



*REQUIEM ÆTERNAM DONA EIS, DOMINE*¹: A
INTERMIDIALIDADE EM *MAR MORTO* E *É DOCE MORRER NO*
MAR

RAMOS, Eduardo²

RESUMO: Este artigo busca expor o encontro de Jorge Amado e Dorival Caymmi na construção da canção *É doce morrer no mar*, composta em 1938 pelos dois conterrâneos baianos. A partir dos estudos de intermedialidade elaborados por Claus Cluver, Thaís Nogueira Diniz, Solange Ribeiro e Paul Steve Scher, propomos relacionar passagens da obra *Mar morto*, de Jorge Amado, com a canção *É doce morrer no mar*, de Jorge Amado e Dorival Caymmi. Sob o guarda-chuva da intermedialidade, apontamos várias interseções e traduções intersemióticas entre as duas obras, que transitam abertamente entre os espaços fronteiros das duas linguagens: a música e a literatura, o som e a palavra.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; Música e literatura; Arte colaborativa; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

REQUIEM ÆTERNAM DONA EIS, DOMINE:
INTERMEDIALITIES IN *MAR MORTO* AND *É DOCE MORRER*
NO MAR

ABSTRACT: This article seeks to expose the meeting between Jorge Amado and Dorival Caymmi in the construction of the song *É doce morrer no mar*, composed in 1938 by the two fellow Bahians. Based on intermediality studies carried out by Claus Cluver, Thaís Nogueira Diniz, Solange Ribeiro and Paul Steve Scher, we propose to relate passages from the work *Mar Morto*, by Jorge Amado, with the song *É doce morrer no mar*, by Jorge Amado and Dorival Caymmi. Under the umbrella of intermediality, we point out several intersections and intersemiotic translations between the two works, which openly move between the border spaces of the two languages: music and literature, sound and words.

¹ “Senhor, concede-lhes o eterno descanso” (tradução nossa).

² Mestre em música pelo IARTE(UFU) e doutorando em estudos literários pelo ILEEL - Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia-MG

KEYWORDS: Intermediality; Music and literature; Collaborative art; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

Introdução

A canção *É doce morrer no mar*, de Dorival Caymmi e Jorge Amado, é o objeto artístico que utilizaremos para provocar uma discussão acerca das intermedialidades no campo das linguagens da música e da literatura. Nosso principal objetivo é confrontar a utilização da intertextualidade para buscar dialéticas contextuais em outra mídia — isto é, um objeto diverso do original — e as ampliações que esse diálogo proporciona aos objetos artísticos envolvidos.

Se o livro *Mar morto* (1937), de Jorge Amado, está pronto, impresso e em circulação, podemos afirmar que é um produto finalizado dentro das suas especificidades e finalidades enquanto obra literária. Alterado em suas recepções (leituras) cotidianas o livro continuará sendo o que se tentou de início, obra literária, porém se adaptado, transmedializado ou continuado, essa obra inicial se transforma em outro produto artístico com outras especificidades e configurações, trazendo à tona um novo produto artístico. No caso do livro *Mar morto* — sobretudo os capítulos *A tempestade* e *O cancionero do cais* — e da canção *É doce morrer no mar*, o próprio autor é também o ator que realiza a reconstrução da obra na nova mídia. Jorge Amado, provocado por Dorival Caymmi, elabora, a partir do seu próprio texto, uma nova construção artística em uma nova mídia: a canção *É doce morrer no mar*.

Quando o escritor se torna cancionista

Pode-se crer que seja fácil para Jorge Amado construir um novo texto a partir do seu próprio trabalho. Porém, essa é uma observação inocente. O texto literário e o texto cancionista possuem conceitos diferentes e são elaborados a partir de estruturas distintas. Aqui podemos tratar uma discussão importante e frequente: letras de canções são ou não são textos literários? Para os fins deste artigo, acataremos a afirmativa de que letras de canções não são textos literários. São canções e, portanto, pertencem mais ao campo musical do que ao campo literário. Não significa que as letras e os textos literários não possuam campos de força intersemióticos que os unam (REIS, 2001). Considerando o campo teórico desenvolvido por Sandra Reis Loureiro (2001), encontramos semelhanças entre as duas linguagens, canção e texto literário. Ambas são elaboradas a partir das bases estruturais da sonoridade e da temporalidade, porém



possuem arquiteturas e objetivos dissemelhantes. Em suas bases estruturais ou similitudes, podemos encontrar alguns modos de correspondência intersemiótica: modos de valores, modos de duração, modos rítmicos, modos de intensidade (divididos em subgrupos de modos de agógica, dinâmica e densidade), modos de planos, modos de discurso, modos de justaposição e simultaneidades, modos de articulação, modos de estrutura, modos de leitura e modos de interpretação (REIS, 2001). Esses modos de correspondência se referem às singularidades que se ausentam na apresentação do inédito significante semiótico, mas estão presentes quando expostos em comparação estrutural.

Na teoria semiótica de Peirce (2008), o objeto se transmuta em um novo signo; ou seja, signo, interpretante e significante são a linearidade ou a delimitação do espaço onde ocorre o jogo da semiótica. O autor, enquanto objeto subjetivo, é passível de transmutações. O signo (autor literário) se “auto interpreta” (interpretante) e se transmuta em um novo significante (cancionista), pois, para escrever uma canção, é preciso ser cancionista. É necessário dar um novo ritmo ou uma nova duração às sonoridades das palavras, adotar um novo modo de leitura e interpretação das temporalidades, articular e justapor som e tempo, e alterar estruturalmente a dinâmica e os discursos. Assim o autor literário consegue se tornar um autor cancionista sem deixar de ser o signo inicial: um autor literário. Assim foi com Jorge Amado, o cancionista de, *É doce morrer no mar*.

É doce morrer no mar, de Dorival Caymmi e Jorge Amado (1938)

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

A noite que ele não veio foi
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

Saveiro partiu de noite foi
Madrugada não voltou



O marinheiro bonito
Sereia do mar levou

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

Nas ondas verdes do mar meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar (CAYMMI, 2001).

As afinidades da amizade e das artes: intermedialidades baianas

Os trabalhos artísticos frutos de ações intermediais, como um poema musicado, por exemplo, possuem vários pontos interseccionais que podem extrapolar as fronteiras conceituais. Esses trabalhos demonstram que a intermedialidade, enquanto abrigo dos campos de pesquisa em arte colaborativa, tradução e semiótica, entre outros, pode ser tanto esse abrigo como um campo abrigado. Essas fronteiras não são rigorosas, pelo contrário, são abertas a ponto de nos confundirem com as suas linhas demarcatórias sutis, permeáveis, permissivas, includentes e plurais. Posto isso, devemos optar inicialmente por observar as definições do campo no qual pretendemos alocar as obras sob análise.

Ao reunir, para a nossa observação científica, as obras, o processo criativo e o resultado sociocultural artístico de Jorge Amado e Dorival Caymmi, colocamo-nos perante diversos desafios. Um desses desafios é encontrar e demonstrar as interseções entre as linguagens com que cada um desses artistas trabalha, ou seja, a literatura amadiana, as sonoridades de Dorival Caymmi e os seus diálogos intermediais. O que se mostra desafiador ao elaborar o relato desses encontros é justamente a diversidade das mídias com as quais cada um desses artistas trabalha. Por outro lado, essa diversidade pode ser o fator que levará a nossa análise ao veio de ouro onde estão depositadas as preciosidades interartísticas que esses dois artistas conceberam.

A nossa análise da intermedialidade entre Dorival e Jorge se inicia no relato do encontro entre os artistas e da sua parceria na criação da canção *É doce morrer no mar*. Inicialmente, Caymmi extraiu do livro *Mar morto*, de Jorge Amado, a frase “É doce morrer no mar”,

transformando-a em uma canção ou, pelo menos, em um embrião de uma obra musical. Concluída a canção, a mídia impressa, o objeto inicial, ou seja, o livro ou parte dele, se apresentaria agora como uma nova mídia, com especificidades diferentes e os campos mais potentes da canção, como a sonoridade, por exemplo. Essa nova mídia poderia ser reproduzida por um rádio ou um disco de vinil gravado e ainda poderia ser exposta em uma performance ao vivo, considerando as mídias disponíveis na época em que a canção foi concebida. Poderíamos cravar aqui um conceito claro de intermedialidade. Porém, para o artista Dorival Caymmi, a sua obra ainda não estava terminada. Faltava-lhe partes para completar o seu objeto artístico: uma canção com início, meio e fim, os quais ele não entendia por completo. Ele percebeu o quão rica a canção poderia se tornar com parcerias enriquecedoras, como conta em sua biografia:

É doce morrer no mar, uma parceria com Jorge Amado, nasceu, em 1940, num almoço de São João na casa do coronel João Amado de Faria, pai do escritor, em Vila Isabel. Uma turma boa estava reunida ali para comemorar a data. Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo estavam presentes, além de Jorge, Dorival com suas esposas. “Nesse almoço aí, estava-se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: Tem aí no *Mar morto* uma citação de música que eu vou musicar [...] vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar. Eu comecei: “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. Propus escolher, escreveram três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música”. Jorge então sentou-se e completou um verso que já constava no livro: “A noite que ele não veio/foi de tristeza pra mim/saveiro voltou sozinho...” Eu acrescentei “triste noite foi pra mim” (CAYMMI, p. 193. 2001).

Seria interessante se soubéssemos quais outros textos os escritores presentes no encontro trouxeram. Assim poderíamos observar, mesmo a título de curiosidade, a escolha de Caymmi. Por que ele escolheu o texto de Jorge Amado e não as contribuições de Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano e Érico Veríssimo, que também estavam presentes? Seria pelo viés seminal da sua obra? Afinal, a canção inicial já possuía versos de Amado. Sabe-se lá.

A partir de uma ação intertextual realizada por Dorival Caymmi, encontramos agora uma ação de arte colaborativa ou uma parceria entre artistas que comumente se nomeia *coautoria*³. Essas parcerias se transformarão pela repetida criação de novos trabalhos, pela

³ Neste texto, utilizaremos o termo “coautoria” para designar os autores de um trabalho de arte. Não consideraremos qualquer nível de julgamento quanto à participação de cada um na elaboração do objeto artístico final. Também denominaremos coautoria o resultado do trabalho da arte colaborativa.

aglutinação de temas, pela poética, pela amizade, pela aproximação e pelo rompimento das fronteiras das linguagens artísticas. O que chamamos de afetividade artística, irmandade, parceria ou solidariedade artística, nomearemos *arte colaborativa*.

Coautoria e arte colaborativa

O processo colaborativo ou a arte colaborativa nasce nos estudos das práticas teatrais, nas quais a colaboração descentraliza as ações hierarquizadas, tornando-as horizontais e comum a todos os envolvidos. A prática artística colaborativa e as suas extensões são temas recentes nas pesquisas acadêmicas e científicas, o que viabiliza a sua utilização na nossa análise dos processos de criação entre Jorge Amado e Dorival Caymmi.

Na última década e meia, as práticas artísticas de carácter colaborativo intensificaram-se, ampliaram-se e reinventaram-se. O fenômeno faz-se a uma escala global e decorre da organização e modos de produção das artes, feitas em conjunto e no interior de intrincadas redes colaborativas e de cooperação (Becker, 1960; 1982). Estas redes são alargadas; no entanto, produzem uma ação cada vez mais localizada e comprometida com a terra, com o local (BORGES, 2018, p. 453-476).

Tais etnografias, ou seja, as práticas artísticas comprometidas com suas culturas e espacialidades circunscritas, conforme Borges descreve na citação acima, estão presentes no Baianismo e “nos permitem refletir sobre aspectos mais amplos de práticas e interações dos protagonistas na sua relação com os territórios” (BORGES, 2018). Para nós, essas redes etnográficas do Baianismo⁴ encontraram as suas moradas nas encruzilhadas da cidade da Bahia, a cidade de Salvador, onde tanto Jorge Amado quanto Caymmi trouxeram, cada um, as suas cargas sentimentais, sociais e religiosas, e fizeram as suas oferendas.

Os temas recorrentes nas obras dos dois baianistas⁵ que estudamos reforçam os conceitos de trabalho colaborativo. Os seus trabalhos intermediais estabelecem um centro de influência cultural e social: o modo de vida segundo o conceito da baianidade⁶. A cultura e a

⁴ Chamamos de “Redes etnográficas do Baianismo” as relações sociais, culturais e religiosas dos povos que povoaram a região do Recôncavo baiano com sua língua, raça, religião, manifestações materiais, suas atividades e comportamentos e que estudos antropológicos reconhecem como baianidade.

⁵ Para o nosso estudo sobre o modernismo baiano e as intersecções entre as linguagens das artes, traremos, para compor essa pesquisa, o artista visual Carybé, nome importante na composição artística da baianidade.

⁶ A expressão de Baianidade sugere o jeito peculiar com o qual os baianos se expressam em seus contatos sociais; as suas expressividades culturais, fonológicas ou religiosas. Segundo o professor e historiador Francisco Senna, “é uma expressão que traduz em identidade cultural e tem a ver, essencialmente, com comportamento. É o jeito de

sociedade baianas receberam, com centralidade e sem priorizações, influências africanas, originárias, branco-europeias e orientais durante a formação da nação brasileira. Esse expandir da baianidade é o que chamamos aqui de Baianismo. O Baianismo é um movimento modernista e regionalista de expansão das culturas baianas; a baianidade na qual as culturas africanas e indígenas possuem tanta ou mais relevância que as influências europeias.

Esta pesquisa, por necessidade ou oportunidade, segue dois caminhos imbricados. Esses caminhos visam confirmar a hipótese inicial de que os processos de intermedialidade são por vezes tão profundos que podem se transformar em arte colaborativa. Teríamos então a tese de que os processos de intermedialidade são formas objetivas de criação artística, enquanto os processos de arte colaborativa são desenvolvidos por processos subjetivos que alimentam e auxiliam as intermedialidades. Os produtos artísticos resultantes dessa integração são frutos não somente de uma poética, mas também de uma estética nova. Essa estética carrega as potencialidades de um movimento artístico novo e revolucionário, com ressonâncias que influenciaram a arte e a cultura do Brasil.

Mar morto: o hipotexto da canção É doce morrer no mar

O livro *Mar morto* foi publicado em 1936, dentro do período do movimento modernista brasileiro. Resumidamente, o livro conta a história de Guma e Lívia e “as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções” (AMADO, 1976, p. 9).

O encontro artístico entre Dorival Caymmi e Jorge Amado acontece na recepção de Caymmi do texto de Jorge: *Mar morto*. Caymmi extrai desse texto a frase “é doce morrer no mar” e sugere a alguns amigos reunidos em uma confraternização que criem outros versos para compor a canção iniciada por ele. Ele propõe uma espécie de concurso, do qual Jorge Amado sai vitorioso. Falamos sobre esse tema anteriormente, mas é importante enfatizarmos esse momento, pois acreditamos que ele seja um dos embriões do Baianismo. Nesse momento, um nascimento surgiu de uma morte; na verdade, não uma morte, mas uma transformação. Ele

ser do baiano que se constituiu a partir de suas raízes históricas, desde a fundação da cidade de Salvador. A Bahia é uma nação, mas não como um conceito geográfico, e sim como conceito de identidade cultural. Você estabelece uma noção na medida do encontro dos iguais, dos semelhantes. E essa construção de nação é muito distinta. Através da miscigenação, dos costumes que foram trazidos, do sincretismo que aconteceu aqui na Bahia” (SENNA, 2023).

representa a intermedialidade entre um texto literário e uma canção. De uma mídia escrita, o romance *Mar morto* se transformou em uma mídia sonora, a canção *É doce morrer no mar*. Dentro das três subcategorias de intermedialidades elencadas por Rajewsky, temos aqui uma delas: a transposição midiática, que “diz respeito ao processo pelo qual um texto de origem, ou um texto fonte, expresso em um tipo de mídia, passa por uma transformação e gera uma outra configuração de sentido em uma outra mídia, a mídia de destino” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 45).

No primeiro capítulo, *Tempestade*, Jorge Amado expõe de maneira sofisticada a tragédia que se anuncia junto à formação da tormenta que se aproxima. Todo o cenário, como uma imagem mental já percebida antes, é detalhadamente descrito por Amado. Fazendo uso da éfrase literária, ele nos coloca, enquanto leitores, dentro da tormenta. “A noite se antecipou. Os homens ainda não a esperavam quando ela desabou sobre a cidade em nuvens carregadas” (AMADO, 1976, p. 13). Conforme a tempestade se forma, o narrador insere as suas subjetividades no seu texto, dando a nós uma percepção das perturbações que afligem naquele momento o povo do mar soteropolitano.

O vento arrancou a vela do saveiro e levou-a para o cais como uma notícia trágica. O bojo das águas se elevou, as ondas bateram nas pedras do cais [...]. A vela do saveiro naufragado caiu no quebra-mar e então se apagaram as lanternas de todos os saveiros. Mulheres rezaram a oração de defuntos, os dos homens se estenderam para o mar (AMADO, 1976, p. 14).

Para colaborar com o seu texto e enfatizar os sentimentos e acontecimentos trazidos pelo temporal, o narrador convoca a música para auxiliar a narrativa eloquente da relação entre o homem e a natureza. “A noite veio, nesse dia, sem música que a saudasse. [...] Nenhum negro aparecera ainda de violão na areia do cais” (AMADO, 1976, p. 13). A narrativa que aponta a presença de uma outra mídia na mídia escrita é observada por Paul Steve Scher (*apud* OLIVEIRA, 2003) na relação músico-literária. Essa é uma das possibilidades da teoria da melopoética⁷, que contempla a literatura na música e a música na literatura. Tais interseções no campo músico-literário podem ser encontradas no romance *Mar morto*, no qual Jorge Amado

⁷ Melopoética, segundo Oliveira (2003), é uma teoria que trata, justamente, do diálogo entre a literatura e a música, cujo foco de estudo é “a dimensão musical embutida na literatura” (OLIVEIRA, 2003, p.16). O termo tem origem grega. *Meloi* significa canto; portanto, melopoética significa canto e poética. O termo foi cunhado por Steven Paul Scher (1936–2004), professor de Alemão e Literatura Comparada na Dartmouth College, nos Estados Unidos.

utiliza, em uma consideração teórica nossa, um personagem músico para fazer alusões e metáforas musicais (OLIVEIRA, 2002, p. 13).

O texto está repleto de alusões ao campo da música. Além disso, o texto verbal de Jorge Amado possui, em sua estrutura, uma musicalidade inserida de modo não intencional. Qual seria essa musicalidade estrutural da qual estamos falando? A estrutura da forma canção. A forma canção, para a teoria musical, possui a estrutura ABAB, que perpassa: (A) o tema principal, (B) o desenvolvimento desse tema, (A) o retorno ao tema e (B) novamente o desenvolvimento do tema e as suas repetições ou uma nova narrativa que desenvolva o tema. Abaixo, transcrevemos todo o texto citado, inclusive na sua diagramação original, que é um dos campos de força intersemiótico, segundo Sandra Reis (2001).

É doce morrer no mar...

Lívia soluça. Ampara Judith no seu peito, mas soluça também, soluça pela certeza que seu dia chegará e o de Maria Clara e o de todas elas. A música atravessava o cais para chegar até eles:

É doce morrer no mar...

Mas naquela hora nem a presença de Guma, que vem com o cortejo e foi quem descobriu os corpos, conforta o coração de Lívia (AMADO, 1936).

Esta é a estrutura do texto em forma canção, presente na forma escrita e na diagramação da edição. Podemos observar a estrutura ABAB: (A) tema, (B) desenvolvimento do tema, (A) retorno ao tema e (B) novo desenvolvimento.

Requiem æternam dona eis, Domine: um réquiem para a tragédia praieira

Sairemos do campo da música *na* literatura para o campo da música *e* literatura; especificamente o campo da música cantada, que engloba a palavra e a melodia. Segundo Marcelo Secreto, esse é o lugar onde a voz que fala é a mesma voz que canta (SEGRETO, 2019, p. 18). Na mídia da canção gravada, temos novos elementos constitutivos, como o gênero musical à qual a canção se inscreve. Vejamos alguns gêneros onde a canção que é o objeto da nossa análise pode ser classificada.

Réquiem⁸: a música escrita para os mortos é conhecida como réquiem. É um ofício religioso para os defuntos, fundamentado nas culturas cristãs ocidentais. Esse gênero foi muito

⁸ Réquiem é uma obra musical solene composta para ser executada em homenagem aos mortos. Tem origem no latim e significa "descanso" ou "repouso". É parte da liturgia católica romana, sendo cantado durante a Missa de

divulgado no período clássico. São reconhecidos e performados até hoje o réquiem de Mozart, Brahms e Berlioz, por exemplo. A canção objeto de nossa análise também foi escrita para um morto.

Ladainha⁹: na cultura católica brasileira, encontramos adaptações das litanias ou ladainhas religiosas, que são entoadas para acompanhar cortejos, como em *Morte e vida severina*, onde temos o seguinte canto:

Recitador: Essa cova em que estais com palmos medidos
Coro: É a conta menor que tivestes em vida... (MELO NETO, 2016).

Nas gravações de 1941 e 1954, Caymmi entoa a canção acompanhado apenas de seu violão. A canção não possui arranjos para outros instrumentos, e não há contracantos justapostos sobre a melodia principal. Há apenas os acordes e as sonoridades vocálicas. Na performance de Dorival Caymmi em *É doce morrer no mar*¹⁰, do álbum *Canções Praieiras*, de 1954, “outros elementos formais devem ser levados em conta: a entonação das palavras, adequação à melodia, a conotação de sentidos dados pelo timbre da voz, além de elementos musicais como a harmonia, o ritmo, o andamento” (BALTAR, 2019).

Podemos classificar essa obra musical como um réquiem, pois possui elementos desse gênero, como a intenção e a forma sonata clássica. Também podemos classificá-la como uma ladainha e ainda como uma canção popular. Na visão de Sérgio Molina, a relação entre a música e a palavra presente nessa nova mídia possui pesos equilibrados. Por vezes, a palavra apresenta maior sonoridade; outras vezes, a melodia performada pela entonação do canto ou pela densidade sonora instrumental ganha destaque e prospera sonoramente na mídia.

A abordagem melopoética consagra a junção dessas duas linguagens. O seu aparecimento em uma nova mídia consagra a intermedialidade como metodologia para a composição e o processo de criação da obra musical. Essa obra constitui um intertexto claro e sintetizado, formado a partir da narrativa do livro *Mar morto* de Jorge Amado. Os dois autores, Dorival Caymmi e Jorge Amado, estabelecem laços composicionais, pontes que ligam e colaboram para a elaboração de um novo objeto artístico.

Defuntos. Possui um significado religioso profundo, oferecendo conforto aos que ficaram e orando pelas almas dos falecidos.

⁹ Ladainha é um gênero musical com temática religiosa. Elas podem ser hinos de louvor a Deus ou orações pedindo intercessão divina. A linguagem utilizada é simples e direta e podem ser acompanhadas por diversos instrumentos musicais, como violões, sanfonas e percussão. O ritmo geralmente é lento e cadenciado, criando uma atmosfera de serenidade e contemplação.

¹⁰ A primeira gravação da canção *É doce morrer no mar* ocorreu em 1941 por Dorival Caymmi.



Considerando a canção *É doce morrer no mar*, de Caymmi (1941), como um réquiem, uma música para o ofício de velar um morto, encontramos frases da concepção cristã que buscam aliviar as dores sentidas pela perda do ente querido. Forma-se uma narrativa sobre o acolhimento das almas por seres mitológicos: “o marinheiro bonito, sereia do mar levou”. Podemos encontrar também narrativas religiosas de matriz africana, como a orixá Iemanjá, que convoca o seu marinheiro para morar e viver com ela: “fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá”. O texto sempre retorna ao tema confortador: “é doce morrer no mar”. A vida dos homens e das mulheres das areias e dos mares é regida pelas forças da natureza, pela vontade dos seres mitológicos e pela graça e bem-aventurança dos deuses consagrados. Assim pensam eles, os habitantes das orlas, e assim nos conta Amado e Caymmi, no seu intertexto cancionista. “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. *Requiem æternam dona eis, Domine*. Senhor, concedei-lhe o descanso eterno.

Considerações finais

Quando Dorival Caymmi solicitou a colaboração de alguns amigos para auxiliá-lo na criação de uma música que ele estava compondo a partir de uma frase que retirou do livro *Mar morto*, de Jorge Amado, ele já inseria o intertexto na questão. Sabíamos, desde então, que a intertextualidade estava exposta e comentada. Era de conhecimento nosso que uma mudança sobre o texto ocorreria, que não seria uma adaptação, pois o livro *Mar morto* não fala apenas de morte, como fala a canção objeto do nosso estudo. *Mar morto* também fala de amor, da vida dos moradores do cais de Salvador e dos encontros e desencontros de vários personagens que habitam o texto de Jorge Amado.

No caso que estamos analisando, encontramos sob o guarda-chuva da intermedialidade, como nomeia Thaís Flores Nogueira Diniz (2012), em seus estudos das interartes e da intermedialidade, algumas metodologias que foram substanciais para alcançarmos o propósito de nosso objetivo de pesquisa. Deparamo-nos com os conceitos de remediação de Irina O. Rajewski (2012) quando observamos a transposição de um texto de uma mídia para outra. Essa transposição configura uma combinação intermídia inerente das práticas possíveis, conforme descrito por Rajewski nos casos de remediação. Encontramos também as metodologias da tradução intersemiótica e dos campos de força elegidos por Sandra Reis Loureiro (2001) como pontos de intersecção do texto e da canção. Por fim, observamos as construções melopoéticas

de Steven Paul Scher (*apud* OLIVEIRA, 2002) quando apresentamos as relações entre a música e a literatura e o equilíbrio obtido por Amado e Caymmi em sua obra musical.

O conceito de intermedialidade preza pela interação entre linguagens artísticas distintas (ou pouco próximas) entre escritores, poetas, artistas visuais, atores e músicos. Esse distanciamento é um dos focos dos estudos sobre intermedialidade, que, em tese, buscam interseções que demonstrem que obras díspares, em linguagem e em poética, possuem, no fundo, laços de irmandade e comunhão. Objetos ressignificados ganham uma dimensão subjetiva que nos desafia a encontrar parâmetros que os identifiquem e relacione-os em suas primeiras e segundas e outras existências, e que, por fim, insere-nos em caminhos que levam a encontros de objetos remediados, o “novo”, o refeito, o que ele foi e no que ele se tornou.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: Uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- BALTAR, Marcos et al. *Oficina da Canção: do maxixe ao samba-canção*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.
- BORGES, Vera. (2018). Arte colaborativa: uma observação localizada dos teatros e dos seus públicos. In: *Etnográfica*, vol. 22 (2), 453–476. Disponível em <https://doi.org/10.4000/etnografica.5655>
- BORGES, Vera; CAEIRO, Célia. (2020) O Teatro Aberto em Lisboa: notas de pesquisa sobre uma experiência de participação cultural1. In: *Fórum Sociológico*. DOI: 10.4000/sociologico.9456
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- FREITAS, Alexandre S. *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. 2012. Tese de doutorado (Doutorado) - USP, São Paulo, 2012.
- FREITAS, Alexandre. Desafios da Estética Comparada. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*, [S. l.], p. 411–415, 2008.
- LOURENÇO, Marise Gândara. *A Interrelação da literatura com a música: aproximações e distanciamentos*. In: *XV Abralic: Experiências literárias textualidades contemporâneas*, São Paulo, ano 2016, v. 1, ed. 15, p. 4392-4403, 19 set. 2016.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.



- MOREIRA, Walter. *Revisão de Literatura e Desenvolvimento Científico: conceitos e estratégias para confecção*. Janus, Lorena-SP, n. 1, ed. 1, 2 2004.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al.* *Literatura e música*. 1. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2014.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008
- RAJEWSKI, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte. UFMG, 2012, p. 15-45.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: Uma introdução*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2022.
- REIS, Sandra L F. *A linguagem oculta da arte impressionista, música e pintura*. 1. ed. Belo horizonte: Mãos unidas, 2001.
- SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 2019. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26062019-103725. Acesso em: 2023-11-14.
- SENNA, Francisco. Baianidade é um conceito de nação. In: *Tribunal de Contas do Estado da Bahia*. Salvador, ano 2016, 1 jul. 2016. tce-ba/notícias, p. 101. Disponível em: <https://www.tce.ba.gov.br/noticias/baianidade-e-um-conceito-de-nacao>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. 1. ed. Cultrix: São Paulo, 1969.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.