

DA LITERATURA PARA O CINEMA: UM MODELO INTERMIDIAL DE ANÁLISE DE FILMES “ADAPTADOS” DE LIVROS

FROM LITERATURE TO CINEMA: AN INTERMEDIAL MODEL FOR THE ANALYSIS OF BOOK-TO-MOVIE “ADAPTATION”

Recebido:06/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3401

Jaimeson Machado Garcia¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

Cristiane Lindemann²

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9070-1692>

José Arlei Cardoso³

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0256-1568>

Resumo: Com o propósito de enfatizar a relevância dos Estudos de Intermidialidade na avaliação das adaptações cinematográficas de obras literárias e promover a apreciação das diversas mídias envolvidas nesse processo, esta pesquisa busca introduzir um modelo analítico fundamentado nas etapas delineadas por Bruhn et al. (2022), dentro do arcabouço estabelecido por Elleström (2021) para esta perspectiva teórica. Em outras palavras, este artigo visa propor critérios a serem considerados ao comparar um livro e sua adaptação, evitando uma avaliação meramente superficial baseada no gosto pessoal. Para alcançar esse objetivo, primeiramente, apresentamos um breve panorama dos Estudos de Intermidialidade e os fundamentos de Elleström (2021). Em seguida, delineamos os critérios que respaldam a categorização do cinema e da literatura como mídias qualificadas. Por fim, propomos uma estrutura sistematizada para análise intermedial, utilizando as cinco etapas elencadas por Bruhn et al.

¹ graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Franciscano (2013, UNIFRA, Santa Maria - RS) e em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (2014, UFSM, Santa Maria - RS). Mestre pelo do Programa de Pós-graduação em Letras com bolsa do Programa BIPSS - Bolsas Institucionais para Programas de Pós-Graduação da Universidade de Santa Cruz do Sul (Edital 01/2019, UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) e doutorando também pelo do Programa de Pós-graduação em Letras (UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) com bolsa PROSUC/CAPEs - Modalidade II. Durante o segundo semestre de 2023 realizou o doutorado-sanduíche no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) sob orientação da Prof^a. Dr^a. Lucia Santaella. E-mail: jaimesonmachadogarcia@gmail.com

² docente no Departamento de Gestão de Negócios e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc); vice-líder do grupo de pesquisa Leitura Comparada das Mídias e membro do Laboratório de Edição, Cultura e Design (LEAD), ambos registrados no CNPq. Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS (2014) e mestre pelo mesmo programa (2008), graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Unisc (2005). Realizou doutorado-sanduíche na Universidade Fernando Pessoa (UFP), em Porto, Portugal, sob orientação do professor dr. Jorge Pedro Sousa, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: lindemann.cristiane@gmail.com

³ professor pesquisador no programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (PPGL - UNISC), com bolsa de Pós-doutorado CAPES - Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) - Pós-Doutorado Estratégico; Doutor em Letras pela UNISC (2021), na linha de Estudos literários e midiáticos; Mestre em Letras pela UNISC (2017), na linha de Processos literários, narrativos e comunicacionais; Especialista em Comunicação Digital pela Universidade de Caxias do Sul – UCS e Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2015); Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (1994). E-mail: <http://lattes.cnpq.br/2837867133424178>

(2022). Como exemplo prático, nos debruçamos sobre a transmediação do livro *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, para o filme *"Blade Runner — caçador de andróides"* (1982), dirigido por Ridley Scott, propondo reflexões a respeito das relações entre as mídias envolvidas na adaptação literária para o cinema.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação; Transmediação; Intermedialidade;

Abstract: With the purpose of emphasizing the relevance of Intermediality Studies in assessing cinematic adaptations of literary works and promoting an appreciation of the various media involved in this process, this research seeks to introduce an analytical model based on the stages outlined by Bruhn et al. (2022), within the framework established by Elleström (2021) for this theoretical perspective. In other words, this article aims to propose criteria to be considered when comparing a book and its adaptation, avoiding a merely superficial evaluation based on personal taste. To achieve this goal, we first provide a brief overview of Intermediality Studies and the foundations laid out by Elleström (2021). Next, we outline the criteria supporting the categorization of cinema and literature as qualified media. Finally, we propose a systematic framework for intermedial analysis, utilizing the five steps listed by Bruhn et al. (2022). As a practical example, we delve into the transmediation of Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) into the film *"Blade Runner"* (1982), directed by Ridley Scott, offering reflections on the relationships between the media involved in the book-to-movie adaptation.

Keywords: Literature; Cinema; Adaptation; Transmediation; Intermediality;

Introdução

Comparar objetos, fenômenos, eventos ou até mesmo indivíduos é uma ação intrínseca à natureza humana que nos permite analisar e compreender o mundo ao nosso redor através da identificação de certos padrões. Não é surpreendente que, neste contexto de possibilidades de cotejamentos, as adaptações cinematográficas de livros gerem frequentes debates acalorados em razão de expectativas irrealistas de que o conteúdo de um seja reproduzido com total fidelidade no outro. No entanto, muitas vezes tais opiniões parecem ignorar que um livro e um filme são duas formas distintas de mídia, cada uma com suas próprias convenções e linguagens.

Como ultrapassar uma avaliação superficial baseada na preferência pessoal de “gostar ou não gostar” de um “livro que virou filme” e entrar em um nível de discussão mais complexo, que considere não apenas o conteúdo, mas também a forma? Essa é uma das várias indagações levantadas por Jørgen Bruhn e Beate Schirrmacher (2022) ao introduzirem as potencialidades dos Estudos de Intermedialidade como uma perspectiva teórica capaz de fornecer subsídios necessários a análises como essas por tratar, justamente, das inter relações entre as mídias a partir de suas semelhanças e diferenças.

Apropriando-nos do questionamento exposto acima, o presente artigo visa apresentar conceitos e etapas relativas a uma maneira possível de se analisar esse processo de passagem de um tipo de mídia a outro por meio da referida área de

estudos. Por meio dele, buscamos destacar não somente a relevância dos Estudos de Intermidialidade na análise das adaptações cinematográficas, como também demonstrar a outros pesquisadores e estudiosos do cinema a importância de considerarem as diferentes mídias envolvidas nesse processo.

Os Estudos de Intermidialidade, como pontuado por Ágnes Pethő (2010), têm se mostrado uma das áreas mais produtivas no campo das humanidades em razão da acelerada multiplicação dos meios de comunicação. Em especial o próprio cinema, que, na concepção de André Bazin (1991), posteriormente retomada e desenvolvida por Lúcia Nagib (2014), se caracteriza como uma mídia impura por não ser uma simples reprodução da realidade, mas uma mistura da pintura, da fotografia, do teatro, da literatura e de outras manifestações artística — que, convém destacar, são entendidas como mídias dentro dessa referida área.

Neste sentido, propomos-nos a apresentar, em um primeiro momento, um brevíssimo panorama sobre tal vertente teórica, visto que, assim como outras que se estabeleceram há pouco tempo, há determinados pontos de convergência e divergência para que se dê conta de todas as especificidades dos meios de comunicação e expressões artísticas entendidos, de maneira geral, como mídias. Em seguida, expomos os critérios que justificam a categorização de cinema e literatura como mídias qualificadas, para, finalmente, apresentar uma proposta de sistematização de análise intermedial, a partir das cinco etapas de Bruhn et al. (2022), utilizando como exemplo a transmidiação do livro “Andróides sonham com ovelhas elétricas?” (1968), de Philip K. Dick, para o filme “Blade Runner - caçador de andróides” (1982), de Ridley Scott.

Estudos de Intermidialidade: um breve panorama

No ano de 1983, em meio a um contexto de transformação no mundo das Artes ocasionado pela poesia concreta, dos *happenings*, e de outras formas de manifestações artísticas, o poeta inglês Dick Higgins (1938-1998) escreveu um ensaio como forma de campanha visando desmistificar o que antes era entendido como vanguarda. Ao se apropriar do termo “Intermídia”, originalmente utilizado pelo poeta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Higgins (2012 [1981]) buscou conceituar as produções que não se encaixavam apenas nas categorias escultura, pintura, teatro

ou dança. Para ele, essa visão compartimentalizada e mecanicista que vinha se reverberando desde o Renascimento já não mais condizia com o momento atual.

Nas décadas subsequentes, o termo “intermídia” acabou se expandindo para além do campo das Artes e passou a ser utilizado para descrever, de maneira geral, “qualquer fenômeno que — como o prefixo *inter* indica — ocorra num espaço entre uma mídia e outra(s)”, como explica Irina Rajewsky (2012, p. 52). Mídia, segundo Lucia Santaella (2003), é um termo que se originou com a expansão dos meios de comunicação que não se enquadravam mais nos moldes delineados nos anos de 1980 para definir os meios de massa⁴. Mas “[...] foi com a emergência da comunicação planetária, via redes de teleinformática, que instalou definitivamente a crise nesse exclusivismo e, com ela, a generalização do emprego da palavra “mídia” para se referir também a todos os processos de comunicação mediados por computador” (Santaella, 2003, p. 61).

Tamanha amplitude para definir o cruzamento entre fronteiras acabou por ser insípido, uma vez que se entendeu ser possível definir com clareza os limites entre as mídias. A solução encontrada foi, então, a de observá-las a partir de fatores como os “[...] contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo” (Rajewsky, 2010, p. 56).

Desde então, teóricos de diferentes áreas interdisciplinares vêm buscando conceituar quais são as principais características de uma mídia e os possíveis tipos de fenômenos intermidiais possíveis de serem encontrados em virtude da dispersão teórica. Entre eles podemos destacar as concepções teóricas estabelecidas por Linda Hutcheon (2011), que, em sua teoria, questiona o tratamento dado às adaptações realizadas em qualquer meio, já que muitas acabam sendo consideradas trabalhos derivados, secundários, meras cópias inferiores da obra original, geralmente literárias.

Dessa forma, adaptar uma obra não significa ser fiel a ela, e sim considerar essa transposição como uma apropriação e uma interpretação criativa. Por isso, Hutcheon (2011) propõe a adaptação a partir de três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas: como uma entidade ou produto formal; como um processo de criação; ou como um processo de recepção. Primeiro, se é vista como uma entidade

⁴ Ou seja, todos aqueles meios de comunicação que fornecem informações para um grande número de pessoas simultaneamente, como rádio, TV ou jornais impressos.

ou produto formal, “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (Hutcheon, 2011, p. 29).

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. O livro *Dead Man Walking: An Eyewitness Account of the Death Penalty in the United States* (1994), da Irmã Helen Prejean, tornou-se primeiramente um filme ficcional (dirigido por Tim Robbins, 1995) e depois, alguns anos mais tarde, uma ópera (escrita por Terrence McNally e Jake Heggie). (Hutcheon, 2011, p. 29)

Segundo, se é vista como um processo de criação, a adaptação “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (Hutcheon, 2011, p. 29). E, terceiro, se é vista como um processo de recepção, a adaptação se torna uma forma de intertextualidade.

Então, segundo a autora:

(...) nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. Para o público correto, pois, o romance de Yvonne Navarro adaptado de *Hellboy* (2004) pode fazer coro não somente com o filme de Guillermo del Toro, mas também com a série da Dark Horse Comics, da qual o próprio filme, por sua vez, foi adaptado. *Resident Evil* (2002), de Paul Anderson, será experienciado de forma diferente por aqueles que jogaram o jogo de mesmo nome, do qual o filme foi adaptado, se comparados àqueles que não o conhecem. Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: - Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; - Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; - Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica. (Hutcheon, 2011, p. 30)

Hutcheon (2011) também realiza uma análise sobre a relação do texto e da imagem adaptados, considerada por ela como uma angustiante transposição, já que a passagem do *contar* – representado pelo texto escrito – para o *mostrar* – representado pelos elementos visuais – precisa ser pensada e adequada tanto em tamanho quanto em complexidade (p. 64).

Segundo a autora,

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos

pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas. (Hutcheon, 2011, p. 48)

Hutcheon (2011) deixa claro que existe uma passagem do modo *contar* para o modo *mostrar*, o que pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, o que pode alterar completamente as expectativas do público (p. 76). E se o *contar* – principalmente na função literária – “com sua apreensão visual, conceitual e intelectual, ‘concebe’ a interioridade com maior precisão” (p. 90), o *mostrar* torna-se mais adequado à representação da exterioridade e, dependendo da linguagem usada – cinema, por exemplo –, a interpretação visual pode conduzir a diferenças significativas, mudando até mesmo o ritmo e o ponto de vista da história (p. 34).

Outro importante teórico é Claus Clüver, que entende a intermedialidade como todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias. Apropriando-se de Irina Rajewsky, ele apresenta três subcategorias de intermedialidade: a combinação de mídias, as referências intermediáticas e a transposição midiática. A primeira está presente em todas as mídias plurimidiáticas, ou seja, quando temos a presença de várias mídias dentro de uma mídia; também é detectada na multimídia, quando há várias mídias diferentes dentro de um texto individual. As referências intermediáticas, por sua vez, configuram-se quando textos de uma mídia (que pode ser plurimidiática) citam ou evocam textos específicos ou qualidades genéricas de outra mídia. Já a transposição midiática diz respeito ao “processo ‘genético’ de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia.” (Clüver, 2011, p. 18)

Esta terceira subcategoria é a que mais nos interessa, pois configura, conforme pontua o autor, o que chamamos de adaptação, “normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, pontos de vista, etc.)” (Clüver, 2011, p. 18).

Embora possamos citar outros conceitos tão importantes quanto, aprofundaremos a partir desse ponto a teoria proposta por Lars Elleström (2021), pois nos fornece um modelo possível de ser expandido, que leva em consideração a mediação, representação e percepção de produtos e tipos de mídias em outros produtos e tipos de mídias a partir da confluência entre os Estudos de Intermidialidade e os Estudos Multimodais: duas tradições que, para Jørgen Bruhn e Anne Gjelsvik (2018), possuem pontos de convergência, embora não reconheçam, por muitas vezes, as conquistas uma da outra.

Na visão de Bruhn e Schirmacher (2022), essa abordagem possibilita não somente compreendermos que todas as mídias são misturadas de maneira modal, como também possíveis de serem analisadas como uma mistura de meios de comunicação e como as suas características materiais, diferentes processos semióticos e suas convenções interagem na formação da própria comunicação que eles facilitam. Bruhn e Gjelsvik (2018) explicam que o modelo de Elleström (2021) é particularmente útil por oferecer uma clarificação muito necessária das múltiplas noções sobre a “mídias” que estão disponíveis em uso no nosso cotidiano, bem como nas discussões acadêmicas e críticas culturais. Isso porque a principal ideia é a de que tudo aquilo que chamamos de “mídias” é decomposto em três dimensões frequentemente confundidas e misturadas: a das mídias técnicas de exposição, a das mídias básicas e das mídias qualificadas.

As mídias técnicas de exposição são a dimensão material-tecnológica das mídias (Bruhn e Gjelsvik, 2018). Para Elleström (2021), elas podem ser quaisquer objetos, fenômenos ou corpos físicos que realizam e exibem aquilo que ele chama de produto de mídia, isto é, o estágio intermediário que possibilita a transferência do valor cognitivo da mente do produtor para a mente do perceptor durante o ato comunicacional. As mídias técnicas de exposição são divididas entre internas e externas: as internas representam tudo aquilo que o corpo produz, ou partes dele, enquanto as externas são todas as extracorpóreas. No caso, o livro — enquanto um objeto físico, mas que também é um tipo de mídia — e a tela do cinema são mídias técnicas de exposição externas por possibilitarem, respectivamente, a percepção de um texto literário ou de um filme.

As mídias básicas e qualificadas são, por sua vez, as duas formas como Elleström (2021) classifica os produtos de mídias. São básicas todas aquelas que podem ser compreendidas em sua totalidade apenas considerando os seus recursos

básicos, ou seja, as modalidades que se encontram presentes em todas elas: a modalidade material, a modalidade espaçotemporal, a modalidade sensorial e a modalidade semiótica. Cada uma dessas modalidades integra diferentes modos, que são as distintas maneiras de ser das mídias: a material tem por modos o sólido, líquido, gasoso ou o plasmático, podendo ser considerado ainda o orgânico ou inorgânico; a sensorial tem o olfato, audição, paladar, tato e a visão; a espaçotemporal tem a altura, largura, profundidade e tempo; e a semiótica, baseada nas relações entre o objeto e o representamen de Charles S. Peirce, tem o icônico, indicial e o simbólico, que passam a ser denominados, respectivamente, de ilustração, indicação e descrição.

Em resumo, as modalidades básicas traduzem, como apontam Bruhn e Schirrmacher (2022), a forma como nos relacionamos com as mídias sem, muitas vezes, nos darmos conta disso. No entanto, como ainda ressaltam os autores, nem todas as mídias são possíveis de serem compreendidas apenas considerando tais recursos básicos. Por isso, já prevendo tal circunstância em seu horizonte conceitual, Elleström (2021) elenca dois aspectos qualificadores, que fazem com que as mídias sejam classificadas como qualificadas.

Podendo se sobressair ou se complementar, o primeiro é o aspecto qualificador contextual, que trata da “origem e delimitação das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas”, e “envolve a formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas.” (Elleström, 2021, p. 98). O segundo é o operacional, que remete ao “propósito geral da mídia, seu uso e função [...]. Esse aspecto abrange a construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas.” (Elleström, 2021, p. 100). Nesta segunda classificação enquadram-se o cinema e a literatura, como veremos mais profundamente a seguir.

Literatura e cinema: mídias qualificadas

Há diferentes motivos pelos quais Elleström (2021) classifica uma mídia como qualificada. Para o teórico, o desenvolvimento tecnológico, como a invenção de novos materiais ou formas de reprodução, ou novas tecnologias que dão origem, lentamente, a novos tipos de mídias, são alguns dos critérios considerados para serem classificadas como tal. Ainda, o fato de algumas serem mais pessoais ou mais oficiais,

bem como aquelas que, abertamente, proporcionam sabedoria, também são características relacionáveis a esse tipo.

No caso do cinema e da literatura, são múltiplas as razões pelas quais podemos considerá-las enquanto mídias qualificadas, mas somente três delas nos interessam especificamente neste estudo. Primeiro, porque a literatura e o cinema não surgiram de forma abrupta. Para chegar à forma que a entendemos atualmente, foi preciso um significativo número de produtos de mídia utilizando uma mesma linguagem para que, somente assim, se estabelecessem enquanto tipos de mídias. Segundo, porque ambas são integradas por submídias qualificadas, que correspondem à noção de gênero. Ou, “[...] em outras palavras, um gênero é um tipo de mídia qualificada que é qualificado também dentro da estrutura de uma mídia qualificada abrangente: uma submídia” (Elleström, 2021, p. 104).

E, terceiro, em razão das mídias básicas e qualificadas que os integram. A literatura, por exemplo, “[...] herda formas de expressão que são mais antigas do que a escrita ou a impressão”⁵, como explica Pedro Atã e Beate Schirrmacher (2022, p. 1). Ela surge a partir do compartilhamento de experiências e narrativas repassadas por meio da contação oral de histórias, na forma de epopeias, contos populares, mitos e lendas. Embora seja formada pela mídia básica texto — em alguns casos, imagens — e/ou a fala, o caráter literário vai depender de uma série de “[...] configurações sociais, culturais, normas e instituições constroem noções do que é e do que não é (considerado) literatura” (Atã e Schirrmacher, 2022, p. 42)⁶.

Já o cinema, como exposto na introdução, trata-se de uma mistura da pintura, da fotografia, do teatro, da literatura e de outras manifestações artísticas (Nagib, 2014). Ele pode ser definido como um tipo de mídia que combina imagens em movimento e trilha sonora, ou, como explicam Signe Kjær Jensen e Niklas Salmose (2022, p. 30) “em termos intermediários, um meio qualificado que combina os meios básicos de imagens em movimento com vários tipos básicos de meios auditivos”. Embora os autores ressaltem que essa combinação pode parecer simples quando descrita dessa forma, tanto a imagem em movimento quanto o som são assim

⁵ Em inglês: “[...] *social and cultural settings, norms and institutions construct notions of what is and what is not (considered to be) literature*”. Tradução nossa.

⁶ Em inglês: “[...] *in intermedial terms, a qualified medium combining the basic media of moving images with several auditory basic media types*”. Tradução nossa.

compreendidos a partir de diferentes convenções, como planos, músicas, efeitos sonoros, diálogos, entre outros.

Tanto a compreensão da literariedade de uma obra literária ou dos elementos cinematográficos presentes em um filme requer uma análise minuciosa e contextualizada que está além do escopo deste artigo. Embora não caiba a abordagem neste estudo em razão da limitação, é importante termos em mente que é necessário levar em conta tais aspectos durante a análise da transmidiação de um tipo de mídia a outro, como veremos mais profundamente na próxima seção.

Do livro para o filme: um modelo de análise intermidial

Em sua abordagem teórica sobre os fenômenos intermidiais, Elleström (2021) estabelece duas perspectivas temporais para compreendermos as relações entre as mídias. A primeira, baseada na sincronicidade, possibilita observarmos como suas características se apresentam em um determinado momento. Chamada de heteromidialidade, ou ainda de integração de mídia, ela tem a ver com a combinação e integração entre produtos de mídias e tipos de mídias básicas ou qualificadas que, quando sobrepostas, podem ser descritos “[...] como uma amálgama de propriedades materiais e habilidades para ativar capacidades mentais que podem ser entendidas como várias funções sógnicas” (Elleström, 2021, p. 123). Esse é o caso, por exemplo, de uma peça teatral, que pode combinar luzes, músicas, projeções em um só momento junto a performance dos atores em cena.

Já a segunda perspectiva, baseada na diacronicidade, “[...] consiste em considerar como as características de uma mídia se apresentam em relação a uma mídia anterior e, possivelmente, posterior” (Elleström, 2021, p. 122). Denominada de transmidialidade, essa vertente se ramifica entre tradução de mídia (ou transformação intramidial) e transformação de mídia (ou transformação intermidial). A tradução de mídia trata da transmidiação de tipos de mídias semelhantes, como é o caso de *covers* de músicas pop, *remakes* de filmes, ou mesmo a tradução de um idioma a outro de um texto escrito, como de um cardápio.

A transformação de mídia, por outro lado, diz respeito ao processo de transferência e transformação entre produtos e tipos de mídias diferentes. Ou seja, da transferência de certos aspectos de um produto ou tipo de mídia a outro enquanto os modos de suas modalidades material, espaçotemporal, sensorial e semiótica são

transformados. Este é, finalmente, o caso de um livro levado para o meio cinematográfico. Para o autor, a transmídiação é uma espécie de adaptação: “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (Elleström, 2017, p. 204).

A relação entre adaptação e intermedialidade, contudo, não ocorre entre duas partes iguais; o que ocorre é uma relação de subordinação (Elleström, 2017).

O exemplo de transmídiação mais conhecido na esfera artística é a adaptação, geralmente um filme transmediando um romance. Fora os créditos, um filme de adaptação não se refere normalmente ao romance adaptado (por exemplo, os personagens não dizem que “estamos agora perto do fim do romance”); ele usa, sim, os traços do romance de uma maneira nova. (ELLESTRÖM, 2017, p. 204).

Apenas para fim de exemplificação, podemos citar determinados filmes que se originam da transmídiação de histórias em quadrinhos e, por serem muito semelhantes com a obra original, o grau de transformação pode ser interpretado como baixo. Este é o caso de *Sin City* (2005), dirigido por Robert Rodriguez e o próprio autor da *graphic novel* homônima, Frank Miller. Neste caso, os diretores mantiveram uma estética semelhante à da obra original por meio da escala de cores e o uso dos mesmos enquadramentos. Por isso, neste caso em específico, a *graphic novel* funciona como uma espécie de *storyboard* para o filme: as imagens estáticas de um se transformam em imagens em movimento em outro, como ilustramos abaixo partindo da comparação entre um dos quadros que integra a *graphic novel* em relação a um dos *frames* do filme.

Figura 1 - Comparação entre a *graphic novel* e o filme de *Sin City*.



Fonte: *Sin City* (1991) e *Sin City - A Cidade do Pecado* (2005)

Cabe ressaltar que, em outros casos, uma transformação de mídia pode envolver muito mais do que apenas esse caráter estético, visto que há, ainda, possíveis diferenças nos diálogos, bem como acréscimos ou cortes para acomodar a narrativa em um novo tipo de mídia. E, dependendo, de uma nova mídia técnica de exposição, por exemplo. No caso da transmídiação de um livro para o filme, dificilmente a transformação não demandará grandes mudanças. De que forma, então, realizar tal análise e aplicar os conceitos teóricos apresentados até aqui em um filme que foi transmidiado de um livro?

Bruhn et al. (2022) estabelecem cinco etapas — que podem ser adequadas a outros tipos e produtos de mídia a serem cotejados. A primeira etapa é a de construir uma hipótese que delimite o escopo da comparação, pois, por mais óbvio que possa parecer, isso impede que as intenções iniciais do pesquisador acabem por se desviar ao longo do processo. No caso, essa pergunta deve voltar-se às semelhanças e diferenças não só do conteúdo, como também da forma dos produtos ou tipos de mídias.

A fim de compreendermos melhor tal processo de análise, usaremos como exemplo a transmídiação do livro *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, para o filme *Blade Runner — caçador de androides*, de Ridley Scott, lançado nos cinemas em 1982. Clássico da literatura de ficção científica publicado originalmente em 1968, o livro de Dick foi alvo de intensas discussões e manifestações públicas por parte do escritor, que não concordava com o rumo cinematográfico que a obra tomava na época.

Para Dick (2014), “faxinaram o meu livro e removeram todas as sutilezas. Não havia mais significado. Tudo tinha se tornado uma luta entre androides e um caçador de recompensas” (p. 252); [...] “vocês destruíram o meu livro” (p.253). No entanto, depois de ver cenas do filme no noticiário da KNBC-TV e ler um novo tratamento do roteiro cinematográfico, revisado por David W. Peoples, Dick mudou de ideia: “era meu próprio mundo interior. Eles captaram perfeitamente” (DICK, 2014, p. 253). Tal empolgação se revelou em carta mandada para a Ladd Company, que produzia o filme, onde o escritor apontava que o filme “[...] iria revolucionar nossos conceitos do que a ficção científica é, e inclusive do que pode ser” (Dick, 2014, p. 238).

Depois que acabei de ler o roteiro, peguei o livro e dei uma espiada geral no texto. Os dois materiais se reforçam mutuamente. De forma que a pessoa que começasse lendo o livro iria curtir o filme e quem visse antes o filme iria

gostar de ler o livro. Fiquei surpreso que Peoples tivesse conseguido fazer algumas cenas daquelas funcionar. Aquilo me ensinou coisas sobre escrever que eu ainda não sabia (Dick, 2014, p.254).

Philip K. Dick faleceu em março de 1982, três meses antes do lançamento do filme nos cinemas. Portanto, o autor não viu *Blade Runner* (1982) se tornar um clássico do cinema mundial, o que aumentou muito a procura por seus livros. Esse sucesso o transformaria, posteriormente, no autor de ficção científica com mais histórias transmidiadas para o cinema. Dick, ao longo de seus 53 anos, publicou 34 livros e seis coletâneas de contos.

Com tal exemplo em perspectiva, a segunda etapa é a da realização do *comparative close reading* — ou seja, da leitura comparada atenta. Bruhn et al. (2022) explicam que é nessa etapa que o pesquisador deve encontrar respostas para perguntas como: do material fonte, o que foi omitido? O que foi transformado? O que foi mais desenvolvido ou menos desenvolvido? Em meio a essas questões, pode-se averiguar, por exemplo, se os personagens permanecem os mesmos e se as funções que eles estabelecem na narrativa fonte continuam iguais. Também, se há alguma mudança significativa na estrutura da história ou mesmo no tom ou atmosfera da mesma.

Em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), Dick conta a história de Rick Deckard, caçador de recompensas que é dono de uma ovelha elétrica e sonha em ter um animal de verdade. Em uma decadente sociedade onde quase todos os animais foram extintos, ter um animal que não seja robótico é uma questão de *status* social. A oportunidade de conseguir dinheiro para comprar o animal surge quando Deckard é escalado para caçar seis “replicantes” rebeldes, androides criados para substituir os humanos em diversas situações. Durante a missão, Deckard se envolve com uma replicante e passa a questionar a própria condição de humanidade, tendo dúvidas se ele próprio não é um androide. Carregado de elementos de origem religiosa e metafísica, o livro de Dick constrói um caminho existencialista, com questões sobre liberdade e aceitação.

Já o filme de Ridley Scott se concentra na missão de Deckard, a mesma caçada aos replicantes rebeldes, sem nunca mencionar a existência das ovelhas ou “falsos” animais ou o que isso significa em âmbito social ou psicológico. O filme também omite alguns personagens, entre eles Iran, a esposa de Deckard, viciada tanto em um

sintetizador de ânimo quanto em uma caixa de empatia, elementos importantes para o desenvolvimento da trama do livro, mas que não existem no filme.

A terceira etapa, por sua vez, está em averiguar as semelhanças e diferenças em termos de transmidialidade e as especificidades que podem ser identificadas em cada uma. Aqui entram questões relativas à maneira como elas midiam e representam ambos produtos de mídias: enquanto o texto literário tem de descrever por meio de palavras, o filme deve mostrar por meio de imagens em movimentos sincronizadas com a trilha sonora. Dessa forma, Bruhn et al. (2022) estabelecem dois níveis de perguntas: a primeira diz respeito às características reconhecidas que são transferidas durante esse processo. A segunda, por sua vez, trata das mudanças que podem ser conectadas com as potencialidades específicas da mídia técnica de exibição e dos tipos básicos de mídia.

Nesse ponto é que podemos destacar a mudança de opinião do escritor Philip K. Dick com relação ao texto da sua obra: ao ver as cenas do filme já com os efeitos especiais, Dick visualizou o mundo que descrevia em palavras. Apesar de reduzir a complexa trama do livro a uma sucinta perseguição pessoal, o filme de Scott cria uma identidade visual única ao criar um mundo decadente, que sofre com a superpopulação, com a poluição e com a violência generalizada. Potencializado pela tela do cinema, os melancólicos cenários de uma cidade devastada pelos excessos humanos ganham uma nova dimensão, destacados ainda pela trilha sonora do compositor Vangelis, que se tornou marca registrada do filme. Vejamos que tais mudanças são necessárias devido a forma como o livro e o filme são midiados por se tratar de linguagens muito diferentes.

Quando observamos as modalidades básicas do livro, por exemplo, temos na modalidade material um objeto estável — considerando o livro enquanto uma mídia técnica de exposição e, ao mesmo tempo, um tipo de mídia neste caso, embora haja outros suportes de leitura. Na modalidade sensorial, por sua vez, tem a visão como modo, apesar de ser possível considerarmos ainda o tato em razão do virar de páginas. Já a modalidade espaçotemporal está relacionada à sequência linear de leitura ocidental: da esquerda para a direita. E, na modalidade semiótica,

a linguagem escrita é principalmente simbólica, representando objetos por meio de convenções. Ao usar palavras, tanto o escritor quanto o leitor conectam principalmente as palavras aos seus objetos por hábito. No entanto, a linguagem literária também pode chamar a atenção para a iconicidade das palavras, o que acontece de diferentes maneiras na poesia,

nos quadrinhos e na representação da fala em diálogos. A escolha das palavras pode ter qualidades onomatopéicas. No diálogo escrito, a grafia das palavras pode estar em relação icônica com uma pronúncia específica. Os quadrinhos frequentemente destacam ou criam relações icônicas entre o som e a forma das palavras e seus significados: se você escreve um diálogo TODO EM LETRAS MAIÚSCULAS para indicar que alguém está gritando, o tamanho das letras forma uma relação icônica com o volume da voz que as letras representam (Atã e Schirrmacher, 2022, p. 46-48)⁷.

Em contrapartida, no filme, interagimos com as imagens em movimento e com o som em sincronia. Isso possibilita uma experiência audiovisual simultânea na modalidade sensorial entre a visão e audição, apesar de que cada um desses dois tipos de mídias tenha suas próprias convenções e características. Por meio da escolha de determinados (???? ângulos e enquadramentos) e da edição, por exemplo, eles podem criar uma espaçotemporalidade virtual ou ainda cortar e combinar músicas e efeitos sonoros de maneiras que não seriam possíveis na vida real, permitindo, assim, a manipulação do tempo e a criação de narrativas complexas. Apesar disso, o filme em si, ou seja, o produto de mídia, tem a sua própria linearidade - uma linha temporal - para que, no geral, faça sentido aos espectadores. Por isso, a modalidade espaçotemporal, aliada à modalidade material e sensorial, vai depender de cada caso. Podemos dizer que o mesmo ocorre com a modalidade semiótica. A imagem em movimento é altamente indicial e icônica, mas também pode ser simbólica, enquanto o som em sincronia pode ser tanto indicial, icônico ou simbólico.

Com tais modalidades básicas em mente, a quarta etapa, considerada pelos autores como sendo a mais negligenciada entre as outras, é aquela que busca investigar quais mudanças estão conectadas aos aspectos qualificadores contextual e operacional dos produtos de mídia. Elas podem incluir: os diferentes processos e circunstâncias de produção, as intenções dos produtores e, ainda, as condições comerciais e históricas. Bruhn et al. (2022) ressaltam que, para abordar esses tópicos, é necessário, no entanto, recorrer a metodologias adicionais a fim de tornar a análise mais complexa. Trata-se, portanto, de uma etapa que possibilita discutir as condições que podem moldar as descobertas da etapa anterior.

⁷ Em inglês: *written language is primarily symbolical, representing objects by means of conventions. When using words, both the writer and the reader primarily connect the words to their objects by habit. But literary language may also draw attention to the iconicity of words, which happens in different ways in poetry, in comics and in the representation of speech in dialogue. The choice of words can have onomatopoeic qualities. In written dialogue, the spelling of words can be in iconic relation to a specific pronunciation. Comics often highlight or create iconic relations between the sound and shape of words and their meanings: If you write a dialogue IN ALL CAPS to indicate that some-one is shouting, the size of the letter forms an iconic relation to the loudness of the voice that the letters represent.* Tradução nossa.

Aqui é importante destacar uma decisão criativa que impacta toda a produção da obra: a exclusão da presença e do simbolismo da ovelha elétrica. No livro, Deckard é dono de uma ovelha elétrica, fato essencial que nomeia e serve de base para o desenrolar da história, que se passa em apenas um dia, servindo ainda como peça-chave para o fechamento do arco narrativo. Considerada de pouco apelo cinematográfico pelos produtores do filme, a ovelha elétrica foi eliminada do filme, que recebeu o nome de “Blade Runner”, expressão retirada de um roteiro de William S. Burroughs, que não tem nenhuma relação com o livro de Dick. Segundo Bressane (2014), “Ridley Scott achava o título original de PKD obscuro demais para um filme e pediu aos roteiristas um nome mais sexy para dar uma aura ao trabalho de Deckard” (p. 257). Surgiram assim os Blade Runners, que sequer são mencionados na história do filme, mas que habitam o imaginário do cinema em geral.

Nesse sentido, a quinta e última etapa é a da inclusão de uma nova perspectiva. Para Bruhn et al. (2022), cada nova transformação de um livro a um filme permite a expansão de nossa compreensão sobre o produto de mídia base, pois ver a obra através dessa lente possibilita novos *insights* pouco aparentes quando vista isoladamente. Esses novos *insights* não devem, no entanto, levar o pesquisador a considerar um outro inferior, apenas diferentes entre si. Pois, como já pautado na introdução, são tipos de mídias diferentes, com suas próprias linguagens e convenções.

No caso, vejamos que, inicialmente, o público não se interessou pela história contada em Blade Runner (1982): o filme fracassou nas bilheterias, mesmo sendo aclamado pela crítica especializada. As mudanças exigidas pelo estúdio de produção desfiguraram a história dirigida por Ridley Scott, destacando a inclusão de um texto narrativo onde Deckard explicava os acontecimentos de cada cena, o que gerou brigas entre o diretor e o elenco. Posteriormente, foram lançadas sete versões diferentes do filme e somente em 2007 o filme recebeu uma nova tradução de mídia, na forma de um novo filme na versão idealizada inicialmente pelo diretor.

O lançamento do filme em outros produtos de mídia (VHS, DVD, HD-DVD, Blu-Ray, etc) e o relançamento nas telas do cinema transformaram o filme em um clássico do cinema. Isso gerou um novo interesse na obra de Philip K. Dick, principalmente com a possibilidade de expansão do universo do livro, e resultou na produção de um filme sequência, intitulado *Blade Runner 2049*, dirigido por Denis Villeneuve. Servindo como prequel ao novo filme, também foram lançados três filmes curta-metragem de

anime cyberpunk tech-noir intitulados *Blade Runner Black Out 2022*, *Blade Runner 2036: Nexus Dawn* e *Blade Runner 2048: Nowhere to Run*. A expansão do mundo criado por Dick é completada por uma série animada chamada de *Blade Runner: Black Lotus*, dirigido por Shinji Aramaki e Kenji Kamiyama, além das diversas narrativas transmídias⁸ para as histórias em quadrinhos e para os games, bem como uma série *live-action* intitulada *Blade Runner 2099*, que está sendo produzida pelo canal de *streaming* Amazon.

Como podemos ver, a transmediação ou, mais especificamente, a transformação de mídia de um livro para um filme, é um processo complexo que envolve apropriação e interpretação. Do contar ao mostrar, como afirma Hutcheon (2011), assumem-se um novo gênero e uma nova mídia, o que pode impactar positivamente o público ou frustrar suas expectativas - a exemplo do que ocorreu com o autor do livro, num primeiro momento. Isso pois, nas palavras de Elleström (2017), “Uma mídia que adapta outra mídia não representa aquela outra mídia; representa seus traços de uma nova maneira.” (Elleström, 2017, p. 205).

O modelo de análise aqui proposto, a partir das teorias da intermedialidade, ancora-se em um movimento que exige do pesquisador destacar as diferenças e semelhanças entre as mídias, bem como suas funções constitutivas para a construção de significado na comunicação. Ainda que todas as mídias sejam misturadas de maneira modal, ao passar por esse processo de transmediação e análise, é possível aprender algo novo e valioso sobre a fonte original e enriquecer nossa apreciação acerca da obra de mídia em questão. Isso demonstra como a transmediação pode ser uma ferramenta - teórica e metodológica - eficaz para aprofundar nosso conhecimento e compreensão do universo literário e cinematográfico.

Considerações finais

O exercício analítico aqui apresentado demonstra que os Estudos de Intermidialidade são um caminho possível e eficaz para ultrapassar avaliações superficiais sobre transmediação e entrar em um nível de discussão mais complexo, considerando não apenas o conteúdo, mas também a forma (Jørgen Bruhn; Beate

⁸ Ou seja, a expansão do universo ficcional para outros meios a fim de complementar a história e atingir outros públicos.

Schirmacher, 2022) - o que responde, ainda que de forma tímida, ao questionamento colocado na abertura deste artigo. Mobilizamos recursos críticos e analíticos que nos auxiliaram a compreender como a escolha da mídia afeta a narrativa e, conseqüentemente, a percepção do público acerca da mesma.

O olhar empírico, de caráter experimental, evidenciou que a transmediação de um livro para filme circunda grandes mudanças - afinal, trata-se de duas mídias cujas características são bastante distintas -, resultando em nova representação, com novo texto que retém alguns elementos do texto-fonte (Clüver, 2011).

Cumprimos o objetivo de propor uma análise sistematizada a partir de uma metodologia que pode ser aplicada em outros estudos sobre adaptações cinematográficas, permitindo uma compreensão mais profunda e abrangente das interações entre diferentes mídias e linguagens artísticas. Através dessa abordagem, os pesquisadores podem explorar a relação entre a obra original e a adaptação, identificar as transformações e heterogeneidades das mídias envolvidas, analisar a mediação tecnológica e estética do cinema, e considerar a recepção ativa do público.

Ao fomentar a criação de ferramentas metodológicas que permitam uma compreensão mais rica e contextualizada das adaptações cinematográficas, este artigo científico reitera a necessidade de formar criadores e consumidores de mídia mais conscientes. Além disso, contribui para o enriquecimento dos estudos sobre cinema e para uma apreciação menos arbitrária das obras audiovisuais adaptadas.

Referências

ATÃ, Pedro; SCHIRRMACHER, Beate. Media and modalities. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

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

BRESSANE, Ronaldo. Posfácio - Falso é verdadeiro: uma leitura da "falta que ama" em Philip K. Dick. In: DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* São Paulo: Aleph, 2014.

BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne. *Cinema between media: an intermediality approach*. Edinburgh University Press, 2018.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução: Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

ELLESTRÖM, L. As modalidades da mídia II. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.

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

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Vieira, André Soares (organizadores). Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

JENSEN, Signe Kjær. SALMOSE, Niklas. Media and modalities – Film. *In*: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. Impure Cinema: intermedial and intercultural approaches to film. Nova Iorque, NY: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014.

PETHÖ, Agnes. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies *In*: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, ed. 2, 39-72, 2010.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Vieira, André Soares (organizadores). Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.