

APRESENTAÇÃO

LONGOS EMBATES E NOVA CONVERSA ENTRE ARTES E MEIOS: BREVE APRESENTAÇÃO

AURORA GEDRA RUIZ ALVAREZ*

CRISTINE FICKELSCHERER DE MATTOS**

Esta edição da revista *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* trata de uma área de estudos que versa sobre os contatos e contrastes entre as artes, as linguagens e os meios. Se a compararmos com os campos teóricos da literatura e do teatro, para ficarmos apenas com duas áreas de contraste, vemos que vem dando ainda seus primeiros passos no desenvolvimento acadêmico (pesquisa e docência). A área, denominada a princípio de estudos interartes, ganhou impulso na segunda metade do século XX e gerou, no seu último decênio, o âmbito de estudos da intermedialidade.

Até a primeira metade do século XX, são raros os estudos que investigam os diálogos entre diferentes expressões artísticas, tendo como enfoque suas propriedades e os modos como se dão essas interações. Do que se tem conhecimento em séculos anteriores é de um longo período, correspondente ao Renascimento italiano, em que foram retomados e discutidos os célebres versos de número 361 e 362 da *Carta aos pisões*, que integra *A arte poética*, de Horácio, nos quais há uma correlação entre poesia e pintura. Numa tradução prosificada, lê-se aí o seguinte: “A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e

* Docente da Graduação (de 1974-2021) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de 2002 a junho de 2021. *E-mail*: auroragedra@hotmail.com

** Docente dos cursos de Graduação e Pós-Graduação *Lato Sensu* em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. *E-mail*: cristine.mattos@mackenzie.br

outra, se ficares mais longe” (HORATIUS FLACCUS, 1994, p. 35).¹ Em torno da mensagem desses versos, criou-se um grande debate comparativo entre as artes, conhecido como *paragone*,² que atravessou fronteiras por toda a Europa e estendeu-se do Renascimento até o século XVIII.

Convém esclarecer que em Horácio o tema, conhecido como *ut pictura poesis* (“como a pintura, é a poesia”), comparece como um símile escolhido pelo mestre latino com o propósito de fazer uma analogia entre a literatura e a pintura. A partir dessa comparação, ele amplia seu raciocínio nos versos seguintes com o intuito de ensinar aos seus discípulos que a organização, a ponderação e a proporcionalidade da arte pictórica representacional devem prevalecer também nas letras. O interesse em Horácio não é investigar como se configuram a literatura e a pintura, ou se há propriedades de uma que se imbricam na outra, ou ainda se uma das duas é superior à outra, mas orientar seus discípulos na arte de bem escrever.

O crescente ânimo que fomentou a participação ativa de muitos artistas na discussão do tema *ut pictura poesis* esteve relacionado à ausência de notoriedade social dos profissionais das artes plásticas e da arquitetura desde a Antiguidade até o advento do Humanismo italiano (século XIV). Nesse período, essas artes eram consideradas mão de obra braçal produzida por artífices (como pintores, arquitetos, escultores), grupo que não gozava do prestígio social daqueles que exerciam um trabalho intelectual na literatura, no teatro, na filosofia etc., esferas restritas às elites sociais.

O Humanismo ganhou plena maturidade no início do século XV na Itália, e um dos principais nomes desse movimento intelectual foi de Leon Battista Alberti (1404-1472), descendente de uma rica família florentina, homem culto, alicerçado nas teorias clássicas da arte (Aristóteles, Horácio etc.), no conhecimento dos grandes escritores e filósofos da Antiguidade e grande conhecedor do seu contexto histórico. Com esse arcabouço intelectual, tornou-se um forte defensor do trabalho artístico em geral e seu livro *De pictura (Da pintura)*, de 1436, é o primeiro tratado que se conhece sobre essa arte, obra que vai influenciar importantes nomes do período renascentista como Piero della Francesca,

1 Os versos originais são: “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes*” (HORATIUS FLACCUS, 1994, p. 22).

2 *Paragone*: termo italiano que significa “comparação”. Esse vocábulo passou também a indicar um grande debate histórico entre as expressões artísticas, em que cada tipo de artista defendia a sua arte como sendo superior às demais.

Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, entre outros. De acordo com John R. Spencer, tradutor e organizador dessa obra, Alberti deu não só uma grande contribuição à reflexão sobre os princípios da pintura – fundamentados na concepção da *imitatio* aristotélica –, de sua função e recepção, como também se mostrou um ativo participante da polêmica acerca do *ut pictura poesis*, defendendo a superioridade da pintura pelo prazer estético que propicia ao observador.

Como a pintura contribui para os prazeres honestos da mente e para a beleza das coisas, o que pode ser visto de vários modos, mas especialmente no fato de que não se encontrará nada tão precioso associado à pintura que não se torne muito mais valioso e altamente valorizado (ALBERTI, 1966, p. 63, tradução nossa).³

Esse encantamento que pintura pode chegar a proporcionar, segundo Alberti (1966, p. 59, tradução nossa), resulta de um conhecimento profundo da arte como técnica e de uma consciência do criador no que diz respeito à sua arte, somada ao seu *ingegno* (“talento”): “Nunca deixe que se suponha que alguém possa ser um bom pintor se não compreender claramente o que está tentando fazer”.⁴

Na mesma orientação de Alberti (1966), Leonardo da Vinci (1452-1519) integrou-se ao *paragone* e nele propugnou que a pintura supera todas as obras humanas, porque se liga ao sentido da visão, “a principal via pela qual o sentido primordial pode, de modo mais copioso e magnífico, considerar as infinitas obras da natureza” (DA VINCI, 2004, p. 654, tradução nossa).⁵ A defesa da superioridade da pintura esteve relacionada, evidentemente, à prática artística em que Da Vinci se notabilizou. Seu posicionamento, contudo, não pode ser dissociado da já mencionada natureza social do trabalho artístico cujo prestígio à época estava ainda em vias de se estabelecer. Como se vê, o debate se perpetua por meio de um desvio do sentido primeiro do tema levantado por Horácio, em função das necessidades sociais da Itália renascentista.

3 “How painting contributes to the honest pleasures of the mind, and to the beauty of things, may be seen in various ways but specially in the fact that you will find nothing so precious with association with painting does not render far more valuable and highly prized.”

4 “Never let it be supposed that anyone can be a good painter if he does not clearly understand what he is attempting to do.”

5 “[...] is the principal means by which the central sense can most completely and abundantly appreciate the infinite works of nature.” A expressão *central sense*, aqui traduzida como “sentido primordial”, pode ser entendida como o “entendimento”, o “pensamento”.

A delicada situação da produção artística em outras paragens europeias também deu motivo para ponderações e comparações entre as artes por parte de renomados autores. Na Espanha, como comenta Rina Walthaus (1998, p. 125-126), diante das contendas do *paragone*, vários artistas, como os dramaturgos Lope de Vega e Calderón de La Barca, defendiam pontos de vista conciliadores, reconhecendo também a relevância das demais artes. Entretanto, pintores espanhóis, como El Greco, lutavam, no mesmo período, contra os altos impostos a serem pagos pelos artistas, cujos ofícios continuavam a ser considerados pertencentes a *Artes Mechanicae*,⁶ condição que os impedia de ter prestígio social e gozar de uma boa situação financeira, como fora conquistado na Itália. Em função desse contexto, em terras espanholas houve terreno fértil para uma longa permanência da ambiguidade em torno do *paragone*, entre defender o estatuto social de uma arte e proclamar a sua superioridade.

A situação ganhou novos contornos apenas no século XVIII. Gotthold Ephraim Lessing, escritor e crítico de arte alemão, guiado pelo Iluminismo, traçou um estudo comparativo, sobre o mito de Laocoonte, cotejando a passagem da *Eneida* que o refere, escrita pelo poeta romano Virgílio, e o conjunto escultórico *Laocoonte*, também romano, conhecido como *Laocoonte e seus filhos*.

A mais antiga notícia a respeito desse grupo de esculturas aparece em *História natural*, obra do romano Plínio, o Velho, que as considera as mais belas obras estatuárias do palácio do imperador Tito. Esse naturalista e historiador latino atribui a autoria dessas obras a três escultores: Agesandros, Polydoros e Athénodoros (cf. ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, s. d.), os quais materializaram em mármore branco o desfecho trágico do mito de Laocoonte.

Ainda que haja referências ao mesmo mito em outros textos da Antiguidade clássica, Lessing tem em conta para a comparação a versão da *Eneida*, provavelmente por ser a mais difundida. Nela, conhecemos como o sacerdote troiano de Apolo, chamado Laocoonte, em meio ao oferecimento de um sacrifício ao deus Netuno, foi surpreendido pelo ataque feroz de duas serpentes marítimas a seus dois filhos. O sacerdote tenta socorrê-los sem sucesso e acaba sendo igualmente enlaçado pelas terríveis víboras que o levam também à morte.

6 Durante a Idade Média, estabeleceu-se a oposição entre as *Artes Mechanicae* e as *Artes Liberales*. Aquelas praticadas no âmbito popular, entendidas como habilidade artesanal; estas exercidas nas classes altas, entendidas como educação para o conhecimento. As *Artes Liberales* estavam constituídas pelo estudo do *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e do *Quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia).

As serpentes teriam tido origem divina, como castigo, mas os motivos para isso repousam em diferentes hipóteses, de acordo com várias versões do mito.

Em seu estudo acerca das relações entre a literatura e as artes, Lessing (2012), no capítulo XI, parte da questão da relevância do conhecimento da fonte de tal diálogo interartístico sobre o mito para fazer suas ponderações, pois, segundo ele, ao texto matriz deve-se creditar o maior mérito. Observe-se como o estudo comparativo entre as obras é desenvolvido:

[...] no artista [escultor], a execução parece-nos mais difícil que a invenção; no poeta ocorre o contrário, e a execução, comparada com a invenção, parece-nos a coisa mais fácil do mundo. Se Virgílio houvesse retirado do grupo [escultórico] o enredamento de Laocoonte e seus filhos [pelas serpentes], então o mérito, que consideramos como o que é maior e mais difícil em sua obra, faltaria, e só ficaria o que é menor. Pois criar em primeiro lugar esse enredamento na imaginação é uma obra muito mais importante que o expressar por meio de palavras. Se ao contrário, o artista [escultor] houvesse retirado o enredamento do poeta, ainda teria, aos nossos olhos, um mérito bastante grande, mesmo perante a falta do mérito da invenção [...] (LESSING, 2012, p. 1248, tradução nossa).⁷

Lessing confere primazia a quem primeiro deu forma à imaginação, associando-o com a prerrogativa de excelência, como se observa nessa citação. Mais adiante, tece comentários sobre o efeito suscitado pelas artes e, na sequência, pondera comparativamente sobre as linguagens das artes pictórica e verbal. Diante de uma rica imagem, o crítico alemão se dá conta da simultaneidade e da ordem aleatória da comunicação dos signos visuais, bem como da incapacidade da linguagem verbal de refazer a riqueza da mensagem pictórica em palavras.

Por onde começarei a pousar os meus olhos e onde terminarei? Se o pintor tanto me encanta, mais ainda o poeta! Abro o livro e... sofro uma decepção. Só encontro quatro versos bons, que poderiam servir de legenda para um qua-

⁷ “en el artista, la ejecución nos parece más difícil que la invención; en el poeta ocurre todo lo contrario, y la ejecución, comparada con la invención, nos parece la cosa más fácil del mundo. Si Virgilio hubiese tomado del grupo el enlace de Laocoonte y de sus hijos, entonces el mérito, que en su obra lo consideramos como lo más difícil y lo más grande, le faltaría, y sólo le quedaría el menor. Pues crear en primer lugar este enlace en la imaginación es una obra mucho más importante que expresarlo por medio de palabras. Si, por el contrario, el artista hubiese tomado este enlace del poeta, todavía ofrecería a nuestros ojos un mérito bastante grande, aun cuando desapareciese el de la invención [...]”. Todas as citações do *Laocoonte*, de Lessing, pertencem à Edição Kindle, e, por isso, em lugar da indicação de página, indica-se a posição.

dro, nos quais existe matéria para um quadro, mas que, por si só, não constituem um quadro (LESSING, 2012, p. 1384, tradução nossa).⁸

Comparando em sentido inverso, Lessing (2012) também reconhece a impossibilidade da imagem de manifestar o mesmo potencial comunicativo da palavra. Embora seja possível descrever com palavras, a linguagem verbal permite ao poeta

[...] tornar tão vivas as ideias que desperta em nós, que nos transporta a ponto de acreditarmos experimentar as impressões sensíveis dos próprios objetos e que, nesse momento de ilusão, deixamos de ter consciência do instrumento das palavras que emprega para chegar a esse resultado (LESSING, 2012, p. 1559, tradução nossa).⁹

Procurando critérios para o cotejo entre o imagético – pintura ou escultura – e o verbal – poesia –, caracteriza aquele como o que se desenvolve no espaço e este, no tempo: “o tempo constitui o domínio do poeta assim como o espaço é o do pintor” (LESSING, 2012, p. 1639).¹⁰ Desse modo, os artistas plásticos teriam de escolher um único momento para imitar com sua arte, enquanto os poetas poderiam imitar ações em curso (vários momentos), além de poderem referir tanto o que é visível como o que invisível. Outro critério para a apreciação contrastiva usado pelo crítico alemão diz respeito à natureza diferenciada dos signos: motivados e naturais no caso das artes plásticas e arbitrários e simbólicos no da poesia.

Apesar de perceber as diferenças entre as linguagens e ponderar sobre elas, Lessing (2012) mantém uma perspectiva de apreço e reverência muito maior pela arte poética. Assim, o perfilhamento contrastivo das particularidades de cada uma das linguagens concorre para a valorização desta última em detrimento das artes plásticas. Na raiz dessa apreciação desigual, encontram-se tanto a questão social já aludida como a distinção feita entre execução e invenção, a propósito dos trabalhos poético e escultórico em torno ao mito de Laocoonte.

8 “¿Dónde comenzaré a posar mis ojos y dónde terminará? ¡Si tanto encanto produce en mí el pintor, cuánto más el poeta! Abro el libro y... sufro una decepción. Sólo encuentro cuatro versos buenos, que podrían servir de leyenda para un cuadro, en los cuales existe materia para un cuadro, pero que, por sí mismos, no constituyen un cuadro.”

9 “el poeta quiere hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que en nuestro transporte creamos experimentar las impresiones sensibles de los objetos mismos, mismos, y que, en este momento de ilusión, dejemos de tener conciencia del instrumento de las palabras que emplea para llegar a este resultado.”

10 “el tiempo constituye el dominio del poeta, así como el espacio lo es del pintor.”

A disforização da “execução” – como técnica – e a valorização da “invenção” – como ideia – não carregariam, ideologicamente, ainda a vinculação das artes plásticas ao âmbito das *Artes Mechanicae*?

Lessing (2012) é um incansável defensor da literatura. Quando mostra algum apreço às artes plásticas, em seguida o derrui para salientar algum elemento que colabora para uma visão reduzida dessa arte. Ao longo desse debate, constrói uma série de argumentos para consolidar seu propósito persuasivo: o mérito maior da literatura. Diante disso, podemos questionar: além dessa empatia declarada de Lessing pela literatura, haveria outra causa que moveria esse prolongamento do *paragone* em período tão adiantado de sua origem?

Para defender seu ponto de vista de maneira fundamentada, elege três grandes representantes de seu tempo para esse embate: Joseph Spence (1699-1768), historiador e erudito britânico, Count Caylus (1692-1795), poeta e grande conhecedor das artes clássicas, e Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), um dos mais respeitáveis pesquisadores da arqueologia, considerado o pai dessa área de estudos, a quem Lessing reserva particular atenção, por dele depender, como veremos, um dos alicerces da sua argumentação.

Avançando em suas reflexões, Lessing (2012) apresenta uma provocação a esse grande estudioso da arte antiga e desvela que toda a condução de seu debate tem em vista os recentes estudos de Winckelmann acerca da coleção de objetos encontrados nas escavações realizadas em Herculano e Pompeia a partir de 1748, entre os quais se encontra o conjunto escultórico de *Laocoonte e seus filhos*, mencionado nos textos clássicos, mas desaparecido por um longo período (SNODGRASS, 2007, p. 15). Lessing (2012, p. 2244-2248, tradução nossa) relata aguardar com extremo interesse a publicação da obra de Winckelmann para conhecer o seu posicionamento acerca da datação do conjunto de esculturas:

Winckelmann acaba de publicar sua *História da arte na antiguidade*. Não arrisquei nem mais um passo antes de ter lido essa obra. [...] [Para] conhecer a opinião do autor sobre o Laocoonte; não quanto ao mérito da obra, sobre o qual ele já havia se pronunciado alhures, mas sobre a época a que pertence. Qual a sua opinião neste particular? Há os que acreditam que Virgílio a viu. Há os que defendem que o artista tenha trabalhado depois do poeta.¹¹

11 “Winckelmann acaba de publicar su *Historia del arte en la antigüedad*. No arriesgaré un paso más antes de haber leído esta obra. [...] [Para] conocer la opinión del autor sobre el Laocoonte; no en cuanto al mérito de la obra, sobre el cual ya se había explicado en otra parte, sino sobre la época a que pertenece. ¿A quién sigue sobre este particular? ¿A los que creen que Virgilio lo ha tenido a la vista?, ¿o bien a los que quieren que el artista haya trabajado después del poeta?”

Lessing (2012) está, assim, interessado em obter confirmação para a sua suposição de que ao poeta corresponde a primazia da invenção e a isso se devem as semelhanças entre a passagem da *Eneida* e o conjunto de esculturas: Virgílio teria concebido o trecho narrativo que seria posteriormente figurado em mármore. Ainda que o mito fosse muito mais antigo que ambas as obras, o que permitiria que servisse de motivação nos dois casos, a antecedência dos versos épicos permitiria a validação da superioridade da arte literária, ligada à invenção e à imaginação, enquanto a arte escultórica, como outras não verbais, estaria vinculada à execução, à habilidade de confecção.

Na esteira dessa linha de pensamento, Lessing (2012) contrapõe a invenção primeira em linguagem verbal à sua re(a)apresentação em outra linguagem artística. Ao longo da sua análise, ao citar várias obras (de Homero, Virgílio, Caylus etc.), Lessing (2012) explicita algumas vezes que as artes plásticas são incompatíveis com a transposição para a literatura e vice-versa, pelo fato de possuírem sistemas sígnicos distintos. A segunda representação, ou seja, o produto inspirado na obra fonte, de acordo com o crítico, redundava em um produto de menor qualidade.

Apoiando esse raciocínio em um argumento de autoridade – os clássicos –, reafirma: “os antigos conheciam os laços que unem a poesia à pintura e não hão de tê-los estreitado mais do que seria suportável para uma e para outra” (LESSING, 2012, p. 2239, tradução nossa).¹² No entanto, na sequência, levanta uma possibilidade de concessão: “O que os artistas fizeram me ensinará o que devem fazer os artistas em geral; e quando um tal homem mantém a tocha da história, a razão pode tomá-lo atrevidamente por guia” (LESSING, 2012, p. 2239, tradução nossa).¹³

Com esse desvio de rota em sua argumentação, toda a resistência parece poder transigir – só nesse momento – em favor de uma humildade intelectual suspeita, ao atribuir a metáfora do “condutor da tocha” ao historiador Winckelmann, já prevendo a possibilidade de os estudos desse grande pesquisador trazerem à luz alguma revelação que desconstrua as teorias dele (Lessing), como aliás as informações que temos hoje nos permitem concluir que tenha ocorrido, pois as esculturas são tidas como bem mais antigas que o poema

¹² “También los antiguos conocían los lazos que unen la poesía a la pintura y no han debido estrecharlos más de lo que fuera soportable para una y otra.”

¹³ “Lo que han hecho los artistas me enseñará lo que deben de hacer en general los artistas; y cuando un hombre semejante mantiene la antorcha de la historia, el razonamiento puede tomarle atrevidamente por guía.”

épico de Virgílio. E acresça-se: Winckelmann se mantém em silêncio, desconSIDERA os questionamentos de Lessing.

De acordo com Carol Jacobs (1987, p. 485, tradução nossa), o ensaio de Lessing não se mostra, tanto quanto possa parecer, uma reflexão sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia, mas um exercício da verve polêmica do autor, que se empenha em uma *performance* crítica, na qual “A verdade da polêmica é uma força perpétua do texto como luta (*Streitschrift*), de modo que nem a verdade nem a mentira são jamais constituídas ou determinadas”.¹⁴ O termo alemão *Streitschrift* – *Streit* (“disputa”; “argumento”) + *Schrift* (“escrita”) –, eleito por Jacobs (1987) para nomear a discussão de Lessing, descreve bem a interpretação da estudiosa sobre a posição do crítico. *Laocoonte* é uma “escrita argumentativa”, que implica “luta” (*struggle*), em defesa de uma tese, na qual se desenvolvem reflexões sobre o ainda vigente *paragone*, imbricadas igualmente pelo desigual estatuto das expressões artísticas, legado pela tradição da antinomia *Artes Mechanicae versus Artes Liberales*.

Do que se examinou nessa brevíssima exposição, pode-se dizer que as reflexões de artistas e críticos acerca do cotejo entre as artes e a literatura implica a ideia de valoração ou não das linguagens que, apoiadas sobre diferentes meios de expressão, possuem funcionamentos distintos e funções sociais diferenciadas. Esse embate, avançando até o século XVIII com vozes como a de Lessing, deixou um legado crítico-teórico difícil de superar.

Os avanços tecnológicos do século XX, no entanto, intensificaram os contatos e as trocas entre os meios de expressão que já existiam, além de criarem outros meios. Esse cenário evidenciou as insuficiências de um debate que girava sempre em torno dos mesmos dilemas e salientou fatores midiáticos antes pouco destacados.

Foi preciso avançar ainda várias décadas para que pesquisadores se dedicassem ao exame das fronteiras entre as mídias em que se expressam as artes e investigassem, mais do que apenas contrastivamente o seu funcionamento e suas linguagens, os processos inerentes aos contatos entre elas, apreciando-os como uma conversa e não mais como um embate. As investigações produziram reflexões e teorias hoje conhecidas sob o abrigo do termo intermedialidade e possuem renomados autores como: Jean H. Hagstrum, Murray Krieger, James A. W. Heffernan, W. J. T. Mitchell, Claus Clüver, Jürgen Brühn, Leo Hoek,

¹⁴ “The truth of the polemic is a perpetually force of the text as struggle (*Streitschrift*) such neither truth nor untruth is ever constituted or determined.”

David Bolter e Richard Grusin, Irina O. Rajewsky, Liliane Louvel, Lars Elleström, Thaís Flores Nogueira Diniz, entre outros.

Mostrar o que ocorre na atualidade nos estudos entre artes e mídias é a proposta desta edição de *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, dedicada a contribuir para o crescimento desse campo de pesquisa com a participação de jovens investigadores que têm aqui a oportunidade de apresentar seus trabalhos e instigar o leitor a adentrar esse conhecimento.

O artigo “Traço, desenho, letra: a produção intermediática de Patrícia Galvão” propõe uma discussão acerca da produção dessa autora modernista bastante distinta dos enfoques voltados à militância de Pagu e/ou à questão do feminismo, ocupando-se em mostrar a trajetória da criação poética da autora. Tratar dos escritos/desenhos do *Álbum de Pagu* mostra-se nesse sentido bastante relevante por examinar essa obra do ponto de vista estético-composicional, valendo-se de referências representativas dos estudos da intermedialidade, como as de Lars Elleström, Irina Rajewsky e Claus Clüver. Nessa linha de pensamento, a teoria articula-se adequadamente com a análise sem a ela se sobrepôr, enquanto a pesquisadora Stella Tavares Braga Avelino explora com argúcia como o desenho e a palavra compõem mediações distintas, quer por combinações, quer por referências intermediáticas, e, por conseguinte, como se criam efeitos de sentidos múltiplos em cada caso.

Elaine Carolina Pinto, autora de “Artemísias: construções de Artemísia Gentileschi”, desenvolve um estudo interessante sobre a genialidade dessa pintora italiana do período barroco, examinando as técnicas pictóricas, os temas eleitos pela artista e seu posicionamento ideológico-profissional em um momento histórico em que a mulher sofria violências de toda ordem: social, cultural, sexual etc. E para ela, a situação não foi diferente. A par da investigação de algumas das obras da pintora, Elaine Carolina Pinto traça um cotejo muito instigante entre a produção pictórica e *A paixão de Artemísia*, romance de Susan Vreeland sobre a pintora e sua obra, ancorado nos trabalhos de estudiosos da intermedialidade como Liliane Louvel e Miriam Vieira e em obras de pesquisadores da arte, como Cesare Ripa, Cristine Tedesco, entre outros.

O trabalho de Victória Elizabeth dos Santos, “Uma análise intermediática de *The Hobbit* e ‘Misty mountain hop’ a partir do modelo de comunicação de Elleström”, expõe com clareza a teoria do pesquisador sueco acerca das modalidades e dos modos das mídias, bem como trata de conceitos como aspectos qualificadores das mídias, mediação, representação e transmediação. Discute

com propriedade esses fundamentos e demonstra como eles operam nas obras selecionadas pela autora.

Uma área de pesquisa se faz com autores, leitores e trabalhos em circulação e debate. É no intuito de alimentar a sinergia do campo da intermedialidade que tivemos a satisfação de organizar este dossiê e entregá-lo aos jovens pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) como um convite à leitura e a futuras colaborações.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. *On painting*. Translated with introduction and notes by John R. Spencer. 2. ed. New Haven, London: Yale University Press, 1966.

DA VINCI, L. *The notebooks of Leonardo Da Vinci, complete*. 9. ed. The Project Gutenberg, 2004. Disponível em: https://fb2bookfree.com/uploads/files/2019-06/1560395369_the-notebooks-of-leonardo-da-vinci-complete-by-da-vinci-leonardo.pdf. Acesso em: 11 set. 2021.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Laocoön – Greek sculpture. In: CHISHOLM, H.; HOOPER, F. H. (ed.). *Encyclopædia Britannica*. 11. ed. Cambridge: Cambridge University Press, [s. d.]. v. 21, p. 841-844. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Laocoon-Greek-sculpture>. Acesso em: 10 set. 2021.

HORATIUS FLACCUS, Q. Ars poetica – Epistula ad Pisones (18 a.C.). In: TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994. (Edição bilíngue latim-português).

JACOBS, C. The critical performance of Lessing's Laokoon. *MLN*, v. 102, n. 3, p. 483-521, Apr. 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2905583?seq=11>. Acesso em: 10 set. 2021.

LESSING, G. E. *Laocoonte*: Laokoon, Laocoön, o sobre los límites de la pintura y de la poesía, seguido de las cartas sobre la literatura moderna y cartas sobre el arte antiguo. Traducción Javier Merino. Madrid: Ediciones Ibéricas, Kindle, 2012.

SNODGRASS, A. What is classical archaeology? In: OSBORNE, R.; ALCOCK, S. E (ed.). *Classical archaeology*. Malden: Blackwell, 2007. (Blackwell Studies in Global Archaeology Series, 10).

WALTHAUS, R. In the beginning was the canvas. In: ROBILLARD, V.; JONGENEEL, E. (ed.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 125-143.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.