

## Entre música e literatura: uma abordagem intermediática

Fernanda Guida<sup>1</sup>  
University of Pennsylvania

**Resumo:** A intermedialidade é o cruzamento de fronteiras entre mídias que abrange inúmeras formas de arte e formas de comunicação. Focalizando na interação entre música e literatura, o presente artigo defende que o conceito de intermedialidade amplia as possibilidades de diálogos entre essas artes e abarca perspectivas muitas vezes suprimidas por prévias abordagens comparativas entre música e literatura. Para este fim, recorreremos aos estudos de intermedialidade propostos por Claus Clüver e Irine Rajewsky observando a função e definição de mídia tanto na capacidade de arte, como meio utilizado para a transmissão de significados, assim como as subcategorias de intermedialidade.

Nossa discussão ocorre no cenário artístico brasileiro, no qual apresentamos exemplos da relação entre música e literatura em produções de Chico Buarque e Caetano Veloso. Ao analisar o papel da mídia nas criações desses artistas, concluímos que a mídia pode ser usada como forma de potencializar o significante da obra-fonte, provendo variados direcionamentos para o receptor, além de expandir a mensagem transmitida devido à variação de mídia.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Literatura. Música. Transposição midiática.

Poetas e músicos são membros de uma mesma igreja, relacionados na forma mais íntima: pois o segredo da palavra e do tom é o mesmo e único<sup>2</sup>.

(E. T. A. Hoffman)

Apesar da intermedialidade ser um termo relativamente recente no campo acadêmico, a sua presença consta nas mais antigas produções de arte. Tal afirmação se apoia nas conclusões de Claus Clüver ao afirmar que os estudos de *intermedialidade* concebem *as artes* e seus componentes como mídia. Segundo Clüver, a arte, assim como a mídia, é um agente comunicacional que transmite “mensagens ou signos por um emissor para um receptor” (CLÜVER, 2011, p. 10). Portanto, no caso da literatura, a mídia pode ser tanto a forma de arte em si, quanto a palavra escrita que a compõe. Da mesma forma, quando nos referimos à

---

<sup>1</sup> Professora e diretora do Programa de Mestrado em Língua e Cultura Portuguesa no Lauder Institute na Universidade da Pensilvânia. Doutora pela Universidade da Geórgia, sua área de interesse é intermedialidade, literatura brasileira e cinema.

<sup>2</sup> Texto original: Poets and musicians are members of one church, related in the most intimate way: for the secret of word and tone is one and the same.

música como mídia, tratamos de uma forma de arte, mas também de seus componentes, tal como a letra e a melodia. Embasado neste conceito, o presente estudo demonstra como a noção de intermedialidade contribui para estudos entre a literatura e a música e, ao apontar exemplos de intermedialidade na produção cultural brasileira, valorizamos a mídia como componente comunicacional, pois esta potencializa os significantes da obra transmitida ao receptor.

### Na esfera da intermedialidade

Sabemos que desde os meados do século XX, os estudos do teórico Steven Paul Scher agregou aos resultados de um dos pioneiros no campo comparativo entre literatura e música, Calvin S. Brown, e se tornaram referências na relação entre essas artes. No entanto, como apontado por Charles Perrone em seu livro *Seven Faces*, tais abordagens apresentam fissuras em sua composição. Segundo Perrone, “Com poucas exceções, os estudos acadêmicos que inter-relacionam a música e a poesia estão voltados à música clássica. Historicamente, esta perspectiva é relacionada à institucionalização de conceitos de alta ou baixa cultura”<sup>3</sup> (PERRONE, 1986, p. 88. Nossa tradução). Em seus estudos<sup>4</sup>, Scher apresenta três níveis de correlação entre a literatura e a música: 1) “a música e a literatura”, a qual ocorre quando os componentes do texto e da música são indissociáveis e se transformam em uma única forma de expressão artística, a qual não é somente música ou somente texto, mas a junção dos dois, tal como em óperas, cantatas, dentre outros; 2) “a literatura na música”, a chamada “música programada”, (*program music*) que se refere a uma música definida por sons instrumentais inspirados ou baseados em uma informação não-musical; e 3) “a música na literatura”, representada pela presença literária através de apropriação ou simplesmente a menção à literatura na vertente musical. Porém, nas palavras de Perrone, “completamente ausente destas categorias está o potencial papel da letra da música como forma de poesia de uma determinada nação”<sup>5</sup> (PERRONE, 1986, p. 88. Nossa tradução). Deste modo, Perrone defende que a letra de música, destaque dado à Música Popular Brasileira dos anos 60, com sua

---

<sup>3</sup> Texto original: With few exceptions, academic studies of the interrelations of music and poetry are concerned with classical or so-called art music. Historically, this orientation is linked to the institutionalization of concepts of high art and low art. (PERRONE, 1986, p. 88).

<sup>4</sup> SCHER, 2004, p. 175-188.

<sup>5</sup> Texto original: Entirely absent from this account is the potential role of song lyrics in the domains of poetry of a given nation. (PERRONE, 1986, p. 88).

criatividade, métrica, estilo, alusões, influências e intertextualidades estabelece um ambiente literário no contexto musical<sup>6</sup> e, por esse motivo, deve estar presente em associações entre a literatura e a música.

Todavia, acreditamos que ao tratarmos a relação entre a literatura e a música nos preceitos da intermedialidade preenchemos esta ausência nos estudos de Scher apontada por Perrone. Afinal, a letra de música é também uma forma de mídia e pode ser relacionada a outra mídia, neste caso, a poesia. Porém, nos baseando no estudo de Clüver<sup>7</sup>, defendemos que a afinidade entre letras de música e poesia é uma relação intermediática com possível comparação intramediática. Em outras palavras, ao associarmos a poesia à música, ambas como forma de arte, deparamo-nos com duas mídias distintas, ou seja, uma relação intermediática; e ao tratarmos do texto escrito como componente da música (letra) ou da literatura (poema escrito) estamos diante da mesma mídia, ou seja, uma relação intramediática.

Na capacidade intermediática (literatura e música) podemos comparar ou contrastar as características de cada mídia, como a função, as alusões, as mensagens, ou mesmo a forma em que uma arte influencia a outra. Já a comparação intramediática (poema e letra de música) permite que observemos o texto em si, ou seja, a sua estrutura e a sua forma. Além disso, ao considerarmos tanto a forma de arte quanto os seus componentes como diferentes configurações de mídia proporcionamos uma comunicação não hierárquica entre as artes. Nessa discussão se valoriza o cruzamento das artes, em outras palavras, a hibridização da mídia e isso permite que o diálogo entre a música e literatura ocorra em um nível horizontal, desvanecendo a discussão entre alta e baixa cultura na relação entre música e literatura também criticada por Perrone<sup>8</sup>. Portanto, acreditamos que a intermedialidade abre espaço para inúmeras possibilidades de estudos e com isso amplia perspectivas anteriores.

## Entre literatura e música

---

<sup>6</sup> PERRONE, 1986, p. 91-92.

<sup>7</sup> Clüver, Intermidialidade.

<sup>8</sup> Todavia, acreditamos que outro motivo relevante para a comparação entre música e literatura não ser apoiada em valores hierárquicos e de fidelidade ao texto original é o fato de que a música, diferentemente do cinema, acompanha a humanidade por vários séculos. No caso da música e literatura de expressão portuguesa, a música apresenta seu expoente já no século XIII através das cantigas trovadorescas e sempre foi vista como uma forma de expressão diferente da literatura.

A interseção entre a literatura e a música aparece nas formas mais variadas no cenário cultural brasileiro. Como exemplos gerais destacamos a obra de Chico Buarque e o Movimento Tropicalista, do qual Caetano Veloso é um dos maiores representantes.

A respeito da obra de Buarque, apontamos que seu romance *Leite Derramado* (2010) foi inspirado na letra de “O Velho Francisco” (1987); já a música “Iracema Voou” (1998) é uma alusão ao romance *Iracema* (1865) de José de Alencar; a canção “Até o Fim” (1978) dialoga com o poema “Sete Faces” e a música “Flor da Idade” (1973) com o poema “Quadrilha” ambos de Carlos Drummond de Andrade publicados no livro *Alguma poesia* (1930). Encaixa-se aqui também a função narrativa de suas canções, tal como observamos na canção “João e Maria” (1977) e “A História de Lily Braun” (1982). Estas são canções que representam histórias e contos, como observado nos versos “Agora eu era herói / E meu cavalo só falava inglês / A noiva do cowboy / Era você / Além das outras três” (BUARQUE, “João e Maria”). Esses versos mesclam o presente e o pretérito imperfeito como na criação de histórias em brincadeiras infantis para ambientar o espaço da narrativa vindoura e também se referindo ao clássico “Era uma vez” na abertura de contos infantis. Mais uma forma de inter-relacionar a literatura e música na obra de Buarque é a composição musical de poemas, tal como *Morte e vida severina: Auto de natal pernambucano* (1955) de João Cabral de Melo Neto, musicado em 1965 para o teatro, adaptado para o cinema em 1977 e para a televisão no teleteatro apresentado pela Rede Globo em 1981 e de todo o álbum *O Grande Circo Místico* (1983), cujas letras foram escritas por Chico Buarque e as melodias compostas por Edu Lobo, todas baseadas num único poema “O Grande Circo Místico” (1938) de Jorge de Lima. Esse álbum foi criado para acompanhar a adaptação desse poema ao balé estreado pelo grupo Ballet Guaíra em 1983.

Em via oposta, agora exemplificando a transposição da música para a literatura, uma representação um tanto versátil é o projeto batizado como “Chico paratodos” desenvolvido pelo produtor Rodrigo Teixeira. Segundo o produtor, o show de Mônica Salmaso em 2008, que incluiu apenas músicas de Chico Buarque o inspirou a uma nova empreitada: adquirir os direitos autorais de músicas de Buarque e fazer um projeto multimídia. Nas palavras de Teixeira, na esperada conversa com o compositor ficou acordado que o produtor “não poderia comprar os direitos da música “O Velho Francisco”. Na época ele estava escrevendo o livro *Leite derramado*, que se reportava a essa canção, mas isso ainda era um segredo” (TEIXEIRA, 2013, entrevista). Por fim, Teixeira obteve permissão para realizar seu projeto

com dez músicas (“Construção”, “Olhos nos olhos”, “Feijoada completa”, “Folhetim”, “Brejo da cruz”, “Carioca”, “Ela faz cinema”, “Outros sonhos”, “Mil perdões” e “As vitrines”).

O projeto de Teixeira tomou corpo em 2009 e resultou em diversas criações: 1) no livro *Essa história está diferente* (2010) organizado por Ronaldo Bressane que reúne dez contos de dez diferentes autores, incluindo Mia Couto, Luiz Fernando Veríssimo e João Gilberto Noll; 2) no seriado de televisão *Amor em 4 atos* (2010) dividido em quatro episódios<sup>9</sup> baseados nas canções “Ela faz cinema”, “Construção”, “Mil perdões”, “Folhetim” e “As vitrines” e 3) no filme *O abismo prateado* (2011) inspirado na canção “Olhos nos olhos” dirigido por Karim Aïnouz. Este é apenas um breve panorama a título de exposição que, portanto, não engloba toda a relação entre a literatura e a música na obra de Chico Buarque, cuja criação navega confortavelmente no mar da intermedialidade.

Outro modo de exemplificar esses diálogos pode ser visto, como mencionamos, por meio da Tropicália, movimento musical que foi influenciado pelo Cinema Novo e pelo teatro. De acordo com Christopher Dunn, “em diferentes modos, esses eventos anunciaram a crise existencial e política dos artistas e intelectuais de esquerda durante o início do regime militar”<sup>10</sup> (DUNN, 2001, p.75-77. Nossa tradução). O autor afirma que o fervor da Tropicália tomou conta daquele que seria o seu ícone, Caetano Veloso, no dia em que este assistiu o filme *Terra em Transe*. O protagonista desse filme de Glauber Rocha “é um revolucionário romântico que acredita que intelectuais e artistas devem servir como uma vanguarda iluminada e revolucionar as massas”<sup>11</sup> (Ibidem). Assim, constatamos que a junção de diferentes mídias contribuíram para a criação deste movimento cultural. Ademais, ainda de acordo com Dunn:

[A Tropicália] tirou o seu nome de uma instalação do artista Hélio Oiticica. O termo era rico em conotações desde que brincou com imagens do Brasil como um ‘paraíso tropical’ traçado desde a carta escrita por Pero Vaz Caminha em 1500 [...] relatando a ‘descoberta’ do Brasil. Após a

<sup>9</sup> Os quatro episódios de *Amor em 4 atos*, seus textos-fontes e respectivas direções são os seguintes: o primeiro é “Ela faz cinema”, dirigido por Tadeu Jungle, baseado nas canções “Ela faz cinema” e “Construção”, o segundo é “Meu único defeito foi não saber te amar”, dirigido por Roberto Talma e Tandi Bressane, baseado na canção “Mil perdões”, o terceiro episódio é intitulado “Folhetim”, dirigido por Bruno Barreto, baseado na canção homônima e o quarto é “Vitrines”, continuidade do episódio anterior e também dirigido por Bruno Barreto, baseado na canção “As vitrines.”

<sup>10</sup> Texto original: “in distinct ways, these events announced the political and existential crises of left-wing artist and intellectuals during the early period of military rule” (DUNN, 2001, p.75-77).

<sup>11</sup> Texto original: “is a romantic revolutionary who believes that artists and intellectuals must serve as an enlightened vanguard and revolutionize the masses.” (Ibidem)

independência do Brasil, os Românticos dos meados do século XIX celebraram a paisagem tropical da nação como um símbolo da distinção do Brasil perante a Europa. O chamado ‘Luso-tropicalismo’, uma teoria desenvolvida por Gilberto Freire na década de 1940 que exaltou o empreendimento colonial português nos trópicos. Para os tropicalistas do fim dos anos 60, essas representações oficiais do Brasil proveram um amplo material para apropriações dotadas de ironia<sup>12</sup>. (DUNN, 2001, p. 73. Nossa tradução)..

Não obstante, tudo isso também é resultado de uma mescla cultural que destaca a diversidade brasileira. Como sabemos, os Modernistas de 1922, dos quais destacamos Oswald e Mário de Andrade, deixaram uma herança que mais tarde foi utilizada pela Tropicália, como vemos pelo uso da alegoria, do poema piada e, principalmente, da antropofagia. Assim como *Terra em transe* no cinema e *O rei da vela* no teatro, a Tropicália na música torna-se uma resposta artística dada ao contraste de inovações vindas do exterior, como o uso da guitarra elétrica por exemplo. A incorporação de tais inovações no contexto nacional dos anos 60 é uma forma de antropofagia que inovou o cenário musical brasileiro ao mesmo tempo que chocou muitos receptores. Assim, constatamos que a Tropicália foi um movimento musical gerado por várias artes. Portanto, concluímos que este movimento musical é uma grande amálgama de intermedialidade, na qual destacamos a latente relação entre a música e literatura por meio das ideias e influências modernistas.

### **As subcategorias da intermedialidade nas canções “Funeral de um lavrador”, “O Navio Negroiro” e “Língua”.**

Ao explorar o conceito de intermedialidade, recorreremos às três subcategorias propostas por Irina Rajewsky: a combinação de mídias, a transposição midiática e a referência

---

<sup>12</sup> Texto original: A Tropicália “took its name from an installation by the visual artist Hélio Oiticica. The term was rich in connotations since it played on images of Brazil as a ‘tropical paradise’ that date back to the letter written by Pero Vaz Caminha in 1500 [...] relating the ‘discovery’ of Brazil. Following Brazil’s independence, mid-nineteen-century Romantics celebrated their nation’s tropical landscape as a symbol of Brazil’s distinctiveness in relation to Europe. The designation so called ‘Luso-tropicalismo,’ a theory developed by Gilberto Freyre in the 1940s that exalted the Portuguese colonial enterprise in the tropics. For the tropicalists of the late 1960s, these official representation of Brazil provided ample material for ironic appropriation. (DUNN, 2001, p. 73).

intermediática<sup>13</sup>. A primeira destas refere-se à presença de diferentes mídias dentro de uma única mídia, como por exemplo, o cinema, que conta com a imagem, a palavra, o som, a música, dentre outras mídias para formar o todo; a segunda engloba referências de uma mídia em outra mídia, veja-se, a musicalização ou a presença do cinema em um texto literário; a terceira, trata da transformação do produto de uma mídia em outra mídia, como por exemplo, as adaptações. Nas páginas seguintes apresentamos o poema *Morte e Vida Severina* musicado por Chico Buarque, o poema *Navio Negreiro* musicado por Caetano Veloso e a canção *Língua*, também de Veloso, a fim de relacioná-los às subcategorias propostas por Rajewsky.

A primeira subcategoria mencionada remete-nos à impossibilidade de “pureza” de uma forma de arte como defendida por W. J. T. Mitchell. Seria possível pensar que a escrita é uma mídia pura, porém, segundo o teórico, “[...] a escrita como mídia desconstrói a possibilidade de imagem ou texto puros [...] Escrever, na sua forma física, gráfica, é inseparável da qualidade visual e verbal”<sup>14</sup> (MITCHELL, 1994, p. 95. Nossa tradução). Neste caso, trata-se da escrita como mídia, ou seja, um dos componentes que forma a mídia como um todo. O mesmo aplica-se à mídia como forma de arte, pois no momento em que se une, por exemplo, uma palavra a uma escultura ou pintura, o som e recurso visual ao cinema, ou a letra e instrumentos musicais a uma canção, formamos uma arte plurimidiática. Sendo assim, defendemos que as três canções citadas são combinações de mídia, pois, cada qual do seu modo, relaciona a literatura e música, como veremos com mais detalhes a seguir, e mescla a letra ao som de instrumentos musicais que, por sua vez, transmitem mensagens, tal como as palavras dessas canções.

Além de proporcionarem uma combinação de mídias, as adaptações de *Morte e Vida Severina* e *O Navio Negreiro* são também exemplos da segunda subcategoria levantada por Rajewsky, a transposição midiática, pois nestes casos, os poemas são transportados da literatura para a música. A princípio, é possível imaginar que um poema, com seus versos, estrofes e sua característica rítmica, pode ser mais facilmente encaixado no recurso musical. Porém, o poema de João Cabral que gerou o álbum *Morte e vida Severina* de Buarque, mostra que tal transposição não é tão simples.

---

<sup>13</sup> RAJEWSKY, 2012, p. 24-26.

<sup>14</sup> Texto original: “[...] the medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text [...] Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal (MITCHELL, 1994, p. 95).

O álbum conta com treze faixas das quais alguns versos são declamados com o acompanhamento de um fundo musical, outros transformados em música. No documentário *Bastidores*, Buarque diz o seguinte:

O meu trabalho foi um trabalho de um garoto completamente irresponsável porque eu não poderia musicar João Cabral. João Cabral, ele não gostava de música e a poesia dele também não gostava muito de música. Então [...] musicar aqueles versos às vezes era penoso, era difícil. Por isso que muitas vezes os versos eram ditos, às vezes funcionava melhor assim, quando os versos eram ditos pelos atores e a música [...] cantada sem letra, sublinhando o poema. Aí funcionava às vezes melhor, mas algumas canções até ganharam vida, como o *Funeral do lavrador*. (Documentário *Bastidores*. Nossa transcrição).

Porém, ultrapassando as dificuldades, o poema musicado foi um sucesso nos palcos, comprovado pela aprovação de João Cabral e pelos quinze minutos de palmas gravados em disco no fim da apresentação em Nancy, na França<sup>15</sup>.

Voltando a nossa atenção agora para a canção *Funeral de um lavrador*, vemos que o músico adaptou as seis primeiras estrofes da oitava parte do Auto de Natal, introduzida pelo narrador dizendo que Severino “assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto aos amigos que o levaram ao cemitério” (NETO, 2000, p. 59), como vemos no seguinte trecho:

Esta cova em que estás com palmos medida  
É a conta menor que tiraste em vida  
*É a conta menor que tiraste em vida*

É de bom tamanho nem largo nem fundo  
É a parte que te cabe deste latifúndio  
*É a parte que te cabe deste latifúndio*

Não é cova grande, é cova medida  
É a terra que querias ver dividida  
*É a terra que querias ver dividida*

O poema de João Cabral não conta com os versos apresentados acima em itálico e os destacamos justamente para demonstrar a repetição enfatizada pela música que não estava

---

<sup>15</sup> BUARQUE. Documentário *Bastidores*.



presente no poema. Por outro lado, o poema escrito é repleto de repetições sonoras, tal como a aliteração e assonância com as reproduções dos sons consonantais e vocálicos como vemos na repetição de *Es*, *Cs* e *Ms* em “**Esta cova em que estás com palmos medida.**” A rima AAA BBB apresentadas nessas estrofes é seguida até o fim da parte selecionada, a qual é transportada para a música; já as estrofes seguintes não seguem uma sequência tão linear e não foram transferidas para a canção. Percebemos que a ênfase dada pela repetição do último verso de cada estrofe foram cantadas por vozes femininas, o que nos remete às ladainha comuns no nordeste do Brasil. Os instrumentos musicais como triângulo e chocalho foram utilizados e estes também nos transportam ao nordeste árido por onde o Severino retirante transpassa. Além disso, notamos que a música termina com o coro de ladainha repetindo o verso “É a terra que querias ver dividida/ É a parte que te cabe deste latifúndio” duas vezes e seguindo vem a voz de Chico Buarque com o seguinte verso:

É a conta menor que tiraste em vida  
É a parte que te cabe deste latifúndio  
É a terra que querias ver dividida  
Estarás mais ancho que estavas no mundo  
Porém mais que no mundo te sentirás largo  
Mas a terra dada, não se abre a boca  
Mas a terra dada, não se abre a boca.

Esta estrofe é formada pelo último verso de cada estrofe cantada em toda a canção. Ela, sozinha, é capaz de resumir o sofrimento do sertanejo perante a força dos latifundiários e a necessidade de uma reforma agrária. Constatamos que essa apropriação da literatura pela música não sofreu alteração na sua letra e nem tampouco no seu espírito<sup>16</sup>. Houve o acréscimo de algumas repetições e diferentes disposições de versos que serviram para enfatizar a denúncia social proclamada no poema *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto.

Adicionalmente, na poesia, os recursos verbais e linguísticos funcionam como significantes e seus significados serão criados pelo leitor. Na música os significantes aparecem em diversas formas sonoras, incluindo os instrumentos musicais e a canção na voz

---

<sup>16</sup> Utilizamos aqui a noção de “letra” e “espírito” apresentada por Dudley Andrews a respeito de adaptações cinematográficas, na qual a letra é o próprio texto da obra adaptada que pode ser diretamente transferido ao novo recurso; já o espírito é a alma do texto-fonte a ser transportado. Segundo Andrews, o espírito da obra é algo mais difícil de se transferir por não ser tão tangente ou palpável como a letra. (ANDREWS, 1984)

do intérprete. Quando Buarque musicou o poema de Melo Neto, assim como em qualquer adaptação, houve o processo de decodificação do texto-fonte e a reorganização de significantes na nova mídia. Como resultado, a canção de Buarque acrescentou componentes comunicacionais, tais como os instrumentos musicais associados ao nordeste e a introdução da ladainha com a repetição de versos. Consideramos esses componentes, assim como os versos do poema transferidos à canção, como formas de mídia. Estas, em conjunto, agem como uma variedade de significantes que auxiliará o receptor no processo de decodificação da mensagem na nova mídia.

Outro poema musicado de interesse de nosso estudo é *Navio negreiro: tragédia do mar* de Castro Alves escrito em 1869 e musicado por Caetano Veloso com participação de Maria Bethânia no ano 2000. A música transferiu a maior parte dos versos da parte IV à VI do poema. Da mesma forma que os versos de João Cabral, o poema de Castro Alves também é um poema narrativo repleto de rimas que serve como crítica social, porém neste exemplo em relação aos escravos. Vemos nessa transferência de mídia que assim como Casto Alves, Caetano situa o receptor no espaço. O poeta romântico inicia suas linhas como um olhar aéreo descrevendo a grandeza e beleza do mar, a força e exuberância dos marinheiros e logo a introdução do Albatroz anunciando a tragédia que estamos prestes a ver. Caetano Veloso, por sua vez, elimina essa introdução à tragédia e insere o ouvinte diretamente no Navio Negreiro como vemos na primeira estrofe da música:

'Stamos em pleno mar  
Era um sonho dantesco... o tombadilho,  
Que das luzernas avermelha o brilho,  
Em sangue a se banhar.  
Tinir de ferros... estalar do açoite...

Após situar o ouvinte no espaço em questão, o poema segue com o primeiro verso da parte IV do poema de Castro Alves, na qual o leitor já está posicionado dentro do Navio testemunhando os horrores daquela jornada. Assim, Veloso deixa de lado a introdução da tragédia e salta para o meio do poema, apresentando as seguintes imagens chocantes:

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas  
Rega o sangue das mães:  
Outras, moças... mas nuas, espantadas,  
No turbilhão de espectros arrastadas,  
Em ânsia e mágoa vãs.

E ri-se a orquestra, irônica, estridente...  
E da ronda fantástica a serpente  
Faz doudas espirais...  
Se o velho arqueja... se no chão resvala,  
Ouvem-se gritos... o chicote estala.  
E voam mais e mais...

Caetano Veloso interpreta a canção em ritmo acelerado seguindo a pontuação do poema original, sem pausas entre os versos, como as presentes na interpretação de Chico Buarque. Veloso narra o poema com um fundo musical, sua voz, no entanto, expressa variações de entonação. Tais variações junto com o ritmo dos instrumentos musicais aumentam a tensão do ouvinte ao ser transportado para o Navio Negreiro. Dessa forma, mesmo se o ouvinte não se atentar aos versos da canção, este sente o clima tenso de terror da narrativa. É importante perceber que, enquanto *Funeral de um lavrador* utiliza os instrumentos musicais para representar o espaço físico do nordeste, a canção *O Navio Negreiro* utiliza os instrumentos para transmitir a dimensão ambiental do navio.

O clima de tensão termina com o cantor invocando o nome conhecido por descobrir a América no seguinte verso: “Colombo! Fecha as portas dos teus mares!”. Esse verso, que encerra o poema de Castro Alves, é cantado sem nenhum acompanhamento de instrumentos musicais e acreditamos que esta escolha intensifica o clamor de Castro Alves. Porém, Veloso adiciona uma frase que ecoa no fim da música. Esta diz: “que a brisa do Brasil beija e balança”, ou seja, a brisa do Brasil beija e balança os mares que permitiram tais horrores vistos no Navio Negreiro. Esta forma de finalizar a música pode ser vista como uma crítica à situação brasileira contemporânea que, apesar de esforços contrários, ainda tolera o racismo encoberto.

Tratando, agora, da referência intermediática, terceira subcategoria apontada por Rajewsky, trazemos a canção “Língua”. Em seu estudo<sup>17</sup>, Dário Borim apresenta uma análise compreensiva desta canção e destaca o seguinte:

Inicialmente incluída em *Velô* (1984) e depois incorporada ao show *Noites do Norte* (2000), a canção “Língua” tematiza de modo inusitadamente parótico e irreverente o objeto da paixão que une Veloso tanto aos mais famosos bardos portugueses quanto a vários mestres da literatura portuguesa<sup>18</sup>. (BORIM, 2005, p. 132. Nossa tradução).

Tal objeto é a própria língua portuguesa. A riqueza da nossa língua é apresentada em diversos modos nessa canção, a citar: as variedades de sotaques, as variações linguísticas, as influências estrangeiras, os vocabulários, dentre outros. Vejamos agora a primeira estrofe da canção contendo as referências literárias de nosso interesse no presente estudo:

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões  
Gosto de ser e de estar  
E quero me dedicar a criar confusões de prosódia  
E uma profusão de paródias  
Que encurtem dores  
E furem cores como camaleões  
Gosto do Pessoa na pessoa  
Da rosa no Rosa  
E sei que a poesia está para a prosa  
Assim como o amor está para a amizade  
E quem há de negar que esta lhe é superior?  
E deixe os Portugais morrerem à míngua  
“Minha pátria é minha língua”  
Fala Mangureira! Fala!  
Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó  
O que quer  
O que pode esta língua?

A canção de Veloso celebra a capacidade da língua portuguesa tanto pelo seu próprio uso, como por exemplo destacando os homônimos língua, pessoa e rosa, quanto por levantar grandes nomes da literatura de expressão portuguesa. Na abertura, Veloso brinca com o

---

<sup>17</sup> BORIM. “Roçando a língua de Camões: reverência e dessacralização do idioma português em Caetano Veloso”.

<sup>18</sup> BORIM, 2005, p. 132.

sentido da palavra *língua* e prestigia o autor de *Os Lusíadas* que admiravelmente fez uso da língua portuguesa para descrever a viagem de Vasco da Gama às Índias. A seguir, o compositor ressalta o uso e a diferença do verbo *ser* e *estar* fazendo alusões gramaticais e menciona Fernando Pessoa com seus inúmeros heterônimos que podem estar presentes em uma única *pessoa*. Outro autor homenageado é Guimarães Rosa, que inovou a língua e trouxe à tona a linguagem regional e popular em sua obra *Grande Sertão Veredas*. De acordo com Borim, há outra referência literária quando o idioma português é chamado de “Flor do Lácio”. Segundo o crítico, “o termo nos faz revisitar o autor [...] Olavo Bilac, que no verso de seu soneto “Língua Portuguesa” alude à flor da região europeia onde se falava o latim” (BORIM, 2005, p. 134).

No decorrer da canção, Veloso apresenta variados usos da língua portuguesa numa alteração de ritmos sonoros que exemplificam as “confusões de prosódias” e “profusões de paródias” (“Língua”) sobre as quais se refere na estrofe introdutória. Como a canção gira em torno “da diversidade globalizada e da liberdade de transformação da língua portuguesa”<sup>19</sup> e mostra na prática “o que pode essa língua” (Língua), acreditamos que a interferência intermediária entre a literatura e a música tem o objetivo de levantar nomes da literatura para argumentar tanto a capacidade da língua portuguesa, como também exaltar os exemplos de referência da formação da nossa língua padrão, que será contraposta com exemplos de variantes linguísticas e influências estrangeiras no restante da canção. Assim, apesar de não fazer parte do Movimento da Tropicália, a letra dessa música de Caetano Veloso nos remete a um dos objetivos do Movimento Tropicalista: a conscientização e exaltação da diversidade nacional através da música.

## Conclusão

A inter-relação entre a literatura e a música é um romance antigo e as suas possibilidades de associações são as mais variadas. Com este estudo, concluímos que analisar tal fenômeno pela ótica da intermedialidade permite que diferentes aspectos dessa inter-relação sejam abordados, o que contribui para abordagens anteriores questionadas por estudiosos do campo. Para falar de intermedialidade, consideramos o próprio sentido da palavra mídia e, por esse motivo, nos atentamos para a mídia tanto como forma de arte quanto

---

<sup>19</sup> BORIM, 2005, p. 132.

como os componentes que formam a arte, pois ambos são formadores de significado que transmitirão uma mensagem ao receptor.

Com isso em mente, analisamos as canções “Funeral de um lavrador” e “O Navio Negroiro” como exemplos da transposição da literatura à música e a canção “Língua” como referência à literatura feita pela música. Cabe lembrar que os três exemplos são formas de combinações de mídias, pois mesclam variados componentes para formar o todo.

No caso de “Funeral de um lavrador” o ouvinte recebe uma maior variedade de significantes quando comparamos com a canção “O Navio Negroiro”. Já na canção “Língua” a alternância do próprio ritmo no decorrer da música reforça a ideia de diversidade proposta pelo tema geral da canção. Em todos os casos, temos exemplos de intermedialidade que enriquecem a obra como um todo, pois promovem um maior alcance do produto final, gerando um maior número de receptores, seja para receber denúncias sociais, como é o caso de “Funeral de um lavrador” ou “O Navio Negroiro”; seja para perceber a exaltação da diversidade da língua portuguesa, como vimos na canção “Língua”.

## Referências

ANDREWS, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

BORIM, Dário. Roçando a língua de Camões: reverencia e dessacralização do idioma português em Caetano Veloso. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 2, p. 126-143, 2005.

BUARQUE, Chico. Funeral de um lavrador. *Morte e vida severina*. Phillips Records, 1966.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Pós: Revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 8-23, 2011.

DUNN, Christopher. *Brutality garden*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago, 1994.

NETO, João Cabral de Melo. “Morte e vida severina”. *Morte e vida severina e outros poemas para as vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

OLIVEIRA, Roberto de. (diretor). Chico Buarque: Bastidores. Exibido pela DIRECTV em julho de 2005.

PERRONE, Charles A. *Seven faces: Brazilian poetry since Modernism*. Durham: Duke University, 1996.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e ‘remediação:’ Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*, Belo Horizonte, v.2, p. 15-45, 2012.

SCHER, Steven Paul. *World and music studies: essays on literature and music (1967-2004)*. New York: Rodopi, 2004. p.175-188.

TEIXEIRA, Rodrigo. “A ideia de fazer um projeto multimídia inspirado em Chico Buarque”. *Globo.com*. Disponível em <http://gshow.globo.com/programas/amor-em-quatro-atos/programa/platb/tag/projeto-multimidia/>. Acesso em 21 de ago. 2016.

VELOSO, Caetano. Língua. *Velô*. Poligram, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Navio Negreiro*. Livro. Phillips, 1997.

### **Between music and literature: an intermediatic approach**

**Abstract:** Intermidiality can be seen as a possible way to cross borders between medias, and it comprises different art forms and components of communication. Focusing in the interrelation between music and literature, the present study argues that the concept of intermidiality broaden the scope for dialogues between these forms of art and embraces perspectives once omitted from previous comparative approaches of music and literature. In order to do, we visit the concept of intermidiality presented by Claus Clüver and Irine Rajewsky to observe the role and the definition of media as an art form and as tools to transmit signifiers, as well as the subcategories of intermidiality.

Our discussion takes place in the Brazilian artistic scenario, from which we extract examples of the relation between music and literature in Chico Buarque and Caetano Veloso’s work. As we analyze the role of media in these artists’s productions, we conclude that media can be used as a way to leverage the significant of the source-text, as well as to expand the reception of the message due to the variety of media.

**Keywords:** Intermidiality. Literature. Music. Midiatic transposition.

**Recebido em:** 21 de agosto de 2016.

**Aprovado em:** 19 de novembro de 2016.