

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

COORDENAÇÃO – SUBORDINAÇÃO – CORRELAÇÃO: INTERMIDIALIDADE COMO CATEGORIA & MODELO

Ana Luiza Fernandes

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.12717>

Submetido em: 2025-07-20

Postado em: 2025-07-21 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o endosso de:

João Queiroz (ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6978-4446>)

Coordenação - Subordinação - Correlação: Intermedialidade como categoria & modelo

Ana Luiza Fernandes (PUC-Rio)¹

RESUMO: O conceito de intermedialidade fragmentou-se, nas últimas décadas, em diversas direções. Como área de investigação, transcendeu o que considerava seus próprios limites, já difusos nos anos 1980s, que habitualmente concentravam-se na Literatura Comparada e nas Artes Comparadas, e agora acontece em uma variedade de disciplinas. Contudo, as diversas acepções do termo sugerem uma grande imprecisão em seu uso. Meu propósito aqui é realizar uma revisão histórica detalhada desse termo teórico, com atenção especial aos autores Claus Clüver, Irina Rajewsky e Simon Morley. Baseada nas categorias destes pesquisadores – que descrevem relações de dependência entre diferentes mídias – proponho um modelo analítico de interação entre mídias, baseada na ideia de coordenação - subordinação - correlação como ação interpretativa. Minha ideia é que é possível manter "sob controle" diversas etapas de uma explicação, ou análise, de modo que as categorias e subcategorias forneçam uma estrutura teórica e conceitual, funcionando como modelo e categorias críticas de distinção, estabelecendo um padrão estável de abordagem de fenômenos intermediários. Como exemplo, apresento *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *A Pintura em Pânico* (1943), de Jorge de Lima, *Sertões: Luz & Trevas* (1982), de Maureen Bisilliat, e *Quarenta clics em Curitiba* (1976), de Paulo Leminski e Jack Pires.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; Categoria crítica; Modelo; Relação entre mídias.

Coordination - Subordination - Correlation: Intermediality as category & model

ABSTRACT: The concept of intermediality has fragmented in several directions in recent decades. As a field of investigation, it has transcended what were considered its own limits – already diffuse in the 1980s – which were usually focused on Comparative Literature and Comparative Arts, and it now occurs in a variety of disciplines. However, the diverse meanings of the term suggest great imprecision in its use. My purpose here is to conduct a detailed historical review of this theoretical term, with special attention to the authors Claus Clüver, Irina Rajewsky, and Simon Morley. Based on the categories of these researchers – who describe relations of dependency between different media – I propose an analytical model of interaction between media, based on the idea of coordination - subordination - correlation as an interpretative action. My idea is that it is possible to keep several stages of an explanation, or analysis, "under control" so that the categories and subcategories provide a theoretical and conceptual framework, functioning as a model and critical categories of distinction, establishing a stable pattern for approaching intermedial phenomena. As examples, I present *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha, *A Pintura em Pânico* (1943), by Jorge de Lima, *Sertões: Luz & Trevas* (1982), by Maureen Bisilliat, and *Quarenta clics em Curitiba* (1976), by Paulo Leminski and Jack Pires.

KEYWORDS: Intermediality; Critical category; Model; Media relations.

¹ <https://orcid.org/0000-0003-3598-2916>

INTERMIDIALIDADE – BREVISSIMA REVISÃO

Intermedialidade é "um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de 'arte'. Como um conceito, intermedialidade implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias" (Clüver, 2007, p. 9). Segundo Wolf (1999, p. 40-41), é um termo "capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia". Ele define fenômenos em que estão acopladas, combinadas, relacionadas, duas ou mais mídias – "a intermedialidade pode servir principalmente como um termo genérico para todos os fenômenos que de alguma forma ocorrem entre mídias" (Rajewsky, 2005, p. 46). Trata-se de um fenômeno ubíquo, de grande variação morfológica, sobre o qual os pesquisadores identificam aspectos comuns, uniformizam concepções e perspectivas analíticas. Segundo Rajewsky (2012, p. 52), há um certo "consenso" no uso do termo – "intermedialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico" (Rajewsky, 2012, p. 52). Ainda segundo a autora, o "conceito é mais amplamente aplicável do que os conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar as mais variadas disciplinas e para o desenvolvimento de teorias [mais] gerais" (Rajewsky, 2005, p. 44).

Embora o conceito, ou termo, bastante amplos, permitam "fazer distinções fundamentais" (Rajewsky, 2005, p. 46), ele(s) "não nos permite derivar uma única teoria que se aplicaria uniformemente a todo o assunto heterogêneo, abrangido por todas as diferentes concepções de intermedialidade, nem nos ajudaria a caracterizar com mais precisão qualquer fenômeno individual em seus próprios termos formais distintos" (Rajewsky, 2005, p. 46). Para Rajewsky, e muitos outros teóricos interessados em fenômenos que relacionam mais de uma mídia, há uma impossibilidade de elaborar um conceito amplamente aplicável de intermedialidade, sem perda explanatória em casos particulares e específicos. Para "cobrir e teorizar uniformemente manifestações intermediárias específicas [Rajewsky sugere a utilização de] concepções de intermedialidade mais estreitamente concebidas, cada uma delas com suas próprias premissas explícitas ou implícitas, métodos, interesses e terminologias" (Rajewsky, 2005, p. 46).

INTERMIDIALIDADE – O TERMO TEÓRICO

Intermedialidade designa um fenômeno e uma área de pesquisa. Este caráter duplo (epistêmico e ontológico), parece confundir muitas abordagens. Como um fenômeno, intermedialidade envolve a investigação das mídias (caráter ontológico), referindo-se à suas existências e características (como literatura, cinema, artes visuais, etc.) e como se manifestam individualmente. Como um campo de investigação (caráter epistêmico), observa e analisa as relações entre mídias, isto é, os processos de interação entre diferentes mídias e as próprias mídias. Dessa forma, em um sentido epistêmico, intermedialidade estuda como as mídias interagem, se influenciam e se transformam umas às outras.

O termo recebe muitas definições, dependendo das subáreas e objetivos de pesquisa em que é utilizado. Aqui, vou apresentar apenas algumas de suas concepções mais

relevantes, na área estabelecida como Estudos da Intermidialidade (*Intermediality Studies*).

Os estudos de inter e transmidialidade, mediação, remediação e adaptação, apenas para citar alguns exemplos, têm em comum o interesse em estudar diferentes mídias e sua relação com novas formas de criação de sentido nas sociedades contemporâneas. Apesar de suas diferenças, cada uma dessas áreas de estudo visa compreender a nova dinâmica complexa das paisagens midiáticas de hoje, descrevendo suas configurações, examinando suas implicações. (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 13)

Encontramos, em uma brevíssima revisão histórica dos principais usos do termo, de "intermídia" por Coleridge, de 1812 (cf. Müller, 2010; Higgins, 1966), até debates mais recentes e contemporâneos. "Intermídia" aparece em um texto de Dick Higgins, de 1966², para definir "obras que se enquadram conceitualmente entre mídias já conhecidas" (Higgins, 1984, p. 23). Higgins sugere um possível marco para o surgimento do termo na obra de Samuel Taylor Coleridge³, poeta e crítico, um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

O veículo que escolhi, a palavra "intermídia", aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito. (Higgins, 2012, p. 46)⁴

Embora Coleridge utilize o termo em um contexto muito diferente daquele que encontramos hoje (cf. Müller, 2010), esse pioneirismo marca a longa história do conceito, e seu uso corrente – "além de seu interesse histórico, entretanto, esse uso pioneiro de Coleridge ajuda a compreender a longa 'pré-história' do conceito, um tópico que, como sugere Müller, merece atenção específica" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14). O diagrama abaixo (figura 1), *Intermedia Chart*, elaborado por Dick Higgins, descreve as diversas tradições artísticas e acadêmicas, interconectadas e sobrepostas.

² O artigo de Dick Higgins, *Intermedia*, foi publicado pela primeira vez em 1966 no boletim da *Something Else Newsletter*. Em 1984 foi publicado no livro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*.

³ Dick Higgins encontrou o termo no ensaio *Lecture III: On Spenser* (1812), de Samuel Coleridge. Coleridge cria a palavra "*intermedium*" para comparar o uso tradicional de Edmund Spenser (século XVI) da alegoria medieval com o senso superior de intemporalidade de William Shakespeare (século XVII) em sua obra (ver Moren, 2003).

⁴ Este trecho faz parte da tradução de Amir Brito Cador do artigo *Intermídia* (1966), de Dick Higgins. A tradução foi publicada no livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea* (2012).

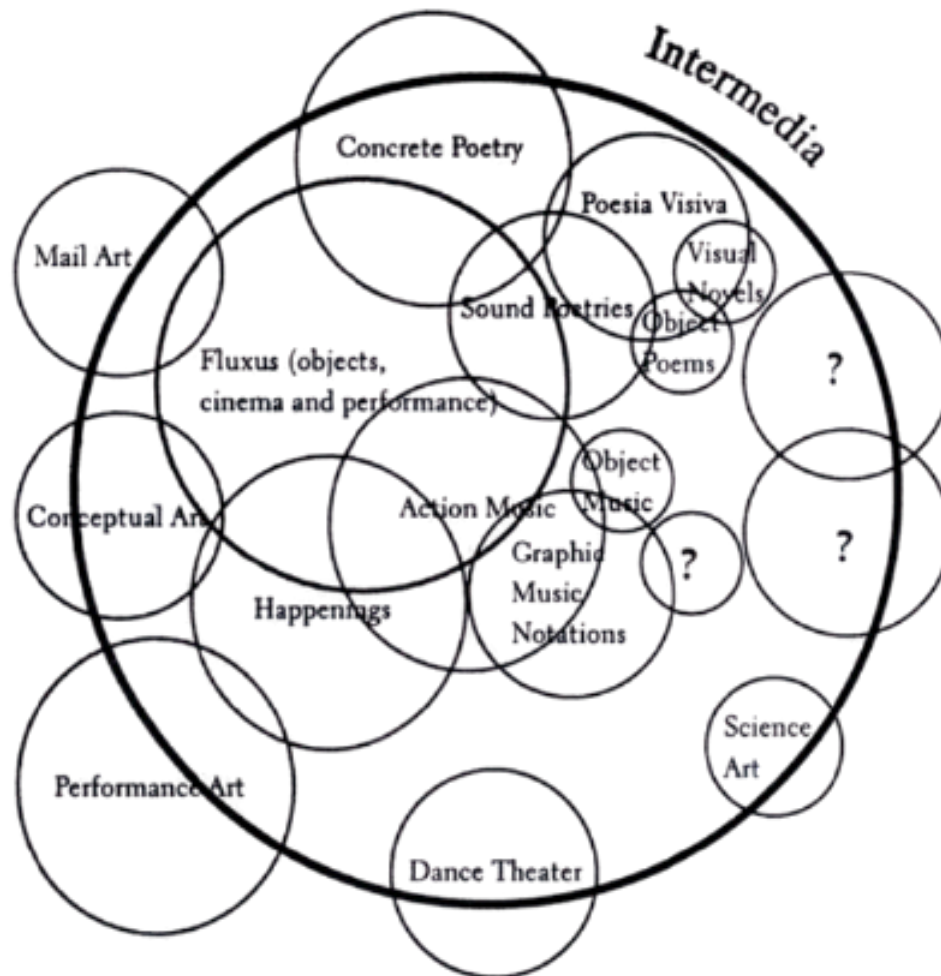


Figura 1: *Intermedia Chart*. Um aspecto importante do gráfico de Dick Higgins são os círculos desconhecidos marcados com pontos de interrogação.

A partir de 1981, Higgins passa a utilizar o conceito de intermedialidade em um sentido mais restrito e específico, referindo-se a obras "nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são 'conceitualmente fundidos' em vez de meramente justapostos" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14; Rajewsky, 2005, p. 51; Vos, 1997, p. 325).

Como uma área, os Estudos da Intermedialidade se estabelece ao longo da década de 1980. Ela resulta de duas tendências que aparecem quase simultaneamente nos Estados Unidos e na Alemanha. Nos Estados Unidos, ficou conhecida como Estudos Interartes, abrangia a Literatura Comparada e as Artes Comparadas, e concentrava-se nas relações entre literatura e outras artes. Eram investigadas as relações entre as artes, e entre obras de arte, de maneira geral, em estudos que tratavam as possibilidades de combinação entre "textos"⁵ distintos. Claus Clüver é um dos fundadores desta vertente, e um de seus principais estudiosos. Conforme ele afirma (Clüver 2006, p. 12),

⁵ Para Claus Clüver, "texto" refere-se à todos os signos complexos ou combinações de signos em qualquer sistema de signos observado – "'Text' is to be understood here throughout in the semiotic usage that refers to all complex signs or sign combinations in any sign system as 'texts'". (Clüver, 2007, p.20)

[na] tentativa de esclarecer o que se pensa atualmente quando se fala de Estudos Interartes, podemos tomar como ponto de partida o Comparativismo que, desde a publicação, em 1968, de *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* [Introdução à Literatura Comparada], de Ulrich Weisstein⁶, propôs discutir a "iluminação mútua das artes" como um dos âmbitos de interesse da área.

Paralelamente aos Estudos Interartes, nos Estados Unidos, a área na Alemanha (*Intermedialität*) surge como um campo autônomo, interessado na relação entre as mídias.⁷ Atualmente, estas tendências fundem-se no que é reconhecido como Estudos da Intermedialidade. Claus Clüver, Irina Rajewsky, Walter Moser, Lars Elleström, Jürgen Müller, Werner Wolf, Simon Morley, são alguns dos principais teóricos em atuação.

É importante mencionar a preocupação destes autores em redefinir, e muitas vezes reconceber, termos que fazem parte da estrutura da área, além das dificuldades de elaboração de novas premissas teóricas, especialmente quanto aos "diversos sentidos de intermedialidade atualmente correntes" (Clüver, 2006, p. 11). Clüver (2008, p. 212) sugere que "a necessidade de reconceber os 'Estudos Interartes' como 'Estudos da Intermedialidade' ou 'Estudos Intermediáticos' surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias". Rajewsky identifica o problema de outra perspectiva. Ela afirma que o "debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas" (Rajewsky, 2012, p. 51). Segundo a autora, "desde o início, 'intermedialidade' serviu como um termo guarda-chuva" (Rajewsky, 2005, p. 44), não sendo uma questão fundamental organizar "uma teoria unificadora da intermedialidade ou uma perspectiva intermediática como tal" (Rajewsky, 2005, p. 44). Ela enfatiza a importância dos estudos para "os objetivos específicos perseguidos pelas diferentes disciplinas (por exemplo, estudos de mídia, estudos literários, sociologia, estudos de cinema, história da arte)" (Rajewsky, 2005, p. 44). A pesquisadora afirma que "o objeto específico dessas abordagens é definido de forma diferente cada vez que a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações" (Rajewsky, 2005, p. 44). Essa "associação a diferentes atributos e delimitações" surge da necessidade de uma atualização teórica, provavelmente pressionada pelo surgimento de novos fenômenos, e pelas graduais mudanças ocorridas nas subáreas e disciplinas, em uma constante ampliação do *corpus* de pesquisa. Rajewsky, e colaboradoras, atribuem as divergências terminológicas à apropriação do mesmo termo por diferentes campos – "esse tipo de divergência

⁶ Título original em alemão: *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1968, p. 184-197). Título em inglês: *The Mutual Illumination of the Arts* (1968, p.150-166).

⁷ Para Müller (2012, p. 76), "[u]ma das questões cruciais - senão a crucial - de qualquer estudo de encontros de mídias ou da intermedialidade é a questão de como conceber uma mídia. Conhecemos dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos, para mencionar apenas alguns". Para Clüver (2008, p. 222), "a mídia tem muitos significados e vários entre eles se aplicam ao conceito de intermedialidade (...) é uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de mídia que valha para todas as mídias englobadas pelo conceito de intermedialidade". O termo refere-se às mídias impressas (jornais e revistas), cinema, televisão, rádio, vídeo e às várias mídias eletrônicas e digitais mais recentes além, é claro, da literatura e das artes. Não apenas os meios de comunicação, ou meios tecnológicos, são mídias. Diferentes tipos de artes, suas convenções, história e materiais de que são feitos, são consideradas mídias. Segundo Clüver (2008, p. 222), a dificuldade maior está justamente em "incluir tudo isso numa só definição".

terminológica é característica de momentos de deslocamento da pesquisa acadêmica, quando diferentes campos se apropriam do mesmo termo" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14). As autoras abordam tais divergências como uma possibilidade promissora de aprofundamento de estudos e investigações – "é provável que tais controvérsias levem os estudiosos à busca de definições capazes de atender às necessidades das diversas áreas acadêmicas. Esse esforço teórico muitas vezes resulta no aprofundamento das investigações em cada um dos campos envolvidos no debate" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14). Wolf é outro autor atento a escolhas terminológicas precisas. Para Wolf (2020, p. 215), a opção por um ou outro termo, ou conceito, nunca deve ser encarada como uma atitude frugal ou ingênua.

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.⁸

Aqui, é necessária uma observação: o conceito fragmentou-se em diversas direções. Intermedialidade transcendeu aquilo que considerava seus próprios limites, já muito difusos e agora acontece em uma grande variedade de disciplinas. Podemos seguramente afirmar que trata-se, hoje, de uma prática interdisciplinar de pesquisa. Muitos teóricos, na tentativa de classificar os fenômenos extraídos do grande "guarda-chuva", criaram categorias com diversas divisões e subdivisões. São novos aparatos teóricos que permitem detalhar a natureza de fenômenos intermediáticos, estabelecendo comparações com fenômenos correlatos, como veremos a seguir.

INTERMIDIALIDADE – CATEGORIAS E SUBCATEGORIAS

Segundo as contribuições de Müller, em uma compilação elaborada por Helbig⁹ (1998), os Estudos da Intermedialidade cobrem três formas possíveis de relação entre mídias: relações em geral (relações intermediáticas), transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas) e união, ou fusão, de mídias. Rajewsky (2010, p. 55; 2005, p. 51-52), baseada na classificação de Müller, propõe outras três categorias: (i) combinação de mídias; (ii) transposição midiática; e (iii) referências intermediáticas (ver tabela 1).

⁸ Tradução de Flávio Barbeitas (2020, p. 215) do texto *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, de Werner Wolf, retirado do livro *Word and Music Studies: Defining the Field*. Walter Bernhart, Steven Paul, Scher e Werner Wolf (orgs.), Amsterdã, Atlanta, Rodopi, 1999, p.37-58.

⁹ Obra que Helbig organizou: *Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares* (1998). Título original: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*.

CATEGORIAS	CARACTERÍSTICAS
COMBINAÇÃO DE MÍDIAS	"Inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, performances, computador ou instalações de arte sonora, quadrinhos e assim por diante, ou, para usar outra terminologia, os chamados multimídia, mixmídia e intermídia. A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação de mídias que constitui um determinado produto midiático, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação. Essas duas mídias ou formas midiáticas de articulação estão, cada uma delas, presentes em sua própria materialidade e contribuem para a constituição e a significação de todo o produto de uma maneira específica" (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52).
TRANSPOSIÇÃO MÍDIÁTICA	"Adaptações para filmes, novelizações e assim por diante: aqui a qualidade intermediária tem a ver com a maneira como um produto de mídia surge, ou seja, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outro meio. Essa categoria é uma concepção "genética" de intermedialidade voltada para a produção; o texto "original", filme, etc., é a "fonte" do produto de mídia recém-formado, cuja formação é baseada em um processo de transformação intermediária obrigatório e específico da mídia" (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52).
REFERÊNCIAS INTERMEDIÁRICAS	"As referências intermediárias devem ser entendidas como estratégias constitucionais de significado que contribuem para a significação geral do produto de mídia: o produto de mídia usa seus próprios meios específicos de mídia, seja para se referir a um trabalho específico e individual produzido em outro meio, ou para se referir a um subsistema midiático específico (como um certo gênero de filme) ou a outro meio ou sistema [...]. Em vez de combinar diferentes formas midiáticas de articulação, o produto de mídia dado tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outro meio convencionalmente distinto por meio do uso de seus próprios meios específicos de mídia" (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52).

Tabela 1: Tabela com definições das categorias intermediárias (Combinação de Mídias, Referências Intermediárias, Transposição Midiática) propostas por Irina Rajewsky (2010, p. 55; 2005, p. 52).

Sobre as formas midiáticas de articulação da categoria "combinação de mídias", Rajewsky afirma que "a amplitude desta categoria vai de uma mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de diferentes meios de comunicação para uma integração 'genuína', uma integração que em sua forma mais pura não privilegiaria nenhum de seus elementos constitutivos" (Rajewsky, 2010, p. 55). A concepção de uma "ópera ou filme como gêneros separados torna explícito que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou mídia novos e independentes, uma formação em que a base plurimidiática do gênero torna-se sua especificidade" (Rajewsky, 2010, p. 55).

Clüver (2006, p. 19-20), ao analisar especificamente essa categoria, "combinação de mídias", propõe três subcategorias: (i) texto multimídia; (ii) texto mixmídia; (iii) e texto intermídia ou intersemiótico. Ele identifica, nas categorias de Rajewsky, as possibilidades de interação entre textos distintos, e desenvolve subcategorias que levam

em conta o que podemos chamar de um "gradiente de dependência"¹⁰ entre as mídias. Abaixo (tabela 2), destacamos as características principais de cada subcategoria.

SUBCATEGORIAS DE COMBINAÇÃO DE MÍDIAS	CARACTERÍSTICAS
MULTIMÍDIAS	"Compreende textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias". (Clüver, 2007, p. 25). São exemplos de textos multimídia: "canções, revistas, emblemas" (Clüver, 2011, p. 15)
MIXMÍDIAS	"Signos complexos contidos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto". (Clüver, 2007, p. 25). São exemplos de textos mixmídia: "cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais" (Clüver, 2011, p. 15).
INTERMÍDIAS INTERSEMIÓTICOS	"Textos que são constituídos por dois ou mais sistemas de signos de tal forma que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos ou performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis". (Clüver, 2007, p. 25). São exemplos de texto intermídia: "graffiti, caligramas, certos logotipos e poesia concreta" (Clüver, 2011, p. 16).

Tabela 2: Tabela das definições das subcategorias (multimídia, mixmídia e intermídia) propostas por Claus Clüver (2007) a partir da classe (combinação de mídias) de Irina Rajewsky (2010, 2005)

É notável, ao analisar as propriedades de cada subcategoria, que não há uma distinção bem delineada entre suas descrições e entre os membros mais exemplares desta ou daquela subcategoria. Para diminuir aquilo que parece ser uma imprecisão (e na tentativa de diminuir essa imprecisão, que pode referir-se à uma certa falta de rigor terminológico através do qual os estudiosos examinam e classificam seus objetos de pesquisa), é uma boa ideia conceber as subcategorias não como contêineres, ou recipientes fechados, mas como tendências, que oscilam no gradiente de dependência entre subcategorias, e que tendem a comportar-se mais de acordo com uma ou outra subcategoria, variando dinamicamente no tempo.

O diagrama abaixo (figura 2) apresenta a categoria mais abrangente, "combinação de mídias", de Rajewsky, dividida nas três subcategorias de Clüver, "multimídia, mixmídia e intermídia". Vemos como fenômenos caracterizados como combinação de mídias se subdividem, e tendem a se comportar como multimídia, mixmídia ou intermídia.¹¹

¹⁰ Para ficar mais claro, segundo uma definição vernacular (*Oxford Languages*), "dependência" é (1) o estado ou qualidade de dependente; subordinação, sujeição; (2) relação necessária entre fenômenos; conexão, correlação; (3) acessório, anexo, complemento de um objeto principal. Estes sentidos (especialmente o primeiro, associado a subordinação) capturam, aproximadamente, o que Clüver descreve como formas de interação entre mídias. Embora o próprio Clüver jamais tenha se dedicado a uma elucidação detalhada desse tópico, isso deve ser feito.

¹¹ Afirmar que as subcategorias foram criadas para classificar fenômenos como "combinação de mídias" não significa dizer que eles não possam ser classificados como "referências intermediáticas" ou como "transposição midiática". Como o próprio Clüver (2017) afirma, as três categorias (combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática) não são mutuamente excludentes.



Figura 2: Diagrama da classificação de Rajewsky (combinação de Mídias), e as subdivisões (multimídia, mixmídia e intermídia) de Clüver.

Atento às pesquisas recentes, e às categorias e subcategorias criadas para agrupar fenômenos que produzem efeitos análogos, Morley propõe "quatro tipos de interação entre signos verbais e visuais" (Morley, 2020, p. 171). Entretanto, o autor utiliza as mesmas nomenclaturas propostas de Irina Rajewsky e Claus Clüver, gerando ainda mais confusão. O primeiro "tipo de interação" (Morley, 2020, p. 171), para Morley, corresponde à categoria "transposição midiática", de Rajewsky, e os três tipos seguintes correspondem às três subcategorias propostas por Clüver: multimídia, mixmídia e intermídia (figura 3).¹²



Figura 3: Tipos de interação entre signos verbais e visuais, classificação proposta por Moser, e as correspondências com as categorias e subcategorias de Rajewsky e Clüver

Ainda segundo Morley, são exemplos de uma relação trans-mídia: "livros ilustrados, crítica de arte, discursos e comentários teóricos ou etiquetas de parede em galerias" (Morley, 2020, p. 172). Já entre os exemplos de relação multi-midiática, aparecem "placas comerciais e propagandas", além de "histórias em quadrinhos ou obras de arte que incorporam o título, a legenda ou algum tipo de texto elucidativo, porém mantendo ainda palavra e imagem segregadas espacial e cognitivamente" (Morley, 2020, p. 172). Como exemplo de relação mix-mídia, Morley cita emblemas, no período pré-moderno, e cartazes e propagandas, em períodos mais recentes (Morley, 2020, p. 173). As propagandas são citadas também como exemplos de relação inter-mídia.

O autor utiliza-se, mais de uma vez, dos mesmos exemplos para tratar diferentes tipos de interação entre sistemas verbal e visual. Isso resulta do que chamamos anteriormente, ao apresentar as subcategorias de Clüver, de "gradiente de dependência" entre as mídias

¹² Na tradução de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2020) do artigo *Introduction: Words and Pictures*, de Simon Morley (2003), a autora utiliza hífen para separar os prefixos trans-, multi-, mix-, inter-. Citamos tais termos conforme a autora. Esta escolha também nos ajuda a diferenciar os termos de Morley dos termos de Rajewsky e Clüver.

relacionadas, e de uma tendência das mídias para se comportarem de um ou de outro modo, em diferentes escalas de observação.

Morley aborda, diretamente, a hierarquia entre palavra-imagem nos tipos de interação trans-mídia e multi-mídia. Em casos trans-mídia, ele afirma que palavra e imagem têm funções suplementares e se mantêm claramente distintas, "tanto no tempo quanto no espaço" (Morley, 2020, p. 171-172). Para o autor, essa distinção tempo-espaço implica "uma hierarquia na qual o texto se mantêm subordinado à imagem (ou vice-versa)" (Morley, 2020, p. 172). Já em casos multi-mídia, palavra e imagem "compartilham" o mesmo espaço, e a imagem incorpora componentes textuais como título, legenda ou algum tipo de texto elucidativo – "tradicionalmente, essa relação tem sido hierárquica, ou a imagem servindo para ilustrar algum texto ou, ao contrário, o texto sendo usado para limitar o significado específico de uma imagem" (2020, p. 172). Na tabela (tabela 3), destacamos as características de cada "tipo de interação".

TIPOS DE INTERAÇÃO	CARACTERÍSTICAS
TRANS-MÍDIA	"Palavra e imagem são conectadas por meio de transposição ou substituição: uma é essencialmente o suplemento da outra. Essas interfaces verbo-visuais incluem qualquer tipo de escrita ou imagem em que o linguístico e o visual se mantêm claramente distintos, tanto no tempo quanto no espaço, e também com relação à divisão de funções. Isso implica uma hierarquia na qual o texto se mantêm subordinado à imagem (ou vice-versa)" (Morley, 2020, p. 171-172)
MULTI-MÍDIA	"Palavra e imagem coexistem de uma maneira mais próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e, frequentemente, na divisão de funções. Exemplos proeminentes desta categoria são as placas comerciais e as propagandas, histórias em quadrinho ou obras de arte que incorporaram o título, a legenda ou algum tipo de texto elucidativo, porém mantendo ainda palavra e imagem segregadas espacial e cognitivamente" (Morley, 2020, p. 172)
MIX-MÍDIA	"Palavra e imagem possuem menos coerência intrínseca e são apenas minimamente separadas uma da outra, sendo entrelaçadas, decantadas ou misturadas no domínio costumeiro de cada uma" (Morley, 2020, p. 173)
INTER-MÍDIA	"(...) tanto a coerência como a distinção entre palavra e imagem são quebradas, e uma forma híbrida é produzida. Esta categoria enfatiza principalmente o fato de que a escrita é sem dúvida uma linguagem visual, ou seja, é alguma coisa que apela tanto ao olho quanto à mente" (Morley, 2020, p. 174)

Tabela 3: Tabela das definições dos tipos de interação (trans-mídia, multi-mídia, mix-mídia, inter-mídia) propostas por Morley (2020).

Como Morley (2020) sugere, quando examinamos relações palavra-imagem, observamos zonas de interação e gradientes de dependência entre mídias. Na tentativa de minimizar as imprecisões das categorias e das subcategorias, pensamos mais em processos, do que em entidades estáticas e substâncias. Assim, aceitamos mais

facilmente a possibilidade do mesmo fenômeno, ou objeto examinado, ser classificado em mais de uma categoria (dependendo da perspectiva ou escala de observação), sem que isso pareça um problema grave, ou sem solução.

Os aparatos teóricos utilizados para a construção dessas estruturas de categorias e subcategorias, e as diversas mudanças terminológicas propostas pelos autores mencionados, podem funcionar como uma lente analítica capaz de explicar (que é o que modelos fazem) e mapear (que é o que categorias fazem) novos fenômenos intermediários que até então estiveram à margem das referências e investigações acadêmicas (por exemplo, como aqui é o caso, fotolivros de literatura). O que os Estudos da Intermedialidade nos permite supostamente fazer é classificar relações concebíveis entre mídias e especificar suas categorias e subcategorias.¹³

INTERMIDIALIDADE – CATEGORIA DE DISTINÇÃO & MODELO

Como temos afirmado, os Estudos da Intermedialidade fornecem uma estrutura teórica e conceitual, capaz de definir, e classificar, o fotolivro de literatura, adequando-o a uma ou a outra categoria, ou subcategoria, de acordo com certos aspectos relacionais (mídias relacionadas) previstos (por exemplo, "dependência"), e observados no fenômeno.

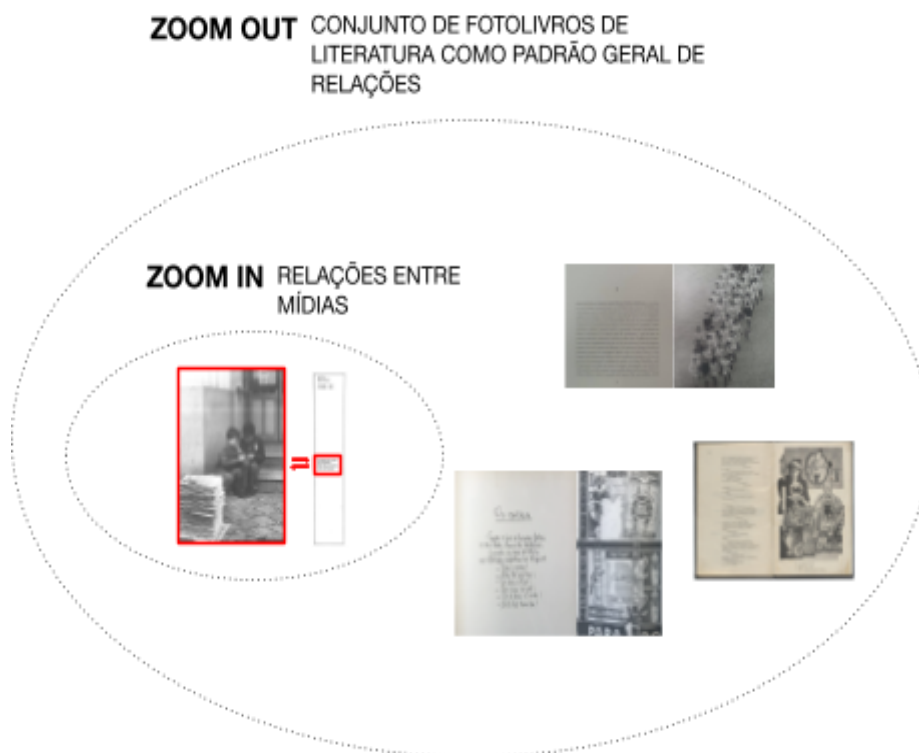


Figura 4: Este diagrama ilustra duas escalas de observação sugeridas – *Zoom out* ou uma abordagem mais macroscópica do fenômeno; *zoom in*, mais microscópica (palavra-imagem), e os mecanismos observados em diversos casos.

¹³ Há um certo consenso que o efeito imediato produzido pelas categorias se relaciona a uma diminuição da complicação, ou complexidade, descritiva do fenômeno analisado, e suas derivações. É também um consenso que é possível, através das classificações, obter um certo padrão analítico capaz de fornecer informações para a comparação de obras, e correlatos, além da criação de um "horizonte teórico de expectativas".

Em termos de escalas, vemos, ao menos, duas possibilidades de observação do fenômeno (figura 4, acima):¹⁴ (1) *zoom out*, trata-se de examinar o experimento de uma perspectiva macroscópica, por exemplo, o fotolivro de literatura como padrão geral de relações entre fotografia e texto verbal, e certas variações históricas observadas neste padrão, em diversas janelas temporais (anos, décadas, gerações); (2) *zoom in*, trata-se de examinar mais localmente o fenômeno, separar e detalhar aspectos relacionais, e componentes, como por exemplo, as mídias e os tipos de relações observadas ou concebíveis em cada caso, ou coleção de casos. Assim, distribuída entre estas escalas, as categorias intermediáticas podem atuar como um modelo para responder não só "o que é" o fotolivro de literatura, mas também "como" estão relacionados seus componentes ou atributos.

Quando a descrição, e a análise, é conduzida em uma abordagem *zoom out*, são considerados padrões gerais do fenômeno, ou coleção de características, em um certo período, ou em um conjunto de autores. Nesta perspectiva, examinamos "o que é" o fenômeno, como ele varia no tempo, como foi (e é) afetado por muitos dispositivos e artefatos (socioculturais, históricos, técnicos). Em *zoom out*, o fotolivro de literatura é também um caso de combinação de mídias. Fotografia e texto verbal, segundo Rajewsky, estão "presentes em sua própria materialidade e contribuem para a constituição e a significação de todo o produto de uma maneira específica" (Rajewsky, 2010 p. 55). O fotolivro de literatura é o "resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação" (Rajewsky, 2010 p. 55).

Se é um caso de combinação de mídias, as três subcategorias de Clüver também devem ser adequadas às análises e o fotolivro de literatura pode ser considerado (i) um caso intermídia, onde texto verbal e fotografia "tornam-se inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p. 25). Isto acontece quando examinamos o fenômeno como um padrão de relações estáveis, no qual regras e padrões encontram-se bem estabelecidos, sobretudo relações entre foto e texto verbal. Quando observado em outra escala, o fotolivro de literatura também pode ser considerado (ii) um caso multimídia, com "textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias" (Clüver, 2007, p. 25), por exemplo quando ocorrem as publicações do texto verbal, ou da fotografia, separadamente. Poemas-haicais de Paulo Leminski, que compõem o *Quarenta Clics em Curitiba* (1976), foram publicados posteriormente, sem as fotografias de Jack Pires, na antologia do poeta *Toda Poesia* (2013). Outro exemplo importante é *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, no qual diversas edições foram publicadas sem as fotografias de Flávio de Barros, muitas delas ilustradas com outros desenhos, outras fotos, e algumas impressas sem qualquer imagem.¹⁵ Há também o fotolivro de Maureen Bisilliat, *Sertões: Luz & Trevas* (1982), em que o texto de Euclides foi publicado muitas décadas antes. Fotomontagens de Jorge de Lima, que compõem *A Pintura em Pânico* (1943), também foram publicadas sem os textos. Um exemplo é a fotomontagem que é capa do livro *A Poesia em Pânico* (1937), de Murilo Mendes. Uma curiosidade sobre essa fotomontagem é o fato dela ser "o registro mais recuado no tempo (...) do interesse de Lima pela técnica fotográfica" (Sacchettin, 2018, p. 35). Outras fotomontagens que

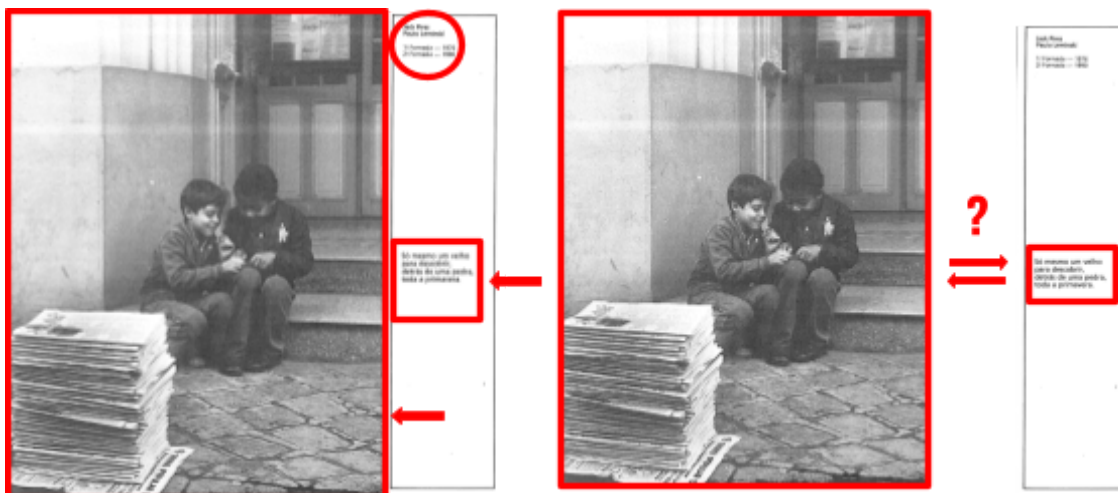
¹⁴ Este aspecto, que chamamos aqui de *zoom in* e *zoom out*, raramente é mencionado em trabalhos correlatos, mas tem muitas implicações nas descrições e análises.

¹⁵ Evidentemente este argumento, baseado no fato de que foram publicados separadamente (texto verbal e fotografia) não constitui um argumento rigoroso sobre a "separabilidade" dos sistemas.

compõem o fotolivro foram publicadas por Mario de Andrade, também anos antes, no artigo *Fantasia de um poeta* (1939). Por fim, é possível considerá-lo (iii) um caso mixmídia, no qual "signos complexos contidos em mídias diferentes não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (Clüver, 2007, p. 25). Nesse caso, podemos destacar uma afirmação de Maureen Bisilliat, que afirma que a sua fotografia só "fica completa com o texto", perdendo "coerência" sem a combinação texto-foto.

Se o que examinamos, em todos estes casos, é um gradiente de dependência hierárquica, baseado nos quatro tipos de interação palavra-imagem, a que melhor define o fotolivro de literatura, de acordo com Morley, como padrão geral de relações, é multi-mídia, onde palavra e imagem "coexistem de uma maneira mais próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas" (Morley, 2020, p. 172). De acordo com essa classe, palavra e imagem são facilmente identificáveis, embora estejam em uma "combinação".

Em *zoom in*, o que examinamos são relações locais entre as mídias, fotografia e texto verbal (poesia ou prosa). Assim, observamos *como* acontecem as interações entre as partes relacionadas. No diagrama abaixo (figura 5), destacamos, em contornos vermelhos, fotografia e poesia, e com círculo de mesma cor as demais informações verbais, em cada página. As setas vermelhas indicam as relações entre fotografia e poesia verbal. No diagrama à direita (figura 6), o ponto de interrogação indica a questão que mais nos interessa: *como* acontece a relação entre fotografia e poesia verbal?



Figuras 5 e 6: Destaque das mídias envolvidas na página do fotolivro *Quarenta Clics em Curitiba* (1976). A primeira figura destaca os componentes da página do fotolivro, a fotografia e o texto verbal. A segunda figura indica como foto-poesia estão relacionados, ou acoplados. O ponto de interrogação indica *como* se relacionam.

Quando observamos foto e texto verbal, afirmamos que uma mídia pode ser considerada, por exemplo, mais importante, mais valiosa, tradicional, ou custosa em termos cognitivos, com maior status cultural em um determinado período, mais popular, com maior impacto mercadológico, com maior ou menor facilidade de impressão, do que outra. Nesse caso, estamos identificando aspectos que influenciam, ou determinam, o que pode ser chamado de subordinação (ou relação subordinativa) interpretativa, no qual uma mídia é considerada mais ou menos "dependente" de outra mídia (combinada).

Em oposição, deve haver algo como uma forma de coordenação¹⁶, em que tal dependência não é observada. Aqui, estamos atentos aos aspectos que, isoladamente, parecem mais relevantes. No fotolivro *Sertões: luz & trevas*, por exemplo, a foto parece ser mais dependente do texto do que o inverso. É um dado histórico, e biográfico, bem documentado, que a fotógrafa Maureen Bisilliat elege suas fotografias baseada em trechos do clássico de Euclides, publicado oitenta anos antes de suas fotos. Há uma clara subordinação interpretativa texto-sobre-foto, por conta, ao menos, do aspecto de antecedência temporal.

Microscopicamente, observamos três possibilidades relacionais entre as mídias: (i) coordenação interpretativa, quando foto e texto verbal são considerados de "equivalente" relevância, ou importância; (ii) subordinação interpretativa, quando uma mídia é interpretada como subordinada à outra, mais relevante ou importante; (iii) correlação¹⁷ interpretativa, onde os componentes relacionais são interpretados como interdependentes. As mídias, nesse caso, sequer podem ser analisadas separadamente, porque uma não subsiste sem a outra.

Como já foi sugerido, os aspectos que caracterizam a relevância de uma mídia são específicos, devem estar historicamente situados, e devem ser examinados caso a caso. As figuras abaixo (figuras 7, 8, 9 e 10) representam possibilidades de subordinação e/ou coordenação. No primeiro diagrama, à esquerda (figura 7), fotografia e texto estão em coordenação, isto é, ambos podem ser interpretados como tendo a mesma "importância". Esta coordenação é indicada através do contorno de mesma espessura nos quadrados que marcam foto e texto. No diagrama ao lado (figura 8), o texto está subordinado à imagem (vemos o contorno do quadrado mais espesso na fotografia). No diagrama seguinte (figura 9), ocorre o inverso, a imagem subordina-se ao texto (nota-se o quadrado que circunda o texto mais espesso do que aquele que circunda a foto). Por fim, o último diagrama (figura 10), no qual o quadrado destaca fotografia e texto, juntos, em uma relação de correlação.

¹⁶ Neste trabalho utilizamos a expressão coordenação interpretativa em oposição a expressão subordinação interpretativa para referir-se a obras (casos particulares) em que foto e texto verbal são interpretados como tendo a mesma "importância" lado-a-lado. Em definição vernacular (*Oxford*), "coordenação" é descrito como (1) ato ou efeito de coordenar(-se); (2) ato de conjugar, concatenar um conjunto de elementos, de atividades etc.; [Por Extensão] Relação de cooperação harmoniosa observada entre músculos.

¹⁷ Segundo Rodrigues (2014, p. 129), "a correlação é um mecanismo de estruturação sintática ou procedimento sintático em que uma sentença estabelece uma relação de interdependência com a outra no nível estrutural. Portanto, na correlação, nenhuma das orações subsiste sem a outra, porque, na verdade, elas são interdependentes". Para Melo (1970, p. 170), é um processo "em que se observa interdependência das funções".



Figuras 7, 8, 9, 10: Diagramas elaborados utilizando como exemplo o *Quarenta Cliques em Curitiba* (1976). Os diagramas exibem graficamente as formas de relação entre texto verbal e foto. A espessura da moldura indica o grau de subordinação, coordenação ou correlação nas relações observadas. Na primeira figura, não há subordinação entre foto e poesia, e as duas mídias, acopladas, comportam-se com importância equivalente, na página. Na segunda figura, ao lado, na parte superior, a foto é hierarquicamente mais importante do que o texto verbal, isto é, o texto verbal está subordinado à foto. Na figura abaixo, à esquerda, a fotografia está subordinada ao texto verbal. No último diagrama, as mídias estão em uma relação de interdependência. Nesse caso, o quadrado vermelho integra irredutivelmente as duas mídias.

Pode-se estabelecer um "mapeamento" entre essas formas de relação (palavra-imagem) e as três subcategorias intermediárias de Clüver. Como vimos, multimídia, para Clüver, refere-se a "textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias" (Clüver, 2007, p. 25), e deve corresponder ao que chamamos de coordenação interpretativa (figura 7), no qual texto verbal e fotografia ocupam posições de mesma relevância no fotolivro observado. Mixmídia, para Clüver, refere-se a "signos complexos contidos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (Clüver, 2007, p. 25), e corresponde ao que é chamamos de subordinação interpretativa (figuras 8 e 9), onde há dependência de uma mídia com relação a outra. Intermídia, que são "constituídos por dois ou mais sistemas de signos de tal forma que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos ou performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p.25) (figura 10), são casos em que as mídias estão correlacionadas, e seus componentes

em uma relação de interdependência. Este mapeamento é representado na figura (figura 11) abaixo.

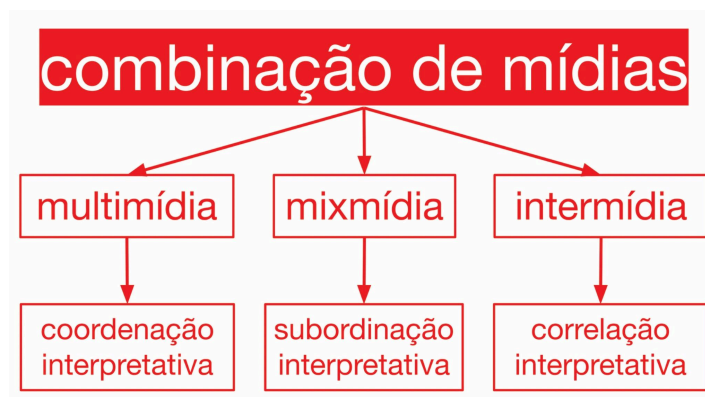


Figura 11: Diagrama das subdivisões de Clüver, e as correspondências com o que chamamos de gradiente de dependência. Casos multimidiáticos correspondem à coordenação interpretativa, onde a relação das duas mídias examinadas são interpretadas como tendo a mesma "importância"; casos mixmidiáticos correspondem à subordinação interpretativa e descrevem a dependência de uma mídia em relação a outra; casos intermídia correspondem a correlação interpretativa, onde as mídias são interdependentes e não podem ser decompostas.

Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha, é um caso bastante especial quando submetido às categorias e subcategorias, e suas correspondências interpretativas. Sabemos que, historicamente, as fotografias de Flávio de Barros são consideradas ilustrações, são contingentes, tendo sido retiradas da obra sem aparente prejuízo para a leitura e interpretação, em determinados contextos históricos. Em muitas abordagens, as fotos sequer aparecem e, quando aparecem, não são consideradas parte estrutural da obra. Muitos editores, em diversas reedições, desconsideraram o projeto intermediático original e utilizam outras fotografias e outras imagens combinadas ao texto, ou simplesmente imprimem somente o texto, sem fotos, mapas ou desenhos. Se confirmada essa tese, podemos afirmar que há uma subordinação interpretativa texto-sobre-foto e que *Os Sertões* correspondem à subcategoria mixmídia. Contudo, se consideramos as anotações e desenhos de Euclides, em sua *Caderneta de Campo* (Andrade, 2009), sua dedicação ao estudo de mapas da região, e os textos do jornalista Alfredo Silva no jornal *A Notícia*,¹⁸ onde encontramos a informação sobre a máquina portátil levada por Euclides para o sertão, e suas tentativas de fotografar o ambiente, outra tendência se revela. *Os Sertões* foram concebidos como um projeto intermediático, com imagens (fotos, desenho, mapas) que não estavam apenas à disposição do texto como ilustração dependente. Texto verbal, fotos, desenho e mapas d'*Os Sertões*, podem ser interpretados como "equivalentes", como um caso de coordenação ou, segundo as subcategorias de Clüver, como um caso multimidiático. Sobre as diversas edições de *Os Sertões*, por exemplo, de acordo com essa abordagem, as correspondências interpretativas (coordenação-subordinação-correlação) podem funcionar como categorias críticas de distinção, para indicar trajetórias editoriais específicas, assim como muitas das posições da fortuna crítica.

Quarenta clics em Curitiba (1976) também é um caso surpreendente. Sabe-se, pela introdução do editor Garcez Mello, que muitas das fotos de Jack Pires, e diversos

¹⁸ Mais detalhes sobre os textos do jornalista Alfredo Silva para o jornal *A Notícia*, e sua estadia em Canudos, junto com Euclides da Cunha, ver Ventura (2003).

poemas-haicais de Paulo Leminski, já estavam prontos quando poeta e fotógrafo se reuniram – "já bem fermentados, se reúnem, poeta e fotógrafo (1975). Colocam diversas criações prontas na mesa, passando a recortar texto-sobre-foto, conforme mais lhes parecem se ajustar, surgindo assim uma inusitada massa, uniforme e com liga (...)" (Leminski, Pires, 1976, s.p.). A "massa uniforme", de que falou Garcez Mello, pode ser interpretada como uma relação de interdependência entre fotografia e poesia, como um caso de correlação. Para Clüver, a "liga" corresponde à subcategoria intermídia, onde os "signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p. 25).

INTERMIDIALIDADE – CATEGORIA DE DISTINÇÃO & MODELO

Irina Rajewsky propõe três categorias: combinação de mídias, referências intermediárias e transposição midiática). Claus Clüver detalha a primeira categoria e a divide em três subcategorias (multimídia, mixmídia e intermídia) com base na separabilidade dos sistemas sógnicos envolvidos. Simon Morley reelabora essas subcategorias ao discutir interações verbo-visuais e introduz a noção de gradiente hierárquico entre texto e imagem. Integrando essas tipologias taxonômicas, proponho encarar as subcategorias de Clüver como marcações de dependência intérprete-relativa, relações de dependência entre mídias, e distinção entre relações, em termos hierárquicos. Trata-se de uma classificação dinâmica, dependente do intérprete, que deve prever variações no tempo, uma ferramenta poderosa de interação entre mídias com ênfase em diversas formas de "ordenação" palavra-imagem. Tais subcategorias baseiam-se em relações de subordinação, coordenação e correlação. O modelo, portanto, opera, simultaneamente, como categoria de distinção (para classificar) e como modelo, ou representação processual (para explicar).

Os exemplos mencionados evidenciam que a atribuição das categorias e subcategorias não é propriedade intrínseca do objeto examinado, mas resultado de uma decisão interpretativa situada histórica e materialmente. A distinção operacional entre categoria (função taxonômica) e modelo (função explicativa) permite ao pesquisador alternar perspectivas de *zoom out* – mapeando o corpus, séries editoriais, etc. – e *zoom in* – analisando mecanismos interacionais locais.

Ao sintetizar Rajewsky, Clüver e Morley, e ao propor as correspondências interpretativas coordenação–subordinação–correlação, este artigo enfatiza a importância dos Estudos da Intermidialidade não apenas como rótulo genérico, mas como uma lente analítica capaz de conciliar descrição e explicação. A aplicabilidade do modelo a outros objetos verbo-visuais constitui agenda promissora para pesquisas futuras.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro pela bolsa concedida através do programa de pós-doutorado PDR-10 (SEI-260003/006613/2022).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Olímpio de Souza. Caderneta de campo / Euclides da Cunha: introdução, notas e comentário de Olímpio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: *The Oxford handbook of adaptation studies*, Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 459–476.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, p. 8–23, 2011.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA et al (orgs.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, p. 209–232.

CLÜVER, Claus. Intermediality and Interart Studies. In: ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (eds.). *Changing borders: contemporary positions in intermediality*. Intermedia Studies Press 1, 2007. p. 19–37.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, n. 14, p. 11–41, 2006.

GHIRARD, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thais. Intermediality and Intermedial References: an introduction, *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11–22, 2020.

HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of The Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito Cadôr. In: DINIZ, Thaís Flores (ed.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, Rona Editora: FALE/UFMG, 2012 [1966]. p. 41–50.

MELO, Gladstone Chaves de Melo. *Gramática fundamental da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

MORLEY, Simon. Introdução: palavras e imagens. Tradução Maria do Carmo de Freitas Veneroso. In: *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 169–182.

MÜLLER, Jürgen. Intermediality and media historiography in the digital era. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 2, p. 15–38, 2010.

MÜLLER, Jürgen. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 75–95.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51–73.

RAJEWSKY, Irina. Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51–68.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques (Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies)*, n.6, p.13–64, 2005.

RODRIGUES, Violeta Virginia. Em foco a correlação. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós- Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 16, p. 123–139, 2014.

SACCHETTIN, Priscila. A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima. 235f. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha. Esboço biográfico. CARVALHO, Mário César; SANTANA, José Carlos Barreto (eds.). *Companhia das Letras*. São Paulo, 2003.

VOS, ERIC. The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

WOLF, Werner. Musicalized fiction and intermediality: theoretical aspects of word and music studies. Tradução de Flávio Barbeitas. In: *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020, p. 213–240.

FOTOLIVROS MENCIONADOS

BISILLIAT, Maureen. *Sertões, luz e trevas*. São Paulo: Rhodia, 1982.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões: campanha de Canudos: 1.a edição*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1902.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, [1976] 1990.

LIMA, Jorge. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010 [1943].

DECLARAÇÃO DE CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES
CREDIT AUTHORSHIP CONTRIBUTION STATEMENT

Ana Fernandes: Conceituação; Investigação; Metodologia; Redação – rascunho original; Redação – revisão e edição.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

Declaro que não há qualquer conflito de interesse, em potencial, neste estudo.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.