

Intertextualidade, intersemiótica e significância da música¹

Cássio de Borba LUCAS²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O trabalho objetiva contribuir com os estudos de intertextualidade da música por meio de uma discussão teórica que conduz a duas propostas de ‘passagem’: num primeiro bloco, da intertextualidade à intersemiótica da música, recuperando os fundamentos dialógico (Bakhtin), transtextual (Genette) e tradutório (Jakobson, Peirce e Plaza) da comunicação; no segundo bloco, da intersemiótica à significância (Barthes e Kristeva) da música. As considerações finais tentam articular estes conceitos com a discussão das máquinas semióticas da música na comunicação, que situa a questão da política no nível não da representação, mas da produtividade maquínica a que propomos associar o aspecto genomusical da significância.

Palavras-chave: música; intertextualidade; intersemiótica; significância.

1. Introdução

Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado “Da intertextualidade à intersemiótica da música”, gestada no âmbito do PPGCOM-UFRGS, que aborda a música enquanto processo de significação (em conformidade com a perspectiva da linha em que se enquadra: Cultura e Significação) pelo viés da semiótica³. Pretende-se, aqui, apresentar os fundamentos teóricos da pesquisa, que partiu de uma revisão bibliográfica e de uma discussão crítica acerca do conceito de intertextualidade em sua associação com a música e a comunicação, para apresentar e discutir com os estudiosos de música e entretenimento acerca dos limites e potencialidades deste conceito e de nossa perspectiva. A questão que se pôs de saída, portanto, era: como pensar a significação da música por meio de sua intertextualidade?

No decorrer da pesquisa, propusemos duas passagens que pretendemos retomar na segunda seção deste artigo: em primeiro lugar, da *intertextualidade à intersemiótica* da música (que sempre mantém – por oposição à concepção de uma ‘música pura’ – relações com outras linguagens, verbais e não-verbais, além de relações de atravessamento entre mídias e matrizes semióticas distintas); e, em segundo lugar, desta *intersemiótica a uma significância* da música (que enfoca os aspectos transformacionais da significação). Isso implica, no primeiro caso, um diálogo com autores originalmente preocupados com a intertextualidade literária e verbal (Bakhtin, Genette) e com autores da semiótica que apontaram para as passagens e traduções

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação e Informação do PPGCOM da UFRGS. E-mail: cassioborba@gmail.com

³ O trabalho foi desenvolvido coletivamente no seio do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC)

havidas entre diferentes linguagens (Jakobson, Peirce, Julio Plaza); e, no segundo, com as teses pós-estruturalistas acerca da diferenciação que movimenta a significação e seus modelos (Barthes e Kristeva). Assim, somos conduzidos no rumo de uma possível ‘genomusicalidade’, que apresentaria, à maneira da “genotextualidade” proposta pela teoria semanalítica de Kristeva (1974, 2012), um processo de desestabilização dos códigos fenotextuais (ou, em nosso caso, fenomusicais) que regem a comunicação e seus sentidos.

Insinua-se, assim, uma função política da música e do entretenimento que se situa no nível não da representação, mas da produção de linguagem, sentido e comunicação. Com isso se pretende inserir a ideia de uma máquina musical intersemiótica no debate, digamos, micropolítico da música instaurado, entre outros, pelos trabalhos de Conter (2015) acerca do Lo-Fi como máquina abstrata de diferenciação e de Janotti e Soares (2015) acerca do Pop como dispositivo estético-semiótico.

Esta via de apresentação teórica, com a revisão dos autores e conceitos mencionados, foi escolhida em detrimento de uma apresentação sumária das teses implicadas, seguida de uma análise também parcial de materiais empíricos, por nos parecer mais frutífera à discussão do GP. Espera-se poder, na apresentação presencial e no debate com os colegas, demonstrar indícios do funcionamento efetivo desta ‘máquina genomusical intersemiótica’ no caso da obra que viemos analisando em nosso texto de dissertação (os discos da banda australiana The Avalanches, cujas músicas são compostas, quase que totalmente, de *samples* – trechos de outras gravações pré-existentes).

2. Intertextualidade, intersemiótica e significância da música

A presente seção pretende problematizar a questão da intertextualidade da música – objetivo que, no decorrer da pesquisa, envolveu os movimentos paralelos de (1) elaboração de um estado da arte sobre o conceito e seu uso recente e (2) recuperação das bases teóricas que o fundamentam. Optou-se por partir, aqui, diretamente das teses fundacionais sobre a *intertextualidade* (ligadas, historicamente, ao registro verbal e às questões de literatura), fazendo menção, quando for oportuno, à utilização ‘combinada’ que diversos autores já operaram do conceito de *intertextualidade da música*. A seção 2.1, para situar o conceito de intertextualidade, discute os conceitos associados de dialogismo (Bakhtin, seus tradutores e comentadores) e transtextualidade (Genette) e os problematiza pela noção de tradução intersemiótica (Jakobson, Peirce, Haroldo de Campos e Julio Plaza), sempre tentando estabelecer relações com o caso da música.

2.1 Da intertextualidade à intersemiótica da música

O conceito bakhtiniano de dialogismo, ao qual a literatura sempre reserva o ponto de origem da intertextualidade⁴, era pensado pelo autor russo como parte de uma “metalinguística”, que estuda “aqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam [...] os limites da linguística” (BAKHTIN, 2012, p. CCXIII). Bakhtin pretendia se afastar, assim, dos “fenômenos puramente linguísticos” associados ao “plano da língua”, que “em hipótese alguma” podem abordar “a especificidade das relações dialógicas entre as réplicas” (BAKHTIN, 2012, p. CCXV).

A língua, da perspectiva linguística que o autor recusava (não por falta de cientificidade, mas de abrangência), é uma estrutura, ou seja, uma “entidade autônoma de dependências internas”, de “princípios inerentes” ou “leis sincrônicas” (HJELMSLEV, 1991, p. 33, 31). Mas nesse plano da “linguística geral”, em que a língua aparece como código que faz corresponder significantes a significados (DUCROT; TODOROV, 1972, p. 156), a identificação de regularidades da língua tem primazia sobre as variações que aparecem em sua manifestação concreta⁵. Bakhtin, contudo, procura se afastar da “generalidade” com que “a linguística estuda a linguagem”, ou seja: procura não lançar mão da abstração que faz com que a língua, de caráter social, passivo-associativo e codificado, tenha primazia sobre o caráter singular, ativo e variável de uma materialização discursiva (BAKHTIN, 2012, p. CCXV).

Uma vez esclarecido seu objeto de interesse (o discurso assim definido como concreção), Bakhtin pode estabelecer o princípio conforme o qual “o discurso [...] é por natureza dialógico” (BAKHTIN, 2012, p. CCXV). O dialogismo aparece, pois, não como um fenômeno localizado: trata-se de um fundamento característico da natureza de toda comunicação. Daí a irrelevância de trabalhos que apontam para o caráter dialógico em seu objeto de análise, para concluir: ‘eis aqui um dialogismo’. Este é, ao contrário, “característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 1999, p. 2). A citação extensa de Bakhtin é esclarecedora:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2012, p. CCLXIX)

⁴ MOI, 1986, p. 34; SAMOYAL, 2008, p. 15; MOTTA, 2011, p. 197 ; etc.

⁵ « Il faut se placer de prime abord sur le terrain de la langue et la prendre pour norme de toutes les autres manifestations du langage » (SAUSSURE, 1995, p. 25). « [A linguística estrutural] considera a fala subordinada à língua » (HJELMSLEV, 1991p. 33).

O autor passa, pois, a conceber o dialogismo como “fundo perceptivo” mesmo da “atividade mental”: “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores”. O que se ouve, lê, compreende – de uma perspectiva dialógica – é sempre “mediatizado [...] pelo discurso interior”. “A palavra vai à palavra” (BAKHTIN, 1997, p. 147).

Este caráter dialógico pode, porém, ser suprimido, em aparência, nos discursos de caráter “monológico”. Ao discurso monológico, aliás, está ligada a própria consciência individual, produzida sob a forma de monólogo interior que aliena o caráter social da linguagem: “como o corpo se forma inicialmente dentro do seio materno (corpo), assim a consciência do homem desperta envolvida na consciência alheia” (BAKHTIN apud LEMOS, 1999, p. 39). É seguindo nesta via que a teoria de Bakhtin desemboca numa crítica ideológica do fenômeno comunicacional, ponto em que cessa o interesse de sua obra para nossa pesquisa, uma vez que não buscamos no dialogismo da música suas marcas ideológicas, mas antes expressivas.

Cabe reter, contudo, em sentido lato, o princípio dialógico como condição de sentido da comunicação e versar sobre a noção de “polifonia”. A condição dialógica parece-nos valer também para a música, cujo sentido não aparece senão em uma ‘administração cultural’ dos sons feita em sociedade⁶, conforme as teses de Wisnik (2014, p. 30). O próprio Bakhtin indicava a potência já intersemiótica de seu conceito, não desenvolvida por ele senão relativamente ao objeto literário: “Esse tipo de pensamento artístico [dialógico] encontrou expressão nos romances dostoiievskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange [...] princípios da estética europeia” (BAKHTIN, 2012, p. XIV).

Central na análise que Bakhtin oferece da obra dostoiievskiana, o estilo polifônico do romance interessa-nos principalmente por seu caráter formal, intimamente ligado à música, como fazem notar Machado e Brait (2011). A obra de Dostoiievski aparece, na análise de Bakhtin (2012, pp. XLVIII-XLIX), como ponto culminante em uma linhagem de romances que se aproximaram de um procedimento polifônico, em que todas as vozes são “plenivalentes” (BAKHTIN, 2012, p. XVII), ou seja, mantêm uma relação de igualdade entre si no sentido de que são plenas de valor e participantes do mesmo grande diálogo. Mesmo a “autoconsciência do herói em Dostoiievski é totalmente dialogada” (BAKHTIN, 2012, p. CCLXX), exteriorizada.

⁶ Seria esta “ordenação” do ruído em som – da qual fala Wisnik (2014, p. 35) como estando na fundação da música em cada cultura – um tipo de monologização, nos termos de Bakhtin, do diálogo ruidoso do som pré-musical?

Este caráter polifônico, além do próprio termo (que remete a *phoné* – em grego antigo, ‘voz’ ou ‘som’), tem uma forma eminentemente musical. Na verdade, parece tratar-se – antecipando o conceito que será desenvolvido mais adiante – de uma legítima tradução intersemiótica:

Bakhtin reitera o princípio da transposição da linguagem da teoria musical para a linguagem literária, afirmando [...] que para Dostoievski *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*, e que o contraponto na música pode ser entendido como variedade musical das *relações dialógicas*. (BRAIT; MACHADO, 2011, p. 28)

Esta aproximação entre a teorização literária de Bakhtin e a música não nos parece, contudo, perfeitamente sólida. Não haverá mais dialogismo na música do que aquele que aparece na relação de contraponto⁷? Se uma frase (e mesmo uma palavra) pode ser considerada dialógica, dado que remete a “outras vozes” (BAKHTIN, 2012, p. CCXVII), por que uma melodia monocórdia⁸ não poderia também sê-lo? A melodia vai à melodia. Não se poderia estabelecer, ademais, um diálogo entre duas estruturas harmônicas? Tratar-se-ia, então, de uma polifonia de polifonias. A redundância parece-nos indicar o limite do conceito para os propósitos deste trabalho.

A teorização de Bakhtin foi retrabalhada, em termos de um dialogismo da música, entre outros autores, por López Cano (2007). Seu trabalho distingue cinco tipos de intertextualidade musical. A *citação* pressupõe que a remissão intertextual seja “intencional”, “forte e evidente”, relativa a uma “obra específica e reconhecível” e que exista “uma certa literalidade entre a obra original e a citação” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 4). A citação de uma mesma obra pode produzir significações diferentes: a “Abertura 1812”, op. 49 (1880) de P. I. Tchaikovsky, por exemplo, evoca a “Marselhesa”, inserindo-a como símbolo da nação francesa numa narrativa de combate – em que, aliás, ela sai derrotada. Já em “All you need is love”, dos Beatles (*Magical Mystery Tour*, 1967), o mesmo hino aparece no final da música como símbolo do triunfo do amor. O segundo tipo de intertextualidade é a *paródia*, que utiliza “um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica como ponto de partida para a composição de outra obra diferente” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 5). O terceiro tipo é a *transformação de um original*. É o caso das três versões do “Pássaro de fogo” (1910, 1919, 1945) de I. Stravinsky. O autor reconhece a dificuldade de se falar em uma obra original: “a quantas transformações pode resistir uma obra para continuar sendo considerada a mesma e não uma outra?” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 5). Parece-lhe, a esse respeito, que a distinção entre original e versão é mais forte no caso da música pop, em que se

⁷ Contraponto é um “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” (MED, 2012, p. 11)

⁸ Monocórdio é relativo a um instrumento com uma só corda.

aplica a palavra *cover* para designar as apropriações hereditárias, enquanto, na música erudita, a obra estaria não em um registro físico e acabado (disco, fita, etc.), mas em um “plano intangível e ideal” (LÓPEZ CANO, 2007, p.5). O quarto tipo é a “intertextualidade *tópica*”, em que a obra escrita em determinado estilo ou gênero faz referência a outro. L. v. Beethoven, por exemplo, no quarto movimento de sua Nona Sinfonia (1824), utiliza uma *marcia alla turca*, gênero cômico que contrasta com a seriedade do resto da peça – ou ainda a exploração muitas vezes tida como irônica que D. Shostakovich realiza ao longo de sua obra, que passa com frequência do *jazz* e da música circense à dramaticidade da tradição russa. O quinto tipo de intertextualidade é a *alusão*: “referências imprecisas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais” do estilo de um autor, de um tipo de música ou a uma cultura musical. Não sendo “evidentes”, “requerem que o autor ou um especialista lhes assinale a existência” (LÓPEZ CANO, 2007, p.5). Por exemplo, a utilização que C. Debussy faz de escalas não ocidentais que remetem à música da Indonésia, ao gamelão balinês, etc.

Voltando à ‘linhagem teórica’ aqui selecionada da intertextualidade, destaca-se a intervenção de Gérard Genette. Interessado sobretudo em literatura, o estudioso francês especifica que o objeto da poética, diferentemente do da crítica, não é o texto considerado em sua singularidade, mas a “transcendência textual”, que chama de transtextualidade (GENETTE, 1989, p. 9), e que definiu como “tudo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1989, p. 10).

A intertextualidade é tomada por Genette em sentido mais estrito que a maior parte das teorizações sobre o conceito. Reserva-lhe o lugar de subcategoria do conceito mais amplo que é a transtextualidade. Uma relação entre textos é de intertextualidade somente quando se trata da “copresença entre dois textos ou mais”, ou da “presença efetiva de um texto em outro”, que pode se dar de três formas: a mais evidente é a da citação; a forma “menos explícita e canônica”, o plágio; a mais sutil e “menos literal” (GENETTE, 1989, p. 10), a alusão, no mesmo sentido de López Cano.

O segundo tipo de transcendência textual é a “paratextualidade”: trata-se de todo texto que, digamos, rodeia a obra, associando-se a ela como que por contigüidade. Paratextos podem ser títulos, subtítulos, “intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos, etc; notas de margem, de pé de página, finais; epígrafes; ilustrações” (GENETTE, 1989, p. 11) etc. Com este último exemplo, vê-se a natureza não necessariamente verbal do intertexto já em Genette, e também a independência de questões de ‘origem’. Trata-se, em suma, de um “entorno” da obra, que coloca “uma mina de questões sem resposta” sobre seus limites efetivos. Os títulos de capítulos do “Ulysses”, de Joyce, exemplifica Genette (1989, p. 12), que remetiam à estrutura

da “Odisseia” de Homero, foram retirados em sua edição final: a crítica não se esqueceu deles, contudo. Deve-se ainda considerá-los como parte da obra? Outra questão paratextual problemática é a das obras não acabadas durante a vida do autor. Deve-se tomá-las como parte de sua produção ‘total’? Na música, pode-se pensar, por exemplo, nas sinfonias inacabadas de Mendelson (nº 8) e Mahler (nº 10). Esta última conta com uma conclusão levada a cabo por Deryck Cooke que, embora possa ser celebrada por sua fidelidade ao estilo mahleriano (FISCHER, 2011, p. 665), não deixaria de ser tomada como um paratexto a sua obra.

O terceiro tipo de transtextualidade é a “metatextualidade”, geralmente conhecida simplesmente como comentário ou crítica, que “une um texto a outro que fala dele” (GENETTE, 1989, p. 13), nomeando-o explicitamente ou não e que, na crítica literária, por exemplo, renuncia prontamente ao estatuto de ficção⁹. O quinto tipo de transtextualidade é a “arquitextualidade” (GENETTE, 1989, p. 13-14), que une um texto a seu “estatuto genérico”, ou seja, a uma forma literária (poesia, ensaio, romance, novela etc.).

A quarta categoria transtextual é aquela à qual se dedica fundamentalmente o livro de Genette (1989): a “hipertextualidade”, que une um “hipertexto” (cronologicamente posterior) a um “hipotexto” “anterior”. Funciona por “derivação”, por “enxerto” (GENETTE, 1989, p. 14). O hipertexto não fala sobre o hipotexto, não o comenta; ele procede a uma “operação transformadora” (GENETTE, 1989, p. 15). Nem por isso é sempre bem visto: a simples exclusão de uma palavra já estabelece uma relação hipertextual, mas pode violar regras sintáticas. Pode-se, portanto, conceber que a redução da duração de uma faixa musical, por exemplo, para propósitos radiofônicos, também opera como um tipo de transformação de baixa complexidade. A imitação, por sua vez, seria um procedimento hipertextual muito mais complexo, em que se torna necessário não um gesto mecânico, mas a compreensão de uma série de fatores (regularidades estilísticas, sintáticas, semânticas, etc.).

Dentre aqueles que trabalharam as teses de Genette no rumo de uma intertextualidade (ou transtextualidade) da música, destacamos os trabalhos de Serge Lacasse (2000, 2008). O autor canadense se ocupa, especificamente, da música popular registrada. Forja, neste contexto, a noção de “transfonografia” para “propor um modelo teórico que possa dar conta”, “no interior de um quadro que seja flexível e operatório”, das diferentes “estratégias de empréstimo, transformação ou derivação” havidas “no repertório da música popular registrada” fonograficamente (LACASSE, 2008, p.11)¹⁰.

⁹ A exceção que imaginamos é J. L. Borges, em cuja obra se desenvolvem não só uma metatextualidade ficcional, mas uma transtextualidade generalizada: o mundo só aparece mediado pela biblioteca universal.

¹⁰ Tradução nossa. No original, « une multitude de stratégies d'emprunts, de transformations ou de dérivations foisonnent dans le répertoire de la musique populaire enregistrée » ; « l'objectif du présent article est de

O autor propõe uma distinção de base¹¹ entre relações transfonográficas “autossônicas”, que dirão respeito “ao registro ele mesmo enquanto realidade física”; de outro lado, as “alossônicas” serão feitas sem recurso direto ao registro original do hipotexto em questão: produz-se “um outro sem ligação física com o primeiro” (LACASSE, 2008, p. 14), em que o que é compartilhado é algo de “natureza abstrata” – “linha melódica, estilo musical, estilo de canto, etc” (LACASSE, 2000, p. 42).

Em um primeiro modelo (LACASSE, 2000), aponta para as práticas no interior da transfonografia que equivalem a práticas literárias: fala de paródia, que retém propriedades estilísticas enquanto muda o tema do hipofonograma, de travestimento, que altera não a temática, mas o estilo do hipofonograma, e de pastiche, que imita um estilo particular aplicando-o a uma criação original (LACASSE, 2000, p. 41). O hiperfonograma, neste caso, não tem hipofonograma preciso. As “práticas [transfonográficas] para as quais não há equivalentes na literatura”, linguagem investigada por Genette, são a cópia, a versão e o *remix*. Este último é uma “configuração específica” de determinada música (uma diferente equalização – equilíbrio – de frequências, por exemplo). A cópia é um novo fonograma idêntico ao hipofonograma (no sentido de que um CD copiado pode conter a mesma informação digital que outro), e a versão é uma nova interpretação de uma obra existente, como no sentido habitual do termo. Num segundo modelo ainda mais compreensivo (LACASSE, 2008), a transfonografia compreenderia as seis categorias (não mutuamente excludentes) de “arquifonografia”, “hiperfonografia”, “polifonografia”, “interfonografia”, “parafonografia” e “metafonografia” (LACASSE, 2008, p. 12) – em suma, uma categorização abrangente e a priori sobre as relações havidas entre fonogramas.

Concluamos: Genette (1989), posicionando a questão da intertextualidade (no sentido amplo do termo) no âmbito da teoria da poética, é celebrado por torná-la ‘operacional’, ‘restrita’, ao lidar com intertextos determinados e localizáveis: sua teorização, para Samoyault (2008, p. 32), diz respeito a “práticas declaradas (ou observadas *a posteriori*) e não sobre uma caracterização geral *a priori* da natureza da linguagem”. De nossa parte, sua teoria, bem como sua apropriação no caso da música por Lacasse, acabam funcionando mais como uma expansão do que possa ser considerado intertextual. Uma ‘arquimusicalidade’ (relativa aos gêneros musicais) ou uma ‘paramusicalidade’ (que já aponta para uma intersemiótica, por poder envolver, por exemplo, o título ou a capa de um álbum e sua música, sem falar do videoclipe)

proposer un modèle théorique qui puisse rendre compte de l’ensemble de cas pratiques en les organisant à l’intérieur d’un cadre qui soit à la fois flexible et opératoire ».

¹¹ Lacasse (2000) traduz, com isso, a distinção feita no campo das artes por Nelson Goodman para o pensamento sobre as relações transfonográficas da música.

não podem ser descartadas. Contudo, parece-nos importante enfatizar, em sua concepção de transtextualidade, um aspecto que o autor menciona mas não desenvolve: o caráter “hiperestético” que se flagra para além da literatura, e que assinalaríamos, como em todas as outras artes, também na música.

Señalando o recordando el carácter universal de las prácticas hiperestéticas, no preconizo en modo alguno una extrapolación a todas las artes de los resultados - si los hay - de una investigación sobre la hipertextualidad [literária]. Sino más bien una serie de investigaciones específicas concernientes a cada tipo de arte, en las que los paralelismos o convergencias eventuales no deberían en ningún caso ser postulados *a priori*, sino observados *a posteriori*. (GENETTE, 1989, p. 487)

Se considerarmos como “hiperestéticas” práticas que não somente estabelecem relações dialógicas em um mesmo ‘registro’ (como, por exemplo, relações transtéticas entre quadros ou entre músicas), mas também entre diferentes práticas expressivas (como a passagem da pictorialidade à música), torna-se necessário realizar aqui um esboço de discussão sobre a natureza da música enquanto fenômeno não exclusivamente musical. Para além de uma natureza dialógica da música, que viemos discutindo, trata-se de começar a pensar em uma intersemiótica da música. Para tanto, exploraremos as teses de estudiosos que pensaram o dialogismo pela temática da tradução.

Jakobson (S/D, pp. 63-72), em texto clássico de 1959, discute a questão da significação e sua referencialidade, e a conexão da significação com a tradução. O significado de uma proposição, afirma, não é o seu referente: não há uma ligação entre o significante ‘Jakobson’, por exemplo, e a ‘coisa’ ou pessoa ‘real’ Jakobson. “O significado de qualquer palavra ou frase é decididamente um fato linguístico – ou, para sermos mais precisos e menos restritos – um fato semiótico”. Substitui, assim, a significação como designação simples da ‘coisa’ pela concepção de que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”, “especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como afirmou Peirce” (JAKOBSON, S/D, p. 64).

Se a significação é, portanto, questão de tradução, o autor distingue três modos de traduzir ou interpretar estes signos: (1) tradução intralingual ou interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, (2) tradução interlingual ou interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e (3) tradução inter-semiótica ou interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, S/D, p. 64).

Já o nível do funcionamento “cognitivo” da linguagem, afirma, “não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (JAKOBSON, S/D, p. 70). Estabelece-se, assim, um tipo de primazia da tradução na discussão dos processos de significação. O interessante é que, reconhecendo pioneiramente a ideia de

uma tradução intersemiótica, o autor russo aponta para a importância das especificidades dos códigos envolvidos na significação e como estes informam¹² o que virá a ser entendido como seus ‘objetos’. Os diferentes códigos ou linguagens “diferem essencialmente naquilo que *devem* expressar, e não naquilo que *podem* expressar”. É necessário, para analisar passagens entre a música e outros sistemas de signos, atentar para as implicações que cada código impõe para a expressão (e a criação) de um processo de significação. O que a literatura expressa, por exemplo, não será o mesmo que a música, mesmo se a relação for explícita (a *Metamorfose de Kafka*, por exemplo, em tradução musical de Michael Levinas, não seria uma livre musicalização do livro, mas um tipo de literalização da música, ou mesmo, neste caso, uma ‘insetificação’ flagrada principalmente nos timbres vocais).

Jakobson, contudo, impõe um limite às passagens intersemióticas: o caso da poesia, cuja tradução declara ser impossível (JAKOBSON, S/D, p. 72). Isto porque, na linguagem poética, “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto”, que terá uma “significação própria”, única. Jakobson, porém, parecia se referir à impossibilidade de uma tradução ‘completa’ (em termos de expressão) ou ‘precisa’ (em termos de conteúdo) da poesia, mas não deixava de ver nesta prática o germen para “transposições criativas” (JAKOBSON, S/D, p. 72). É nesta faceta de criação-pela-transposição da teoria de Jakobson que Haroldo de Campos, de 1962 em diante, virá a insistir.

Na seara de Peirce e Jakobson, Haroldo de Campos especifica que “escrever o que quer que seja [...] é um trabalho de tradução”, propondo assim uma “rasura estratégica da suposta diferença categorial entre ‘escritura’ e ‘tradução’” (CAMPOS, 2013e, p. 61). Aqui, aparece o papel da intertextualidade na teoria da tradução do autor brasileiro. A natureza intertextual da linguagem (e do pensamento) equivale à impossibilidade de escapar de um “jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma ‘série infinita’ [...] e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como ‘semiose ilimitada’”. Mas é também “esse movimento incessante e sempre outro que explica como uma *tradição* é reproposta e reformulada via *tradução*” (CAMPOS, 2013e, p. 135).

Da conclusão de que “escrever é traduzir”, decorre um tipo de maleabilização da tradição, uma “relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada” (CAMPOS, 2013e, p. 62). A literatura passa a ser entendida “como um imenso e móvel tabuleiro combinatório, intertextual” (CAMPOS, 2013p. 210). Em busca de um “traduzir como re-criação’ (CAMPOS, 2013, p. 85), Haroldo nega que “o escopo do traduzir [...] seja ‘servir o leitor’”, ou seja, adequar certas formas significantes a uma transmissão clara de

¹² No sentido de ‘dar forma’.

conteúdos imateriais. Um movimento de tradução criativa teria de propor uma “suspensão do valor de comunicação e de recepção” (CAMPOS, 2013, p.112) em prol de uma prática de “reconfiguração” da “materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sógnica, tanto a *forma de expressão* [...] como a *forma do conteúdo*.” (CAMPOS, 2013, p. 133).

Esta tese está ligada genealogicamente à teoria da tradução de Walter Benjamin (2013, p. 213), para quem a tradução é, “em primeiro lugar, uma forma”. Por sua vez, o trabalho de Julio Plaza (2008) consiste numa exploração das categorias de tradução formal neste sentido, ampliando, ao mesmo tempo, o pensamento de Haroldo de Campos para um campo intersemiótico em que diferentes sistemas de signos, linguagens e aspectos semióticos se traduzem e diferenciam por um tipo de ‘contágio’. Não se trata de imitação (a música imitar a literatura ou o cinema, por exemplo), mas de diferentes modalidades de tradução que fazem um sistema reordenar suas regulações habituais no exercício de devir outro sistema.

Radicalizando o postulado de Jakobson, não sem colori-lo com tintas mcLuhanianas, Plaza (2008, p. 46) sugere que a base de uma teoria da tradução intersemiótica está no reconhecimento de que “não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos”¹³. A tradução intersemiótica, intersensorial e intermediática é uma constante na semiose:

Antes de se referir a alguma coisa que está for a dele [...], cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma viral. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verba escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e [...] com o código oral do qual é tradução (PLAZA, 2008, p. 47).

É nas passagens da cadeia semiótica que se estabelece “entre os sentidos, meios e códigos” (PLAZA, 2008, p. 46) que o aspecto transcriativo da tradução pode se estabelecer. É este aspecto de diferenciação do sentido e da comunicação que Kristeva e Barthes enfatizaram com o conceito de processo de “significância”, que engloba e só pode aparecer por meio da significação, mas que está para aquém dela, retrabalhando suas normas e codificações.

2.2 Da intersemiótica à significância da música

Roland Barthes e Julia Kristeva são autores ligados a uma virada pós-estruturalista no pensamento semiótico dos anos 60. O conceito de texto, por esta perspectiva, teve seu estatuto

¹³ Esta discussão remete a uma rica bibliografia sobre esta ‘departamentalização’ dos sentidos, ligada tanto a Marx (2009, p. 49), para quem “a formação dos cinco sentidos é um trabalho da história inteira do mundo até o presente”, quanto a McLuhan (1964), que via nos meios e tecnologias de comunicação uma função de reequilíbrio dos sentidos.

trabalhado para além das teses reinantes na lingüística, na teoria e na crítica literária. A passagem fundamental proposta por estes autores é a de uma investigação do sentido propriamente dito para um estudo do movimento produtivo do sentido, partindo de uma crítica do signo.

Barthes afirma criticamente que o signo funciona como “encerramento”, que “pára o sentido¹⁴, o impede de tremer, de se dividir, de divagar” (BARTHES, 1974, p. 1). Um sistema de signos assim constituídos corresponde ao conceito clássico de obra, que é integral e fechada, fortemente ligada a seu significado, que só pode ser um: o original. Por isso as práticas de leitura clássicas serão de dois tipos: restituição e interpretação, ambas operando uma tentativa de preencher as brechas que podem ameaçar a integridade do signo (BARTHES, 1974, pp. 1-2).

A lógica da prática do *texto*, ao contrário, é a diagramatização do intertexto que, paradoxalmente, abole toda relação de herança ou influência (BARTHES, 1989b, p. 61), uma vez reconhecido que a garantia de unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação: é o leitor (BARTHES, 1989b, p. 54). Isso não significa que a intertextualidade está ligada à erudição de um receptor competente e às associações que este pode fazer entre obras literárias. Tanto quanto em Bakhtin, ela não é, para Barthes, um fenômeno localizado, mas condição do sentido da linguagem, que é primeiro dialógica. Para eliminarmos as concepções que a associam a um fenômeno mental, a intertextualidade deve ser entendida como um “campo metodológico” (BARTHES, 1989a, p. 57).

Este campo (que inspira, de nossa parte, um campo intersemiótico da música), apresenta um caráter de “pluralidade” que “não é”, entretanto, “coexistência de significado, mas passagem, atravessamento¹⁵” (BARTHES, 1989, p. 59). Contra uma concepção pós-moderna da significação, não se trata de ‘conviver’ com a pluralidade possível de significados de um texto, mas, como dizia Barthes, preencher a pluralidade do significado – ou seja, permanecer sempre na “natureza integralmente simbólica” do texto, diagramando um “infinito adiamento do significado” (BARTHES, 1989a, p. 59) que pode atravessar várias obras.

Em outras palavras, se a obra, ligada à figura do ‘autor’, é compreendida a partir de seu significado, o texto, por oposição, está no âmbito dos significantes, compreendidos não como ‘primeiro passo’ rumo ao sentido, mas como resultado, efeito, rastro do movimento textual ou significância: *aquilo que só aparece como significação, mas que a trabalha e redistribui infinitamente num nível prévio ao sentido.*

¹⁴ “*Arrête le sens*”, verbo que está ligado a fixar, prender.

¹⁵ Em inglês, “*traversal*”, travessia, passagem.

A significância é uma produtividade porque está ligada à redistribuição das categorias gramaticais e de suas leis semânticas: nesse ponto, torna-se crítica, e não em termos representativos, como um comentário social, mas como intervenção nas regularidades estruturais da comunicação. “Tocar nos tabus da língua [...] é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos”. O “*sentido* dito e comunicado do texto [somente] fala e representa essa ação revolucionária que a *significância opera*” (KRISTEVA, 2012, p. 3). Para compreendê-la, Kristeva distingue entre fenotexto e genotexto.

O “fenotexto” é aquele tipo de estrutura – “linguagem que serve para comunicar” – que obedece a regras de comunicação e pressupõe um sujeito de enunciação e um destinatário (KRISTEVA, 1984, p. 87). Contudo, este fenotexto, dimensão superficial (KRISTEVA, 2012, p. 283) comunicativa, que estuda um trabalho de *transmissão* ocorrido na superfície, oculta o trabalho de *produção* que o “genotexto” opera. O genotexto é o traçado e a realização de uma redistribuição destrutiva-construtiva das estruturas e códigos da comunicação (KRISTEVA, 2012, p. 281). Esta é a modalidade propriamente produtiva de significação, que só se apresenta, contudo, em uma série de fenômenos “encerrados” por um “freio” identitário (KRISTEVA, 1984, p. 36).

Como vislumbrar a dimensão ‘oculta’ desta aparente oposição (se concedemos, com Kristeva (2012, pp. 283), que a comunicação é justamente um tipo de ocultamento do trabalho de diferenciação de suas materialidades em favor de uma linguagem estruturada que remete a um sujeito de enunciação pressuposto)? Este o papel da intertextualidade como estratégia de análise do texto: apontar para uma faceta produtiva da comunicação que, oculta no discurso monológico codificado, só pode aparecer por meio de um tipo de diagramatização¹⁶ do espaço intertextual.

Isso implica, para Kristeva, uma “dinamização do estruturalismo”. Se este se detinha sobre os aspectos de significação de determinado texto-objeto, desde a perspectiva intertextual um texto não *é*, mas “*se elabora*” em relação a outro. A palavra deixa de aparecer como ponto (sentido fixo) para se tornar um “cruzamento” dialógico de textos (KRISTEVA, 2012, p.140). O mesmo deve valer para a música, de nossa perspectiva.

Em suma, a intertextualidade aparece, desde a perspectiva de Kristeva e Barthes, tanto como condição de todo texto – havendo sempre linguagem antes dele e somente linguagem ao seu redor (BARTHES, 1974, p. 6) – quanto como perspectiva teórico-metodológica de análise que, para estudar o aspecto produtivo que se oculta na comunicação transmissiva fenotextual,

¹⁶ Que é uma “produtividade”, uma “elaboração” (KRISTEVA, 2012, p. 109 e p. 140).

investiga este fenotexto dilacerando-o em um espaço intertextual em que se podem vislumbrar suas relações genotextuais de transgressão e transcrição do (texto) que é a cultura e a história.

A música, como toda prática significativa, portanto, pode ser entendida como um “campo de transposições de diversos sistemas significantes (uma intertextualidade)” cujo “lugar de enunciação e objeto não são jamais únicos, plenos e idênticos a si mesmos, mas sempre plurais”, resultando de uma “polivalência semiótica”, uma “pertença a diversos sistemas semióticos” (KRISTEVA, 1974, p. 61) que parece-nos se aproximar, desde uma via intersemiótica, das discussões sobre a música na comunicação a partir de seu caráter maquínico (CONTER, 2015; JANOTTI e SOARES, 2015), isto é, que leva em conta dimensões heterogêneas, humanas e não-humanas, significantes e a-significantes na produção de comunicação.

3. Considerações: no rumo de uma Máquina Intersemiótica da música

Uma análise que partisse da perspectiva alinhavada teria como primeira questão metodológica a abertura de um campo intersemiótico de relações engendradas pela música. No caso da obra da banda australiana The Avalanches, em seu recente álbum *Wildflower*, fica claro que falar em um dialogismo musical (López Cano) ou mesmo em uma transfonografia (Lacasse) não dá conta das passagens havidas entre diversos níveis heterogêneos pelos quais circula a música. Seguindo o eixo da temática da droga, por exemplo, esta apareceria tanto sob seu aspecto sonoro (o som do saco de papelão para a inalação, o som do isqueiro e da tragada de fumo), visual (o movimento ondulatório, as cores¹⁷, presentes no videoclipe do álbum¹⁸), midiático (a associação com o *headspace* do fone-de-ouvido neste mesmo vídeo), associativo (O Mágico de Oz remete, por uma conhecida superposição, a Pink Floyd, que remete arqui musicalmente à psicodelia dos anos 70 e as experimentações com novas substâncias químicas), interpretativo (os usuários do Reddit relatam sua experiência com a escuta quimicamente alterada do disco) etc. Uma vez estabelecidos todos estes níveis em um tipo de diagrama intersemiótico que funciona por associações maquínicas, poder-se-ia, talvez, chegar a certas rupturas de linguagem e significação que este agenciamento singular instaura.

Isso significa apontar para um funcionamento independentemente da interpretação de um sujeito (LAZZARATO, 2010), e que não estabelece uma hierarquia entre semióticas, o que

¹⁷ A faixa 7 de *Wildflower* (2016) chama-se *Colours*. Questionados sobre os *samples* utilizados, os Avalanches atestam que “it was made using real colours we stole from a rainbow. We didn't use any samples to make this, not one sample at all” (Entrevista disponível em: <http://www.abc.net.au/triplej/musicnews/s4492761.htm>. Acesso em: 15/07/2016).

¹⁸ Disponível em <http://thewas.xyz/> (Acesso em: 15/07/2016).

levaria a tomar a semiótica significativa como intérprete de direito de todas as outras (cf. a crítica de GUATTARI, 2005). É o funcionamento dessa máquina em seu caráter produtivo que talvez possamos alcançar por esta perspectiva que investiga o campo intersemiótico em termos de uma genomusicalidade: aquilo que diferencia a música e que pode, talvez, ser flagrado nos momentos de passagem tradutória entre diferentes linguagens, meios, semióticas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoevski>. Data de acesso: 25/01/2012.
- BARRENECHEA, L.; BARBOSA, L. **A intertextualidade musical como fenômeno**. In: *Per Musi*, v. 8, 2003, pp. 125-136
- BARRENECHEA, L.; BARBOSA, L. **A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone**. In: *Em Pauta*, v. 15, n. 16, 2005
- BARRENECHEA, L.; GRECO, L. **Intertextualidade e pós-modernismo musical**. In: *Ictus*, v. 9, n. 1, 2008.
- BARTHES, Roland. **Théorie du texte**. In: *Encyclopaedia Universalis*, 1974.
- BARTHES, Roland. **The death of the author**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a.
- BARTHES, Roland. **From work to text**. In: *The rustle of language*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989b.
- BRAIT, Beth; MACHADO, Irene. **O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo**. *Revista Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1): 24-43, Ago./Dez. 2011.
- BROWN, M. **Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition by Joseph Straus reviewed by Matthew Brown**. In: *Intégral*, Vol. 5, 1991.
- CONTER, M.. **A máquina abstrata lo-fi**. In: *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2015. v. 1. p. 1-15.
- CAMPOS, H. **Da tradução como criação e como crítica**. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.
- GUATTARI, F. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.
- HJELMSLEV, L. **Ensaio lingüístico**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.
- KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- LACASSE, S. **Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music**. In: TALBOT, M. (Org.) *The Musical Work: Reality Or Invention?* RU: Liverpool University Press, 2000.
- LACASSE, S. **La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie**. In: *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, 2008, p. 11-16.
- LAZZARATO, M. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo, SP: Sesc, 2010.
- LÓPEZ CANO, R. **Música i intertextualitat**. In: *Revista Musical Catalana, Suplement ESMuC* 18, 2007, pp. 4-6.
- LUCAS, C. B.; SILVA, A. R. . **A constituição intersemiótica da música**. In: Alexandre Rocha da Silva; Regiane Nakagawa. (Org.). *Semiótica da Comunicação* 2. 1ed.: , 2015, v. , p. 107
- MARX, K. **Economic and philosophic manuscripts of 1844**. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf>. 2009. Acesso em: 06/04/2016
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, SP: Cultrix, 1964.
- MED, B. **Teoria da música**. Brasília, DF: Musimed, 2012.
- MOI, T. (Org.) **The Kristeva reader**. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1986.
- MOTTA, L. T. **Roland Barthes: uma biografia intelectual**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2011.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo, SP: HUCITEC, 2008.
- SOARES, T.; JANOTTI, J. . **Pop-Cult-Descolado: A Cultura Pop como dispositivo e maquinário estético-semiótico**. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. *Anais do Intercom*. São Paulo: Intercom, 2015. v. 1.