



Letra e música: a trilha sonora na literatura contemporânea

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Refletir sobre a literatura contemporânea implica necessariamente fazer um recorte, com vistas a estabelecer um eixo em torno do qual serão tecidas as considerações teóricas, levando-se em conta a diversidade de produções publicadas desde a década de 1990. Algo que é possível observar, em determinadas narrativas contemporâneas (brasileiras e estrangeiras), é o caráter intermediático a partir do qual se constroem. O chamado “discurso literário pop”, conforme Evelina Hoisel (2014) e Décio Torres Cruz (2003), se configura pela aproximação com outras linguagens, incorporando, por intermédio da relação com a arte pop, um repertório iconográfico oriundo da publicidade, da televisão, dos quadrinhos, do cinema, dentre outras fontes. Esse processo de construção se mostra presente de maneira bastante evidente. Neste artigo, investiga-se de que modos textos como *Go* (2007), do escritor brasileiro de origem coreana Nick Farewell, e *Álbum duplo: um rock romance* (2013), de Paulo Henrique Ferreira, incorporam ao gênero romance o que ambos nomeiam “trilha sonora” – disponibilizada, nos dois casos, em uma lista ao final do livro.

A perspectiva narrativa do romance *Go* é em primeira pessoa; o narrador-personagem – que se esquia de expor seu nome, durante

* Professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

toda a história – é um DJ conhecido como Fahrenheit, alusão ao livro de Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*), mas também, como faz questão de reiterar, ao filme homônimo de François Truffaut, de 1966. Desde sua apresentação, nas primeiras páginas, estabelecem-se as principais referências exploradas pelo DJ Fahrenheit, ao longo da trama: a música, a literatura e o cinema. Não por acaso, são essas três linguagens que se entrecruzam com trilha sonora na tessitura dos dois romances. Após as epígrafes de Faulkner e Bukowski, o narrador-personagem se descreve como quem está em busca de alguém que o traga de volta para a vida; como quem possui um buraco no peito e se questiona se há um lugar no mundo para pessoas como ele: trata-se, assim, de um sujeito melancólico e deslocado – sem emprego fixo, sem relacionamentos amorosos ou de amizade:

Quer que descreva o que tenho no meu apê? Vamos ver. Tenho um punhado de fitas de vídeo, discos, livros, um sofá velho, um armário, uma escrivaninha com um computador velho com função “máquina de escrever”, uma mesa de centro, uma mesa de jantar e um colchão disfarçado de cama. *Mas o que é importante aí são meus filmes e livros.* As pessoas se enganam achando que, por causa do meu jeito, devo ser fã de Tarantino e escritores Beat. Bip! Errado. Gosto dos filmes do Tarantino. Mas isso é pura diversão. Gosto de escritores Beat. Mas eles não têm perspectiva. Sim. Por incrível que pareça, eu tenho uma perspectiva. Está certo que eu bebo tanto quanto eles (ou, se bobear, todos eles juntos), mas eu tenho um objetivo. Mesmo porque, aprendi que a única maneira de controlar a minha melancolia é continuar sonhando (Farewell: 2011, 9-10; grifo nosso).

Ao contextualizar o espaço em que vive, o DJ Fahrenheit introduz, através dos objetos que coleta, elementos que se mostram relevantes, não apenas para a configuração do romance, mas também para a constituição de sua subjetividade: o punhado de livros, filmes e discos. O poster de *Os incompreendidos*, de Truffaut; as linhas em que comenta sobre filmes, mencionando *Cinema Paradiso* como o filme de sua vida, além daqueles que considera seus deuses – James Joyce, Ernest Hemingway e Thomas Mann –, são elementos do meio cultural de que o narrador se apropria para elaborar sua estética da existência. É importante salientar que, mesmo estando inscrito no contexto do discurso literário pop, as primeiras páginas do romance de Farewell reportam-se a uma esfera usualmente considerada mais elevada da cultura (literária ou não).

Michel Foucault, em suas reflexões sobre a estética da existência, afirma que não há sujeito soberano, isto é, o que se poderia considerar uma forma universal que seria encontrada em todos os lugares. Para o teórico,

o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (2004, 291).

Tais práticas de sujeição e/ou liberação são levadas a cabo pelo sujeito, no que Foucault denomina “escrita de si”, que na Antiguidade greco-latina correspondia ao percurso a ser trilhado na arte de viver. Ele prossegue afirmando que a escrita de si não está dissociada do ato da leitura. Isso repercute no fato de que, ao longo

desse processo, o sujeito não está em busca de revelar algo oculto, mas de captar, guardar, reunir o que se ouviu ou leu – em outros termos, o já dito. A escrita caracteriza-se, portanto, como uma “arte da verdade díspar, uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (Foucault: 2004, 151).

Assim, é possível afirmar que o DJ Fahrenheit pratica a arte da vida ao fazer bricolagem dos filmes aos quais assistiu, dos livros que leu e das músicas que escutou (e que, todos juntos, formam a trilha sonora de sua existência). Vale salientar que, como DJ, o narrador-personagem é capaz de “samplear” não somente as músicas no contexto da narrativa, mas também as referências que dão forma à sua subjetividade.

Algo similar ocorre com o também narrador-personagem de *Álbum duplo: um rock romance*. Fazendo uso de uma trilha sonora largamente explorada em cada capítulo, o personagem Marlo Rio-grande narra, sob o ritmo do rock and roll, um processo autorreflexivo, a partir do momento em que se percebe como um jovem adulto fracassado nas esferas afetiva e profissional (como o DJ Fahrenheit, de *Farewell*). Professor de cursinho pré-vestibular, o protagonista é abandonado por Marcela, por conta de suas atitudes inconsequentes, que serão revistas ao longo do romance. As canções pop, os filmes e a literatura são intensamente mobilizados pelo narrador-personagem como elementos produtivos para seus modos de subjetivação.

Algumas singularidades são notáveis no recurso à trilha sonora em *Álbum duplo*, no que tange à comparação com *Go*. Na produção de Ferreira, além da referência à trilha sonora pelo narrador-personagem, a *playlist* é apresentada quando se lê um QR Code na contracapa do livro – que remete à página do romance na

internet – sob a forma de *hyperlinks*, contendo os respectivos vídeos das canções no YouTube. Cada capítulo do livro é precedido por uma lista de cinco canções que tem função crucial no desenvolvimento da trama conduzida pela voz de Marlo Riogrande.

Assim como ocorre em *Go*, o romance de Ferreira apresenta-se de forma intermediática, não apenas pelas frequentes referências aos elementos da cultura pop, em suas mais variadas linguagens, e à literatura canônica, mas também pelo fato de envolver elementos da internet para acesso às canções on-line, ou mesmo para fins de publicidade do livro. Nesse sentido, *Go* e *Álbum duplo* inscrevem-se no âmbito do que Evelina Hoisel (2014) concebe como “discurso literário pop”: uma produção marcada pelo entrecruzamento das esferas do erudito e do popular, mas, sobretudo, pelos trânsitos que se estabelecem entre diferentes linguagens, dentre as quais é oportuno mencionar a música e o cinema, basilares para a configuração das narrativas em discussão. Afirma Claus Clüver em um artigo seu:

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias (2011, 9).

Tais processos que envolvem o cruzamento de fronteiras têm ocorrido com frequência na literatura contemporânea, e são

realizados do começo ao fim nas narrativas de Farewell e Ferreira, constituindo-se como fundamentais na composição desses romances, principalmente para a construção das personagens, que codificam suas vidas a partir das canções que escutam e dos filmes aos quais assistem. Esses procedimentos envolvem uma das subcategorias da prática intermidiática: a intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas.

De acordo com Irina Rajewsky, em “Intermedialidade, intertextualidade e remediação” (2012), é possível sistematizar os procedimentos intermidiáticos em três subcategorias: a) a transposição midiática, que consiste na criação de um texto a partir da transformação de uma mídia em outra; b) a combinação de mídias, que se baseia na articulação de ao menos duas formas midiáticas diferentes; c) as referências intermidiáticas, que se apresentam como textos de uma mídia que fazem alusão, citam ou evocam textos de outras mídias. Esta última subcategoria corresponde à utilização, em uma mídia, de seus próprios procedimentos, para se referir a obras pertencentes a outra(s) mídia(s), por meio de citação, descrição, emulação, dentre outras maneiras. Isto permite afirmar que, no caso de *Go* e *Álbum Duplo*, é perceptível a recorrência com que os escritores fazem uso de referências intermidiáticas para elaborar as narrativas:

Quando confessou que ela e o marido se traíam abertamente, que seu relacionamento já tinha ido para o saco mesmo, gelei. Não sabia o que fazer. De repente, já me antevi como protagonista do filme *Crimes e pecados*, do Woody Allen, sendo perseguido por uma Anjelica Huston muito mais atraente, mas tão perigosa quanto (Ferreira: 2013, 26).

A passagem anterior, situada no começo do romance de Ferreira, reporta-se ao contexto em que o narrador-personagem descreve os desdobramentos de uma experiência sexual esporádica, no mesmo período em que se relacionava com sua namorada Marcela. A partir do recurso à intermedialidade formada por referência, o narrador aproxima sua figura à do protagonista do filme de Woody Allen; e sua amante, à de Anjelica Huston. Por um procedimento intertextual – que, para Clüver, “sempre significa também intermedialidade” (2011, 14) – Ferreira constrói parte da subjetividade dos personagens através da evocação do cinema. No filme mencionado, Allen representa Cliff Stern, um homem casado cuja amante, Dolores Paley, vivida pela atriz Anjelica Huston, ameaça revelar as aventuras extraconjugais de Stern, como acontece entre Marlo Riogrande e sua amante, Celina. Assim, Ferreira ampara-se em modelos que pertencem a um imaginário transnacional urbano para descrever os acontecimentos da vida cotidiana.

Para Rajewsky, as referências intermediáticas se configuram a partir da menção a um filme ou a técnicas de outras mídias, bem como a imitações de técnicas oriundas do cinema, “como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem” (2012, 25). Entre essas técnicas, é possível acrescentar a presença da trilha sonora.

Tanto Evelina Hoisel quanto Décio Torres Cruz apontam para o fato de que, no discurso literário pop, além da temática, as técnicas cinematográficas servem de base para a construção das narrativas que se constituem como uma “escritura cinética”, conforme Hoisel, ou um “discurso cinético”, nas palavras de Cruz. De acordo com Hoisel, o surgimento do cinema, que se configura como uma nova linguagem artística, promove modificações na maneira como os sujeitos assumem diferentes posturas perceptivas e expressivas,

baseadas de modo significativo na experiência cinética. Segundo a teórica, as consequências dessa nova linguagem para o espectador (mesmo o de televisão) incidem sobre os modos de apreender a relação entre espaço e tempo, “em uma duração que já não é a da realidade empírica” (2014, 203-4), resultando em um texto cujo efeito de velocidade é artificialmente concebido.

Para Hoisel e Cruz, tanto o enfoque temático sobre o cinema quanto a apropriação de suas técnicas – montagem, *zoom* e *close-ups*, como assinala Cruz (2003, 107) – permitem a compreensão dessas narrativas, no âmbito do discurso literário pop. Vale acrescentar que a trilha sonora pode ser tomada como mais um desses recursos que o discurso literário pop explora.

Go e *Álbum duplo*, portanto, são construídos intermidia-ticamente, de modo que o leitor precisa “ter em mente uma tela de cinema para visualizar toda a riqueza de expressão plástica em movimento compactada no texto” (Hoisel: 2014, 203). Posicionamento similar tem a teórica Marinyze Prates de Oliveira, em *E a tela invade a página* (2002), estudo sobre as relações entre o cinema e a ficção de João Gilberto Noll. Sobre ler *Hotel Atlântico*, de Noll, Oliveira afirma que

é sentir-se diante de uma tela que [...] narra uma história por meio de procedimentos com os quais nossos olhos já se encontram plenamente familiarizados, enquanto iniciados em uma prática [...] cada vez mais corrente: a de espectador de cinema e televisão (p. 82).

As afirmativas de Hoisel e Oliveira incidem sobre o fato de que o espectador contemporâneo – de cinema ou de televisão – está

habituaado a registrar e perceber as experiências no mundo através de sequências, cortes, estratégias de montagem e, mesmo, da trilha sonora.

Para Oliveira, as relações entre literatura e cinema, compreendidas como uma via de mão dupla, podem ser observadas desde o surgimento de novas mídias na modernidade. De acordo com a teórica, a ficção de João Gilberto Noll, inaugurada em 1980, além das referências que faz ao cinema, resulta de um processo criativo que envolve a busca consciente de recursos do cinema, segundo o qual “palavra e imagem se associam para criar um universo litero-cinematográfico” (Oliveira: 2002, 51), intermediático por definição. Essa tessitura narrativa estabelece-se como um contexto propício para a constituição de personagens errantes, cujas identidades são fragmentárias e, a exemplo do DJ Fahrenheit, com dificuldades para se autoneoamar.

Por esse prisma, os narradores-personagens de Farewell e Ferreira se aproximam do que Silviano Santiago (2002) apresenta como narrador pós-moderno, no que se refere à relevância que este confere ao olhar. Ao enfatizar o olhar como o sentido que mais se destaca para esse narrador, Santiago sugere que sua constituição de si precisa ser compreendida com base nos parâmetros do que Foucault denomina “estética da existência”: ao se interessar e dar fala ao outro, o narrador pós-moderno, simultaneamente, dá voz a si mesmo. O DJ Fahrenheit e Marlo Riogrande praticam a arte de si através de seus olhares-câmeras lançados para o cinema, para a literatura, para o público da boate, mas também com seus ouvidos abertos, sobretudo para a canção pop.

Em um trecho do romance de Nick Farewell, a relação entre as linguagens literária e cinematográfica, tal como a descrevem Hoisel

e Oliveira, pode ser vislumbrada na sequência em que o narrador-personagem encontra aquela que poderia ser a “garota dos seus sonhos”, chamada Ginger. Numa das cenas, quando o DJ Fahrenheit a encontra na porta do cinema, Ginger desce as escadas e está, aos olhos do narrador-personagem, tão deslumbrante que ele expõe uma situação hipotética: “Se eu fosse cineasta, colocaria a câmera bem onde eu estou. Assim eu a veria, em câmera subjetiva, descer a rua apressada. [...] Só cortaria quando ela entrasse em *close*, exatos dois segundos antes de me beijar” (Farewell: 2010, 66).

O modo de perceber e expressar as vivências cineticamente se torna mais explícito quando Fahrenheit vai além e pede que Ginger repita o trajeto, para que ele possa registrar o acontecimento em sua memória. Em seguida, descreve, imediatamente antes de começarem a ver, no cinema, um filme de Truffaut:

Gui chega até a esquina. Faz pose e desce a rua como se estivesse atuando. Eu ligo a minha câmera imaginária. Registro todos os movimentos. Penso em como vou me lembrar disso até o fim dos meus dias. Pensando em como a lembrança ainda é a melhor das máquinas fotográficas. Agora, cinematograficamente, eu gravo *frame por frame* na minha memória, expondo a luz e meus sentimentos, e projeto na minha retina as imagens que eu voltarei sempre a enxergar (Farewell: 2010, 67).

As passagens citadas expõem, de imediato, o papel ocupado pelo cinema na composição da personagem. O desejo expresso de ser um cineasta para registrar a imagem da pessoa amada reporta-se tanto ao prazer de olhar atribuído ao narrador pós-moderno (visto

que ele pede a Ginger que repita a cena) quanto ao olhar-câmera destacado por Oliveira (a câmera subjetiva mencionada na citação), capaz de ampliar o campo de visão e permitir que o mundo seja observado de maneiras diversas daquelas que permite o olhar natural: o narrador-personagem e seu olhar-câmera refazem o percurso de Ginger “cinematograficamente”, e os termos técnicos do cinema se imiscuem com os sentimentos e lembranças da personagem. Ficção e realidade, presente e passado deixam de se separar por fronteiras nítidas, filtradas pela câmera imaginária do narrador, que tem em sua retina as imagens projetadas.

Todavia, longe de emular um cinema mudo, *Go* e *Álbum duplo* têm uma “audível” e extensa trilha sonora. Ao tratar da maneira como são incorporadas as técnicas cinematográficas na ficção de Noll, Oliveira destaca, além da montagem (o que possibilita principalmente a quebra da linearidade das narrativas), o que denomina “sonorização da página”. A passagem do cinema mudo para o cinema sonoro constituiu-se como uma mudança relevante para a linguagem cinematográfica, e precisa ser compreendida como a potencialização de sua função expressiva. Oliveira afirma que as referências sonoras são comuns no texto literário, mas na ficção de Noll é possível verificar uma preocupação de sonorizar o texto “nos moldes fílmicos”. Isso significa perceber que o escritor, quando evoca o som em suas narrativas, o faz de modo a atribuir um caráter fílmico ou cinético (conforme Hoisel e Cruz) à escrita, amplificando as possibilidades interpretativas do texto. No caso específico de *Go* e *Álbum duplo*, não se trata apenas de ruídos que compõem a cena, ou de músicas que figuram em momentos pontuais, mas da presença nítida e constante da música no eixo da narrativa, como na seguinte passagem:

Fico andando para lá e para cá na sala até avistar o CD da Norah Jones. [...] Coloco o CD no aparelho quase hipnotizado. Enquanto o CD toca fico tomado por um estranho sentimento de perda. Como se toda a nossa história estivesse resumida nesse CD. Cada faixa me faz lembrar da Ginger. Como se ela tivesse escrito, tocado e cantado. Uma em especial que me decifra. *I've got to see you again*. [...] Começo a escrever um capítulo sobre desencontros [...] enquanto a música faz círculos em modo *repeat* (Farewell: 2010, 108).

Abandonado por Ginger, o narrador-personagem percorre a cidade, sem obter sucesso, em busca da namorada, arrependido pelo erro que cometeu. A sequência em destaque possui como trilha sonora a canção de Norah Jones “I’ve got to see you again”. É importante assinalar que o CD em questão havia sido um presente de Ginger para o DJ Fahrenheit e ele mesmo afirma que era como se a história de amor estivesse resumida nesse CD.

Dois aspectos precisam ser sinalizados sobre este ponto: primeiro, como Oliveira demonstra ocorrer em *Hotel Atlântico*, de Noll, a música exerce a função de uma trilha sonora (nomeada precisamente desse modo ao final do livro) que acompanha a personagem. Evidentemente, a referência aos títulos ou letras das canções, à sua descrição ou “às diferentes fontes emissoras de música” (Oliveira: 2002, 115) é a forma como Farewell e Ferreira (além de Noll) constroem a trilha sonora do romance, que, como assinala Oliveira, amparada em Marcel Martin, fornece uma dimensão que comenta e às vezes dirige o filme, colaborando para organizar sua duração. A canção do CD de Norah Jones, que toca no modo *repeat* do aparelho, faz círculos, como a própria vida do narrador-personagem, que começa a escrever um capítulo

sobre desencontros, exercendo, proporcionalmente, no texto literário, o que a trilha sonora realiza na linguagem cinematográfica.

O segundo aspecto a ser comentado se refere à canção que toca repetidamente e compõe a trilha sonora da cena. É importante observar que, para o narrador, ainda que admita não gostar de Norah Jones, o CD tem um forte papel simbólico no que diz respeito à relação com Ginger, como se as canções contassem a breve história de amor.

De acordo com Simon Frith, em *Performing rites* (1996), os produtos da cultura pop – sobretudo a música popular – exercem uma função fundamental nas relações sociais, ao contribuir para o estabelecimento de laços de amizade. Ainda segundo Frith, as conversas cotidianas, mesmo que não sejam necessariamente sobre música, envolvem, em alguma medida, algo sobre livros, filmes, programas de televisão, revistas ou jogadores de futebol. Como se pode observar no romance de Farewell, a aproximação entre o DJ e Ginger se firma com o CD de Norah Jones, o que se comprova no rompimento entre os dois: o CD, mais especificamente a canção da trilha sonora, codifica os sentimentos do narrador naquele momento – o desejo de rever Ginger. Para Frith, a música fornece formas de ser e estar no mundo. Isso significa que a resposta estética não se desvencilha da constituição de si, ou seja, “a música não representa os valores, mas os vive” (Frith: 1996, 272; tradução nossa).

A trilha sonora, assim, desempenha uma função simbólica tanto no filme (como sinaliza Oliveira) quanto nos romances que se apropriam desse recurso e que o emulam. Em *Álbum duplo*, o *ethos* de Marlo Riogrande é delineado também pelas canções pop pertencentes à trilha sonora. Na cena em que ele marca um reencontro com Marcela, com a possibilidade de um recomeço, também coloca um

CD para tocar, mas logo o retira, pois não expressava o que sentia no momento:

Passei os olhos por minha coleção e [...] puxei o CD *The colour and the shape*, do Foo Fighters. Coloquei direto na segunda faixa, “Monkey wrench”. [...] Só que eu não estava no clima de raiva, não era este o momento. Ainda mais a raiva do Foo Fighters, que é uma fúria limpa. [...] Uma pena, mas, definitivamente, esse arquétipo de sucesso e perfeição não é a minha linha. Deve ser por isso que não sou tão fã do U2. [...] Prefiro muito mais sujeitos como Lou Reed, Bob Dylan, Nick Cave. Tipos que experimentaram, na real, a sensação de estar no fundo do poço. [...] Troquei pelo álbum *The good son*, do Nick Cave & The Bad Seeds. [...] Apaguei a luz e fechei os olhos. O CD continuou, sofisticado e denso (Ferreira: 2013, 133-4).

Ao final do capítulo, Marlo encontra a canção certa para dar sentido ao seu estado de excitação, por conta das possibilidades de redenção, abertas pela mensagem e por conversas breves com Marcela pelo celular: “Foi na cruz”, de Nick Cave, sobre a qual diz o narrador que “foi aqui que ele encontrou o fio da meada para sair do beco sem saída em que se meteu. ‘Foi na cruz’. [...] Apaguei a luz e fechei os olhos. O CD continuou, sofisticado e denso” (p. 134). De maneira coincidente, o CD de Nick Cave continua tocando – como trilha sonora –, até que o narrador adormece, cinematograficamente, renunciando um corte.

Concluindo, pode-se afirmar que narrativas contemporâneas como *Go* e *Álbum duplo* têm sua elaboração amparada em relações

intermediáticas, sobretudo pela apropriação/emulação de técnicas oriundas do cinema. Esse processo criativo repercute na constituição das personagens, por meio das relações que elas estabelecem com as referências ao cinema, à literatura, mas, principalmente, à canção pop. Constituindo-se, conforme Hoisel, Cruz e Oliveira, como uma escrita cinética, os romances de Farewell e Ferreira são resultantes de mudanças nas formas de percepção e expressão provocadas pelo surgimento e popularização do cinema, em particular, o sonoro. Desse modo, é possível considerar que a presença das trilhas sonoras propostas para os romances decorre dos trânsitos entre literatura e linguagem cinematográfica, nos níveis temático e estético da narrativa contemporânea circunscrita pela noção de discurso literário pop.

Referências

- CLÜVER, Claus. “Intermedialidade”. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 1, nº 2, 2011, pp. 8-23.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FAREWELL, Nick. *Go*. 2ª ed. São Paulo: Devir, 2010.
- FERREIRA, Paulo Henrique. *Álbum duplo: um rock romance*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.
- RAJEWSKY, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 15-45.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Resumo

Pretendemos, conforme os trabalhos de Claus Clüver e Irina Rajewski, refletir sobre a intermedialidade na ficção contemporânea. De acordo com Evelina Hoisel e Décio Cruz, o discurso literário pop se define principalmente pela convergência entre a literatura e outras linguagens. Isso permite que narrativas como *Álbum duplo: um rock romance*, de Paulo Henrique Ferreira, e *Go*, de Nick Farewell, sejam inscritas nesse contexto. Ambas são perpassadas por alusões e citações de canções pop, denominadas pelos escritores como “trilha sonora” do romance. Assim, faz-se necessária uma abordagem transdisciplinar dos estudos literários, com vistas a compreender de que modo as “trilhas sonoras” se relacionam com o enredo e a construção das personagens.

Palavras-chave: intermedialidade; discurso literário pop; trilha sonora.

Abstract

Based on Claus Clüver and Irina Rajewski's works, we intend to discuss intermediality in contemporary fiction. According to Evelina Hoisel and Decio Cruz, pop literary discourse is mainly defined by the convergence between literature and other languages. This concept covers narratives as *Álbum duplo: um rock romance*, by Paulo Henrique Ferreira, and the novel *Go*, by Nick Farewell. Both are permeated by allusions and quotations of pop songs, what the authors call the “soundtrack” of the novel. Therefore, to comprehend how these “soundtracks” are related to plots and characters' composition it's necessary a transdisciplinary approach of literary studies.

Keywords: intermediality; pop literary discourse; soundtrack.