

# Intertextualidade/Intermedialidade, a partir de “Das Fräulein von Scuderi”, de E. T. A. Hoffmann

*Maria Aparecida  
Barbosa*

## **Resumo**

Este artigo constitui uma aproximação da fronteira entre literatura e outras artes. Desse modo, representa a busca de uma leitura auxiliar para compreender características dualistas do texto hoffmanniano, sobretudo concernentes à relação entre música e literatura.

Palavras-chave: intermedialidade, ópera, Paul Hindemith, E. T. A. Hoffmann

## **Abstract**

This article links literature with other artistic fields. Doing so, it represents a search for understanding some ambiguous characteristics of Hoffmann's text, mainly concerning the music and literature relationship.

Key-words: intermediality, opera, Paul Hindemith, E. T. A. Hoffmann

Proponho uma discussão que pretende constituir uma análise dos processos de transformação do texto literário. Malgrado as exigências puristas de fidelidade ao original, as versões desestabilizam. Isso acontece tanto na versão de uma língua para outra, como também, com certeza, numa versão do texto

literário para o musical, para o drama, para a ópera etc.

Observo, por exemplo, a constelação de personagens do conto “Das Fräulein von Scuderi” (A Senhorita de Scudéry), escrito em 1820 pelo escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e penso numa outra, que foi composta por um artista do século XX, a partir do mesmo texto e que prioriza a problemática do artista. Trata-se da ópera “Cardillac”, de 1926, do compositor alemão Paul Hindemith, segundo alguns críticos um dos mais importantes entre os compositores modernos.

No início dos anos 20 do século passado, após a grande repercussão e o êxito das óperas “Mörder, Hoffnung der Frauen” (Assassinos, Esperança das Mulheres), “Das Nusch-Nuschi” e “Sancta Susanna”, o jovem Hindemith interessou-se pelo tema do conto “Das Fräulein von Scuderi”, de Hoffmann, e decidiu transformá-lo em ópera. Para escrever o libreto, ele convidou Ferdinand Lion. No final dos anos 50, o libretista publicou um artigo na revista literária AKZENTE<sup>1</sup>, no qual confessou os conflitos estéticos e as dificuldades que enfrentou na elaboração do texto, fundamento para a música de Hindemith:

“Da figura do ourives Cardillac, eu queria fazer um herói da Objetividade. Era o momento em que, como dizia o título de uma revista berlinense, a ‘Nova Objetividade’<sup>2</sup> estava no ar. O próprio Hindemith, com sua personalidade concisa, rigorosa, dedicada ao mundo da música e ao seu valor intrínseco acima de quaisquer sentimentalidades, indicava uma orientação que Cardillac poderia incorporar, na medida em que se tratava de um personagem que amava sua obra artística mais que as criaturas humanas.” (Lion, 1957, p. 128)

Mas o destino do personagem estava fadado a ser um caso romântico-patológico de uma alma atormentada por motivos misteriosos. No conto, a noite desempenha um papel fundamental, sendo possível fazer a analogia da ambientação da Paris noturna, local dos crimes, com a disposição interior de Cardillac. Na adaptação musical, essa característica do cenário parece ter sido inevitável também, porque tanto o 1º. como o 3º. atos do libreto se passam à noite. E a “Objetividade”, por outro lado, gaba-se de ser essencialmente diurna.

A ação, mais concisa na dramaturgia musical do que no texto literário, implicou necessariamente em concessões e alterações: a protagonista Scudéry, figura central no conto, desapareceu e cedeu a posição ao ourives Cardillac, que assassinava os compradores das jóias que confeccionava. O amante da filha de Cardillac tornou-se um oficial e a trama situa-se durante uma visita que o Rei Luís XIV faz ao ateliê do artista,

1 AKZENTE era uma revista que, assim como KURSBUCH editada por Hans Magnus Enzensberger, foi de grande importância na veiculação das principais tendências artísticas da Alemanha dos anos 60, inclusive da Teoria Crítica, pois contou com a colaboração de Adorno, Marcuse etc.

2 *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), conceito cunhado para referir-se à tendência artística que se desenvolveu na Alemanha dos anos 20, postulando uma representação objetiva e precisa da realidade. O relevo e o forte acento da concretude, através da eliminação de luz e sombras em várias obras, proporcionam freqüentemente um efeito mágico (o chamado *mágico realismo*). A representação realista foi uma rejeição artística da subjetividade do Expressionismo. As possibilidades dessa tendência eram tanto a concepção cubista e monumental como a crítica social engajada. Alguns nomes importantes: (O. Dix, G. Rosz, na pintura; E. Piscator, no teatro; W. Ruttmann, R. Siodmak, no cinema; L. Feuchtwanger, Alfred Döblin, Anna Seghers, na literatura; B. Brecht, na dramaturgia). *Meyers Grosses Taschen Lexikon*. Mannheim: B. I. Taschenbuch Verlag. Volume 15. P. 221.

acompanhado de uma comitiva (mais tarde, Hindemith refez vários trabalhos, inclusive a ópera no seu conjunto: na versão de 1956, a figura do amante passa a ser um aprendiz ambicioso, além disso, a cena da visita real desaparece, desvinculando a ação do século XVII).

Durante os trabalhos de versão do texto e composição musical do conto, em 1926, faltava à representação do suspense suscitado pelos crimes noturnos um motivo de salvação para o artista Cardillac: “como poderia um mortal obcecado e criminoso inspirar compreensão e empatia, talvez até mesmo simpatia e perdão?”, perguntavam-se Hindemith e Lion (Lion, 1957, p. 128). No final do 3º. ato, Cardillac acaba sendo linchado pela massa impiedosa, como no teatro doutrinário de Bertol Brecht.

Para quem se pretendia “objetivo”, conforme o libretista Lion, foi uma confissão de impotência o resultado do empreendimento de compor uma ópera para expressar as alegrias e tristezas próprias de um artista, nas quais eles — Hindemith e Lion — se reconheciam.<sup>3</sup> Não obstante o som do saxofone, que incluíram na tentativa de imprimir a neutralidade característica do instrumento ao conjunto da peça.

O saxofone surge em *No. 2 Szene mit Chor*, entonando pela primeira vez em solo, como o acontecimento musical mais importante da ópera. No drama, trata-se do momento em que Cardillac caminha silenciosamente no meio da massa hostil e amedrontada. O saxofone, a partir dessa expressiva introdução que altera todo o contexto musical, passa a identificar o *leitmotiv* sonoro que conduz o protagonista.

Embora eu não pretenda realizar um estudo sobre música, refiro-me à ópera de Hindemith a fim de considerar uma possibilidade concreta de versão intermedial do conto de Hoffmann, e introduzir assim os conceitos de “intermedialidade” e “intertextualidade”. Procuro principalmente formular indagações sobre o tema e também demonstrar a atualidade do texto de Hoffmann.

Após discorrer sobre essa ilustração específica de uma adaptação intermedial do texto literário à ópera, proponho-me a desenvolver a distinção entre os termos intermedialidade e intertextualidade, com base em alguns dos estudos teóricos que se tornaram referências imprescindíveis dentro da Comunicação Social e da Semiótica.

Reporto-me primeiramente a uma pesquisa do formalista russo Mikhail Bakhtin. No estudo que realizou, principalmente com base na literatura de Fiodor Michailovitsch Dostoievski (Moscou, 1821- São Petersburgo, 1881), Bakhtin afirma que a hibridação de gêneros era uma maneira de introduzir o discurso do outro no romance, forma literária que, em sua opinião, melhor exprimia a “polifonia”. Cada nova manifestação de gênero se insere, se entrelaça e, numa seqüência de réplicas, dá continuidade ao enredo, lembrando a etimologia dos verbos latinos *enredare* e *tecere*, que se mantêm no sentido literal de enredar e tecer.

Mas o princípio dialógico de Bakhtin não se limitava às manifestações verbais (ou seja, manifestações em diferentes línguas e formas lingüísticas), como se depreende do seguinte postulado:

“Por outro lado, eu gostaria de observar que uma acepção ampliada da relação dialógica também é possível: entre fenômenos

3 Em 1934/5, Hindemith debruça-se novamente sobre a temática do artista, quando compõe a ópera “Mathis, der Maler” (Mathis, o pintor).

significativos de toda espécie, desde que sejam expressos através de algum signo. Relações dialógicas podem acontecer, por exemplo, entre obras de arte. Essas relações situam-se certamente além das fronteiras da metalingüística.” (Bakhtin, 1997, p. 106)

Ainda segundo Bakhtin, a imagem ou ilustração artística de um tema implicaria numa relação interativa com as intenções verbais, ficando perpassada por essas intenções verbais, numa espécie de diálogo entre meios de expressão diferentes.

Na esteira do conceito formalista de “polifonia” estudado por Bakhtin, surgem outros estudos teóricos. Ilustra essa repercussão o trabalho de Julia Kristeva, que uniu o princípio dialógico à tradição da semiótica francesa e criou o conceito de intertextualidade, segundo o qual todo texto constituiria uma “junção de vários textos dos quais ele é, ao mesmo tempo, releitura, incremento, condensação, deslocamento e profundidade” (Kristeva, In: Tadié, 2002, p. 230). O trabalho de Kristeva orienta-se pela nova acepção de texto divulgada na revista *Tel Quel*, fundada por Philippe Sollers — da qual participaram Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e outros. No artigo “Teoria do Conjunto”, de 1968, o editor Sollers postula que “o texto pertence a todos, a ninguém, ele não saberia ser um produto acabado” (Sollers, In: Tadié, 2002, p. 230).

Kristeva concebia a intertextualidade como a “inter-ação textual produzida no interior de um só texto. A intertextualidade é uma noção que será índice da maneira como um texto lê a história e se insere nela” (Kristeva, In: Tadié, 2002, p. 230). Nessa interpretação, ao colocar o “texto” como o sujeito que lê a história, Kristeva transfere para a literatura uma importante função, antes atribuída ao autor.

Resgatando a reflexão inicial de Bakhtin sobre o diálogo entre meios de expressão distintos, Kristeva amplia a idéia de “*passage d’un système de signes à un autre*”. Para sua pesquisa, a intertextualidade abrange tanto a reorganização textual que se mantém dentro do mesmo “sistema de signos”, como também a migração de uma obra para outra de diferentes sistemas de signos. Suas teses de que os processos de signos e a constituição de sentido seriam impensáveis sem a transformação de diferentes sistemas significativos foram bastante relevantes para a Teoria Literária e a Teoria Narrativa (Müller, 1996, p. 99).

A importância do conceito de intertextualidade para a Teoria Literária e a Narratologia fora prevista e anunciada, por Mallarmé, no século XIX, em *variations sur un sujet*:

“plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n’en serait qu’un — au monde, sa loi, qui ne procèdera pas de l’histoire, je dirais de la poésie — bible comme la simulent des nations actuelles, avec le recueil sous la main, par principe sauf à l’exporter vers les peuplades du loin : la différence, d’une œuvre à l’autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés au, moins vulgairement, lettrés.” (Mallarmé, 1895).

Para o poeta francês, somente em estreita relação com outros textos pode-se produzir ou ler textos literários, que seriam amálgamas de outros. As idéias de Mallarmé, aliadas ao Princípio Dialógico de Bakhtin, serviram de fundamento para vários estudos

estruturalistas sobre os processos intertextuais.

Desejo ainda mencionar o estudo de Genette, *Palimpsestos – literatura ao segundo grau*, no qual o autor enumera cinco tipos de relações transtextuais.

Jürgen E. Müller, professor da Universidade de Münster e autor do livro *Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation* (Intermedialidade – Formas de Comunicação Cultural Modernas), considera o estudo de Genette aquém da proposição de Kristeva. O crítico argumenta que, apesar de todo o esforço de diferenciação de textos científicos e de algumas alusões às relações e transformações midiáticas, a classificação de Genette ainda se reduz, como a ciência tradicional, aos textos literários. Devido a essa predominância de orientação pela língua escrita, o trabalho de Genette, ao contrário daquele empreendido por Kristeva, pouco auxiliaria na formulação do conceito “Intermedialidade”.

Por outro lado, Kristeva, segundo Müller, já introduz no seu conceito de “Intertextualidade” a transformação entre diferentes sistemas de signos. Ela não teria, contudo, se aprofundado nas distinções dos componentes midiáticos desses processos de transformação. A Intermedialidade se direcionaria não somente à transformação, mas aos dinâmicos processos de “integração” das diversas estruturas midiáticas (que Kristeva chamou de “sistema de signos”) dentro de uma obra, assim como às “interações”, “interferências” e “potenciais dimensões dos seus efeitos”.

Para efeito do seu trabalho de análise inter-midiática, Müller utiliza uma unidade narrativa que denomina “situação”. Definindo “situação” a partir da vida real, ele a conduz, através de manifestações do cotidiano, até alguns aspectos de suas possíveis funções no “universo do texto”. Ele analisa em *close reading* uma série de exemplos de relações intermidiáticas, abrangendo a oralidade, a escrita, a televisão, o vídeo, o cinema etc.

Pesquisas dessa natureza são cada vez mais importantes numa sociedade constituída pela multimídia, isto é, não somente pelo sistema de signos alfabéticos, mas também pelos meios digitais, filmes, equipamentos de sons, tradições orais etc., que convivem e concorrem com os textos escritos.

Este artigo constitui uma aproximação da fronteira entre literatura e outras artes, e representa a busca de uma leitura auxiliar para compreender algumas características dualistas do texto hoffmanniano, sobretudo a relação entre música e literatura, presente em seus textos.

Outro objetivo foi fornecer subsídios para a reflexão sobre um processo intermidiático literário-operístico: que foi articulado, a partir do conto “Das Fräulein von Scuderi”, à ópera “Cardillac”, empreendido pelo compositor Hindemith.

## Referência bibliográfica

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto de Rabelais*. São Paulo: Edusp, 2002.

*Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris, Édi-

tions du Seuil, 1982.

HOFFMANN, E. T. A. *E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. 4 volumes.

LION, Ferdinand: "Cardillac I e II". In: *Akzente – Zeitschrift für Dichtung* (Akzente – Revista para Poesia). Editada por Walter Höllerer e Hans Bender. 1957. Fls. 126-132.

MALLARMÉ, Stéphane. La Revue blanche, 1 septembre 1895 (p. 228). Variations sur un Sujet VIII. Retirado da Internet em 01.09.2008.

[http://fr.wikisource.org/wiki/Averses\\_ou\\_critique\\_\(Variations\\_sur\\_un\\_sujet\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Averses_ou_critique_(Variations_sur_un_sujet))

MÜLLER, Jürgen E.. *Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation* (Intermedialidade – Formas de Comunicação Cultural Modernas). Münster: Nodus, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária do Século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

A ópera "Cardillac", de Paul Hindemith (libreto de Fernand Lion), versão de 1926. Interpretada pela Radio-Symphonie-Orchester de Berlim, sob a regência de Gerd Albrecht. Mainz/Alemanha: Schott Wergo Music Media, 1998.