

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA: UMA ANÁLISE DE TIPOLOGIAS

VICTÓRIA ELIZABETH DOS SANTOS*


Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG Letras), Guarulhos, SP, Brasil.

Recebido em: 18 set. 2019. Aprovado em: 27 set. 2021.

Como citar este artigo: SANTOS, V. E. dos. Relações intermidiáticas entre literatura e música: uma análise de tipologias. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 22, n. 2, p. 69-90, maio/ago. 2022. doi: 10.5935/cadernosletras.v22n2p69-90

Resumo

Um dos objetivos deste artigo é realizar uma breve catalogação e análise de tipologias dos processos de intermedialidade envolvendo literatura e música. Primeiramente, busca-se realizar uma descrição a respeito do termo *mídia* como utilizado dentro desse campo linguístico. Em seguida, utilizam-se estudos realizados por Rajewsky (2012), que subcategorizou os processos de intermedialidade em três principais linhas. Por fim, com o objetivo de compreender como ocorrem as relações de intermedialidade dentro da música, sobretudo em comparação com a literatura, utiliza-se Wolf (2015), teórico preocupado em subcategorizar o já amplamente divulgado trabalho de Rajewsky.

* E-mail: victoria.elizabeth@unifesp.br
 <http://orcid.org/0000-0001-8113-7444>

Palavras-chave

Intermedialidade. Literatura. Música.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um dos objetivos deste artigo é catalogar e analisar tipologias relevantes para compreender as relações intermediáticas entre literatura e música. Contudo, resumir este trabalho em uma catalogação seria ignorar outros aspectos de igual (ou maior) importância e que precisam ser exemplificados, para que sua compreensão se faça de maneira mais clara.

Em um primeiro momento, são expostas as possíveis definições de mídia, aqui indicadas por Lars Elleström (2017) em seu livro *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. As definições de mídia se fazem cada vez mais necessárias nos meios acadêmicos, uma vez que a utilização do termo abrange categorias distintas de análise e pode ser encontrado em diferentes teorias, sobretudo as que se preocupam com os estudos da comunicação. Ainda que um grande leque de autores no campo da intermedialidade apresente diferentes propostas para a definição do termo mídia, este artigo se limita a trabalhar com a definição de Elleström (2017), por acreditar que sua proposta dialoga de forma relevante com o objetivo deste trabalho.

Em seguida, busca-se conceituar o fenômeno da intermedialidade a partir dos preceitos definidos por Irina Rajewsky (2012) no texto “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”.

Em seguida, são analisadas as definições e categorias aplicadas por Wolf (2015), teórico que utilizou questões primeiramente suscitadas por Rajewsky (2012), a fim de compreender os processos intermediáticos quando relacionados à música. O autor apresenta sua proposta em um compilado de estudos intitulado “Literature and music: theory”, cuja proposta teórica é interessante à análise proposta no presente artigo.

Faz-se necessário afirmar e reafirmar que os estudos sobre a intermedialidade têm crescido exponencialmente nos últimos anos, o que torna a catalogação dos fenômenos e de suas subcategorias relevante. A descrição formal dos aspectos das mídias e de seu comportamento em relação ao contexto em que

estão inseridas é de grande importância para que se façam avançar as pesquisas acadêmicas no campo da intermedialidade e de estudos que possam de alguma maneira estar relacionados ao abrangente campo das mídias.

UMA DEFINIÇÃO DE MÍDIA

Para que se evidencie quais são as abordagens realizadas neste artigo, é preciso fazer primeiramente algumas considerações e delimitar qual o conceito de mídia primordialmente adotado para que se desenvolvam os possíveis caminhos nos processos de intermedialidade.

São várias as teorias que utilizam a palavra *mídia* como termo norteador, geralmente a relacionando à transferência de informações. Contudo, como afirma Elleström (2017), por se tratar de um termo utilizado amplamente, torna-se inútil reduzi-lo de forma que abranja todas as suas possíveis aplicações.

O autor então se limita a descrever uma definição que possa ser aplicada aos estudos da intermedialidade. Essa tarefa, entretanto, não é tão simples como pode parecer a princípio, e o teórico afirma que uma definição resumida seria limitadora diante da tarefa de descrever fenômenos que têm inúmeras facetas que incluem a compreensão de “mecanismos, eventos e artefatos comunicativos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51) diversos.

Sendo assim, o teórico se propõe a criar um esquema que preserve a palavra mídia como termo e que o divida em subcategorias que sejam capazes de abranger definições distintas e suas especificações.

A princípio, o autor se apoia em uma teoria desenvolvida por Marshall McLuhan, segundo a qual a mídia é a extensão do corpo do homem, compreensão que torna possível considerá-la como palavra falada, dinheiro, máquina de escrever e assim por diante (ELLESTRÖM, 2017, p. 54). Entretanto, fica claro que essa maneira de descrição não fornece tantas possibilidades quanto se espera de um fenômeno tão abrangente, sobretudo quando se fala em intermedialidade.

Avançando em seu artigo, a teoria descrita por Elleström (2017, p. 58) perpassa a conglomeração de “categorias básicas de características, qualidades e aspectos de todas as mídias”, que são denominadas pelo autor como *modalidades das mídias*. Estas são subdivididas em *modalidade material*, *modalidade sensorial*, *modalidade espaçotemporal* e *modalidade semiótica*.

Para o autor, todas as mídias se realizam a partir de uma união dessas quatro modalidades, que tem sua definição bem delineada no texto “As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermidiáticas” (ELLESTRÖM, 2017). Entretanto, faz-se necessário expor aqui o resumo elaborado por Elleström (2017), a fim de exemplificar como a questão das modalidades é utilizada pelo autor (Quadro 1).

Quadro 1 – Resumo das modalidades adotadas por Elleström

Modalidade	O que é a modalidade	Modos mais importantes de cada modalidade
Material	Interface corpórea latente da mídia; local em que os sentidos percebem o impacto material	Corpos humanos Outras materialidades demarcadas Materialidade não demarcada
Sensorial	Atos físicos e mentais de percepção da interface da mídia através dos sentidos	Visão Audição Tato Paladar Olfato
Espaçotemporal	Estruturação da percepção sensorial da interface material em experiências e concepções de espaço e tempo	Espaço manifestado na interface material Espaço cognitivo (sempre presente) Espaço virtual Tempo manifestado na interface material Tempo perceptivo (sempre presente) Tempo virtual
Semiótica	Criação de significado na mídia concebida em termos espaçotemporais por meio de diferentes tipos de raciocínio e interpretação de signos	Convenção (signos simbólicos) Semelhança (signos icônicos) Contiguidade (signos indiciais)

Fonte: Elleström (2017, p. 95).

Para o autor, a concepção do Quadro 1 é uma maneira de contemplar os possíveis aspectos presentes nas relações intermidiáticas sem que seja necessário seguir o caminho usual em que se pretende selecionar mídias específicas com o objetivo de compreender os processos intermidiáticos que as envolvem. O teórico indica que esse modelo de compreensão é realizado em uma ordem

bottom up, ou seja, parte-se de aspectos fragmentados da concepção de mídias para compreendê-las.

Há outras questões a serem consideradas na definição de mídias e que têm relação com as modalidades previstas pelo autor. Fala-se especificamente em dois aspectos, que são chamados pelo teórico de *aspectos qualificadores das mídias*. O primeiro aspecto é definido como *qualificador contextual*:

Combinções e misturas de modos podem ser executadas de muitas formas e, com frequência, não há como decidir automaticamente, com base nas propriedades dos modos, onde se encontram os limites de uma mídia. Eles só podem ser determinados através da investigação de práticas, discursos e convenções historicamente determinados. Nossa tendência é falar sobre uma mídia como algo que começa a ser utilizado de certa maneira ou adquire certas qualidades em um dado momento e em um dado contexto cultural e social (ELLESTRÖM, 2017, p. 75).

Esse aspecto tem relação com a mudança que pode ser sofrida por parte das mídias, uma vez que estas passam a existir dentro de um determinado período, podem se modificar com o passar do tempo e até deixar de existir. O autor cita alguns exemplos de como essas alterações podem ocorrer:

Às vezes é uma mudança mais ou menos radical no nível material e técnico, como a invenção de uma nova técnica de impressão ou de um novo dispositivo tecnológico, que desencadeia a gênese do que se consideram novas mídias. Outras vezes é o caso de técnicas bastante antigas serem vistas como novas mídias quando adotadas em novos contextos, por exemplo, quando fotografias são expostas em galerias e museus ou quando cartas são usadas para executar "arte postal" (ELLESTRÖM, 2017, p. 75).

O segundo aspecto descrito no artigo refere-se às partes estética e comunicativa. O nome utilizado nesse caso é *aspecto qualificador operacional*. Pode ser descrito como o conjunto de características incorporado em uma mídia para que esta possa de fato ser considerada e denominada como tal. Um dos exemplos utilizados por Elleström (2017, p. 76) é o cinema, pois este não era considerado como cinema a partir do momento de criação da técnica:

Assim como outras mídias novas, ele tomou emprestadas características estéticas e comunicativas pertencentes a mídias antigas e, apesar de os primeiros filmes possuírem traços comunicativos e estéticos distintos, é claro, demorou algum tempo até que as muitas características qualificadoras do conteúdo midiático se tornassem formas reconhecíveis de mídias.

Para finalizar esta seção, é preciso falar sobre outro aspecto definido por Elleström (2017) que apresenta relação direta com as características descritas anteriormente. São as distinções denominadas de *mídias básicas* e *mídias qualificadas*, como são descritas pelo autor:

Proponho chamar de mídias básicas aquelas que são principalmente identificadas por sua aparência modal. Formas artísticas e outros tipos de mídia cultural sempre dependem dos dois aspectos qualificadores e, portanto, podem ser chamadas de mídias qualificadas (ELLESTRÖM, 2017, p. 79).

Nesse momento, o autor se apoia na ideia de que, se for considerado como texto qualquer sistema convencional de signos, mídias como “texto audível”, “texto tátil”, “imagem estática”, “imagem em movimento”, “*performance* corporal icônica” e “som verbal não organizado” (ELLESTRÖM, 2017, p. 80) poderão ser consideradas como mídias básicas.

É preciso esclarecer que essas distinções são parciais partindo-se da constatação de que as modalidades não podem ser facilmente isoladas. Uma mídia qualificada, por exemplo, pode ser constituída de mídias básicas únicas ou de junção de diversas mídias básicas (ELLESTRÖM, 2017, p. 80).

INTERMIDIALIDADE: CONCEITOS GERAIS

As questões linguísticas envolvendo teorias da intermedialidade têm se tornado cada vez mais frequentes e, conseqüentemente, relevantes para o campo acadêmico. A partir das definições de mídia expostas anteriormente neste artigo, é possível traçar um pequeno plano sobre as principais propostas de intermedialidade, com o objetivo central de averiguar tipologias descritas por teóricos que se preocuparam com a aplicação dos conceitos de intermedialidade no campo da música.

Para tanto, é possível descrever a abordagem delineada por Rajewsky (2012), que busca definir as possíveis relações de transformação e cruzamento entre duas mídias distintas. A teórica se ocupa, primeiramente, em fazer uma distinção de intermedialidade em um sentido mais amplo para, em seguida, categorizar o sentido mais preciso do fenômeno.

A princípio, é utilizada uma metáfora com a palavra guarda-chuva para definir intermedialidade como termo amplamente aplicado e reinventado a

cada diferente teoria que se apropria dessa área (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Como exemplo de amplitude dos fenômenos intermediários, tem-se a seguinte definição: “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 18, grifos da autora).

Em seguida, a autora afirma que o debate a respeito do fenômeno de intermedialidade se assemelha à discussão ocorrida ao longo de duas décadas a partir de 1970 a respeito da intertextualidade, uma vez que as discussões sobre sentido amplo e restrito foram capazes de suscitar teorias sobre esse campo de estudos. Esse sentido menos amplo de intermedialidade será categorizado a seguir.

Rajewsky (2012, p. 22) compreende que para intermedialidade ser considerada categoria descritiva e analítica de fenômenos particulares e de qualidades específicas, é necessário que se faça a subcategorização desses fenômenos, de modo que cada subcategoria represente modos distintos e em sentido mais estrito. As subcategorias serão então chamadas de *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermediáticas*.

A primeira subcategoria tem sido objeto de estudos linguísticos e de literatura comparada. Tem forte relação com as adaptações literárias e a transposição de conteúdos de uma mídia para outra. Há transformação e transposição de conteúdos de um material considerado a “mídia fonte” para um “produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Em seguida, a segunda subcategoria tem relação com a combinação de duas mídias distintas que acabam resultando em uma mídia produto. É o caso da ópera, assim como dos quadrinhos. A autora cita então Aage Hansen-Löve, que entende essa subcategoria do fenômeno da intermedialidade sob um ponto de vista histórico, visualizando-a a partir de um “desgaste seguido por uma nova constituição” (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Por fim, descreve-se a terceira subcategoria, que pode ser entendida como a referência a uma obra a partir da materialidade de uma mídia distinta. Pode ocorrer tanto por meio de referências em um livro literário, de um filme a partir da imitação, como também de tomadas e estratégias de filmagem adotadas na confecção de um trabalho cinematográfico (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

A descrição dessas três subcategorias auxilia no entendimento de definições feitas por teóricos que relacionam intermedialidade e música, sendo também a poesia (como gênero literário e aspecto contido em letras de canções) analisada a partir desses estudos.

UMA CONCEPTUALIZAÇÃO DE INTERMEDIALIDADE NA MÚSICA

Um dos principais teóricos que descreve os fenômenos intermediais quando relacionados à música é Werner Wolf (2015), que categorizou a intermedialidade a partir das definições postuladas por Rajewsky (2012), ampliando as subcategorias aplicáveis nos processos de musicalização. Portanto, será feita uma descrição dessas subcategorias a partir do texto “Literature and music: theory” (WOLF, 2015) com a aplicação de exemplos em língua portuguesa.

É preciso ressaltar que até o presente momento, esse artigo de Wolf, que é um compilado de estudos realizados anteriormente, não havia sido traduzido para o português, portanto suas citações em língua original aparecem em notas de rodapé.

As primeiras descrições realizadas pelo autor partem de uma concepção desenvolvida por Steven Paul Scher e que foi apresentada antes mesmo de os debates sobre intermedialidade serem suscitados. Scher se preocupou com a distinção entre “literatura e música”, “música e literatura” e “música na literatura”.

Faz-se necessário observar que os estudos de Scher se distinguem dos realizados por Rajewsky (2012), segundo a concepção de Wolf (2015), o que ocorre a partir de uma diferença entre “intermedialidade intracomposicional”, que seria a abordagem adotada por Scher, e “intermedialidade extracomposicional”, que é o segmento adotado por Rajewsky (2012).

A diferença básica entre esses dois modos está no caráter mais reservado do primeiro, enquanto o segundo se preocupa com uma abordagem que seja capaz de transcender trabalhos individuais ou composições (WOLF, 2015, p. 460).

Eis uma definição dada por Wolf (2015, p. 460, tradução nossa) que pretende distinguir as modalidades intracomposicional e extracomposicional:

[...] enquanto a intermedialidade intracomposicional é predominantemente uma questão de material dado (obra, composição texto), a variante extracomposicional depende mais da perspectiva do crítico. Isso também afeta o discernimento da intermedialidade, que em sua variante intracomposicional é geralmente maior do que na extracomposicional.²

2 “[...] while intracompositional intermediality is predominantly a matter of the given material (work, composition, text), the extracompositional variant depends more on the critic’s perspective. This also affects the discernibility of intermediality, which in its intracompositional variants is generally higher than in its extracompositional ones” (WOLF, 2015, p. 460).

A seguir, este artigo buscará provocar uma reflexão mais específica a respeito dessas tipologias, a partir de distinções das subcategorias e utilização de exemplos práticos, a título de ilustração.

A intermedialidade extracomposicional na música

A intermedialidade extracomposicional pode ser dividida em duas subcategorias, como aponta Wolf (2015). Essas distinções são denominadas transmedialidade e transposição midiática, descrições do fenômeno realizadas anteriormente por Rajewsky (2012).

Transmedialidade

Entende-se por transmedialidade a utilização de uma ferramenta a-histórica e comparativa que pode aparecer em diversos materiais distintos com a ocorrência e repetição de técnicas e motivos.

Para além disso, Wolf (2015, p. 461, tradução nossa) compreende a transmedialidade como o procedimento de repetição de determinados padrões em diferentes épocas, a partir de uma origem não facilmente identificável, tendo como fio condutor a possibilidade de descrever esses padrões e não necessariamente concluir qual poderia ser uma mídia-fonte:

Transmedialidade igualmente pode aparecer somente no nível de conteúdo, que é o caso de certos materiais de arquétipo subjetivo e “temáticas”, como o desdobramento de um amor romântico ou os conflitos entre gerações e gêneros, tudo isso pode ser observado em textos verbais, artes visuais, filmes, óperas, no que diz respeito à tensão de gênero [...].³

Se uma das características regentes da transmedialidade é a possibilidade de encontrar temáticas semelhantes em mídias distintas, pode-se eleger uma

3 “Finally, transmediality can equally appear on the content level alone. This is, for example, the case in certain archetypal subject matters and ‘themes’, such as the unfolding of romantic love or the conflicts between generations and genders, all of which can be observed in verbal texts, the visual arts, film, the opera or – as far as the gender tension is concerned [...]”

série de aspectos históricos e comparativos para analisar duas ou mais obras diferentes, a partir dessa perspectiva.

Apresenta-se aqui como exemplo um trecho da poesia “As cismas do destino”, de Augusto dos Anjos, em comparação à primeira estrofe da canção “Sampa”, de Caetano Veloso. Nota-se que o aspecto comparativo nesse caso é a citação de locais específicos em cidades, com um paralelo tracejado a partir dos sentimentos do eu lírico:

“As cismas do destino”
(Augusto dos Anjos)

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!⁴

“Sampa”
(Caetano Veloso)

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas.⁵

Embora a princípio a comparação possa não apresentar uma relação consistente, esta aponta para a confirmação de que a transmidialidade realiza um movimento de resgate de estruturas e temáticas. Os elementos dispostos nos trechos de ambas as mídias possuem características em comum. Em um primeiro momento, evoca-se um local de passagem, para, em seguida, o eu lírico expor sensações emocionais, no caso da poesia, o medo do destino, e, na canção, uma confusão causada pela estranheza geográfica também pode ser observada.

4 O único livro de poesias de Augusto dos Anjos, intitulado *Eu e outras poesias*, foi publicado em 1912, primeiramente no Rio de Janeiro Disponível em: https://augusto-dosanjos.blogspot.com/2009/01/as-cismas-do-destino-i_24.html. Acesso em: 20 jun. 2019.

5 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/41670/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Transposição midiática

A subcategoria de intermedialidade mais difundida nos meios acadêmicos por sua ocorrência explícita e recorrente em trabalhos artísticos é a transposição midiática. Sua distinção em comparação com a transmídiaalidade tem relação com uma origem palpável de um trabalho dito original:

Há casos em que conteúdos distintamente similares ou aspectos formais aparecem em trabalhos de diferentes mídias e ao mesmo tempo, e é possível atribuir uma origem clara a eles em um deles. Nesses casos, uma transferência entre duas mídias pode ser mostrada por ter ocorrido. Esse tipo de intermedialidade é a *transposição intermediática* (WOLF, 2015, p. 462, tradução nossa, grifo do autor).⁶

Esse caso pode ser facilmente observado em canções que utilizam, por exemplo, trechos de romances, citação de personagens ou até mesmo apropriação de nomes de capítulos de livros e versos de poesias. Como exemplo, tem-se um trecho da letra da canção “Massarrara”, de Gabriel Aragão e Rafael Martins, interpretada pela banda brasileira de *rock* Selvagens à Procura de Lei:

Beijo os teus vidros, barriga e moeda
Samba de asfalto, tapete-miséria
Ala sem vala, governo sala e senzala
Gato esperto disserto, todos netos de pedro bala⁷

Esse trecho apresenta referência à obra literária *Capitães da areia*, de Jorge Amado. É possível resgatar nessa estrofe dois personagens conhecidos do romance: Gato e Pedro Bala. Uma das características da personalidade de Gato, na obra original, é sua expertise, que fica exemplificada no verso da canção e pode ser observada no trecho a seguir:

Mas já naquele tempo o Gato era de uma agilidade incrível e não vinha, como Boa-Vida pensava, da casa de uma família. Vinha do meio dos Índios Maloqueiros, crianças que vivem sob as pontes de Aracaju. Fizera a viagem na rabada de um

6 “There are, however, cases in which discernibly similar contents or formal aspects appear in works of different media and where at the same time a clear origin can be attributed to them in one of them. In these cases a transfer between two media can be shown to have taken place. This type of intermediality is intermedial transposition.”

7 Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/selvagens-procura-de-lei/massarrara/letra/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

trem. Conhecia bem a vida de um grupo de crianças abandonadas. E já tinha da mais de 13 anos (AMADO, 2009).

A intermedialidade intracomposicional na música

Essa subcategoria da intermedialidade descrita por Wolf (2015) também apresenta dois aspectos principais que a dividem de maneira estrutural. Esses modos são a plurimedialidade e a referência intermediática. São formas comumente observáveis em contextos midiáticos, logo, também ocorre na música. Esquematiza-se aqui como essas estruturas intermediais podem ocorrer.

Plurimedialidade

Segundo a descrição de Wolf (2015), essa subcategoria aplica-se às composições midiáticas que apresentam a união de dois aspectos semióticos diferentes. É errôneo crer que esse tipo de movimento só ocorre a partir de aspectos verbais. Sendo assim, pode ser observado por meio da síntese de aspectos formativos de determinados gêneros: “na ópera, como uma síntese do drama e da música, e na canção, como uma união da poesia e da música” (WOLF, 2015, p. 463, tradução nossa).⁸

Wolf (2015) considera que essa maneira de intermedialidade intracomposicional é a mais óbvia. Partindo-se dessa ideia, não é uma tarefa difícil encontrar exemplos de plurimedialidade em trabalhos artísticos. Nesse caso, uma letra de uma canção pode expor a subcategoria com clareza:

Se você não entende, não vê
 Se não me vê, não entende
 Não procure saber onde estou
 Se o meu jeito te surpreende⁹

Essa estrofe faz parte da canção “Primeiros erros”, composta por Kiko Zambianchi. Embora não seja possível determinar qual seria a musicalidade a partir da leitura de alguns versos escritos no papel ou digitalizados, como é o

8 “[...] *in opera, as a synthesis of drama and music, and in song, as a union of poetry and music*” (WOLF, 2015, p. 463).

9 Disponível em: <https://www.letras.mus.br/kiko-zambianchi/46827/>. Acesso em: 22 jun. 2019.

caso neste artigo, quando se compreende que o trecho exemplificado faz parte de uma canção, entende-se que a poesia presente nas palavras não se resume a um conteúdo criado com o objetivo apenas de ser declamado ou lido.

Compreende-se que a composição foi feita como uma síntese da poesia e da música. Seus versos foram musicados em algum momento, e, embora essa musicalidade proposta pelo compositor/arranjador só seja atingida na leitura dos versos por aqueles que conhecem a canção, é possível deduzir que seu autor fez escolhas musicais e as aplicou na letra.

Por fim, é preciso compreender que a plurimedialidade não está presente somente nas relações entre palavras e música, como aponta Wolf (2015, p. 463). Faz-se também presente, por exemplo, “no balé, como síntese da dança, elementos dramáticos não verbais e música, ou tiras cômicas e romances ilustrados como combinações de palavras e imagens” (WOLF, 2015, p. 463, tradução nossa).¹⁰ Esses elementos também podem ser incluídos na análise da música aplicada em outros contextos, como na execução de peças ao vivo, em *performances* e coreografias de canções específicas.

Referência intermidial

Essa subcategoria se opõe à plurimedialidade, uma vez que “não dá a impressão de hibridismo midial dos significadores nem de heterogeneidade dos sistemas semióticos usados, mas de homogeneidade semiótica e midial” (WOLF, 2015, p. 464, tradução nossa).¹¹ Isso ocorre porque a referência intermidial opera em um nível que atinge as bases dos significantes das referências dominantes no que se considera a mídia-fonte (WOLF, 2015, p. 464).

Entende-se então que a mídia-alvo só pode absorver significantes de outras mídias quando estes já fazem parte dela. Esse envolvimento ocorre de maneira indireta ou secreta, em que há apontamento da mídia-alvo não dominante por meio da nomeação de significantes e significados (WOLF, 2015, p. 464).

¹⁰ “[...] plurimediality is, of course, not restricted to relations between words and music but may extend, for instance, to ballet as a synthesis of dance, non-verbal dramatic elements and music, or to comic strips and illustrated novels as combinations of words and images.”

¹¹ “As opposed to plurimediality, the second form of intracompositional intermediality, intermedial reference, does not give the impression of the medial hybridity of the signifiers nor of the heterogeneity of the semiotic systems used but rather of medial and semiotic homogeneity.”

As referências podem ocorrer de duas maneiras: explícita ou implicitamente. No caso da música, em que não é possível referir-se a uma realidade fora de si mesma, a referência explícita não tem um equivalente musical determinado. Entretanto, é possível “apontar para uma outra mídia por uma citação (parcial) ou ‘reprodução’, desde que essa outra mídia seja um composto e compreenda a música por si só” (WOLF, 2015, p. 464, tradução nossa).¹²

Para que isso ocorra, é possível citar o próprio exemplo de Wolf (2015), em que uma composição instrumental faz referência a uma ópera, por exemplo, citando em seu conteúdo alguma melodia presente em seu interior. Em um caso mais próximo da realidade contemporânea em que a ópera não é tão comumente apresentada à juventude, é possível citar o *funk* brasileiro, que apresenta em parte de suas composições as batidas, os ritmos e as melodias de outros gêneros musicais e até de outras mídias (como as vinhetas de emissoras de TV), com alterações que geralmente são de ordem instrumental, de mixagem e sintetização, uma vez que esse estilo de música geralmente é criado sob arranjos eletrônicos.

No caso das referências implícitas, o caminho percorrido é diferente; como exemplo, menciona-se o subgrupo nomeado como *evocação*. Essa característica pode ser encontrada em trabalhos monomídiais, ou seja, não necessita da união de duas mídias distintas para que ocorra. Como outro exemplo, tem-se a ação descritiva em romances com o objetivo de criar no leitor uma sensação musical, como aponta Wolf (2015, p. 466, tradução nossa):

Evocação é altamente relevante para a relação entre literatura e música. Então, a música instrumental programática pode criar um equivalente musical para uma atmosfera de cena literária, e romances podem evocar uma composição musical específica na mente do leitor a partir da descrição dos efeitos em certas personagens.¹³

É preciso apontar aqui que essas referências, na maioria das vezes, não ocorrem de maneira isolada, como indica o próprio autor. Utiliza-se o exemplo da ópera que, sendo considerada uma síntese da música e do drama, também pode ser uma transposição midiática, como no caso da ópera *Carmen*, de Bizet,

¹² “However, music can point to another medium by a (partial) quotation or ‘reproduction’, provided this other medium is a composite and comprises music itself.”

¹³ “Evocation is highly relevant for the relation between literature and music. Thus, instrumental program music can create a musical equivalent for the atmosphere of a literary scene, and novels can evoke a specific musical composition in the reader’s mind by describing its effects on certain characters.”

que é uma transposição de um romance homônimo, escrito por Prosper Mérimée (cf. MELCHIORI, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tipologização de fenômenos envolvendo a intermedialidade se faz cada vez mais necessária, principalmente com o surgimento constante de novas mídias. O mapeamento aqui apresentado busca facilitar a categorização de diversas questões, não somente envolvendo a música como mídia passível de observação dos fenômenos, mas também como uma exemplificação de suas possíveis coocorrências.

Entende-se aqui que há vários caminhos a escolher em se tratando da análise de músicas, composições musicais e letras de canção. Há aspectos que não podem ser dissociados de outros, entretanto, por meio do mapeamento, estes podem ser isolados momentaneamente a título de análise. O campo de estudo de intermedialidade é de grande importância para a análise musical que relaciona com estruturas baseadas em uma observação que cataloga e compara possíveis caminhos envolvendo referências feitas pelo(s) autor(es), compositor(es) e arranjador(es).

Este artigo teve como objetivo expor apenas uma face de um estudo que está se expandindo rapidamente e que pode se tornar tema de estudos mais recorrente nas universidades brasileiras, através do amadurecimento das pesquisas, surgimento de novas contribuições acadêmicas e traduções de trabalhos já existentes em línguas estrangeiras.

Intermediatic relations between music and literature: a typology analysis

Abstract

This article aims to make the intermediality process involving literature and music. First, the aim is to describe the “media” term when used in the linguistics field. After that, the studies described by Rajewsky (2012) were used since the theorist subcategorized the intermediality process between three parts. Finally, to understand how the intermediatic relations occur in the music, especially in comparison with the literature, Wolf (2015) is used as a theorist worried about the subcategorization of Rajewsky’s diffused academic research.

Keywords

Intermediality, Literature. Music.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2017.

MELCHIORI, M. M. *Carmen et l’oiseau bleu: de Bizet à Stromae. Synergies Brésil*, n. 13, p. 37-48, 2018. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil13/marangoni.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2022.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: Diniz, T. F. N. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG, 2012.

WOLF, W. Literature and music: theory. In: RIPPL, G. (ed.). *Handbook of intermediality: literature, image, sound, music*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 549-474.

ANEXO

As cismas do destino (Augusto dos Anjos)

I

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

Na austera abóbada alta o fósforo alvo
Das estrelas luzia... O calçamento
Sáxeo, de asfalto rijo, atro e vidrento,
Copiava a polidez de um crânio calvo.

Lembro-me bem. A ponte era comprida,
E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte
Estendida por toda a minha vida!

A noite fecundava o ovo dos vícios
Animais. Do carvão da treva imensa
Caía um ar danado de doença
Sobre a cara geral dos edifícios!

Tal uma horda feroz de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta,
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,
A matilha espantada dos instintos!

Era como se, na alma da cidade,
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

E aprofundando o raciocínio obscuro,
Eu vi, então, à luz de áureos reflexos,
O trabalho genésico dos sexos,
Fazendo à noite os homens do Futuro.

Livres de microscópios e escalpelos,
Dançavam, parodiando saraus cínicos,
Biliões de centrosomas apolínicos
Na câmara promíscua do vitellus.

Mas, a irritar-me os globos oculares,
Apregoando e alardeando a cor nojenta,
Fetos magros, ainda na placenta,
Estendiam-me as mãos rudimentares!

Mostravam-me o apriorismo incognoscível
Dessa fatalidade igualitária,
Que fez minha família originária
Do antro daquela fábrica terrível!

A corrente atmosférica mais forte
Zunia. E, na ígnea crosta do Cruzeiro,
Julgava eu ver o fúnebre candeeiro
Que há de me alumiar na hora da morte.

Ninguém compreendia o meu soluço,
Nem mesmo Deus! Da roupa pelas brechas,
O vento bravo me atirava flechas
E aplicações hiemais de gelo russo.

A vingança dos mundos astronômicos
Enviava à terra extraordinária faca,
Posta em rija adesão de goma laca
Sobre os meus elementos anatômicos.

Ah! Com certeza, Deus me castigava!
Por toda a parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava!

Mas o vento cessara por instantes
Ou, pelo menos, o ignis sapiens do Orco
Abafava-me o peito arqueado e porco
Num núcleo de substâncias abrasantes.

É bem possível que eu um dia cegue.
No ardor desta letal tórrida zona,
A cor do sangue é a cor que me impressiona
E a que mais neste mundo me persegue!

Essa obsessão cromática me abate.
Não sei por que me vêm sempre à lembrança
O estômago esfaqueado de uma criança
E um pedaço de víscera escarlate.

Quisera qualquer coisa provisória
Que a minha cerebral caverna entrasse,
E até ao fim, cortasse e recortasse
A faculdade aziaga da memória.

Na ascensão barométrica da calma,
Eu bem sabia, ansiado e contrafeito,
Que uma população doente do peito
Tossia sem remédio na minh'alma!

E o cuspo que essa hereditária tosse
Golfava, à guisa de ácido resíduo,
Não era o cuspo só de um indivíduo
Minado pela tísica precoce.

Não! Não era o meu cuspo, com certeza
Era a expectoração pútrida e crassa
Dos brônquios pulmonares de uma raça
Que violou as leis da Natureza!

Era antes uma tosse úbiqua, estranha,
Igual ao ruído de um calhau redondo
Arremessado no apogeu do estrondo,
Pelos fundibulários da montanha!

E a saliva daqueles infelizes
Inchava, em minha boca, de tal arte,
Que eu, para não cuspir por toda a parte,
Ia engolindo, aos poucos, a hemoptísis!

Na alta alucinação de minhas cismas
O microcosmos líquido da gota
Tinha a abundância de uma artéria rota,
Arrebentada pelos aneurismas.

Chegou-me o estado máximo da mágoa!
Duas, três, quatro, cinco, seis e sete
Vezeas que eu me furei com um canivete,
A hemoglobina vinha cheia de água!

Cuspo, cujas caudais meus beiços regam,
Sob a forma de mínimas camândulas,
Benditas sejam todas essas glândulas,
Que, quotidianamente, te segregam!

Escarrar de um abismo noutro abismo,
Mandando ao Céu o fumo de um cigarro,
Há mais filosofia neste escarro
Do que em toda a moral do Cristianismo!

Porque, se no orbe oval que os meus pés tocam
Eu não deixasse o meu cuspo carrasco,
Jamais exprimiria o acérrimo asco
Que os canalhas do mundo me provocam!

Sampa
(Caetano Veloso)

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim, Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
Mais possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Massarrara
(Selvagens à Procura de Lei)

Me conte uma mentira pra que eu fuja pra bem longe
Me aponte uma saída, eu faço um maço, eu pego bonde
Não sou da sua praça, eu sou sem graça, eu admito
Não vou ao seu encontro, eu não sou da sua tribo

Seu filho está na serra e o meu na favela
Seu filho faz direito e o meu faz a guerra
Eu quero o oco do coco, do soco, o moco, o olho cego
Areia na meia, ceia na veia do meu velho

Meninos de rua, cidade 2000:
Somos a praia do futuro do Brasil

Escolho um novo nome todo dia de manhã
Malícia de escudo, camaradas no meu clã
Corte no rosto, espetáculo ao vivo
Porque você também não vem dançar onde é proibido?

Beijo os teus vidros, barriga e moeda
Samba de asfalto, tapete-miséria
Ala sem vala, governo sala e senzala
Gato esperto disserto, todos netos de pedro bala

Meninos de rua, cidade 2000:
Somos a praia do futuro do Brasil

Vejam as cores: eles não são pintores
Vejam as dores: eles não são atores

Meninos de rua, cidade 2000
Somos a praia do futuro do Brasil

Primeiros erros
(Kiko Zambianchi)

Meu caminho é cada manhã
Não procure saber onde vou
Meu destino não é de ninguém
Eu não deixo os meus passos no chão

Se você não entende, não vê
Se não me vê, não entende
Não procure saber onde estou
Se o meu jeito te surpreende

Se o meu corpo virasse sol
Minha mente virasse sol
Mas só chove e chove
Chove e chove

Se um dia eu pudesse ver
Meu passado inteiro
E fizesse parar chover
Nos primeiros erros

O meu corpo viraria sol
Minha mente viraria
Mas só chove e chove
Chove e chove