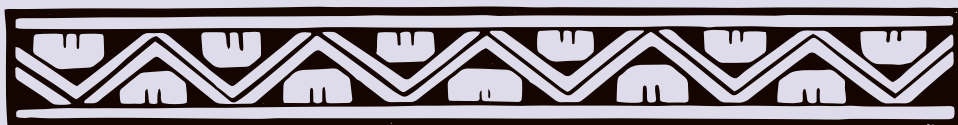


Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 36, N. 1, JAN.–DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

One — análise da ópera multimídia de câmara de Michael van der Aa

*Daniel Quaranta, Martín Robbio*¹

RESUMO: Neste trabalho, propomos refletir e estabelecer um contexto analítico para a ópera *One* (2002) do compositor holandês Michel van der Aa. Buscamos observar como se apresentam e articulam os gestos sonoros no espaço musical, sua referencialidade e o campo indicial a que remete o discurso musical, poético e visual, bem como a encenação, já que a peça reúne uma diversidade de elementos próprios do teatro musical. Assim, torna-se fundamental examinar atentamente as camadas intertextuais em jogo, dada a complexidade das relações entre diferentes meios de expressão e linguagens presentes. Diante dessas questões, consideramos relevante elaborar uma estratégia analítica que contemple a música em diálogo com os demais meios de expressão (poesia, vídeo, performance etc.), uma vez que se trata de obra multimídia. Para tanto, julgamos pertinente recorrer ao conceito de tradução intersemiótica.

PALAVRAS-CHAVE: Ópera experimental. Tradução intersemiótica. Análise musical. Michael van der Aa. Semiótica musical.

ABSTRACT: In this paper, we propose to reflect on and establish an analytical context for *One* (2002), a opera by the Dutch composer Michel van der Aa. Our aim is to examine how sound gestures are presented and articulated within the musical space, their referentiality, and the indexical field to which the musical, poetic, and visual discourse points, as well as the staging, since the piece brings together a wide range of elements characteristic of musical theater. Therefore, it is essential to carefully consider the intertextual layers at play, given the complexity of the relationships among the different means of expression and languages involved. In light of these issues, we consider it relevant to develop an analytical strategy that situates music in dialogue with other means of expression (poetry, video, performance, etc.), as this is a multimedia work. To this end, we find it pertinent to draw upon the concept of intersemiotic translation.

KEYWORDS: Experimental opera. Intersemiotic translation. Musical analysis. Michel van der Aa. Musical semiotics.

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

“*Buried pattern inside me slowly take the shape of what I never can describe.*”

— Michael van der Aa, *One* (2002).

O modelo pensado para analisar este trabalho é o proposto por Roman Jakobson (1984) sobre a tradução intersemiótica, cuja base é a hipótese que surge ao observar uma estrutura narrativa composta de diferentes meios de expressão ou textos: o vídeo, a música, o som, a cenografia, a poesia e o corpo. Jakobson classifica três tipos de tradução: a tradução intralinguística, interlinguística e intersemiótica,² que são definíveis com base em um único modelo: o processo de tradução. De maneira geral, todos os tipos e esquemas de comunicação, na cultura, podem ser apresentados como um processo de tradução de textos (ou fragmentos) em outros textos, uma vez que

tanto Peirce quanto Lotman encontram que a atividade fundamental da semiose subjacente a todos os textos é a autocomunicação, que envolve a reformulação da mensagem através de novos códigos e, portanto, de novos significados (Portis-Winner, 1994, p. 164 apud Torop, 2002).

306

Para Jakobson, a tradução intersemiótica é essencialmente criadora e possui diferentes graus de degeneração conforme o meio em que se desenvolva. Por exemplo, no caso de uma adaptação cinematográfica, pode ser autônoma, já em uma ilustração ou fotografia que acompanha um artigo, é complementar. Assim, a tradução intersemiótica incrementa o número de parâmetros de avaliação dependendo dos meios em que se desenvolva (Torop, 2002, p. 2). Um dos desafios da análise de uma obra como a que nos propomos apresentar aqui é observar (ou melhor, escolher) que tipos de níveis de comunicação serão utilizados para dar conta deste processo.

² Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: (i) traduzi-lo para outros signos da mesma língua, (ii) para outra língua, ou (iii) para qualquer outro sistema não verbal de símbolos. Esses três tipos de tradução podem ser designados de forma diferente: (a) tradução ou reformulação intralinguística (*re-wording*). É uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma linguagem, (b) tradução interlinguística ou tradução propriamente dita (*translation proper*) é uma interpretação de signos verbais através de qualquer outro idioma, e (c) tradução ou transmutação intersemiótica (*transmutation*) é uma interpretação dos signos verbais através dos signos de um sistema não-verbal (Jakobson, 1984, p. 69).

A ópera *One* apresenta dois níveis de textos de base que são complementares, como veremos mais adiante: o libreto (de autoria do próprio compositor) que consta de um poemário com cinco poemas e o texto documental, baseado na narração de cinco mulheres contando experiências traumáticas muito similares entre si e, por sua vez, muito similares às narradas no poemário. A interseção de textos e linguagens que coexistem nesta obra leva a considerar diferentes níveis de interpretação, que podem ser abordados como eixos analíticos. Não é possível determinar, contudo, se as declarações documentais devem ser entendidas como parte da encenação ou como textos de base que a precedem. De qualquer modo, as consideraremos todas como ficcionais e destacaremos a capacidade de interação entre elas e a possibilidade de que a tradução intersemiótica entre os distintos sistemas de signos seja criativa, ou seja, contribua com sua particularidade para a conformação da obra, o que implica que não é viável uma tradução literal de uma linguagem para outra. Esta coexistência retroalimenta os distintos meios expressivos e enriquece o total da obra.

307

Extramusical — intramusical

Na teoria musical, duas posições têm sido historicamente confrontadas: uma formalista, que entende a música como um sistema autônomo de sons e relações internas, e outra que a concebe como portadora de significados emocionais, culturais ou ideológicos. Como veremos adiante, vários autores lidaram com essa tensão. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a música tem um duplo semântico: por um lado, ela se manifesta em suas estruturas formais e sonoras; por outro, em sua capacidade de articular um “dizer musical” carregado de historicidade e elementos culturais. Assim, o contexto é decisivo na interpretação de suas relações e significados, como enfatizam Lotman (2002, p. 23) e Cook (1987, p. 24). Para muitos teóricos, a discussão sobre a dupla articulação da música é inevitável, pois, como destaca Dahlhaus, “a ideia de que seu propósito é expressar sentimentos é tão antiga e recorrente quanto a de que se trata de uma matemática ressonante” (1991, p. 30).

Leonard Meyer identificou quatro posições fundamentais a respeito da representação musical: a absolutista, a referencialista, a formalista e a expressionista (Meyer, 1961, p. 1–5). Para Jean-Jacques Nattiez a música é um ato simbólico capaz de comunicar tanto relações intrínsecas de ordem formal, estrutural e material, próprias ao discurso musical, quanto relações extrínsecas, ligadas a associações semânticas e extramusicais que podem assumir dimensões emocionais, ideológicas ou interartísticas (Nattiez, 1990, p. 10). Já Kofi Agawu acrescenta que a interpretação musical pode igualmente produzir significados intrínsecos e extrínsecos, funcionando de modo análogo à linguagem (Agawu, 2009, p. 27). Jakobson diferencia entre uma semiose introvertida (típica da materialidade sonora) e uma extrovertida (referindo-se ao mundo externo).³ Como já destacado anteriormente:

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 da ‘obra’, estabelecer relações indiciais com o mundo externo a ela (Quaranta, 2013, p. 163).

308

Nesse sentido, Lotman afirma que “é inconcebível pensar a música fora da estrutura artística e de seu contexto” (2002, p. 23). Derrida se dispõe a observar o conceito kantiano de *párergon* e se pergunta se seria possível distinguir o intrínseco do extrínseco dentro da obra de arte. Isto é, o que diferenciaria o essencial do “ornamental” em uma obra? Ele responde não saber qual é o limite onde termina e começa aquilo que é interno (essência?) e o que é superficial (acidente?). Na lógica do *párergon* adverte-se o procedimento desconstrutivo: eliminar a suposta evidência entre o quadro e a moldura, entre o dentro e o fora, entre o acessório e o substancial. Como projeto analítico, é interessante que Derrida nos propõe subverter o olhar acostumado — domesticado — do óbvio e converter esses objetos em estranhos e passíveis de serem problematizados (Krauss, 2010, p. 10). Contudo, é importante observar que existem tópicos e certos

³ É interessante observar o ponto de vista de Flo Menezes ao transferir “[...] seu conceito de semiose extrovertida, que Jakobson afirma corretamente estar ausente ou pelo menos fortemente reduzida na música, ao reino do objeto sonoro, no qual pensamos que existe um espaço extrovertido” (Menezes, 2006, p. 427).

elementos genéricos (neste caso, gêneros musicais, por exemplo) que são certos “repertórios organizados de operações criativas e interpretativas que conduzem à produção e identificação de textos estruturados de uma maneira determinada e com certas funções sociocomunicativas” (Lampis, 2016, p. 686). É claro que é difícil fugir desses parâmetros estruturados histórica e culturalmente, tendo em conta, além disso, que a forma esculpe o conteúdo material e simbolicamente, e vice-versa: cada conteúdo determina em parte seu enquadramento.

Em nosso trabalho analítico, interessa-nos pensar a criação musical como um processo em que os elementos narrativos surgem das relações intra e extramusicais. Este texto se inscreve nesse limbo resultante do duplo jogo entre a matéria musical, seu gesto, sua energia interna, as qualidades espectromorfológicas, suas relações de alturas conformando harmonias e ritmos, e todos aqueles elementos que emergem da apreciação da obra e que são passíveis de interpretação, muitas vezes situados fora da música, embora a influenciem. Da nossa perspectiva, é justamente a trama e a urdidura que se entrelaçam nesse duplo jogo o que possibilita alcançar um horizonte interpretativo, abrindo espaço a uma leitura criativa e analítica ampla da obra aqui abordada.

309

Traduzir — transcriar

Para alguns autores, como veremos a continuação, a tradução ou transcrição é um sistema de significação que descarta os pressupostos realistas e/ou miméticos e a interpretação literal, na qual se aspira a uma transformação “ponto a ponto” de um sistema semiótico para outro. O poeta e ensaísta Haroldo de Campos define a tradução criativa, ou transcrição, como o “avesso da chamada tradução literal” (Campos, 2013, p. 86), que aspira à transposição literal entre os meios que se tenta traduzir. Dessa forma, o ato de compor ou analisar — interpretar — uma obra pode ser construído a partir de um discurso que, frequentemente, está atravessado por expressões metafóricas, representações indiretas e/ou elementos assimilados de outras áreas do conhecimento e que têm a capacidade de inter-

pretar (ou atribuir) certa intencionalidade expressiva ao material sonoro, visual, poético etc., tanto do ponto de vista da matéria em si quanto de suas formas de apresentação, suas camadas, suas estruturas (micro e macro expressivas). Por isso, interpretamos os gestos, os movimentos energéticos, as estruturas espectro-morfológicas, a evolução das texturas, os timbres, entre outras qualidades que possam surgir no processo criativo de compor ou analisar. Diante de uma proposta de obra, desdobram-se, inevitavelmente, relações internas e conexões externas.

No processo analítico de uma obra de arte estaremos sempre envolvidos em um processo de recriação relacionado tanto a algum recorte textual quanto contextual. Dessa forma, estamos diante de um problema no qual não está apenas comprometida a questão do significado, mas o próprio signo — ou seja, sua materialidade, sua propriedade sonora e sua imagem visual — que não é outra coisa senão o que Charles Morris chama de iconicidade do signo estético, definido pelo autor como aquele signo que é similar àquilo que denota (Morris, 1985, p. 34). Embora Morris se refira à tradução interlingual, essas premissas se aplicam à tradução inter-semiótica, considerando a crítica à tradução literal em favor de uma transcrição paramórfica que aponta para a iconicidade (ou seja, a relação de semelhança) dos signos base (texto de base) e de destino (texto traduzido). Nesse sentido, um processo analítico, tal como proposto neste texto, refere-se à relação intertextual da análise como processo transcriativo, fugindo de uma lógica binária e excludente entre texto de origem e texto de destino. Concordamos com “uma reflexão que se liberte da lógica das oposições para embarcar nas tensões inerentes aos regimes de dominância de uma lógica participativa” (Mancini, 2020, p. 16).

A reflexão sobre a tradução intersemiótica ganha força no século xx, sobretudo no campo da poesia e das vanguardas literárias, que evidenciaram os limites e as possibilidades da tradução entre diferentes sistemas semióticos. Jakobson (1984, p. 6) observa que, na poesia, as categorias gramaticais carregam um elevado valor semântico, o que torna sua tradução problemática e, em certo sentido, intraduzível, sendo possível apenas

por meio de uma “transposição criativa”. É nesse contexto que o autor retoma o pensamento de Peirce, lembrando que todo signo pode ser traduzido em outro signo, processo no qual pode se desenvolver de maneira mais ampla e explícita (Jakobson, 1984, p. 5).

A partir dessa perspectiva, Jakobson define a tradução ou transmutação intersemiótica como “uma interpretação dos signos verbais mediante os signos de um sistema não verbal” (1984, p. 69), acrescentando que tal operação se realiza “de um sistema de signos para outro” e vice-versa. Esse conceito permite imaginar correspondências entre domínios distintos: por exemplo, uma imagem convertida em som, ou a transposição de um signo de um sistema não verbal para outro, em um processo de transformação que pode ser mais ou menos arbitrário. Assim, a criação ou análise musicais não precisam limitar-se às relações intramusicais — harmônicas, motivicas ou estruturais — mas podem também apoiar-se na transposição de parâmetros oriundos da “leitura” de sistemas semióticos diferentes, funcionando como representação ou ressonância de uma cena externa ao discurso musical. Na tradução de um poema ou de uma “função poética”, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos no qual se plasma a mensagem da informação estética, não da mera estruturação semântica (Campos, 1977, p. 100). Por isso, em uma obra interdisciplinar como a de Van der Aa, a presença de linguagens diversas não se propõe simplesmente a dizer o mesmo em diferentes sistemas semióticos, mas, pelo contrário, cada expressão contamina e reinterpreta as outras, fomentando, assim, uma proposta estética que não poderia alcançar o mesmo significado com um único idioma ou com uma tradução meramente semântica.

Todo processo de tradução deveria estar estruturado com base na correlação dos tipos de informação mínimos necessários para criar uma ponte entre os dois textos. O tradutor deve entender de que maneira está organizado o texto base e traçar as estruturas e os limites da semiose para compreender as unidades textuais (isto é, os signos) separadamente (Torop 2002, p. 2). No caso da tradução intersemiótica, a perda de informa-

ção pode chegar a altos graus de degeneração [sic], enquanto nas operações de tradução interlinguais torna-se necessária uma maior precisão, gerando um menor grau de dispersão (Gorlé, 1993, p. 163). Jakobson denomina esse procedimento de “transposição criativa” (1984, p. 67), enquanto Ludskanov fala em “transformações semióticas”, entendidas como a substituição de signos de um código por signos de outro, preservando, na medida do possível frente à entropia, a informação constante em relação a um sistema de referência, ao mesmo tempo em que acrescenta uma ressonância própria capaz de enriquecer o significado original (1975, p. 8).

A tradução criativa ou transcrição permite um regime de adequação pertinente à transposição de ideias que vinculam o texto de base ao texto de destino, sacrificando o ideal de fidelidade formal em prol de uma fidelidade comunicativa-artística e, portanto, contextual. A tradução tem, desde já, uma referência ao signo de origem, mas o signo que o traduz revela sua própria materialidade, suas qualidades específicas. Por isso, o que é representado, por exemplo, em uma poesia adquire a materialidade própria da imagem quando é traduzida por esta, ou seja, cores, formas, linhas, texturas, etc., que se agregam e de algum modo atentam contra a ideia de “fidelidade”. No entanto, consideramos que essa falta de fidelidade é frutífera, pois aumenta as possibilidades de interpretação e reinterpretação do signo, ou seja, o atualiza: traz ao presente um signo passado. O signo estético tem a qualidade de não ser meramente representativo, mas sua qualidade material própria lhe confere características específicas. A identidade está excluída de antemão: sempre é um signo incompleto. Renata Mancini acrescenta que:

não se pode negar o diálogo direto da obra traduzida com a obra original a ser, em maior ou menor grau, recriada sob novas coerções. O que resta é que o percurso de criação do tradutor, mesmo que conte com guias mais definidas, não deixa de ser um ato de enunciação, um ato de criação, portanto (Mancini, 2020, p. 20).

Nesse contexto, Octavio Paz descreve o crítico (ou analista) como um “poeta que traduz em palavras linhas e cores”, ressaltando que tanto a

análise quanto a criação estão atravessadas por um processo de tradução em permanente movimento e intercâmbio (1967, p. 34). Portanto, o campo de relações entre os elementos musicais e extramusicais vincula-se ao conjunto de informações que articulam unidades musicais com objetos extramusicais, no âmbito do complexo processo de extração de sentidos e de identificação com o referente. Sob essa ótica, o processo analítico pode assumir diferentes enfoques, incluindo narrativas baseadas em metáforas ou em figuras retóricas que procuram descrever o comportamento estrutural da música. Não se trata apenas de examinar as relações estruturais entre parâmetros intramusicais, mas de compreender a arte em suas interseções como um verdadeiro processo de transcrição.

One

“[...] ler significa despojar-se de toda intenção e todo preconceito para estar pronta a captar uma voz que se faz ouvir quando menos se espera.”

— Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (2002, p. 175).

313

*One*⁴ é uma ópera de Michel van der Aa (n. 1970) que dirige a atenção do espectador inexoravelmente para um personagem interpretado pela soprano Barbara Hannigan. A protagonista aqui não é percebida como “uma”. Aparentemente, é uma mulher fragmentada. O som ao vivo e a trilha sonora (em adiamento) junto com o vídeo formam a tríade através da qual esta obra é apresentada. No entanto, no que é contado, não parece haver uma narrativa linear ou cronológica. Há uma atemporalidade narrativa semelhante à de um sonho ou ao tempo psicológico. No palco, pouco se vê e tudo acontece em um espaço interior. Essa temporalidade é quebrada pela interrupção de um registro, que aqui chamamos de documental, no qual encontramos a declaração de cinco mulheres contando uma experiência traumática, vinculada a estarem perdidas em uma floresta, à noite, sentindo frio e declarando uma série de referências a sons, medo, sensações de desorientação. O registro documental é tomado como um dos textos base da ópera junto com os poemas que compõem o libreto.

⁴ Disponível para *download* em <https://www.vanderaa.net/work/one/>.

A voz da protagonista se multiplica de uma até múltiplas camadas “corais” que interagem com o vídeo e com ela fora do vídeo. Entre ela e seu *alter ego*, estabelece-se uma relação dialógica tanto visual quanto sonora. Durante toda a obra, estabelece-se uma curiosa mistura narrativa. Mistura-se o gênero ficcional operístico representado pela protagonista Barbara Hannigan (e seu *alter ego*) e um registro, aparentemente, documental. Esses registros são pequenos monólogos que se distribuem ao longo da obra.

O poema e o registro documental

314 Nesta análise, consideraremos dois textos de base: o poema e o registro documental. Não sabemos ao certo qual foi o primeiro, nem mesmo se o registro documental está baseado em experiências reais. Tampouco podemos afirmar que foram criados anteriormente aos demais textos. Talvez o fato de que o ponto de partida das teorias semióticas sobre a tradução seja geralmente verbal nos leve a usá-los como pontos de partida. No entanto, isso não implica que sejam prioritários sobre os outros; pelo contrário, além das traduções, transposições e codificações já mencionadas, o que aparece de maneira explícita é a interação entre os sistemas. Este conceito pode nos ajudar a desierarquizar as ideias de origem (base) e destino. Porque a interação, como vimos, não ocorre entre textos originais e já definidos estaticamente, mas entre cópias, entre sistemas já codificados com sua própria materialidade estética e não a partir de um original neutro que parece ser anterior e prioritário sobre os demais.

Os textos de base já são traduções de outros signos e, enquanto poemas e documentários, já portam suas características e qualidades próprias, pelas quais são analisáveis e interpretáveis em si, além de sua função de base. Então, em um sentido meramente analítico e metodológico, não de prioridade, consideraremos cada um desses dois níveis como parte do que chamaremos de base textual a partir da qual se constroem criativamente cada um dos outros níveis de tradução (sonoro, visual, corporal, cênico e musical), os quais, por sua vez, nos remeterão novamente aos textos de

base — reinterpretando-os — em uma cadeia semiótica infinita. Vamos descrever brevemente esses elementos.

O libreto é um poemário que consta de cinco poemas curtos. No primeiro, a narradora apresenta um problema existencial: define um espaço, um clima geral escuro e úmido, um estado de ânimo (está presa em algum nó, encruzilhada), e coloca a perspectiva de uma dúvida sobre o problema que apresenta (não perdeu um filho nem sua cidade pegou fogo e é capaz de ver). Este poema parece apresentar questões de ordem interna, questiona o que percebe, e dúvida sobre a objetividade dos fatos (“*I seriously start doubting the objectivity of fate*”). No segundo poema, apresenta um clima geral de incerteza e imobilidade. A imagem de estar no chão coberta de perguntas e com o estômago cheio de pedras (“*Motionless. I find myself on the ground. Covered with questions. Stones invade stomachs*”) gera um estado de confusão, angústia, pouca luz e uma certa desordem perceptiva. Novamente aparece a imagem de falta de ar. No terceiro, é apresentada uma falta de horizonte. O personagem não tem a quem pedir ajuda. O problema é interior e não é consciente (“*A space not lashed by knowledge but lent to the losing of it*”). Menciona a palavra asíntota⁵ que provém do grego *asumptotos* (composta de “*a*”: “sem” e “*sumpipto*”: “encontrar-se”), que significa portanto “sem se encontrar ou sem se tocar”. Pergunta-se se, ao encerrar sua cabeça (que parece disparar-se ao vazio), estaria mais a salvo (“*Cage my myriad mind instantly?*”). Na última frase deste poema: “*The only thing I could have said died before it reached an ear*” (“a única coisa que poderia ter dito morreu antes de chegar ao ouvido”) interpreta-se uma relação de desencontro entre o dizer e o ouvir; novamente criando uma distância entre a voz e o que se escuta. No quarto poema, continua descrevendo o ambiente desenvolvido até aqui. Fala do sufocamento, da perda de um referencial, descreve nova-

315

⁵ No estudo das funções, a linha reta em direção à qual o gráfico da função é infinitamente aproximado, mas sem que ambos se encontrem durante essa aproximação infinita; as assíntotas surgem naturalmente quando se estuda o comportamento de uma função “no infinito” de variáveis (ver <https://www.fisicalab.com/apartado/asintotas-funcion>).

mente a floresta, um ambiente onírico e uma floresta no verão. O poema final se dirige a um aparente reencontro. Esse espaço pelo qual se perguntava no início é como todos os outros (“*Could I define this space? It is like all others*”). A última frase: “*it is like all other*” é repetida três vezes como uma afirmação autoimposta ou como um mantra. Finalmente, encontra-se diante do espelho. Claramente, já é uma (“*I’m staring into the clearest mirror. I am one*”).

O libreto e o registro documental nos oferecem algumas pistas que podemos rastrear em busca de relações visuais, corporais e sonoras. Os componentes formais (na forma do conteúdo) que pensamos durante a experiência estética da leitura do libreto ou nas entrevistas documentais foram os seguintes: imagens, sons, edição de vídeo, encenação, atuação, narração, gêneros ativados pela encenação, intertextualidade, clima geral do discurso, ambiente. Esses componentes foram necessários para estabelecer quais são os elementos que se conservaram, aqueles que se transformaram e aqueles que se dispersaram. Existia a expectativa, também,

316

Poema	Afeto	Clima, Cor/iluminação	Ambiente, materiais	Sons
I	<i>Angústia, falta de ar, desequilíbrio, mudez, ossos petrificados</i>	<i>Escuridão, umidade, bruma</i>	<i>Bosque, madeira, circular</i>	<i>Ramas, rochas, osso, ondas-mar</i>
II	<i>Angústia, falta de ar, imobilidade, dúvida, divisão do eu</i>	<i>Escuridão, noite, turvo</i>	<i>Bosque, casa, madeira, estrela, fogo</i>	<i>Ruídos da noite, faíscas/ fogo</i>
III	<i>Dicotomia razão/ sentir, confusão, medo do futuro?, velhice</i>	<i>Algo de claridade</i>	<i>Mar, colinas, espaço interior/ exterior, água</i>	<i>Mar, rumores</i>
IV	<i>Recorrência, Asfixia, Violência</i>	<i>Verão, bruma, umidade</i>	<i>Interior, teia de aranha</i>	<i>Sons de verão, sons interiores</i>
V	<i>Calma, acha-se a si mesma</i>	<i>Iluminação tênue</i>	<i>Espaço</i>	<i>Acalmam-se os sons</i>

Quadro 1. Cinco poemas e seus elementos de compreensão.

da intromissão de elementos que poderiam estar “fora” deste campo definido previamente, o que finalmente não aconteceu. A ópera *One* possui uma potente coesão entre os elementos propostos pelos textos de base e a transposição em obra, cujo resultado é uma ópera de câmara.

Após analisar os textos base, decidimos reduzir os parâmetros mencionados a quatro elementos que consideramos que poderiam servir para entender o “clima” geral da obra como processo de tradução de cada um dos cinco poemas e o registro documental, aqui considerados como textos base para a construção desta obra (Quadro 1).

O poema

1
*Could I define this space?
Untamable waves of
darkness breaching porous black
rocks. A form of heat that
doesn't rise. While trees turn
wet with night, bones become
branches. A heartrending distance
looms.
Within this encircling knothole,
I seriously start doubting
the objectivity of fate.
I seriously start doubting
the essence of it. A buried
pattern inside me slowly
takes the shape of what I
never can describe.
My village has not
burned, my child has not died. Blindfolded
in the darkest room, I still can
see my shadow.
I'm in this encircling
knothole.
Down on the beach, five
black whales are crashing.*

II

*Motionless. I find myself on the
ground. Covered with questions. Stones
invade stomachs. Windows stand starless
still. With little or no light
I clearly see all I can
see. An order without lines, sparks or
colour. The charts show no coherence.
Should I breathe the muddied night air?
Tear the light curve off its asymptote?
Cage my myriad mind instantly?
Without faltering, attempt
the impossible and find
my longitude? A wounded
shooting star falls. Nothing catches
fire and I am unaware.*

III

318

*There are no bills
to look to here, for help.
I must make my decisions in
the space of five breaths.
A space not lashed by knowledge
but lent to the losing of it.
An old woman is staring back
at me
from her side of this trespass.
Are there others like myself?
Without touching, how can I
know the other guests exist?
Fingers
leaking back to the sea. My own body
solemn in the water subject
to these irregular black
forms. The only thing
I could have said
died before it reached an ear.*

IV

*Eerie feelings of
recurrence. Before my helpless
sight, I find myself rushing out again. The door*

*senses me, it hesitates.
Once more I founder in
the cataract of details.
Choking
Drowning. The trouble of a
solution ringing violence
in my ear. I call a name that the walls
give back to me.
If I can fill the unforgiving
minute with a second's
worth of silence, find a frame
that brings no second motion,
I will harness myself
in rigid cobwebs. A sleep
that no pain shall wake. And all this
frozen
in hazy summer woods.*

v
*Could I define this space?
It is like all others
like all the others
like all the others.
I'm staring into the clearest mirror.
I am one.*

(Michael van der Aa)

Análise do poema — entre a unidade e a multiplicidade

Na obra, observamos a presença de múltiplos elementos representados em cena: música, imagem, documentário, gestos, texto, cenografia, iluminação e sons eletroacústicos. Todos esses componentes convergem em uma mesma direção e, assim, adquirem unidade. Por exemplo, os sons da eletrônica parecem corresponder, simultaneamente, ao acender e apagar de uma lanterna, ao crepitar de paus em chamas, ao caminhar sobre galhos ou sobre folhas. Por outro lado, as cinco mulheres que aparecem no registro documental narram a mesma história com palavras distintas e sotaques variados. Ou seja, o múltiplo se organiza em unidade. Todas são mulheres brancas e loiras, o que sugere que poderiam funcionar como *alter egos* da

protagonista. Esses elementos convergem para repensar a tradução entre diferentes sistemas, entendida aqui como uma tentativa criativa e plural de transpor signos de um sistema para outro, isto é, de buscar uma unidade impossível na diversidade. Uma outra forma de unificação da multiplicidade cênica ocorre no agrupamento dos galhos em frascos, gesto cuidadosamente registrado em um caderno, como se houvesse a intenção de sistematizar e organizar o múltiplo.

A melodia de início e de final, com pedal em *dó#*, é um exemplo da unidade entre a mulher jovem do começo e a idosa que aparece mais tarde. No entanto, ao longo da obra, a soprano se debate com uma multiplicidade de vozes que interrompem seu discurso. Na parte 3, é possível ver um discurso linear que é entrecortado pela aparição de outras vozes. A psicose propõe um transitar diferente do discurso homogêneo, do senso comum. Questiona o que é uma certeza naturalizada e, nesse sentido, abre um âmbito de possibilidades que propõem novas condições discursivas e políticas. Julia Kristeva afirma que “em toda linguagem existe um elemento heterogêneo em relação ao sentido e à significação” que pode se revelar “como ritmos, entonações, glossolalias no discurso psicótico” e que produz “uma distintividade suscetível de articulação incerta e indeterminada porque ainda não remete (nas crianças) e porque já não remete mais (no discurso psicótico) a um objeto significado por uma consciência tética” (1981, p. 259). No caso de *One*, a voz da soprano parece ser interrompida pelo discurso psicótico, que rompe a homogeneidade.

320

Outro elemento que pode ser destacado é a relação entre o dentro e o fora. A cenografia propõe um ambiente escuro, úmido, frio, com uma iluminação caracterizada pelas sombras. Pode ser uma metáfora da consciência interior? Nos testemunhos documentais, todas as mulheres coincidem em que queriam sair desse lugar frio e escuro em que se encontravam e percebem que “devem se mover”. Esse intento de se mover parece sem saída. Em absoluta relação com a circularidade que rege a obra, parece ser o movimento próprio de um Sísifo: cortar os galhos, adicioná-los ao caminho e voltar a cortar mais para adicioná-los novamente. Conduzirá a algum lugar esse caminho? Ou, pelo contrário, é infinito?

A cena no final em que a mulher agarra o pulso da idosa como se fosse um galho que quer quebrar já foi antecipada pelos testemunhos documentais (minuto 39). E pode ser entendida como parte dessa confusão entre o dentro e o fora. O fora parece ser representado por algumas imagens que não coincidem com a encenação da obra: “*My village has not / burned, my child has not died*”. Esta imagem pode se referir a uma cena do passado que tenta negar. Esse passado em relação ao fogo aparece novamente em “*Nothing catches fire*”. As cenas naturais: “*Down on the beach o hills*” das quais se olha também são cenários externos aos quais faz alusão. Esse fora pode ser um lugar de refúgio, contrastante com o interior escuro e frio. Mas permanece a dúvida: Há algo fora? Como saber? O tocar se converte em metáfora da experiência sensível: “*Without touching, how can I / know the other guests exist?*” O tátil, o sensorial é algo da ordem do externo comprovável através dos sentidos. Talvez algo que funcione como uma corda que a devolve ao mundo sensível. No entanto, os dedos lhe escapam: “*Fingers leaking back to the sea*”.

Há algo dentro dela: “*A buried / pattern inside me slowly / takes the shape of what I / never can describe*”. Algo que lhe é estranho, mas ao mesmo tempo é próprio. Nessa escuridão “*I still can see my shadow*”. Será essa sombra algo estranho da ordem do inconsciente? Algum trauma? Algo do passado? A sombra na escuridão é algo que pode ser pensado a partir da figura do negro sobre negro, ou seja, o que não poderia se destacar, mas igualmente está. Também em: “*darkness breaching porous black*”. É significativo que, no final da obra, aparece a mulher agora com vestido branco. Aí já é visível: branco sobre negro. Então, há algo da ordem do escuro que, no entanto, é visível para ela: “*With little or no light / I clearly see all I can / see*”. Mas ela não consegue sistematizar: “*order without lines, sparks or colour, the charts show no coherence*”. Como traduzir isso, que é de uma ordem não simbólica, para o discurso? “*A space not lashed by knowledge but lent to the losing of it*”. Ou seja, um espaço não cognoscível, que perde a razão, mas que afeta profundamente o Eu/One. “*I seriously start doubting / the objectivity of fate*”: pode agir ou simplesmente deve se entregar? “*I must make my decisions in the space of five breaths*”.

321

A decisão é própria de um Eu consciente e racional, mas há algo/outro aqui que decide por ela ou tem autonomia? Esse algo é da ordem do destino ou desse trauma inconsciente que a persegue? “*My own body / solemn in the water subject / to these irregular / black forms*”. A água é o lugar do que flui, o que não se pode controlar porque sempre escorre. Ela, seu corpo, está sujeita a essas formas escuras e irregulares. É uma metáfora do corpo estagnado que não se permite derivar nas águas. Há uma tensão entre o estático, entendido como controle, e o que flui e deriva sem sistematização. Como um discurso que tenta agarrar ou controlar o que não tem sustentação. “*I will harness myself / in rigid cobwebs*”. Será que a busca é engessar aquilo que escorre? Como narrar ou contar na ordem discursiva aquele trauma que não tem representação? As contradições e tensões fazem parte desse intento de colocar em palavras algo que não é da ordem da representação binária (signo fechado). Pode-se pensar em relação ao discurso poético, que é uma fuga da representação e da semiose fechada em direção à interpretação infinita.

322

“*The only Thing / I could have said / died / before it reached an ear*”: novamente a impossibilidade. “*Could have said*” (condicional) quer dizer que não chegou a dizer? Ou disse, mas não foi ouvido? Há algo que possa ser dito ou é simplesmente uma representação da impossibilidade? O que “poderia ter dito” não alcançou ouvidos. Os ouvidos, novamente, podem ser entendidos à maneira dos dedos: algo da ordem do mundo sensível externo. Como transmitir para fora o que se passa por dentro? A circularidade é outro dos aspectos repetidos. O “*encircling knothole*” aparece tanto na música, quanto no poema, quanto na cena. O *dó#* do início retorna no último motivo e a frase “*Could I define this space*” se repete. Só que no final há uma resposta para essa pergunta. Na verdade, quem tem a resposta não é ela, mas a anciã (outro eu da velhice?): “*It is like all others*”. A figura do “*clearest mirror*” é circular, a relação com o espelho é constante em toda a obra, a partir da protagonista e das projeções. A figura do duplo e do eterno retorno, no entanto, voltam com alguma diferença. A frase do começo não é a mesma do final, embora seja formada pelas mesmas pala-

vras: agora (depois de toda a obra) pode ser respondida. O “one” que é a última palavra do poema, na obra se repete. Essa repetição é significativa porque novamente é um, mas é muitos. Não pode haver univocidade. Apesar disso, todo o poema é uma tentativa de apreender essa multiplicidade no um, de capturar o impossível (literalmente: “*attempt the impossible*”). Como, por exemplo: “*Tear the light curve off its asymptote? / Cage my myriad mind instantly?*”

Relações entre o sonoro e o visual

Primeira seção. Na primeira seção, encontramos uma evolução desde um *blackout* total até pequenos flashes realizados com uma lanterna. Barbara Hannigan se ilumina intermitentemente e revela seu rosto e, em seguida, seus passos (Figura 1). Ela canta uma melodia pedal sobre *dó# a cappella*, acompanhada pelo som da lanterna que a ilumina intermitentemente. O ritmo se comprime. Ela repete o verso inicial até “*Within this encircling knothole*” e recomeça. Canta apenas a metade do primeiro poema. Termina com a pergunta: “*could I define this space?*”. O texto sobre este pedal e o som da lanterna remetem ao estalar dos passos sobre galhos. Este som,

323



Figura 1. Fotograma da primeira seção.

como veremos mais adiante, é um dos sons estruturantes da peça. A expressão facial de Hannigan é neutra. O poema e a melodia falam por si. Sua postura corporal também não apresenta uma expressividade exacerbada. Aos poucos, ela se aproxima do centro do palco e começa a segunda seção. Inicia-se com uma voz gravada em *dó#*. O pedal soa como um mantra.

Segunda seção. Começa cantando a segunda metade do primeiro poema a partir de: “*Within this encircling knothole, I seriously start doubting [...]*”. Aqui há oito subseções divididas pelos materiais sonoros e pelos movimentos de Hannigan no palco. Nesta seção, o material musical começa a sofrer transformações intervalares e rítmicas. Os intervalos se ampliam e os ritmos aceleram (vejamos as figuras): Figura 2, expansão intervalar: parte de um *dó#* e os intervalos melódicos se expandem. Segundas, quartas aumentadas, nonas justas, nonas menores. O fim desta subseção é marcado pelo movimento em direção à mesa. Os intervalos soam tensos. Figura 3: nesta subseção, os intervalos (sétimas menores e maiores, terças e sextas) são mais distantes e as estruturas rítmicas também se complexificam (sextinas, tercinas etc.). Os agrupamentos das tercinas apresentam conjuntos métricos desiguais. Figura 4: os agrupamentos rítmicos agora são em semicolcheias. Por outro lado, observemos como uma estrutura melódica é invertida, procedimento levando a uma coesão material e, ao mesmo tempo, a uma condensação dos procedimentos, oferecendo cada vez mais tensão. Entre a soprano no vídeo e a soprano no palco, observamos que as duas vozes estão dispostas de modo a não se interromperem (especialmente no início das sílabas). Figura 5: o ritmo da voz principal (no palco) continua seu processo evolutivo somando complexidade rítmica (agora tercinas de semicolcheia). O *cluster* do coro é formado por sétimas menores, segundas, quarta e nona menor. Isso se assemelha estruturalmente à relação intervalar característica na construção da melodia. Todos esses intervalos oferecem uma relação de tensão e certa instabilidade. A melodia no vídeo sai do pedal e aparecem os primeiros saltos de sétima maior e nona menor, mas seu eixo continua em *dó#*. Esta seção evolui de forma similar até a última subseção; Figura 6: na parte final deste movi-

mento, podemos observar que as duas vozes vão cantar em uníssono. O coro vai apresentar uma maior complexidade de alturas, formando um *cluster* denso e dissonante.

Na narrativa visual de toda esta seção, temos a soprano no palco e a soprano filmada em uma tela ao fundo, a uma certa distância. À medida que as melodias se complexificam, encontramos uma coreografia sutil de movimentos da mesa, onde a soprano no palco vai se aproximando da tela, levantando-se ou se sentando, onde ambas (soprano no palco e no vídeo) se movem juntas. Este jogo visual se refletirá nas estruturas sonoras do canto de ambas (como vimos na Figura 6, elas terminam cantando em uníssono). Na terceira vez que ela se aproxima da tela, ambas ficarão enquadradas e em foco, e precisamente aí começam a cantar em uníssono.

326

O gesto de dissociação e encontro entre as vozes é um dos que podemos identificar como seminal no processo de tradução. Veremos ao longo da análise que se exploram diferentes formas de interação entre as vozes: desde disparidade rítmica, *clusters* muito dissonantes, uníssonos, *hoquetus* etc. A relação de ser ou não ser uma está plasmada no tratamento das vozes. Neste ponto, a câmera gira da esquerda para a direita em um vaivém no qual a soprano na tela é momentaneamente ocultada. Este duplo jogo entre som e imagem é um gesto absolutamente significativo para a narrativa geral da obra. Há um forte diálogo entre os textos sonoros e visuais, que, do nosso ponto de vista, geram uma unidade semiótica a serviço do que o compositor quer contar.

Na parte eletrônica, o compositor trabalha com uma base sonora bastante simples no que parece ser o processo de *time stretching* do som da lanterna, resultando em um som caracterizado por uma textura granular predominante que se confunde com o som de insetos ou galhos quebrados (como aparecerá na narração das mulheres perdidas na floresta). Todos os cortes desta seção são dados pelo som da lanterna (mencionado na seção 1) que, se tivéssemos que continuar criando associações, poderíamos dizer que soa como uma tesoura se fechando. Curiosamente, este som é o que gera as mudanças de planos, os cortes da segunda seção (de 1 a 8),

65 pitch
65 clicks
65 sopr. vid
65 sopr. sit down

My... vil-lage has not burned. While... trees turn... wet... with night, bones be - come bran - ches. dar - kest... room I still can see my sha

f *ff* *f* *ff*

staccato *pizzicato*

A

Figura 5. Complexidade rítmica somada a saltos tensos.

100 pitch
102 clicks
100 sopr. vid
100 sopr. percussive

Down on the beach five black whales are cra-shing. I'm in this en - cir-eling I

ff *p*

Down on the beach five black whales are cra-shing. I'm in this en - cir-eling I

Figura 6. Coesão motívica e formal das alturas (indicadas as mudanças e deslocamentos do motivo).



Figura 7. Fotograma da segunda seção.

328

os movimentos de câmera ou o movimento da soprano com sua mesa. No início da nova seção, aparecerá no vídeo a imagem de alguém quebrando um tronco. Em um caderno, traça linhas e as risca (parece um prisioneiro contando os dias). O som dos galhos se quebrando se assemelha (por sua espectromorfologia) ao som (*on-off*) da lanterna.

Terceira seção. Aqui, começa a aparecer uma terceira camada sonora na fita, que são as onomatopeias, somando-se ao coro, à voz principal, à voz secundária e aos cliques. Todos esses sons imitam galhos se quebrando, insetos ou passos. Canta: “*I find myself on the ground*” (Figura 8) e começam os relatos de diferentes mulheres. Todas com sotaques diferentes. Os relatos são similares. Todos eles se relacionam aos sons da noite, isto é, à escuta. Uma escuta que, certamente, está invadida pelo medo em algum lugar desconhecido. Aparentemente, são relatos de infância. *Primeiro relato* (Mulher 1): aqui há uma mudança de registro narrativo. Parece um documentário dentro da ópera. A Mulher 1 conta uma experiência traumática em uma floresta. Não sabemos se foi um sonho ou algo real. Ela corria sem saber para onde estava indo. Fazia frio e estava escuro. O som que ouvia, conta, eram insetos e, à medida que caminhava, os

less I find my - self on the ground. stop suddenly SENIOR LADIES dark space story 1. I find my - self on the ground.

Figura 8. Saltos extremos (9ª aumentada) na voz.

le and find — lon - tude. A woun - del shee - ling star falls. No - ting video barbara cat - che fire and I am un - SENIOR LADIES dark space story 2. mach.SomachSomachWindows stand or no light I clear - ly see all.

Figura 9. Frases completadas entre os dois personagens, formando um diálogo.



Figura 10. Fotograma da quarta seção.

330

galhos muito secos se quebrando. Neste ponto, podemos conectar todo o ambiente sonoro e visual com esta declaração. Terminado o relato da Mulher I, a atividade sonora e visual, entre a soprano no palco e no vídeo, começa a ser mais intensa. A câmera oscila como um pêndulo, colocando o vídeo um pouco fora de foco e a soprano no palco em foco. As onomatopeias vão se intensificando junto com o coro, que parece ser disparado de um teclado. *Segundo relato* (Mulher II): neste relato, novamente, conta uma cena noturna, fria e úmida. Corria por um lugar desconhecido. Ouvia ruídos da noite, insetos. Quando seus olhos se acostumaram à escuridão, começou a se mover e a ouvir os galhos quebrados a cada passo. *Terceiro relato* (Mulher III): conta o som dos galhos quebrados a cada passo. A sensação agradável desse som. *Quarto relato* (Mulher IV): relata o som dos insetos, a noite, a floresta, o frio e a umidade. Conta uma sensação pouco confortável que não sabe como descrever.

Quarta seção. Começa cantando: “*A wounded shooting star falls. Nothing catches fire and I am unaware*”, com a particularidade de que, agora, cada uma das “personagens” vai completar a frase, como podemos ver na Figura 9. A disposição visual, nesta seção, é em forma de espelho.

Aqui, o “binômio” de duas personagens, finalmente, parece encontrar um eco em si mesmo. Outra característica desta seção é que este diálogo evolui desde o procedimento das duas personagens: completar as frases que a outra começou, como vimos até agora, para um *hoquetus* ou hoqueto. O hoqueto era uma técnica de composição durante o Ars Antiqua, na qual o fluir da melodia era interrompido pela inserção de silêncios, geralmente, para que as notas ausentes fossem cantadas por outra voz, dividindo assim a melodia entre as diferentes vozes. É exatamente o que acontece aqui com a interrupção e completude das frases do poema. Outra observação é que realiza este procedimento após colocar um som de *rewind* de uma fita (que também vem do som da lanterna), com o qual, é como se a cada rebobinada aparecesse uma transformação do procedimento de interação entre o vídeo e o palco. Vejamos nas Figuras 11a e 11b como este procedimento é realizado: na Figura 11a, podemos observar uma exacerbação deste procedimento (a Figura 11a corresponde à partitura da Figura 11b, onde se mostra um hoqueto mais rápido e expressivo). Este é o momento mais intenso e, talvez, o único em que a soprano (no palco) se apresenta com um gesto mais expressivo, enquanto, no vídeo, permanece mais neutro.

331

Interlúdio. Ocorre uma mudança de cenário. Vozes em *off*. Um quarto onde coloca os galhos no chão. Volta ao palco. Neste interlúdio há pouca atividade sonora e retorna o registro documental com outras mulheres que contam suas experiências muito similares às anteriores. Uma das características sonoras principais deste momento são os sons de longas respirações. Algo nessa voz parece se transformar. Surge uma voz (na fita) com “ar”, como se fosse emitida por uma pessoa mais idosa. Visualmente, também algo se transformará. A jovem que era ela mesma representando-se no *alter ego* da soprano transforma-se subitamente em uma idosa vestida igual, como poderemos ver na Figura 14: unificam-se assim as imagens da soprano no palco, da mulher idosa e do *alter ego* de ambas vestida de branco. Talvez este seja um momento em que o espectador pode especular sobre uma certa circularidade da história. Ou seja, isso está acontecendo simultaneamente uma e outra vez.

Figuras I a e II b. Hoquetos vocais com frases complementadas pelas personagens, recurso que denota unidade entre elas.

Figura 12. Gestos (com variações morfológicas e justaposições) recorrente na obra, com potente coesão em termos de alturas.



Figura 13. Fotograma da quarta seção.

Quinta seção. Após o “encontro” com seu *alter ego* idoso, começa uma seção que estaria dividida em duas partes. Na primeira, trabalha novamente sobre o poema III. Um “coro” harmonizado dobra a melodia com muito som de “ar”. Em alguns momentos, ela fala com seu alter ego, pedindo que ele vá embora. Esta seção começa suave e vai crescendo tanto em densidade quanto em ações e expressão. A melodia se torna mais extrema, aparecem contornos mais pontiagudos e o coro (já sem ar) mais complexo e claro. A soprano canta e se interrompe com pequenas frases faladas direcionadas ao seu *alter ego* idosa. Mudança abrupta de ação dramática. Ela corre pelo palco e, quando para, canta. Quer fugir. No momento em que ela se detém, a câmera se move em sua direção. Aproxima-se e afasta-se. Este tipo de ação é novo. Estamos chegando ao segundo ponto culminante da obra. Ela se desespera. No vídeo, aparece seu alter ego jovem e elas cantam em dueto com um pulso dado pelo som de um galho se quebrando.

333

Sexta seção (final). Volta a caminhar com a lanterna. Ilumina-se e tenta encontrar o caminho. Volta ao palco. Seu *alter ego* idoso a observa e canta suavemente: “*Could I define this space? Is like all others I am sterile I’m staring into the clearest mirror. I am one, one, one...*”



Figura 14. Fotograma da sexta seção.

334

Conclusões

“Não basta abrir a janela para ver os campos e rios. Não é o bastante não ser cego. Para ver as árvores e as flores É preciso também não ter filosofia nenhuma. Com filosofia não há árvores: há ideias apenas. Há só cada um de nós, como uma cave. Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora. E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse, que nunca é o que se vê quando se abre a janela.”

— Alberto Caeiro, *Poemas inconjuntos* (2010, p. 55).

A obra *One* de Michel van der Aa pode ser interpretada de diferentes maneiras. Para compreender alguns dos procedimentos presentes nesta obra, foi necessário realizar o processo que toda tradução intersemiótica exige como primeiro passo: determinar e observar o texto base. Neste caso, escolhemos dois níveis observáveis de textos base (o poemário e o registro documental). Assim, começamos analisando os textos do poemário e o registro documental que está inserido na ópera como um metatexto.

Entre ambos os registros havia muitos pontos em comum e total coerência narrativa. Obviamente, aqui se apresentou uma disjuntiva: não podemos saber qual dos dois textos veio primeiro ou se o registro documental

é outra camada da ficção. Isso não tínhamos como saber, por essa razão, consideramos ambos como textos de base. A partir dos elementos que ambas as instâncias nos ofereceram, passamos a resumir (como ideias semi-nais) em listas, catalogando: afeto, clima/cor e iluminação, ambientes/materiais e sons de cada um dos poemas. Esta abstração, que é absolutamente subjetiva, pôde dar conta de um universo ao qual nos aproximaríamos uma vez que pudéssemos analisar o texto de destino: a ópera de câmara *One*.

O procedimento foi observar o aspecto processual contido em um primeiro nível textual. Da mesma forma, determinar a coexistência de diversos sistemas sígnicos (imagens, sons, clima, luz, metáforas, argumento etc.). Estes foram dados que proporcionaram informações necessárias para nos prepararmos para perceber a heterogeneidade semiótica que o próprio texto poderia, porventura, proporcionar. A heterogeneidade semiótica do texto, obviamente, está situada entre as heterogeneidades da história gerada pelos dois textos de base e nossa recepção, isto é, pelo horizonte de leitura deste interlocutor e não outro.

Neste trabalho, foi necessário observar minuciosamente as relações textuais, sonoras e visuais para poder encontrar as relações que a obra oferecia em termos de interação entre os campos. Aqui, o sistema de chegada é uma ópera-vídeo composta por uma variedade de sistemas semióticos que poderiam ser autônomos e independentes, mas que, ao estarem em um meio único, nos levam a pensar (interpretar) suas relações de interdependência na contação desta história. Nesse sentido, há uma transformação radical da substância inicial vinculada à experiência relatada em forma de documentário *cinéma vérité*. As declarações dessas mulheres — fossem verdadeiras ou não — têm esse estilo de se apresentarem como fonte ou base desta narração que se conta como ficção. Esta seria uma primeira camada. A partir daqui, corroboramos as relações indiciais apresentadas pelas declarações e pelo poema.

Ao longo desta análise, observamos, como característica geral, uma fidelidade ao texto original no desenvolvimento do texto de destino. O compositor maneja-se com poucos materiais, poucos sons que se trans-

formam sutilmente ao longo da obra, e uma temática sem derivações aparentes. Observamos que esta característica se dá pelo uso de elementos (gestos) recorrentes e certas serialidades (no musical, sonoro, visualidades, etc.). A repetição e a circularidade são mecanismos presentes nesta obra, e isso lhe oferece uma coesão narrativa muito potente.

Uma vez feito o percurso, pudemos confirmar a coerência da obra, tendo em conta que os processos de tradução remetem a uma temática e a uma atmosfera homogênea, que está perfeitamente alcançada a partir do uso exaustivo de cada um dos registros que fazem parte da transposição criativa. Assim, há um aproveitamento e um manejo virtuoso da poesia, da imagem, da composição, do canto, da câmera, do som etc. Pode-se destacar aqui a intertextualidade que Lopez Cano (2007) apresenta como “hermeneuticamente vinculante”, ou seja, quando se cria entre dois ou mais elementos um “nó intertextual”. A partir da tradução intersemiótica como ferramenta analítica, pudemos dar conta de um tecido intertextual entre os diferentes textos e sistemas de signos da peça.

336

Neste trabalho, distinguimos um conjunto limitado de materiais estruturantes relacionados a um repertório de noções e operações que admitiam diferentes alternativas e variações expressivas, mas que se mantiveram afastados de processos imprevisíveis ou de desvio e diferenciação. Daí a insistência em corroborar a hipótese da coerência e coesão material frente aos materiais de base. Em alinhamento a esta ideia, em termos musicais, também pudemos mostrar que a obra apresenta uma grande economia de recursos. As estruturas de alturas são, realmente, exploradas ao máximo. Há uma predominância de intervalos dissonantes, assim como o uso de saltos extremos (sétimas maiores e menores, nonas justas, menores e aumentadas, quartas e quintas aumentadas etc.). De alguma forma, isso nos dá a pauta de que, sonoramente, a obra está repleta de tensão. Todo esse material é cantado com uma enorme sobriedade expressiva por parte de Barbara Hannigan, o que implica um contraste importante em relação à dificuldade e à habilidade que requer para realizá-los. Do ponto de vista dos elementos eletroacústicos, também encontramos uma economia de

materiais. Basicamente, o compositor utiliza os sons de galhos quebrados, da lanterna (que se mimetiza ao dos galhos) processados e não processados e as gravações do coro cantado integralmente por Hannigan, com e sem processamento.

Finalmente, este trabalho é fruto de uma experimentação de caráter metodológico. Analisar esta obra a partir de uma perspectiva multimodal proporcionou subsídios para pensar, não apenas um projeto analítico, mas também uma metodologia composicional, isto é, como processo criativo aplicado ao campo da criação de obras. Como dirá Lampis: os textos não estão isolados, mas integrados em um contexto e em uma rede textual pertencente a um domínio de tradições e significados. Os textos só existem e funcionam na medida em que são lidos como co-texto. Este foi o caso da análise apresentada neste trabalho. Um trabalho analítico sobre uma obra de arte implica, necessariamente, uma aproximação heurística, porque, apesar de propor observar o objeto mediante um *corpus* teórico específico, a obra, em algum ponto, se esvairá entre os dedos.



Referências

- Agawu, Kofi. *Music as discourse: semiotic adventures in Romantic music*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- Caeiro, Alberto. *Poemas inconjuntos*, in: Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Edições Vercial, 2010.
- Calvino, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Campos, Haroldo de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Cook, Nicholas. “Musical form and the listener”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 46, n. 1, p. 23–29, out. 1987.
- Dahlhaus, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Barcelona: Alianza, 1994.
- 338 Genette, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- Gorlée, Dinda. *Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Alblasterdam: Offsetdrukkerij Kanters, 1993.
- Jakobson, Roman. “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, in: Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Krauss, Rosalind E. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Nova York: Thames & Hudson, 2010.
- Kristeva, Julia. “El tema en cuestión: el lenguaje poético”, in: Lévi-Strauss, Claude (org.). *La identidad*. Barcelona: Pretel, 1981.
- Lampis, Mirko. “Sobre la noción de texto artístico”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 25, p. 685–694, 2016.
- Lopez Cano, Rubén. *Semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. 2007. Disponível em: <http://www.lopezcano.net>. Acesso em: 03 out. 2012.
- Lotman, Juri M. *La estructura del texto artístico*. Barcelona: Istmo, 2002.
- Ludskanov, Alexander. “A semiotic approach to the theory of translation”. *Language Sciences*, v. 35, p. 1–8, 1975.

- Mancini, Renata. “A tradução enquanto processo”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14–33, 2020.
- Menezes, Flo. *Música maximalista: ensaios reunidos sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Morris, Charles. *Sign, language and behavior*. Nova York: Prentice Hall, 1985.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- Quaranta, Daniel. “Composição musical e intersemiose: processos composicionais em ação”. *Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 162–174, 2013.
- Quaranta, Daniel. *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. Morelia: CMMAS, 2017.
- Quaranta, Daniel. “Intersemiose e intertextualidade na criação musical”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, XXIII., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2013. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso-anppom-2013/2106/public/2106-6805-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2025.
- Queiroz, João; Aguiar, Daniela. “Tradução intersemiótica: problema, teoria e modelo”. *Sign Systems Studies*, v. 38, n. 1/4, p. 199–220, 2010.
- Torop, Peeter. “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco*, v. 9, n. 25, p. 89–104, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>. Acesso em: 10 out. 2021.

DANIEL QUARANTA

Nascido na Argentina e residente no Brasil desde 1995, onde obteve os títulos de Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Bacharel em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor Titular do Departamento de Composição e Regência e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, onde atua no âmbito da música atual, tanto eletroacústica quanto instrumental, com obras publicadas por editoras da Alemanha, Brasil e México e apresentadas em diversos cenários nacionais e internacionais. Premiado com o Prêmio Reina Sofía (Espanha, 2004 e 2009), realizou Estágio Pós-Doutoral no Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS, 2014/15) e foi Professor Visitante da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2023). É “Cientista do Nosso Estado” da FAPERJ (2022 e 2025). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0187-2911>. E-mail: daniel.quaranta@unirio.br.

MARTÍN ROBBIO

Pianista e compositor, com Graduação em Letras pela Universidad de Buenos Aires (UBA), Licenciatura em Filosofia e Música, Especialização em “Espistemologías del Sur” (FLACSO) e Mestrado em “Estudios interdisciplinarios de la subjetividad” (Filosofía) pela Universidad de Buenos Aires. Foi professor na Universidad de Buenos Aires na cátedra de Semiólogia (2008–2023), sendo atualmente discente do Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: martinrobbio@gmail.com.