

Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara*

Mônica Pedrosa de Pádua**

Resumo: Este trabalho propõe um referencial teórico e metodológico para se pensar o objeto canção, seus produtos e suas etapas de produção e recepção. Para tal, primeiramente são realizadas considerações sobre a significação musical, a partir das proposições sobre semiologia da música de J. J. Nattiez e da semiótica de C. S. Peirce. Posteriormente, são enfocados estudos sobre tradução, retirados das teorias literárias, que nos auxiliam a pensar sobre processos de interpretação, e as subcategorias de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky, como ferramentas para análise. Ao final, foram selecionados alguns trechos de canções brasileiras de câmara para exemplificar as resultantes da transposição e da combinação de textos literários e musicais. Conclui-se que a percepção do objeto canção a partir de múltiplos pontos de vista nos possibilita apreender, de maneira mais efetiva, seus possíveis significados.

Palavras-chave: intermedialidade; tradução intersemiótica; canção de câmara; semiótica da música e da poesia; imagética musical.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186440>.

** Docente do Curso de Música e do Programa de Pós-graduação em Música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), campus Pampulha, MG, Brasil. E-mail: monicapedrosa1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6698-8846>.

Introdução

A canção constitui-se como um universo de significação ampliado por conter diferentes mídias, ou seja, diferentes sistemas de significação, o verbal e o musical, cada um com sua coerência individual, com seus elementos próprios que se interrelacionam e dialogam. Encontrar mecanismos metodológicos e pressupostos teóricos que nos permitam abordar campos artísticos distintos, cada qual com sua maneira própria de expressão, torna-se tarefa desafiadora. Do ponto de vista do estudo das relações entre as mídias, em uma canção, texto literário e texto musical possuem coerência própria e podem ser lidos separadamente. No entanto, nos interessa investigar as resultantes dos processos de transposição e combinação de mídias e destacar o resultado dessa interação, verificando os diálogos que se operam entre elas, as suas aproximações e distanciamentos.

Vistas sob a ótica dos estudos da intermedialidade, as artes, como a literatura e a música, bem como suas formas mistas, como a ópera ou o cinema, são entendidas como mídias (Cluver, 2006; Rajewsky, 2012), o que nos permite considerar a canção como um fenômeno intermediário. O termo mídia é polissêmico e seus significados variam de acordo com a área em que é utilizado. Partimos da definição de Clüver (2006, p. 24), para quem “mídia” é aquilo “que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo signico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados”. Elleström (2017, p. 31) considera que uma das vantagens da utilização do termo mídia é que sua etimologia leva a noções neutras básicas, tais como meio e espaço intermediário entre emissor e receptor.

Com isso em mente, vejamos a canção. Quando pensamos em uma canção, imediatamente nos vem à mente um produto formado pelo binômio poesia e música. Mas qual seria esse produto? Uma partitura, um registro de áudio ou vídeo ou uma performance ao vivo? Todos esses produtos, sem dúvida, podem ser levados em consideração. Os produtos são registros materiais de um processo que neles culmina. Esses, por sua vez, são elaborados e apreendidos em processos de produção e de recepção, que demonstram o caráter temporal de sua manufatura e percepção.

Nattiez (2002, p. 15), ao desenvolver a teoria Tripartite da semiologia musical a partir das ideias de Molino, atribui a esses produtos, quando vistos como forma simbólica, uma classificação de nível neutro, não que com isso eles pressuponham neutralidade dos sujeitos que dele se aproximam, mas porque se constituem como vestígios que se manifestam física e materialmente, elaborados ou apreendidos por aqueles que com eles entram em contato, em processos estésicos (processos de percepção próprios de quem os recebe) e poiéticos (relativos aos sujeitos que os produzem). Isso nos mostra que, na aparente simplicidade de sua forma, uma canção pode ser compreendida a partir de

diferentes pontos de vista e de diferentes momentos que levem em conta esses produtos e suas etapas de produção e de recepção.

Para o semiótico Leo Hoek (1995, p. 65-80), estudioso da transposição intersemiótica, a perspectiva da produção é caracterizada pela sucessividade dos textos, enquanto a perspectiva própria da recepção caracteriza-se pela simultaneidade. Sendo assim, na produção de uma partitura por um compositor, por exemplo, teríamos uma sucessão poesia-música (ou vice-versa), enquanto na recepção de uma partitura por um intérprete ou de uma performance por uma plateia, música e poesia ocorrem simultaneamente. Percebidas essas diferentes etapas, tornar-se-á mais clara a apreensão dos tipos de relações que se estabelecem entre os textos musical e verbal da canção, e outros textos que a ela podem se somar em momentos de performance.

Levando em conta as diferentes etapas de produção de uma canção e seus produtos, este trabalho aborda um referencial teórico/metodológico para se pensar o objeto canção, de maneira a contribuir com todos aqueles que participam dessa cadeia produtiva, sejam eles compositores, intérpretes ou apreciadores, com seus momentos de fruição ou sua tomada de decisões interpretativas. Para tal, primeiramente são feitas considerações sobre a significação musical, a partir da semiótica de C. S. Peirce, e apresentada nossa proposta de apreciação imagética da canção. Os estudos sobre tradução retirados das teorias literárias nos auxiliam a pensar sobre as práticas interpretativas e as teorias sobre intermedialidade nos oferecem ferramentas metodológicas para a análise. Ao final, como exemplos, foram selecionados alguns trechos de canções brasileiras de câmara.

1. Construindo sentido a partir das mídias das canções: por uma apreciação imagética da canção

A canção é formada por sistemas de significação distintos, cada qual com suas maneiras próprias de significar e seus suportes diferenciados. A parte literária permite uma entrada mais objetiva nos seus significados, já que estes são, em sua grande parte, regidos por convenções. Para construir sentido em música e assim perceber as relações entre as diferentes configurações midiáticas da canção, valemo-nos das ideias de J. J. Nattiez, para quem a música possui dois domínios semiológicos, constituídos por referências intrínsecas e extrínsecas (Nattiez, 2002; 2004).

Às primeiras correspondem as “relações formais entre estruturas musicais, de que tratam as teorias formalistas da música, tanto estéticas quanto analíticas”, e que são muitas vezes designadas por “sentido” musical ou “significações ‘puramente’ musicais” (Nattiez, 2004, p. 6). As remissões extrínsecas dizem respeito às “significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte

vinculam à música” (2004, p. 7). As associações extrínsecas com a música são designadas pelo autor como constituintes de uma semântica musical.

Nattiez, por sua vez, adota a noção de “interpretante” de Charles Sanders Peirce.¹ A partir das estruturas musicais em uma partitura, ou da audição de um registro ou de uma performance de uma canção, são criadas, na imaginação de um sujeito, cadeias de interpretantes que relacionam estruturas sonoras entre si e com uma infinidade de aspectos da vida humana e da realidade que nos cerca.

Peirce distingue três níveis sógnicos: o icônico, o indicial e o simbólico. Sob o ponto de vista sobretudo das relações extrínsecas, em nossa visão, o signo musical enquadra-se basicamente na categoria de ícone, uma vez que o signo icônico representa seu objeto principalmente por meio de uma relação de similaridade, e não por meio de uma convenção já estabelecida, de um hábito ou uma lei adquirida. Isso não quer dizer que não tivéssemos tido ou ainda tenhamos certas convenções de significados extrínsecos para a música. Ao longo da história da música, poesia e música se uniram em incontáveis manifestações vocais, mas foi especialmente no período Barroco, com os princípios da retórica musical, que convenções de significações para a escrita musical foram formuladas, de forma a se ter princípios composicionais que incitassem os sentimentos dos ouvintes. Podemos dar, como exemplo, a *catabasis*, figura de retórica que significava, convencionalmente, queda, tristeza ou morte. Hoje, ao nos depararmos com uma disposição descendente das notas em uma composição musical, provavelmente não a associamos com a tristeza a partir de uma convenção, mas podemos continuar a realizar essa associação por outros meios, pois essa convenção engloba os outros níveis sógnicos. A disposição descendente das notas possui uma qualidade icônica, pois podemos relacioná-la, por similaridade, com o sentimento de tristeza. O desenho melódico possui uma qualidade indicial, ao indicar, fisicamente, a queda.

Associações como agudo/alto, grave/baixo, e mesmo a significação de certos acordes como consonantes ou dissonantes poderiam ser consideradas simbólicas pela forma como já nos tornamos aculturados a elas. Assim também as atribuições de significados como alegria a estruturas rápidas ou agudas, ou de tristeza a estruturas lentas ou graves. Entretanto, pelo fato de não serem sistematizações organizadas, como é, por exemplo, a linguagem verbal, o signo musical pode ser enquadrado, como já exposto, basicamente na categoria de ícone.

No nível icônico, Peirce (2005, p. 64) distingue os hipoícones ou signos icônicos, que agem como signos porque representam algo e são governados pela similaridade e relações de comparação. Os que podem representar seus objetos

¹ Um signo é definido por Peirce (2005, p. 46) como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Esse signo cria, na mente de uma pessoa, um signo equivalente, denominado por Peirce como interpretante desse primeiro signo. Este, por sua vez, à medida que o pensamento flui, é reinterpretando em um pensamento subsequente, dando origem a uma cadeia de interpretantes.

porque apresentam similaridade ao nível de qualidade, ou seja, na aparência, são chamados *imagens*; os que apresentam similaridade nas relações são *diagramas*; os que apresentam similaridade no significado, ou seja, apresentam um paralelo entre o caráter representativo do signo e algo diverso dele, são as *metáforas*. A imagem está contida no diagrama. O subnível metáfora, por sua vez, engloba todos os outros.

Propomos que as classificações dos signos propostas por Peirce podem ser aplicadas à música, sendo esta considerada um sistema semiótico. Acordes em trêmulos na região grave de um instrumento, ao serem tomados como representativos do barulho, por exemplo, de um trovão, constituem-se como *imagem* pelo fato de ser percebida uma relação de similaridade ao nível de qualidade entre o som dos trêmulos e o som de um trovão. Os padrões sintáticos da linguagem musical ou a representação esquemática de uma forma musical, por exemplo, correspondem ao *diagrama*. Ao subnível *metáfora*, as inúmeras relações que são estabelecidas entre o som e, por exemplo, elementos ligados a outras categorias sensoriais, como a visão ou o tato, as quais resultam em expressões como um som brilhante ou um som duro.

Ao nosso ver, o pensamento metafórico pode trazer uma grande contribuição aos processos interpretativos. Ele diz respeito aos processos mentais de associações extramusicais que empreendemos ao tomar contato com elementos musicais. Na canção, esses processos são amplificados por meio das referências que fazemos ao texto poético. A partir dos níveis de iconicidade, é possível pensar em uma imagética musical.

Imagens mentais de características sensoriais diversas são formadas em nossas mentes. Pensamos imagens, como nos diz o neurocientista António Damásio (2002, p. 123), para quem “o conhecimento factual – para o raciocínio e para a tomada de decisões – chega à mente sob a forma de imagens”. Além de imagens visuais (aquelas com cuja terminologia estamos mais acostumados), temos todas as outras imagens formadas em nossa mente a partir de nossos vários sentidos, como as imagens auditivas, cinestésicas (movimento) ou cenestésicas (sensibilidade visceral – emoções). Peirce (2005, p. 45) nos diz que, ao avaliar uma situação para responder a uma pergunta que o sujeito faz a si mesmo, por exemplo, o sujeito examina seu interior e faz, em sua imaginação, um “esboço sumário” com os dados que tem, para, a seguir, examiná-lo, ou seja, o sujeito “*observa* o que imaginou” para chegar às suas conclusões. A partir dessa constatação, inferimos que a imagética musical diz respeito a observar o que se imagina, em processos ativos de percepção.

Tomamos assim as imagens mentais como um “conceito” transversal que perpassa literatura e música, bem como outras linguagens artísticas, e que faz a conexão entre os diferentes campos artísticos, possibilitando aproximações e comparações.

As categorias de imagens poético-musicais que propomos – e que não são excludentes – baseiam-se em características comuns a ambas, poesia e música: imagens de tempo, imagens espaciais e plásticas, imagens de movimento e imagens de sentimentos, apreendidas pelos nossos vários sentidos e percebidas em operações conceituais. A imagem tempo, de um tempo evocado, diverso do tempo transcorrido, pode ser criada a partir de repetições, rupturas, contrastes de andamentos etc. A imagem espacial é resultante, principalmente, da organização de parâmetros como a altura e a intensidade. A textura do espaço diz respeito a timbres, assonâncias ou aliterações. Escalas, saltos, ritmos, andamentos e métrica criam imagens de movimento. Imagens visuais são criadas a partir da percepção de notas, acordes, harmonias e fonemas, responsáveis pelo que podemos chamar de cor ou brilho sonoro. Outras imagens sensoriais resultam no que denominamos geralmente de sons frios, doces, metálicos ou aveludados. Por fim, as imagens de sentimentos – paisagens corporais – apresentam-se nas associações de estruturas poético-musicais com emoções. Na obra multimídia, compreendemos a imagem final como resultado da justaposição de várias imagens, fragmentada, dinâmica e em constante modificação (Pádua, 2009; 2015).

2. Produção e recepção: a canção como uma múltipla tradução

As teorias sobre tradução nos oferecem uma base conceitual para refletirmos sobre os processos de elaboração e recepção de uma canção. Retiradas das teorias literárias e usadas, inicialmente, para se pensar a tradução de textos poéticos para outras línguas, elas podem ser utilizadas, de uma forma abrangente, para pensarmos diversos processos de criação e interpretação.

Jakobson (1959, *apud* Eco, 2007) classifica a tradução em três categorias: tradução intralingüística, tradução interlingüística e tradução intersemiótica. A tradução intralingüística se caracteriza pela interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua. A tradução interlingüística equivale à tradução de um texto de uma língua para outra, o que seria a tradução propriamente dita. Já a tradução intersemiótica é definida por Jakobson como a interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não verbais, como, por exemplo, a tradução de um romance em filme ou de uma fábula em balé. A tradução intersemiótica pode ser compreendida, de maneira abrangente, como a tradução de um produto realizado num sistema de signos para um sistema distinto, o que inclui os muitos exemplos de transposição de arte, como, por exemplo, a éfrase, caracterizada pela transposição de uma obra pictural em palavras e a própria canção, como veremos.

A ideia tradutória se coloca sob o signo da impossibilidade de se restabelecer, por meio da tradução, uma cópia fiel de um texto poético, de uma partitura ou de uma performance. Para Umberto Eco (2007, p. 10), a tradução é

“quase a mesma coisa” e, para o autor, “dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca (...) sob o signo da negociação” (Eco, 2007, p. 10). Diante da impossibilidade, a tradução demanda criatividade. Como diz Octavio Paz (1981, p. 16): “tradução e criação são operações gêmeas”.

Podemos considerar que o pensamento opera por tradução, na medida em que uma ideia será transformada numa ideia posterior, que é quase igual, num processo de semiose contínua. Quando uma pessoa tem um pensamento e continua a pensar em alguma coisa, “na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isso é, a ter um conteúdo *similar*, é a mesma ideia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova ideia” (Peirce, 2005, p. 46).

É possível verificar que a tradução lida com questões fundamentais como a impossibilidade da expressão exata por meio da linguagem, a não restituição do original; a atitude criativa que supre a impossibilidade; e o posicionamento crítico para estabelecer prioridades. Instável e imprecisa, a tradução varia de acordo com os sujeitos, os contextos e as situações. Nos dizeres de Haroldo de Campos (1985, p. 5), a tarefa tradutória é “fazer humano, provisório, jogo sempre recomeçado”.

Tanto a produção quanto a recepção de uma canção podem ser vistas como instâncias tradutórias: o poeta traduz imagens, ideias e sentimentos em palavras; o compositor, como o primeiro tradutor do texto poético, traduz essas palavras em música; por sua vez, o intérprete musical recebe os signos escritos e os traduz em sons ou em linguagem verbalizada, atuando como performer, fruidor e crítico, e, por fim, temos o ouvinte como tradutor, que recebe o registro ou a performance e os interpreta a partir de sua bagagem cultural, social e emotiva.

2.1. O poeta como tradutor

O poeta traduz em palavras ideias, pensamentos que refletem o mundo das coisas e a relação do homem com o real. O resultado da elaboração poética, entretanto, vem de um pensamento por si só cambiante. Como propõe Valéry (1944, *apud* Campos, 1985), “o trabalho do poeta consiste menos em buscar palavras para suas ideias do que em buscar ideias para suas palavras”. O resultado poético é uma forma concisa, uma linguagem de sugestão, que mais esconde do que revela com sua grande força imagética. Na poesia, a imagem pode ser construída a partir dos significados das palavras e das figuras de linguagem, em um jogo formal de repetições, aliterações, assonâncias (Bosi, 2004).

2.2. O compositor como tradutor

O compositor, ao receber um poema, geralmente em sua forma escrita, realiza a sua primeira interpretação e sua transposição em canção. Em seus

processos de leitura do poema, são evocados sentimentos, lembranças, objetos, pessoas, estados corporais, elementos que servem como “signos presentes na consciência” (Peirce, 2005, p. 169) e que são traduzidos para o exterior por meio da música, a partir de convenções da escrita musical, por sua vez determinadas pelos suportes utilizados, seja o papel no qual se escreve uma partitura ou um arquivo digital, por exemplo.

O compositor, em seu processo de produção da canção, realiza uma tradução intersemiótica de um sistema de signos (mídia verbal) para outro (mídia musical), em um processo criativo. Embora muitos compositores busquem efeitos análogos ao poema em suas criações, “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade” (Plaza, 2005, p. 1). A tradução poderá concordar ou não com o poema, pode ser contraditória, pode buscar efeitos análogos ou complementar o sentido do poema com elementos diferentes. O compositor delimita alguns dos aspectos interpretativos do poema para o seu intérprete ou ouvinte ao mesmo tempo que o recria, alterando, complementando e ampliando o seu universo de significação.

Ao traduzir o poema em letra de canção, o compositor poderá cortar estrofes ou versos, modificar, acrescentar ou cortar palavras e repetir trechos. Na tradução do poema em música, o compositor também sonoriza o poema, que ganhará uma inflexão, um novo ritmo e uma nova duração temporal. Com os elementos musicais nas partes vocal e instrumental, quais sejam a melodia, a harmonia, o ritmo ou a instrumentação empregada, o compositor poderá também ambientar o poema, recriando características próprias do lugar, da atmosfera e do tempo em que se realiza a ação do poema, por meio do acréscimo de objetos, movimentos, volumes, cores, melodias evocatórias de locais, situações e épocas e do caráter musical. Ele poderá ainda expressar, evidenciar ou acrescentar sentimentos, enfatizar ou acrescentar personagens e alterar o tempo da narrativa. Veremos alguns exemplos mais adiante neste trabalho.

2.3. O intérprete como tradutor

A interpretação musical pode ser vista como um processo tradutório, no seu sentido mais amplo: o intérprete musical, como um tradutor, traduz signos gráficos, notados em uma partitura, em signos acústicos. Do ponto de vista da recepção, o intérprete recebe a partitura e adentra um campo simbólico intra e extramusical: verifica estruturas musicais e poéticas, busca informações que auxiliarão sua tomada de decisões (informações sobre o compositor, estilos de época, contextos etc.), entra em processos de evocação imagética que incluem sentimentos, circunstâncias, lembranças do passado, objetos, pessoas, estados corporais e associa elementos musicais e poéticos com elementos do mundo que o cerca. Do ponto de vista da produção ele transforma a partitura em sons, assim

como também poderá realizar uma interpretação crítica, escrita ou falada. A percepção de um ouvinte e sua compreensão da obra será inevitavelmente afetada pela maneira pela qual uma obra é apresentada por um intérprete.

A ideia de que cada interpretação realizada por um intérprete é única e de que uma parcela importante da criação de sentido a partir de uma partitura apoia-se em processos estésicos que levam em conta referências extrínsecas, as quais necessitam de uma capacidade imaginativa para relacionar estruturas musicais com elementos extramusicais, vem sendo progressivamente aceita nos meios musicais atuais.

De fato, é somente a partir de finais do século XX, com o questionamento da ideia da música como produto autônomo, que se resgata a devida importância do intérprete. A principal razão para esse estado de coisas é certamente a permanência, até os dias de hoje, de uma mentalidade instaurada no século XIX – advinda de uma musicologia espelhada nos métodos da filologia e da literatura –, que, ao colocar a ênfase sobre as obras musicais, compreendia-as como “mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível” (Cook, 2006, p. 7). Dessa forma, a atividade performática se manteve subordinada à composição musical, cabendo ao intérprete a “transparência, invisibilidade ou negação de sua personalidade” (Goehr, 1996, p. 11 *apud* Cook, 2006, p.7).

No lugar do pensamento que separa música e performance, Cook (2013) propõe a ideia da música como performance, indissociável de sua circunstância social. Nesse raciocínio, vemos como o autor separa processo e produto. A música deixa de ser a partitura, produto a ser interpretado, constituindo-se como processo, nesse caso o processo de interpretação que se materializa na performance. Esta, por sua vez, é um novo produto a ser interpretado pelo público.

Cook (2013, p. 6) concebe a performance como uma “prática semiótica e criativa”. Para o autor, “a música permite uma aparentemente ilimitada variedade de opções interpretativas, e nós poderíamos ser mais ousados em nossa exploração dessas opções se nosso pensamento sobre performance fosse mais flexível” (2013, p. 3). De fato, a partitura não consegue registrar plenamente a complexidade da performance musical. Em sua trama aparentemente fechada, abrem-se possibilidades de leituras na articulação das estruturas, tipos de ataques, fraseado, andamento, variações de dinâmica e agógica e na escolha dos timbres, por exemplo. E ainda adaptações, transcrições e arranjos podem ser feitos. O intérprete realiza escolhas entre as várias maneiras criativas de tradução de uma partitura, elegendo, priorizando ou valorizando determinados elementos, e cria sentidos com suas escolhas. Ele também acrescenta elementos visuais – gestos, expressões faciais, roupas, cenários, iluminação – em justaposições midiáticas que criam novos efeitos de sentido.

Como uma prática social, a performance se modifica de acordo com diferentes contextos, que incluem épocas, locais, expectativas. “Toda obra tem a sua contemporaneidade” (Almeida, 2011, p. 69). O intérprete lida com gostos, expectativas, tendências musicais e ambientes de performance que são próprios de sua época, ao mesmo tempo que tem a seu dispor todo um acervo de práticas e estilos passados que ele pode ou não utilizar. Cada interpretação realizada é pessoal e única, ainda que previamente pensada e estudada.

Como auxílio à interpretação musical, as teorias tradutórias problematizam o entendimento de que o sentido dos textos se encontra definido *a priori*; discutem a impossibilidade da reprodução de um original e apontam para um caminho de criatividade. Como diz Walter Benjamin (1992, p. ix), a tradução constitui “metamorfose e renovação do que vive”. Se a tradução envolve criação, o intérprete, como criador, é coautor.

2.4. O ouvinte como tradutor

No processo de recepção, o espectador ouve e vê o conjunto formado por música, poesia e cena. “Quanto à recepção, um certo ‘horizonte de espera’ a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade. (...) Costumes, preconceitos coletivos, ideologias condicionam, em última instância, a aptidão dos executantes, como a de seus ouvintes” (Zumthor, 1997, p. 193). O espectador tem expectativas a respeito da técnica dos intérpretes, dos padrões musicais e performáticos e dos significados da performance. No processo de produção, como um tradutor, cada ouvinte percebe a canção com seu conhecimento prévio do poema ou de outras canções, com sua bagagem cultural, com seu universo simbólico, e cria sentido.

3. A intermidialidade como categoria de análise crítica: a canção como produto multimídia

Como vimos, uma canção é formada por duas configurações midiáticas: o texto literário e o texto musical. Em performance, elementos pertencentes à interpretação teatral, como o gestual ou o aparato cênico (luz, figurino, cenário), contribuem para a construção de significados. O conhecimento da canção se dá quando levamos em conta suas configurações midiáticas e as inter-relações que se estabelecem entre elas.

A semioticista Irina Rajewsky (2012, p. 21) focaliza a intermidialidade como “uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias”, concentrando-se nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermidiáticas específicas. A autora divide a intermidialidade em três subcategorias, notando que suas características podem ocorrer isolada ou simultaneamente em uma única configuração midiática:

1. Transposição midiática. Implica na transformação de um determinado produto de mídia como, por exemplo, as adaptações cinematográficas. Nesse caso, a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, ou seja, essa categoria concebe a intermedialidade voltada para a produção. No caso de uma adaptação cinematográfica, um texto original – um romance, por exemplo – é a fonte do novo produto de mídia (Raiewsky, 2012, p. 22). Em canções, cabe-nos verificar o processo composicional de transformação do poema em canção.

2. Combinação de mídias. Abrange fenômenos como ópera, filme, performance, instalações de arte sonora ou quadrinhos, por exemplo. A qualidade intermidiática dessa categoria diz respeito tanto ao resultado (o produto) quanto ao processo de combinar, pelo menos, duas mídias distintas, e é determinada pela constelação midiática que formará o produto de mídia. Nessa categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo (Rajewsky, 2012, p. 22). Em partituras ou performances de canções, podemos perceber o resultado da combinação do poema, da música e de outras configurações midiáticas envolvidas.

3. Referência intermidiática. Obtida por meio da evocação, da imitação ou da tematização, em uma mídia, de técnicas, elementos ou estruturas de outras mídias distintas, por meio da utilização dos meios específicos da mídia de referência. Exemplos incluem a musicalização da literatura e a écfrase. Nessa categoria, a intermedialidade também é definida pela autora como um conceito semiótico-comunicativo, mas, diferentemente de uma combinação, ao final é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade (Raiewsky, 2012, p. 23). Para a autora, as referências intermidiáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto. A análise sob esse ponto de vista verifica, na canção, as referências ao poema fonte ou a outros fenômenos de mídias distintas.

3.1. Intermedialidade e produção

Com base nas proposições de Rajewsky (2012), podemos analisar a canção a partir de cada uma das subcategorias propostas, quais sejam, transposição, combinação ou referência intermidiática, levando-se em conta suas etapas de produção, recepção e seus produtos.

Do ponto de vista da produção, podemos inicialmente perceber uma canção de câmara como um produto resultante da transposição de uma obra concebida na linguagem literária para uma obra concebida na linguagem musical, não nos esquecendo que também textos poéticos podem ser colocados sobre melodias já escritas, principalmente em canções populares. Neste caso, estamos diante de uma *transposição midiática*, ou, poderíamos dizer, de uma tradução intersemiótica. Após a transposição do poema em canção, teremos, ao final, duas

obras distintas: o poema original e a canção propriamente dita, que encontra no texto poético a sua origem e uma de suas referências.

A transposição de mídias como uma tradução intersemiótica é um processo criativo. Ao transportar um texto de uma mídia a outra, alguns elementos podem ser mantidos, outros alterados ou acrescentados. O poema integrará a estrutura da canção, mas não é mais aquele que se lia no papel. É espaçado no tempo, ganha nova inflexão e dinâmica. Pode sofrer cortes ou alterações. A tradução intersemiótica na produção de uma canção dá origem a uma obra musical original que recria e ambienta o texto poético com os elementos musicais elaborados pelo compositor. Se a canção pode ser vista como uma obra original, ela ganhará autonomia com relação à forma original do poema de partida. Por outro lado, o conhecimento do poema, na maneira em que originalmente foi escrito, pode nos fornecer subsídios para compreender os processos composicionais do autor. Cabe-nos verificar os elementos do poema que o compositor elege em sua tradução e até que ponto o poema encontra-se transformado; e como os elementos literários e musicais interagem para criar uma nova constelação de sentidos, como dialogam, como se complementam ou se opõem.

A interpretação de uma canção é também instância de produção. O intérprete é responsável por dar vida à partitura musical, recriando, a partir de seu universo simbólico, os elementos nela apresentados. Cada intérprete possui a sua maneira de abordar uma partitura de uma canção. Aproxima-se do poema-letra-de-canção, observa as estruturas musicais, estabelece relações entre os elementos do texto poético e do texto musical, busca compreender as maneiras como o compositor recriou o “texto original” – que poderá sempre lhe servir de referência – e realiza, ele próprio, a sua recriação.

Nos exemplos a seguir, escolhemos alguns trechos de partituras de canções de câmara brasileira que poderão ilustrar as categorias intermediáticas abordadas, levando em consideração os processos composicionais e elaborando hipóteses poéticas.

Na canção “Toada”, de Radamés Gnattali, o poema de Alberto Ribeiro apresenta um momento reflexivo em que o eu lírico percebe, de longe, o som de um aboio. No exemplo que se segue (ver Figura 1), o compositor escreve, a partir do compasso 24, uma melodia para o canto em modo mixolídio que remete ao som do aboio e elabora no acompanhamento do piano da canção um padrão rítmico do que pode ser interpretado como o som do carro de boi do vaqueiro (Cota; Pádua, 2019). Esse é um exemplo de inserção, na canção, do personagem do vaqueiro com o seu carro de boi, mudando, com isso, o foco da ação do eu lírico para o novo personagem.

Figura 1: Trecho da canção “Toada”, de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.



Fonte: Cota; Pádua, 2019, p. 348.

Vemos, a seguir (ver Figura 2), um exemplo em que o compositor gaúcho Frederico Richter, em sua canção “A estrela”, amplifica o sentimento de solidão encontrado no poema homônimo de Manuel Bandeira, musicando a pergunta do eu lírico “Não baixava aquela estrela? Por que tão alta luzia?” em uma tessitura muito aguda, que remete a uma emissão vocal mais próxima do grito. A escrita resulta em um colorido estridente, o que enfatiza a dramaticidade desta obra atonal/dodecafônica, ao mesmo tempo que enfatiza o brilho e a altura da estrela (Peres; Pádua, 2019).

Figura 2: Trecho de “A estrela”, de Frederico Richter e Manuel Bandeira.



Fonte: Peres; Pádua, 2019, p. 14.

No próximo exemplo (ver Figura 3), na canção “Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago”, escrita por Lorenzo Fernández em 1928, com poema de Cecília Meireles, é possível perceber como o compositor ambienta o poema criando o volume e a movimentação do mar a partir de uma escrita para o piano em três estratos: a parte da mão direita formada a partir de um motivo descendente repetido de maneira invariável rítmica e melodicamente; a parte da mão esquerda, de desenho ascendente, também em ostinato rítmico, apresentando pequenas variações melódicas dentro do diatonismo da pentatônica; e a nota pedal, Si bemol, com função de tônica, que parece estabilizar a tonalidade. Na próxima figura (Figura 4), podemos interpretar como a magnitude do espaço musical é ampliada por meio do aumento da distância entre as notas mais graves e as mais agudas da tessitura, resultando em um registro de seis oitavas.

Figura 3: Compassos iniciais da canção “Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago”, de Lorenzo Fernández, com poema de Cecília Meireles.

Lento e ondulante

Canto

p

Lento e ondulante

Piano

Vaes ganhar um col -
Ga - na - rás un co -

lar, meu a - mor, um col - lar de con - chi - nhas do
Mar, a - mor mi - o, un co - llar de con - chi - tas de

id. idem.

Fonte: Fernández, s.d.

Figura 4: Canção “Berceuse da onda que leva o pequenino náufrago”.

mf cresc.
E lá den . tro do mar, meu a mor, —
lá - llá den . tro del mar, A - mor mi - o,

mf *cresc. sempre*

Fonte: Fernández, s.d.

3.2. Intermidialidade e recepção

Sob ponto de vista da recepção, podemos considerar a canção como uma *combinação de mídias*. Valendo-nos ainda das classificações de combinações de mídias formuladas por Clüver (2006),² consideramos a canção como um texto multimídia, no qual o texto literário e o texto musical possuem sua própria coerência e ambos podem ser lidos separadamente. Entretanto, a canção como um todo é uma obra original, e a inter-relação entre os seus textos gera um produto novo. Cabe-nos compreender como os elementos literários e musicais, e eventuais elementos cênicos, se inter-relacionam nos produtos resultantes, sejam as partituras, registros ou performances.

Ainda do ponto de vista de sua recepção, podemos apreender uma canção a partir da referência ao poema original, uma vez que na canção este encontra-se transformado, e de referências a técnicas de outras mídias, como a pintura ou a escultura, por exemplo. A subcategoria referência intermediária deve ser vista em sua particularidade pois, ao mesmo tempo que o compositor transformou ou traduziu significações do poema para a nova mídia musical, o poema continua integrando a estrutura da canção. Esse é um caso diferente, por exemplo, da chamada “transposição de arte”, como a éfrase ou o poema sinfônico, pelo fato

² Claus Clüver, em seu texto “Inter textus / Inter artes / Inter media” (2006, p. 11-41), apresenta três tipos de classificações para textos formados por várias mídias: o texto multimídia, que “compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, como, por exemplo, a ópera; o texto mixmídia, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”, como, por exemplo, o videoclipe; o texto intermídia ou intersemiótico, que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”, como, por exemplo, o logotipo, podendo ser compreendidos como fusão de processos e procedimentos midiáticos diversos.

de que, nesses exemplos, a mídia de origem não mais permanece na mídia resultante. No caso da canção, no momento em que um sujeito recebe o produto, ele percebe o texto poético modificado, mas pode fazer associações com o poema original, caso o conheça, criando camadas de sentidos, ou seja, “o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si” (Rajewsky, 2012, p. 24).

No processo de recepção da canção percebemos duas situações distintas: a recepção por parte da pessoa que entra em contato com a partitura musical e a recepção que ocorre quando uma performance ou um registro de áudio ou vídeo é apresentado por um intérprete a um ouvinte. Se na perspectiva da produção o processo de elaboração caracteriza-se pela sucessão poema - canção, a recepção caracteriza-se pela simultaneidade, pela presença simultânea dos textos poético e musical na canção.

Numa partitura, é possível para o intérprete ler o texto poético impresso antes de ler o texto musical. O texto poético guardará assim para o intérprete muito de sua identidade original. Uma primeira imagem da canção é então formada. Por outro lado, iniciar a leitura da canção pela sua música dará ao intérprete um diferente tipo de percepção do poema, pois a música já é uma primeira interpretação do texto verbal. O texto poético possui sua coerência, assim como o texto musical. Entretanto, tanto a parte literária quanto a musical, quando combinadas na canção, passam a perder sua autossuficiência, de tal forma que a canção não pode ser mais vista apenas pelo viés literário ou pelo viés musical, e esta união torna-se tanto mais real à medida que o intérprete traduz em palavras e sons musicais o conteúdo da partitura.

Assim, uma segunda situação de recepção de uma canção ocorre quando esta é apresentada pelos intérpretes a um ouvinte. Nesse caso, o produto resultante da transposição do poema em música poderá ser recebido como um todo por quem ouve, no lapso de tempo de duração de uma canção. Evitando a ideia de fusão dos elementos da performance, alguns graus de música e poesia serão percebidos e a atenção do ouvinte pode mudar, colocando maior ênfase ora nas palavras, ora no aspecto musical ou, quando pertinente, no aparato cênico.

Na recepção da canção como produto multimídia, os textos literário e musical apresentam-se de forma sincrônica, numa relação de complementaridade, numa relação de justaposição. Se percebemos a canção como um todo, como um texto único, ela é, na verdade, um entrelaçamento de textos. Elementos musicais requerem um tipo de percepção, bem como os elementos literários, e, quando pertinente, os elementos plásticos da

performance. Podemos ou não conectar seus diversos elementos, dependendo de nossa percepção, criando um todo multidimensional.

Na canção “Virgens mortas”, de Francisco Braga, a partir de poema de Olavo Bilac, vemos um exemplo de transposição intermediática em que os textos literário e musical parecem concordantes, o que amplifica o conteúdo imagético da canção. No exemplo que se segue (ver Figura 5), vemos, na linha vocal, contrastes entre notas repetidas e movimento ascendente em expansão e a oscilação entre as tonalidades homônimas Lá m e Lá M enfatizando as ideias contrastantes de morte (“Quando uma virgem morre”) e vida (“uma estrela aparece”) do poema. Nos compassos finais da canção (ver Figura 6), percebemos um momento em que a transposição midiática é discordante do texto poético, com a ascensão da linha do canto juntamente com a linha do piano em *catabasis*, causando uma contradição que reforça a ambiguidade da figura da virgem.

Na combinação das mídias, percebemos na canção “Virgens mortas” imagens contrastantes de vida e morte: espaços reduzidos e sombrios em contraste com espaços ampliados e iluminados; de movimentos contidos e horizontais com movimentos ascendentes e direcionais; de estaticidade e de fluidez temporal e de sentimentos refreados e expansivos. Ao final, as imagens similares do poema e da música, ao serem somadas, se magnificam, criando um original rico sensorialmente, com muitas possibilidades de significações (Lima; Pádua, 2015).

Figura 5: Compassos iniciais da canção “Virgens mortas”, de Francisco Braga.

The musical score for the beginning of the song "Virgens mortas" by Francisco Braga is presented in two systems. The first system is divided into two parts: "Lá menor - recitativo" and "Lá maior - cantabile". The vocal line (Canto) is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "Devagar" (slowly). The piano accompaniment (Piano) is also marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Quan - do, u - ma vir - gem mor - re, um - a es - tre - la, a - pa - re - ce, No - va, no ve - lho, en - gas - te, a - zul do fir - ma - men - to. E a al - ma da que mor - reu, de mo - men - to, em mo - men - to, na luz da que nas -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Lima; Pádua, 2015, p. 342.

Figura 6: “Virgens mortas”, compassos finais. Ascensão da linha do canto e linha do piano em *catabasis*.

The image displays a musical score for the piece "Virgens mortas". It consists of three systems of staves. The first system (measures 31-33) features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is marked "Recitativo" and "Tempo I". The lyrics are "Pie-da - de! Es-se, im - pu - dor o - ten - de, o o - lhar ge -". The piano accompaniment is marked "Lá menor" and "pp". The second system (measures 34-36) continues the vocal line with the lyrics "la - do Dás que vi - ve - ram sós, das que mor - re - ram pu - ras!". The piano accompaniment is marked "expressivo" and "poco rall.". The third system (measures 37-39) shows the final measures of the piece, with the piano accompaniment marked "Catabasis".

Fonte: Lima; Pádua, 2015, p. 343.

Como último exemplo, apresentamos trecho da canção “Amor feinho”, do compositor Paulo C. Chagas, a partir do poema homônimo de Adélia Prado. A composição dessa canção, escrita em colaboração com a autora deste artigo, ofereceu uma oportunidade única de discussão sobre aspectos composicionais e interpretativos. A canção apresenta escrita rarefeita, valores rítmicos grandes e homogêneos, melodias tonais em movimento lento e prosódia do poema dissolvida. Trechos com características semelhantes se alternam com outros rápidos de caráter vivo e insistente (ver Figura 7). Para o autor, “a composição para soprano e violão tenta exprimir musicalmente o universo do poema de Adélia Prado que, (para ele), é ao mesmo tempo melancólico e esperançoso” (Chagas, 2017). Para a intérprete, a extrema lentidão da entoação cria um estado atemporal, uma imagem de tempo estática que remete à eternidade de um amor intenso vivido com simplicidade.

Figura 7: Trecho da canção “Amor feinho”, de Paulo C. Chagas, a partir do poema homônimo de Adélia Prado.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 26-34) shows the vocal line (S) and guitar line (Gtr.). The vocal line begins with a rest, then enters with the lyrics "Eu que - ro a - mor". The guitar line plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *ppp*. The second system (measures 35-36) continues the vocal line with lyrics "fe - i - nho. fe - i - nho. A - mor fe - i - nho não". The guitar line has a *ff* dynamic. There are two bridge markers labeled "B" at measures 35 and 36.

Fonte: Chagas, 2017.

Conclusão

Neste trabalho, procuramos, a partir das diferentes etapas de produção e recepção de uma canção, propor um referencial teórico/metodológico para se pensar o objeto canção, sua composição, performance e apreciação. Vimos, a partir da semiologia da música e das ideias de Peirce, como é possível a percepção desse objeto para além de suas características intrínsecas. As ligações entre estruturas e elementos do mundo que nos cerca abre as possibilidades para uma atitude aberta de interação com a canção, permitindo aflorar um pensamento imagético que amplia os limites de nossa interpretação. Por sua vez, as teorias tradutórias, ao lidar com a impossibilidade de reprodução exata de um texto, apontam para um caminho criativo de liberdade, calcada na apreciação crítica por meio da qual são selecionados e priorizados elementos para a interpretação. Essa se mostra única, irrepetível, e subordinada aos diferentes contextos históricos, sociais, culturais e afetivos de intérpretes e ouvintes. Por fim, as subcategorias de intermedialidade organizam as diferentes possibilidades de análise do objeto ao focar processos e produtos. Ao verificar as interações e diálogos entre as mídias, percebemos o objeto canção como um todo multifacetado, imagético e em constante modificação.

Esperamos, com este trabalho, contribuir com todos aqueles que participam da cadeia produtiva da canção, sejam eles compositores, intérpretes ou apreciadores, para com seus momentos de fruição, composição ou tomada de decisões interpretativas. ●

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado-UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. I-XXII, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. *Folhetim*. São Paulo, p. 6-8, 9 fev. 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 1985.
- CHAGAS, Paulo C. *Notas do autor*. Riverside, EUA: texto inédito, 2017.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*. Belo Horizonte, UFMG, Poslit, jul-dez. 2006.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. In: *Per Musi*, n.14. Belo Horizonte, 2006. p. 5-22.
- COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- COTA, Luísa Vogt; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. A canção “Toada” de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro: reflexões sobre identidade nacional. In: BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (org.). *Diálogos musicais na pós-graduação: práticas de performance*. N. 4. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2019, p. 328-353.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELLÉSTROM, Lars. Um modelo de comunicação centralizado na mídia. In: *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017, p. 15-48.
- FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo. “Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago”, *Op. 57*. Milão: Ricordi, s.d. 1 partitura. Canto e piano.
- HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In: HOEK, Leo H., MEERHOFF, Kees (org.). *Rhétorique et image: textes en hommage à Á. Kibédi Varga*. Amsterdã: Rodopi, 1995.
- LIMA, Cecília Nazaré de; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Relações entre poesia e música em canções de Francisco Braga. *Anais da XII SEVFALE*, Belo Horizonte, UFMG, 2015.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates*, v. 6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. Tradução de Silvana Zilli Bomskov. In: *Per Musi*, n. 10. Belo Horizonte, 2004. p. 5-30.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez*: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de. The perception of Art songs through image: a semiotic approach. In: MAEDER, C.; REYBROUCK, M. (org.). *Music, Analysis, Experience: new perspectives in musical semiotics*. Louvain: Leuven University Press, 2015, p. 235-237.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERES, Caroline dos Santos; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. “A estrela” de Frederico Richter e Manuel Bandeira: análise musical e aspectos interpretativos de uma canção dodecafônica. In: BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (org.). *Diálogos musicais na pós-graduação: práticas de performance*. N. 4. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2019, p. 211-227.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ, Thaís (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*. v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-43.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Translation and intermediality in the interpretation of Art Songs

 PÁDUA, Mônica Pedrosa de

Abstract: This paper proposes a theoretical and methodological framework to reflect on the song phenomenon, its products and its stages of production and reception. To this end, it starts by making considerations about musical significance, based on J. J. Nattiez's propositions on the semiology of music and on C. S. Peirce's semiotics. Subsequently, it focuses on studies on translation, taken from literary theories, which help to think about interpretative processes, and on the subcategories of intermediality proposed by Irina Rajewsky, as tools for analysis. Finally, some excerpts from Brazilian art songs were selected to exemplify the results of transposition and combination of literary and musical texts. It is concluded that the perception of the song phenomenon from multiple points of view enables to apprehend its possible meanings more effectively.

Keywords: intermediality; intersemiotic translation; art song; semiotic of music and poetry; musical imagery.

Como citar este artigo

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: "Semiótica, Música e Canção". São Paulo, dezembro de 2021, p. 83-103. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: "Semiotics, Music, and Song". São Paulo, december 2021, p 83-103. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 23/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

