

Intersemiose e intertextualidade na criação musical

MODALIDADE: Comunicação

Daniel Quaranta
Universidade Federal de Juiz de Fora- danielquaranta@gmail.com

Ana Carolina Manfrinato
Universidade Federal do Paraná- carolmanfrinato@gmail.com

Resumo: A tradução intersemiótica é definida como o processo de tradução que se produz na transposição de signos de um sistema semiótico para outro. A proposta deste trabalho é observar de que maneira é possível estabelecer a perspectiva de um tecido de relações sógnicas que compõem a trama de um discurso composicional. Quando falamos em meios de expressão, neste caso, não estamos particularizando qualquer hierarquia, mas apenas, dando relevo às relações que se estabelecem no próprio processo criativo, que, em última instância, sempre está atravessado por um processo de tradução.

Palavras-chave: Composição musical. Criação. Análise musical. Tradução intersemiótica.

Intersemiotic translation and intertextuality in the musical criation

Abstract: Intersemiotic translation is defined as the processo of translation that occurs in transposition of signs oa a semiotic system to another. The purpose of this work is to obser how it is possible to establish the perspective of a fabric sign relations that compose the plot of a compositional discourse. When we talk about means of expression, in this case, we are not particularizing any hierarchy, but giving a relief to the relationships established in the creative process itself, wich, ultimately, is Always by a process of translation, since the thought is always a translation.

Keywords: Musical composition. Criação. Musical analisys. Intersemiotic translation.

1. Introdução

Interessa-nos pensar a composição musical como um processo no qual os elementos narrativos surgem das relações intra e extramusicais. Este texto se inscreve nesse limbo que surge do duplo jogo de ir e vir entre a matéria musical e o que está fora dela, no diálogo de urdidura e trama que se estabelecem entre o mundo, a música e o microuniverso que está delimitado na ideia de “obra”. O equilíbrio entre esses elementos é sempre diferente porque cada obra é um universo determinado pelas relações estabelecidas entre esses elementos acima mencionados. As questões que emergem dos modos de representação musical (do ponto de vista da narrativa do compositor) sugerem a necessidade de um desenvolvimento e/ou refinamento das ferramentas conceituais. As ferramentas a que nos referimos são decorrentes dos processos composicionais em si, não como verdades universais, é claro, mas como versões iniciais de um quadro de relações potenciais (entre o dentro e o fora da obra), do ponto de vista semiótico, para poder pensar estruturas sonoras no tecido do discurso musical.

2. Questões de representação e significação

Para pensar a composição musical sob a ótica de uma possível intermediação metodológica emergente dos conceitos trazidos da tradução intersemiótica, é necessário observar que, historicamente, no campo da teoria musical, existiram dois posicionamentos antagônicos. Se, por um lado, uma corrente formalista afirmaria que a música não expressa nada alheio ao mundo dos sons, por outro lado, a corrente conteudista afirma que a música teria a virtude de expressar estados de ânimo, emoções ou outros tipos de mensagens que, se colocados no horizonte referencial de determinados códigos culturais, podem ser ilustrados através de gestualidades ou movimentos, com certo grau de abertura e ambiguidade. Dito de outro modo, a música poder-se-ia referir a um mundo fora do universo dos sons (FUBINI, 1994: 53).

Sem nos estendermos demasiadamente na questão, podemos recordar as considerações de Leonard Meyer, que definiu quatro posições frente a aspectos representacionais da música: *absolutista*, *referencialista*, *formalista* e *expressionista* (MEYER, 1961: 1-5). Assim, também, Nattiez considera a música como ato simbólico que possui a capacidade de *remissão intrínseca* (relações formais, estruturais e materiais centradas no discurso musical) ou *extrínseca* (associações semânticas e extramusicais que podem ser emocionais, ideológicas e/ou a outras artes, etc.) (NATTIEZ, 1990: 10). Kofi Agawu (2009: 27) observa, ainda, que a significação musical pode ser *intrínseca* ou *extrínseca* (assim como o significado linguístico), com a diferença, segundo o autor, de que o significado intrínseco é, habitualmente, predominante. Para Jakobson, no entanto, existe um processo predominante de *semiosis introversiva* na música, em oposição a uma *semiosis extroversiva*, que, em geral, encontra-se fortemente reduzida.

A nosso ver, é claro que existe uma semanticidade oferecida pelas qualidades formais, sonoras e gramaticais da obra, mas também existe um “dizer musical” imbuído de historicidade, que permite, dentro do contexto “obra”, estabelecer relações indiciais com o mundo externo a ela. Apesar de que neste trabalho não estamos interessado em pensar essas questões para entender aquilo que a música diz como sinônimo de “verdades absolutas” de uma determinada cadeia de comunicação, propomos pensar a relação que se estabelece entre o compositor e o material no processo de se chegar à obra. Isto é, poder pensar de que maneira gestos sonoros se apresentam e se articulam no espaço musical (discursivo) da obra.

Do ponto de vista do compositor (é esse o ponto deste artigo), essas questões propõem perguntas que não são fáceis de responder:

1) De que maneira é gerado um processo “expressivo” dentro da narrativa de uma obra e quais os elementos que se veiculam com aquilo que estamos querendo comunicar?

2) O que a música “diz” está vinculado à materialidade sonora e estrutural e/ou à sua capacidade de comunicar determinadas mensagens referidas a elementos extramusicais?

Para Lotman “a ideia é inconcebível à margem da estrutura artística” (LOTMAN, 2002: 23). Portanto, o contexto da obra é determinante para o entendimento das relações que ela suscita. Cook afirma que o que interessa não é o acontecimento individual, mas a sua relação com o contexto estrutural no qual ele se produz (COOK, 1987: 24).

Rosalind Krauss, no livro “*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*”, afirma que a condição *postmedia* foi definida em duas fases. A primeira fez possível igualar os meios artísticos. A segunda, lograr a combinação destes”.

Apesar de neste trabalho não abordarmos a questão específica de processos composicionais envolvendo mais de um meio de expressão, acreditamos que é muito esclarecedor o ponto de vista de Krauss discutir os diferentes graus de abertura das obras de arte na contemporaneidade, considerando novas vias e métodos para enfrentar processos criativos a partir de múltiplas leituras e influências.

Nesse sentido, um caminho válido, como artefato teórico, para compreender certos processos da significação musical dentro do campo da composição é a semiótica. A semiose é o processo pelo qual produzimos signos durante a cognição (LOPEZ CANO, 2007: 5). É a partir desse mecanismo que construímos um conhecimento do mundo, seja este concreto ou abstrato, enunciável verbalmente ou inefável. É através da noção de signo e das suas categorias e propriedades que podemos observar, conhecer e criar significados e inferências de processos composicionais.

O discurso que atravessa o ato de compor ou de analisar, muitas vezes, edifica-se sobre metáforas, sobre representações indiretas, ou elementos trazidos de outras áreas de conhecimento e que servem como ferramentas de interpretação e expressão do material sonoro. É frequente ouvirmos descrições que fazem referência a outras artes, gestos, movimentos ou imagens. Essa prática nada mais é que uma tradução intersemiótica.

3. Tradução intersemiótica

O discurso sobre a música frequentemente é estruturado a partir da incorporação de outros discursos para poder se expressar. Além das questões técnicas (ou tecnológicas) de

manipulação do material instrumental ou eletrônico (isto é, questões puramente musicais, como relações intervalares, funcionais ou processuais do ponto de vista sonoro), muitas vezes se faz necessário criar uma ponte entre um meio não verbal e um elemento que o ilustra. É possível, por exemplo, pensar na noção de transcurso e temporalidade de uma obra sonora servindo de base para a criação de certos parâmetros que os represente (por meio de um processo de tradução, é claro) a um meio como a escultura; observar os signos que estabelecem a potencialidade visual de uma imagem em movimento traduzidos a uma estrutura sonora; o movimento de um dançarino transmutado a uma sequência sonora que evolui na espacialidade de uma sala; ou, ainda, uma paisagem sonora traduzida a uma imagem estática.

Jakobson, em “*On the linguistic aspects of translation*”, define um tipo de tradução que ele chama *tradução intersemiótica* e a define da seguinte maneira: “A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação dos signos verbais mediante os signos de um sistema não verbal” (JAKOBSON, 1984: 69). Tomando como base esse conceito, é possível imaginar uma tradução entre dois sistemas semióticos diferentes. Assim, uma imagem, por exemplo, poderia ter um correspondente sonoro, produzindo uma transformação (e translação mais ou menos arbitrária) de um signo através de um processo de mutação entre dois sistemas não verbais.

No significado literal, traduzir é ir além do denotativo, isto é, captar as diferenças conotativas de uma língua e reproduzi-las em outra. Na tradução interlingual da poesia, por exemplo, o tradutor se depara com a problemática de recriar estruturas formais (ritmo, padrões sonoros, estruturas sintáticas, efeitos semânticos, etc.). Nesse sentido, o tradutor se vê impelido a recriar ou transcriar o original (CAMPOS, 1986).

Ainda sobre esse aspecto da tradução, Jakobson (1984: 6) diz que na poesia as categorias gramaticais têm valor semântico elevado e, por isso, a questão da tradução se complica e se presta a um profundo debate. Nessas condições, a poesia é intraduzível, sendo possível a ela apenas a transposição criativa. Jakobson promove um diálogo com Peirce ao lembrar que todo signo pode ser traduzido por outro signo, no qual ele pode ser mais completamente desenvolvido de forma mais explícita (JAKOBSON, 1984: 5).

Os processos composicionais, comumente, são atravessados (mesmo que tangencialmente) pelo processo de tradução. Do ponto de vista do compositor, são inúmeras as situações nas quais são aplicados processos de geração de material sonoro (musical), seja a partir de algoritmos, de visualidades, de gestos, de estatísticas, da física, da matemática, ou quando se executa um simples movimento entre dois pontos, como um traço no papel. Todo

material gerado por intermediação de um processo de transformação do material (sonoro ou de qualquer outra índole), tendo origem em um contexto externo a seu domínio, é fruto de um processo no qual o som está interpretando algo externo a ele. Esse “algo” é um processo de significação, de ida e volta, entre dois sistemas semióticos distintos.

No processo analítico (musical), também podemos observar a existência de diferentes tipos de aproximações e tentativas de dar conta do processo de significação musical, a partir de narrativas mediadas pelo uso de metáforas e de outras figuras de linguagem, para descrever o comportamento (ou função), o jogo de elementos ou relações materiais, sejam eles figura melódicas, rítmicas, comportamentos sonoros, evolução de uma textura ou processo de encadeamentos harmônicos, por exemplo. Apropriar-se de procedimentos imagéticos, numéricos ou gestuais, impõe ao crítico (ou ao compositor-analista) a necessidade de estabelecer um campo de correlações entre a materialidade puramente musical e certos elementos externos à própria música, que são o impulso do processo composicional. As relações estabelecidas entre esses dois elementos (o musical e os narrativos) determinam, ao nosso ver, o desenrolar do discurso musical através do jogos de relações que formam o universo da obra.

O campo de relações estabelecidas entre os elementos musicais e extramusicais estão vinculados por mecanismos referenciais, isto é, pelo conjunto de informações que veicula que uma unidade musical pode estar relacionada a um objeto extramusical durante o complexo processo de *denominação* e de *extração de sentidos* e *identificação* do referente. De forma clara e elegante, Octavio Paz chama o crítico (o analítico, digamos aqui) de “poeta que traduz em palavras linhas e cores”, remarcando que tanto o processo de análise quanto de criação estão atravessados pelo complexo processo de tradução, num caminho de ida e volta (PAZ, 1967: 34).

Em vista disso, a proposta deste trabalho é refletir sobre como um modo de pensar um gênero “próprio” se apropria de um enfoque metodológico-material “alheio”. As correspondências e desvios dos conceitos estruturais de um “gênero” podem ser traduzidos a um outro domínio sem perder a particularidade de cada um. Assim, pensar a arte como uma língua e seu cruzamento como uma tradução. O que Jakobson chama “transposição criativa” (JAKOBSON, 1984: 67).

O processo de tradução entre sistemas semióticos diferentes (de um sistema verbal para um sistema não verbal ou entre dois sistemas não verbais diferentes) traz uma série de questões que devem ser abordadas a partir da natureza de cada um deles. Podemos citar o caso típico dos poemas sinfônicos, nos quais certos traços (isto é, signos) frutos desse processo de

transmutação entre um texto literário (linguagem verbal) traduzido para um texto sonoro requer decisões composicionais específicas que possibilitem essa transposição de forma satisfatória.

O compositor pode decidir trazer para o campo da música certos elementos com suficiente iconicidade que remetam, de forma mais ou menos direta, elementos específicos da narrativa verbal, ou trabalhar com formas mais livres, talvez improvisadas, que permitam desenvolver estruturas inconscientes, isto é, menos racionais e diretas. Dessa maneira, o compositor precisa tomar decisões prévias sobre quais os elementos que deve usar ou não em função do objetivo que ele traçou para realizar tal processo. Assim como na tradução interlingual não é possível traduzir tudo, na tradução intersemiótica o artista necessita estruturar quais os elementos possíveis de serem traduzíveis ou não; sendo assim, ele é dono do processo e do domínio que lhe apraz para atingir tal objetivo.

4. Intertextualidade: tradução intermusical

A intertextualidade é aquela que se caracteriza pela necessária presença de um intertexto, ou seja, “é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.” (KOCK, BENTES e CAVALCANTE, 2012: 17). Dessa maneira, compreende-se que a intertextualidade “é um processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. (FIORIN, 1994: 30)

Para Genette (2006) a intertextualidade é uma transcendência textual que evidencia a copresença de outros textos. A transtextualidade, por sua vez, é tudo aquilo presente no texto que o coloca em relação a outros textos. (DUARTE, 2010: 25).

Dessa maneira, talvez o exemplo mais preciso de uma ocorrência intertextual seja a citação. “A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente” (ZANI, 2003: 123). Como exemplo musical para esse tipo de ocorrência, trazemos o quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.4* de Heitor Villa-Lobos, *Dança (Miudinho)*, em que é possível perceber que o tema da canção popular brasileira, *Vamos Maruca* (Exemplo 1), foi citado em *Dança (Miudinho)* (Exemplo 2) através do contorno melódico intervalar mantido por toda a frase, como se pode observar através das demarcações nos exemplos.



Exemplo 1- Canção popular: *Vamos Maruca*.

Exemplo 2- Tema *Vamos Maruca* presente em *Dança- (Miudinho)*. c. 11-26.

5. Conclusão

Às perguntas que abrimos o texto, podemos oferecer algumas respostas parciais, já que seria impossível oferecer uma cartografia “definitiva” desse campo. O caminho da criação e da interpretação, é sempre aberto a novos olhares. O campo da criação (no duplo jogo: interpretação-execução) não poderia nunca ser determinado por verdades dogmáticas, mas por elaborações que estão sempre a caminho de *ser*. Nesse sentido é interessante observar que, o objetivo deste texto é colocar em prática o que Barthes chama de “olfato semiológico”, essa capacidade que todos deveríamos ter de captar um sentido onde estaríamos tentados a ver só fatos e de identificar mensagens onde seria mais cômodo reconhecer somente coisas (ECO, 1999: 8).

A nosso ver, a composição musical nunca esteve isolada totalmente, nem em processos ultra racionais, nem em elaborações provenientes de relações (inspirações?) externas à música. Qualquer processo é válido para procurar subsídios e influenciar diretamente o resultado sonoro. A possibilidade de pensar o processo de composição como um percurso permeável às narrativas tanto externas quanto internas a ele (e ao material sonoro em si) é determinantes do direcionamento que permita satisfazer a necessidade de “contar” (seja qual for o conceito de contar envolvido no processo). Um contar que não é binário, de causas e efeitos, mas que é determinante nos processos criativos que impulsionam a técnica (composicional). É fundamental, para nós, associar novos modelos e novas relações entre o interior e o exterior à música. Assim, a música se renova no olhar, no ouvido e no texto.

Nesse sentido, o laboratório experimental, que se estabelece no caminho da composição musical como prática crítico-criativa, detona múltiplos olhares e infinitos diálogos, podendo, assim, estabelecer uma prática de reescritura, do pensamento em signos, como um processo de transcrição, alinhado ao recorte de mundo com o qual escolhemos discutir, exercitando (no dizer do Eco) a criação de sentido e transmutando as meras “coisas” em mensagens sonoras.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York, Oxford University Press, Inc. 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva: São Paulo, 1977.

COOK, Nicholas. *Musical Form and the Listener*. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Col 46 - 1. (autumn 1987), pp 23-29 - Accessed: 08/11/2012 12:31.

DUARTE, Carina Marques. *Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa de Fausto de Fernando Pessoa*. Porto Alegre, 2010. 142 p. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ECO, Umberto. *La Estrategia de la Ilusión*. Barcelona, Lumen, 1999.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Barcelona. Alianza Ed., 1994.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte:FALE/UFMG, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2012.

KRAUSS, Roselind, E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Ed. Thames & Hudson, New York.

JAKOBSON, Roman, *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*, en *Ensayos de Lingüística General*. Ariel, Barcelona, 1984.

LOPEZ CANO, Rubén. *Semiótica de la Música y Semiótica Cognitivo-enactiva de la Música*. In: www.lopezcano.net, 2005. Consultado [03/10/2012].

LOTMAN, Yuri. M. *La Estructura del Texto Artístico*. Barcelona. Ed. Istmo, 2002.

MEYER, Leonard. *Emotional and Meaning in Music*. Chicago. University Chicago Press. 1961.

NATTIEZ, Jean J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey. Princeton University Press, 1990.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México. Fondo de Cultura Económica. 1967

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.