

*(Shadow of) The Raven: uma adaptação intermediária da
literatura para a música /*

*‘(Shadow of) The Raven’: an intermedial adaptation from
literature to music*

*Lilium Cristina Marins**

Doutora em Literatura pela Universidade Estadual de Maringá (2013). Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da referida instituição.

 <http://orcid.org/0000-0002-9954-4985>

*Fernando da Silva Pardo***

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (2018). Professor do curso de Letras do Instituto Federal de São Paulo (IFSP).

 <http://orcid.org/0000-0002-9822-113X>

Recebido: 30 mai. 2020. **Aprovado:** 19 jun. 2020.

Como citar este artigo:

MARINS, Lilium Cristina; PARDO, Fernando da Silva. (Shadow of) The Raven: uma adaptação intermediária da literatura para a música. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 72-91, ago. 2020.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo estabelecer diálogos teóricos e analíticos entre os estudos de intermedialidade e de adaptação na análise do álbum conceitual *Shadow of the Raven* (2007), da banda estadunidense Nox Arcana, que faz referência às obras de Edgar Allan Poe. Ao considerar a importância de ir além do vetor tradicional literatura-cinema e de elaborar uma metalinguagem capaz de abarcar outras arquiteturas textuais, como sugere Hattnher (2010) em relação à circulação da literatura em álbuns conceituais, os estudos de intermedialidade colaboram para pensarmos o papel das convergências entre diferentes mídias na produção de sentidos; além disso, contribuem também para superarmos uma leitura binária das transposições midiáticas nas adaptações (DINIZ, 2018). A partir da construção de um conhecimento compartilhado entre abordagens teóricas e interesses de pesquisa, esboçamos

*

 liliumchris@hotmail.com

**

 fernando.pardo@ifsp.edu.br

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1828>

um ensaio inicial sobre a passagem de um meio predominantemente verbal, o literário, para um meio auditivo e não alfabético, o musical-instrumental. O aporte que fundamenta nossas discussões está baseado em teóricos dos estudos da adaptação (HATTNER, 2010; HUTCHEON, 2011; MILTON, 2015), dos estudos de intermedialidade (RAJEWSKY, 2005; CLÜVER, 2006; DINIZ, 2018) e da música (WISNIK, 1989; SHUKER, 2002).

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da adaptação; Estudos de intermedialidade; Literatura; Música; Shadow of the Raven.

ABSTRACT

This study aims at establishing theoretical and analytical dialogues between intermedial studies and adaptation studies in the analysis of the conceptual album Shadow of the Raven (2007), by the American band, Nox Arcana, which is a reference to Edgar Allan Poe's literary text. Considering the importance of going beyond the traditional vector literature-cinema and elaborating a metalanguage able to involve other textual architectures, as suggested by Hattner (2010) concerning the circulation of literature in conceptual albums, intermedial studies collaborate on thinking about the role of convergence among different media in the production of meanings; besides, it contributes to overcoming a binary reading of medial transpositions in adaptations (DINIZ, 2018). Guided by the construction of collaborative knowledge between theoretical perspectives and research interests, we outline our first reflections on the transition of a predominantly written medium, the literary, to a hearing and non-alphabetical medium, the instrumental music. The theoretical framework is based on authors from adaptation studies (HATTNER, 2010; HUTCHEON, 2011; MILTON, 2015), intermedial studies (RAJEWSKY, 2005; CLÜVER, 2006; DINIZ, 2018), and music (WISNIK, 1989; SHUKER, 2002).

KEYWORDS: Adaptation studies; Intermedial studies; Literature; Music; Shadow of the Raven.

1 Introdução

Integrar os estudos de intermedialidade aos estudos da adaptação pode parecer, em um primeiro momento, uma proposta um tanto espinhosa, mas nosso objetivo é justamente demonstrar como estamos pensando os fenômenos convergentes pós-modernos nessas duas áreas. Como bem coloca Diniz (2018), o termo adaptação “pode ir muito além de uma leitura binária das transposições midiáticas” (p. 58). Ademais, é uma forma de buscar contribuir para as reflexões em torno das dificuldades conceituais e terminológicas, incentivar a revisão dos pressupostos paradigmáticos que defendemos e provocar os estudos de ambos os campos do saber a novas perspectivas e aplicabilidades. Para Clüver (2006), os estudos intermídia ou interartes envolvem não apenas a transposição de uma mídia para outra, mas também a transposição daquilo que designamos amplamente como “expressões artísticas” (Música, Literatura, Dança, Pintura, Arquitetura, Ópera, Teatro e Cinema). De acordo com o autor, esses estudos “partem da comparação da literatura com algo que, embora seja de outra ordem, possa ser submetido, juntamente com ela, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’” (p. 11). Entretanto, como destaca Diniz (2018), “intermedialidade” é o termo mais recente para denominar o fenômeno que abarca as relações entre textos que circulam em sistemas semióticos diferentes. O termo “mídia”, para Clüver (2006, p. 24), é aquilo que “transmite para, e

entre, seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais”. Diniz (2018, p. 43) destaca que artes como a dança, a música ou a pintura “também podem comunicar através de seus signos” e, portanto, podem ser definidas como mídias, uma vez que transmitem signos.

Já os estudos da adaptação, que também podem envolver a passagem de uma mídia a outra, de acordo com Milton (2015, p. 18), em boa medida, são a “ramificação monolíngue de departamentos como os de literatura inglesa, de estudos de teatro, de estudos de cinema e de estudos de música”. Ou seja, da mesma forma que os estudos intermediáticos, os estudos da adaptação também têm sua origem nos diálogos com outras artes. No entanto, pode-se afirmar que o diálogo mais consistente e reconhecido dentro da área de Letras (e, inclusive, pelo senso comum) é, sem dúvida, a adaptação da literatura para o cinema. Para Hattner (2010), os estudos da adaptação, em um contexto atual, deveriam contemplar, além desse vetor tradicional literatura-cinema, a “elaboração de uma metalinguagem que possa dar conta das características e processos típicos de [outras] arquiteturas textuais” (p. 151). Esse é o caso da circulação da literatura em álbuns conceituais, como *Shadow of the Raven* (2007) – uma adaptação de obras de Edgar Allan Poe para a música, da banda estadunidense Nox Arcana –, que o teórico aponta como um dos desafios epistemológicos atuais, já que não podemos mais ignorar as interferências das convergências entre diferentes mídias em nossos sentidos, em nossas interações e em nossa conceituação em relação às artes. Como aponta Diniz (2018, p. 46), a musicalização da literatura poder ser classificada como um fenômeno intermediático por ser caracterizada pela “combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas”.

O desafio deste tipo de combinação é intensificado quando pensamos que, para construir um campo de estudos sólido para este tipo de convergência, convém dominar não apenas questões teóricas e literárias, mas a linguagem e as técnicas da outra ponta do vetor a ser analisado, neste caso, a música. É justamente este estímulo que motivou o desenvolvimento do presente trabalho, que busca aliar os estudos da adaptação aos de intermedialidade na análise da passagem da literatura para a música, a fim de esboçar um ensaio inicial sobre este vetor consideravelmente incomum, no qual a transposição se dá a partir do meio predominantemente verbal, o literário, para o meio auditivo e não alfabético, o musical-instrumental. Para Milton (2015), a inexistência de análises de elementos interlinguísticos (considerando, neste caso, a música também uma linguagem) em adaptações para outros meios

constitui o grande impasse dos estudos da adaptação; afinal, é impossível dominar as linguagens, taxonomias e abordagens de toda e qualquer área do conhecimento que contemple processos de adaptação, em especial, porque a adaptação, segundo Hutcheon (2011, p. 11), “fugiu do controle”: alcançou até mesmo os parques temáticos e as realidades virtuais.

Para tal, é importante marcar nosso lugar de fala, cujo ponto de contato seria a docência em cursos de Letras e o diferencial é a formação em música de um dos autores¹. Acreditamos na construção do conhecimento compartilhado, não apenas em relação às abordagens teóricas (estudos da adaptação e estudos intermidiáticos), mas aos interesses de pesquisa (literatura e música, objeto de investigação do presente artigo). É essa ideia de agência coletiva, defendida por Lévy (1994) no âmbito do ciberespaço, mas que cabe também neste contexto de escrita, que nos instiga a “pensar em conjunto, concentrar nossas forças intelectuais e espirituais, multiplicar nossas imaginações e experiências, negociar [...] as soluções práticas aos complexos problemas que estão diante de nós” (p. 17). Isso torna possível associar as minhas competências às competências do outro, “de tal modo que atuemos melhor juntos do que separados” (p. 27).

Assim, este artigo tem como objetivo estabelecer diálogos teóricos e analíticos entre os estudos de intermidialidade e os da adaptação na análise do álbum conceitual *Shadow of the Raven* (2007)², da banda estadunidense Nox Arcana, que faz referência à obra de E. A. Poe.

2 Adaptações intermidiáticas: para além das aporias

Os estudos da adaptação ainda sofrem uma depreciação crítica quando comparados aos intermidiáticos, o que vai na contramão de sua crescente popularidade. Como afirma Hutcheon (2011, p. 11), “seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”. Ao considerar que esse “original” é tradicionalmente um texto escrito, é importante combater toda e qualquer abordagem pejorativa ao propor a “adaptação como adaptação” e ao questionar

¹ Liliam Cristina Marins - Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

Fernando da Silva Pardo - Professor do curso de Letras do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) e formado em Música pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) Tom Jobim.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdTLSALAAf4-3uXGoNgyThJ70KjaQ00K> . Acesso em: 13 mai. 2020.

princípios relacionados à logofilia, isto é, problematizar a sacralização da palavra em detrimento de outras linguagens.

Além disso, considerar o adaptador como aquele que interpreta, em primeira mão, a obra de partida, que será, por sua vez, também interpretada pelos interlocutores-alvo, é importante para valorizar o ato de recepção da adaptação no âmbito individual e coletivo, o que valida a concepção de que dois observadores nunca constroem exatamente a mesma imagem de uma obra, seja na literatura, seja na música. Isso porque, em toda e qualquer mídia, aquilo que “se apresenta à compreensão, interpretação e reação crítica como texto é moldado simultânea e espontaneamente através das respectivas convenções de recepção vigentes, de atitudes ideológicas e de interferências intertextuais” (CLÜVER, 2006, p. 16).

Nesse sentido, os significados são construídos dentro dos limites situacionais (e nunca deixamos de estar em uma situação, como já sinalizava Fish (1992) em *Is there a text in this class?*), o que nos leva a defender que jamais será possível atribuir uma interpretação imutável e definitiva a um texto. Assim, todo o significado que é definido como “normativo”, seja por críticos literários, seja por críticos musicais, está determinado institucionalmente, ou seja, não é intrínseco a nenhuma forma de arte. Ao considerar que as instituições não são universais e atemporais, esses mesmos significados autorizados e prescritivos em um determinado momento podem ser alterados sempre que novas demandas res(surgem). Como participantes de uma instituição, herdamos suas maneiras de significar:

Por isso é tão difícil para uma pessoa cujo próprio ser se define por sua posição dentro de uma instituição [...] explicar a alguém de fora uma prática ou um significado que lhe parece não exigir explicação, porque ele os considera como algo natural” (FISH, 1992, p. 205).

Em outras palavras, um músico ouvirá uma canção com elementos diferentes do que dispõe um mero apreciador, pois o sentido que vem à tona em um primeiro momento é aquele que faz parte de seu repertório e mais comum naquele contexto e situação de recepção, visto que a “comunicação se dá dentro de situações e estar em uma situação é estar já em posse de uma estrutura de pressuposições, de práticas entendidas como relevantes com relação a objetivos e propósitos que já preexistem” (FISH, 1992, p. 203).

Essa discussão é particularmente importante nos estudos da adaptação porque desmistifica a ideia de que haja uma “essência” no texto literário e de que esta essência esteja

cravejada na língua; nesse sentido, nenhuma adaptação intermediática (em especial, aquela que não se vale necessariamente da palavra escrita, tal qual a música instrumental) seria capaz de transpor os sentidos do texto de partida. Ao considerar essas questões, no estudo de adaptações intermediáticas, é importante, segundo Clüver (2006), não partir do “original”, mas da obra-alvo, de forma a investigar os processos e movimentos que levaram ao formato adquirido na mídia de chegada. Assim, distanciamos-nos de questões simplistas, que envolvem a busca por uma suposta fidelidade, completamente ilusória e desnecessária, já que “a nova versão não substitui [ou pretende substituir] o original” (p. 17), e nos aproximamos de aspectos mais funcionais e processuais. Embora as adaptações intermediáticas sejam frequentemente marcadas por seu caráter subversivo, principalmente quando envolvem transposições que partem da Literatura, grafada com L maiúsculo que, tradicionalmente, é concebida como sagrada, reveladora e “para poucos”, neste estudo, abordamos a literatura como uma mídia concreta, material e multimodal, em oposição à ideia de uma obra mítica, inacessível e monomodal.

Pensar no caráter multimodal das artes possibilita analisar como os significados transformam e são transformados em uma dinâmica de construção de sentidos diferente daquela tradicionalmente imposta no ocidente e na cultura grafocêntrica: hierarquicamente, da esquerda para a direita, de cima para baixo (IEDEMA, 2003). Esse olhar desconstrutivo valoriza, também, a comunicação através de signos não-verbais, como a música instrumental, uma vez que a língua e o alfabeto já não dão mais conta de todas as formas de comunicação, de domínios da experiência humana e de construções de sentidos na pós-modernidade.

3 Os modos de engajamento na adaptação intermediática de *Shadow of the Raven*

A partir do exposto, analisaremos o álbum conceitual *Shadow of the Raven* (2007)³, uma adaptação de obras de Edgar Allan Poe para a música instrumental, composto pela banda estadunidense Nox Arcana. Fundada em 2003 por Joseph Vargo e William Piotrowski, a dupla é reconhecida por criar ambientações sonoras de horror com forte apelo gótico e referências ao terror clássico. Vargo, em entrevista ao *Music Street Journal* (2006)⁴, define seu estilo musical

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdTLSALAAf4--3uXGoNgyThJ70KjaQ00K>. Acesso em: 13 mai. 2020.

⁴ Disponível em: http://musicstreetjournal.com/interviews_display.cfm?id=100086. Acesso em 18 mai. 2020.

como *gothic fantasy*, gótico fantástico em português, em que há o predomínio de uma atmosfera de mistério, obscura e depressiva. Além de músico, Vargo também desenvolve trabalhos com a mesma temática nas artes visuais e na literatura, inclusive, é ele quem desenha as capas dos álbuns da banda. Contudo, nesta análise, vamos nos concentrar apenas na parte musical de sua adaptação. Em relação às influências literárias de Vargo, dentro da discografia da banda, além do referido disco baseado na obra de Poe, há também outros álbuns conceituais, como *Transylvania* (2005), no qual o músico se aventura pela obra *Drácula*, de Bram Stoker, *Necronomicon* (2004), uma homenagem a H.P. Lovecraft; e *Blackthorn Asylum* (2009), que revisita a obra *From beyond* do mesmo autor, *Carnival of Lost Souls* (2006), que leva os ouvintes a mergulharem no universo de um circo viajante com segredos sinistros e pesadelos, que viram realidade ao estilo de Bradbury; finalmente, *Grimm Tales* (2009), álbum que traz à vida os pesadelos de infância dos irmãos Grimm.

De acordo com Shuker (2002), os álbuns conceituais surgem, juntamente com as chamadas óperas rock, na década de 1960, sobretudo após Pete Townshend, da banda inglesa *The Who*, lançar *Tommy* (1969), álbum pioneiro do gênero, também adaptado para o cinema e para a Broadway. Para Shuker, os álbuns conceituais e as óperas rock geralmente são unidos por um tema, que pode ser instrumental, composicional, narrativo ou lírico. Segundo ele, “nesta modalidade, o álbum deixa de ser uma coletânea de músicas heterogêneas e passa a ser uma obra narrativa com um tema único”⁵ (2002, p. 5)⁶.

O maior desafio encontrado para a análise do disco *Shadow of the Raven* está no fato de que, diferentemente de outros álbuns conceituais, tais como *The Raven* (2003), do músico estadunidense Lou Reed, também baseado em Poe, ou *A-lex* (2009), da banda brasileira Sepultura, baseado na obra *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, no álbum da banda Nox Arcana as músicas são instrumentais. Na análise que Kraciuk (2013) faz do álbum *A-lex* (2009), o autor afirma que o disco pode ser considerado um exemplo clássico de adaptação da literatura para a música, uma vez que toda a construção do álbum, assim como as letras das canções, segue a estrutura dos acontecimentos presentes no enredo do livro, o que corrobora o argumento de que, em alguns casos, há um anseio, sobretudo dos fãs, pela busca de fidelidade ao texto de partida na adaptação (HATTNER, 2010). Desta forma, “as letras das canções são

⁵ In this form, the album changed from a collection of heterogeneous songs into a narrative work with a single theme.

⁶ Tradução nossa, assim como em todas as outras citações feitas a partir de obras em inglês no restante do artigo.

apoiadas pela música para evocar certos sentimentos enquanto se ouve o disco”⁷ (KRACIUK, 2013, p. 4), uma vez que “a música pode criar certas atmosferas, evocar emoções nos ouvintes e atuar como pano de fundo para as letras”⁸ (p. 20). Já Hutcheon (2013) destaca que, no caso de adaptações para o formato de musicais ou óperas, a música “oferece equivalentes ‘auditivos’ para as emoções das personagens e, por sua vez, provoca respostas afetivas na plateia; o som, geralmente realça, reforça, ou mesmo contradiz os aspectos visuais e verbais”⁹ (p. 23, aspas da autora). No entanto, como proceder quando estamos lidando com a música instrumental, como é o caso de *Shadow of the Raven*? Para a autora, não devemos avaliar se uma adaptação é bem-sucedida ou malsucedida com base no seu grau de uma suposta fidelidade em relação à obra de partida, mas sim com base na criatividade e habilidade do adaptador em se apropriar do texto de maneira autoral e autônoma. Para ela, principalmente quando se trata de adaptações que utilizam mídias diferentes, é necessário tratar as “adaptações como adaptações”; isto é, como produto e processo, o que envolve uma dupla atitude interpretativa do público em um movimento de vai e vem entre a obra de partida e a adaptação experienciada. No que tange aos modos de engajamento com as adaptações, além das três categorias propostas por Hutcheon, *tell* (contar), *show* (exibir) e *interact* (interagir), acrescentaríamos uma quarta, *feel* (sentir), sobretudo ao considerarmos as adaptações para a música instrumental, objeto da análise deste trabalho. Diferente de uma performance ao vivo, em que o público/ouvinte interage mais ativamente com os músicos (seja cantando junto, pulando ou dançando), devido à proximidade física e ao calor humano da plateia presente no espetáculo, a audição de um álbum, principalmente de música instrumental, consiste em uma tarefa mais introspectiva, que requer a escuta atenta do ouvinte e provoca sensações e sentimentos diferenciados em relação ao primeiro caso. Para elucidar melhor esta categoria, nos apoiaremos na obra seminal *O som e o sentido*, do professor, pesquisador, ensaísta e músico José Miguel Wisnik (1989), para quem o caráter intangível da música, diferente da linguagem verbal, expressaria a comunicação do mundo material com o mundo espiritual e invisível, pois:

a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua

⁷ The lyrical layer of the album is supported by music to evoke certain feelings while listening to the album.

⁸ Music can create certain mood, can evoke various emotions in listeners and can act as a background for lyrics.

⁹ music offers aural “equivalents” for characters’ emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects.

ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p. 28).

A partir deste ponto, os estudos de intermedialidade são essenciais para nos auxiliarem a entender as adaptações envolvendo a música como mídia de chegada. Para Rajewsky (2005), o conceito de intermedialidade pode ser analisado por meio de três subcategorias: (1) como *transposição midiática*, em que há a transformação de uma obra de determinada mídia de partida, gerando uma outra mídia, tais como as adaptações da literatura para o cinema; (2) como uma *multimedialidade/cominação de mídias*, por meio da articulação de diferentes mídias para criar uma nova, por exemplo, a ópera, o teatro, performances diversas, instalações computadorizadas de som e arte, entre outros; e (3) como *referências intermediáticas*, através da ruptura das fronteiras midiáticas, tais como referências de um texto literário presentes em um filme e vice-versa. A terceira subcategoria, para nosso entendimento, é a que mais se aproxima da proposta de adaptação de Vargo. Conforme esclarece Rajewsky:

referências intermediáticas são assim entendidas como estratégias constitutivas de significado que contribuem para a significação integral do produto daquela mídia: o produto da mídia utiliza seus próprios meios específicos, ou para se referir a um trabalho individual e específico produzido em outra mídia [...], ou para se referir a um subsistema midiático específico (como um gênero de filme) [...]. O produto final, então, constitui-se parcialmente ou integralmente em relação à obra, sistema ou subsistema aos quais se refere. [...] Ao invés de combinar diferentes formas midiáticas de articulação, o produto final da mídia tematiza, evoca, ou simula elementos e estruturas de outra mídia convencionalmente distinta através do uso de seus próprios meios específicos (2005, p. 52-53)¹⁰.

Considerando o exposto por Rajewsky, a adaptação de obras de Poe para a música instrumental em *Shadow of the Raven* constituir-se-ia um modo de evocar ou simular elementos do texto de partida através da linguagem musical e suas especificidades. Por ser uma linguagem não-verbal, o caráter mais abstrato da música instrumental se vale de artifícios e recursos específicos de seu meio para que possa construir sentidos em relação à obra de partida. Desta

¹⁰ Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...] or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) [...]. The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system, or subsystem to which it refers [...]. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.

forma, precisamos nos ater a uma série de elementos presentes, tais como: a escolha de determinados instrumentos, timbres, técnicas de composição e estilos de execução destes instrumentos. Segundo Rajewsky, um produto ou uma adaptação de determinada mídia não dá conta de reproduzir de forma genuína os elementos e as estruturas de outra mídia diferente através das especificidades de seu próprio meio, pois somente é possível “evocá-los ou imitá-los” (2005, p. 55). Portanto, para a autora, uma referência intermediática só poderia gerar uma “ilusão” dos aspectos da mídia de partida. Nas palavras de Rajewsky, esta ilusão “requer que o receptor de um texto literário possua um senso fílmico, pictórico, musical ou – falando genericamente – o senso de uma presença visual ou acústica” (p. 55)¹¹, dependendo da modalidade de adaptação em questão. Nos dias de hoje, observamos, por exemplo, alguns shows musicais, que se utilizam de hologramas para simular a presença nos palcos de celebridades já falecidas, como Freddie Mercury e Cazuza, cujos hologramas figuraram em apresentações das bandas *Queen* e *Barão Vermelho*, respectivamente. É interessante notar que a autora utiliza o verbo “imitar”, pois, de acordo com o dicionário *Merriam-Webster (online)*, o verbete *shadow* também pode significar: (a) *an imperfect and faint representation* (uma representação débil e imperfeita); e (b) *an imitation of something* (uma imitação de algo). Não se sabe, no entanto, se o título do disco *Shadow of the Raven* (A sombra do Corvo) remete a este sentido de uma tentativa de imitação assumidamente imperfeita da obra de Poe, seja de forma intencional – como se fosse uma *mea culpa* do músico, assumindo sua incapacidade de transpor a suposta “essência” do texto literário de partida –, acidental ou se simplesmente reforça o caráter sombrio da obra de Poe, já que *shadow* também pode significar a escuridão causada pela falta de luz.

No entanto, é preciso termos cautela para não associar o termo “ilusão” à sua acepção pejorativa, isto é, como algo enganoso. No caso específico das adaptações das obras de Poe para a música de Vargo, entendemos que poderia estar ligado ao conceito de *phantasmagoria*, termo originalmente cunhado na Londres do início do século XIX para descrever *ghost-shows* (o precursor do holograma, ironicamente falando) – espetáculos de ilusionismo, criados a partir de ilusões óticas por meio da manipulação de lanternas, som e espelhos, simulando a aparição de fantasmas (CASTLE, 1988). Castle argumenta que a conotação inicial do termo *phantasmagoria* como um espetáculo criado para ser exibido em público, isto é, externo à mente, ao longo do

¹¹ this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or—more generally speaking—a sense of a visual or acoustic presence.

tempo, sofreu mudanças, passando a ser entendido como algo subjetivo e interno à mente. Trata-se do que o autor nomeou de a “espectralização ou *ghostfying* [um tipo de fantasmização] da mente” (1988, p. 29)¹². Em outras palavras, seria uma espécie de “absorção de fantasmas no mundo do pensamento”¹³, ou seja, neste entendimento, “os fantasmas seriam apenas ‘coisas da mente’ (p. 29, aspas do autor)¹⁴, o que contribuiu inclusive, segundo o autor, para a formação do pensamento racional. Na análise que Taylor (2017) faz dos aspectos da *phantasmagoria* em *Liederkreis, Op. 39*, composição de Robert Schumann a partir da obra poética *Intermezzo*, de Eichendorff, o autor ressalta que a música pode ter o potencial de produzir efeitos fantasmagóricos através da criação de uma atmosfera cognitiva de incerteza ou medo, bem como de um senso de movimento desconectado de qualquer objeto físico aparente. Por esta razão, enfatizamos que as adaptações da literatura para a música, sobretudo para a música instrumental presente em *Shadow of the Raven*, estariam muito mais assentadas no modo de engajamento do sentir (*feeling*), já que as especificidades deste meio não se enquadrariam de forma apropriada nas três categorias de engajamento propostas por Hutcheon (2013).

4 Um breve interlúdio¹⁵

Pedimos licença ao leitor para fazer um breve adendo que, porventura, pode ser de certa utilidade para a compreensão das análises que faremos, ao longo da seção seguinte. No ano de 2017, durante uma estada na cidade de Toronto, no Canadá, tivemos a oportunidade de visitar a exposição *Guillermo del Toro: at home with monsters* (AGO, 2017). A exposição retratava a obra do cineasta mexicano, profundamente influenciado pela Era Vitoriana e por nomes como Poe, Lovecraft, Shelley e Stoker. A curadoria e a ambientação da exposição foram elaboradas com base no universo fantástico e de horror presente nos filmes, personagens, nas criações e criaturas de del Toro, bem como nas figuras dos autores que o influenciaram. Ao adentrarmos a exposição, podíamos ouvir uma melancólica música de fundo, uma melodia em tom menor executada por um instrumento longínquo, que deixava a atmosfera ainda mais sombria. À medida que nos embrenhávamos nas demais salas do ambiente, aquela melodia soturna ficava

¹² the spectralization or ghostfying of mental space.

¹³ the absorption of ghosts into the world of thought.

¹⁴ Ghosts are of course only “things of the mind”.

¹⁵ Pequeno trecho de música instrumental destinado a preencher o espaço entre dois atos ou partes de uma grande composição, por exemplo, uma ópera.

cada vez mais próxima e intensa. Quando finalmente nos aproximamos, pudemos contemplar o formidável instrumento que produzia tamanho incômodo. Posicionado exatamente no centro da sala, sobre um tapete persa com tons de roxo e vermelho sangue, localizava-se o piano meia cauda marrom. Sobre ele, apenas um castiçal de três velas e a velha partitura da *Sonata para piano n.º 14 (Moonlight Sonata)*, de Beethoven¹⁶, executada por um pálido e jovem pianista vestindo um terno negro levemente desbotado. Contudo, aquela não se tratava de uma sala qualquer. Logo na entrada, diversos corvos tomavam assento sobre seus antigos umbrais. Tratava-se, pois, da antessala do ambiente que reproduziria a casa que serviu de cenário para o poema *O corvo*, de E. A. Poe, onde o próprio autor (feito de cera, provavelmente), sentado em sua poltrona, podia ser contemplado pelos visitantes que ouviam o barulho da chuva batendo na janela, e os trovões, ao longe.

Este breve *flash* da exposição busca ilustrar a forma como a música, talvez a mais abstrata e subjetiva de todas as artes, quando inserida em determinados contextos, como o início ou o término de um relacionamento amoroso, através de uma trilha de cinema, ou de um comercial de TV, pode exacerbar sensações e sentimentos diversos na mente humana. Segundo Wisnik, o som “é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável” (1989, p. 28). Para nós, enquanto meros espectadores daquela magnífica exposição, a melodia de Beethoven traduzia o inefável e podia expressar o que sentíamos naquele momento: uma sensação de angústia, pavor, mas, ao mesmo tempo, de contemplação e fascínio. Wisnik ressalta que “a música, linguagem não referencial, que não designa objetos, não tem a capacidade de provocar medo, mas sim a de provocar angústia, ligada, segundo Freud, a um estado de expectativa indeterminada, que se dá na ausência do objeto” (1989, p. 29). Decerto, a experiência vivenciada durante a visita àquela exposição não teria sido a mesma sem a presença da música e do piano. A agonia causada pelo anseio de descobrir a origem daquela melodia lúgubre, aliada à presença das criações e criaturas de del Toro, corroboravam o sentimento infligido aos visitantes de forma contundente.

A partir do episódio narrado, conjecturamos que talvez o maior desafio seja o desenvolvimento de uma metodologia que ampare e embase a análise de adaptações intermediáticas, que envolvam a música como contexto de chegada, como é o caso do vetor literatura-música. Tal empreitada poderia suscitar o entendimento de que para haver uma

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Tr0otuiQuU>. Acesso em 19 mai. 2020.

descrição mais densa, nos termos de Geertz (2008 [1973]), do objeto analisado seria necessário, tanto para o analista, quanto para o leitor, o domínio de certos conceitos de teoria musical. Nesse entendimento, a interpretação do analista consideraria que muito do que é preciso para compreendermos o objeto analisado “está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma a ser examinada” (GEERTZ, 2008 [1973], p. 7); isto é, há uma “multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas” (p. 7). No entanto, a fim de tornar nossa análise teórico-musical mais acessível ao leitor, tomaremos como base o sugerido na obra de Wisnik (1989), em que:

não se pede do leitor uma formação musical, mas o senso da escuta e uma disposição para pensar, como na música, em várias claves – onde se podem combinar a percepção das sonoridades, a interação corporal e também o pensamento poético, histórico-social, antropológico ou outro (p. 12).

Além disso, assim como em Wisnik (1989), tentaremos evitar os termos técnicos sempre que não puderem ser explicados ou exemplificados. Essas exemplificações podem ocorrer por meio de alusões a trechos das músicas presentes em *Shadow of the Raven* ou até mesmo através de *links* para a escuta de outras canções, que possam elucidar nosso leitor em relação aos termos e conceitos abordados.

5 Dissipando “A(s) sombra(s) do Corvo”

Conforme já mencionado, em *Shadow of the Raven*¹⁷ as músicas não possuem letra, exceto as faixas 1 e 21 (a primeira e a última do disco), as quais trazem textos recitados por Vargo. A faixa 1, *Darkest hour*, seria uma espécie de prólogo em que o compositor inseriu um monólogo¹⁸ para convidar os ouvintes a adentrarem o universo macabro de sua história. Ao final

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdTLSALAAf4-3uXGoNgyThJ70KjaQ00K>. Acesso em: 13 mai. 2020.

¹⁸ “Ye who read these words are still among the living, but I who write shall have long since gone my way into the region of shadows. Plagued by ghosts from the past, my soul can find no release from its eternal sorrow. Lost loves, spirits of the dead... madmen and devils have each in turn visited me here in the solitude of my chamber, to haunt and torment me. I implore you to heed my tale, as I relate the grim and ghastly things that befell me in my darkest hour... once upon a midnight dreary....” “Vós que ledes estas palavras ainda estais no mundo dos vivos, mas eu, que as escrevo, há muito já tenho partido para o mundo das sombras. Atormentada por fantasmas do passado, minha alma não encontra descanso de seu eterno sofrimento. Amores perdidos, espíritos daqueles que já se foram...loucos e demônios têm me visitado na solidão de minha câmara para assombrar-me e atormentar-me. Eu

de suas palavras, Vargo introduz as músicas seguintes, utilizando o verso *once upon a midnight dreary*¹⁹, uma referência ao poema *O Corvo* (POE, 2002). Já na faixa 21, *Nevermore*, a qual encerra o álbum, o músico inclui a última estrofe do mesmo poema²⁰ que, neste caso, funciona como epílogo para o disco.

Inicialmente, é interessante observar o predomínio e o uso recorrente da tonalidade menor nas músicas do álbum. Mas o que isso significa? Destarte, é importante fazer uma breve distinção entre o que seriam os acordes maiores e os acordes menores. O leitor que porventura já tenha tido a oportunidade de estudar algum instrumento musical, seja com um professor, seja com vídeos na internet, deve ter ouvido falar que os acordes maiores (ex: dó maior, mi maior, sol maior, etc.) são aqueles que soam “alegres”. Já os acordes menores, via de regra, são ensinados para o estudante de música como aqueles que soam “tristes”. Apesar de esta ser uma explicação extremamente simplista, ela servirá aos propósitos desta análise, já que não pretendemos desenvolver teorizações demasiadamente aprofundadas que venham a confundir o leitor. A título de exemplificação, uma das cantigas populares mais simples e conhecidas de domínio público, *Parabéns pra você*, foi composta em uma tonalidade maior. Obviamente, trata-se de uma canção festiva e alegre, portanto, não poderia ter sido composta na tonalidade menor. Já a *Sonata para piano nº 14 (Moonlight Sonata)*, de Beethoven, mencionada na seção anterior, foi composta na tonalidade de dó sustenido menor, o que lhe confere uma aura mais triste e melancólica.

No entanto, isto não significa que todas as músicas compostas em tons maiores sejam obrigatoriamente “alegres” e aquelas em tons menores, “tristes”. Existem diversos outros fatores, tais como: o andamento (mais lento ou mais acelerado), o ritmo (ex: um samba-canção é diferente de um samba-enredo de carnaval), a melodia, o arranjo, a letra, que fazem uma canção soar de um jeito ou de outro. A canção *Não tenho lágrimas*²¹ (BULHÕES; OLIVEIRA, 1989), interpretada por Paulinho da Viola, é um bom exemplo de uma música composta em uma

vos imploro para que atenteis para minha estória, pois relato coisas sinistras e medonhas que se passam em minha hora mais sombria...numa meia noite agreste...” (Tradução nossa, exceto pelo trecho “numa meia-noite agreste”, excerto da tradução do poema *O corvo*, realizada por Fernando Pessoa).

¹⁹ “numa meia-noite agreste”, tradução de Fernando Pessoa.

²⁰ “And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamplight o’er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!”

²¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ppt05Y5IW_Y. Acesso em: 22 mai. 2020.

tonalidade maior, mas que possui uma letra digamos “triste”. O fato é que no álbum *Shadow of the Raven* são predominantes as tonalidades menores e, uma vez que se trata de músicas instrumentais e que não possuem letra em sua maioria, a atmosfera mais melancólica e obscura predomina no disco, o que de certa forma remete à obra de Poe. Alguns exemplos em que a tonalidade menor fica bem evidente para o ouvinte “leigo” são as introduções das músicas *Melancholia* (faixa 2), *Haunted Memories* (faixa 6), *Legacy of Sorrow* (faixa 8), *Mysteries of the Night* (faixa 11), *The Raven* (faixa 13) e *Lenore* (faixa 15). É interessante observar que todos os títulos das canções são relevantes para indiciar a atmosfera gótica e o universo de Poe, sendo que muitos destes títulos fazem referência aos contos, poemas e personagens do autor.

Similarmente, a consonância e a dissonância têm um papel determinante na atmosfera de horror criada pelas composições. Na Idade Média, por exemplo, a dissonância do intervalo melódico-harmônico trítono²², também denominado *diabolus in musica* (WISNIK, 1989), era evitada a todo custo pelo modo desconfortável e incômodo como soava aos ouvidos, bem como por outros aspectos morais e metafísicos (que não convêm serem analisados aqui), conforme apontado por Wisnik. Um exemplo fácil para perceber a dissonância do trítono é o *riff*²³ da música *Black Sabbath* (1970)²⁴, da banda inglesa de mesmo nome, em que as notas G e C# (sol e dó sustenido) formam um intervalo de três tons, ou seja, um trítono. Podemos notar a utilização do intervalo (talvez mais difícil de ser percebido pelo nosso leitor-ouvinte) em algumas músicas do disco, como em *Darkest Hour* (faixa 1, no trecho 00:28), *Morbid Reminiscence* (faixa 14, no trecho 00:06) e *Murders in the Rue Morgue* (faixa 18, no trecho 00:19, executado pelo órgão). Nesta última, é interessante notar que o trítono também encerra a música, causando uma sensação de incômodo, como algo não concluído. Em termos mais simples, a ideia de consonância está relacionada à sensação de conformidade e estabilidade, enquanto os intervalos e acordes dissonantes provocam uma sensação de instabilidade, conflito e atrito, isto é, como algo mal ou não resolvido. Um exemplo de acorde dissonante pode ser ouvido em *Descent Into Madness* (faixa 3, no trecho 00:34, tocado ao piano).

Outro elemento que contribui para a criação da atmosfera sombria e de terror presente no álbum é a escolha e a forma da execução dos instrumentos, tais como o piano, o órgão, o cravo e o violino. Tomaremos como exemplo a utilização do órgão, com sua sonoridade forte e inconfundível, que sempre foi muito recorrente nas trilhas sonoras de horror. Uma das

²² Intervalo de três tons, como quando tocadas as notas C (dó) e F# (fá sustenido), por exemplo.

²³ Pequeno trecho ou frase musical composto, na maioria das vezes, para a guitarra.

²⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0lVdMbUx1_k. Acesso em 28 mai. 2020.

composições mais marcantes para o instrumento é a *Tocatta e Fuga em Ré menor*²⁵ (destacamos novamente a tonalidade menor presente), de Johann Sebastian Bach. Talvez uma das cenas mais clássicas do cinema seja a do momento em que *O Fantasma da Ópera* é desmascarado²⁶, ao som da referida obra de Bach. A composição do músico alemão também foi utilizada nos créditos iniciais da abertura do filme *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*²⁷, do diretor Rouben Mamoulian, livremente inspirado na obra de Robert Louis Stevenson. Apesar da versão utilizada na trilha sonora ser executada por uma orquestra, e não por um órgão, como na versão original de Bach, ao ouvir aquela melodia, a plateia do cinema pode ter sentido que estava defronte de algo realmente macabro e assustador. O órgão também aparece em trilhas mais recentes de *O Fantasma da Ópera* (WEBBER; HART, 1986), como na introdução da canção-tema do musical²⁸. O fato é que a atmosfera de suspense e terror que pode ser evocada pela sonoridade do instrumento foi largamente explorada pela dupla Vargo e Piotrowski em *Shadow of the Raven*. Selecionamos trechos de algumas músicas em que nosso leitor-ouvinte poderá perceber claramente a execução do instrumento, como em *Melancholia* (faixa 2, no trecho 01:55 a 02:15), *Descent Into Madness* (faixa 3, no trecho 00:09 a 00:31), *The Cask Of Amontillado* (faixa 10, no trecho 02:17 a 02:42), *Lenore* (faixa 15, no trecho 02:04 até o final) e *Masque of the Red Death* (faixa 20, praticamente utilizado do começo ao fim).

Os ostinatos, por sua vez, também estão amplamente presentes nas músicas de *Shadow of the Raven*. Grosso modo, o ostinato é um padrão rítmico ou melódico (às vezes, a junção de ambos) recorrente em uma obra musical, isto é, como um motivo que se repete com regularidade, em alguns casos com algumas variações, ao longo das partes de determinada composição. Um exemplo clássico de ostinato utilizado em trilhas de horror é a música-tema do filme *Halloween*, composta por John Carpenter (1979)²⁹, a qual se inicia com uma frase musical ao piano, que é repetida ao longo de toda a composição, apresentando algumas variações. Em *Shadow of the Raven*, alguns exemplos de melodias construídas a partir de ostinatos estão bem nítidos nas músicas *The House of Usher* (faixa 4), *Haunted Memories* (faixa 6), *Annabel Lee*

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z69C2Jqp42Q> . Acesso em 23 mai. 2020.

²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XyvgJYTwJK8&feature=emb_logo . Acesso em: 23 mai. 2020.

²⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=2Q1FNM0JQZ0&feature=emb_logo . Acesso em 23 mai. 2020.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-JaeBxYCI9k> . Acesso em: 23 mai. 2020.

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=24&v=pT4FY3NrhGg&feature=emb_logo . Acesso em 28 mai. 2020.

(faixa 7), *The Cask of Amontillado* (faixa 10), *The Raven* (faixa 13), *Lenore* (faixa 15) e *A Dream Within a Dream* (faixa 16).

Vale destacar outro recurso de suma importância para a adaptação de Vargo: os efeitos sonoros. O soprar arrepiante dos ventos, o mau agouro anunciado pelas badaladas dos sinos e *vocalises*³⁰ femininos, que remetem a personagens de Poe, como Madeline, Annabel Lee e Lenore, são alguns dos elementos presentes nas músicas. Em *The Black Cat* (faixa 9), Vargo traz o som de um felino agonizante – uma clara alusão à mutilação do animal, no conto de mesmo nome –, cujo sofrimento parece ir aumentando no decorrer da faixa. Já a música *Midnight Dreary*, não por acaso, ocupa a faixa 12 do álbum, cujo sentido é reforçado pelo som do “tic-tac” de um relógio quando o soar das exatas doze badaladas anuncia a meia-noite. Em *The Tell-Tale Heart* (faixa 17), a música inicia com o tocar de um tambor, representando as batidas do coração da vítima do conto de Poe, enquanto o ouvinte pode perceber o som do ranger da porta se abrindo, momento em que o assassino espreita o sono de sua presa no texto de partida. Outro exemplo ocorre na música *The Pit and the Pendulum* (faixa 19), na qual é possível ouvir o movimento de vai e vem da lâmina pendente – elemento-chave do enredo da história, na obra de partida –, ao som de uma melodia em *crescendo*³¹, o que aumenta a tensão e a sensação de agonia do ouvinte. Não menos impactante é o desfecho do álbum, *Nevermore* (faixa 21), em que após a recitação da última estrofe do poema *O Corvo*, ouve-se o canto sombrio da mesma ave, enquanto um homem implora por socorro ao ser sepultado vivo, uma clara referência às diversas personagens que foram enterradas (vivas ou não) nas obras de Poe.

Considerações finais

Como dar conta metalinguisticamente dos movimentos de adaptação intermediária da literatura para a música, com todas as suas especificidades, sem possuir um conhecimento teórico-musical mais aprofundado? Entendemos que não é possível dominar, epistemologicamente falando, todas as mídias e suas características para dar conta de analisar todo e qualquer processo intermidial. Nesse sentido, acreditamos que o percurso futuro dos estudos da adaptação e dos estudos de intermidialidade é justamente o de trabalhos

³⁰ Parte vocal sem palavras da música polifônica dos séculos XIII e XIV, quando a música não possuía texto.

³¹ Em relação ao conceito de dinâmica na música, o *crescendo* está relacionado à intensidade, indicando um crescimento gradual do volume.

colaborativos entre diferentes disciplinas, domínios epistemológicos e campos do saber. Obviamente, sem pretensões de esgotar ou saturar as possibilidades de interpretações, abordagens e análises, mas de aproximar diálogos que, por alguma razão, perderam-se no desenvolvimento desses estudos que defendemos serem *homeless*, ou seja, sem um local de pertencimento tradicionalmente pré-determinado dentro das grandes áreas legitimadas do saber. Por estar “entre-artes”, “entre-mídias”, “entre-meios”, as negociações teóricas e analíticas nos processos de adaptações intermediáticas nos parecem fundamentais para seu fortalecimento enquanto área.

Em relação à análise realizada, podemos sugerir que, para abordar um trânsito tão complexo como o da literatura para a música instrumental, é preciso “dessacralizar” a Literatura com L maiúsculo, portadora de uma aura que estaria supostamente presente apenas na palavra escrita e no suporte livro. Isto não significa que devemos substituir o “velho” pelo “novo”, já que um tipo de mídia não elimina a outra, mas, sim, a ressignifica de modo que ambas possam coexistir de forma complementar, possibilitando ao leitor-ouvinte expansões de perspectivas (MONTE MÓR, 2018), ou seja, a construção de sentidos por meio de diferentes meios e suportes. Acreditamos que a maior contribuição deste estudo seja a de agir como um gatilho para despertar o interesse para futuras pesquisas envolvendo as mais diversas arquiteturas textuais e mídias na pós-modernidade.

Referências

ART GALLERY OF ONTARIO (AGO). *Guillermo del Toro: at home with monsters*. Organized by the Art Gallery of Ontario, Los Angeles County Museum of Art, and Minneapolis Institute of Art. Toronto, 2017.

BACH, J. S. *Tocatta e fuga em ré menor*. Opus BWV 565. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z69C2Jqp42Q>. Acesso em 23 mai. 2020.

BEETHOVEN, L. V. *Sonata para piano nº 14 (Moonlight Sonata)*, Opus 27, nº 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Tr0otuiQuU>. Acesso em 19 mai. 2020.

BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. In: *Black Sabbath* [1 CD (38:12min)]. Londres: Vertigo, 1970.

BULHÕES, M., OLIVEIRA, M. Não tenho lágrimas. Intérprete: Paulinho da Viola. In: PAULINHO DA VIOLA. *Eu canto samba* [1 LP. Faixa 5] São Paulo: RCA, 1989.

CARPENTER, J. Halloween Theme. In: *Halloween* (Original Motion Picture Soundtrack) [1 LP (33:43 min)]. New York: Columbia records, 1979.

CASTLE, T. Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie. *Critical Inquiry*, vol. 15, nº. 1, p. 26-61. 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343603?read-now=1&seq=1> . Acesso em: 26 mai. 2020.

CLÜVER, C. Inter textus/ inter artes/ inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 6, 2006. p. 11-42. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> . Acesso em 20 mai. 2020.

DINIZ, T. F. N. Intermedialidade: perspectivas no cinema. *Rumores*, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597> . Acesso em: 12 jan. 2020.

FISH, S. Is there a text in this class. Trad. Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. *Alfa*: São Paulo, 36, p. 189-206, 1992.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973].

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre a literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 16, p. 145-155, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122303> . Acesso em 18 abr. 2020.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Revised edition with Siobhan O'Flynn's epilogue. New York: Routledge, 2013.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

IEDEMA, R. Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, v. 2, nº. 1, p. 29-57, 2003.

KRACIUK, J. *The concept album as a form of intermediality* [online]. [S.l.], 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/8899068/The_Concept_Album_as_a_Form_of_Intermediality . Acesso em: 18 mai. 2020.

LÉVY, P. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MERRIAM-WEBSTER. Dicionário online. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com> . Acesso em 26 mai. 2020.

MILTON, J. Tradução & adaptação. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C.C., STUPIELLO, E. (orgs). *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 17-43, 2015.

MONTE MÓR, W. Letramentos críticos e expansão de perspectivas: diálogos sobre práticas. In: JORDÃO, C. M.; MARTINEZ, J. R.; MONTE MÓR, W. *Letramentos em prática na Formação Inicial de Professores de Inglês*. Campinas: Pontes Editores, p. 315-335, 2018.

MUSIC STREET JOURNAL. *Nox Arcana Interviewed by Gary Hill* [online]. [S.l.], 2006. Disponível em: http://musicstreetjournal.com/interviews_display.cfm?id=100086 . Acesso em 18 mai. 2020.

NOX ARCANA. *Blackthorn Asylum* [1 CD (64 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2009.

_____. *Grimm Tales*. [1 CD (66 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2009.

_____. *Shadow of the Raven* [1 CD (63 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2007.

_____. *Carnival of lost souls* [1 CD (63 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2006.

_____. *Transylvania* [1 CD (56 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2005.

- _____. *Necronomicon* [1 CD (50 min)]. Strongsville: Monolith Graphics, 2004.
- POE, E. A. The Raven. In: *Edgar Allan Poe: Complete Tales and Poems*. New Jersey: Castle Books, 2002.
- RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, nº 6, p. 43 – 64, 2005. Doi: <http://dx.doi.org/10.7202/1005505ar>
- REED, L. *The raven* [2 CDs (125:04 min)]. [S.l.] Sire Records, 2003.
- SEPULTURA. *A-lex* [1 CD (54:15 min)]. Hanôver: Steamhammer/SPV, 2009.
- SHUKER, R. *Popular music: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2002.
- TAYLOR, B. Absent Subjects and Empty Centers: Eichendorff's Romantic Phantasmagoria and Schumann's Liederkreis, Op. 39. *19th-Century Music*, vol. 40, no. 3, p. 201–222, 2017.
- THE WHO. *Tommy* [1 CD (75:15 min)]. Londres: Track Records, 1969.
- WEBBER, A. L., HART, C. The phantom of the opera. Intérprete: Sarah Brightman e Steve Harley. In: SARAH BRIGHTMAN. *The phantom of the opera* [1 CD]. Polydor Records, 1986.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.