



ISSN 1518-8779

ISSN en ligne 2260 - 5983

Carmen et l'oiseau bleu : de Bizet à Stromae

Melissa Marangoni Melchiori

Graduanda pela Universidade Federal de São Paulo/FAPESP, Brasil
melissa.marangoni@hotmail.com

Résumé

Le présent article vise à analyser la transmodalisation intermodale de l'aria *L'amour est un oiseau rebelle* (1875) qui fait partie du premier acte de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet, pour le vidéoclip de la chanson *Carmen* (2015) composée par Stromae. Pour ce faire, les deux chansons seront analysées en tenant compte de la signification que les deux auteurs ont donnée au concept d'amour dans leur production. De plus, nous avons observé la manière par laquelle les éléments narratifs interagissent avec les éléments visuels du vidéoclip, en obtenant un nouveau média, avec de nouveaux sens.

Mots-clés : *Carmen*, intermédialité, multimodalité, transmodalisation intermodale

Carmen e o pássaro azul: de Bizet a Stromae

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar a transmodalização intermodal da ária *L'amour est un oiseau rebelle* (1875) contida na ópera *Carmen* de Georges Bizet para o videoclipe musical da canção *Carmen* (2015) composta por Stromae. Para isso, as duas canções serão analisadas tendo por ponto de partida a significação que os autores deram ao amor em suas produções. Além disso, foi observado de que modo os elementos narrativos interagem com os elementos visuais do vídeo clipe, criando uma nova mídia, com novos sentidos.

Palavras-chave: *Carmen*, intermedialidade, multimodalidade, transmodalização intermodal

Carmen and the blue bird: of Bizet to Stromae

Abstract

The objective of the present article is to analyze the intermodal transmodalization of the aria *L'amour est un oiseau rebelle* from Georges Bizet's opera *Carmen* (1875) to the music video of the song *Carmen* (2015) composed by Stromae. For that, the two songs will be analyzed for starting from point the meaning that the authors gave to love in their productions. Moreover, it was observed how the narrative elements interact with the visual elements of the music clip creating a new media, with new senses.

Keywords: *Carmen*, intermediality, multimodality, intermodal transmodalization

1. Introdução

Este artigo apresenta considerações sobre a transposição midiática da ária *L'amour est un oiseau rebelle* da ópera *Carmen* (1875), do compositor Georges Bizet para o videoclipe *Carmen* (2015) do cantor Stromae (nome artístico do músico belga Paul Van Haver). Para tanto, foram utilizados principalmente os conceitos teóricos de intertextualidade e intermedialidade.

É importante ressaltar que a ópera de Bizet é, na verdade, uma adaptação da novela *Carmen* que foi escrita em 1845 por Prosper Mérimée, sendo assim as duas obras estudadas representam adaptações. Quando Mérimée retratou a história da cigana Carmen, o tema estava em alta na literatura do século XIX; como exemplo, pode-se citar na literatura francesa a personagem Esmeralda, personagem do romance *Notre Dame de Paris* (1831) e, na brasileira, Capitu, personagem machadiana conhecida graças a seus olhos de cigana.

O enredo da novela pode ser resumido em poucas linhas: um arqueólogo narra os relatos de uma viagem que fez à Espanha buscando encontrar o sítio da batalha de Munda. Nesta viagem, o narrador-personagem encontra José Navarro, bandido perigoso e procurado pelos oficiais da região que relata ao narrador a trágica história de amor com a cigana Carmen.

Bizet se baseou nesta história para compor sua ópera homônima e, pode-se arriscar a dizer, sua obra conseguiu mais sucesso do que a antecessora. Ainda hoje *Carmen* é uma das óperas mais representadas no mundo destacando-se em seu libreto a famosa ária *L'amour est un oiseau rebelle* mais conhecida como *Habanera de Carmen*. É esta ária que se tornou objeto de adaptação para uma música pop eletrônica, intitulada *Carmen* e lançada no ano de 2013. Em seguida, em 2015, foi lançado o videoclipe da canção, sendo este o principal objeto de análise deste artigo.

Para que a presente análise possa ser melhor estruturada, está dividida em duas partes. A primeira demonstra como o cantor Stromae usa os artifícios de intertextualidade para compor a canção *Carmen* e expressar uma nova concepção de amor para, em seguida, verificar como esses artifícios foram reutilizados em diálogos com a animação do videoclipe.

2. Intertextualidade: o amor em jogo

Se fosse necessário resumir a obra *Carmen* de Prosper Mérimée em apenas duas palavras, amor e morte poderiam ser as primeiras da lista. Se fosse preciso sintetizá-la em apenas uma sentença, a fala da personagem Carmen se adequaria

perfeitamente: “não penses mais em Carmencita, ou ela te fará desposar uma viúva de perna de pau”. (Mérimée, 1845/2015: 309) Nesta frase, entende-se por “viúva da perna de pau” a “forca” ou “a viúva do enforcado”, ou seja, ela prediz qual será o fim do seu amado, caso ele continue a procurá-la: a morte.

Dom José inicia sua carreira na polícia da cavalaria e, logo é promovido a sargento quando, por infortúnio do destino, conhece Carmen. Ele estava de guarda em uma fábrica de cigarros quando um crime ocorre logo após o almoço das funcionárias e fica encarregado de levar Carmen à prisão, pois ela é uma das suspeitas. Encantado pela moça, ele liberta a cigana alegando que ela o tinha imobilizado; por não acreditar em sua história, os superiores de Dom José o rebaixam de posto. Depois de alguns encontros, Dom José se apaixona perdidamente pela boêmia e acaba fazendo-lhe favores, como acobertar contrabandistas, para estar mais próximo dela e possui-la. Completamente envolvido em sua relação com Carmen, um dia, Dom José acaba por assassinar um sargento e se torna fugitivo da polícia. Não podendo mais trabalhar, ele decide pela vida de contrabandista e ladrão.

Desde o início, fica claro que Carmen não ama Dom José como ele a ama; em suas falas, seu amor se apresenta inconstante, como parte de um jogo para seduzi-lo. Isso se mostra evidente no seguinte trecho: “Não sei por que eu vim, pois não te amo mais” (1845/2015: 310); um dia ela afirma seu amor, no dia seguinte nega. Sua inconstância é transparente ao longo da narrativa: algumas horas depois de negar seu amor, Carmen procura Dom José para reatar a relação: “Devo amar-te mesmo, apesar de tudo, pois desde que me deixaste, não sei o que é que tenho.” (Mérimée, 1845/2015: 310).

Apesar de estar perto dela e levar o mesmo modo de vida, Dom José não consegue aceitar a forma de amor que Carmen lhe dá, ele afirma que a ama e que deseja ser o único. O grande problema é que ao deixar a vida de oficial católico, ele ainda guarda antigos costumes. Dom José, ao se referir à Carmen, várias vezes associa sua imagem à de uma feiticeira ou de filha do diabo “Se há feiticeiras, aquela rapariga é uma delas!” (ibid.id: 306); “eu não via uma só que valesse o diabo daquela rapariga” (Mérimée, 2015: 306). Não é somente a personagem Carmen que é vista pela personagem dessa maneira, Dom José faz menção a outras ciganas como verdadeiras servas de Satã, demonstrando assim, sua opinião em relação à cultura gitana.

O amor na novela é tematizado através da oposição entre as personagens Dom José e Carmen, uma representa a cultura cristã e a outra, a cultura cigana. Carmen possui o seu *rom* (marido), porém isso não a impede de se envolver com outros homens e não há indícios na novela de que para a cultura cigana isso seja amoral,

como seria ter um amante para os princípios cristãos. Por este motivo, Dom José assassina todos os outros *romis* de Carmen até não suportar mais o fardo e terminar por assassinar a cigana. A narrativa se constrói criando um desfecho em que Dom José responsabiliza Carmen pelo bandido e assassino que se tornou, “bem sabes que foste tu que me perdeste; foi por ti que me tornei ladrão e assassino.” (ibid. id.: 322). Carmen, por seu lado, prefere a morte a se ver presa a uma norma estabelecida pela sociedade de Dom José, e assim, seu rom tem direito de matá-la, “mas Carmen será sempre livre. *Calli* ela nasceu, *calli* há de morrer” (ibid. id.: 322).

Bizet se vale desta oposição para transpor a história para a ópera que se manteve muito fiel ao original, não operando grandes mudanças no enredo. Hutcheon (2013: 206) comparando a ópera com a novela se questiona: “seria ela [Carmen] uma perigosa *femme fatale* ou uma admirável mulher independente?”. Para esta autora, enquanto a novela a apresentou como uma *femme fatale*, como já foi demonstrado acima, a ópera dá a ela a voz de uma mulher independente.

A partir dessa dicotomia entre as concepções de amor, surge uma nova obra, desta vez baseada explicitamente na ópera de Bizet: *Carmen*, do compositor e músico belga Stromae. Esta música faz parte do álbum *Racine Carée* lançado no ano de 2013. Dois anos depois, o autor publica em sua conta do site *Youtube* o videoclipe da canção. Esta animação é o principal objeto de análise deste artigo.

As duas obras, além de estarem inseridas em gêneros diferentes, apresentam um grande intervalo temporal em sua concepção (aproximadamente 140 anos), deixando evidentes questões sociais diferentes da época em que ela foi lançada em relação à sociedade atual. Para Hutcheon (2013: 24), os adaptadores “fazem seleções que não apenas simplificam, com também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam, mostram seu respeito, e assim por diante”, isto é visto na canção *Carmen* de Stromae quando seu autor, a partir dos polos amor cigano e amor cristão, retrata uma nova concepção do amor, desta vez abordando o amor às redes sociais.

As discussões sobre a intertextualidade foram iniciadas na teoria literária, no entanto elas se ampliaram rapidamente para outras áreas de estudos, como por exemplo, a linguística. Tendo como base o conceito de dialogismo bakhtiniano de que todos os enunciados se relacionam com enunciados anteriores, Kristeva (2005) afirma que todo texto é um mosaico de citações sempre relacionado com um texto fonte, isto quer dizer que nenhum texto é completamente original. Genette (2010), em seus trabalhos, amplia os conceitos de intertextualidade, dividindo-o em dois tipos: explícita e implícita - explícita quando há menção ao texto fonte do intertexto, seja através de citação, de aspas ou de referências, e implícita quando não há menção do texto fonte.

É possível dizer que a relação intertextual entre as duas obras citadas é explícita, pois ao nomear o título da canção Stromae cita o texto fonte e, além disso, há a presença da intertextualidade melódica, pois a melodia é baseada na da ópera. Apesar de este artigo não se debruçar sobre os aspectos melódicos e rítmicos das duas músicas, mas sim sobre suas letras, não é possível ocorrer a dissociação completa, pois consoante Barbosa et al. (2003: 125-126), “ao pensarmos na intertextualidade em si, temos que nos deparar com o fato de que, sendo a música pertencente ao grupo das linguagens sonoras, ela possui como elemento sensorial básico o som”. Sendo assim, é possível dizer que a segunda referência intertextual da canção está inserida no ritmo e na melodia.

Bakhtin (2003) definiu os gêneros textuais como enunciados que são relativamente estáveis; neste artigo, quatro gêneros diferentes possuem suas próprias particularidades: o romance, a ária (ópera), a canção e o videoclipe. A ária e a canção, como gênero, possuem certa semelhança estrutural. Costa (2002: 256) indica que “a canção é um gênero híbrido de dois tipos de linguagem, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”, a ária, por sua vez, nada mais é do que uma canção recitativa que está dentro de um gênero maior, como a ópera. Aproveitando-se das semelhanças estruturais que permeiam os dois gêneros, Stromae produziu a nova obra, utilizando várias figuras de linguagem, dentre elas: a comparação e o paralelismo.

Carmen, personagem da ópera, expressa no primeiro verso de sua canção a liberdade que possui em relação ao amor, para ela “*L’amour est un oiseau rebelle/ que nul ne peut apprivoiser*”¹, o que remete, neste momento, à concepção de amor tratada inicialmente por Mérimée, o amor independente e livre que não pode ser contido por nada.

Na segunda canção, o amor possui ainda a imagem de um pássaro, no entanto desta vez ele é apresentado diferentemente, para Stromae “*L’amour est comme l’oiseau de Twitter/ On n’est bleu de lui, seulement pour 48 heures*”². A princípio, o compositor usufrui do logotipo da rede social *Twitter*, que é um pássaro azul, para propor a metáfora de um amor que é abusivo pelas redes sociais, além disso, a expressão *être bleu de quelqu’un*, em francês belga, é uma expressão que indica estar apaixonado.

Nota-se em outro trecho da canção que o amor também é apresentado como o filho da boêmia não conhecedor das leis, “*l’amour est enfant de Bohême/ il n’a jamais, jamais connu de loi*”³, entende-se então que alguém que não conhece as leis não se deixa levar pelas ordens atribuídas, sendo assim, livre. Stromae joga também com a metáfora com a filiação do amor, porém para ele a relação é

comercial “*L’amour est enfant de la consommation, il voudra toujours, toujours plus de choix/ Voulez voulez-vous des sentiments tombés du camion/ L’offre et la demande pour unique et seule loi*”⁴. O vocabulário mercantil é reforçado através das palavras *demande*, *offre* e *choix*, além da expressão *tombé du camion* que remete a um objeto roubado pelas pessoas; pode-se então entender que o amor, neste contexto, não possui afeto, ele é como um negócio.

As duas comparações demonstradas até o momento são capazes de ilustrar como Stromae utilizou a letra da ópera e sua ideia de amor para então construir uma nova canção. Vale lembrar que este artigo não se debruça somente sobre os artifícios textuais, visto que no ano de 2015 foi produzido um videoclipe da canção que complementa a ideia do amor, acrescentando elementos multimodais que reforçam a crítica social proposta pelo cantor. Fato que será discutido na próxima secção deste artigo.

3. Multimodalidade e intermedialidade: o amor sob a perspectiva do videoclipe

O videoclipe é um gênero que surgiu com a televisão e muito se popularizou graças a eclosão da plataforma *Youtube*. A prática de produzir vídeos musicais aumentou grandemente, difundindo-se no meio artístico nos últimos anos. Bruning (2009) observa que a semiótica greimasiana considera todos os planos de expressão “como sendo repletos de conteúdo significativo” (Bruning, 2009: 35); sendo assim, o videoclipe é também um veículo que pode ser utilizado para construir diversas críticas que serão rapidamente difundidas por causa da plataforma onde está sendo divulgado.

O videoclipe *Carmen* foi lançado em 1º de abril de 2015 e atualmente conta com mais de sessenta milhões de visualizações⁵. A história apresenta uma animação com duas personagens principais: o próprio cantor Stromae e um pássaro azul. Resumidamente, apresenta como enredo um passarinho azul que pousa na janela de uma criança e no decorrer de sua vida é afetado por causa do uso das redes sociais.

Para realizar a análise comparativa das duas mídias (canção e videoclipe) foi utilizado um quadro sinóptico para evidenciar o diálogo entre a letra da música e a animação. Acredita-se que a crítica proposta pelo cantor inicialmente na canção é enfatizada através das imagens. Para a marcação de tempo, serão utilizadas aspas simples (') para se referir aos minutos e aspas duplas (") para a contagem de segundos. É importante ressaltar que doravante quando o nome Stromae é citado a referência é à personagem da animação e, quando nos referirmos ao cantor, será utilizado o seu nome real: Paul Van Haver. Para fins metodológicos, destaca-se aqui que foi realizado um cotejo e o quadro compara apenas os primeiros segundos do videoclipe.

Quadro sinóptico comparativo - O início

IMAGEM	ÁUDIO
<p>Nos primeiros segundos do videoclipe um passarinho azul voa sob um céu alaranjado, cantando uma melodia e se direcionando a uma casa. Ele pousa na janela do quarto de um menino que está sentado na beira da cama, utilizando seu aparelho celular.</p>	<p>8" A canção que o pássaro estava cantando se transforma na melodia da ópera. 11" L'amour est comme l'oiseau de <i>Twitter</i>, on est bleu de lui seulement pour 48 heures.</p>
<p>Aos 10" o pássaro voa em direção ao ombro do garoto e pousa. Em seguida, inicia-se uma sequência de quatro <i>selfies</i>.</p>	<p>18" a 23" D'abord on s'affilie, ensuite on se <i>follow</i>, on en devient fêlé et on finit solo.</p>
<p>Dos 18" aos 23" são mostradas quatro fotos, da primeira até a última a personagem cresce, passando da infância à fase adulta e o pequeno pássaro que estava pousado sobre seu ombro ganha proporções maiores.</p>	<p>24" a 30" Prends garde à toi et à tous ceux qui vous <i>like</i>, les sourires en plastique sont souvent des coups d'<i>hashtag</i>. 31" a 36" Prends garde à toi, ah les amis, les potes ou les <i>followers</i>, vous faites erreurs, vous avez juste la cote.</p>
<p>Aos 24" há uma mudança de local, agora, Stromae, já adulto, está sentado à mesa com seus familiares, enquanto mexe no celular, o pássaro come a refeição do dono.</p>	<p>37" a 42" Prends garde à toi, si tu t'aimes, garde à moi, si je m'aime. 43" a 48" Garde à nous, garde à eux, garde à vous et puis chacun pour soi.</p>
<p>Aos 37" o pássaro está enorme e com uma aparência monstruosa, Stromae sai de casa e avista uma menina que fica amedrontada pelo animal que está pousado em suas costas.</p>	

Observando-se a letra da canção, pode-se constatar que o vocabulário da internet está sempre presente ao passo que na ária de Bizet nota-se um léxico voltado à exaltação do amor livre que a cigana Carmen demonstrava. Quando o amor exaltado por Bizet se transforma em um amor dependente de redes sociais, o vocabulário também é readequado e o videoclipe interage da mesma forma com o vocabulário através das imagens e das ações feitas por Stromae. Toma-se por exemplo, dos 18" aos 23", a sequência de *selfies* em que a personagem passa da infância para a fase adulta; paralelamente, a música também apresenta uma sequência de fatos: primeiramente nos inscrevemos (em uma rede social); em seguida, seguimos os perfis de pessoas; tornamo-nos loucos por ela; por fim, terminamos sozinhos.

O pássaro também aparece influenciando a vida pessoal de Stromae. Enquanto a família o adverte (aos 37") para que ele tome cuidado, Stromae mexe sem parar em seu celular e não percebe nem a proporção da ave, nem que ela está vivendo a vida

dele. Mais uma vez, tem-se a intertextualidade musical em relação à *Habanera*, a frase “*prends garde à toi*” é, nesse momento, repetida pela família no videoclipe e, na ópera, ela é recitada pelo coro de apoio, não por Carmen. Sendo assim, pode-se notar que, ao compor a sua canção, Paul Van Haver se preocupou tanto com a letra da ária quanto com o modo pelo qual ela foi encenada, transpondo estas características para o videoclipe.

De acordo com Clüver (2011), a intermedialidade implica todos os tipos de “inter-relação e interação entre mídias”. Rajewsky (2015), aponta três categorias de intermedialidade, a primeira, um sentido mais restrito da transposição; a segunda, um sentido restrito de combinação de mídias e a terceira, no sentido mais restrito de referências intermediáticas. A transposição de *Carmen* (ópera) para o videoclipe *Carmen* se encaixa na terceira definição, pois a autora acredita que as referências intermediáticas têm que ser “compreendidas como estratégias de produção de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema”. (Rajewsky, 2012: 25)

De fato, a adaptação de Paul Van Haver tramita entre duas mídias diferentes, a primeira uma ópera e a segunda um videoclipe. Jost (2006 *apud* Lima, 2013) definiu a intermedialidade como “um constante ir-e-vir de artes mistas em que as relações permitem significativas trocas de linguagens e de saberes” (Jost, 2006 *apud* Lima, 2013: 182). Representar outra mídia proporciona ao videoclipe a possibilidade de atingir outros públicos, como os jovens de hoje. Há que expressar um significado maior à crítica às redes sociais - se a música composta por Paul estivesse em um outro gênero, ou fosse cantada como ópera, talvez ela não obtivesse tanto êxito em sua crítica nos dias atuais.

Voltando à animação, nos primeiros minutos Stromae passou a sua vida sozinho. Juntamente à frase “*L’amour est enfant de la consommation*”, o videoclipe traz uma personagem nova, uma menina que será a companheira de Stromae, no entanto logo percebe-se que o pássaro cria um problema entre os dois. Há uma mudança de cena, passando da praça local onde eles se conheceram para um quarto; vê-se que o casal está deitado na cama com o pássaro no meio deles, há uma briga entre os dois. Neste momento a animação dialoga diretamente com a letra da canção: enquanto Stromae tenta se reconciliar com sua namorada, ele se aproxima dela e canta “*mais j’en connais déjà les dangers, moi, j’ai gardé mon ticket et, s’il le faut je vais l’échanger moi*”, continua apontando para o pássaro que está deitado na cama junto com o casal, “*cet oiseau de malheur je le mets en cage, je le fais chanter moi*” e sorri, sua companheira, porém, não aceita a promessa e vai embora.

Como já visto anteriormente, o videoclipe é um gênero híbrido. Ele é também essencialmente multimodal, tendo em vista que trabalha com diversos modos (gestos, entonações, palavras, textos, etc.) e, além disso, diversas linguagens (oral, escrita, imagética, por exemplo). Mozdzenski (2013) considera que os videoclipes são ótimos materiais para investigar a multimodalidade, justamente por esse motivo; o pesquisador aponta um elemento intitulado “textos verbais acessórios” que são “por exemplo, diálogos acidentais ou elementos textuais gráficos integrantes das imagens do próprio videoclipe” (Mozdzenski, 2013: 104). Aos 1’50” da animação, Stromae caminha por uma rua juntamente com o pássaro que o pega pelo bico e o coloca sobre suas costas, como se estivesse montando em um cavalo. O pássaro então leva Stromae para um caminho em que, ao fundo, pode-se notar a presença de vários *outdoors* e cartazes. Segundo a teoria do autor citado acima, estes representam os textos verbais acessórios.

Estes elementos são capazes de exemplificar como a multimodalidade se torna importante para construir a crítica proposta por Paul Van Haver. Nos cartazes estão escritas frases como “*friend or follow*”, “*free wifi*”⁸ além de várias setas apontadas para a direção a qual o pássaro está seguindo. Paralelamente às cenas, o ritmo da canção possui um aumento na velocidade juntamente com a letra que repete os seguintes versos, intensificando, desta forma, o ritmo da canção, “*et c’est comme ça qu’on s’aime, s’aime, s’aime, s’aime. Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme*”.

Ainda sobre os vídeos musicais, Mozdzenski (2013) considera que eles se tornaram “um dos principais gêneros midiáticos de expressão cultural e estética da contemporaneidade” (2013: 103). Ora, não é de estranhar que esses meios de comunicação façam menção a grandes nomes do mundo artístico, político e social da época em que se vive. E esse também é um artifício empregado pelos roteiristas da animação: enquanto a personagem Stromae cavalga sobre a sua ave, na mesma trilha poluída com *outdoors* e setas, aparecem personalidades importantes e conhecidas mundialmente. A primeira é Orelsan - cantor que ajudou na confecção do videoclipe -, em seguida, o cantor canadense Justin Bieber seguido do casal americano Beyonce e Jay-Z montados em um único pássaro e abraçados; logo aparece a cantora Lady Gaga e depois, em uma ave extremamente grande, o ex-presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama; neste momento, a câmera focaliza seu rosto e ele olha em sua direção. Por fim, em um pássaro bem pequeno, a figura da rainha Elizabeth, monarca inglesa, é mostrada e, gentilmente, ela sorri para a câmera.

É neste momento que a intertextualidade ajuda a realçar a reprovação ao uso abusivo das redes sociais. Todas estas pessoas são figuras influentes e conhecidas no mundo em que vivemos e a maioria delas têm perfil em redes sociais exemplificada

na canção. Cada uma está montada em um pássaro de tamanho diferente, cada proporção do pássaro faz alusão à influência que cada personagem possui na vida real. Porém, esta influência acaba por não ser importante, pois todos estão indo para o mesmo caminho e terão o mesmo fim.

Para finalizar a história, a companheira de Stromae retorna ao cenário, caminha rapidamente em direção ao seu amado que lhe estende a mão; é muito tarde, cai e é pisoteada por um dos animais que estava na trilha. Finalmente, o lugar para o qual as setas estavam indicando é revelado: um precipício. No fim do abismo, um pássaro gigantesco com feições monstruosas devora as pessoas que lá são jogadas e as expele em um monte de dejetos.

Mozdzenski (2013) retoma a divisão de Frith (1988) que categoriza os videoclipes musicais em três configurações: a primeira com ênfase na performance, a segunda com ênfase na ficcionalidade e a terceira, com ênfase na artisticidade. O segundo modelo é o que se encaixa na obra, objeto desse estudo porque narra uma história. Para o autor, essa narrativa visual não precisa corresponder à visualização literal da letra da canção, “antes, pode ilustrá-la livremente, complementar ou ampliar seus sentidos ou ainda funcionar de modo totalmente independente”, de tal maneira que ela pode “produzir sentidos tão novos a ponto de modificar significativamente a leitura de sua letra” (Mozdzenski, 2013: 109). O videoclipe de *Carmen* não ilustra integralmente o que está sendo cantado, uma nova história é criada e complementa a letra da canção; ela se articula com elementos intertextuais e multimodais presentes ao longo da animação, reforçando assim, a ideia de que o uso excessivo às redes sociais acaba por destruir uma pessoa.

4. Considerações finais

Em Mérimée, Carmen é uma personagem que materializa a ideia do amor livre, contrapondo-se a seu companheiro Dom José que, por sua vez, acredita em relações monogâmicas-tradicionais. Bizet, ao adaptar esta obra para uma ópera, resgatou esta dicotomia, no entanto, apresenta ao público a cigana mais livre, como pode ser constatado pelos famosos versos da Habanera “*l’amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser*”.

Adaptando a ária de Bizet para a música eletrônica, Paul Van Haver utilizou a intertextualidade para intensificar a sua crítica ao uso abusivo das redes sociais. Entende-se que a metáfora do pássaro azul se contrapondo ao pássaro rebelde foi essencial para que a construção de sentido fosse alcançada.

Já na adaptação para outra mídia, o videoclipe da canção, o artista fortalece ainda mais sua opinião. Nele, a intertextualidade é ainda mais forte, como nas cenas onde foram feitas referências diretas à ópera (através da cena do coro de apoio) e na citação de pessoas do mundo político e artístico, apoiadas no uso de elementos multimodais. Os vídeos são, em sua essência, gêneros multimodais e, no videoclipe musical em questão, a multimodalidade se faz presente para acentuar diversos momentos da história (por exemplo, o trecho com os cartazes).

Após essa análise, pode-se dizer que se a canção e o videoclipe não tivessem sido construídos desse jeito, não teriam conseguido o mesmo efeito de sentido, pois a multimodalidade e a intertextualidade fizeram com que a crítica às redes sociais se tornasse ainda mais elaborada e engenhosa.

Bibliografia

- Bakhtin, M. 2003. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306.
- Barbosa, L. et al. 2003. A intertextualidade musical como fenômeno. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, vol. 8, p. 125-136.
- Bruning, K. C. S. 2009. “O gênero videoclipe sob um olhar intersemiótico”. *Signum: Estudos Linguísticos*. nº 12, p. 35-60.
- Clüver, K. 2011. “Intermedialidade”. *Pós*, v. 1, p. 8-23
- Costa, N. B. da. 2002. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: Dionísio, et. al. (org.) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 107-121.
- Genette, G. 2010. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- Holst, I. 1998. Os primórdios da ópera. In: *ABC da música*. São Paulo: Martins Fontes, p. 171-173.
- Hutcheon, L. 2013. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. Da UFSC.
- Kristeva, J. 2005. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, p. 65 - 95.
- Mérimée, P. 2015. *Carmen*. In: *Carmen e outras histórias*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 292-329.
- Mozdzinski, L. 2013. “As configurações genéricas e multimodais do videoclipe”. nº 38. *Signo*, p. 100-117.
- STROMAE, *Carmen*. 2015. (3m37s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKftOH54iNU>> Acesso em: 11 nov. 2018

Notes

1. “O amor é um pássaro rebelde e nada pode aprisioná-lo” (tradução nossa).
2. “O amor é como um pássaro do Twitter, estamos vidrados nele 48 horas por dia” (tradução nossa).
3. “O amor é filho da Boêmia, ele nunca nunca conheceu a lei” (tradução nossa).
4. “O amor é filho do consumo, ele quer sempre sempre mais escolhas, vocês querem sentimentos caídos do caminho? A oferta e a demanda como única e só lei” (tradução nossa).
5. Informação consultada no site *Youtube*. Acesso em 21 maio 2018.

6. “Eu já conheço os perigos, eu guardei meu ticket e se for necessário eu troco” (tradução nossa).
7. “E esse pássaro de má sorte, eu o coloco em uma gaiola, eu o faço cantar” (tradução nossa).
8. “amigo ou seguidor”, “wi-fi grátis” (tradução nossa).
9. “E é assim que a gente ama, ama, ama, ama, e é assim que consome, some, some, some, some ...” (tradução nossa).