o filme, demonstram a apreensão por estarem ao lado de Olaf, disfarçado de Stephano:

Quando os zumbis surgiram dos bancos de neve pela primeira vez, cercado a minúscula aldeia alpina de pescadores, Violet tentou imaginar de que maneira Stephano poderia embarcar no *Próspero* sem ter uma passagem e acompanhá-los até o Peru. Quando os líderes da aldeia construíram uma barreira com toras de carvalho — em vão, porque os zumbis venceram o obstáculo devorando a madeira —, Klaus tentou tornar claro no seu pensamento o que exatamente Stephano quisera dizer ao mencionar os acidentes. E quando Gerta, a garotinha que ordenava a vaca, fez amizade com os zumbis e pediu-lhes que por favor parassem de comer os habitantes da aldeia, Sunny, que evidentemente não tinha ainda idade para compreender direito a situação dos órfãos, tentou bolar uma forma de derrotar os planos de Stephano, quaisquer que eles fossem. Na cena final do filme, zumbis e aldeões celebravam juntos o Primeiro de Maio, mas os três órfãos Baudelaire estavam nervosos e amedrontados demais para relaxar e aceitar qualquer tipo de diversão (SNICKET, 2001b, p. 80-81).

Na série, o cinema recebe um cenário e uma caracterização mais detalhada, possibilitada pela construção do cenário, nomeado em referência ao diretor alemão Friedrich Wilhelm Murnau, um grande nome do movimento cinematográfico conhecido como

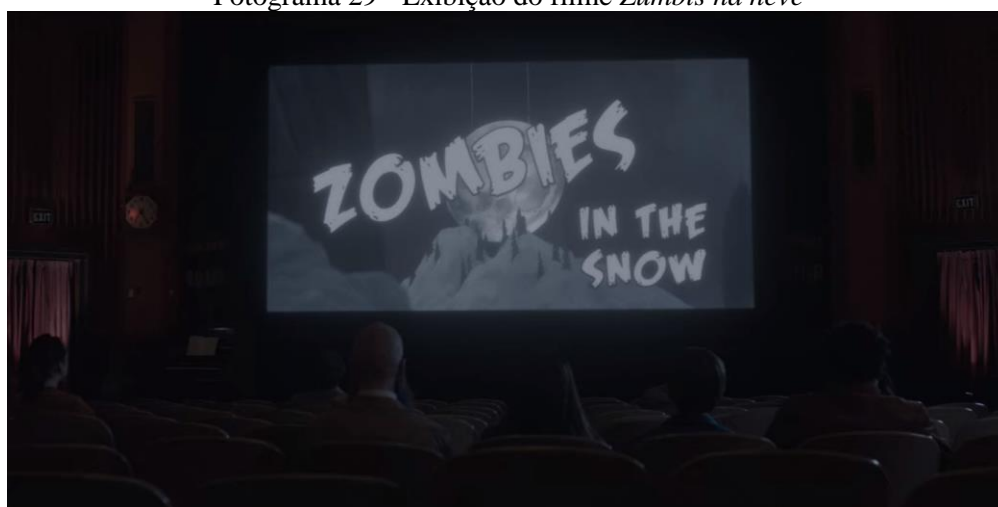
expressionismo alemão por filmes como *Nosferatu* e *Fantasma*. A própria estética construída na série, inclusive, lembra muito as características do movimento expressionista alemão, como “o pessimismo, a paranoia, o contraste social, os sentimentos hiperbólicos e completo descrédito diante da racionalidade [...]” (BALLERINI, 2020, p. 119). Além do mais, um dos filmes em cartaz, *Men in Beige*, é uma referência ao filme dirigido por Barry Sonnenfeld, *MIB: Men in Black (Homens de Preto)*, como homenagem ou assinatura do diretor da própria série.

Fotograma 28: Cinema Murnau



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Fotograma 29 - Exibição do filme *Zumbis na neve*



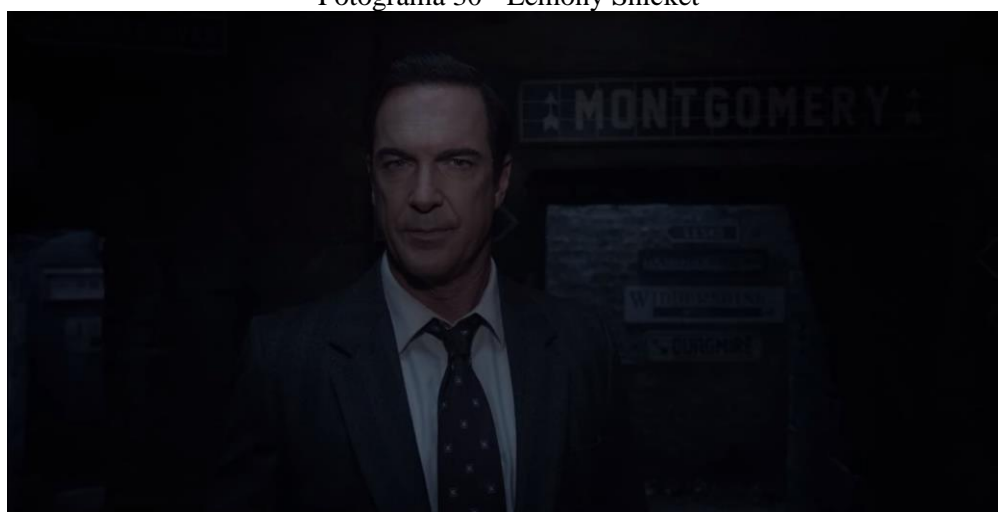
Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Na série, exibe-se de fato um filme, causando, de certo modo, um espelhamento da visão do próprio leitor da série. Explora-se a reprodução do filme para dar indícios às crianças sobre a organização secreta C.S.C. Monty afirma que “O filme não se resume ao filme em si.

Como um livro pode conter segredos cruciais sobre o mundo das cobras, ou pode ser empregado para manter a porta da geladeira aberta para ventila-la” (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017), contudo, não dá mais explicações pois Stephano os interrompe. O filme é em preto e branco e foi produzido por Gustav, o antigo assistente de Monty, e, na realidade, apresenta mensagens secretas específicas para Monty, que consegue captá-las através de sua luneta. Como no livro, apenas algumas cenas são mostradas, de uma história, sem muito sentido, de aldeões contra zumbis que, ao final, celebram juntos. Stephano, manifestando sua insatisfação ao final do filme, cita o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles: “Final horrível. Os moradores deveriam ter sido comidos, como em *Cidadão Kane*” (LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017).

Para além de citações como essa, Sonnenfeld, diretor e *showrunner* da série, trabalha com os elementos da linguagem cinematográfica para realizar referências de antecipação, dando dicas de acontecimentos que ainda irão acontecer, como no momento em que Snicket encerra o primeiro episódio, caminhando pelo túnel, olhando para o leitor e, sob ele, indica-se, em uma placa, uma flecha e o nome Montgomery, indicando o caminho da casa de Tio Monty, com quem as crianças deveriam estar nesse momento e ao qual foi designado logo em seguida (Fotograma 30).

Fotograma 30 - Lemony Snicket



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Sonnenfeld afirma em entrevista²⁸, também, que tentou colocar um quadro seu em todos os episódios da série, sendo alguns facilmente identificáveis, como no Fotograma

²⁸ Renato Hermsdorff. O dia em que fomos ‘trollados’ por Barry Sonnenfeld, de Desventuras em Série. 2017. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-127195/>. Acesso em 10 jan. 2022.

abaixo, onde o diretor está representado em um quadro na biblioteca de tia Josephine, como seu marido Ike:

Fotograma 31 - Quadro de Sonnenfeld como Ike



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

Além de tudo, a série trabalha com algumas referências intermediáticas à música. No primeiro episódio, referencia-se o cantor, compositor, dançarino e produtor musical norte-americano James Brown, conhecido como o pai do *soul*. Duas canções suas são citadas (linkadas para o acesso): [Super bad](#), a qual aparece quando os Baudelaire estão na praia e Violet está testando sua nova invenção, uma máquina que busca pedras jogadas no mar. Violet pergunta “E o que James Brown dizia?” e Klaus cita um verso da canção “I got something! that makes me want to shout” (“Sinto algo que dá vontade de gritar”). Após ver que a máquina funciona, ambos cantam o verso do refrão: “I’m super bad” (“Eu sou terrível”); e [I got you \(I feel good\)](#), citada por Olaf.

Tio Monty, em sua Sala dos répteis, tem duas tartarugas que, segundo ele, são dissonantes, que se acalmam apenas com o som, em seus fones de ouvido, de Alexander Scriabin ou Sonic Youth, o que confirma a dissonância das tartarugas por Scriabin ser um compositor e pianista russo que viveu entre a passagem do século XIX e XX e Sonic Youth, uma banda de rock alternativo dos anos 80.

Fotograma 32 - As tartarugas dissonantes



Fonte: LEMONY Snicket: Desventuras em série, Barry Sonnenfeld, 2017.

São citados na série, ainda, os compositores clássicos Beethoven e Mozart, em um diálogo entre os Baudelaire e Tia Josephine, em *O lago das sanguessugas*, no qual a tia afirma que a especialidade de Ike, seu marido, era o quarteto de Beethoven e a especialidade da mãe dos órfãos era a 14ª sinfonia de Mozart. No mesmo episódio, Sunny, ao ser presenteada por Josephine com um chocalho de brinquedo, afirma preferir o som da música de Tito Puente, um cantor e compositor de grande renome, vencedor de cinco prêmios Grammy.

A música, não obstante, é um recurso tradicional usado desde as telenovelas para compor uma abertura, uma música tema, podendo ser uma música pré-existente ou, como no caso de *Desventuras*, uma produzida originalmente para a série. Nesse sentido, a abertura da série funciona como um *cold open*, uma espécie de exposição do enredo do episódio, do “problema da semana”, um artifício muito usado na maioria das séries dramáticas, construída para gerar interesse ao leitor (nas comédias, por exemplo, o *cold open* é geralmente um esquete cômico fechado com uma piada). A música de abertura de *Desventuras* dá início a todos os episódios e muda a cada volume, sendo alguns versos da letra da música alterados para corresponder ao “problema da semana” e, assim, ao resumo dos acontecimentos. Ela foi composta por Nick Urata, com letra de Daniel Handler e performada pela voz de Neil Patrick Harris (conde Olaf), seguindo a seguinte estrutura (colocada no original e sua respectiva tradução pela Netflix):

<p>Look away, look away Look away, look away This show will wreck your evening , your whole life, and your day Every single episode is nothing but dismay, So look away Look away, look away</p>	<p>É melhor não olhar É melhor não olhar A série que vai destruir sua noite e seu o dia E a cada cena deprimente Causa nostalgia É melhor não olhar Não olhar</p>
--	---

[Verso diferente, a depender da história]

<p>Just look away, Look away— There's nothing but horror and inconvenience on the way Ask any stable person, "Should I watch?" and they will say: Look away.</p> <p>Look away, look away (4x).</p>	<p>É bem melhor não olhar Não olhar Não há mais nada que terror e noites sem dormir Pergunte para alguém sensato: "Devo assistir?" E ouvirás É melhor não olhar</p> <p>É melhor não olhar (4x).</p>
--	--

A letra completa de todos os episódios pode ser ouvida [aqui](#). A música tema reverbera toda a construção que o narrador faz para aconselhar o leitor a não assistir, e, de certa maneira, funciona como uma referência de antecipação dos acontecimentos.

A lista de referências, ainda, continua: o físico Albert Einstein e sua frase “A coisa mais bela que podemos viver é o mistério. É a fonte de toda a arte e ciência verdadeiras”; o cozinheiro francês Brillat-Savarin; Thomas Jefferson e sua máquina, o disco de Jefferson, um conjunto de discos nos quais estavam gravadas letras do alfabeto decodificadas; a mitologia grega, com as criaturas Minotauro e Dâmocles; a física e química Marie Curie, pioneira nos estudos sobre radioatividade; a rainha Cleópatra; a religião judaica; o filósofo John Locke; o juiz Thurgood Marshall; a jornalista e ativista pelos direitos das mulheres Ida B. Wells; o ativista político e defensor dos direitos civis contra a discriminação racial, Martin Luther King e sua frase “a moralidade não pode ser legislada, mas o comportamento pode ser regulamentado. Mandados judiciais podem não mudar o coração, mas podem deter quem não tem coração”;

Enquanto algumas referências exercem mais influências na narrativa, outras são apenas citadas, sem muitos aprofundamentos, e, ainda assim, articulam uma estética que passeia por diversas mídias e produtos de mídia distintos. A categoria das referências intermediáticas, nesse sentido, permite a percepção dos diferentes modos de referenciação e da maneira pela qual essas referências atuam, por sua condição intermediática, na mídia em questão. Nesse caso, os livros de *Desventuras* são regados de referências, especialmente

literárias, usadas para a caracterização de um estilo próprio, uma vez que a reincidência da utilização de referências consiste, considerando a mídia como um todo, na estruturação de camadas narrativas que, de algum modo, contribuem para a produção de sentido.

Na série, através das configurações midiáticas adicionais da construção da imagem e do som, essas camadas de referência se ampliam e caracterizam uma obra resultante de suas referências intermediárias. Essa mídia, portanto, é um exemplo de como as mídias são capazes de evocar elementos de outras estruturas midiáticas, como a literatura, o teatro, o cinema e a música, constituindo-se dentro da narrativa de maneiras variadas, reverberando a estética *trans*, que vai para além de sua própria configuração e expressa-se a partir de suas relações com outras mídias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As formas se apagavam, apenas se imagina,
Um esboço lento a chegar,
Sobre a tela esquecida e que o artista termina
Simplesmente por se lembrar.
(Charles Baudelaire)*

Findar um texto, especialmente na área das humanidades, é declarar atos e efeitos, estruturando conclusões gerais e digressões, e, para além disso, traz à tona algumas individualidades da pesquisadora sobre o trabalho realizado. A proposta, desde o início da pesquisa, tinha por cerne aproximar dois interesses pessoais muito significativos, a literatura e uma série de televisão, que, a princípio, pareciam distantes, se há de considerar as tradições de domínio do verbal e da palavra enquanto arte inigualável. A desconstrução da literatura enquanto estética dominante, contudo, começou com um projeto de extensão na graduação, que analisava séries de TV, permitindo a difusão de reflexões, de cunho teórico e prático, e apreciações de uma mídia que carregava a concepção de ser uma manifestação popular, de massa, movimentada por questões de cunho mercadológico e, portanto, subalterna em relação a artes tradicionais como a literatura.

Se haveria artisticidade na série de TV, com isso, tornou-se um questionamento e um estímulo de pesquisa. O amparo teórico nos estudos sobre a intermedialidade, nesse sentido, deu sustentação e, especialmente, gerou mais indagações a cada texto visitado e revisitado. Pode-se entender, em síntese, a intermedialidade enquanto campo investigativo das relações entre as artes e mídias, uma definição que, logo, sugere reflexões do que seria arte e do que seria mídia, e o fato de esta, pelo senso comum, ser considerada apenas como um sinônimo dos meios de comunicação em massa, sendo dificilmente atrelada à definição de arte. A intermedialidade enquanto um termo guarda-chuva, a conceituação de Rajewsky (2012) citada na introdução deste texto, se torna interessante pois o guarda-chuva simboliza, justamente, abrigo e é o abrigar-se que encoraja o cruzamento dos limites das fronteiras de estudo de uma arte tradicional.

Desse modo, esta dissertação teve como objetivo geral investigar relações intermediárias entre literatura e série de TV, considerando como *corpus* as obras do universo de *Desventuras em série*. Partindo disso, sentiu-se a necessidade de, em um primeiro momento, estudar o aporte teórico-metodológico dos estudos sobre a intermedialidade, pairando sobre as reflexões em torno da conceituação de arte e de mídia. O primeiro capítulo,

portanto, buscou organizar um caminho teórico para o entendimento da constituição da intermedialidade. São considerações gerais, sob um olhar mais específico vinculado aos estudos literários, afinal, a linha de pesquisa na qual se insere este estudo, “Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados”, pressupõe um direcionamento, especialmente, com base na literatura.

A intermedialidade se desenvolve a partir dos Estudos Literários, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, o que justifica sua inserção na presente linha de pesquisa, entretanto, os debates e as problematizações movimentadas diante dos conceitos de arte e mídia, juntamente com os aspectos sócio-histórico e culturais envolvidos, demonstram, como os próprios teóricos prontamente apontam, a dominância da literatura em relação a outras configurações artísticas e midiáticas, estabelecendo-se em uma posição de maior “autoridade” e, conseqüentemente, de maior reconhecimento e primazia. A intenção era, com isso, mesmo partindo de bases literárias, perceber o processo constitutivo da intermedialidade enquanto área de pesquisa, acentuando seu prisma heterogêneo, fazendo dialogar as artes e mídias em uma percepção horizontal, ou seja, todas no mesmo plano, no mesmo horizonte de perspectiva, sem intenções avaliativas.

Nesse caminho de teor mais geral, há chances, facilmente, de perder-se em articulações teóricas de campos distintos, mesmo interrelacionados, correndo o risco, até mesmo, de transparecer superficialidade; contudo, o caminho carrega uma determinada relevância na medida em que abre diálogos e pontes para as desconstruções que estimularam a pesquisa. O primeiro capítulo, sendo assim, para além de pontuar considerações gerais de uma área recente nas pesquisas do Brasil, permitiu uma afirmação importante dentro de uma pesquisa em literatura: toda arte pressupõe uma mídia para se constituir, sendo, logo, toda arte uma mídia, sujeita a relações das mais diversas, amparadas pela intermedialidade, na superação de tendências de valorações hierárquicas.

Não obstante, os direcionamentos realizados no capítulo dois voltaram-se de modo mais específico para tratar da relação intermediária sumária entre a saga literária e a série de TV em *Desventuras em série: a adaptação*. Como a aproximação teórico-metodológica da intermedialidade com as teorias da adaptação permite visões distintas para conceituar e abordar o fenômeno de transformação de uma mídia-fonte para uma mídia-alvo, refletiu-se sobre termos como *tradução*, *tradução intersemiótica* ou *transposição intersemiótica*, para assim justificar a preferência pelo uso de *adaptação*, um termo que por muito tempo, e talvez até hoje, tem seu uso associado a algo depreciativo. Esse olhar foi direcionado a algumas percepções realizadas por estudiosos das relações entre o literário e o audiovisual, o cinema e

a televisão, uma relação intrínseca desde a criação e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

A adaptação enquanto transmidiação, nesse sentido, partiu de uma conceituação elaborada por Elleström, teórico da comunicação e da intermedialidade, uma abordagem pouco discutida nas pesquisas acadêmicas da área. Essa perspectiva se tornou relevante na medida em que o autor a elabora sob o panorama da transmidialidade, um termo que circula recorrentemente nas pesquisas em intermedialidade e refere-se ao estudo das transferências e transformações entre mídias, tendo como base o pressuposto de que as características das mídias são multimodais e intermediáticas por natureza. As mídias, isto é, podem compartilhar características em comum e, inerentemente, estão sujeitas a processos adaptativos entre si, pela ideia de transmidiação de características de uma mídia para outra. Pode-se deixar de lado, com essa percepção, discussões em torno de o que uma mídia pode fazer que outra não pode, ou ainda dos debates em torno da originalidade *vs.* adaptação, dando lugar a preocupações que visam o modo pelo qual as semelhanças e/ou as diferenças entre as configurações midiáticas interferem na significação do produto de mídia.

A práxis das discussões realizadas nos primeiros dois capítulos, com isso, é desenvolvida no capítulo terceiro, que reúne a adaptação da linguagem literária para a audiovisual sob o viés da intermedialidade, levando em conta os primeiros quatro livros da saga e a primeira temporada da série televisiva do universo de *Desventuras em série*, de Lemony Snicket. Para esse fim, a organização com base nas três subcategorias de práticas intermediáticas estabelecidas por Rajewsky (2012), da transposição midiática, da combinação de mídias e das referências intermediáticas, permitiu a melhor sistematização da análise e da descrição das relações intermediáticas entre os romances e a série de TV.

A história tem um narrador irônico e melancólico, que tem como missão relatar as desventuras em série dos irmãos Baudelaire tal qual ocorreram, compromissado em contar a verdade ao seu leitor, mesmo este não tendo a obrigação, nem mesmo o incentivo do narrador, de ouvir os infelizes acontecimentos. Os olhares a essa narrativa configuraram um exercício de leitura por um viés intermediático, centrado na percepção das relações entre as artes e mídias, divididas em três seções, de modo a corresponder às três subcategorias de Rajewsky.

Na transposição midiática, os debates se relacionam ao processo de transmidiação de uma mídia-fonte, os livros, para uma mídia-alvo, a série de TV, em uma relação intermediática declarada. Ambas as mídias compartilham de uma *fabula* em comum, a história de três órfãos que enfrentam as adversidades provocadas por Olaf, motivado a roubar a fortuna deixada a eles, *fabula* contada a partir de modos distintos de engajamento com o

leitor. A seu modo, cada mídia constrói sua narrativa, interpelada por um narrador pessimista e irônico, transmidiando figuras arquetípicas de heróis e vilões, em uma jornada cíclica de acontecimentos desafortunados, desconstruindo, simultaneamente, as histórias felizes dos contos de fadas infantis.

Na combinação de mídias, é debatida a copresença do teatro, tanto nos livros, quanto na série, uma mídia que engendra toda a construção de sentido da narrativa de *Desventuras*. A partir da teatralidade, são produzidos contrastes entre o real e o ficcional, compondo cenários monocromáticos e exageradamente expressivos, apresentações teatrais que revelam a dualidade entre a realidade e fantasia, e disfarces que nunca se escondem se vistos pelos olhos de quem é fidedigno. A combinação de mídias, com isso, permite a apropriação de configurações midiáticas alheias, no cruzamento de suas fronteiras, de modo a estabelecer uma estratégia estética na construção do todo.

Nas referências intermediáticas, uma visão voltada para perceber as relações entre mídias através de citações, evocações, alusões, evidencia uma estética construída, essencialmente, de relações entre mídias. *Desventuras em série* se configura a partir de um marcante diálogo e um passeio entre as mais diversas mídias, ressaltando que estas não existem por si só, mas sim por suas relações com outras. O processo de análise como um todo, na realidade, buscou demonstrar, justamente, as relações intrínsecas entre as mídias, ressaltando a qualidade intermediática como um constructo que gera debates frutíferos.

Por fim, estas considerações finais são, ao mesmo tempo, não-finais. As discussões iniciadas pela pesquisa geraram à pesquisadora (e ao leitor, espera-se), ainda mais questionamentos e anseios por aprofundamentos entre as camadas da intermedialidade e das próprias deliberações apontadas. É preciso, contudo, finalizar este ciclo e, para concluir, assume-se a afirmativa de que a perspectiva intermediática abarca percepções heterogêneas e de cruzamentos de fronteiras, possibilitando a reverberação de estudos das relações entre configurações artísticas e midiáticas das mais variadas estéticas, e destacando as nuances híbridas e complexas das narrativas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética**. Rodrigo Duarte (trad.) Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

ANTONIO, Jorge Luiz. Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 20, p. 63-91, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Paulo Bezerra (trad). 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALDICK, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2001.

BALLERINI, Frantjesco. **História do cinema mundial**. São Paulo: Summus, 2020.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Gabriel Valladão Silva (trad.), Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

BORTOLOTTI, Gary R.; HUTCHEON, Linda (2007). Sobre a origem das adaptações: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade - biologicamente. *In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 119-142.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.

BRUHN, Jørgen. O que é intermedialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. *In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (orgs.). A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 15-54.

BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia**. Gita K. Guinsburg (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão (trad.). São Paulo: EDUSP, 2019.

CANUDO, R. (1995). **Manifeste des sept arts**. Paris: Séguier.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies.** New York: Oxford University Press, 2017.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: termos, conceitos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, 2(2), 1997, p. 37-55. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>. Acesso em 12 de mar. 2021.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* (trad.) **Aletria.** Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul./dez./, 2006a.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006b.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov., 2011.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos.** São Paulo: DCL, 2003.

COMPOINT, Ilona. **Innocence lost at the contact of the threatening adult world in Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events: Negativity and disenchantment through the narrator's eyes.** 65 f. Dissertação – Langues Littératures Et Civilisations Étrangères, Faculté Des Lettres Et Sciences Humaines, Université de Limoges, Limoges, 2018. Disponível em: <<http://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-104718>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

COUTINHO, Eduardo de Faria. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo.** 7 ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: **A Escritura e a Diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. [Entrevista concedida a] Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau & Liliam Cristina Marins. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, vol. 43, n. 1, e57725, jan.-jun, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.57725>. Acesso 13 abr. 2021.

DUNCAN, Carol. Quem rege o mundo da arte?. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 17-39.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. José Carlos Avelar (apresentação, notas e revisão técnica). Teresa Ottoni (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELLESTRÖM, Lars. **Media Transformation**: The transfer of media characteristics among media. Houndmills/UK: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137474254>.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Org. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Mello. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Adalberto Müller et al (trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Fernando Cabral Martins (trad.). 3ª edição. Lisboa: Vega, 1995.

HANDLER, Daniel. Daniel Handler. [Entrevista concedida a] Tasha Robinson. **The A.V. Club**, nov., 2005. Disponível em: <https://www.avclub.com/daniel-handler-1798208806>. Acesso em 08 nov. 2021.

HANDLER, Daniel. The jewish secrets of Lemony Snicket. [Entrevista concedida a] Ross Bishton. **Moment Magazine**, jan/fev, 2007. Disponível em: <https://momentmag.com/jewish-secrets-lemony-snicket/>. Acesso em 26 nov. 2021.

HATTNER, Alvaro Luiz. Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.35-44, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6391>. Acesso em 13 mar. 2021.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre a literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v. 16, p. 145-155, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122303>. Acesso em 15 mar. 2021.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Maria Lúcia Lopes da Silva (trad.). São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. André Cechinel (trad.) 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 63-72.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Susana L. de Alexandria (trad). 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Dora Mariana R. Ferreira da Silva; Maria Luíza Appy (trad.). Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

KRISTEVA, Julia. (1969) **Introdução à Semanálise**. Lúcia Helena França Ferraz (trad). 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEMONY Snicket: **Desventuras em série**. Direção de Barry Sonnenfeld. Vancouver: Paramount Television, son, color., legendado. Série exibida pela Netflix. Acesso em 10 mar. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2000.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2013.

McEVILLEY, Thomas. (2003) Como a arte de vanguarda é avaliada: Valor na era do caos. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 139-147.

MÍDIA. In: **Michaelis** moderno dicionário de língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=okDkn>. Acesso em 29 abr. 2021.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da da intermedialidade. **Aletria**, jul./dez./, p. 42-65, 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 75-95.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Intermedialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores

Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 11-14.

RAJEWSKY, Irina O. (2005) Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora FALE/UFMG, 2012, p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. *In*: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina O. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902>. Acesso em 13 abr. 2021

RYAN, Marie-Laure. Media and Narrative. *In*: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005a, p. 288.

RYAN, Marie-Laure. Narrative. *In*: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005b, p. 344.

SCHRÖTER, Jens. Discursos e modelos de intermedialidade. *In*: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 97-112.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença: a série de TV no século XXI**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SNICKET, Lemony. **Mau começo**. Ilustrações de Brett Helquist. Carlos Sussekind (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

SNICKET, Lemony. **A sala dos répteis**. Ilustrações de Brett Helquist. Carlos Sussekind (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

SNICKET, Lemony. **O lago das sanguessugas**. Ilustrações de Brett Helquist. Carlos Sussekind (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.

SNICKET, Lemony. **Serraria baixo-astral**. Ilustrações de Brett Helquist. Carlos Sussekind (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Fernando Mascarello (trad.). 5 ed. São Paulo: Papirus, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, jul./dez, p. 19-53, 2006.

WOLF, Werner. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 213-240.

WOLF, Werner. Intermediality. *In*: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005, p. 252.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, vol. 13, n.3, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em 22 abr. 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 10 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.