

# Referências intermidiáticas no romance Los Muertos

Referencias intermidiáticas en la novela Los Muertos

Intermedial references in the novel Los Muertos



André Correa da Silva de Araújo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo utiliza os estudos literários de intermedialidade para realizar uma análise da forma pela qual a literatura se apropria de formas específicas de produção de sentido trazidas por diferentes mídias. Realizaremos um percurso conceitual que apresenta as principais contribuições dos estudos intermediais no campo da teoria literária para realizar uma análise do romance “Los Muertos” (2010), de Jorge Carrión, como uma obra centrada justamente nas referências intermediais de diferentes mídias para o texto literário.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Literatura. Los Muertos. Jorge Carrión.

**Resumen:** Este artículo utiliza los estudios literarios de la intermedialidad para analizar el modo en que la literatura se apropia de formas específicas de producción de sentido propiciadas por diferentes medios de comunicación. Seguiremos un recorrido conceptual que presenta las principales aportaciones de los estudios de intermedialidad en el campo

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS. Tem título de Mestre pela mesma instituição, onde também graduou-se em Comunicação Social - Bacharel em Jornalismo.

de la teoría literaria para llevar a cabo un análisis de la novela de Jorge Carrión "Los Muertos" (2010), como obra centrada precisamente en las referencias intermediales de diferentes medios al texto literario.

**Palabras clave:** Intermedialidad. Literatura. Los Muertos. Jorge Carrión.

**Abstract:** This article uses literary studies of intermediality to analyze the way in which literature appropriates specific forms of meaning production brought about by different media. We will follow a conceptual path that presents the main contributions of intermedial studies in the field of literary theory in order to carry out an analysis of Jorge Carrión's novel "Los Muertos" (2010), as a work focused precisely on the intermedial references of different media into the literary text.

**Key-words:** Intermediality. Literature. Los Muertos. Jorge Carrión.

## 1. Introdução

Em seu último livro inédito publicado em vida no ano de 1987, intitulado provocativamente de *Há Futuro para a Escrita?* (2010), o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser responde a esse questionamento de maneira categórica: "Parece não haver quase ou absolutamente nenhum futuro para a escrita, no sentido de sequência de letras e outros sinais gráficos" (2010, p.19).

Quase trinta anos após essa previsão de um futuro quase inexistente para a escrita, nos encontramos em um momento em que jamais se escreveu tanto. Kenneth Goldsmith caracteriza o atual estado da circulação de informação como de uma "abundância textual":

Even as the digital revolution grows more imagistic and motion-based there's been a huge increase in text-based forms, from typing e-mails to writing blog posts, text messaging, social networking status updates, and Twitter blasts: we're deeper in words than we've ever been (2011, p.36).

Apesar de aparente antagonismo, Flusser e Goldsmith não estão em posições opostas. Pelo contrário, o que Goldsmith identifica tem a ver diretamente com o questionamento de Flusser. O filósofo se questiona a respeito da escrita como "sequência de letras e outros sinais gráficos", como um sistema tradicional de inscrição e notação da

informação. O que ambos estão chamando atenção é para o fato de que a escrita, como qualquer outra tecnologia, tem a potencialidade (e a necessidade) de se transformar e se reconfigurar enquanto tecnologia de comunicação. Como afirma Goldsmith, "In the face of unprecedented amount of digital text, writing needs to redefine itself in order to adapt to new environment of textual abundance" (2011, p. 34).

A posição de ambos os autores, entretanto, não é uma constante quando se fala do futuro da escrita e da literatura. Kathleen Fitzpatrick, em *The Anxiety of Obsolescence* (2005), realiza um exaustivo estudo sobre a retórica do "fim do livro e da literatura". Fitzpatrick identifica como razão para tal fim, de maneira geral, a impossibilidade da escrita e da literatura competir com as chamadas "novas mídias" de comunicação. Curiosamente, Fitzpatrick identifica essa retórica pelo menos desde meados do século XIX, paralelo ao desenvolvimento dos primeiros meios de comunicação elétricos e eletrônicos. Ou seja, há pelo menos cento e cinquenta anos há uma narrativa que apregoa um inevitável fim da literatura e do escrever. Todavia, ainda há escrita, ainda há literatura.

O que é interessante notar é o fato de que tanto a narrativa do fim da escrita quanto a de sua necessária transformação tem semelhante agente central: a questão do ambiente midiático. Comum a ambas as posições existe um fato: não há como negar a influência das novas mídias e seu ambiente por sobre a escrita. Se essa dinâmica será responsável pela eventual obliteração da arte verbal ou por uma transformação explosiva em suas formas segue tema de debate.

Não nos preocupa nesse trabalho discutir o futuro, sombrio ou glorioso, da escrita e da literatura, mas sim o seu presente. Retomando mais uma vez Vilém Flusser, nos posicionamos no escopo da seguinte proposta: "A questão é a seguinte: o que há de específico no escrever?" (2010, p.21). Tal questionamento se torna ainda mais pertinente se, levando em consideração os discursos acima dispostos, compreendemos que a escrita e a literatura estão em constante relação com outras formas mediais. Há, então, a necessidade de um complemento para a questão de Flusser: o que há de específico no escrever levando em consideração sua inevitável interação com as outras mídias que compõem nossa sociedade?

Nota-se que nosso propósito está menos calcado em uma compreensão da escrita ou da literatura em si, mas em um ponto de vista que é levar em consideração o primado da relação. A especificidade da literatura nos interessa como uma mídia que, inevitavelmente, está em interação com todo o complexo midiático de nossa época. É mais uma questão de saber qual a posição que a literatura ocupa - ou pode ocupar - num estudo a respeito dos processos comunicativos contemporâneos do que investigar a sua constituição ontológica.

Neste artigo, iremos discutir as formas pelas quais a literatura se apropria de expressividades próprias de diferentes mídias, usando como quadro conceitual os estudos de narratologia intermedial, a partir de Wolf (2004), Ryan (2005) e Rajewsky (2005). A partir da apresentação desses conceitos, iremos abordar o romance *Los Muertos* (2010), de Jorge Carrión, para analisar as formas pelas quais tal romance estabelece experimentações que modificam determinados padrões da forma do romance tradicional para criar uma narrativa propriamente intermedial.

## 2. Narratologia Intermedial

If literature has influenced and has in turn been influenced and transmitted by a plurality of media, the study of media should become an integral part of literary studies. McLuhan's famous slogan, "The medium is the message ", is no doubt exaggerated, but an apt reminder of an undeniable fact: the multiplicity of literary media including their technical aspects, is not a negligible accidental. Rather, medial conditions shape the literary content to a considerable degree and therefore merit attention" (WOLF, 2004, p.2)

Essa citação de Wolf abre um caminho importante para estudar a literatura e sua relação com a paisagem midiática em que está inserida. Não apenas a literatura está em relação constante com outras formas expressivas, diferentes mídias que veiculam e moldam a cultura de maneiras distintas do texto literário, como também ela poderia se apropriar de tais formas, manipulando assim suas capacidades expressivas, através de traduções de características de outros meios. Dessa forma, mídias contemporâneas acabam sendo, por sua dimensão expressiva, um combustível criativo para elaborar experimentações literárias do ponto de vista formal, o que torna esse trânsito um objeto de interesse para os estudos literários. Mas como abordar as mídias nesse contexto?

Talvez uma primeira aproximação, já indicada por Wolf, é compreender que as mídias não são apenas suportes que permitem a expressão e a comunicação, elas têm sua própria especificidade na forma como transmitem as mensagens. Dependendo do sistema semiótico utilizado, o tipo de tecnologia e até mesmo seu uso cultural moldam a maneira como o conteúdo é produzido. Essa "especificidade" de cada mídia é o que se chama de medialidade. Ryan (2005b) nos ajuda a entender a medialidade de cada mídia dividindo-a em três instâncias: semiótica, tecnológica e cultural. Essa divisão é, claramente, apenas didática. Cada mídia tem sua própria medialidade que reúne aspectos das três instâncias e não pode ser separada. Mas, para entendê-la, é útil abordar essas três instâncias diferentes.

A primeira instância é a semiótica. De acordo com Ryan “the semiotic approach looks at the codes and sensory channels that support various media. It tends to distinguish three broad media families: verbal, visual and aural.” (2005b, p, 14) Podemos diferenciar as mídias a partir de sua constituição semiótica, de acordo com o código que está sendo usado para a mensagem a ser comunicada. Por exemplo, uma mensagem escrita é transmitida em um código verbal. A fotografia e a pintura usam o código visual, e assim por diante. No caso da mídia eletrônica, as coisas ficam um pouco mais complicadas. O rádio, por exemplo, é claramente uma mídia auditiva. Mas o cinema é visual e auditivo, assim como a televisão, eles são plurissemióticos. Portanto, é possível ter não apenas sistemas semióticos mistos em uma única mídia, mas também mídias diferentes usando os mesmos sistemas semióticos.

Assim, uma segunda categoria é exigida, que é a tecnológica. Na abordagem semiótica, a televisão e o cinema não seriam mídias diferentes. Mas, se você considerá-los como tecnologias, eles são completamente diferentes. O cinema usa imagens estáticas gravadas em um filme material projetado em uma tela grande, enquanto a televisão usa imagens gravadas magneticamente transmitidas por ondas de rádio para uma caixa com uma tela. Ambos usam imagens e sons como seu código semiótico, mas a maneira como são usados é completamente diferente. Elas têm medialidades diferentes que só podem ser percebidas por meio de seu aspecto tecnológico.

A terceira dimensão da mídia é seu uso cultural. Essa dimensão é a que leva em conta a maneira pela qual as diferentes mídias circulam na sociedade, seus papéis sociais adquiridos historicamente. O exemplo mais concreto dessa diferença é a literatura e os jornais. Ambos usam o sistema verbal e a tecnologia de impressão, mas são completamente diferentes. Pode-se argumentar que a literatura não seria em si uma mídia por suas instâncias semióticas e tecnológicas, pois ela pode se manifestar de diferentes maneiras, como teatro, poesia ou panfletos nas ruas. Mas a literatura se tornou uma instituição cultural que tem certos padrões culturais que garantem uma certa unidade em suas manifestações. Essa unidade, que envolve as três instâncias da medialidade, é o que garante a literatura como uma mídia diferente dos jornais, por exemplo.

A dimensão cultural da medialidade é aquela que compreende a mídia em sua totalidade como uma instituição, como a combinação das muitas tecnologias que permitem a comunicação, a maneira como elas interagem e como influenciam a vida cotidiana. É essa instância que permitiria entender algo tão genérico como "as mídias".

Mas não devemos entender as diferentes mídias como entidades separadas, sem nenhuma relação entre si. As mídias "aprendem" umas com as outras, pegando experiências de um campo e experimentando no outro. A literatura é uma mídia na qual essas experiências são radicais, principalmente pelo fato de lidar com a narrativa. Cada nova mídia cria sua própria forma de narrativa. A narrativa expande seus limites, não apenas como um produto específico, mas como um todo.

A forma linear da tecnologia de escrita deu lugar a um determinado tipo de narrativa. Mas desde as narrativas visuais do cinema e da televisão, por exemplo, podemos expandir o potencial da forma escrita experimentando ideias de outras mídias. E esse é um dos pontos-chave da questão da mídia nos estudos literários: como as experiências com diferentes mídias afetaram a literatura em relação às suas narrativas? Ryan chama a atenção para essa propriedade da literatura:

a text may expose latent properties in its medium, properties that expand its expressive potential beyond current practice. This happened when postmodern print novels began playing with graphic layout, and made us aware of the spatiality of the print medium, a spatiality that is forgotten when print is considered to be nothing more than the translation of spoken language. (RYAN, 2005b, p.24)

A ideia de que a mídia interage de diferentes maneiras, moldando e expondo propriedades latentes de um determinado meio, é essencial para entender a literatura em sua relação com a mídia. Não apenas para entender o processo narrativo como um todo, mas também para testemunhar como a literatura reage e responde a essas novas formas de contar histórias. E esse é o objetivo da narratologia intermedial: discutir a narrativa literária com foco na maneira como ela se apropria e traduz diferentes técnicas, trazidas à luz por outras mídias, em seus próprios termos.

Os estudos de narratologia que consideram o suporte material da expressão podem ser úteis para entender como o processo narrativo se desenvolve em diferentes mídias. Mas, podemos usar essa abordagem medial também para ver como a literatura atua nesse trânsito de mídias em interação e seus potenciais narrativos. Afinal, como dito acima, a mídia não é uma forma estática e deslocada de comunicação dentro da sociedade. Diferentes mídias estão sempre interagindo, tomando emprestado umas das outras e compreendendo seu próprio potencial criativo em relação a elas.

A compreensão da interação entre as mídias deve estar centrada em fenômenos que mostrem claramente uma mídia se relacionando com outra por meio de suas medialidades. Esse fenômeno é o que é comumente conhecido como intermedialidade. Irina Rajewsky identifica três formas diferentes de intermedialidade que ocorrem entre as mídias em geral: transposição de mídia, combinação de mídia e referência intermediática.

A transposição de mídia seria a mais simples, sendo o trânsito de um determinado produto em diferentes mídias, como a adaptação de um texto literário para o cinema ou vice-versa. É a análise de um produto específico, ou de uma narrativa, em dois sistemas diferentes:

aqui a qualidade intermediática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático. (RAJEWSKY, 2012, p.8-9.

A análise, portanto, é comparativa, buscando entender as maneiras pelas quais uma determinada narrativa "original" pode ser adaptada para outra mídia, mas mantendo um núcleo central. Essa categoria também contempla o que está sendo chamado de "narrativas transmídia", quando uma única história é cruzada entre diferentes produtos de mídias distintas. O filme "Matrix" seria um exemplo, quando a história passou do próprio filme para histórias em quadrinhos, videogames, filmes de animação e assim por diante.

A combinação de mídias ocorre quando determinadas manifestações de uma determinada mídia são diretamente "citadas" em outra. Como diz Rajewsky,

A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a constituição e significado do produto. . (RAJEWSKY, 2012, p.9)

Essa categoria investiga determinados produtos específicos que usam diferentes mídias como parte integrante de sua produção. Diferentemente da transposição de mídia, uma categoria comparativa, a combinação de mídia analisa um determinado produto que contém em si manifestações de várias mídias. Seria o caso de um romance com imagens, por exemplo, ou de uma peça de teatro que usa vídeo em determinadas cenas. O caso da combinação de mídias é algo como uma colagem de diferentes mídias convencionalmente distintas, não apenas de diferentes sistemas semióticos, como imagem e som. Essa categoria também contempla a ideia de narrativas "multimídia", como ficção de hipertexto ou instalações de arte.

A terceira categoria proposta por Rajewsky é a que mais nos interessa, a referência intermediária. Essa categoria tenta entender como alguns textos "imitam" formas de diferentes mídias sem realmente usá-las diretamente. Ao contrário da combinação ou transposição de mídias, a análise da referência intermediária usa apenas uma mídia como objeto e como esse objeto cria suas próprias formas de referência a outras mídias.

As referências intermediárias devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica

produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. (RAJEWSKY, 2012, p.10)

A intermedialidade, no sentido estrito de referência intermidiática, pode ser uma das maneiras mais interessantes de analisar as interações entre as mídias, especialmente na literatura. Se compreendermos que a mídia necessariamente influencia e muda a narrativa como um todo, as maneiras pelas quais os textos literários se referem a outras mídias em seus próprios termos é um aspecto claro de como essa influência pode ser notada. Wolf reafirma essa qualidade da literatura e insiste que os estudos de intermedialidade devem se concentrar especificamente na literatura, dadas suas diferentes maneiras de se envolver com diferentes mídias:

(inter)mediality studies should preferably be centered on literature. In particular, scholars of textuality would be able to activate their expertise when focusing on literature in the following five ways, which at the same time are elements of a general typology of intermedial forms: a) literature as a medium that shares transmedial features with other media and thus invites a comparative perspective; b) literature as a medium that can yield material for transposition into other media or can, vice versa, borrow material from other media; c) literature as a medium that can enter into plurimedial combinations with other media in one and the same work or artefact; d) literature as a medium that can refer to other media in various ways; and e) literature as an element in a historical process of remediation(WOLF, 2011, p. 5)

Essa tipologia de cinco maneiras de entender os estudos intermidiáticos sobre literatura é útil para sabermos de que maneira a literatura se envolve com diferentes mídias. A primeira e a segunda maneiras seriam casos especiais de transposição de mídia aplicada especificamente à literatura, e a terceira, de combinação de mídia. Estamos mais interessados na quarta maneira, em que a análise se concentra em um texto literário específico para entender sua narrativa em relação a técnicas narrativas "emprestadas" de outras mídias.

Na literatura, podemos ver diferentes maneiras de abordar a referência intermidiática. Há uma referência direta, como a menção de um determinado filme ou produto de televisão na narrativa. Isso poderia ser entendido usando conceitos de intertextualidade, por exemplo. O problema de usar a intertextualidade para analisar esses

fenômenos é que ela ignora os diferentes modos pelos quais as mídias podem se cruzar para além de sua dimensão puramente verbal. Mesmo que a referência seja apenas a descrição de uma determinada cena de um filme, a materialidade da expressão em si está sendo manipulada. Não se trata apenas de uma citação direta, como seria no caso da intertextualidade, mesmo que os efeitos sejam semelhantes. A questão é que uma referência intermediária requer algo como uma tradução de uma mídia diferente em outra, como uma imagem em um texto verbal.

Esse aspecto "tradutório" fica mais claro quando a referência não é tão direta a um determinado produto, como romances compostos na forma de gêneros cinematográficos ou televisivos, na forma de uma comédia romântica ou de um reality show. Nesses casos, seria necessário entender as características básicas de cada gênero e a maneira como o texto criou estratégias para deixar claro que esse gênero está sendo referenciado. Não há um produto específico sendo adaptado, nem uma transposição material da mídia que o teria originado. É literatura experimentando formatos originados em outro lugar, mas que agora são literatura.

Assim, podemos abordar os textos literários buscando essas referências específicas, que na maioria das vezes são aspectos narrativos. É por isso que a ideia de uma Narratologia Intermediária, como proposta por Wolf (2004), poderia ser útil, mapeando e descrevendo as maneiras pelas quais outras narrativas de mídia são traduzidas para a forma literária, expandindo suas fronteiras e mostrando potenciais latentes de expressão.

Como diz Rajewsky,

Em vez de combinarmos diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (Rajewsky, 2012, p.10-11)

Os meios específicos da literatura, que são capazes de traduzir outras formas de mídia, necessariamente abrem novas possibilidades para os textos literários que estavam "escondidos" em sua própria forma de mídia.

Isso fica ainda mais claro em formas mais sutis de abordar referências intermediais. Em vez de se referir a um produto ou gênero específico de outra mídia, o texto se apropria de certos aspectos da própria medialidade. É claro que esse tipo de transposição é um efeito de ilusão, que tenta evocar algum aspecto de uma mídia diferente, seja em sua instância semiótica, tecnológica ou cultural. O autor escreve usando características de determinada mídia, tentando traduzir sua medialidade para o texto. Rajewsky chamaria isso de efeito "como se". O escritor compõe o texto "como se" tivesse uma câmera, atores reais, imagens. Mas como não tem, ele precisa criar uma estratégia para fazer parecer que tem.

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro da sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, pode ser transposta somente no modo figurativo do “como se”. Referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramediáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de que um produto de mídia não pode usar ou genuinamente reproduzir elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas evocá-los ou imitá-los. Conseqüentemente, uma referência intermediática pode apenas gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia. (Rajewsky, 2012, p.13)

Esse tipo de referência afeta necessariamente a narrativa. Usando o exemplo da medialidade da televisão, vimos que as instâncias semiótica, tecnológica e cultural afetam profundamente sua narrativa - história e discurso. Essas instâncias estão agora estabelecidas como estratégias narratológicas que podem ser emprestadas, por meio da tradução, pela literatura. Como essas instâncias são traduzidas no texto é uma questão narratológica.

### **3. Los Muertos**

O romance *Los Muertos*, de Jorge Carrión (2009), tem como premissa - ou melhor, como gatilho - uma série de televisão imaginária chamada *Los Muertos* (The Dead), cujas duas temporadas foram transmitidas (no universo ficcional do romance) durante os anos de 2010 e 2011 pelo canal norte-americano Fox. Sua estrutura divide-se em cinco partes distintas: a primeira parte é composta de uma descrição em “modo câmera” da primeira

temporada de série, dividida em 8 episódios e um epílogo. A segunda parte do romance compreende uma reportagem, também fictícia, publicada na revista *The New Yorker* logo após o fim da primeira temporada da série, analisando o impacto produzido por *Los Muertos* na sociedade, destrinchando seus temas e descrevendo sua recepção. Na terceira parte do romance, retornamos à descrição em modo câmera da segunda temporada da série, de novo em oito capítulos e um epílogo. A quarta parte, sob o título de apêndice, nos é apresentado um ensaio acadêmico que analisa, em retrospecto, a fortuna crítica agregada pela série, além de propor uma discussão teórica sobre a mesma. Por fim, como última parte do romance, temos a transcrição de uma entrevista com os criadores da série no programa Larry King Live.

Essa estrutura do romance, que mistura diferentes gêneros textuais, garante uma posição em que sua produção de sentido só emerge a partir da manipulação de formas midiáticas distintas, seu modo de inter-relação, e a forma pela qual tais dinâmicas se traduzem na sociedade compondo o ambiente contemporâneo. Todo seu processo de produção de sentido se dá especificamente nas formas pelas quais se trabalham referências intermediáticas, como que até mesmo a própria estrutura do romance se baseia diretamente em uma interação do texto com o ambiente midiático no qual está inscrito.

A primeira temporada da série *Los Muertos* trata de misteriosas aparições de seres-humanos, chamados de *Los Nuevos*, ao redor do globo. Misteriosas aparições, pois essas pessoas surgem, literalmente, do nada: materializam-se em becos afastados sem nenhuma memória de quem são ou como chegaram ali. Essas pessoas, que aos poucos vão se tornando milhares, começam a ser resgatadas pelos *Nuevos* mais antigos, que já estabeleceram uma mínima condição de vida. Não é necessário ressaltar que se cria uma espécie de crise geopolítica mundial, pois não se sabe nem de onde nem como essas pessoas surgem, ou o que fazer com elas.

Como a narrativa dessa primeira temporada é narrada em modo câmara, ou seja, com descrições ‘objetivas’ de supostas imagens que estariam passando numa tela, o leitor tem apenas pistas do que efetivamente está acontecendo. Mas essas pistas aos poucos vão tomando corpo e passa-se a entender que os *Nuevos* são na verdade personagens de ficção que foram assassinados em seus respectivos ‘mundos ficcionais’ e que surgem nesse

mundo alternativo. O modo como o leitor pode descobrir isso é partir das "videntes", pessoas que aparentemente têm a possibilidade de ter vislumbres sobre a vida pregressa dessas personagens. Assim, toda vez que um *Nuevo* surge, ele é encaminhado a uma dessas videntes que diz, de maneira muito dispersa, seu nome e o universo do qual vieram. O interessante é que os *Nuevos* que vieram de um mesmo 'texto' acabam se juntando em comunidades e tentando reviver suas histórias originais, sem ter a menor ideia de que são personagens ficcionais. Aqui, podemos observar como, de um ponto de vista formal, a própria narração é tomada dentro do efeito "como se", explorado por Rajewsky. Ao mesmo tempo, há também uma constelação de referências textuais, que tem uma origem imagética, cujo sentido só se dá, como que na forma da investigação, justamente a partir das propriedades mediais de cada meio.

A explicação dessa dinâmica de forma expositiva nos é dada a partir do ensaio de Martha H. de Santis, jornalista que publica um ensaio sobre a recepção de *Los Muertos* após o fim da primeira temporada. É interessante, entretanto, notar que a compreensão de que os *Nuevos* eram personagens ficcionais mortos ressuscitados em outro universo aparece como evidente para os espectadores da série, ainda que para o leitor isso fique muito pouco aparente. Na realidade, a chave para a compreensão da primeira temporada da série (no universo ficcional do livro) ocorre no Epílogo da primeira temporada, onde se cria uma colagem com descrições das imagens dos filmes *Blade Runner*, *a Lista de Schindler*, *MacBeth* (em suas três versões para o cinema) e *Duro de Matar*. Para o espectador da série no universo diegético do romance, ao ver essa colagem com as imagens originais dos filmes que lhes deram origem, fica evidente a relação: para nós, leitores, é preciso que se crie uma espécie de explicação para aquilo que foi insuficiente no plano do verbal.

Terminada a primeira temporada - ou a primeira parte do romance -, cujo tema principal é a busca pela identidade e a inclusão em comunidades num mundo estranho, somos apresentados à recepção estrondosa que a série causou na sociedade. Martha H. de Santis mapeia toda uma rede de circulação criada a partir da recepção da série desde blogs, associações de fãs, material derivado, jogos com os personagens - que fez com que sua exibição tenha sido um marco na cultura do século XXI. O traço mais marcante apontado na reportagem é a criação da rede social Mypain.com. A rede social surge em

decorrência de uma nova sensibilidade relacionada aos personagens mortos da ficção, como forma de estabelecer comunidades de fãs de determinados personagens para honrar sua memória. Com o sucesso da rede, os criadores expandiram a plataforma para uma espécie de jogo estilo *Second Life*: cada usuário poderia escolher um personagem da ficção mundial e torná-lo seu avatar, num mundo interativo semelhante ao da série *Los Muertos*. A febre que se alastra sobre a utilização de avatares nessa rede social fez, inclusive, os administradores leiloarem avatares, com preços alcançando a soma de até 10 mil dólares (como acontece com avatar do personagem Capitão América, que após um longo leilão é comprado por Hillary Clinton). O ensaio, além de discutir outras questões de cunho mais analítico sobre a série em si, encerra-se com a promessa de uma segunda temporada ainda mais impactante.

A apropriação que Carrión faz da lógica das redes sociais, traduzindo-a em um ensaio, cria camadas de referências intermediáticas. Trata-se de um uso cultural específico, propriamente transmidiático, em que diferentes mídias se apropriam umas das outras, deixando claro como que a história tem a capacidade de se desenvolver em diferentes suportes. Cada suporte, obviamente, tem seu próprio processo de produção de sentido, mas Carrión faz questão de demonstrar como que essa variação da história se dá sempre num processo de tradução e apropriação. A série se apropria de outras séries televisivas, que por sua vez é apropriada por uma rede social, que é descrita em um ensaio jornalístico.

De volta à série. Se a primeira temporada passava-se na Nova York de 1995, a segunda temporada se passa no ano de 2015. Vinte anos depois, os *Nuevos* já se encontram adaptados à sociedade e nós, leitores, já estamos também familiarizados com a situação dos personagens ressuscitados. Entretanto, se a chave da primeira temporada era o misterioso aparecimento de seres-humanos, a segunda temporada inverte a dinâmica e agora nos deparamos com o desaparecimento sistemático de pessoas, primeiro os *Nuevos*, mas em certo momento alcançando toda a sociedade. O núcleo protagonista da primeira temporada era a comunidade de ressuscitados de *Blade Runner*, na segunda é a série televisiva *Sopranos* que guia a narrativa. É interessante o modo como os personagens, ainda que deslocados de seus mundos originários, tendem a agir de acordo com suas personalidades e posições ocupadas. Assim, os mortos de *Sopranos* também

formam uma máfia, Bruce Wayne e Clark Kent (Batman e Super-Homem) são policial e jornalista, respectivamente. Há, inclusive, personagens que seguem deslocados devido a uma “confusão” das imagens originais providas pelas videntes, onde, por exemplo, Tony Soprano - chefe da máfia de New Jersey na série *Sopranos* - em *Los Muertos* é, na verdade, um personagem deslocado, que não sabe onde se encontra.

A dinâmica da segunda temporada, do ponto de vista do leitor, é transformada completamente, devido às informações agregadas com a reportagem anterior. O comentário transforma a narrativa, e Carrión, consciente disso, torna ainda mais difuso o mapeamento e as relações propostas entre esses mortos ressuscitados. A grande sacada da segunda temporada, ao menos para o leitor do romance, é a quebra do clímax final. Pois o grande vilão da série, El Topo, só se revela no final do último capítulo como espião responsável por arquitetar os desaparecimentos (ainda que de forma não explicada pela série). A questão é que como o único modo de referir-se ao personagem na forma verbal é a partir de seu nome próprio, sabemos desde seu aparecimento que ele é um espião, pois El Topo (ou a Toupeira, em português) é o codinome de George Smiley, vilão dos livros de espionagem escritos por John Le Carré. Ou seja, se na primeira temporada a falta da imagem confundia o leitor do romance, na segunda acaba estragando sua surpresa.

Com o fim da segunda temporada, e o fim de todas as pessoas do mundo de *Los Muertos* (para onde vão os mortos do mundo dos mortos?), recebemos em nossas páginas o apêndice com um ensaio acadêmico publicado em um periódico no ano de 2015, assinado por dois acadêmicos da Universidade Autônoma de Barcelona, Jordi Battló e Javier Pérez. Dividido em cinco tópicos, o ensaio discute o caráter pós-traumático da série, ou como falar de genocídio a partir da serialidade televisiva. Pois, se no intervalo entre as duas temporadas já havia uma consciência a respeito de que tipo de impacto nos causaram as mortes de personagens ficcionais, no período posterior à série questiona-se até que ponto podemos falar do genocídio na ficção. Citando desde Claude Lanzmann, Jonathan Littel, Art Spiegelman, e Primo Levi, os ‘autores’ do ensaio posicionam a série como um ponto central de intertextualidade entre um mundo cada vez mais dominado pelas formas ficcionais e as narrativas de horror do genocídio. Além dessas colocações de ordem estética mais geral, os autores também entram em uma discussão profunda sobre a medialidade da televisão e a impossibilidade de transpor a narrativa de *Los Muertos*

para qualquer outro formato, tanto por causa de seu apuro na produção das imagens, criando muitas camadas de sentido, como também pelo jogo proposto pela medialidade televisiva, sua serialidade e penetração cultural. Os autores terminam seu ensaio fazendo uma contundente crítica ao esforço de Martha H. De Santis (a mesma autora da reportagem que intercala as duas temporadas) de adaptar a série para o formato verbal, criando um romance de 690 páginas que, de acordo com os autores, falha miseravelmente em seu propósito. Como os autores deixam bem claro, “Ahí radica el hecho estético diferencial de *Los Muertos*: su imposible translación a otro lenguaje” (Carrión, p.160). A ironia, que de tão evidente poderia perder sua força, dá uma volta sobre si mesma e afirma, por inversão, a singularidade da forma literária: sim, seria impossível adaptar *Los Muertos* (o romance) para outra linguagem.

Ao fim do livro, em sua última página para ser preciso (após os créditos), há a transcrição de uma entrevista realizada com os autores da série, Mário Alvarez e George Carrington no programa da CNN Larry King Live. No curto trecho da entrevista transcrito, os autores conversam sobre o fato de terem decidido realizar apenas as duas temporadas da série e nunca mais realizar nenhum tipo de trabalho artístico. Aventa-se a possibilidade de terem comprado uma ilha, mas o tom irônico e jocoso de ambos na entrevista não permite tirar nenhuma conclusão precisa.

Vemos como Carrión coloca em jogo diferentes mídias e medialidades para fazer o seu romance produzir sentido. Mais do que a história narrativa da série televisiva, Carrión acaba por narrativizar justamente as referências e transposições midiáticas. Através de formas expressivas como o ensaio jornalístico, o artigo acadêmico, a entrevista televisiva, etc., ele toma um fenômeno propriamente midiático e o torna uma narrativa. Essa narrativa, das sucessivas traduções dos personagens em diferentes meios, acaba se tornando o centro de sua preocupação como escritor, para além de ser um fenômeno apenas sociológico ou comunicacional. É a própria escrita e sua capacidade de traduzir, analisar e mimetizar as mídias, enquanto crítica, que é a protagonista de seu romance.

#### **4. Considerações Finais**

Em síntese, a análise da narratologia intermediária no romance *Los Muertos* de Jorge Carrión ilustra a capacidade do autor em utilizar como centro de sua narrativa a

questão do trânsito e da referência intermediática. Ao explorar a interconexão entre diversas mídias e formas de expressão artística, Carrión oferece, ao mesmo tempo, uma experimentação de linguagem que desafia a forma tradicional do romance, e também um texto crítico, uma espécie de metacomentário, sobre o funcionamento das mídias no contemporâneo.

Ao longo da análise, fica evidente que Carrión utiliza elementos textuais para traduzir aspectos visuais e audiovisuais de maneira habilidosa para criar uma narrativa que manipula os limites da página escrita, para dar conta de uma variação em sua própria forma e modo de composição. A narrativa em *Los Muertos* se desdobra em distintas camadas, convidando o leitor a explorar a relação entre o que seria um texto principal, seus paratextos e as referências intermediáticas. Essa abordagem não apenas desafia as expectativas tradicionais do romance, mas também abre espaço para uma análise mais profunda das interações entre texto e imagem, palavra e som, ficção e realidade. Nesse sentido, a obra de Carrión se insere em um contexto literário mais amplo, onde a narratologia intermediática se torna um terreno fértil para a experimentação e a inovação literária.

---

## Referências

- FLUSSER, Vilém. **A escrita: Há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume, 2010.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age**. NY: Columbia University Press, 2011
- CARRIÓN, Jorge. **Los Muertos**. Buenos Aires: Mondadori. 2010
- FITZPATRICK, Kathleen. **The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television**, NY: Vanderbilt Univ Press, 2005
- RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RYAN, Marie-Laure. **Media and Narrative**. The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 288-292. 2005
- RYAN, Marie-Laure. **On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology**. Narratologia 6. Ed. Jan Christoph Meister, Tom Kindt, and Wilhelm Schernus. Berlin: De Gruyter. 1-23. 2005b

WOLF, Werner. **(Inter)mediality and the Study of Literature**. *Comparative Literature and Culture* 13.3. Ed. Steven Totossy de Zepetnek, Asunción Lopes-Varela Azcárte, Haun Saussy. P. 1-9, 2011.

WOLF, Werner. **Cross the Border-Close that Gap': Towards an Intermedial Narratology**. *European Journal of English Studies* 8.1: 81-103. 2004

WOLF, Werner **Intermediality**. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London: Routledge. 252-56. 2005