

A INTERMIDIALIDADE EM OS NIBELUNGOS¹

Filipe Schettini

INTRODUÇÃO

A intermedialidade é um conceito oriundo dos Estudos Comparatistas que busca entender os entrelaces entre diferentes formas de artemídia para, assim, observar o que as constituem. Nos dias atuais, existe uma mescla entre diferentes suportes de mídias, o que torna o trabalho de análise com a intermedialidade ainda mais presente e constante. Contudo, mesmo em períodos anteriores, como o início do século XX, podemos evidenciar entrelaces complexos entre diferentes artes-mídias, desde a aurora do cinema.

¹ Trabalho apresentado na disciplina “Autores do Cinema: Fritz Lang”, sob orientação do professor Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário.

Para base do desenvolvimento deste trabalho, será aplicada a intermedialidade na obra épica *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) dividida em duas partes: *A morte de Siegfried* (*Siegfried*) e *A vingança de Kriemhilde* (*Kriemhilds Rache*). A aplicação de tal conceito busca investigar como afirmações de que o filme foi uma “adaptação” do ciclo de óperas *Der Ring des Nibelungen*, de Richard Wagner, podem ser frágeis quando observamos não apenas o conteúdo de ambas as obras, mas informações de bastidores no período de realização do filme. A intermedialidade, desta forma, serve como instrumento para confrontar diferentes artes-mídias e investigar os elementos que constituem as mesmas.

A INTERMIDIALIDADE

O termo intermedialidade ganhou mais visibilidade e atenção apenas nas últimas décadas, ainda que trate de fenômenos socioculturais que atravessam a história humana, desde a origem das civilizações. Apesar dos diversos rótulos que este conceito já recebeu, de forma ampla, seguiremos a ideia de que a “(...) ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interação entre mídias (...)” (CLÜVER, 2008, p. 9).

Ainda em relação à conceituação do termo, a teórica Irina Rajewsky propõe que a intermedialidade “(...) além de designar um fenômeno, serve ainda como ferramenta de pesquisa não apenas relacionada a mídias individuais, mas também às configurações híbridas nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, criando formas mistas” (DINIZ, 2018). No ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012), Rajewsky aprofunda o conceito da intermedialidade e suas possíveis abrangências. Para evidenciar suas visões sobre esta área, a teórica classificou a intermedialidade em três categorias: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*.

A *transposição midiática* abrange a transformação de uma artemídia para outra forma de artemídia. Um exemplo óbvio são as adaptações cinematográficas de obras literárias, relação intermídia que é basilar para o cinema, sobretudo o *hollywoodiano* e o europeu, desde sua concepção. Outras formas de aplicação desta categoria estão na novelização (adaptação de obras filmicas em texto literário) e a musicalização de poemas.

Na segunda categoria, *combinação de mídias*, temos a junção de duas ou mais formas de artemídia, para criação de um significante artístico. Segundo Rajewsky, essa categoria “(...) inclui fenômenos como ópera, filme, teatro,

manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídia, de mescla de mídias e intermediáticas (WOLF, 1999, p. 40-41 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Por fim, na terceira categoria, temos as *referências intermediáticas*, que podemos resumir, simplesmente, que é quando uma artemídia cita ou referência outro produto proveniente de uma artemídia. Um exemplo seria quando um texto literário cita um filme, quando um filme cita um livro, ou, ainda, quando um longa-metragem faz uma referência visual à alguma pintura.

AS MATÉRIAS-BASES PARA FRITZ LANG

Dentro de uma prolífera carreira, Fritz Lang adaptou diversas obras já existentes (como livros e peças) em filmes, como por exemplo: *Harakiri* (1919); *Corações em luta* (*Vier um die Frau*, 1921); *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922); *Liliom* (1934); *O homem que quis matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941); *Os conquistadores* (*Western Union*, 1941); *Quando desceram as trevas* (*Ministry of Fear*, 1944); *Um retrato de mulher* (*The Woman in the Window*, 1944); *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945); *Guerrilheiros das Filipinas* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950); *No silêncio de uma cidade* (*While the City Sleeps*, 1956); entre vários outros exemplos.

Algumas dessas adaptações foram mais “diretas” (mais facilmente identificáveis como adaptações de um material-base) de uma obra original, como no caso de *Almas perversas*, baseado no livro *La Chienne* de Georges de La Fouchardière, que já havia sido adaptado em filme por Jean Renoir em *La Chienne* (1931). Outras adaptações são mais “indiretas”, por não serem oficialmente ou claramente adaptadas de um material-base, como no caso de *Harakiri*, que é uma adaptação não oficial do conto *Madame Butterfly*,² do escritor John Luther Long, e o fato de não ser oficial talvez se dê por Lang não deter os direitos de adaptação, tal qual o embate de seu colega F.W. Murnau, em *Nosferatu*, com os detentores de *Drácula*, do romancista irlandês Bram Stoker.

Outro exemplo marcante, e que será aqui debatido, é em relação à obra épica *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924,) dividida em duas partes que foram lançadas no mesmo ano, com a parte um sendo intitulada de *A morte de Siegfried* (*Siegfried*) e a parte dois, *A vingança de Kriemhilde* (*Kriemhilds Rache*).

² John Luther Long, por sua vez, teve como inspiração para o conto as memórias de sua irmã que viajou, com o marido missionário metodista, até o Japão. Outra “adaptação” ou inspiração para o autor foi utilizar a mesma estrutura que o livro *Madame Chrystanthème*, do escritor francês Pierre Loti.

No caso dessa obra, o crédito de roteiro está para Thea von Harbou. De autoria anônima e datado do final do século XII, a épica história folclórica germânica *Das Nibelungenlied* faz parte, não apenas do imaginário do seu povo, como de sua cultura escrita.

(...) já havia sido recontada inúmeras vezes por poetas como Friedrich de la Motte Fouqué, Ernst Raupach, Anastasius Grün, Emanuel Geibel, Friedrich Hebbel, Wilhelm Jordan e William Morris. Como Victoria M. Stiles concluiu, Lang, “além de seguir o enredo básico da lenda de *Siegfried* (praticamente conhecido por todos os alemães) (...) simplesmente utilizou pontos efetivos das várias obras listadas acima” (THE SIEGFRIED LEGEND, 1980, p. 232 *apud* LEITCH, 2015, p. 176).

Refletindo sob a perspectiva de Irina Rajewsky (2010) e suas categorizações, seriam adaptações oficiais de obras base, como *Almas perversas*, uma espécie de *transposição midiática* e adaptações não oficiais teriam esta aplicação invalidada? Naturalmente, podemos dizer que, independentemente de processos burocráticos sobre direitos autorais, a intermedialidade opera indiferente a estes aspectos. Estaria, aqui, a intermedialidade unida no ato da criação/transformação, de uma matéria base de uma mídia em outra diferente, transportando em si signos e temáticas.

Contudo, podemos aplicar, também, a estas adaptações não oficiais, a classificação de *referências intermidiáticas*, levando em consideração que não seriam apenas transposições de uma mídia a outra, como também um aceno às ideias e narrativas, tão qual podemos aplicar isto a relação indireta de Lang com o autor francês Pierre Loti, cujo livro serviu de base não oficial para o conto de John Luther Long, como visto no início do presente tópico. Vale ressaltar, aqui, que tudo isto levando-se em consideração apenas a relação intermídia do material base com algum dos filmes de Lang que adaptam algum conteúdo já existente. Considerando o filme como um todo, podemos aplicar as três classificações de Rajewsky com relativa facilidade.

Mas, retomando a análise do caso *Os Nibelungos*, vejamos um fator que lança ainda mais nebulosidade nas relações intermédias entre esta obra de Lang, com todo conteúdo anterior a ele. Até a realização do filme aqui citado, a maior obra artística que adaptava e representava esta épica história germânica era *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*), um ciclo de quatro óperas épicas do compositor alemão Richard Wagner. Fazem parte deste ciclo, quatro histórias mitológicas germânicas, executadas na seguinte sequência: *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*), *Die Walküre* (*A Valquíria*), *Siegfried* e *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*). Wagner trabalhou por mais de

vinte e seis anos nestas óperas (mesmo que não tenha sido exclusivamente apenas para elas), que receberam notória aclamação global, dessa forma, inserindo-se no imaginário coletivo de quem pensasse sobre esta trágica história. Atualmente, muito se discute em como o filme de Lang adapta o ciclo de óperas de forma mais direta. Segundo Thomas Leitch (2015), o próprio estúdio que produziu os filmes incentivou a comparação de que a obra de Lang adaptava a obra de Wagner, como forma de vender os longas-metragens no mercado internacional.

Porém, antes de observar a intermedialidade entre ambos produtos artísticos, é importante salientar que, apesar de muito se tratar o filme de Lang como adaptação do ciclo de óperas, o próprio cineasta “(...) detestava Wagner com ainda mais paixão do que sua antipatia usual por música clássica.” (McGILLIGAN, 1997, p. 103 *apud* LEITCH, 2015, p. 177). Apesar disso, Lang reconhecia a importância da obra de Wagner, que imortalizou a história mitológica de Siegfried e as outras que compunham o ciclo. Isso criava, inclusive, uma pressão no diretor, assim que o projeto foi anunciado. Pensando na personificação que as óperas deram à história, que anteriormente se restringiam à leitura, imaginação e, sobretudo, à narração verbal, acabava influenciando o filme de Lang, por mais que o diretor buscasse evitar isto, seja em uma atmosfera geral em certas passagens, seja em cópias inevitáveis em outras.

De toda forma, há muito o que distanciar entre as duas obras. Podemos apontar que o filme é, de certa forma, “(...) uma antiadaptação, uma adaptação criada especificamente para levar em conta Wagner, violando e corrigindo o que Lang considera uma adaptação anterior errante do material no qual ele deseja se concentrar.” (LEITCH, 2015, p. 179). Isso também se dá pela forma que Fritz Lang e Thea von Harbou usaram de outra forte base para o roteiro e concepção do filme: a peça de Hebbel (1862). A estruturação da história, o título, a divisão em duas partes (*Siegfried / Kriemhild's Revenge*), alterações nos nomes de personagens e suas pronúncias, mudanças nas personalidades desses personagens, a eliminação de temas religiosos (cristãos e pagãos) e diversos outros pontos importantes na trama (LEITCH, 2015, p. 179). Vale ressaltar que as semelhanças entre a obra de Wagner e Lang se restringem à primeira parte do filme, que é intitulada como *Siegfried*. A segunda parte, *Kriemhild's Revenge*, segue uma direção oposta à de sua contraparte no ciclo de óperas: o segmento *Götterdämmerung*.

Mesmo no filme e na ópera *Siegfried*, devemos considerar aqui como as artes-mídias podem ser distintas entre si. Se as óperas de Wagner exerceram certa influência no filme de Lang, ao ponto de certas passagens serem

consideradas “cópias”, devemos entender o que é dramaticamente aceito em uma ópera e o que não é dramaticamente aceito em um filme, sobretudo do período mudo. Wagner foi um compositor extremamente popular e aclamado, notório por seu Romantismo, mas também por suas óperas. O compositor detinha um conhecimento narrativo de sua artemídia, integrando conceitos e discursos com a música e, principalmente, com as ações dos personagens. Sua criação fabular era envolvida de exposições, naturais à ópera, mas de complexidade dramática, mesmo que pautada na tragédia grega, como sempre foi a tradição.

Mesmo que possamos assumir que houve, de uma forma indireta, a adaptação das óperas na realização do filme, o fato de ambas artes-mídias serem tão distintas inviabilizam que uma construção conceitual seja transposta de uma para outra. Isso seria correspondido caso fizessem uma gravação da ópera, captando imagem e som (inviável na época), de forma naturalista, com o mínimo de uso das ferramentas cinematográficas, restringindo-as apenas para evidenciar as “ferramentas operísticas”. Lang se pautou na expressividade dos personagens e nas plasticidades das imagens, conferindo a maior parte das significações possíveis. O que não fosse possível seria escrito nos interlúdios.

A MÚSICA

Obviamente, dentro das citadas contradições na relação entre a obra de Lang e Wagner, devido ao grande alcance que ambas tiveram com o povo alemão, a música seria um delicado ponto. A produtora de *Os Nibelungos* queria utilizar as composições de Wagner nas duas partes da obra. Neste caso, eram três pontos negativos nessa ideia, sendo o primeiro o afastamento que Lang queria da obra de Wagner. O segundo era o fato de que a parte dois do filme (conforme relatado anteriormente) segue por um desenrolar da trama extremamente diferente quando comparado às óperas, o que causaria estranheza no público, caso a música não tivesse o mínimo de intenção de sincronismo. O terceiro e maior motivo para que a ideia fosse temporariamente abandonada, é o fato dos descendentes de Wagner não terem permitido o uso de suas músicas.

Diante de tal situação, o estúdio contratou Gottfried Huppertz, compositor que, até então, não tinha experiência em compor para o cinema. Logo em sua primeira oportunidade, ele se vê desafiado a compor uma longa e épica música instrumental original, de uma obra cinematográfica que tinha um contraponto na ópera icônica de Wagner. Para se afastar da obra de

Wagner na composição para esta épica história, Huppertz buscou inspiração justamente em Wagner, mas lançando o olhar no que era feito em outro continente: a América.

Em Hollywood, o já consolidado *studio system*, que seria uma linha de montagem para filmes em série em que o estúdio detinha todo monopólio de criação e comercialização das obras, possibilitou verbas para o desenvolvimento contínuo de músicas originais para o cinema em escalas jamais vistas até então na indústria do entretenimento. É nesse cenário que compositores, a maioria trazida da Europa (visto a grande demanda), que tinham vasto conhecimento musical e inspirados em Wagner (com suas óperas) e no Romantismo em geral, desenvolviam, cada vez mais, suas técnicas composicionais. O estilo do compositor alemão foi a grande influência para consolidação da música instrumental original no cinema *hollywoodiano* e consolidou um elemento em especial, que marcou a história do cinema e da música: o *leitmotiv*.

Esta é uma técnica de composição que Richard Wagner utilizava constantemente em suas óperas. O *leitmotiv* consiste em frases musicais curtas e que são recorrentes

(...) pontuando personagens, lugares, sensações, fatos, entre outros. Ela pode fornecer sugestões referenciais e narrativas, fortalecendo pontos de vista, tipos de ambientes e situações. Pode ainda interpretar e ilustrar eventos narrativos, de acordo com seu poder conotativo, através de códigos culturais pré-estabelecidos (MIRANDA, 1998, p. 22).

Na ópera, Wagner utiliza o *leitmotiv* com intenção de manter o espectador engajado nas múltiplas histórias e personagens. Quando tocava determinado tema, o espectador associava, imediatamente e de forma, muitas vezes, inconsciente, com algum personagem ou acontecimento mostrado anteriormente. Isto servia, também, para ligar as histórias, além de tornar icônicos determinados personagens. Esta, porém foi a parte captada pelo cinema, já que as camadas do *leitmotiv* vão muito além de aspectos simplistas, podendo passar para uma concepção de temas e motivos musicais atribuídos a aspectos mais abstratos na narrativa da ópera.

Mas foi justamente na aplicação hollywoodiana do estilo de Wagner que Gottfried Huppertz buscou inspiração. Influenciado pelas mentes criativas em Hollywood, que, por sua vez, eram influenciadas por Wagner, que Huppertz desenvolveu seus métodos de composição para o filme de Lang. O compositor novato buscou sonoridades épicas, padrões na indústria cinematográfica estadunidense, mas lhe trazendo uma roupagem ainda mais grandiosa e dinâmica. Retirou alguns modismos comuns da época,

que forçaram práticas do Romantismo aos excessos (mesmo dentro dos padrões dos românticos). Essa investida trouxe mais originalidade à música no filme de Lang.

Huppertz também utilizou extensamente *leitmotiv*, pois seria quase impossível fugir dessa prática dada a importância de uma iconografia musical dentro de um épico tão extenso e com tantos personagens e situações. Mas o compositor incrementou temas ainda mais curtos que o usual, com frases e motivos muito diretos, conferindo à obra um maior dinamismo, mas perdendo espaço na temporalidade que a relação imagem e música, muitas vezes, necessita. “(...) a partitura de Huppertz troca o cálculo intrincado de motivos musicais de Wagner por uma gramática de temas mais facilmente reconhecíveis associados a personagens e lugares em vez de relações ou ideias (...)” (LEITCH, 2015, p. 187).

Em 1933, com o Nazismo no poder, a produtora do filme de Lang passou a ter acesso e poder sobre a obra de Wagner. Assim, eles encomendaram uma nova gravação da música para o filme, com Huppertz misturando suas composições com trechos das óperas de Wagner. Além dessa mudança, houve um novo corte feito pela produtora, em 1933, sem o consentimento de Lang. “*Die Nibelungen* não pertencia mais ao povo alemão, mas sim ao partido nazista” (MUELLER, 2010, p. 102 *apud* LEITCH, 2015, p. 192).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar das categorizações de Irina Rajewsky sobre a intermedialidade, em situações como a apresentada no filme *Os Nibelungos*, não é um mero exercício de enquadrar uma obra em um conceito. É através dessas categorizações que podemos problematizar e tatear as tênues linhas que podem aproximar ou afastar distintas artes-mídias. Retomando o questionamento anterior, se em adaptações oficiais e diretas nos filmes de Lang, podemos dizer que se tratam de *transposição midiática*, enquanto que as adaptações não oficiais podem ser esta opção somada com a *referências intermidiáticas*, que necessitam ser feitas de forma consciente, como quando Lang reconhecia que o poder das óperas de Wagner era tão grande, que era inevitável que lhe fizessem sentir certa influência.

Ao mesmo tempo, *Os Nibelungos* é uma adaptação mais clara da peça de Hebbel, aí se dá a *transposição midiática*. Assim, o filme analisado no presente trabalho realiza um duplo movimento com suas influências, tanto transpondo uma artemídia, seus signos e significações, para outra artemídia, quanto arrola a própria história de quantas vezes esse épico foi narrado.

Ao mesmo tempo, temos o elemento musical. Se, desde a primeira versão do filme, Huppertz apenas fizesse arranjos e orquestração da música de Wagner, a música instrumental não seria original e poderia comprometer o sincronismo e impacto das imagens (ressaltando que nos referimos aqui a um filme silencioso). Contudo, o compositor realizou duas coisas: a *combinação de mídias*, pois diferente da situação hipotética citada acima, o filme e a composição de Huppertz possuem sim um sincronismo, não apenas na fisicalidade da projeção, mas na conceituação de sentimentos e ações na tela, o que é a raiz motora da combinação de mídias. A música também exerce papel aqui com as *referências intermidiáticas*, dado que as técnicas e sonoridades de Huppertz para o filme partem de técnicas, estilos e sonoridades de Wagner.

Uma história épica é contada em *Os Nibelungos*, com inúmeras camadas e acontecimentos, sentimentos e dimensões. Apenas um entrelace entre mídias poderia viabilizar tamanha complexidade, seja ela com as óperas, com a peça, com o texto original, seja em referências na pintura ou em fragmentos de produtos culturais. O entrelace proporcionado pela ligação entre as mídias potencializa a narrativa, que um épico precisa equalizar.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 20 dez. 2020.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 27 dez. 2020.

LEITCH, Thomas. Lang vs Wagner: Die Nibelungen as Anti-Adaptation. In: McELHANEY, Joe (Org.). **A companion to Fritz Lang**. Pondicherry: Wiley-Blackwell, 2014, p. 176-194.

LEVIN, David J. **Richard Wagner, Fritz Lang, & the Nibelungen** – The Dramaturgy of Disavowal. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MIRANDA, Suzana Reck. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. 1998. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-73.