



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

JEFFERSON CÂNDIDO NUNES

**A TRANSMUTAÇÃO MONADOLÓGICA DE BJÖRK: TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DA DOR EM TRÊS DIMENSÕES, A PARTIR DE *BLACK LAKE***

FORTALEZA

2017

JEFFERSON CÂNDIDO NUNES

A TRANSMUTAÇÃO MONADOLÓGICA DE BJÖRK: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
DA DOR EM TRÊS DIMENSÕES, A PARTIR DE *BLACK LAKE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Robert Brose Pires.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N925t Nunes, Jefferson Cândido.
A transmutação monadológica de Björk : tradução intersemiótica da dor em três dimensões, a partir de 'Black Lake' / Jefferson Cândido Nunes. – 2017.
153 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Robert Brose Pires.
1. Tradução intersemiótica. 2. Tradução musical. 3. Tradução imagética. 4. Tradução audiovisual. 5. Björk. I. Título.

CDD 418.02

JEFFERSON CÂNDIDO NUNES

A TRANSMUTAÇÃO MONADOLÓGICA DE BJÖRK: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
DA DOR EM TRÊS DIMENSÕES, A PARTIR DE *BLACK LAKE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robert Brose Pires (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Suene Honorato de Jesus
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À família, aos amigos.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial e com amor maior à minha irmã – Fernanda – e à minha mãe – Ana –, que sempre me apoiam e me incentivam a ir cada vez mais longe.

Aos parentes que entendem que “família não é sangue; família é sintonia”.

Aos bons amigos – principalmente àquele grupo de pessoas com nomes iniciados em “m”.

Ao Mateus, pelo companheirismo constante no decorrer da redação desta dissertação. À Márcia, pelo par de olhos extra emprestado para a revisão do texto. Ao Mairlon & cia. e à Mileidy, pela amizade vizinha, longa e fiel. Ao Marlon, por ser um exemplo de superação e vitória e, também, por ser uma das melhores companhias.

Ao Diego, pelo carinho, pela ajuda e por trilhar um caminho tão parecido com o meu, não me permitindo sentir-me sozinho.

Aos amigos do curso de Letras e da UFC de modo geral, em especial à Taynan e à Gina, pelo convívio constante.

Ao Jards, pelas excelentes conversas, pela frequente ajuda e pelas viagens maravilhosas ao sertão de suas escritas.

À Turma do AA, pelo companheirismo e por não deixar o roque morrer – “*never say die*”.

A todos os meus *international friends*, que, mesmo longe, às vezes estão mais próximos do que aqueles que moram perto. Em especial ao Kenneth e à Patrícia, *mi mae y mi pana*.

Aos meus amigos brasileiros de outros estados, principalmente ao Leo, pela bondade e constante alegria, e ao Dudley, que despontou em um *hopeless place*.

Aos colegas de trabalho do IFCE – sobretudo ao Rafs –, pelas boas conversas, pelos risos, pelo companheirismo e pelo apoio à causa que defendemos com tanto afinco.

Ao Robert, pela excelente orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora, Carlos Augusto e Suene, pelo tempo e pelas valiosas contribuições.

Aos colegas da POET, principalmente ao Amilton e à Shirliane, pela camaradagem e pelas proveitosas conversas. Agradeço, também, à Vanessa, por me mostrar mais uma perspectiva de *Black Lake*.

*“wanderlust! relentlessly craving. wanderlust!
peel off the layers. until we get to the core.”*

(Björk)

RESUMO

Björk extravasa criatividade com sua arte singular e, assim, tem inovado e influenciado setores midiáticos importantes, como os da indústria fonográfica, da arte fotográfica e digital e de *video making*. Com o seu álbum mais recente, *Vulnicura* (BJÖRK, 2015n), a artista islandesa exprime um forte sentimento de dor que atinge seu ápice em *Black Lake* (2015c), quarta faixa do disco. A partir do texto poético, composto pela letra dessa música, investigo como ocorreu a transmutação da subjetividade de Björk através da tradução intersemiótica desse texto-sígnio para três polissistemas distintos: música, imagem e vídeo. Para tanto, proponho um diálogo, dentre outros, com os estudos de Jakobson (1992), Plaza (2003) e Pierce (2000), que têm trabalhos importantes sobre esse tipo de tradução, para compor a primeira parte da fundamentação teórica desta investigação. Ademais, baseio-me nas pesquisas de Köhl (2008), Barthes (1977) e Goodwin (1992), que tratam, respectivamente, de traduções midiáticas para música, imagem e vídeo, para compor os elementos específicos de análise do *corpus* em estudo e, juntamente com outros autores, poder analisá-lo a partir de um referencial teórico mais heterogêneo. Os resultados apontam para a maestria de Björk, refletida na evidência de sua capacidade artística de transmutar singularmente a sensação de dor – e, por extensão, transcriar-se a si mesma – para as três dimensões sígnicas supracitadas, aguçando esse elemento em suas traduções. Conclui-se, portanto, que a presente pesquisa se faz relevante para o fomento dos Estudos da Tradução e, mais especificamente, para proporcionar melhor compreensão sobre fenômenos concernentes à tradução intersemiótica.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Tradução musical. Tradução imagética. Tradução audiovisual. Björk.

ABSTRACT

Björk goes beyond creativity with her unique art and thus has innovated and influenced important media sectors, such as the music, the photographic and digital art, and the video making industries. With her latest album, *Vulnicura* (BJÖRK, 2015n), the Icelandic artist expresses a keen sense of pain that reaches its apex in *Black Lake* (2015c), the fourth track of the disc. From the poetic text, composed by the lyrics of that song, I investigate how the transmutation of Björk's subjectivity happened through the intersemiotic translation of that text-sign to three different polysystems: music, image and video. Therefore, I propose a dialogue, among others, with the studies of Jakobson (1992), Plaza (2003) and Pierce (2000), who have important works on intersemiotic translation, to compose the first part of the theoretical foundation of this research. In addition, I ground it in the investigations of Kühl (2008), Barthes (1977) and Goodwin (1992), who deal, respectively, with media translations to music, image and video, to compose the specific elements of analysis of the corpus here studied and, along with other authors, to be able to analyze it from a more heterogeneous theoretical framework. The results point to the mastery of Björk by evidence of her artistic ability to uniquely transmutate the sensation of pain – and, by extension, to transcreate her own self – to those three sign dimensions, reinforcing such an element in her translations. It follows, therefore, that this research is relevant to the development of the Translation Studies and, more specifically, to provide better understanding of phenomena concerning the intersemiotic translation.

Keywords: Intersemiotic translation. Musical translation. Imagetic translation. Audiovisual translation. Björk.

RESUMEN

Björk desborda creatividad con su arte singular y, de este modo, ha innovado e influenciado sectores mediáticos importantes, como los de la industria fonográfica, de el arte fotográfico y digital y de la producción de vídeos. Con su último álbum, *Vulnicura* (BJÖRK, 2015n), la artista islandesa expresa un fuerte sentimiento de dolor que alcanza su ápice en la cuarta pista del disco, *Black Lake* (2015c). A partir del texto poético, compuesto por la letra de esa canción, investigo como se dio la transmutación de la subjetividad de Björk a través de la traducción intersemiótica de ese texto-signo a tres polisistemas distintos: la música, la imagen y el vídeo. Para ello, propongo un diálogo, entre otros, con los estudios de Jakobson (1992), Plaza (2003) y Pierce (2000), que tienen trabajos importantes acerca de ese tipo de traducción, para componer la primera parte de la fundamentación teórica de esta investigación. Asimismo, me baso en las investigaciones de Kühn (2007), Barthes (1977) y Goodwin (1992), que tratan, respectivamente, de traducciones mediáticas para la música, la imagen y el vídeo, para componer los elementos específicos de análisis del *corpus* en investigación y, junto con otros autores, poder analizarlo a partir de un referencial teórico más heterogéneo. Los resultados apuntan a la maestría de Björk, reflejada en la evidencia de su capacidad artística de transmutar singularmente la sensación de dolor – y, por extensión, reinventarse a sí misma – para las tres dimensiones signícas anteriormente mencionadas, aguzando ese elemento en sus traducciones. Se concluye, por lo tanto, que la presente investigación se hace relevante para el fomento a la traductología y, más específicamente, para proporcionar una mejor comprensión sobre fenómenos relacionados a la traducción intersemiótica.

Palabras clave: Traducción intersemiótica. Traducción musical. Traducción de imágenes. Traducción audiovisual. Björk.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Placa de trânsito e legenda: linguagem e língua	18
Figura 2 – <i>Pêndulo</i> , de E. M. de Melo e Castro (1961/1962)	19
Figura 3 – Signo peirciano	26
Figura 4 – Marte e a figuração do homem	29
Figura 5 – Oscilação icônica entre signo e fenômeno	35
Figura 6 – Diagrama hierárquico das relações icônicas	37
Figura 7 – A transmutação monadológica em termos peirceanos	38
Figura 8 – Mensagem conotativa na fotografia	52
Figura 9 – Imagens 2D e 3D	53
Figura 10 – Björk e Jimmy The Idiot Boy no videoclipe de <i>I Miss You</i>	67
Figura 11 – Capa de <i>Homogenic</i>	68
Figura 12 – Coisas “costuradas” em Björk	69
Figura 13 – Símbolo de <i>Biophilia</i>	72
Figura 14 – <i>Vegvísir</i> , a teia de Björk	76
Figura 15 – A volição da voz	82
Figura 16 – Arca, tradutor-artista musical	90
Figura 17 – Partitura de <i>Black Lake</i>	93
Figura 18 – Capa externa de <i>Vulnicura</i>	101
Figura 19 – Capa padrão de <i>Vulnicura</i>	103
Figura 20 – Representação da divindade cristã (Coração Imaculado de Maria)	105
Figura 21 – Inez & Vinoodh, tradutores-artistas fotográficos	106
Figura 22 – Inspiração para a capa de <i>Vulnicura</i>	107
Figura 23 – Capa interativa de <i>Vulnicura</i> #1: trevas e dor	108
Figura 24 – Capa interativa de <i>Vulnicura</i> #2: processo de cura	110
Figura 25 – Capa interativa de <i>Vulnicura</i> #3: sublimação	112
Figura 26 – “Mapa” de <i>Vulnicura</i>	113
Figura 27 – Ideograma de <i>Vulnicura</i> e seus objetos concretos	115
Figura 28 – björk-deusa curando-se	116
Figura 29 – Andrew Huang, tradutor-artista cinematográfico	117
Figura 30 – Esboços da björk-dor	118

Figura 31 – <i>Trailer de Black Lake</i>	119
Figura 32 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #1: ferida	122
Figura 33 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #2: lago negro	124
Figura 34 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #3.1: queda	125
Figura 35 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #3.2: insurgência	126
Figura 36 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #4: antagonismo	127
Figura 37 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #5: família	128
Figura 38 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #6: resignação	130
Figura 39 – Filme <i>Black Lake</i> , estrofe #7: sublimação	132
Figura 40 – Traje de dor e traje de cura	133

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ícone, índice e símbolo	28
Quadro 2 – Hipoícones	33
Quadro 3 – Elementos de análise musical	48
Quadro 4 – Elementos de análise imagética	56
Quadro 5 – Elementos de análise audiovisual	62
Quadro 6 – Letra da canção <i>Black Lake</i> e sua tradução	84

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	INTERSEMIOSE E TRADUÇÃO	15
2.1	Pensamento: semiose, tradução, reimaginação	17
2.1.1	<i>A representatividade da linguagem</i>	17
2.1.2	<i>Tradução e semiose</i>	21
2.1.3	<i>Objeto, signo e transmutação</i>	26
2.2	O signo estético, um lago negro	30
2.3	Monadologia, texto poético e três dimensões tradutórias	37
2.3.1	<i>Música</i>	43
2.3.2	<i>Imagem</i>	49
2.3.3	<i>Vídeo</i>	57
3	BJÖRK, A MÔNADA CRIATIVA	64
3.1	A inventiva de Björk	65
3.2	Transmutação na rede semiótica björkiana	73
3.3	<i>Vulnicura</i> e o tema da dor	77
4	BLACK LAKE TRANSMUTADA	83
4.1	Faixa #4	89
4.2	Encarte e capa interativa	100
4.3	Trailer e filme	117
5	CONCLUSÃO	139

1 INTRODUÇÃO

“and they say back then our universe was an empty sea, until a silver fox and her cunning mate began to sing a song that became the world we know.”

(Björk)

Björk é uma consagrada cantora e compositora islandesa cuja influência musical é bastante abrangente, visto que a artista passeia por diversos estilos, tais como: experimental, *avant-garde*, roque alternativo, *dance* alternativo, eletrônico, *trip hop*, jazz, pós-*punk*, música clássica. Além do mais, segundo André Costa (2003), Björk sobressai-se musicalmente por conseguir convergir diferentes aspectos culturais, de povos diversos, em seu universo musical e por trabalhar com uma pluralidade de temas, estilos e mídias.

Por conta de sua profusão criativa, Björk é conhecida por se destacar nos ramos da indústria fonográfica, de fotografia artística, de *video making*, entre outros; sendo, assim, uma das mais importantes e visionárias cantoras de sua geração, por fomentar o desenvolvimento de novos produtos artísticos através de parcerias com profissionais dos setores em questão. Sua relevância criativa também já foi tema de matéria em diversas revistas – tais como *Rolling Stones*, *Pitchfork* e *Billboard* – e rendeu-lhe muitos prêmios¹. No caso do Polar Music Prize, um dos prêmios mais importantes de sua carreira, a Real Academia Sueca da Música justificou a premiação de Björk com o fato de suas músicas e vídeos serem extremamente pessoais, pelos seus arranjos precisos e, também, pela sua voz, que é única (POLAR...). Tendo em vista, pois, o destaque da cantora em termos de criatividade, entende-se que estudar suas manifestações artísticas mostra-se frutífero para se obter uma melhor compreensão dos processos de interação dos diversos níveis semióticos de sua obra.

Em relação ao seu legado criativo, o trabalho de Björk é rico em representações artísticas que, baseadas no uso da linguagem poética, desconstroem processos de significação

¹ Quatro BRIT Awards, quatro VMAs, um MOJO Award, três UK Music Video Awards, vinte e um Icelandic Music Awards e, em 2010, o Polar Music Prize, dado pela Real Academia Sueca da Música.

superficiais para exprimir o que há de mais subjetivo na cantora. A rede semiótica björkiana, por assim dizer, é abundante e complexa no que concerne ao uso de tecnologias diversas, utilizadas para gerar produtos artísticos, pois Björk envereda por caminhos distintos, trabalhando com diversos artistas e com instrumentos musicais que não são convencionais do ponto de vista da indústria fonográfica em geral, a fim de tentar expandir os limites de sua atuação musical. Destarte, podemos considerar a cantora como sendo uma artista que sempre busca traduzir suas ideias em invenções, procurando, por conseguinte, traduzir a si mesma através de um eu-lírico multifacetado que interpela o mundo para se desdobrar em diversas personas – a mulher, a mãe, a amante etc. Björk traduz-se, portanto, como signo, visto que o homem é um signo em si mesmo, de acordo com Charles Peirce (2000).

No início de 2015, a cantora lançou o seu mais novo álbum de estúdio, intitulado *Vulnicura* (BJÖRK, 2015n), aclamado pela crítica especializada como sendo talvez o mais sensível e, ao mesmo tempo, pretencioso trabalho de sua carreira, pois mostra de modo *sui generis* o papel de Björk como mulher, como produtora e como artista (BJÖRK, 2015m). O disco, cujo título significa “cura para feridas”², tem como temática os ferimentos deixados após uma separação – mais especificamente, o divórcio de Björk com o artista Matthew Barney – e o processo de sua cura. A tônica da dor é, portanto, bastante presente no álbum como um todo e atinge seu ápice na quarta faixa, intitulada *Black Lake* (BJÖRK, 2015c).

O álbum em questão, assim como os demais discos da cantora, extravasa possibilidades criativas, por se manifestar de maneira visionária através de diversas dimensões artísticas. Tendo em mente esse contexto, decidi escolher a já citada faixa número quatro do álbum *Vulnicura*, *Black Lake*, para analisar seu texto poético e o que ele exprime em relação ao sentimento de dor em nível intersemiótico. Partindo, então, das impressões provenientes dessa análise, resolvi investigar como o texto verbal inspirou e se desenvolveu em outros textos-signo, visto que, a partir desse texto, Björk realizou a transmutação³ do sentimento de dor através de três dimensões distintas: musical, visual e audiovisual. Esta pesquisa trata, portanto, da análise das traduções intersemióticas desenvolvidas a partir do texto-signo⁴ *Black Lake* para os três sistemas

² Proveniente da junção dos vocábulos latinos “*vulnus*”, que significa ferida, e “*cura*”, cujo termo correspondente em português é homônimo.

³ Termo utilizado por Octavio Paz (2009), para referir-se à tradução.

⁴ Considerando-se os diversos sistemas sígnicos para os quais o texto escrito ou falado pode ser transmutado, deve-se entendê-lo não somente como aquele concebido em palavras, mas em qualquer outra forma, contanto que gere significado, que comunique algo.

sígnicos supracitados, dando maior atenção a como a sensação de dor foi expressa por meio da letra *per se*, bem como para a música, para os videoclipes dessa música e para os paratextos imagéticos contidos no encarte de *Vulnicura*.

Considerando os estudos desenvolvidos por Peirce (2000) sobre semiótica e pragmática e, conseqüentemente, a relação entre esses dois elementos, percebo ser condizente com o fomento dos Estudos da Tradução o envolvimento de pesquisadores dessa área em pesquisas cujos objetos de estudo tenham a ver não somente com o passado, mas também com o presente. Refiro-me ao fato de que, se observarmos os trabalhos defendidos nos cursos de pós-graduação em Tradução, pelo menos em nível nacional, encontraremos, de maneira geral, dissertações e teses que analisam majoritariamente *corpora* que se baseiam em obras canônicas, filmes clássicos, documentos históricos e outras produções mais valorizadas socialmente. Sem desconsiderar a importância de tais produtos culturais, penso, no entanto, que objetos de estudo contemporâneos também podem enriquecer o entendimento de fenômenos tradutórios, através de uma perspectiva diferente de interação entre o pesquisador e o objeto de estudo. Se o observado é contemporâneo ao observador, a investigação do objeto de análise pode tornar-se mais viável, devido à possibilidade de o último, até mesmo, questionar o criador do primeiro, no que tange à sua criação.

Em relação aos Estudos da Tradução que dizem respeito à tradução intersemiótica, tal modo de ver o objeto em estudo é ainda mais verdadeiro, visto que analisar a transmutação de um texto-signo para outros sistemas sígnicos pressupõe investigar, também, o processo criativo que envolve tais transcrições. Segundo Júlio Plaza (2003), à tradução criativa subjaz momentos de tensão no que se refere à consciência entre o passado, no interior do tradutor-criador, e o presente, no mundo exterior, que diz respeito a outrem, ou seja, a nós. Em vista disso, creio que a proximidade temporal relativa ao surgimento da obra e sua posterior apreciação pode iluminar ângulos do objeto de estudo que não poderiam ser vistos de outra forma. No mais, defendo que, tendo em vista o caráter abrangente e interdisciplinar dos estudos sobre tradução intersemiótica, pesquisas sobre objetos de estudos de suportes, mídias e gêneros diversos devem ser incentivadas, a fim de se analisar as nuances desse tipo de tradução através de outros olhares. Para Elisabeth Walther-Bense (2000), não há atividade espiritual, referida a fatos ou acontecimentos materiais ou imateriais, que não esteja no escopo da teoria geral dos signos. Por conseguinte, penso que, quanto mais investigações sobre objetos diferentes existirem, mais

fomentado será o entendimento sobre a fenomenologia da tradução intersemiótica, algo que corresponde à complexidade e multiplicidade relativas ao constante processo de semiose do signo.

Sendo assim, o desenvolvimento desta investigação enquadra-se na perspectiva dos Estudos da Tradução por meio da análise da tradução intersemiótica do texto poético *Black Lake* para três mídias, ou três sistemas sígnicos, diferentes. Partindo da reflexão sobre a concepção criativa de *Vulnicura* e da análise do *corpus* deste estudo – letra, música, imagens do encarte e videoclipes –, a dissertação desenvolve-se através do esclarecimento de como se deu esse processo transcriativo, ou seja, como as traduções intersemióticas do texto-signo de partida para os derivados supracitados ocorreram. Empenho-me, portanto, em gerar conclusões que fomentem os Estudos da Tradução, a fim de poder contribuir para o desenvolvimento de outras pesquisas sobre tradução intersemiótica por meio da aplicação de teorias tradutológicas ao meu objeto de estudo.

2 INTERSEMIOSE E TRADUÇÃO

“Any sign is translatable into a sign in which it appears to us more fully developed and precise.”

(Roman Jakobson)

Desde muito tempo, o homem tem se questionado a respeito de tudo que o cerca. Ao refletir sobre os objetos, os animais, as plantas e sobre si próprio, pensadores têm gerado, durante toda a história intelectual, especulações sobre o entendimento do mundo, a partir de diversas perspectivas, de diferentes formas de pensar. Uma dessas perspectivas, através da qual baseio o presente estudo, diz respeito ao modo como a linguagem humana tem sido problematizada.

A esse respeito, a discussão sobre o que seria elementar na língua remota à época de Platão, séculos V-IV a.C., quando o filósofo grego questiona se a palavra contém ou não a essência daquilo que denomina. Platão (1988) apresenta-nos um debate acerca de duas perspectivas distintas sobre língua: por um lado, acerca de sua concepção natural, cujo ponto de vista caracteriza a língua como sendo inerente às coisas, ou seja, subjacente a uma relação entre a essência das coisas e sua própria existência; por outro, sobre a concepção convencional da língua, cuja premissa exprime que a língua provém de convenções sociais que a caracterizam como arbitrária. Na interlocução, Crátilo defende a primeira ideia, a naturalista, ao passo que Hermógenes advoga em proveito da segunda concepção da língua, a convencionalista. No entanto, Platão introduz Sócrates na história para que seu mestre possa mediar as discussões entre os dois dissidentes. O filósofo estabelece um meio-termo para a discussão mediante uma comparação entre a representação das coisas por meio da língua e esse fenômeno representacional através da imagem. Segundo Mary Julia Dietzsch (2007, p. 57), Sócrates defende que,

na representação geral da Imagem [*sic*] não é necessário, como quer seu contendor, a reprodução de todas as particularidades do objeto, para que se obtenha a sua imagem. Esta não deixa de ser imagem se algo lhe for acrescentado ou subtraído e as imagens estão longe de possuir todas as propriedades dos originais que imitam.

Através desse excerto, Dietzsch (2007) ratifica que, na representação imagética, mesmo havendo grande semelhança entre imagem e objeto retratado, não é possível captar todos os ângulos desse objeto na representação obtida de modo a fazê-lo visível em sua totalidade. Partindo dessa analogia sobre representação⁵ e pensando-a em relação à língua, concluo que um vocábulo, por exemplo, também não é capaz de abranger a totalidade do objeto por ele nomeado. Não obstante, a língua pode representar, mesmo que de maneira parcial, algo daquilo que é referenciado. Apresento, como um de inúmeros exemplos, o caso dos vocábulos onomatopaicos, cujas pronúncias simulam, ou lembram, aquilo que se propõem representar – pensemos na palavra “bomba”, cuja verbalização oral remete ao som de uma explosão, devido ao fonema plosivo concernente à pronúncia da letra “b”. Destarte, Platão (1988) já havia antecipado a ponderação do linguista suíço Ferdinand de Saussure (2007) em relação à arbitrariedade absoluta e à arbitrariedade relativa do signo linguístico.

Nesse contexto, relaciona-se ao processo de representação, seja por meio da língua, seja por meio de imagens ou através de outras linguagens, o fenômeno mimético. Segundo Aristóteles (1959), o homem tende a imitar desde sua infância, e sua capacidade de representar as coisas tão bem através da mimese o faz diferente dos demais seres vivos e lhe proporciona prazer e aprendizagem. A necessidade do homem de se expressar remonta à sua própria existência e tal anseio tem se tornado cada vez mais complexo na medida em que novas formas de manifestações subjetivas vêm surgindo de modo constante e criativo, corroborando com o fenômeno de representação através de signos.

Portanto, reflexões como as que aqui se iniciam podem contribuir para elucidar a natureza do caráter representativo das linguagens e promover a importância de se estudar tradução, fenômeno que diz respeito à realização linguística humana.

No mais, a apreciação de pesquisas desenvolvidas sobre semiótica e suas implicações para os estudos linguísticos fazem-se pertinentes, visto que o objetivo é perscrutar o assunto aqui proposto.

⁵ Que, por si só, já deriva de outras representações: pensada por Platão, verbalizada pela personagem Sócrates e esmiuçada por Dietzsch.

2.1 Pensamento: semiose, tradução, reimaginação

O ato de pensar pressupõe o processo de semiose, pois àquele subjaz a geração de significados através da interpretação das coisas com as quais nos deparamos, que podem existir de forma concreta, no mundo fatural, ou abstrata, na subjetividade. Essa relação inerente tem a ver com tradução. Baseado em seu conceito popular – definição comumente encontrada em dicionário –, traduzir pode ser entendido como representar algo, submetendo-o à interpretação, tornando-o conhecido ou compreensível (HOUAISS, 2009). Logo, traduzir implica pensar e este, da mesma forma, pressupõe aquele, ambos se fundamentando na semiose para ocorrer. Sendo assim, traduzir, ou produzir significados através da semiose, significa reimaginar aquilo que nos cerca, tentar compreender a nossa existência como seres pensantes e o porquê das coisas que existem.

A fim de expandir e melhor argumentar o raciocínio aqui iniciado, proponho a discussão de três assuntos de extrema relevância para iniciar o desenvolvimento teórico desta pesquisa. Primeiramente, a investigação do que é linguagem e a evidência de algumas de suas propriedades. Em segundo lugar, a compreensão do fenômeno tradutológico e a elucidação do conceito de tradução que melhor atende às necessidades de análise do objeto deste estudo. Logo após, a argumentação do conceito de signo à luz da semiótica peirceana e a análise dos elementos a ele relacionados, imprescindíveis para a apreciação da análise em questão.

2.1.1 A representatividade da linguagem

Tendo em vista a abordagem intersemiótica desta dissertação, considero importante a discussão sobre alguns aspectos concernentes a língua e a linguagem. A representação sígnica opera em diferentes sistemas de linguagens diferentes; faz-se pertinente, portanto, iniciar esta seção traçando a distinção entre língua e linguagem e, logo após, discorrer sobre o que o entendimento acerca de tais elementos acrescenta a esta pesquisa.

Um dos questionamentos sobre linguagem mais singulares no ramo dos estudos linguísticos foi desenvolvido por John Lyons (1987), que considerou linguagem como sendo um sistema “de comunicação, notação ou cálculo, sobre o qual se possa discutir” (p. 16). Em termos semióticos, posso dizer que linguagem é um sistema de signos que possibilita experimentar um pouco da realidade através de vários elementos, tais como sons – música, apito, toque de celular –, imagens – pintura, fotografia, cinema –, gestos – dança, mímica, aceno –, dentre outros.

Após introduzir o conceito de linguagem, Lyons dialoga com ideias de teóricos que elaboram definições de língua, resultando no reconhecimento de que uma língua natural se constitui em um sistema de signos que existe para que possamos nos comunicar em sociedade. Nessa perspectiva, Edward Lopes (1995) associa língua a cultura e considera que a língua natural encerra valores da sociedade que a utiliza, na medida em que um indivíduo, ao aprender sua língua materna, incorpora conseqüentemente sua ideologia. O autor afirma, ainda, que “a língua falada por cada um de nós equivale, também, a um instrumento a serviço do controle comportamental que cada grupo social exerce sobre a atuação de cada um de seus membros” (p. 17). Sendo assim, a língua é ferramenta de comunicação e representação, já que a utilizamos para nos relacionar com outras pessoas e difundir valores culturais, pontos de vista, idiossincrasias. Não obstante, é também instrumento de controle e, assim, influencia consideravelmente a expressão individual, a subjetividade de cada usuário seu.

Para Saussure (2007), a língua faz parte da linguagem, sendo produto social da faculdade da linguagem e “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o efetivo exercício dessa faculdade nos indivíduos” (p. 17).

Figura 1 – Placa de trânsito e legenda: linguagem e língua



R-12 Proibido trânsito de bicicletas
Fonte: Portal de Carapicuíba.⁶

⁶ Disponível em: <goo.gl/9xk4L9>. Acesso em: 17 dez. 2015.

No exemplo da Figura 1, ilustrada anteriormente, proponho o esclarecimento do que Saussure quis dizer anteriormente. No caso da placa em questão, a imagem funciona como um elemento constitutivo da linguagem de trânsito, enquanto que a legenda para essa placa está no código linguístico do português brasileiro, sendo assim, uma frase proveniente dessa língua natural – da mesma forma, o código da placa refere-se ao tipo de sinalização (R-12: placa de regulamentação número 12), que objetiva informar aos cidadãos sobre restrições, condições ou proibições em relação ao uso da via. Desse modo, exercemos a compreensão da linguagem de trânsito através do auxílio da língua portuguesa para esclarecer o significado dos elementos que compõem esse sistema de sinalização.

Nesse contexto de interação entre língua e linguagem, muitas vezes, esses dois elementos são confundidos, quando, por exemplo, dois ou mais sistemas sígnicos são interpostos, o que pode nos causar estranhamento, devido a uma carga informativa mais complexa, como é o caso da poesia concreta abaixo, exposta na Figura 2.

Figura 2 – *Pêndulo*, de E. M. de Melo e Castro (1961/1962)



Fonte: Site Antônio Miranda.⁷

Através do poema *Pêndulo*, elucidado a interposição da língua natural, o vocábulo “pêndulo”, com a linguagem visual, a imagem do poema em si, que reproduz um movimento pendular e remete a um pêndulo, objeto no mundo fatural. Em adição, o poema é complementado pela linguagem musical, representada por uma música de fundo que acompanha o deslocamento do “pêndulo”.⁸

⁷ Disponível em: <goo.gl/0gdHk>. Acesso em: 04 jan. 2016.

⁸ O poema concreto pode ser visto através do link: goo.gl/mvsvrVA, onde é possível constatar os três sistemas sígnicos citados (o verbal, o visual e o musical) agindo ao mesmo tempo.

Ainda no que concerne à relação entre língua e linguagem, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (2016) desenvolveu a teoria da figuração, que envolve, em sua análise, a correspondência entre linguagem e mundo, chamada de isomorfismo. Para Wittgenstein, o mundo seria o conjunto de todas as realidades, possíveis e impossíveis; portanto, podemos pensar em mundos possíveis. A teoria em questão considera que:

2.12 A figuração é um modelo de realidade.

2.13 Aos objetos, correspondem os elementos de figuração.

[...]

2.14 A figuração baseia-se na relação entre seus elementos, ligados, uns aos outros, de modo determinado.

[...]

2.16 Para haver figuração, um fato tem de ter algo em comum com o que é afigurado.⁹ (tradução nossa)¹⁰

À vista disso, a figuração é o uso de qualquer linguagem para representar algo real ou irreal, já que as possibilidades podem ser estendidas à verossimilhança ficcional¹¹. A partir de uma lógica representacional, a figuração age de modo que seus elementos substituem os objetos que são afigurados, através de uma relação mimética, ou seja, da identificação entre o representante e o representado¹²; portanto, pode-se afigurar qualquer realidade cuja forma a figuração possui (WITTGENSTEIN, 2016).

Haja vista as contribuições de Wittgenstein para a linguística, pode-se perceber que a relação entre língua e outras linguagens no âmbito da representatividade é uma manifestação recorrente e complexa, pois muitas facetas de um objeto podem surgir ao representá-lo, seja através de uma ou de outra forma. Tendo em mente que uma língua natural é uma forma de linguagem, que existe para representar o mundo, concluo que não somente a língua, como

⁹ 2.12 *Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.*

2.13 *Den Gegenständen entsprechen im Bilde die Elemente des Bildes.*

[...]

2.14 *Das Bild besteht darin, dass sich seine Elemente in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten.*

[...]

2.16 *Die Tatsache muss, um Bild zu sein, etwas mit dem Abgebildeten gemeinsam haben.*

¹⁰ Todas as traduções presentes neste texto são de minha autoria, exceto as apontadas nas referências.

¹¹ “É verossímil: a) o que tem o aspecto da verdade; b) o que é provável. [...] Na dramaturgia clássica, é verossímil o que, nas ações, nas personagens e na representação, parece verdadeiro ao espectador. O respeito do verossímil impõe inventar uma ficção e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de realidade. [...] O mundo representado é verossímil se for conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real. [...] O mundo de referência é o mundo possível definido pelo conjunto dos postulados narrativos, próprio ao gênero particular.” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 295-296)

¹² O qual pode, também, vir a representar.

qualquer tipo de linguagem, realiza-se para afigurar objetos no mundo fatural, de modo a estimular a geração de novas percepções acerca de tais elementos.

Remetendo ao exemplo do poema *Pêndulo*, observa-se que a repetição cada vez maior das letras que compõem a palavra homônima a seu título simula o movimento pendular, um efeito que, aos olhos, produz uma espécie de fantasma de seu próprio objeto, que, de tanto balançar de um lado para o outro, confunde a visão. No vídeo criado para melhor ilustrar o movimento do poema concreto em questão, é possível ver uma matização de cores – o branco que clareia sobre um fundo negro e torna-se cinza claro – que melhor representa esse “efeito fantasma”.

Os fenômenos representativos explorados até então fazem parte, e são em si mesmos, do fenômeno da tradução e fundamentam-se, logo, na ação semiótica dos signos. Em vista disso, faz-se pertinente a explanação de postulados que concernem ao fenômeno tradutológico, bem como ao semiológico.

2.1.2 Tradução e semiose

Traduzir deriva do latim “*traducere*”, que significa transladar algo de um lado para outro. Quando se fala em tradução, pensa-se geralmente na produção de um texto em uma língua a partir da interpretação do significado do texto de partida, escrito em outra língua. Nesse ínterim, Amparo Hurtado Albir (2001) define tradução como sendo um fenômeno comunicativo de interpretação, fundamentado na conversão textual entre duas línguas, que se realiza em um contexto social e com um propósito específico. Friedrich Schleiermacher (2010) compara o fenômeno tradutório à imitação e escreve que a “cópia” gerada em relação ao texto de partida possui efeito próximo ao produzido por ele, mesmo não sendo um tal qual o outro – a tradução é, na verdade, composta de partes distintas do texto traduzido.

Para elucidar a compreensão sobre tradução através de duas outras perspectivas, Roman Jakobson (2000) concebe três categorias para descrever esse fenômeno: (1) tradução intralingual, baseada no uso de paráfrases para expressar algo que foi dito ou escrito em uma língua, ou seja, através de palavras dessa mesma língua, reorganizadas de outra forma; (2)

tradução interlingual, obtida por meio da reexpressão de um texto em uma língua a partir da correspondência com palavras de outra língua; e (3) tradução intersemiótica, realizada a partir da transmutação de algo expresso em um sistema sógnico através de outro sistema, de signos diferentes.

Devido à natureza deste estudo, exploro o terceiro conceito de tradução elaborado por Jakobson (2000), tradução intersemiótica, e trato, doravante, de tal noção, sempre que me referir às traduções que compõem o *corpus* deste estudo.

Dá-se o nome de intersemiótica a esse tipo de tradução visto que os processos decorrentes desse fenômeno produzem figurações de um signo, ou sistema sógnico, através de outro. Logo, faz-se pertinente apresentar a definição peirceana de signo:

um signo, ou *representàmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. (PEIRCE, 2000, p. 46, grifo do autor)

Como dito anteriormente, segundo Peirce (2000), à ação do pensamento subjaz o ato tradutório, ou seja, quando pensamos em algo, traduzimos uma ideia em palavras, imagens, sons etc. através de signos. Nesse sentido, a tradução é fundamental para dar significado às coisas e, conseqüentemente, à nossa própria existência a partir de representações do mundo. Vejo, pois, o fenômeno tradutório como uma atividade complexa; mas, ao mesmo tempo, natural a todos nós. Nessa perspectiva, Plaza (2003) postula que tradução e criação são ações semelhantes¹³ que configuram um refluxo ininterrupto, o qual, por conseguinte, faz com que as duas se retroalimentem. Assim sendo, criar a partir de ideias significa traduzir tais ideias em signos, sejam eles verbais ou não-verbais, a fim de gerar sentidos para as coisas, processo esse que se repete infinitamente e que não cessa.

Dessa forma, todos nós somos tradutores e, portanto, criadores, fato que tem a ver com a máxima “nada se cria, tudo se transforma” e, na mesma linha de raciocínio, com o jogo de palavras em italiano “*traduttore, traditore*”¹⁴. Conclui-se, então, que não se pode criar algo do nada e, do mesmo modo, não há como traduzir algo sem subverter de alguma forma ou em algum

¹³ Etimologicamente, a primeira diz respeito ao verter e a segunda ao produzir.

¹⁴ “Tradutor, traidor.”

grau o sentido do texto-signo de partida, justificando, assim, a “traição” sempre discutida e, muitas vezes incompreendida, do tradutor em relação à obra traduzida.

Em relação a isso, faz sentido as palavras de Walter Benjamin (2010), que questiona se uma obra pode ou não ser traduzida e, caso isso seja possível, se há um tradutor perfeito para tal obra. Ambas as questões são pertinentes; todavia, tornam-se complexas a ponto de serem infrutíferas, posto que somente podem ser transcendidas se excluirmos o elemento humano de sua reflexão.¹⁵ Afinal, se a essência de uma obra é posta em questão, aquela só pode dizer respeito a esta, e não ao seu criador, dado que ele mesmo já se perdera no tempo em que a concebeu.

Ademais, quando falamos de tradução intersemiótica, a potencialidade criativa de figuração é elevada, visto que podemos recriar um texto-signo através de outros sistemas sógnicos, ou seja, de outras linguagens – em sentido mais amplo –, gerando algo similar àquilo traduzido; diferente, mas que mantém ou comunica a sua mensagem, tanto conceitual, quanto estruturalmente. Para Benjamin (p. 205), a tradução constitui-se em forma e, “para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”.

Concluo, portanto, que, enquanto há criatividade, há traduzibilidade. Em relação a isso, Gorlée (2004, p. 103) afirma que “nada é fixo, em se tratando de tradução sógnica: a obra original, a obra traduzida, os códigos não-linguísticos, o tradutor, as normas culturais e de tradução; todos estão sujeitos a interações e mudanças contínuas, mesmo que em pequeno grau”¹⁶. Talvez seja esse o maior aporte dos estudos sobre tradução intersemiótica para os estudos da tradução de maneira geral: quando se fala em traduzibilidade e se questiona a sua possibilidade ou não, há a possibilidade de se recorrer a signos não-verbais para comunicar o significado do texto de partida através do texto-signo de chegada, de modo a refletir aquele.

Em consonância com as perspectivas sobre as possibilidades de tradução, Haroldo de Campos (2013) trata do caráter material do signo traduzido e chama de transcrição¹⁷ o processo tradutório baseado na recriação paramórfica do signo de partida, ou seja, na criação de outro

¹⁵ “Certos conceitos de relação preservam todo o seu sentido, aliás, talvez mesmo seu melhor sentido, quando não são referidos a priori exclusivamente ao ser humano.” (BENJAMIN, 2010)

¹⁶ “*nothing is fixed in sign translation: the translation text-sign, the translated text-sign, the (non)linguistic codes, the translator, the translational and general-cultural norms, all are subject to continual interaction and change, even to a minute degree*”.

¹⁷ Outros termos usados pelo autor, nessa e em outras obras são “transposição criativa”, “reimaginação”, “recriação”, “reimaginação”, “transtextualização”, “transficcionalização”, “transluciferação”. Adoto, doravante, o termo “transmutação”, pois tal signo verbal ativa em minha mente algo que muito condiz com o processo de mutação pelo qual Björk se submeteu para traduzir-se, algo que será explicado mais adiante.

signo, com a finalidade de o último expressar de maneira diferente o que existe no primeiro. A ponderação desse autor, refletida no termo *cunhado*, esclarece, principalmente, aspectos que dizem respeito à tradução de textos poéticos.

Em relação à tradução poética, Campos (2013), através do seu movimento de poesia concreta¹⁸, incita reflexões sobre o fazer tradutório de maneira criativa e artística, na medida em que, de acordo com tais ponderações, não se deve apenas comunicar o conteúdo da obra a ser traduzida, mas também o seu sistema estrutural – como corroborado por Benjamin (2010), anteriormente –, pois só assim o tradutor pode vir a atingir um dos objetivos fundamentais da tradução poética, o de traduzir aquilo que é “incomunicável”. O texto-signo artístico é hipersensível, visto que seus elementos exprimem não somente o que é denotativo, direto e conceitual, como também – e até mais – algo sensitivo, emotivo, subjetivo. Destarte, no ato tradutório, qualquer alteração feita no que concerne à estrutura do texto poético¹⁹ implica em sua transformação em outro texto, ou em outro signo.

O processo recreativo tradutório é composto por representações, nas quais vemos algo que é condizente com o contexto que permeia tal processo. Portanto, se um tradutor transcria um texto de um sistema sógnico para outro, essa transcrição deve levar em conta o contexto tanto de partida quanto de chegada, utilizando-se elementos deste para representar, ou refletir, de alguma forma o que é exposto naquele. No caso de uma tradução intersemiótica, a atenção para o contexto faz-se tão, ou até mais, pertinente do que no caso de uma tradução intralingual ou interlingual. Como esse tipo de tradução consegue incitar mais os sentidos, o tradutor tem que se concentrar nos elementos, nos detalhes, que compõem os sistemas sógnicos do qual se vale para traduzir de maneira mais atenta.

Em relação ao tradutor, agente que não pode ser desconsiderado em sua subjetividade, Benjamin discute seu papel e nos faz entender sua importância em relação à obra traduzida, na medida em que o trabalho desse profissional serve para aperfeiçoar o entendimento e a apreciação da obra de partida, que deve ser traduzida tendo-se em mente tanto conteúdo quanto forma. Creio que, melhor então, seria pensar em transmutação, no sentido genético da palavra, ou seja, formação de um novo ser vivo por meio do acúmulo contínuo de mutações em uma espécie. Se tradução for entendida através desse conceito, pode-se corroborar a ideia de

¹⁸ Como a representada pelo poema *Pêndulo*, de E. M. de Melo e Castro (1961/1962), o qual se encontra na seção anterior.

¹⁹ O conceito de texto poético é explanado na seção 2.3 desta dissertação.

Benjamin (2010), no sentido de mudança estrutural do texto para dar continuidade à expressividade inerente a esse signo, bem como quando o teórico afirma que as diversas traduções de uma obra contribuem para a sua pervivência. Considero o tradutor, portanto, um transmutador²⁰.

Tendo em mente o que foi discutido até então, compreendo que a ação tradutória parte de qualquer pensamento, por mais curto que seja, recriando algo através de signos. A ocorrência ou não da tradução-de-fato – como comumente a conhecemos e referenciamos²¹ – não invalida a realização de traduções que acontecem todos os dias na mente de qualquer indivíduo automaticamente. Todavia, se essa “tradução-de-fato” ocorre, é porque motivações diversas fomentam sua realização. É importante notarmos que as traduções cumprem papéis importantes, como em quaisquer casos de uso da linguagem, os quais pressupõem a necessidade de se comunicar alguma coisa. Similarmente ao que o autor faz ao escrever uma obra, o tradutor também concebe algo que é seu, que é fruto de seu intelecto. Mesmo sendo essa criação mais propriamente uma recriação, devemos atentar para o fato de que até mesmo o autor do texto-signo traduzido cria sua obra partindo de referências daquilo que o cerca, do que vive e já viveu. Portanto, o tradutor também é autor e o seu papel vai além do de transladar algo de um estado – *traducendum* – para outro – *translatum*. Podemos, assim, pensar melhor sobre a importância que indivíduos têm nos processos criativos que permeiam a arte, seja ela literária, midiática, plástica, arquitetônica. Cada sujeito, com sua vivência singular, faz com que surjam novas visões através de diferentes prismas.

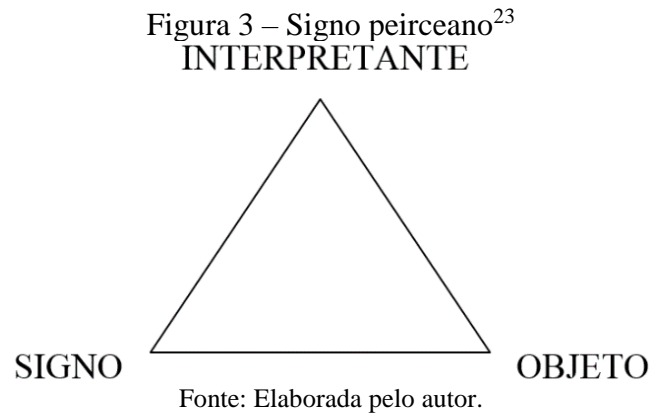
Investigar acerca do ato tradutório é uma tarefa que leva a diversos caminhos, a julgar pelo caráter multifacetado apresentado por uma tradução. Quando se trata da tradução intersemiótica, a complexidade refletida na produção criativa (e)leva a análise a percursos ainda mais plurais e, portanto, fomentadores em relação ao conhecimento. Tendo em vista o desafio apresentado pelo estudo de transcrições intersígnicas, escolhi Peirce (2000) como aporte fundamental para compreender os fenômenos que permeiam essa categoria de tradução. Em consonância com a minha escolha da semiótica peirceana para tratar das transmutações estudadas nesta pesquisa, faz-se necessário expor alguns postulados desse autor que são necessários para uma melhor compreensão da tradutologia intersemiótica.

²⁰ Ou tradutor-artista, principalmente no que diz respeito às traduções feitas a partir do texto poético *Black Lake*, todas de caráter artístico e, portanto, criativo.

²¹ Ou seja, a interlingual.

2.1.3 Objeto, signo e transmutação

Pierce (2000) conceitua semiose como o processo através do qual o signo age, gerando – ou transmutando-se em – novos signos e, assim, novas maneiras de significar. Segundo Plaza (2003, p. 17), o signo peirceano é “um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir”, ou seja, a semiose é o processo contínuo de criação, transformação e modificação do signo.²² Como mencionado anteriormente, a semiose peirceana baseia-se em um signo composto por três elementos, como disposto na Figura 3, abaixo.



Para Peirce, signo é algo que representa alguma outra coisa – objeto – para alguém, através de uma ideia – interpretante. Logo, o signo substitui um objeto para pôr, em seu lugar, um interpretante. Esse interpretante é uma nova ideia, e, portanto, um novo signo. Esse novo signo representa outro objeto, gera um novo interpretante e assim *ad infinitum*, fazendo parte do que é chamado de cadeia semiótica, produto cultural humano de significação.

Na concepção semiótica de Peirce, podemos ter, no lugar ocupado pelo signo no triângulo semiótico, o chamado “representamen”; no entanto, o autor distingue um termo do outro ao afirmar que todo signo é representamen, mas que o contrário não se aplica, visto que,

²² Além de teórico, Plaza é também um artista que transcria através de processos inter e multimidiáticos; sendo assim, o autor baseia seu livro, *Tradução Intersemiótica*, nos princípios semióticos de Peirce, a fim de apoiar seus estudos sobre tradução intersemiótica através de considerações sobre práticas artísticas em diversas mídias.

²³ A opção por não utilizar o triângulo semiótico de Ogden e Richards (1972) decorre do fato de os autores darem o nome de “símbolo” ao elemento contido no canto esquerdo inferior do triângulo proposto por mim – o signo –, algo que poderia gerar confusão em relação à classificação desse elemento em ícone, índice e símbolo.

para ser signo, os três elementos da pirâmide têm que ser ativados, ou seja, a representação-comunicação tem que, necessariamente, ser estabelecida.²⁴ No que tange ao outro elemento dessa tríade, assim como na teoria da figuração linguística de Wittgenstein (2016), o objeto peirceano também não é restrito à realidade concreta e fatural, podendo ser algo fictício, imaginário, hipotético. Já no que diz respeito ao interpretante, este é em si mesmo um signo, já que se trata, também, de uma representação de algo na mente de alguém. Portanto, um signo só pode ser interpretado através de outro signo, por meio do pensamento.

Posso citar, como exemplo da tríade semiótica em análise, o vocábulo “gato” (signo), que representa o animal (objeto) para alguém, a partir da ideia do que seria um gato (interpretante), que, dentre diversas formas de entendimento, pode ser compreendido como um mamífero carnívoro da família dos felídeos.

Quanto à materialidade dos signos, podemos percebê-los através de nossos diversos sentidos. Ainda tomando como exemplo o gato como objeto, este pode ser representado através da imagem de um gato, de um miado, do tato ao tocar o animal, dentre outras formas. Podemos, também, conceber diferentes interpretantes, já que cada pessoa pensa em algo de forma singular, devido a suas próprias experiências em relação ao objeto representado. Outrossim, até mesmo o objeto pode variar em relação ao mesmo signo; basta pensarmos em palavras polissêmicas.

O processo de semiose do signo é constante, já que toda figuração de algo gera uma representação distinta na mente de alguém, que, quando externada, faz repetir esse processo de semiose e assim sucessiva e incessantemente. Como processo de representação, a semiose não pode ser compreendida sem levarmos em consideração o sujeito através do qual esse fenômeno se realiza, o intérprete. Nós entendemos o mundo através do pensamento, por meio do qual traduzimos as coisas que compõem esse domínio em signos, os quais, por sua vez, desencadeiam novos processos semióticos para representar e nos representar. Trata-se de algo parecido com o que Plaza (2003, p. 11) discute sobre a teoria do sensacionalismo de Fernando Pessoa, que postula:

1. Todo objeto é uma sensação nossa.
2. Toda arte é a conversão de uma sensação em objeto.
3. Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

²⁴ Se escutarmos, por exemplo, uma expressão em outro idioma e não entendermos o que ela significa, teremos um representamen, em uma das pontas do triângulo semiótico peirceano, e não um signo.

A semiose é, portanto, um fenômeno de representação subjetiva que, por conta da sua constante aplicação, está presente em todos os aspectos da nossa vida através da transmutação de sensações em objetos, que também são sensações.

No que tange aos tipos de semiose, cujo conhecimento é relevante para a apreciação desta pesquisa, a exposição de outra tríade peirceana faz-se pertinente, qual seja, a classificação do signo em ícone, índice e símbolo. Essa divisão tem como base a relação entre signo e objeto²⁵, instituída “no fato de o signo [...] manter alguma relação existencial com esse objeto” (PEIRCE, 2000, p. 51). Essa perspectiva pode ser melhor explanada no Quadro 1, logo abaixo.

Quadro 1 – Ícone, índice e símbolo

Tipo de signo	Definição	Exemplos
Ícone	Representa com base em seus caracteres próprios, partilhados com o objeto, agindo, portanto, através de semelhança ou analogia.	Desenho, fotografia, estátua – todos semelhantes ao que representam.
Índice	Representa através da influência do objeto, que o modifica, tendo, ambos, características em comum, mas prevalecendo a relação direta entre um e outro.	Fumaça – índice de fogo –, pista molhada – índice de chuva –, suor – índice de calor.
Símbolo	Representa fundamentado em lei, relação de convenção ou em associação geral de ideias, sendo tanto ele quanto o objeto de natureza geral.	Cruz cristã – símbolo do cristianismo –, letra “a” no círculo – símbolo da anarquia.

Fonte: Adaptado de Peirce (2000).

Para melhor compreender a natureza dos três tipos de signo supracitados, elucidado a tricotomia da ideologia peirceana, primeiridade-secundidade-terceiridade, cujos fundamentos são de ordem universal. De acordo com Peirce, a primeiridade tem a ver com ser independentemente de qualquer outra coisa, a secundidade corresponde a existir em relação a algo e a terceiridade diz respeito a mediação, onde primeiro e segundo são postos em relação. Para esclarecer a natureza dos três níveis, proponho pensar em um homem correspondendo a um primeiro, ou seja, a um ser que existe e é ímpar por conta de suas características próprias. Esse homem pode vir a ser pai, que equivale a um segundo, pois tal título só pode ser conferido considerando-se um homem em relação ao seu filho ou filha. A partir, então, da relação entre homem e pai, conclui-se que, se um

²⁵ O signo também pode ser classificado em relação a si mesmo ou ao seu interpretante. No entanto, escolho trabalhar com a categorização que tem como base a relação entre signo e objeto, pois tal perspectiva é o que interessa para a execução da análise proposta através deste estudo.

homem pode ser pai, ele tem predisposição à paternidade, sendo essa qualidade, portanto, um terceiro. Outro exemplo de figuração masculina – desta vez, a partir de três elementos distintos – é o do deus romano da guerra, Marte. Posso citar, como índice de virilidade e masculinidade, as armas utilizadas pelo guerreiro, lança e escudo, cuja primeiridade realiza-se através do uso feito por elas: ferir e proteger; bem como de seus formatos, um bastão comprido e um círculo, que podem remeter a um pênis ereto e testículos. Já a relação entre a lança e o deus em si gera, através da natureza segunda, a figuração do guerreiro, ou de sua natureza guerreira. Por fim, temos, na figura de Marte, a simbolização do homem, que, através das características de primeiridade e secundidade, eleva a figura masculina a uma representação mais abrangente, em terceiro plano, influenciando um grupo social e cultural – a Roma antiga – a adotar Marte como símbolo de homem e pensar no homem ideal com referência à figura do deus da guerra.

Figura 4 – Marte e a figuração do homem



Fonte: Crystalinks²⁶ e Wikipédia²⁷.

Na perspectiva de Peirce (2000), ícone está para primeiridade, índice está para secundidade e símbolo está para terceiridade. Ícone relaciona-se à primeiridade, pois figura através de características próprias comuns ao objeto, e é fundamentado, portanto, em experiências monádicas – independentes de relações com outras coisas, vividas através do ícone *per se* –, gerando ideias, sentimentos e possibilidades. Índice tem a ver com secundidade, porque é fundamentado na contiguidade vivida de fato, sendo baseado em experiências diádicas, subjazendo a eventos, realidades, ações e reações. Já símbolo está ligado à terceiridade, visto que

²⁶ Disponível em: <goo.gl/4Krr5j>. Acesso em: 10 abr. 2016.

²⁷ Disponível em: <goo.gl/XRzmqI>. Acesso em: 10 abr. 2016.

é interpretado através de práticas e convenções, e resulta de experiências triádicas, as quais pressupõem hábitos, necessidades, pensamentos.²⁸

Não obstante, as relações triádicas de Peirce (2000) não cessam e o semioticista aprimora a compreensão do fenômeno da semiose ao escrever que

um Signo, ou Representamen, é um Primeiro que se encontra em tal relação triádica genuína para um Segundo, chamado seu Objeto, como sendo capaz de determinar um Terceiro, chamado seu Interpretante, para assumir a mesma relação triádica para Objeto no qual ele se situa com referência ao mesmo objeto (p. 63).

A partir da hierarquia apresentada, iniciando com as partes que compõem o signo peirceano, caracterizando-o em relação ao objeto e fundamentando tal relação através do entendimento das instâncias de primeiridade, secundidade e terceiridade; podemos compreender o fenômeno de transmutação decorrente da tradução intersemiótica criativa, mais especificamente, no que diz respeito à arte, tendo em vista a natureza do objeto de estudo em análise.

2.2 O signo estético, um lago negro

Tomando como base a classificação peirceana do signo em relação ao objeto, Plaza (2003) categoriza três tipos de tradução intersemiótica: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica, baseadas em correspondências das ordens de qualidade, relação e mediação, respectivamente, entre signo e objeto.

Ainda em relação ao objeto, Peirce (2000) caracteriza objeto dinâmico como sendo aquele concreto, material, e objeto imediato como sendo a cognição gerada na mente de alguém, como representação mental do objeto dinâmico. Sendo assim, se pensarmos na relação entre signo e interpretante, no que concerne ao objeto imediato gerado na mente de um intérprete, tem-se um distanciamento entre um e outro, quando se trata de um índice e, ainda maior, quando se tem um símbolo; aquele mantém ligação com o objeto por meio de influência, na medida em que este o faz por meio de convenção. Já no caso do ícone, a relação entre signo e interpretante é a

²⁸ Peirce também chama essas experiências de simples, recorrências e compreensões, respectivamente.

mais próxima das três, tendo em vista que ambos partilham dos mesmos ou semelhantes caracteres. Há um movimento centrípeto partindo do símbolo em direção ao ícone (PLAZA, 2003), quando da relação entre signo e interpretante, ou seja, na instância simbólica, uma palavra tende a ser muito mais denotativa, como no caso de um texto verbal jurídico; já em relação à instância icônica, uma palavra vai representar mais por sua transcendência do que pelo significado a ela geralmente atribuído – entenda-se convencional –, transcendência essa que podemos encontrar em uma poesia, por exemplo.

Em consonância com a natureza do signo estético, Plaza (2003) apresenta a tradução icônica como sendo aquela que tem fundamentos na similaridade de estrutura, figurando através de aparências, diretamente ligada, pois, à estética. A tradução criativa, termo usado pelo autor para fazer referência à tradução icônica, é pautada na semiose do signo estético, ou seja, o signo como ícone, primeiro e potencialmente inventivo. Segundo Plaza, o signo estético caracteriza-se tendo em vista a sua materialidade e, conseqüentemente, a sua materialização. Essa última

tem a ver com a verdade artística que diz respeito muito mais a sua inserção no seu princípio constitutivo, isto é, no seu ícone ou *insight*, do que a sua dependência de fatos e realidades extra-artísticas. Sua capacidade de desenvolvimento depende, afinal, de uma capacidade mental para a introvisão e, é claro, da consciência da linguagem. A introvisão é de caráter espontâneo e aparece à mente como epifania, imediatamente e desprendida das amarras de um raciocínio lógico, quer dizer, não se dá através de sucessividade pensamental, mas é uma, sem partes. Como configuração espontânea da mente, a epifania, ícone ou *insight* constitui-se no princípio de toda e qualquer invenção que, como tal, não tem nada a ver com intuição. A epifania está mais para uma **consciência imediata ou presença espontânea à consciência de uma qualidade pura e simplesmente presente que não comporta raciocínio, sucessividade.** (PLAZA, 2003, p. 40, grifo nosso)


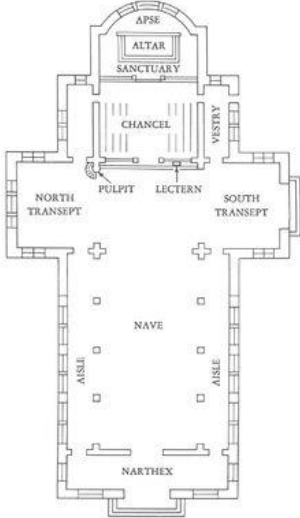

Por conta disso, a tradução icônica torna-se a mais recorrente – para não dizer coerente – ao traduzir-se textos poéticos. Dessa forma, vejo a importância de se analisar o signo como signo em si, ou seja, dando importância à sua estrutura, qualidade, essência; pois são esses elementos que figuram, tanto na composição do texto de partida, quanto na sua transmutação em outro sistema sógnico. No que concerne à “qualidade pura e simplesmente presente” do ícone, percebida através de “*insights*” do artista-tradutor, essa também está relacionada ao caráter material e, por conseguinte, estético do ícone.

No que tange à forma de representação, Peirce (2000) afirma haver dois tipos de tradução icônica, a isomórfica e a paramórfica. A primeira caracteriza-se pela figuração de elementos distintos em sistemas similares, através de analogia de formas; a segunda diz respeito à

figuração de elementos similares em sistemas distintos, por meio de analogia de sensações. Campos (1997) relaciona a prática isomórfica à tradução icônica, transcriativa, visto que, nesse tipo de tradução, não há somente a tradução do significado, mas do signo *per se* com sua materialidade, pois o signo estético é de alguma forma similar ao que representa.

Ainda em relação ao ícone, Peirce postula que, quando esse tipo de signo se encontra materializado, têm-se o que o autor chama de hipóícones. Caracterizando, pois, os ícones em três categorias distintas, ou hipóícones, compreende-se que há três tipos de manifestações icônicas com base em seus modos de primeiridade.

Quadro 2 – Hipoícones

Tipo de hipoícone	Definição	Exemplo
Imagem	De qualidade simples, ou de primeira primeiridade – similaridade interna. Figura seu objeto de maneira realista, similar, aparente.	 <p>29</p>
Diagrama	Com base em relação diádica – similaridade externa –, figura a estrutura do objeto através das partes do próprio objeto, por analogia.	 <p>30</p>
Metáfora	Figura o objeto através da representação de paralelismo, por associação de ideias – e não por similaridade interna ou externa.	 <p>31</p>

Fonte: Adaptado de Peirce (2000).

²⁹ Disponível em: <goo.gl/jgbO3x>, acesso em: 17 dez. 2015.

³⁰ Disponível em: <goo.gl/gvIJhK>, acesso em: 17 dez. 2015

³¹ Disponível em: <goo.gl/00xLLd>, acesso em: 17 dez. 2015.

Portanto, imagem está para ícone – primeiro –, diagrama está para índice – segundo – e metáfora está para símbolo – terceiro. No primeiro caso, tem-se uma fotografia de uma cruz de madeira, tal qual se vê ao olhar para uma cruz de madeira no mundo fatural, objeto dinâmico no mundo real; na segunda figura, há a representação da planta de uma igreja, que, estruturada no formato de uma cruz, indica e representa a cruz em si; já na terceira instância, a cruz cristã simboliza a crucificação de Jesus Cristo e, com isso, o seu sacrifício em prol da humanidade.

Tendo em vista as considerações acerca do caráter representativo e potencialmente transcriativo do ícone, Plaza (2003) postula que o signo estético é caracterizado através do destaque no que diz respeito às qualidades materiais do signo, algo que o faz um quase-signo, ou seja, um signo que é tanto signo quanto fenômeno. Em relação a isso, “na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como o objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno” (p. 25). Proveniente do sânscrito “*tathātā*”, essa “talidade” remete à natureza ou estado verdadeiro das coisas, ou seja, à essência dos fenômenos, tal como são. À vista disso, o signo estético, como o próprio nome sugere, encerra em sua estética o fenômeno que o faz quase um objeto no mundo fatural. Por conta da primeiridade encerrada no – e emanada pelo – ícone, o signo estético pode representar de maneira mais genuína do que os outros dois tipos de signo peirceano. Se observarmos uma fotografia, por exemplo, notaremos que ela tem muito mais a mostrar do objeto dinâmico do que no caso de uma representação indicial ou simbólica, chegando, em alguns casos, a ser confundida com o próprio objeto no mundo real, pois “o seu caráter de ‘imediato suscetível de mediação’ gera um tom absoluto e totalizador que produz o efeito de isomorfia entre o fundamento, objeto imediato e interpretante imediato” (PLAZA, 2003, p. 25). Desta maneira, a isomorfia referida faz com que objeto e interpretante pareçam o mesmo, por conta de, nos dois, estar encerrado o mesmo fundamento, haja vista tamanha semelhança entre um e outro. Com isso, Plaza quer dizer que figuração e afigurado, por assim dizer, são tão parecidos estruturalmente que chegam a confundir o intérprete, de modo a poder levá-lo a tomar um elemento pelo outro.

Figura 5 – Oscilação icônica entre signo e fenômeno



Fonte: Revista *Veja* Fortaleza.³²

Na imagem acima, pode-se ver um exemplo de oscilação entre signo e fenômeno. O signo, a imagem na parede ao fim da ponte, representa esse objeto dinâmico, de modo a parecer ser uma continuação sua, dando a impressão de que a ponte é mais longa do que realmente é, ou seja, de que não se trata de uma imagem e sim de da ponte em si. O fenômeno seria a própria ponte, que ocorre no mundo real através de sua existência material, ou seja, as partes que compõem essa ponte. Ao ver os dois elementos do ângulo pelo qual a fotografia foi tirada, percebo a interposição entre signo e fenômeno, de modo a confundirmos um com o outro, algo derivante da característica primária do ícone, signo estético. Sendo assim, um transeunte desavisado pode até vir a se chocar contra a parede no fim da ponte, caso não perceba a oscilação em questão.

Segundo Plaza (2003), a manifestação do signo estético ocorre de forma que “ao traduzir os sentidos em códigos e meios como extensões do organismo, abstraímos e departamentalizamos os sentidos nesses meios, canais, suportes e códigos” (p. 48). Isso corrobora com a afirmação de que o signo estético representa fundamentalmente através de qualidades transmutadas para linguagens que, através do aspecto material do sistema sógnico, agem sobre o objeto dinâmico, geram um objeto imediato e afiguram um novo signo, ligado ao referente inicial por primeiridade. Em adição, Plaza postula ainda que

³² Disponível em: <goo.gl/vjCVXi>. Acesso em: 17 dez. 2015.

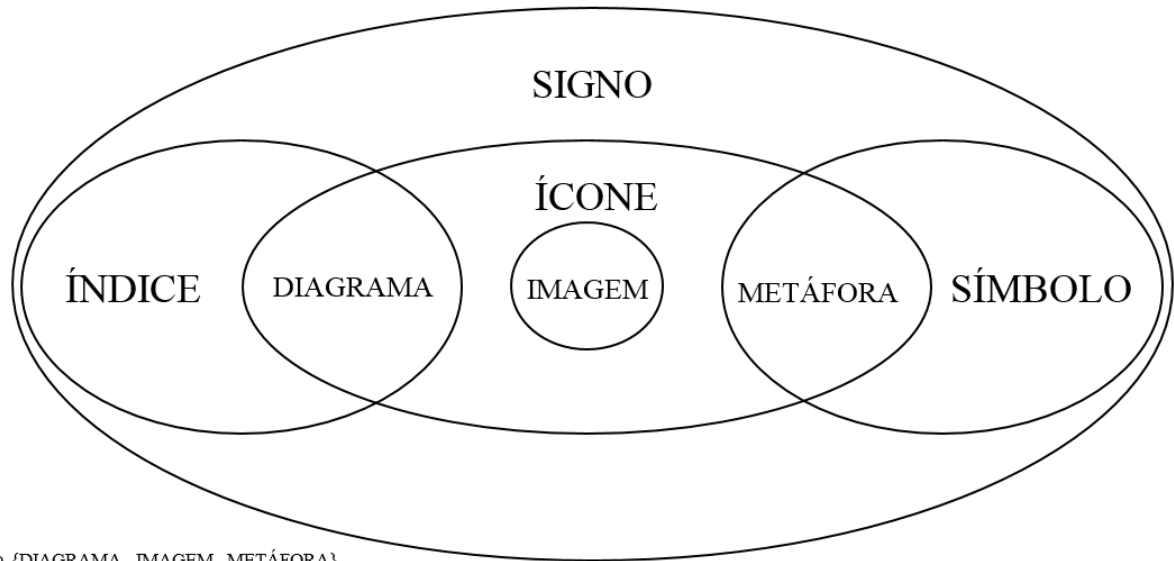
se, no plano da invenção, a mente tradutora privilegia aqueles aspectos concretos que dão ao pensamento a sua qualidade, a tradução como intercurso dos sentidos põe em relevo o caráter material dos signos e seus suportes. Estes, responsáveis pela configuração dos Objetos Imediatos dos signos, incluem também o universo perceptivo do sinestésico. É por isso que a ação junto a suportes e meios artesanais, industriais e eletrônicos, se caracterizam também pela subversão dos usos finalistas e comunicativos destes meios. (PLAZA, 2003, p. 97-98)

A percepção humana baseia-se em relações sinestésicas para dar sentido e tentar compreender as coisas existentes no mundo fatural. Consequentemente, dá-se maior relevo ao caráter material, quando da interpretação – ou tradução –, visto que esse elemento é potencialmente significativo, no que tange às diferentes formas de se afigurar algo. A subversão mencionada por Plaza pode ser explicada pelo fato de que a impressão transmitida pela expressão do signo deixa de ocorrer em um sistema sígnico e passa a afigurar em outro, gerando um signo diferente em nossa mente: outra impressão, a partir de outra forma – material – de expressão.

Para Peirce (2000, p. 183), “ícones nada podem representar além de Formas e Sentimentos” e “nenhum ícone puro representa nada além de Formas, nenhuma Forma pura é representada por nada a não ser um Ícone”. Deduzo ser, portanto, inevitável a necessidade de se analisar traduções criativas – leia-se artísticas – por meio do viés icônico, através do signo estético. Tendo em vista, portanto, o texto fonte das traduções intersemióticas analisadas neste estudo, a letra de *Black Lake*, escolho analisar as transmutações em questão com base no conceito e aplicações da tradução icônica, que tem seus fundamentos no signo estético.

No mais, faz-se importante, antes de dissertar sobre as particularidades de cada tipo de tradução – musical, imagética e audiovisual –, concatenar as informações discutidas sobre signo e signo estético em um diagrama, de modo a melhor expor as relações existentes entre os elementos que os constituem, como observado na Figura 6, logo a seguir.

Figura 6 – Diagrama hierárquico das relações icônicas



$\text{ÍCONE} \supset \{\text{DIAGRAMA}, \text{IMAGEM}, \text{METÁFORA}\}$
 $\text{DIAGRAMA} = \text{ÍCONE} \cap \text{ÍNDICE}$
 $\text{METÁFORA} = \text{ÍCONE} \cap \text{SÍMBOLO}$
 $\text{IMAGEM} \subset \text{ÍCONE}$

Fonte: Elaborada pelo autor.

A partir da diagramação dos elementos dispostos acima em conjuntos, gerei quatro notações lógicas para melhor elucidar como se dão as relações entre os elementos componentes da semiologia peirceana. Na primeira notação, lê-se: ícone contém diagrama, imagem e metáfora; na segunda: diagrama é igual à interseção de ícone e índice; na terceira: metáfora é igual à interseção de ícone e símbolo; e, por fim, na quarta, lê-se: imagem está contida em ícone – esta última notação é mais limitada do que as duas que lhe precedem, pois o que está fora da imagem, bem como do diagrama e da metáfora, mas encontra-se dentro do ícone, não pode ser considerado hipoícone, posto que representa algo ainda não materializado.

2.3 Monadologia, texto poético e três dimensões tradutórias

O título desta pesquisa leva o nome *A transmutação monadológica de Björk* devido à menção a “tradução monadológica”, feita por Peirce (2003). Já o termo “monadologia” resulta dos estudos realizados pelo filósofo alemão Gottfried Leibniz (2009). Segundo Leibniz, a mônada é a substância simples, sem partes, que constitui compostos; entretanto, há certo caráter

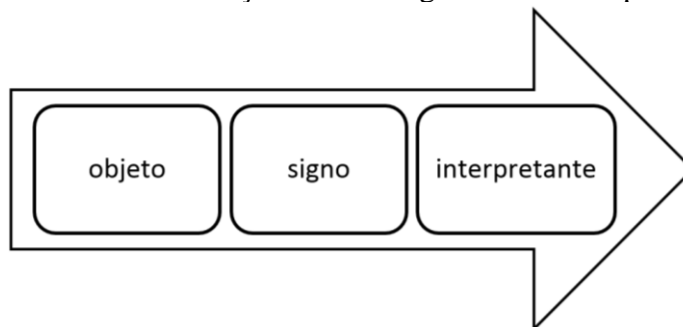
de multiplicidade intrínseco a essa substância, gerado pelo que o autor chama de “percepção”. Essa percepção é experimentada por nós, seres pensantes, quando nos damos conta de que, ao pensar, fazemos um recorte da realidade – ou variedade – do objeto. Ao propormos a tradução de um texto-signo, ativamos uma percepção nossa em relação ao objeto analisado, o que se explica em possibilidades infinitas de *translati*.

Deus, ao regular o todo, levou em conta cada parte e especialmente cada Mônada, cuja natureza, sendo representativa, nada poderia limitar a representar apenas uma parte das coisas, embora seja verdade que esta representação é confusa apenas nos detalhes de todo universo, e não pode ser distinta senão em uma pequena parte das coisas, ou seja, naquelas que são as mais próximas ou as maiores, com relação a cada Mônada; de outro modo, cada Mônada seria uma Divindade. **As Mônadas são limitadas não no objeto, mas na modificação do conhecimento do objeto.** Todas, confusamente, tendem para o infinito, para o todo; porém, são limitadas e diferenciadas pelos graus das percepções distintas. (LEIBNIZ, 2009, p. 35-36, grifo nosso)

Leibniz faz alusão a Deus em uma alegoria para explicar a mônada³³, que tem por natureza a representatividade das coisas. Visto que as mônadas não são limitadas ao objeto, mas à modificação do seu conhecimento, entendo que a complexidade extensa desse objeto não permite à mônada abrangê-lo totalmente em sua figuração; ao contrário, é possível, apenas, representá-lo em relação a características suas, o que melhora o entendimento do objeto por meio de suas partes.

Esse processo de representação monadológica, ou transmutação monadológica, remete à trilogia peirceana na qual o objeto é figurado através de um signo que, por sua vez, gera um interpretante.

Figura 7 - A transmutação monadológica em termos peirceanos



Fonte: Elaborada pelo autor.

³³ Alegoria parecida, ou seja, através de uma figura divina, será utilizada para explicar a personagem de Björk, em *Vulnicura*, mais adiante.

A figura anterior ilustra o processo através do qual um objeto no mundo real é figurado por um signo que, assim fazendo, gera uma nova ideia. Mais do que isso, o signo representa a transmutação do objeto, que se torna, a partir da nova roupagem sîgnica, algo diferente, uma nova versão sua. Segundo Jakobson (2000, p. 114), “o significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em um signo diferente, alternativo, principalmente um signo ‘no qual ele [o signo de origem] é mais desenvolvido’ [...]”³⁴. Essa observação vale, da mesma forma, para qualquer tipo de signo, linguístico ou não, visto que o signo está sempre à espera de ativar o seu processo de semiose e de representar de outras maneiras os objetos observáveis no mundo fatural.

Nesse contexto, Thaís Diniz (1999, p. 13, grifo nosso) afirma que

o conceito de tradução ultimamente vem sofrendo transformações marcantes. Além da idéia [*sic*] de que se deve relativizar a noção de origem e de que não se deve procurar fidelidade na tradução, enfatiza-se a de que **os textos “origem” e “alvo” devem ser considerados signos um do outro**. Sua similaridade pode ser, como nos signos, algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. Essa similaridade [...] poderá limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro.

O texto-signo de partida e o texto-signo alvo devem ser entendidos como signos um do outro, na medida em que compartilham características que denotam similaridade no que diz respeito, dentre outros aspectos, à estrutura de cada um. Ao desenvolver a análise desta pesquisa, as noções hipoicônicas de imagem, diagrama e metáfora serão indispensáveis e se fundamentarão na natureza constitutiva do signo estético de representar por meio da primeiridade, ou seja, da analogia construída através da estrutura sîgnica do *traducendum* e do *translatum*.

Ainda seguindo a linha de raciocínio iniciada com a concepção de mônada, faz-se importante discutir algumas considerações acerca da teoria dos polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar (1990). Essa teoria serve para gerar uma compreensão mais aguçada do processo semiótico de representação sîgnica, através de um sistema que, ao invés de considerar apenas a substância material do signo, analisa a semiose por meio de relações intersîgnicas. No que concerne à definição de polissistema, o teórico mencionado explica que

³⁴ “the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign, especially a sign ‘in which it is more fully developed’ [...]”.

um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea. É, portanto, muito raramente, um sistema uno, mas é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam uns com os outros e se sobrepõem parcialmente, utilizando simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes.³⁵ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)

É importante demonstrar a noção de polissistema desenvolvida por Even-Zohar, pois, quando se tem um *translatum* em um sistema sígnico específico, tal sistema não necessariamente age de maneira isolada, pois vários são os elementos que entram na concepção de uma representação, principalmente em se tratando de um trabalho artístico. Além disso, é mais relevante analisar o processo de criação tradutório do que meramente descrever o *translatum* e o que ele tem de diferente em relação ao *traduscendum*, pois “inúmeros fatores, que não os semióticos, insinuam-se no texto durante o processo de tradução” (DINIZ, 1999, p. 13).

Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos. Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas “como linguagens” em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintas. (DINIZ, 1999, p. 31)

A partir da compreensão e consideração dos fatores que estão contidos no processo de transmutação intersemiótica, é possível enriquecer a apreciação dos *translati* investigados neste estudo, na medida em que a análise se torna mais abrangente e, portanto, esmiúça-se melhor a abundante rede de significados que permeiam as transmutações de Björk. Considerar o fator intertextualidade é, portanto, necessário.

O fenômeno intertextual é comumente conhecido como baseado na influência que um ou vários textos exercem sobre outro, gerando a atualização deste último. Patrick Cattrysse (1992), no entanto, sugere que, no caso da tradução intersemiótica³⁶, use-se o termo “intersistêmica” ao invés de “intertextual”, pois trata-se da relação entre signos; “afinal, as relações que estamos investigando não são entre textos, mas entre práticas discursivas ou

³⁵ *a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem--a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.*

³⁶ O autor refere-se, especificamente, ao contexto da adaptação fílmica.

comunicativas, que são de natureza semiótica (e, portanto, sistêmica), bem como entre práticas semióticas e seus respectivos contextos históricos”³⁷ (p. 63).

Julgo importante, antes de seguir com os subcapítulos acerca dos três sistemas signícos explorados neste trabalho – música, imagem e vídeo –, discorrer sobre a linguagem de seu *traduscendum* – a letra da música *Black Lake*: o texto verbal poético.

De maneira geral, o texto poético é aquele cuja linguagem expressa emoções e que, assim sendo, estabelece uma relação mais sensível entre o autor e o leitor, já que se trata da apreciação deste em relação ao subjetivo, à intimidade, daquele. Segundo Jakobson (1960, p. 359), poética pode ser definida como “a parte da linguística que trata a função poética em sua relação com outras funções da língua”³⁸. Jakobson refere-se às funções da linguagem por ele estudadas, quais sejam: referencial, emotiva, conativa, fática e metalinguística. Em detrimento às essas funções linguísticas, a função poética é realizada quando há inovação no texto a partir do uso de elementos como sonoridade, ritmo, metáfora, jogo de palavras etc.; podendo despertar certo prazer estético no intérprete. Entretanto, a função poética não é encontrada somente em poesia: “no sentido amplo da palavra, [poética] lida com a função poética não apenas em poesia, onde sua função sobrepõe-se a outras funções da língua, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobrepõe à função poética”³⁹ (*loco citato*). Ou seja, a poeticidade pode ser encontrada em outros textos – ou signos – que manifestem inovação ou singularidade de caráter estético e subjetivo.

A minha escolha em analisar a tradução do texto poético através do viés icônico – tradução icônica – dá-se por esse tipo de texto exalar singularmente primeiridade no que concerne àquilo que significa, contendo, assim, características do signo estético, mesmo que, não obstante, também signifique em termos de secundidade ou terceiridade.

Jakobson traça observações sobre o texto poético ao iniciar uma discussão com o questionamento sobre o que faz um texto verbal ser arte, chegando logo à conclusão de que tal tipo de texto contém características partilhadas com linguagens artísticas e que diferentes tipos de arte são comparáveis. Tendo em vista essa coexistência de características, é plausível dizer que

³⁷ “after all, the relations we are looking for are not between texts, but between discursive or communicative practices, which are of a semiotic (and hence of a systemic) nature, as well as between those semiotic practices and their respective historical contexts”.

³⁸ “that part of linguistics which treats the poetic function in its relationship to the other functions of language”.

³⁹ “in the wider sense of the word deals with the poetic function not only in poetry, where this function is superimposed upon the other functions of language, but also outside poetry, when some other function is superimposed upon the poetic function”.

um texto poético pode ser considerado texto artístico e, portanto, obra de arte. No mais, as qualidades partilhadas entre o texto verbal e outros textos-signo – musicalidade, imagicidade, sinestesia etc. – remetem à relação entre ícone e objeto, baseada igualmente no compartilhamento de características entre um e outro, o que corrobora a necessidade de se considerar o signo estético ao traduzir obras de arte.

No que tange a outros tipos de linguagem, que não a verbal, Jakobson (1960, p. 351) considera que

muitas características poéticas pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas à teoria total dos signos, ou seja, à semiótica geral. Essa afirmação, entretanto, é válida não apenas para a arte verbal, mas também para toda e qualquer variedade de linguagem, visto que as linguagens compartilham muitas propriedades com certos sistemas de signos distintos ou mesmo com todos eles (características pansemióticas).⁴⁰

O excerto anterior caracteriza a linguagem poética como potencialmente pansemiótica, pois, dentre outras formas de linguagem derivantes da língua, ela extravasa semiose, de forma criativa e subversiva, fazendo com que signos convencionais – no caso aqui discutido, palavras – aproximem-se cada vez mais de "signos puros"⁴¹, adquirindo mais qualidades comuns ao objeto figurado.

No que tange à tradução do texto poético para outros sistemas sígnicos, é de extrema importância que o tradutor considere o máximo de elementos que compõem a poeticidade do *traduscendum* para poder imprimir tais características para o *translatum*. Tendo em mente o potencial representativo do texto poético, rico em figurações que remetem a som e imagem, antevê-se a complexidade criativa das transmutações sofridas pela letra da música *Black Lake*. Cabe, portanto, dissertar sobre cada um dos polissistemas para os quais o signo de partida supracitado foi traduzido.

⁴⁰ *many poetic features belong not only to the science of language but to the whole theory of signs, that is, to general semiotics. This statement, however, is valid not only for verbal art but also for all varieties of language, since language shares many properties with certain other systems of signs or even with all of them (pansemitic features).*

⁴¹ Peirce (2000) afirma não existir signos puros, pois, dessa forma, não haveria propósito representativo, não haveria semiose. Essa é a razão para o uso de aspas no termo em questão.

2.3.1 Música

Lencastre & Chaves (2007, p. 1163) atribuem as seguintes características à linguagem áudio:

é temporal e linear e destina-se a ser percebida pelo ouvido. Ela desfruta unicamente da dimensão do tempo, não é visível no espaço. A sua percepção deve ser simultânea com a produção e a velocidade da sua difusão determina a duração da sua vida, prolongada por vezes pela repercussão. O som desenvolve-se como se fosse uma linha, cada signo sonoro é percebido um após outro, cada um deles juntando um elemento ao anterior. O registo sonoro permite a conservação de mensagens acústicas.

A expressão através da linguagem áudio, como dito acima, dura somente enquanto a sua produção acontece, estendendo-se apenas por meio do fenômeno da repercussão, que possibilita recobrar essa expressão através da lembrança. Além disso, fica retido na mente do intérprete o interpretante decorrente do signo sonoro.

Em relação ao tipo de linguagem áudio foco desta pesquisa, Peter Low (2005, p. 187) conceitua música – *lato sensu* – como sendo “um código auricular de comunicação [...]; um sistema complexo de sons, com dimensões de altura e harmonia, duração e padrões rítmicos, dinâmica e timbre” e músicas – composições musicais – como sendo “mensagens”⁴². Já Ole Kühl (2008, p. 20) provê uma definição de música menos técnica, ao defini-la como “uma expressão natural de nossos sentimentos e experiências de vida, [...] um veículo de sintonização social e um meio de transmissão de valores culturais”⁴³. A música tem a capacidade de representar sentimentos de diferentes tipos e são inspiradas em experiências de vida do compositor ou em histórias de outras pessoas. Desde a época medieval, com o primeiro estilo musical conhecido, o cantochão (BENNET, 1986), o homem tem utilizado a música para exprimir ideias e, desse modo, interagir socialmente, através da popularização de sua arte. Com isso, a cultura do autor, que está impressa em qualquer fazer artístico, tem sido transmitida por meio da música e no decorrer da história.

⁴² “an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre”.

⁴³ “a natural expression of our feelings and experiences in life, [...] a vehicle of social attunement, and a medium for the transmission of cultural values”.

Sobre o caráter de expressão desse sistema sógnico, a chamada música popular, ou *pop*⁴⁴, tem lugar de destaque na representatividade do subjetivo social e individual, uma vez que

faz parte do nosso dia-a-dia, tanto em sua dimensão auricular, como, por exemplo, em estações de metrô, lojas e restaurantes, quanto em sua forma visual, na TV e em *shows*. Ela é um **fenômeno intercultural** e, desse modo, é um segmento de alto volume de tradução. Músicas populares são importantes produtos midiáticos de massa através dos quais culturas são articuladas e, assim, comunicadas a pessoas de diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais.⁴⁵ (KAINDL, 2005, p. 235, grifo nosso)

A música popular, por ser mais acessível ao público, tem maior influência sobre a forma como determinados grupos comportam-se. Esse “fenômeno intercultural” reflete a história de seu tempo e não pode, portanto, ser desconsiderado como objeto de tradução, que é feita de diferentes perspectivas: músicas regravadas, músicas com outras versões na mesma língua, músicas com outras versões em línguas diferentes, músicas remixadas, músicas adaptadas para videoclipes etc. Atualmente, com a acessibilidade da internet, cada vez mais pessoas criam transmutações musicais através de originais que, em sua maioria, são músicas *pop*. Essa relevância é, conquanto, negligenciada, visto que músicas *pop* “são tomadas como formas triviais de música e texto. Isso é, também, refletido na falta de interesse em músicas populares por parte de estudiosos da tradução. Apesar do alto volume de tradução de músicas, o tópico tem recebido relativamente pouca atenção”⁴⁶ (KAINDL, 2005, p. 237). Tal negligência não deveria existir dentro dos Estudos da Tradução, já que, hoje em dia, o fenômeno tradutório é compreendido de

⁴⁴ “*Pop*’ é uma palavra ardilosa que se furta às tentativas de limite e de recorte. Ele pode ser pensado como uma das manifestações estéticas mais dispersivas de nossa contemporaneidade, pois escapa à taxação essencialista. O *pop* é o território onde diferentes linguagens, diferentes vozes e estilos se unem em desconcertante harmonia. [...] Por encontrar-se não só na música, mas igualmente na TV, no vídeo, no cinema, no *design*, na publicidade, na arquitetura e nas artes como um todo, a estética rizomática do *pop* contemporâneo pode ser compreendida como intertextual, transemiótica e multimidiática. O *pop* se apropria cada vez mais das formas ‘remixadas’ da música eletrônica e das imagens digitais da publicidade para exercer essa sua intimidade com a mistura e sua propensão à conexão, aos cruzamentos e à multiplicidade. Ele está sempre procurando os espaços de interseção entre os estilos, o entre-lugar das linguagens e o interstício expressivo como forma de escapar das definições estilísticas e de gênero. É assim que ele se (re)atualiza constantemente frente às próprias assimilações do mercado. [...] Ao fazer cruzar toda espécie de linguagens e meios expressivos, o *pop* transforma-se inevitavelmente num território habitado pelos afetos humanos. Ele nos remete assim a questões que ultrapassam o limite da música e da imagem, abrindo espaço para importantes questionamentos de ordem estético-subjetivos. (COSTA, 2003, p. 4-5)

⁴⁵ *is part of our daily lives, both in its aural dimension, e.g. in underground stations, shops, and restaurants, and in its visualized form, in TV and in concerts. It is a cross-cultural phenomenon, and as such it is a segment of high-volume translation. Popular songs are important mass media products through which cultures are articulated and hence communicated to people of different linguistic, historical and cultural backgrounds.*

⁴⁶ *“are often believed to be a trivial form of music and text. This is also reflected in the lack of interest in popular song on the part of translation scholars. Despite the high volume of song translation, the topic has received relatively little attention”.*

modo bastante abrangente – principalmente no que tange ao tipo intersemiótico de tradução –, atingindo dimensões tanto sincrônicas, se pensarmos em diferentes tipos de objetos de estudo contemporâneos, quanto diacrônicas, se considerarmos também obras antigas. Por ser um fenômeno de interação, configurando-se em importante insumo para a tradução de ideias entre pessoas, a figuração musical mostra-se ser baseada em uma semiose complexa que implica a análise dos aspectos supracitados: língua, história e cultura. Não podemos esquecer, todavia, que, mesmo tomando esses três elementos como base, a significância só é possibilitada a partir da interação com – e da apreciação de – um intérprete, o que implica no fato de que a mensagem da música é polissêmica, ou seja, cada intérprete gera a sua própria interpretação do signo, tal qual lhe parece ao ouvi-lo.

O fenômeno da transmutação musical baseia-se, portanto, na interação entre o músico e o ouvinte e, dessa forma, age similarmente a qualquer outro tipo de tradução, requerendo um tipo similar de relação entre tradutor e intérprete.

Um objeto [...] torna-se o objetivo comum da atenção compartilhada entre dois sujeitos. [...] Isso indica uma distribuição de papéis, na qual um sujeito modela o objeto-som, enquanto que o outro sujeito observa esse processo. No entanto, ambos estão engajados ativamente na interpretação do objeto, eles estão intersubjetivamente e cognitivamente envolvidos com o objeto. [...] A habilidade de compartilhar atenção parece não apenas ser unicamente humana, mas também uma condição necessária para a aprendizagem cultural através da imitação.⁴⁷ (KÜHL, 2008, p. 25)

O excerto acima lembra a discussão de Benjamin (2010) acerca de considerar-se ou não o receptor de uma obra: “nunca levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (p. 203). “Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original” (p. 207). Apesar disso, o significado de uma figuração só pode ser completado através de um intérprete, seja o público que recebe a obra ou o próprio autor, que, mesmo sendo criador do produto, pode inferir inúmeras interpretações de sua obra, diferentes das que foram pensadas no momento de sua concepção, tal qual o faz o público. Julgo

⁴⁷ *An object [...] becomes the common goal of shared attention between two subjects. [...] It indicates a role distribution, where one subject is shaping the sound-object, while the other is observing this. However, they are both actively engaged in interpreting the object, they are intersubjectively and cognitively involved with the object. [...] The ability to share attention seems not only to be uniquely human, but also be a necessary condition for cultural learning-through-imitation.*

importante, agora, discutir a acepção da palavra “intérprete”, que, segundo Peirce (2000), é alguém que dá sentido ao signo apreciado – o público ou o próprio autor.

Não obstante, levando em consideração a discussão sobre o signo musical, “intérprete” pode ser, também, aquele que canta uma música, composta por si ou por outra pessoa; daí o nome que também se dá ao cantor, intérprete⁴⁸, em contraste a quem a compõe, compositor. Alguém que é tanto compositor quanto cantor de uma canção é, dessa forma, tradutor de si mesmo, da música que é sua criação e que, a cada nova apresentação, ganha novo aspecto, tornando-se um novo *translatum*. Nesse contexto, além da música, a performance também é tradução da letra – ou da música, ou da letra e da música.⁴⁹

Ainda em se tratando do contexto de interação entre músico e intérprete no que tange à música, a emoção é talvez o elemento mais importante no que diz respeito à composição musical bem como à apreciação da obra. O caráter de primeiridade inerente à música é algo que faz com que o signo musical produza em nós sentimentos diversos. Prova disso é a alteração de nosso estado de humor ao ouvirmos, por exemplo, a *Lacrimosa* de Mozart e, depois, a versão instrumental feita por Dick Dale da música grega *Misirlou*.

A música idealiza emoções negativas e positivas, semelhantemente. Ao fazer isso, ela momentaneamente aperfeiçoa nossas vidas emocionais individuais. **O “significado” que nós sentimos não é a música em si, mas nossas próprias respostas ao mundo, respostas que carregamos sempre conosco.** A música serve para aperfeiçoar essas respostas, para torná-las belas.⁵⁰ (JOURDAIN, 1997, p. 322, grifo nosso)

O significado da música vem a nós a partir de sentimentos e sensações. A música em si, sem sua letra, comunica de modo a sugerir experiências que transcendem a capacidade verbal de nos fazer senti-las.⁵¹ Quando interagimos com uma peça musical, estamos, na verdade, participando como sujeitos ativos no engendramento de significados para o que está sendo ouvido. Trata-se de um processo complexo de produção de significados através do qual

⁴⁸ Utilizarei, doravante, o termo “cantor” ao invés de “intérprete”, para não gerar dúvidas entre o seu significado e o significado de “intérprete” no sentido peirceano.

⁴⁹ Vale lembrar que, segundo a teoria dos polissistemas já discutida, à tradução subjaz a intertextualidade de vários signos, caracterizando-a como plural em termos de sistemas sígnicos distintos que se ligam para gerar sentidos mais complexos.

⁵⁰ *Music idealizes emotions negative and positive alike. By so doing, it momentarily perfects our individual emotional lives. The “meaning” we feel is not the music as such, but in our own responses to the world, responses that we carry about with us always. Music serves to perfect those responses, to make them beautiful.*

⁵¹ Consequentemente, a proposta de análise de *Black Lake* em termos musicais, visto que a música em si já é a tradução de sua letra, não cabendo, portanto, o exame da canção como *translatum* – a não ser os aspectos prosódicos relativos à sua entoação –; somente, como *traduscendum*.

elementos salientes são apresentados através da percepção musical e um número seletivo desses elementos são reunidos em um todo, emergindo como conteúdo de sentido na mente. [...] A compressão de componentes cognitivos em uma forma significativa é, todavia, uma operação altamente complexa, partindo de um número de funções cognitivas que incluem o envolvimento de estado emocional e aprendizado adquirido. A seleção de elementos salientes ocorrerá mais ou menos automaticamente, mas os elementos escolhidos variarão consideravelmente, visto que a seleção será restrita por fatores como vies cultural, aprendizado, interesse, contexto e situacionalidade etc.⁵² (KÜHL, 2008, p. 46)

É importante considerar não o que a música significa, mas como o seu significado surge (KÜHL, 2008), até porque, como em qualquer texto, não há significado exato e final para uma composição musical, posto que, dependendo de quem a escute, ela pode ter diversas interpretações. No contexto desta pesquisa, essa assertiva é ainda mais verdadeira, pois, também na tradução, é importante considerar o processo criativo do *translatum* e não somente o produto derivado desse signo, tendo em vista a mesma razão supracitada, bem como que, através da observação desse processo, tradutores podem aprender sobre outros meios de traduzir, fomentando, assim, diferentes pesquisas na área de Estudos da Tradução.

Seja qual for a forma de surgimento do significado sonoro, é importante atentar que

o som suscita em nós a imagem acústica correspondente como mera qualidade analógica. [...] A relação entre som e sentido é uma relação externa, por contiguidade [...]. Mas a relação entre som e sentido também pode ser da ordem da semelhança como acontece nos sons onomatopaicos e expressivos que designam um objeto fora do som. Isso, se não mencionarmos os procedimentos poéticos que radicalizam as relações de som e sentido no eixo das semelhanças. (PLAZA, 2003, p. 59-60)

A referência à qualidade da imagem acústica decorrente do signo sonoro se dá porque, já que o som não é visível, a sua repercussão na mente do intérprete se dá através de uma imagem abstrata formada por meio de uma correspondência da ordem de sugestão. Segundo Saussure (2007), a imagem acústica é a impressão psíquica causada na mente do intérprete por intermédio do signo, a representação mental do objeto no mundo fatural, o seu significado no plano do conteúdo ou, em termos peirceanos, o interpretante. Seja de forma imediata ou contígua,

⁵² *salient elements are presented through musical perception and a select number of these elements are gathered in a whole, emerging as meaningful content in the mind. [...] The packing of cognitive components into a meaningful gestalt is, however, a highly complex operation, involving a number of cognitive functions including the involvement of emotional state and acquired learning. The selection of salient elements will occur more or less automatically, but the actual elements picked will vary considerably, as selection will be constrained by factors like cultural bias, interest, context and situatedness, etc.*

o som gera essa imagem em nossa mente e algo que, aparentemente, nada significa, pode significar coisas extremamente complexas.

Tendo, portanto, discutido conceitos e propriedades da música em relação ao seu caráter transmutador, faz-se necessário elencar elementos que ajudem a investigar a música de forma mais sistemática. Sendo assim, proponho-me a analisar *Black Lake* através da observação do que são considerados os três elementos básicos de uma composição musical (BENNETT, 1986), apresentados no Quadro 3, a seguir.

Quadro 3 – Elementos de análise musical

Elemento	Definição	Exemplo
Melodia	Sequência de notas, de sons distintos, organizadas de modo a gerar sentido musical para o ouvinte.	Voz do cantor ou solos de guitarra.
Harmonia	Duas ou mais notas de sons diferentes ouvidas simultaneamente, gerando (1) acordes consonantes: quando as notas concordam umas com as outras; e (2) acordes dissonantes, quando as notas dissonam em maior ou menor grau, causando tensão. O termo “harmonia” pode significar, de maneira específica, a seleção de notas que compõem determinado acorde, e, <i>lato sensu</i> , a progressão dos acordes em uma composição musical.	Acordes de violão ou guitarra.
Ritmo	Modo pelo qual os sons musicais são agrupados, principalmente no que tange à sua duração e acentuação. Serve como plano de fundo musical, onde batidas regulares geram a pulsação da música, servindo de referência ao ouvido para captar a duração do som.	Acompanhamento de bateria e baixo.

Fonte: Adaptado de Bennett (1986).

Os três elementos musicais anteriores são considerados, como dito previamente, básicos para se ter uma música completa – se é que se pode chamar assim uma música ou mesmo “incompleta” uma outra. No entanto, outros conceitos musicais relacionados a melodia, harmonia e ritmo surgirão no decorrer da análise para melhor fundamentarem a investigação de *Black Lake* e serão prontamente explanados *in loco*, de modo a não comprometer o entendimento do leitor ao se deparar com tais termos.

Da mesma forma, a dialogação de teóricos da música e da tradução continuará nas seções que analisam imagem e vídeo, essas, por sua vez, contendo ideias de estudiosos sobre seus respectivos objetos de estudo e tradução.

2.3.2 Imagem

O título desta seção é “Imagem”, mas as discussões aqui contidas limitam-se a imagens estáticas, pois, somente na próxima seção – sobre vídeo – haverá a investigação da imagem em movimento.

Em relação ao signo captado pela visão, chamado de signo visual ou signo imagético, Plaza (2003, p. 52) disserta que

a percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais”. O seu registro é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea e a linear. Contudo, estes aspectos, que permitem a captação da informação visual, podem ser organizados a partir da própria constituição sógnica. Isto é, quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar. Assim, o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção.

Consoante o excerto acima, podemos dizer que tudo o que está presente visualmente em uma figuração pode ser considerado signo imagético e que tal signo gera uma imagem mental na consciência do intérprete – tal qual visto no caso do signo sonoro, algo que acontece, na verdade, com qualquer outro tipo de signo. A leitura⁵³ das imagens pode ser linear, quando a sucessão de imagens assim permite, ou simultânea, quando as imagens são dispostas e expostas de modo que os olhos captam mais de um elemento por vez. Não obstante, de um modo ou de outro, nossos olhos apreendem o signo exibido e gera, em nossa mente, objetos imediatos, imagens mentais provenientes do processo de significância. Similarmente ao caso do signo musical, através do qual significados distintos podem ser inferidos dependendo da subjetividade de cada intérprete, o signo imagético assim também opera. A capacidade do olho de formar olhares distintos em relação ao signo visual confere ao intérprete a capacidade de interagir com a imagem e, assim, transcender o seu significado aparente através da atribuição de novas leituras ao objeto.

Sobre os diferentes significados possíveis advindos de um signo visual, Roland Barthes (1977, p. 47) explica que

⁵³ Pois assim, também, podemos chamar o processo de decodificação e atribuição de significados a imagens.

a variabilidade de leituras não é uma ameaça para a “língua” da imagem, se for admitido que essa língua é composta por idioletos, léxicos e subcódigos. A imagem é penetrada completamente pelo sistema de significado, exatamente da mesma forma que o homem se articula com as profundezas de seu ser em linguagens distintas. A linguagem da imagem não é meramente a totalidade das emissões (por exemplo, ao nível do combinador de signos, ou criador da mensagem); é também a totalidade de expressões recebidas: a linguagem tem que incluir as “surpresas” do significado.⁵⁴

O excerto acima alude à teoria de Benjamin (2010) sobre o que o autor chama de “pura língua ou linguagem”: a totalidade das intensões enunciativas reciprocamente complementares das línguas – ou linguagens – existentes. Identicamente, o significado proveniente de um signo visual é tanto o conjunto de interpretações dele feitas quanto os significados que dele podem ser inferidos. Fundamenta-se, portanto, na confluência de interpretações passadas, presentes ou futuras do signo imagético.⁵⁵

Barthes (1977) afirma haver dois tipos de mensagens provenientes das chamadas “artes imitativas”: a denotativa, o próprio análogo, e a conotativa, através da qual comunicamos o que pensamos sobre algo. Segundo o autor, a mensagem denotativa é aquela cuja analogia é plena, fundamentada, assim, na objetividade. Já a mensagem conotativa não é apreendida de imediato, por basear-se na subjetividade de seu criador, mas pode ser captada através do fenômeno proveniente da produção e da recepção dessa mensagem. Para melhor discutir sobre os conceitos de mensagem denotativa e de mensagem conotativa, julgo importante especificar os dois tipos de imagens transmutadas de *Black Lake* – que serão analisadas mais adiante –: fotografias e imagens geradas por computador – doravante IGC –, elucidando suas respectivas especificidades.

Para Barthes, a fotografia é uma mensagem que contém fonte de emissão, quem tira e produz a foto; canal de transmissão, o suporte no qual a foto é veiculada; e ponto de recepção, o público que recebe e aprecia a foto. “Para a mensagem em si mesma, no entanto, o método é inevitavelmente diferente: qualquer que seja a origem e o destino da mensagem, a fotografia não é simplesmente um produto ou um canal, mas também um objeto dotado de uma autonomia

⁵⁴ *the variability of readings, therefore, is no threat to the 'language' of the image if it be admitted that that language is composed of idiolects, lexicons and sub-codes. The image is penetrated through and through by the system of meaning, in exactly the same way as man is articulated to the very depths of his being in distinct languages. The language of the image is not merely the totality of utterances emitted (for example at the level of the combiner of the signs or creator of the message), it is also the totality of utterances received: the language must include the 'surprises' of meaning.*

⁵⁵ Característica compartilhada com signos de qualquer outra natureza.

estrutural”⁵⁶ (BARTHES, 1977, p. 15). Essa autonomia estrutural referida pelo autor está relacionada à sua forte analogia com o objeto retratado, visto que, ao nos depararmos com uma foto de alguém que conhecemos, por exemplo, dúvida não há sobre a identidade do modelo fotografado.

Para mudar da realidade para a sua fotografia não é de modo algum necessário dividir essa realidade em unidades e constituir estas unidades como sinais, substancialmente diferentes do objeto que eles comunicam; não há necessidade de se criar uma retransmissão, isto é, um código, entre o objeto e a sua imagem. **Certamente, a imagem não é a realidade, mas, pelo menos, é o seu análogo perfeito e é exatamente essa perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia.** Assim pode ser visto o *status* especial da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código [...].⁵⁷ (p. 17, grifo nosso)

Em consonância com o excerto acima, é possível dizer que a fotografia, no âmbito dos hipóicones, é uma imagem, pois possui qualidade simples e imediata que exala primeiridade, ou seja, tem grande similaridade com o objeto dinâmico, sendo realista e denotativa e dispensando, portanto, o uso de códigos. No entanto, a fotografia, também, pode conferir significado conotativo, dependendo da disposição dos elementos na imagem, e até fazer uso de códigos que a modifiquem de alguma forma. Um exemplo é a fotografia concebida por Salvador Dali, *In Voluptas Mors* – “no prazer da morte” –, exibida na Figura 8, a seguir.

⁵⁶ “For the message itself, however, the method is inevitably different: whatever the origin and the destination of the message, the photograph is not simply a product or a channel but also an object endowed with a structural autonomy.”

⁵⁷ In order to move from the reality to its photograph it is in no way necessary to divide up this reality into units and to constitute these units as signs, substantially different from the object they communicate; there is no necessity to set up a relay, that is to say a code, between the object and its image. Certainly the image is not the reality but at least it is its perfect analogon and it is exactly this analogical perfection which, to common sense, defines the photograph. Thus can be seen the special status of the photographic image: it is a message without a code [...].

Figura 8 – Mensagem conotativa na fotografia



Fonte: Blogue Isso Compensa.⁵⁸

A partir da observação da Figura 8, acima, posso inferir que “a mensagem conotativa [...] abrange um plano de expressão e um plano de conteúdo”⁵⁹ (BARTHES, 1977, p. 20). Dalí é o elemento mais próximo da mensagem denotativa, já que a concepção da obra é de natureza surrealista, obtida através do seu elemento principal, as mulheres aglomeradas. A caveira formada por essas mulheres é a mensagem conotativa da fotografia e significa o que seu título sugere: a relação entre o prazer sexual e a morte. Isso é confirmado pela expressão de prazer da segunda modelo, de cima para baixo, e pelo fato de todas estarem completamente nuas, o porquê de o prazer ser voluptuoso. Em relação à morte, a caveira a representa de modo a conferir ao prazer uma característica mórbida. O título, talvez, seja inspirado na expressão francesa “*la petit mort*” – a pequena morte –, que compara a sensação de orgasmo ao momento da morte, visto que tal sensação é acompanhada de uma pequena perda de consciência. No tocante ao código, é perceptível a presença de uma espécie de áurea iluminada ao redor de Dalí em oposição ao negro que serve como plano de fundo para a caveira humana. Essa atmosfera, criada artificialmente através do efeito de luz e sombra, pode ser considerada um código utilizado para manipular a realidade do estúdio no momento em que a foto foi registrada.

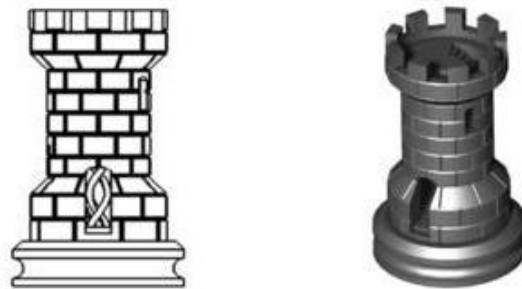
⁵⁸ Disponível em: <goo.gl/DmXVGr>. Acesso em: 25 mai. 2016.

⁵⁹ “*the connoted message [...] does comprise a plane of expression and a plane of content*”.

Ainda sobre fotografia, Benjamin (1985, p. 94) escreve que “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. Essa assertiva corrobora a importância da câmera como instrumento de trabalho que opera em prol do fazer artístico, se assim o souber fazer o próprio artista, obviamente. Isso tem a ver com a função da fotografia, descrita por Barthes (1977) como o propósito de integrar o homem em sociedade e reafirmá-lo, ao permitir-lhe pôr-se à prova através da razão e da liberdade de manipular o que é racional, ou, simplesmente, comunicar-se através de imagens.

Passemos agora ao segundo tipo de imagem contida no encarte de *Vulnicura*. A IGC é, como o próprio nome sugere, uma imagem construída através de um computador, que possibilita a sua concepção total a partir de gráficos digitais. Podem ser bidimensionais, chamadas de 2D, ou tridimensionais, 3D, como visto na Figura 9, a seguir:

Figura 9 – Imagens 2D e 3D



Fonte: MacUpdate⁶⁰.

Uma das diferenças básicas entre IGCs⁶¹ e fotografias é que as primeiras constituem mensagens codificadas, em oposição às últimas, isso quando a fotografia não é manipulada através dos comumente chamados efeitos de imagem.⁶² Barthes (p. 43) afirma haver três níveis concernentes à natureza das IGCs: (1) regras através das quais a transcrição do objeto é regida; (2) divisão entre o que é significativo e o que é insignificante subjacente à operação, ou

⁶⁰ Disponível em: <goo.gl/zsNSDi>. Acesso em: 25 mai. 2016.

⁶¹ Na verdade, Barthes refere-se a desenhos, o que não impossibilita que haja associação feita com as IGCs, pois estas também são desenhos, só que computadorizados.

⁶² Creio, entretanto, não haver como registrar um objeto sem influenciá-lo de uma forma ou de outra através do já discutido olhar distinto criado pela percepção visual, fenômeno que manipula invariavelmente o *status quo* do objeto captado – se é que isso de fato existe. Essa discussão, no entanto, finda por aqui, visto não ser esse o foco desta pesquisa, e fica aberta para a exploração por parte de outros autores que desejem investigar mais detalhadamente o signo imagético.

codificação, da IGC, visto que a imagem não reproduz tudo – na verdade, muito pouco – do objeto, sem, entretanto, haver comprometimento da mensagem, mas comprometendo a denotação do objeto, devido ao seu estilo; (3) aprendizagem demandada para a codificação do objeto em IGC. Realizar a transmutação do objeto em uma IGC imprime, necessariamente, conotação. Nesse contexto,

a “execução” de um desenho em si constitui uma conotação. Mas, ao mesmo tempo, na medida em que o desenho mostra sua codificação, a relação entre as duas mensagens [denotativa e conotativa] é profundamente modificada: já não é a relação entre a natureza e uma cultura (como com a fotografia), mas aquela entre duas culturas; a “ética” do desenho não é a mesma que a da fotografia.⁶³ (BARTHES, 1977, p. 43)

Essa relação entre duas culturas, ordenada pela “ética’ do desenho”, significa que à existência de um código utilizado para transmutar o objeto para a imagem subjaz uma cultura que fundamenta a obra criativa. Isso, como exposto no excerto acima, não acontece em relação à fotografia. Nesse caso, “a relação de significados⁶⁴ para significadores não é de ‘transformação’, mas de ‘registro’ e a ausência de um código claramente reforça o mito da ‘naturalidade’ fotográfica: a cena está lá, capturada mecanicamente, não humanamente (o mecânico é, aqui, a garantia da objetividade)”⁶⁵ (BARTHES, 1977, p. 44). Todavia, essa “objetividade” nem sempre existe, pois “as invenções do homem na fotografia (enquadramento, distância, iluminação, foco, velocidade) pertencem efetivamente ao plano da conotação”⁶⁶ (*loc. cit.*). Na medida em que mudamos a objetividade captada na fotografia, estamos, dessa forma, transformando-a subjetivamente, ou seja, transmutando-a a nível conotativo. Por fim, vale ponderar sobre a seguinte reflexão de Barthes:

⁶³ *the 'execution' of a drawing itself constitutes a connotation. But at the same time, insofar as the drawing displays its coding, the relationship between the two messages is profoundly modified: it is no longer the relationship between a nature and a culture (as with the photograph) but that between two cultures; the 'ethic' of the drawing is not the same as that of the photograph.*

⁶⁴ Verbo no particípio – e não substantivo – com valor de adjetivo, pois refere-se ao objeto significado.

⁶⁵ *“the relationship of signifieds to signifiers is not one of 'transformation' but of 'recording', and the absence of a code clearly reinforces the myth of photographic 'naturalness': the scene is there, captured mechanically, not humanly (the mechanical is here a guarantee of objectivity)”*.

⁶⁶ *“man's interventions in the photograph (framing, distance, lighting, focus, speed) all effectively belong to the plane of connotation”*.

somente a oposição do código cultural e o não-código natural pode, aparentemente, dar conta do caráter específico da fotografia e permitir a avaliação da revolução antropológica que ele representa na história do homem. [...] É, portanto, no nível dessa mensagem denotativa ou mensagem sem código que a irrealidade real da fotografia pode ser totalmente compreendida [...].⁶⁷ (BARTHES, 1977, p. 44)

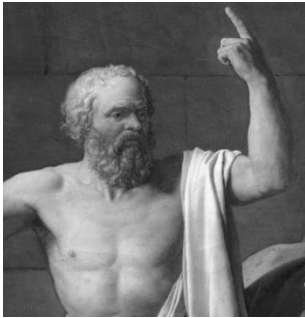
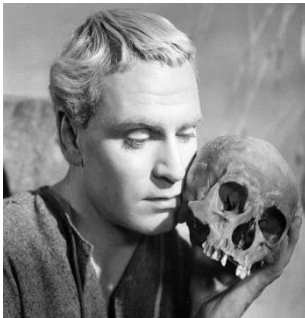

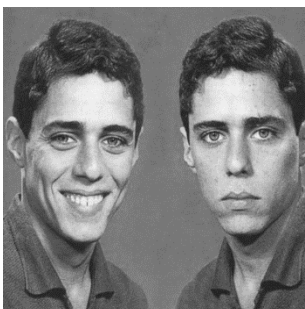
Ainda sobre essa discussão, Benjamin (1969) acredita que, em relação ao objeto representado, o sentido de autenticidade se perde ao reproduzi-lo através da imagem, exceto em relação à produção técnica, que está mais independente do objeto figurado, no sentido de que a fotografia “é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão [...]” (p. 13). Ademais, o autor afirma que a fotografia possibilita, sobretudo, aproximar a obra do seu intérprete, corroborando com a importante função de veiculação de mensagens inerente ao fenômeno da imagem.

A expressão do homem através da imagem é um fenômeno que vem de muito tempo e, a cada nova invenção tecnológica, tem sido atualizada, a fim de aguçar as representações e formar novos olhares, intentando multiplicar ideias através de signos visuais. No caso de Björk, as transmutações de *Black Lake* valeram-se de recursos tecnológicos modernos da fotografia e do *design* gráfico para produzir, respectivamente, as fotografias e as IGCs contidas no encarte de *Vulnicura*. Haja vista que essas imagens receberam tratamento artístico, enfoque maior será dado às mensagens de cunho conotativo nelas contidas.

Ainda no que diz respeito à leitura denotativa e conotativa da imagem, é importante analisar o signo visual de modo mais conceitual, ou seja, baseando-se em uma nomenclatura específica de ingredientes que permeiam a imagem e sua produção. Sendo assim, exponho os elementos que serão considerados na análise dos signos imagéticos de *Black Lake*, dispostos no Quadro 4, a seguir.

⁶⁷ *only the opposition of the cultural code and the natural non-code can, it seems, account for the specific character of the photograph and allow the assessment of the anthropological revolution it represents in man's history. [...] It is thus at the level of this denoted message or message without code that the real unreality of the photograph can be fully understood [...].*

Quadro 4 – Elementos de análise imagética⁶⁸

Elemento	Definição	Exemplo
Pose	Atitudes estereotipadas formam elementos de significação baseados em princípios analógicos. O leitor recebe como simples denotação o que, na verdade, é uma mensagem de dupla estrutura: denotada-conotada.	 <p data-bbox="1105 310 1511 642">69 Na pintura <i>A morte de Sócrates</i> (1787), de Jacques Louis David: a mão de Sócrates apontando para cima significa seu confronto ao governo ateniense, seu assassino, e sua inflexibilidade frente à injustiça.</p>
Objeto	Objetos são elementos de significação e o seu posicionamento na imagem também parte da significância.	 <p data-bbox="1105 663 1511 961">70 No filme <i>Hamlet</i> (1948), de Laurence Oliver: o crânio de Yorick contemplado por Hamlet, na cena do cemitério, representa a peremptoriedade da morte, confrontada pela personagem.</p>
Fotogenia	A mensagem está na imagem em si, sublimada através de técnicas de iluminação, exposição e impressão. De modo geral, são os diversos efeitos que podem ser aplicados à imagem.	 <p data-bbox="1105 1018 1511 1316">71 No filme <i>Nosferatu</i> (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau: O jogo de luz e sombra que projeta o vampiro Nosferatu subindo as escadas para atacar sua vítima causa efeito sombrio.</p>
Sintaxe	É possível haver leitura discursiva dos objetos dispostos em uma imagem. Similarmente, várias figuras podem formar uma sequência, transmitindo sua mensagem.	 <p data-bbox="1105 1346 1511 1677">72 Na capa do disco <i>Chico Buarque de Holanda</i> (1966), de Chico Buarque: a mudança de humor de alegre para triste evidenciada na sequência dos dois rostos do cantor reflete o caráter das músicas do disco.</p>

Fonte: Adaptado de Barthes (1977).

⁶⁸ Esses elementos também podem ser, e serão, analisados em relação ao vídeo, já que analiso imagens estáticas recortadas desse polissistema e não somente o vídeo animado *per se*.

⁶⁹ Disponível em: <goo.gl/DE31l8>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁷⁰ Disponível em: <goo.gl/Jk7IZA>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁷¹ Disponível em: <goo.gl/eBtznY>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁷² Disponível em: <goo.gl/iauKzh>. Acesso em: 30 mai. 2016.

Similarmente ao caso da investigação do signo sonoro musical, irei considerar e elucidar, no decorrer da análise do signo visual, outros elementos importantes para a apreciação das imagens que compõem o *corpus* desta pesquisa, a fim de não comprometer o seu devido estudo. Continuarei, também, relacionando as opiniões de teóricos pertinentes ao assunto para embasar as conclusões provindas da análise em questão.

2.3.3 Vídeo

Segundo Lencastre & Chaves (2007), a linguagem do vídeo pode ser considerada como sintética, ou composta, pois é formada pela justaposição de duas linguagens de base: áudio e imagem, dando origem a um sistema híbrido e novo. Daí o termo geralmente utilizado para o vídeo-signo: linguagem audiovisual, conceituada pelos autores supracitados como se referindo a “toda a forma de comunicação sintética destinada a ser percebida ao mesmo tempo pelo olho e pelo ouvido” (p. 1167).

O tipo de vídeo explorado nesta pesquisa é o chamado videoclipe, conceituado por Kaindl (2005, p. 251) como sendo aquele constituído de “formas audiovisuais complexas em que som, língua e imagem estão intimamente inter-relacionados em uma associação funcional”⁷³. Aqui, “som” alude mormente a música – voz e percussão –, mas pode, também, estar relacionado a outros sons contidos no vídeo, como no caso de efeitos sonoros. Da mesma forma, a língua do videoclipe é a canção interpretada pelo cantor, mas pode, igualmente, estar presente em outras instâncias comunicativas, como diálogos, por exemplo. Já a imagem em questão é aquela formada pela rápida sucessão de imagens estáticas que, sequenciadas através de técnicas de filmagem, são expostas de modo que nosso olho as conceba para não ver cada unidade imagética por vez, mas um só complexo imagético uno, como um todo: o vídeo.

Tratando, ainda mais especificamente, do tipo de videoclipe analisado nesta pesquisa, o videoclipe *pop*, Kaindl afirma que

⁷³ “complex audiovisual forms in which sound, language and image are closely interrelated in a functional relationship”.

a forma mais influente de visualidade nos dias atuais é o vídeo musical. Considerando que existe uma série de estudos semioticamente motivados de videocliques, não há [...] nenhuma análise de tradução relevante desse fenômeno. Embora haja um grande número de trabalhos no campo da tradução audiovisual, a importância e relevância da música de televisão parecem ser completamente ignoradas pelos estudiosos da tradução.⁷⁴ (KAINDL, 2005, p. 251)

A importância de se analisar o videoclipe recai, portanto, na sua atuação frequente como instrumento sociocultural de interação e comunicação, fato que lhe impõe a necessidade de atualizar-se constantemente, renovando, assim, sua forma de expressão através de novas tecnologias.

A tradução de uma representação em um signo qualquer para o sistema sógnico audiovisual também pode ser chamada de adaptação fílmica. Cattrysse (1992) discorre que essa expressão, tanto em inglês quanto em diversas outras línguas, remete à transformação representada pelo *translatum* frente o *traduscendum*, bem como ao processo que resultou em tal transmutação. “Sendo assim, estudar adaptação fílmica também significa estudar como uma adaptação (como um filme⁷⁵ completo) funciona dentro de seu contexto”⁷⁶ (p. 58), ou seja, é necessário considerar as variáveis que atuaram no processo de concepção da adaptação, revelando-a, não como um produto final, mas como uma representação que tem passado – a obra de partida e seu processo de recriação –, presente – seu estado atual em execução e análise – e futuro – possíveis adaptações dessa adaptação.

Na verdade, até mesmo filmes que não são baseados em obras podem ser considerados adaptações, pois “praticamente, toda produção fílmica representa algum tipo de adaptação”⁷⁷ (p. 60), já que há sempre a presença de intertextualidade com outras representações sógnicas no processo de concepção de um vídeo, haja vista sua característica multissógnica e, logo, polissêmica.

Diante disso, Dirk Delabastita (2008) defende que,

⁷⁴ *the most influential form of visibility nowadays is the music video. Whereas there are a number of semiotically motivated studies of video clips, there are, to my knowledge, no translation-relevant analyses of this phenomenon. Although there is a large number of works in the field of audiovisual translation, the importance and relevance of music television seems to be completely ignored by translation scholars.*

⁷⁵ Intercambiarei os termos “filme” e “vídeo” sem mudança de significado, ambos indicando representação audiovisual.

⁷⁶ *“Therefore, studying film adaptation also means studying how an adaptation (as a finished film) functions within its context”.*

⁷⁷ *“practically every film production represents some kind of adaptation”.*

quando se trata de descrever as características de uma tradução, o modelo binário de comparação entre "original" e "tradução" (muitas vezes, mas não necessariamente acompanhado por uma conclusão avaliativa) tem sido tradicionalmente um formato padrão nos Estudos de Tradução. Todavia, esse não é, de modo algum, o único possível. Por exemplo, como qualquer outro texto, traduções ou partes delas podem ser analisadas individualmente, ou seja, sem referência a seus originais ou a quaisquer outros textos. Não obstante, alternativamente, elas podem ser vistas como parte de grandes séries de *corpora* de textos. A análise pode, assim, variar de palavras individuais ou aspectos do texto para textos inteiros e, além deles, para grandes grupos de textos e, em qualquer um desses níveis, comparações envolvendo um de vários parâmetros podem ser feitas dentro da análise.⁷⁸ (p. 241)

Devido ao caráter agregador de sistemas sígnicos do filme, sua potencialidade representativa é bem mais abrangente e complexa do que em outros tipos de signos. Essa polissemia existe porque o processo criativo do vídeo – assim como no caso de qualquer outro signo, mas maior aqui – utiliza-se de várias fontes, formando uma teia semiótica tecida a partir de diversos outros signos. Tanto a intertextualidade, quando a intratextualidade⁷⁹, portanto, trabalham para que o filme possa repercutir no intérprete uma gama de mensagens, umas mais e outras menos explícitas e, assim, assimiladas em menor ou maior grau. “As adaptações fílmicas, em geral, não se limitam à famigerada fonte; pelo contrário, diversas práticas (fonte), simultaneamente e em diferentes níveis, geralmente servem como modelos para o processo de produção”⁸⁰ (CATTRYSSSE, 1992, p. 61). Ademais, se levarmos em consideração, também, o espectador – o intérprete –, com suas particularidades socioculturais, o criador da tradução visual, pode sofrer, por conseguinte, influência dessas mesmas particularidades e integrá-las – consciente ou subconscientemente – à concepção de sua obra (DINIZ, 1999).

O signo audiovisual, tal qual visto acerca do musical e do imagético, também opera frequentemente a fim de produzir mensagens conotativas.

⁷⁸ *when it comes to describing a translation's features, the binary model of the comparison of "original" and "translation" (often but not necessarily accompanied by an evaluative conclusion) has traditionally been a standard format in Translation Studies. But it is by no means the only possible one. For instance, like any other text, translations or parts of them can be analyzed individually, i.e. without reference to their originals or to any other texts. Or, alternatively, they can be viewed as part of large series of corpora of texts. The analysis can thus range from individual words or aspects of the text to entire texts and, beyond them, to large groups of texts, and at any of these possible levels comparisons involving one of several parameters can be built into the analysis.*

⁷⁹ Esta, formando uma cadeia complexa de relações significativas dentro do vídeo através das inter-relações entre os signos que o compõem.

⁸⁰ *"Film adaptations in general do not limit themselves to one so-called source. Rather several (source) practices, simultaneously and at different levels, normally serve as models for the production process."*

Os signos, quando combinados, podem criar estruturas significantes em um outro nível, o conotativo, implícito. A combinação, produzida em determinadas circunstâncias, resulta em significados imprevisíveis, construídos pelo leitor/especulador, que se encontra em outras circunstâncias, em outro momento, em outra cultura. Isto faz com que toda tradução seja transcultural. (DINIZ, 1999, p. 109)

Essa transculturalidade enriquece a representação através de mensagens mais elaboradas, no sentido de que levam o intérprete a ter que adentrar mais profundamente a rede de significações da obra para tentar resgatar sua qualidade comunicativa, cuja interpretação também depende dele, espectador ativo no processo de significância.

Tendo em vista a discussão sobre a transmutação para o signo audiovisual, percebe-se a necessidade de haver um olhar perspicaz e sensível para se realizar uma análise satisfatória sobre esse tipo de figuração sígnica.

O objetivo é o estudo sistemático das relações intersemióticas entre essas práticas discursivas e seus contextos. Neles podemos usar as ferramentas analíticas dos estudos de intertextualidade desde que os pré-textos ou hipotextos não sejam considerados material-fonte e sim modelos que determinaram a produção do texto-alvo, e desde que texto seja conceituado como uma unidade semiótica identificável [...]. A tarefa do pesquisador será, portanto, partir das práticas discursivas do filme, e, em seguida, voltar-se para práticas ou situações contextuais, que funcionaram como modelos. Finalmente, procurar marcadores que indiquem as relações intertextuais e intersistêmicas. (DINIZ, 1999, p. 43)

No tocante aos marcadores mencionados, sejam eles explícitos ou implícitos, tais elementos podem permear a obra em diversos lugares e refletir relações sígnicas diferentes. Esses marcadores podem constar em partes textuais da mensagem, em paratextos – os créditos de um vídeo, por exemplo –, em metatextos – resenhas críticas, campanhas publicitárias, *premières* – ou em contextos mais abrangentes e gerais – cultura, sociedade, política, economia (CATTRYSSSE, 1992). Essa multiplicidade de elementos que são passíveis de análise corrobora a atenção que deve ser tomada ao investigar-se uma adaptação fílmica devidamente.

Em termos de narratividade concernente ao vídeo musical, julgo pertinente discursar sobre os dois termos que Barthes (1977) propõe sobre a relação entre linguagem verbal e linguagem visual⁸¹: ancoragem e complementação⁸². No primeiro caso, a ancoragem ocorre quando o signo verbal enfoca mensagens específicas – dentre inúmeras – do signo visual e guia o

⁸¹ Não obstante, esses elementos também podem ser encontrados nos casos de tradução das duas seções anteriores a esta, tradução para música e tradução para imagem, bem como para outras instâncias tradutológicas.






⁸² Minhas traduções literais e livres dos termos em inglês “*anchorage*” e “*relay*”, respectivamente.

intérprete em direção a essa especificação, “ancorando” a representação a essas mensagens e, por conseguinte, o próprio intérprete. No caso da complementação, o texto verbal adiciona um novo significado ao signo visual ao interagir com a imagem de modo que ambos se juntem para transmitir um significado composto e proposto pela idealização desse fenômeno.

Sendo assim, no contexto do videoclipe, ambos os fenômenos descritos anteriormente constroem a ligação entre texto verbal e imagético. A ancoragem é inevitável quando se tem a letra da música associada às imagens, que, por sua vez, acompanham-na palavra por palavra, a cada cena; por conseguinte, o conteúdo verbal da letra induz o intérprete a depreender mensagens do signo visual que façam sentido de acordo com o signo verbal. A complementação também é inevitável, visto que tanto o texto verbal quanto o texto imagético também encerram mensagens distintas e que essas duas vias de significação se complementam a partir da exibição conjunta das duas linguagens, formando o complemento em questão.

Ainda sobre vídeos musicais, Andrew Goodwin (1992) declara ser eles ligados à música de várias formas que são fundamentadas em fontes iconográficas arquivadas na memória cultural popular. Tais elementos encontram-se dispostos no Quadro 5, logo abaixo.

Quadro 5 – Elementos de análise audiovisual

Elemento ⁸³	Definição	Exemplo
Imagem pessoal	Proveniente de memórias individuais ligadas à música.	 <p>⁸⁴ A “mão chifrada” – proveniente do ocultismo – adotada pelo músico Ronnie Dio associa-se ao <i>Rock'n'Roll</i>, devido ao seu uso por parte do cantor.</p>
Imagem musical	Associada puramente com a música em si.	 <p>⁸⁵ O urso polar na capa do <i>single Hunter</i>, de Björk, simbolizando a selvageria do caçador, eu-lírico da canção.</p>
Imagem dos músicos	Derivada dos músicos/intérpretes.	 <p>⁸⁶ O símbolo céltico usado pelo ex-baterista do <i>Led Zeppelin</i>, John Bonham, representando a trindade pai-mãe-filho, bem como uma bateria vista de cima.</p>
Imagem popular-nacional	Relacionada ao espaço geográfico específico.	 <p>⁸⁷ O cacto representando o forró, devido à origem do estilo musical, no Nordeste, localidade de origem da planta.</p>
Imagem popular-cultural	Baseada em signos de representação cultural ligados à música.	 <p>⁸⁸ A figura de Bob Marley, um dos símbolos do <i>Reggae</i>, devido ao seu pioneirismo em relação ao estilo e sua consequente influência musical.</p>

Fonte: Adaptado de Goodwin (1992).

⁸³ A nomenclatura dos elementos desta tabela deriva de traduções livres feitas por mim, a partir das definições de cada um deles, descritas por Goodwin (1992) em inglês.

⁸⁴ Disponível em: <goo.gl/ByJzZq>. Acesso em 01 jun. 2016.

⁸⁵ Disponível em: <goo.gl/RinLGF>. Acesso em 01 jun. 2016.

⁸⁶ Disponível em: <goo.gl/o8P1nB>. Acesso em 01 jun. 2016.

⁸⁷ Disponível em: <goo.gl/EdvSYy>. Acesso em 01 jun. 2016.

⁸⁸ Disponível em: <goo.gl/PhniYs>. Acesso em 01 jun. 2016.

Por fim, outro ponto a ser considerado na análise da figuração audiovisual diz respeito à relação que Goodwin (1992) tece entre o signo sonoro e o signo visual do videoclipe no concernente a três conceitos: ilustração, amplificação e disjunção⁸⁹. A ilustração refere-se ao emparelhamento entre a mensagem sonora e a mensagem visual a partir do qual as imagens agem em articulação com letra e música. A amplificação acontece quando a imagem complementa a narrativa ao adicionar algo novo ao seu enredo, verbal ou musical, e estender, de modo complementar, a sua mensagem, ao invés de contradizê-la. A disjunção, pelo contrário, gera contraste ou contradição entre música e imagem, tornando perceptível a subtração de aspectos da música ou da canção que deveriam estar representados na exibição audiovisual.

Assim como já foi dito acerca dos dois sistemas sígnicos investigados anteriormente, as discussões sobre linguagem audiovisual continuarão na seção de análise dos vídeos de *Black Lake*. A minha escolha para assim fazê-lo justifica-se pelo fato de haver detalhes⁹⁰ sobre esses três tipos de signo que serão melhor compreendidos atrelados à análise das transmutações de *Black Lake* no subcapítulo correspondente a cada um desses *translati*. Sendo assim, findo as discussões basilares e preliminares sobre os três sistemas sígnicos dos quais faz parte o *corpus* a ser analisado neste estudo, bem como sobre os conceitos fundamentais que propiciam melhor entendimento acerca dessas três instâncias.

Logo, segue-se a este capítulo a seção que tem por finalidade apresentar e discutir Björk como criadora – a musicista – e criação – *Black Lake*.

⁸⁹ Traduções literais feitas por mim dos termos em inglês “*illustration*”, “*amplification*” e “*disjunction*”.

⁹⁰ Assim os chamo porque os elementos mais importantes de apreciação dos *translati* de *Black Lake* encontram-se nessas três seções, principalmente nas tabelas contidas em cada uma delas, a partir das quais fundamento as bases de minhas análises.

3 BJÖRK, A MÔNADA CRIATIVA

*“in a tower of steel nature forges a deal to raise
wonderful hell like me.”*

(Björk)

Björk Guðmundsdóttir – monomonizada na mídia como Björk – nasceu em novembro de 1965, na pequena capital islandesa, Reykjavík, mas se tornou uma das artistas europeias mais conhecidas mundialmente, por conta da maestria em relação à sua atuação musical, tendo destaque o fato de a cantora compor suas próprias músicas e produzir seus álbuns. Sua carreira remota aos anos 70 e, desde então, a artista tem exercido diversas funções, além de ser cantora, no que tange à sua atuação artística, trabalhando como compositora, musicista e até atriz; aventurando-se e influenciando os ramos de música, fotografia e *video making*.

Desde cedo, Björk teve influências artísticas e musicais em casa e, aos onze anos, seus pais a incentivaram a gravar seu primeiro disco, de nome homônimo ao seu. Embora ela não o considere como parte de sua discografia oficial, o disco em questão indiscutivelmente demonstra forte potencialidade artística da cantora desde muito pequena. Já em sua adolescência, Björk cantou em algumas bandas islandesas de tendência *punk-anarquista*⁹¹. No entanto, somente em idade adulta, Björk ficou conhecida pela mídia, primeiro ao fundar a banda islandesa de roque alternativo The Sugarcubes, em 1986 – ano de seu primeiro casamento com Thor Eldon, membro da banda, e do nascimento de seu primeiro filho, Síndri –, e, após o fim da banda, ao iniciar carreira solo, em 1993.

A solidificação de Björk, a partir de então, reflete-se no despontamento da artista internacionalmente. Começaria, portanto, um processo constante e profuso de criação, subjetivação e subversão, transformando a mídia em ferramenta de – e para a – arte. A citação de *Isobel* na epígrafe deste capítulo foi escolhida por essa personagem ser, segundo a própria Björk,

⁹¹ A cultura *punk* baseia-se no princípio da autonomia do indivíduo em sociedade, a partir do qual se deve fazer o que se quer acontecer – do inglês “*do it yourself*”. Nesse contexto, o *punk-anarquista* é a vertente do *punk* cujas bandas são a favor de políticas de cunho anarquista.

seu alter ego e uma espécie de alter ego coletivo, por representar a profusa complexidade subjetiva do ser humano.

3.1 A inventiva de Björk

Segundo Costa (2003), a atuação de Björk em bandas *punks* islandesas limitava-a a uma “falsa multiplicidade grupal”, pois a cantora via, em meio a um grupo de forças e egos, sua expressividade limitada. Destarte, Björk decide aventurar-se em uma carreira solo, lançando, em 1993, seu primeiro álbum e mudando-se para Londres, onde passa a ter contato com influentes músicos e novas mídias. “A cidade torna-se nesse momento uma instância fundamental no tocante a uma nova emergência subjetiva para Björk. Ela parece funcionar como uma espécie de máquina cujas engrenagens agenciam contundentemente as emoções da artista” (p. 63).

Sugestivamente intitulado *Debut* (BJÖRK, 1993a) – mesmo que, ironicamente, não seja seu primeiro álbum de fato, se considerarmos *Björk* (1977) ou os álbuns lançados pelo The Sugacubes –, seu primeiro disco passeia pelos gêneros *dance* alternativo, *trip hop*, *house* e é, assim, o mais *pop* da cantora. Ela afirma que a música *pop* é necessária, mas que muitas pessoas desvalorizam esse estilo por não haver alguém que se proponha a fazer um *pop* relevante para o mundo moderno: “quero que esse álbum seja a música *pop* que todos possam ouvir. Acredito que não se ater a um estilo de música em particular torna o álbum real. A vida não é sempre a mesma”⁹² (PYTLIK, 2003, p. 69). Essa ousadia de Björk de inserir o diferente na mídia *mainstream* é o pontapé inicial para lançar a artista internacionalmente. Sua expressão artística, de engajamento poético e multimidiático, já é aguçada desde cedo em sua carreira solo e isso pode ser evidenciado no videoclipe de *Violently Happy* (1994), décima faixa de *Debut*, no qual Björk exprime a felicidade que sente “violentamente” por estar amando alguém, ao mostrar várias pessoas em um quarto de sanatório totalmente acolchoado, tendo em vista a tendência do eu-lírico em se machucar, caso seu amado não chegue: “violentamente feliz! venha⁹³ me acalmar

⁹² “I want this album to be pop music that everybody can listen to. I think not sticking to any particular musical style makes the album real. Life isn't always the same”.

⁹³ As letras de música de Björk são sempre escritas totalmente com letras minúsculas.

/ antes que eu entre em apuros”⁹⁴ (BJÖRK - VIOLENTLY..., 1994). Segundo Tom Breihan (2013), a importância de *Debut* reflete-se no fato de que a *house music* não era bem recebida pela crítica até o surgimento do disco em questão, o que corrobora com a importância da obra, um dos álbuns que ajudou a inserir a música eletrônica na mídia *mainstream*.

Após dois anos, Björk lança *Post*⁹⁵ (BJÖRK, 1995), com resquícios do *pop* eletrônico de *Debut*, mas com a adição de outros estilos, tais como o *big band* e a música industrial. No que tange à temática, na medida em que o primeiro álbum reflete a Björk de Reykjavík, menina “do campo”, *Post* expõe a Björk que vive em Londres e que anseia por contar suas aventuras, suas descobertas, tal como uma adolescente. Sua maturidade, tanto pessoal quanto profissional, pode ser constatada através da evolução musical de um disco para o outro, sendo o último composto por músicas mais encorpadas, fruto de parcerias com importantes nomes da indústria fonográfica, incluindo o produtor musical brasileiro Eumir Deodato. No que diz respeito aos videoclipes musicais, Björk também gozou de boas parcerias, como a mantida com o cineasta francês Michel Gondry, que dirigiu o icônico vídeo musical de *Army of Me* (1995), que mostra um caminhão gigante com dentes, um dentista-gorila, um diamante gigante e uma explosão, tudo isso para expressar uma letra musical sobre parar de reclamar da vida e fazer o que tem de ser feito. A expressividade subjetiva da adaptação em questão provém de atitudes desafiadoramente criativas, como explica Gondry: “por ser francês, às vezes eu não entendo o significado da letra de música por completo [...], portanto, eu recrio a história em minha imaginação e reconstruo as lacunas, as pontes entre as palavras”⁹⁶ (PYTLIK, 2003, p. 94). Outro bom exemplo de adaptação criativa derivada de *Post* é o videoclipe feito para sua nona faixa, *I Miss You*, uma animação psicodélica dirigida pelo animador canadense John Kricfalusi, criador do famoso personagem Jimmy The Idiot Boy.

⁹⁴ “*violently happy! come calm me down / before i get into trouble*”.

⁹⁵ Título referente tanto ao prefixo “*post-*”, um álbum lançado após o primeiro, quanto à “postagem” dos sentimentos de Björk, haja vista a roupa da cantora na capa do disco, cuja disposição e cores remetem a um envelope.

⁹⁶ “*because I’m French, sometimes I don’t get the meaning of all the lyrics [...], so I rebuild the story in my imagination and reconstruct the gaps, the bridges between those words*”.

Figura 10 – Björk e Jimmy The Idiot Boy no videoclipe de *I Miss You*



Fonte: Björk - *I Miss You* (1996).

Mantendo a constância periódica de produção, Björk muda-se para a Espanha para gravar o seu álbum subsequente, *Homogenic* (BJÖRK, 1997). Costa (2003) explica o título do álbum, cuja concepção é fundamentada nas ideias de homogeneidade e integridade, ao contrário do que acontece no universo *pop* contemporâneo, cuja maioria dos álbuns sofre de uma falta de unidade sonora, devido a objetivos de vendas e não de expressividade. O terceiro disco mostra uma Björk adulta, nacionalista⁹⁷ – sentimento latente que alcança seu ápice em *Jóga*, tanto na música, quanto no videoclipe musical –, e possui um caráter muito mais experimental e, logo, conceitual do que os álbuns anteriores. Segundo Evelyn McDonnel (2001), *Homogenic* representa uma maturação de Björk em relação a seus propósitos, comprovada através da presença de arranjos orquestrais e de temas de perdas e de aprendizados, o que torna o álbum uma obra adulta. Segundo Costa (p. 74),

a voz suavemente distorcida de Björk em *Homogenic* vem celebrar o “oxigênio”, os ventos frios que cortam seu país, ao passo que a orquestração, seus violinos, violoncelos e violões são como a cor sempre nostálgica de um país que, embora tão “naturalista”, apresenta-se incrivelmente moderno e *high-tech*. Um país cuja subjetividade é inegavelmente afetada pelos contrastes entre o natural e o tecnológico.

Consonante tudo isso, a capa de *Homogenic* mostra uma guerreira oriental ao mesmo tempo parecida com um ciborgue, figuras que representam seu conteúdo, tanto pelo seu caráter confrontacional e inovador quanto em relação à música eletrônica, respectivamente.

⁹⁷ “*Homogenic* representa uma volta ao lar, à Islândia, onde tudo parece tão minimamente natural. Uma terra onde tudo parece girar em torno de sua natureza bruta. Um país que pulsa em fenômenos meteorológicos, geográficos e, acima de tudo, emocionais.” (COSTA, 2003, p. 74)

Figura 11 – Capa de *Homogenic*

Fonte: Bjork.com.⁹⁸

Em 1999, Björk é chamada por Lars von Trier para escrever e produzir a trilha sonora de seu novo filme, *Dançando no escuro* (2000), além de convidada a atuar como protagonista na película em questão. O filme mostra o drama de uma imigrante tcheca, Selma (Björk), que se muda para os Estados Unidos com o filho para trabalhar como operária em uma fábrica, a fim de juntar dinheiro para pagar pela cirurgia dele e prevenir sua iminente cegueira, herança da mãe, que, no decorrer da história, também fica cega aos poucos. O filme também é um musical, em razão de haver, diversas vezes, cenas nas quais Selma imagina estar em um musical, dançando e cantando com os demais personagens que fazem parte de sua história. A excepcional atuação de Björk no filme, mesmo sem experiência como atriz em um longa-metragem, rendeu-lhe, dentre outros prêmios, um Cannes de melhor atriz – a academia francesa também premiou *Dançando no escuro* com o Palma de Ouro. A trilha sonora do filme, que também lhe rendeu alguns prêmios, foi compilada e lançada por Björk com o título *Selmasongs* (2000) e a terceira faixa, a música *I've Seen It All*, foi indicada ao Oscar de melhor canção original, sem, no entanto, ganhar a estatueta.

Dois anos se passam e, com uma temática mais introspectiva, subjetiva e romântica, Björk lança seu quarto álbum de estúdio, *Vespertine* (BJÖRK, 2001)⁹⁹, idealizado, segundo a própria cantora, por uma persona introvertida e relacionado ao universo que existe em cada pessoa – o disco foi composto com o auxílio de um *laptop* que Björk levava a diversos lugares, o

⁹⁸ Disponível em: <goo.gl/NteIUv>. Acesso em: 11 jan. 2016.

⁹⁹ O álbum ia se chamar *Domestika*, devido ao teor doméstico e rotineiro das músicas; todavia, Björk decidiu mudar o título para *Vespertine*, tendo em mente a atmosfera noturna e as orações feitas nesse turno, as chamadas “*vespers*”.

que faz do disco em questão uma obra bastante intimista. Suas composições tiveram inspiração nas obras de grandes nomes, como o poeta Edward Cummings e o cineasta Harmony Korine, ambos norte-americanos. É importante mencionar, também, as contribuições musicais experimentais da dupla estadunidense Matmos, que fez uso de sons incomuns, como o de cartas de baralho sendo traçadas ou de pegadas na neve, para compor os acompanhamentos musicais do disco, bem como das execuções musicais de sua turnê. Destaque merece ser dado ao vídeo musical da quarta faixa de *Vespertine*, *Pagan Poetry* (2001), que representa o caráter erótico e intimista do álbum. O clipe, dirigido por Nick Knight, mostra Björk preparando-se para seu marido, costurando um vestido de noiva em sua pele, perfurando pérolas em várias partes de seu corpo. O vídeo conta também com imagens estilizadas, borradas, que denotam cenas de sexo entre marido e mulher – a cantora e seu ex-marido, o artista norte-americano Matthew Barney¹⁰⁰ –, incluindo penetração, felação e ejaculação. A terceira parte que compõe o videoclipe mostra Björk usando um vestido de noiva *topless*, coberta de pérolas e cantando sua declaração de amor. Sobre o videoclipe de *Pagan Poetry*, e os dois outros vídeos derivados de *Vespertine*, *Hidden Place* (2001) e *Cocoon* (2001), Björk explica o caráter intimista característico da concepção artística do álbum. Os videoclipes em questão tratam de “costurar coisas na pele, ou coisas que antes eram nossas, como fluidos corporais, saindo e entrando de nós. Tal como nos comunicamos com o mundo muito íntima e pessoalmente. Quando algo de fora nos afeta tanto que nos apaixonamos e coisas crescem de nós”¹⁰¹ (BJÖRK - Live..., 2001).

Figura 12 – Coisas “costuradas” em Björk



Fonte: Björk - *Hidden Place* (2001); Björk - *Pagan Poetry* (2001); Björk - *Cocoon* (2001).

¹⁰⁰ Com quem teve seu segundo filho em 2002, dessa vez uma menina, Ísadóra.

¹⁰¹ “*sewing things in your skin, or things that were yours first, like the bodily fluids, going in and outside you. Sort of how you communicate with the world in a very intimate, personal way. Or where something outside affects you so hard that you fall in love and things grow out of you*”.

*Medúlla*¹⁰² (BJÖRK, 2004), o quinto álbum de estúdio de Björk, é lançado como um projeto audacioso, pois suas canções são constituídas em sua totalidade por vozes humanas, incluindo os acompanhamentos musicais – através de coral, base, vocal de apoio etc. –, de nomes como Mike Patton e Robert Wyatt. Como observa Jon Pareles (2004), “a voz de Björk parece perpetuamente sem malícia, uma ilusão despertada pelo seu inglês acentuado. [...] Ela pode ser ofegante e feminina, clara e sensual em uma frase, em seguida, quase esmagadora, quando sua voz culmina com um ruído estridente”¹⁰³. Esse aspecto multifacetado de sua voz evidenciado em *Medúlla* encaixa-se harmoniosamente com as vozes dos diferentes colaboradores com quem Björk trabalhou ao conceber o álbum. O videoclipe de *Triumph of a Heart* (2005) exprime o caráter experimental no que concerne à voz humana, bem como à potencialidade musical contida nas faixas do disco, principalmente, na cena em que Björk se ausenta para ir ao banheiro e as pessoas no bar começam a produzir diferentes sons com a boca – ver a partir de 1’45” do vídeo. Na medida em que *Vespertine* alude ao amor, *Medúlla* expressa o lado materno de Björk: “durante a gravidez, o sentimento maternal te faz tão forte que tu não tens a impressão de precisar de qualquer coisa externa. Teu corpo te sustenta inteiramente: essa é a ideia transmitida em *Medúlla*”¹⁰⁴ (DESSANGE, 2004). A cantora também associa a maternidade ao que é intrínseco e visceral em nós: “eu queria fazer um álbum vocal e queria que ele tivesse uma forte impressão de coração, sangue e carne”¹⁰⁵ (BJÖRK - THE INNER...). Björk quis que seu “álbum vocal” remetesse ao caráter medular de sua arte: a voz humana.

Em 2005, Björk e seu marido, Matthew Barney, concebem o filme artístico-experimental *Drawing Restraint 9* (2006), uma história de amor incomum que se passa no Japão e que se relaciona a temas como cultura, costumes e religião. Os dois criadores da película também fazem o papel dos protagonistas, um casal de ocidentais que são convidados a visitar um baleeiro nipônico e que, ao fim do filme, tornam-se, marido e mulher, duas baleias. Björk também produz a trilha sonora do filme e a lança, posteriormente, em um disco homônimo.

Após dois anos, *Volta* (BJÖRK, 2007a), o sexto álbum de Björk, é lançado e ganha destaque, dentre outras colaborações – como a com o músico inglês Antony Hegarty –, pela

¹⁰² Palavra latina cujo significado é o mesmo do cognato em português.

¹⁰³ “*Bjork's voice sounds perpetually guileless, an illusion that is helped along by her accented English. [...] She can be breathy and girlish, clear and sultry as she seizes a phrase, then almost shattering as her voice crests with a rasp*”.

¹⁰⁴ “*pendant la grossesse, le sentiment maternel te rend si forte que tu n'as pas l'impression d'avoir besoin de quoi que ce soit d'extérieur. Ton corps te suffit largement: c'est peut-être l'idée que véhicule Medúlla*”.

¹⁰⁵ “*I wanted to do a vocal album and I wanted it to have a strong feeling of heart, blood and meat*”.

parceria da cantora com o produtor musical estadunidense Timbaland. Segundo Björk, o título do disco foi escolhido por ser um vocábulo latino forte, mas cujo significado deve ficar a critério de quem ouvir suas músicas, visto que ela própria tirou esse nome de várias referências. Björk queria um nome forte para o título do disco e que, também, tivesse uma conexão com o vudu, “porque há muito transe sentido por mim. [...] Esse vocábulo parecia ter todas as conotações certas. Ele vem do cientista italiano que descobriu a voltagem e também é o nome de um rio da África, que é uma fonte de eletricidade”¹⁰⁶ (COSYNS, 2007). A respeito da influência da música de outros lugares refletida no disco, a música africana foi a que se destacou em *Volta*¹⁰⁷, presente em algumas batidas do disco. “A música africana mudou a minha música”¹⁰⁸ (*ibidem*), confessa a cantora. Destaque merece ser dado à música *Wanderlust* (BJÖRK, 2007b), descrita por Björk como sendo o coração do álbum: “é um coração muito inquieto que não quer uma origem”¹⁰⁹ (COSYNS, 2007). A música em si exprime muito essa inquietação do eu-lírico nômade: “estou deixando este porto / dando adeus ao urbano / [...] sede por viagens! querendo implacavelmente” / [...] sempre inquieto”¹¹⁰ (BJÖRK, 2007b). A última frase repete-se ao fim da música, dando a ideia de inquietação, de sede por viagens. A Björk de *Volta* é alguém expansiva, política, feminista, andarilha; ela está à procura de seu lar, que é, finalmente, encontrado em seu próximo disco.

*Biophilia*¹¹¹ (BJÖRK, 2011a), cujo tema remete a natureza e ciência, é um disco feito a partir de inovações tecnológicas que o transformaram em um “álbum-aplicativo”. Cada música tem base em um programa musical feito por programadores de *softwares*. Portanto, cada música é construída a partir de um aplicativo e cada aplicativo foi lançado com um tema específico: o *software* da nona faixa do disco, *Mutual Core*, por exemplo, refere-se a placas tectônicas e ensina seu usuário como o fenômeno sísmico se desenvolve, a partir de um tipo de jogo no qual se tem que ligar placas tectônicas correspondentes; a partir desse processo, propõe-se uma alegoria para

¹⁰⁶ “because theres [sic] a lot of transe stuff that I feel. [...] It seemed to have all the right connotations. It comes from the Italian scientist who discovered voltage and its [sic] also a river in Africa thats [sic] a source of electricity”.

¹⁰⁷ O que, talvez, aponte a fonte verdadeira de onde Björk tirou o título do álbum, do mais longo rio africano, o Volta.

¹⁰⁸ “African music changed my music”.

¹⁰⁹ “it’s a very restless heart that doesn’t want no origin”.

¹¹⁰ “i am leaving this harbour / giving urban a farewell / [...] wanderlust! relentlessly craving / [...] relentlessly restless”.

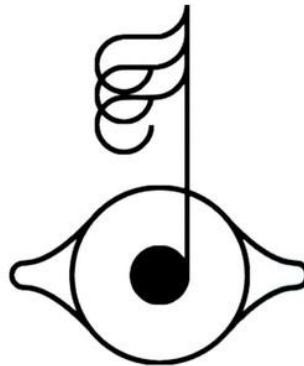
¹¹¹ Significa algo como “amigo da vida, ou das formas de vida” e está relacionado à hipótese biofílica de que existe uma ligação instintiva entre os seres humanos e os demais seres vivos, propagada pelo biólogo entomologista americano Edward Wilson em seu livro *Biophilia*, de 1984.

representar extratos musicais, ensinando, também, um pouco de música. Ademais, novos instrumentos foram criados exclusivamente para a concepção de *Biophilia*, bem como para a execução das músicas de sua turnê, como o gameleste, um instrumento composto da junção de um gamelão com uma celesta, presente na harmonia de *Crystalline*, terceira faixa do álbum.

Em seu âmago, *Biophilia* trata de ensinar crianças sobre musicologia, tornando-a física. Através da tecnologia *touchscreen*, ela [Björk] conecta escalas, acordes e assinaturas de tempo com elementos da natureza, como relâmpago, marés e matéria escura. Ela pesquisou copiosamente conceitos científicos para cada música, um processo que envolveu assistir a 100 palestras em uma conferência da National Geographic e ter seu DNA sequenciado para aprender sobre sua profunda ascendência.¹¹² (RITCHIE, 2011)

As músicas de *Biophilia* são todas relacionadas a fenômenos da natureza – fases da lua, relâmpagos e trovões, vulcanismo etc. – e representam metáforas da vida humana. A sutileza poética da sétima faixa do disco, *Virus* (BJÖRK, 2011b), por exemplo, traça uma alegoria entre o processo viral e o relacionamento com alguém com quem se tem que conviver, apesar dos pesares: “tal como um vírus precisa de um corpo / [...] um dia encontrar-te-ei / [...] meu doce adversário”¹¹³.

Figura 13 – Símbolo de *Biophilia*



Fonte: Wikimedia.org.¹¹⁴

¹¹² *At its core, Biophilia is about teaching kids musicology by making it physical. Through touchscreen technology, she connects scales, chords and time signatures with elements in nature like lightning, tides and dark matter. She copiously researched scientific concepts for each song, a process that involved attending 100 lectures at a National Geographic conference and having her DNA sequenced to learn about her deep ancestry.*

¹¹³ “like a virus needs a body / [...] some day i’ll find you / [...] my sweet adversary”.

¹¹⁴ Disponível em: <goo.gl/eHhT08>. Acesso em: 20 jan. 2016.

A imagem anterior, além de aludir à letra inicial do nome de Björk, representa o aspecto visionário de *Biophilia*, expresso através de um olho que remete a um compasso musical, ou vice-versa. Seu próximo projeto musical, assim como todos os trabalhos da cantora, também surge com singularidade artística.

Por motivos de ordenação desta dissertação e dado a maior importância de *Vulnicura*, álbum mais recente de Björk, lançado em 2015, este é analisado no subcapítulo que segue a seção apresentada a seguir. Essa seção, por sua vez, exibe uma discussão mais detalhada e densa sobre a arte de Björk, dando maior enfoque à intersemiotividade presente em suas obras.

3.2 Transmutação na rede semiótica björkiana

Björk, como ser humano que é, como signo pulsante e criativo, tem enveredado por caminhos inusitados desde o início de sua carreira e isso tem se mostrado feraz no que diz respeito à sua expansão representacional. Essa paixão pelo desconhecido, que levou a artista islandesa a tantos lugares, é talvez o aspecto mais marcante em sua arte.

Costa (2003) afirma que a “intersemiotividade” da arte de Björk reflete sua uberdade, composta, dentre várias mídias, por músicas, imagens e vídeos, elementos que se recriam mutuamente e exalam subjetividade. O autor utiliza, ainda, o termo “transdiscursividade” para descrever o fenômeno através do qual várias formas de expressão são ligadas ao mesmo tipo de acontecimento afetivo, subjugado à volição subjetiva da artista, que, por sua vez, cria uma heterogeneidade de linguagens e dissemina seu eu-lírico em inúmeras direções.

Talvez, o universo *pop*, que Björk abraçou como seu espaço, tenha tido grande influência sobre a mudança da garota *punk* de Reykjavík para a mulher que revolucionou com *Debut* (1993a) e que tem continuado a fazê-lo com seus sucessores, através de representações cada vez mais idiossincráticas e, portanto, icônicas – tanto no sentido comum quanto no sentido semiótico da palavra.

Por encontrar-se não só na música, mas igualmente na TV, no vídeo, no cinema, no *design*, na publicidade, na arquitetura e nas artes como um todo, a estética rizomática do *pop* contemporâneo pode ser compreendida como **intertextual, transemiótica e multimidiática**. O *pop* se apropria cada vez mais das formas “remixadas” da música eletrônica e das imagens digitais da publicidade para exercer essa sua **intimidade com a mistura e sua propensão à conexão, aos cruzamentos e à multiplicidade**. Ele está sempre procurando os espaços de interseção entre os estilos, **o entre-lugar das linguagens e o interstício expressivo** como forma de escapar das definições estilísticas e de gênero. (COSTA, 2003, p. 4, grifo nosso)

No excerto acima, Costa discorre de modo sintomático sobre a abundância representativa do universo *pop*, que utiliza incontáveis tipos de linguagens para gerar “intertextualidade” por meio de uma semiose que se propaga através do uso de diferentes mídias. A “multiplicidade” figurativa dos artistas *pop* não cabe em seus sistemas sígnicos unos e, portanto, extravasam em direção uns aos outros, expandindo sempre seu “entre-lugar” transmutacional.

A dimensão björkiana, um universo infinito que surge de um “interstício expressivo” multicultural-artístico, é vasta e povoada por um batalhão de personas que não cabem na Björk-Mônada e, desse modo, encarnam-se em outros signos que, por sua vez, não admitem categorizações estanques, aguçando cada vez mais o sentido de quem almeja compreender tamanha cadeia de significância. Tal como um parasita latente e oportuno, Björk instala-se, inclusive, nos apreciadores de sua arte e engolfa-os em seu mundo através de atitudes que refletem alto teor intercultural e de alteridade.

Um dos meios utilizados por Björk para melhor alcançar seu público é o idioma, em relação ao qual a artista escolhe cantar suas músicas em inglês, em detrimento a fazê-lo em sua língua materna: islandês. A compreensão desse aspecto denota mudanças e serve para apontar nuances no tocante à expressão verbal da artista. A cantora islandesa torna-se, a partir do uso de tal artifício, uma constante tradutora de sua língua, cultura e subjetividade. Há, porém, algo singular na ação tradutória realizada por Björk: seu *traducendum* não é criação de outrem, senão de si mesma, que, por sua vez, traduz-se em um *translatum* que também é de origem subjetiva pessoal. Björk transmuta-se, portanto, constantemente em si mesma.

Ainda pensando nos meios que um autor utiliza para atingir seu público, Schleiermacher (2010, p. 65) discorre que

todo discurso livre e superior quer ser compreendido de dois modos; por um lado, a partir do espírito da língua de cujos elementos ele é composto, como uma exposição amarrada e condicionada por este espírito, por este produzida e vivificada no falante; por outro lado, quer ser compreendido a partir do ânimo do falante como sua ação, como algo que apenas a partir de seu modo de ser poderia surgir assim e ser esclarecido.

No processo sempre constante de autoafirmar-se como ser vivente e criativo, Björk não deixa de imprimir, ao produzir o inglês, características de sua língua nativa e isso é evidente quando, por exemplo, da produção de seus erres estridentes – a consoante rolada alveolar desvozeada /r̥/ – e de suas combinações lexicais diferenciadas, ambos causando estranhamento.

Tendo em mente o que Schleiermacher discorre sobre as duas formas de se traduzir um texto, Björk representa, principalmente, o método através do qual o tradutor traz os intérpretes em direção ao autor – no caso, ela mesma –, tendo em vista a forte presença de elementos islandeses presentes, além de em seu inglês, nas letras, nas harmonias, nas imagens, nos vídeos, enfim, em grande parte do que a artista produz. Mesmo utilizando a língua inglesa para difundir suas ideias, a cantora faz questão de transmitir sua cultura e tudo o que vem com ela. Não obstante, a artista também agrega elementos culturais de diversas partes do mundo em sua música, o que confere, também, um caráter de alteridade ao seu trabalho.

Klondy Agra (2014) debruça-se sobre o conceito de interculturalidade e salienta-o, de modo a pô-lo em lugar de fundamental importância em relação à tarefa tradutória, afirmando que,

do ponto de vista da prática de tradução, a cultura é, num sentido mais lato, o lugar do conhecimento intersubjetivo que permite atualizar, cada vez com mais eficácia, uma relação de **equivalência interlingual** [sic]. A cultura permite intuir, reconhecer, experimentar ou investigar os **hábitos lingüísticos** [sic] e **extralingüísticos, as idiosincrasias e os mecanismos inconscientes** que podem estar por detrás da produção e recepção do texto de partida e do texto de chegada. Este lugar de operacionalidade é componente insubstituível da competência do tradutor. (p. 3, grifo nosso)

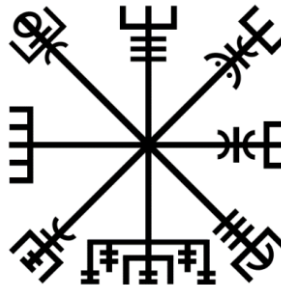
A equivalência interlingual supracitada, respaldada pela cultura – seja baseada em elementos verbais ou não, idiosincráticos ou não, conscientes ou não –, é pulsante no trabalho de Björk, que atualiza suas formas de expressão através de sua forte intersubjetividade, que opera independentemente frente às demandas da mídia *pop*, fazendo estender, cada vez mais, sua rede intersemiótica, complexamente singular e, dessarte, magistral.

No que concerne à alteridade, Fedra Hinojosa & Ronaldo Lima (2008, p. 3) entendem-na como sendo “o ‘outro’ e seus elementos característicos como componentes essenciais na construção da identidade, no diálogo cultural e na ampliação de horizontes

constitutivos de sentido”. Björk desempenha seu papel de artista influente e de cidadã do mundo ao condensar inúmeras referências culturais em suas produções artísticas, dando voz e vez a muitos que não teriam chance de despontarem, mesmo no mundo *pop*, que se propõe a ser, como o próprio nome sugere, popular. Um exemplo dessa multiculturalidade em seu trabalho é mostrado no documentário sobre a concepção do álbum *Medúlla* (2004), *The Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure* (2004), onde a cantora vai à Bahia e chama brasileiros para fazerem o arranjo percussional de uma das músicas do disco, *Mouth’s Cradle*. Ainda no tocante a essa interculturalidade plural, Björk afirma: “uma suspeita verdadeira em meu coração me faz sentir que estou fazendo música para pessoas comuns. [...] Eu acho que meu papel é mais o de ser um tipo de comunicadora entre todos os tipos de mundos diferentes”¹¹⁵ (INSIDE..., 2003).

Tendo em vista o que foi discutido acerca do caráter transmutador da rede semiótica björkiana, faz-se evidente sua complexidade e frutuosidade no que tange à figuração criativa presente na malha tecida por Björk, tal qual uma aranha que, quanto mais teia cria, mais quem nelas toca se prende.

Figura 14 – *Vegvísir*, a teia de Björk



Fonte: Wikimedia.org.¹¹⁶

O símbolo acima retratado encontra-se tatuado no braço de Björk e, segundo a lenda nórdica que o cita, aquele que o carrega nunca se perderá em seu caminho. Ainda pensando em uma aranha¹¹⁷, decidi utilizá-lo como alegoria da produção – teia – artística de Björk até o momento: oito runas, uma para cada álbum – persona – criado, partindo de um centro que se ramifica para atingir pontos cardiais e colaterais os mais longínquos.

¹¹⁵ “a truly hint on my heart feels that I’m doing music for the everyday person. [...] I think my role is more to be sort of a communicator between all sort of different worlds”.

¹¹⁶ Disponível em: <goo.gl/8i2hcP>. Acesso em: 23 abr. 2016.

¹¹⁷ Animal que inspirou parte da concepção artística de *Vulnicura*, como será visto a seguir.

Cabe, doravante, discorrer acerca de *Vulnicura*, oitavo e último álbum de Björk e disco no qual encontra-se *Black Lake*, objeto de estudo deste trabalho. No que diz respeito às suas transmutações, detenho-me em analisar os elementos midiáticos foco desta pesquisa: música, imagem e vídeo, presentes na obra supracitada.

3.3 *Vulnicura* e o tema da dor

Proveniente da união de dois vocábulos latinos – *vulnus* (ferida) e *cura* (cura) – *Vulnicura*¹¹⁸ (BJÖRK, 2015n) nasceu da necessidade de Björk de curar suas feridas advindas de seu divórcio com o artista americano Matthew Barney através da música. Tratava-se, na verdade, de um relacionamento de mais de uma década que se dissolveu e deixou a artista islandesa com farpas para serem extraídas e com suas reflexões sobre o antes, o durante e o depois d'Ele. Assim sendo, a cantora decidiu exorcizar seu coração partido, resultando, na minha visão, em um de seus projetos artísticos mais intimistas e, assim sendo, mais sublimes.

Sobre a concepção de seu oitavo álbum de estúdio, Björk (2015f) escreve:

acho que encontrei em mim o tempo de um ano para compor um álbum totalmente sobre um coração partido. De certa forma, surpreendeu-me o quão minuciosamente eu tinha documentado isso em uma cronologia emocional precisa...tipo, três músicas antes do término e três após. Então, a antropologista em mim surgiu sem permissão e eu decidi compartilhá-las dessa forma. Primeiro eu estava preocupada que o trabalho fosse muito autoindulgente, mas aí eu senti que seu teor poderia fazê-lo ainda mais universal e, com sorte, as músicas poderiam ajudar, sendo uma espécie de muleta para outros, provando o quão biológico esse processo é: a ferida e a cura da ferida. Psicologicamente e fisicamente. Há um relógio teimoso ligado a isso. Há uma saída.¹¹⁹

¹¹⁸ Emily Mackay (2015) escreve que o título também “sugere não apenas a busca por uma cura, mas uma classificação científica de vulnerabilidade”, a julgar pela característica naturalista de Björk, que iria tão longe quanto a “enfiar pinos em sua própria dor e, cuidadosamente, classificá-la”.

¹¹⁹ *i guess i found in my lap one year into writing it a complete heartbreak album . kinda surprised how thoroughly i had documented this in pretty much accurate emotional chronology like 3 songs before a break up and three after . so the anthropologist in me sneaked in and i decided to share them as such . first i was worried it would be too self indulgent but then i felt it might make it even more universal . and hopefully the songs could be a help , a crutch to others and prove how biological this process is : the wound and the healing of the wound . psychologically and physically . it has a stubborn clock attached to it . there is a way out.*

Como apontado anteriormente, *Vulnicura* é estruturado de forma cronológica: as três primeiras músicas têm suas composições antes do término do relacionamento – *Stonemilker*, nove meses; *Lionsong*, cinco meses; *History of Touches*, três meses –, as três faixas posteriores datam de períodos após a separação – *Black Lake*, dois meses; *Family*, seis meses; *Notget*, onze meses – e as três últimas músicas – *Atom Dance*, *Mouth Mantra* e *Quicksand* – são atemporais, ou seja, estão em um período que ignora o acontecimento que permeia as seis primeiras faixas do disco e atingem, portanto, um caráter transcendente.

Stonemilker (BJÖRK, 2015k) versa sobre “alguém que tenta extrair emoções de outra pessoa. A música inteira é emocionalmente sobre querer simplicidade e sobre falar com alguém que deseja que as coisas sejam complexas, nebulosas e obscuras”¹²⁰ (BJÖRK, 2015l), tal como se tentássemos “tirar leite de pedra”¹²¹. É como se Björk iniciasse a narração do seu processo de *heartbreak*¹²² dando indícios de algo turbulento no relacionamento e, por conseguinte, pedindo ao companheiro “respeito emocional”: “mostre-me respeito emocional / eu tenho necessidades emocionais / eu quero sincronizar os nossos sentimentos”¹²³ (BJÖRK, 2015k). No arranjo musical de *Stonemilker*, “cordas e batidas juntam-se apoiando-a [Björk], a linguagem do romance convencional combinando com uma música eletrônica estranhamente íntima que lembra, a quem ouve, máquinas de acompanhamento médico – ou batidas de coração, até mesmo roncões de estômago”¹²⁴ (POWERS, 2015). Já o clipe musical da primeira faixa de *Vulnicura* (BJÖRK: STONEMILKER, 2015) foi gravado em uma praia isolada do nordeste islandês, a praia de Gróttá, local onde a cantora também compôs a canção. Filmado em 360 graus, o vídeo transmite a intimidade de Björk ao ditar as primeiras confissões sobre seu relacionamento turbulento. Acerca da produção do videoclipe, a artista declara:

¹²⁰ “someone who’s trying to get emotions out of another person. The whole song is emotionally about wanting clarity, wanting simplicity, and talking to someone who wants things to be really complex and foggy and unclear”.

¹²¹ Daí o título da música, que significa, literalmente, ordenhadora de pedras: “Em uma variação da expressão idiomática ‘não se pode tirar sangue de pedra’, Björk substitui sangue por leite. Algo tão nutritivo e vivificante não pode ser encontrado no sentimento frio [como pedra] que ela está recebendo de seu companheiro” (LATHAN, 2015).

¹²² Empregarei esse termo, doravante, para referir-me à dor do coração partido, ao desgosto sentido por Björk quando se separou de Barney. Utilizarei também o termo *vulnicura* para aludir à superação, à cura dessa dor.

¹²³ “show me emotional respect / i have emotional needs / i wish to synchronize our feelings”.

¹²⁴ “strings and beats swirl together, supporting her, the language of conventional romance combining with strangely intimate electronics that remind the listener of medical monitoring machines — or of heartbeats, even stomach rumbles, themselves”.

nós [o diretor do clipe, Andrew Huang, e Björk] discutimos o potencial da câmera de 360 graus para a intimidade e Andrew sugeriu que a levássemos para a praia onde a letra da música foi escrita. Isso imediatamente fez sentido para mim, visto que esse local tem um panorama de 360 graus lindo, o que combina com o movimento da música, que parece uma fuga cíclica. Se a música tem um formato, é como se fosse um círculo que se move eternamente.¹²⁵ (MINSKER, 2015)

A interatividade do clipe de *Stonemilker* (2015) consiste na opção de movermos a câmera em 360 graus, em qualquer direção, podendo acompanhar os movimentos de Björk, que, além de caminhar durante a música, multiplica-se em três em certos pontos do vídeo, como se estivesse estendendo o seu eu-lírico em nossa direção, três vezes mais emotiva.

A segunda faixa do álbum, *Lionsong* (BJÖRK, 2015g), segue a narração da desventura de Björk, expondo o seu sentimento de cansaço ao tentar “domar um leão” (LATHAN, 2015), alguém com quem há de se lidar com cautela e que não corresponde ao pedido de respeito e clareza expressos em *Stonemilker*. Mackay (2015) escreve que o coral de vozes que acompanha a voz principal na música em questão a faz parecer ainda mais solitária: “sobre as estruturas vacilantes da canção, ela [Björk] nunca pareceu mais exposta e vulnerável”¹²⁶. O videoclipe de *Lionsong* (2015) mostra uma Björk que, segundo os diretores, Inez & Vinoodh, “tinha que ser suave como uma aranha esperando em sua teia e sedutora como uma dançarina de Bali em bronze. Ela é vista como se através de um microscópio, expondo o seu coração ao mesmo tempo em que nos atraindo para o interior da galáxia sangrenta da sua própria ferida”¹²⁷ (ROSENTHAL, 2015).

Esse âmagô aflito é esmiuçado a cada música que se passa e, em *History of Touches* (BJÖRK, 2015e), Björk mostra um lado ainda mais pessoal, íntimo e doloroso ao prenunciar o fim de seu relacionamento amoroso. Revelando essa conclusão fatídica em meio a experiências eróticas, a narração segue o pensamento de alguém que, ao fazer sexo com seu amante – possivelmente, a última vez –, resigna-se com a ideia de que a “história dos toques” chega ao fim, tal qual partindo de uma “quase exumação forense do tempo preciso da morte do relacionamento” (ASAPH, 2015): “toda foda / que tivemos juntos / encontra-se em um

¹²⁵ *we discussed [the 360 camera's] potential for intimacy and andrew then suggested we take it to the beach where the song was written . it immediately rang true for me as that location has a beautiful 360 panoramic view which matches the cyclical fugue like movement in the song . if the song has a shape it is sort of like a circle that just goes on forever.*

¹²⁶ *“over the song's halting structures, she's never sounded more laid-open and vulnerable”.*

¹²⁷ *“had to be smooth like a spider waiting in her web and seductive like a Balinese dancer cast in bronze. She is seen as if under a microscope, baring her heart while luring us inside the bloody galaxy of her own wound”.*

maravilhoso lapso temporal”¹²⁸ (BJÖRK, 2015e). A harmonia sonora de *History of Touches* é feita através de uma mixagem eletrônica cujo efeito é um ritmo arrastado, pontuado e comedido, como se reproduzisse, de fato, toques que nos fazem sentir desnudos. Ao mesmo tempo, a música caminha para um *fade in* deprimente, vaticinando a pior das dores.

Black Lake (2015c), a quarta faixa de *Vulnicura*, representa o ápice de *heartbreak* em *Vulnicura*. Pela escolha dessa música em específico como objeto de estudo e dado a sua complexidade expressiva, decido discorrer sobre as próximas faixas do álbum e analisar *Black Lake* somente na próxima seção, na qual consta a análise desta pesquisa.

Family (BJÖRK, 2015d), coescrita em parceria com o produtor musical Arca¹²⁹, é uma espécie de réquiem para a família que foi “morta” em decorrência da separação parental. Na letra, Björk mostra preocupação em relação ao bem-estar de sua filha, Ísadóra: “como fugiremos / dessa tristeza? / para construir um caminho seguro / para minha filha / escapar desse perigo”¹³⁰ (*ibid.*). Não obstante, o eu-lírico exprime, ao fim da música, um sentimento de redenção, ao proferir o engendramento de uma solução para sua aflição: “eu ergo um monumento de amor / há uma abundância de sons / em torno de nossas cabeças / e podemos ouvi-los / e podemos ser curados por eles / eles aliviarão nossa dor / eles nos farão parte / deste universo de soluções”¹³¹ (*ibid.*). O eu-lírico demonstra seu amor pela música e apoia-se nela para superar sua dor. A mudança drástica na harmonia musical, da batida que parece esmagar-nos a cabeça para as cordas de violino acompanhadas por vozes de fundo que aludem à ascensão do espírito, comprovam a *vulnicura* presente na música. Em relação a isso, há, ainda, um pequeno videoclipe relacionado à *Family* que mostra esse processo de cura das feridas através de uma capa interativa – denominada por Björk de “*moving cover*” – do álbum, sendo, portanto, uma das três capas produzidas para *Vulnicura* e explorada no próximo capítulo desta pesquisa.

A sexta e última faixa datada no álbum, *Notget* (BJÖRK, 2015i), encerra o processo de *heartbreak* passado por Björk ao expor sua convicção de que, apenas ao aceitar a dor, ela pode crescer como pessoa: “se eu me arrepender de nós dois / estarei negando crescimento à minha alma / não remova a minha dor / ela é a minha chance de cura”¹³² (*ibid.*). Assim como em

¹²⁸ “every single fuck / we had together / is in a wondrous time lapse”.

¹²⁹ Também envolvido na concepção de mais duas letras de música: *Notget* e *Quicksand*.

¹³⁰ “how will i sing us / out of this sorrow / build a safe bridge / for the child / out of this danger”.

¹³¹ “i raise a monument of love / there is a swarm of sound / around our heads / and we can hear it / and we can get healed by it / it will relieve us from the pain / it will make us a part of / this universe of solutions”.

¹³² “if i regret us / i’m denying my soul to grow / don’t remove my pain / it is my chance to heal”.

Family, o eu-lírico reafirma a necessidade de “salvar” Ísadóra do tormento da separação e conclui que apenas “o amor [as] manterá a salvo da morte”¹³³ (BJÖRK, 2015i). Segundo Mackay (2015),

os ritmos do álbum começam a acelerar aqui e a pulsar com pequenos tamborilados e puxões de cordas, todavia o mantra final da canção, “o amor vai nos proteger da morte”, é executado amargamente, com o tom de quem ainda não consegue aceitar bons conselhos guela abaixo; enquanto Björk continua a repeti-lo, seus gritos sem palavras reverberam, perdidos, no fundo da mixagem.¹³⁴

Encerrado o ciclo ante e pós-separação, as três faixas que se seguem não são pontuadas temporalmente no álbum e, portanto, pertencem a um espaço no qual o eu-lírico encontra-se a caminho da transcendência.

Atom Dance (BJÖRK, 2015a) representa a saída para as aflições de Björk e mostra que ela está “sintonizando [sua] alma com o / comprimento de onda universal” e “dançando em direção à transformação”¹³⁵ (*ibid.*). O dueto, completado pelo cantor britânico Antony Hegarty, mimetiza o movimento harmonioso dos átomos: os dois cantores, ele, com voz grave e suave, e Björk, com timbre agudo e agressivo, expressam uma dança que, tanto em nível atômico quanto em nível de seres humanos, requer interação para haver a geração de transformações sadias.

Mouth Mantra (BJÖRK, 2015h) representa a angústia de não poder falar e ser ouvido, haja vista a incapacidade de expressar verbalmente o que se sente, e, logo após, reafirmação, sendo a canção também uma ode à música cantada e, de maneira mais crua, aos órgãos fonadores: “este túnel permitiu / milhares de sons / eu agradeço esse / tubo de ruídos em meu tronco”¹³⁶ (*ibid.*). Sua harmonia encorpada por violinos constantes e tenazes e pontuada por distorções de mixagem é muito bem figurada em seu videoclipe musical (BJÖRK: MOUTH..., 2015), que mostra de modo singular tanto o interior da boca de Björk como o seu exterior, onde vemos a cantora dançando de forma a gerar uma performance que expressa sua vontade de usar a voz para comunicar e assim o faz, representando bem seu desejo de falar o que sentiu em seu processo de *heartbreak* e posterior *vulnicura*.

¹³³ “love will keep us safe from death”.

¹³⁴ *the rhythms of the album here begin to quicken and throb with little martial drumrolls and string stabs, though the song's final mantra, "Love will keep us safe from death", is trotted out bitterly, with the tone of one who can't quite get good advice down their gullet just yet; as Björk keeps repeating it, her wordless cries reverberate, lost, further back in the mix.*

¹³⁵ “i am finetuning my soul / to the universal wavelength / [...] i am dancing towards transformation”.

¹³⁶ “this tunnel has enabled / thousands of sounds / i thank this trunk / noise pipe”.

Figura 15 – A volição da voz



Fonte: Björk: Mouth Mantra (2015).

O encerramento de *Vulnicura* é dado através de uma música composta por Björk sobre sua mãe, que teve um ataque cardíaco e ficou em coma por seis dias. *Quicksand* (BJÖRK, 2015j) reforça a temática da família, contida no álbum, e exalta a figura materna: “a filosofia da nossa mãe / parece areia movediça / e se ela afundar / eu irei com ela”¹³⁷ (*ibid.*). No fim de tudo, *Vulnicura* encerra-se com um *fade in* de uma harmonia que parece estender-se eternamente, como que lembrando-nos da implacabilidade dos fatos vividos e, ao mesmo tempo, das infinitas possibilidades da vida.

Tendo finda a exposição de *Vulnicura*, obra que serve de plano de fundo para a concepção criativa de *Black Lake* e suas transmutações, passo, então, à análise de *Black Lake per se*, ápice representacional do álbum em questão e objeto de estudo aqui investigado. Como sugere o título desta dissertação, analisarei a obra em destaque observando, principalmente, como Björk representou o sentimento de dor tanto em sua letra quanto na tradução desta para música, imagens e vídeos, fenômenos que serão analisados logo a seguir.

¹³⁷ “our mother’s philosophy / it feels like quicksand / and if she sinks / i’m going down with her”.

4 *BLACK LAKE* TRASMUTADA

“locate her black lake. the steam from this pit will form a cloud for her to love on.”

(Björk)

Black Lake é a primeira canção escrita após o término do relacionamento entre Björk e Matthew Barney. Haja vista a proximidade do ocorrido, a autora imprimiu um eu-lírico humano, subjetivo – talvez até mais que em qualquer outra composição musical sua – e *heartbroken* em sua composição. Em relação a isso, Björk (2015b) declara:

acho que eu estava muito focada na emoção. Essa é a canção mais difícil do disco, em minha opinião. [...] É como quando se tenta expressar alguma coisa e você meio que começa, mas, daí, nada surge. Você pode, talvez, proferir cinco palavras e, então, você encontra-se preso na dor. [...] Sinto-me quase envergonhada sobre algumas coisas contidas no álbum, como *Black Lake*. Ela é muito cheia de autocomiseração. Porém, ela parece-me um pouco diferente, se posso assim dizê-lo: [...] Eu estava, possivelmente, sentindo muita pena de mim mesma e cheia de covardia quando escrevi a música, mas alguns meses se passaram.¹³⁸

A fragilidade de Björk ao escrever a letra de *Black Lake* é evidente e isso mostra-se claro no testemunho acima, bem como no próprio texto em questão, onde tal constatação pode ser observada. Exponho, no Quadro 6 a seguir, o texto poético *Black Lake* e, paralelamente, sua tradução, por mim proposta. A tradução sugerida não levou em consideração, todavia, aspectos musicais, relacionados à ritmicidade de sua composição, pois, se tal empreitada fosse realizada, o significado contedístico do *traduscendum* não poderia ser evidenciado com precisão nas palavras que compõem o *translatum*.

¹³⁸ *I think I was mostly focused on emotion. This is the record's hardest song for me. [...] It's like, when you're trying to express something and you sort of start, but then nothing comes out. You can maybe utter five words and then you're just stuck in the pain. [...] I felt almost embarrassed about some of what's on that album. Like with Black Lake. It's so full of self-pity. However, it feels a little different if I can say: [...] I was maybe feeling really sorry for myself and filled with cowardice when I wrote that, but a few months have passed.*

Quadro 6 – Letra da canção *Black Lake* e sua tradução

<i>black lake</i>	lago negro
<i>our love was my womb but our bond has broken my shield is gone my protection is taken i am one wound my pulsating body suffering being</i>	nosso amor era meu útero mas nosso laço foi rompido meu escudo se foi minha proteção foi retirada eu sou uma ferida meu corpo pulsante um ser em sofrimento
<i>my heart is enormous lake black with potion i am blind drowning in this ocean</i>	meu coração é um lago enorme negro de poção [venenosa] estou cega afogando-me nesse oceano
<i>my soul torn apart my spirit is broken into the fabric of all he is woven you fear my limitless emotions i'm bored of your apocalyptic obsession did i love you too much devotion bent me broken so i rebelled destroyed the icon</i>	minha alma cindida meu espírito lacerado na textura de tudo ele está entrelaçado você teme minhas emoções ilimitadas estou cansada de suas obsessões apocalípticas será que te amei demais? a devoção me aniquilou então insurgi-me destruí o ídolo
<i>i did it for love, i honoured my feelings you betrayed your own heart corrupted that organ</i>	fiz tudo por amor, honrei meus sentimentos você traiu seu coração corrompeu esse órgão
<i>family was always our sacred mutual mission which you abandoned</i>	a família sempre foi a nossa sagrada missão mútua e você a abandonou
<i>you have nothing to give your heart is hollow i'm drowned in sorrows no hope in sight of ever recover eternal pain and horrors</i>	você não tem nada para dar seu coração é vazio estou afogada em tristeza sem esperança à vista de algum dia superar dor e horrores eternos
<i>i am a glowing shiny rocket returning home as i enter the atmosphere i burn off layer by layer jettison</i>	eu sou um foguete brilhante incandescente retornando para casa quando eu atravesso a atmosfera eu queimo camada por camada alijamento

Fonte: BJÖRK (2015c) – letra original – e elaborada pelo autor – letra traduzida.

Início a análise desse texto poético com a ideia de que Björk concebe um eu-lírico romanesco para traduzir sua dor em um texto que sublima seus sentimentos através dos exageros característicos de quem muito ama. Ao experienciar a dor, a protagonista narra sua desventura amorosa e expõe a tragédia que se abateu sobre si e sua família depois que seu amado se foi. *Black Lake*, não obstante, apresenta também uma protagonista forte e resoluta que, no final de sua dolorosa jornada, sublima-se através da cura, o amor próprio, pela família e pelo lar. A observação da intra e intertextualidade com outros signos – direta ou indiretamente – pode enriquecer a discussão sobre a letra de *Black Lake*, pois todo seu discurso está imbuído de relações intersemióticas.

No primeiro verso da primeira estrofe, a palavra “útero” é utilizada para significar que a relação amorosa era um lugar seguro para björk¹³⁹; após o seu término, a proteção da personagem findou e transformou-a em uma ferida, em sofrimento. Há um paralelismo fonético entre “*womb*” – \’wüm\ – e “*wound*” – \’wünd\ –, cuja semelhança sonora vocálica constrói a contraposição entre o que foi bom, o amor, e o que se tornou ruim, a dor. O útero é um lugar de proteção para o feto, um lugar quente, aconchegante e através do qual ele nutre-se; da mesma forma, o amor é algo que cuida e proporciona bem-estar. Já a ferida é algo exposto, em contraposição ao útero resguardado, e, por conseguinte, vulnerável – talvez, outro significado imbuído na palavra “*vulnicura*” –, padecendo de males que só tempo e cuidado podem curar.

O coração da protagonista de *Black Lake*, figura que sintetiza suas emoções, encontra-se cheio de dor e desolação, de inquietude e de revolta. O lago negro, título da canção, refere-se a esse órgão, como visto no primeiro verso da segunda copla – “meu coração é um lago enorme” – e a escuridão atribuída à sua água decorre da “poção” mencionada, que remete a veneno, “*poison*”, em inglês – a proximidade dessa palavra com “*potion*” pode ter determinado a escolha de Björk pelo último vocábulo para soar semelhantemente a “*ocean*”, última palavra da estrofe. O sofrimento contido no coração de björk, decorrente da perda de seu amado, explica possivelmente a cegueira alegada por ela, como que se referindo a uma “dor que cega” – da expressão em inglês “*blinding pain*”. Já o oceano alude à profusão de sentimentos da personagem, ruins e sombrios. Em sua dor, ela sucumbe e afoga-se nele. Quando o eu-lírico fala que seu coração é “um lago enorme”, há uma alusão ao desnortamento dos sentimentos, já que

¹³⁹ Distinguirei, doravante, “Björk”: cantora, autora e tradutora-artista, de “björk”: personagem protagonista fictícia e eu-lírico de *Black Lake*. O uso da inicial minúscula condiz com o caráter estilístico da canção em estudo, escrita totalmente em letras desse tipo.

tristeza se mistura com mágoa, gerando confusão entre ambas as coisas. A metáfora do “lago” evoca, assim, uma ideia de profundidade e vastidão, proporcionais a tais sentimentos.

A terceira copla inicia-se com a constatação de dois males sofridos por Björk: uma alma cindida e um espírito lacerado, presumivelmente igual a alguém que, tendo unido seu espírito à sua alma gêmea, sofre imensamente quando esta se vai e leva consigo parte sua. Consequentemente, há uma ressonância pós-traumática do amado, que o faz estar presente em tudo. Nesse contexto, como de costume, Björk faz uso da metáfora da “costura das coisas”¹⁴⁰ para exprimir que “na textura de tudo ele está entrelaçado”, afinal, Matthew viveu com ela por mais de doze anos, através dos quais ele esteve em diversos lugares comumente frequentados pela autora ainda atualmente. Logo após, a protagonista declara haver uma diferença de personalidade entre seu ex-amante e ela, visto que esta nutria e externava emoções massivas, enquanto que aquele, por sua vez, tinha “obsessões apocalípticas”. Deduzo que Barney talvez tenha demandado coisas que não faziam sentido para Björk ou as quais ela não entendia, ao ponto de a autora taxá-las de escatológicas. Posteriormente, o eu-lírico questiona-se sobre ter amado demais e, talvez, ter afastado seu amado por conta disso. No fim da estrofe, Björk admite que sua devoção a aniquilou e que, a contraponto, ela rebelou-se e destruiu o ícone¹⁴¹ que Matthew representava, como se ele fosse seu ídolo.

“Eu fiz tudo por amor”, diz o eu-lírico em seguida, “eu honrei meus sentimentos”. Já seu antagonista traiu a si mesmo e corrompeu o seu próprio coração. Com tais frases, Björk declara que foi fiel aos seus sentimentos em relação ao amado, mas que o contrário não aconteceu por parte dele, que negligenciou a união dos dois e comprometeu a felicidade do casal e de sua família.

O ápice dessa diferença de ações e sentimentos é exposto na copla seguinte, quando o eu-lírico declara que até mesmo a família – “sempre [...] a nossa sagrada missão mútua” – foi abandonada por seu adversário, algo que Björk, presumivelmente, nunca teria feito.

Na sexta estrofe, a protagonista continua a censurar seu ex-amante – “você não tem nada para dar / seu coração é vazio” – e diz estar afogada em mágoas, acrescentando que não há esperança de superar o que se abateu sobre si – “dor e horrores eternos”. O eu-lírico está

¹⁴⁰ Ver Figura 12, na seção anterior.

¹⁴¹ Proveniente do vocábulo grego *ikón*, que significa imagem e semelhança, “ícone” também remete à imagem religiosa convencionalmente utilizada para idolatrar um deus. No contexto grego, no entanto, as imagens não só representavam deuses como eram os próprios deuses em si. Desse modo, ao destruir o ícone, Björk destrói o seu deus antes cultuado, o seu amado, libertando-se desse amor insidioso através de uma espécie de heresia.

“embargado em tristeza” e busca uma causa para isso ao dizer que o coração de seu adversário é vazio e que ele não tem nada para dar. Há, aqui, certo arrependimento e frustração que intensificam a mágoa de Björk. Essa mágoa, como os outros sentimentos evocados – a tristeza, o vazio, a dor –, ganha uma dimensão eterna. Remeto, assim, ao seguinte trecho do poema de Alfred de Musset (2012, p. 27), poeta romântico francês:

Lembra-te, quando fomos condenados
à mágoa eterna da separação,
e a dor, o exílio, os anos fatigados,
me houverem corroído o coração.

Ao traçar um paralelo entre o trecho desse poema e a letra de *Black Lake*, noto que ambos dialogam em alguns aspectos, compartilhando significados semelhantes. Assim como para Björk, a separação causou mágoa no eu-lírico de Musset e essa mágoa também é eterna – “sem esperança à vista de algum dia superar / dor e horrores eternos” (BJÖRK); “fomo condenados à mágoa eterna da separação” (MUSSET). A dor e o exílio ganham uma dimensão dilatada: Musset fala de anos fatigados e Björk fala de desesperança. Para ela, a dor é a ferida e o exílio é a submersão no lago em que se tornou seu coração.

Do mesmo modo, e com temas similares, Álvares de Azevedo (2012), o grande poeta ultrarromântico brasileiro, expressa a dor do coração em versos derramados. Observa-se, no trecho abaixo, a frustração causada por um desengano amoroso e a desordem provocada no eu-lírico em decorrência desse desengano:

Morro, morro por ti! Na minha aurora
A dor do coração, a dor mais forte,
A dor de um desengano me devora...
Sem que última esperança me conforte,
Eu – que outrora vivia! – eu sinto agora
Morte no coração, nos olhos morte!
(p. 34)

A protagonista de *Black Lake* partilha de sentimentos parecidos. Quando ela fala da perda de sua proteção e da sua transformação em ferida, é a dor de seu coração que fala e essa dor é a “dor mais forte”, como nas palavras de Azevedo, pois lacera seu espírito. O eu-lírico do autor romântico nutre sua desesperança e, novamente, o paralelo com o eu-lírico de Björk é válido. Os dois estão em um estado de letargia e não há perspectivas para seus futuros, tanto é assim que a

metáfora de se afogar no oceano, usada por björk, representa sua completa inatividade diante do seu universo, quebrado pela separação do amado. Ademais, os estados de espírito de ambos são apresentados no passado e no presente. O passado é visto como algo bom e inacessível, e, por isso, as vozes do poema lamentam-se das coisas boas por não poderem mais revivê-las, na medida em que o presente é doloroso e triste, tanto pelas lembranças do passado quanto pela ânsia pessimista do futuro. No presente, o eu-lírico de Álvares de Azevedo (2012) sente a morte no coração, enquanto que o de Björk é “uma ferida”, “um corpo pulsante”, “um ser em sofrimento”.

Não obstante esse pessimismo, a conclusão de *Black Lake* traz consigo uma reviravolta que contesta a inexorabilidade apresentada na penúltima estrofe. Sua protagonista descreve-se como um “foguetete brilhante incandescente / retornando para casa”, ou seja, voltando ao seu mundo, à sua estabilidade espiritual. Esse foguetete, quando em combustão através do contato com a atmosfera, degenera-se ao esfacelar-se camada por camada e esse processo é justificado através da última palavra da canção, “*jettison*”, vocábulo inglês que significa sacrifício voluntário de carga para aliviar o peso de uma aeronave – “alijamento”. Dessarte, deduzo que björk começa a encarar a dor como um elemento necessário à transformação, à transmutação da ferida em cura – *vulnicura* –, ao desprender-se do passado e do amado para viver o presente e amar o que há nele, ela mesma, sua família e seu lar.

A partir da análise feita sobre *Black Lake*, é possível observar uma mudança temática de uma estrofe para outra. Proponho, dessa forma, resumir as sete estrofes em sete tópicos distintos: (1) ferida, (2) lago negro, (3) queda e insurgência, (4) antagonismo, (5) família, (6) resignação e (7) sublimação.¹⁴²

Black Lake é a obra ápice de *Vulnicura* e serve em conformidade com o propósito da temática do disco: dor e cura. Através do exorcismo pela dor esmiuçada nessa obra, a protagonista da canção pôde curar-se – ao menos parcialmente – das feridas deixadas pela dissolução de seu relacionamento amoroso. Tal qual um sentimento que tem que ser externado através do choro ou como um veneno necessário para obter-se o antídoto de uma doença, *Black Lake* é a constatação necessária para a evolução do ser humano por meio da dor e de sua posterior sublevação.

¹⁴² A sugestão de tais temas pode ser melhor justificada através da análise da modulação sonora da música *Black Lake*, que insinua essa mudança ideológica a partir de uma relação entre estrutura e conteúdo, como elucidado na seção seguinte. Processo similar ocorre nos vídeos que compõem parte das traduções do texto poético *Black Lake*.

No que tange à estrutura externa do texto poético *Black Lake*, suas estrofes variam em número de versos e estes são todos livres, ou seja, a canção não atende a regras convencionais de metrifcação ou de rima, implicando isso na aleatoriedade de tais elementos. A musicalidade do poema, portanto mais complexa e subjetiva, é explorada a seguir.

4.1 Faixa #4

Em virtude da sonoridade inerente ao poema *Black Lake*, este pôde ser – e isso acontece diversas vezes com outros textos poéticos – musicalizado. “Reciprocamente, e sem dúvida de modo mais impressionante, um poema é mais preciso e memorável quando é transformado em música. [...] Quando os poemas são ‘sonorizados’, criando um neologismo para um entendimento de que a música pode ser impressa na mente”¹⁴³ (NEWMARK & MINORS, 2013, p. 61). Essa precisão justifica-se pelo reflexo da sonoridade do poema na composição musical, que tenta encaixar-se nos moldes dessa importante característica poética e, conjuntamente, potencializa as relações de significado. Isso também torna o poema mais mnemônico, uma vez que a música estimula zonas cerebrais de natureza cognitiva, algo que, portanto, aumenta a repercussão tanto da letra quanto da música em si na mente do intérprete.

À vista disso, “para efeitos de análise, tanto a fala quanto a música se revelam como um fluxo de sons dos quais é possível extrair tanto um acorde musical quanto um fonema” (PLAZA, 2003, p. 59). Eis a razão pela qual decido analisar a letra de *Black Lake* em inglês somente neste subcapítulo, ou seja, para conciliar a linguagem verbal – principalmente em seus aspectos prosódicos – à linguagem musical e tentar extrair o máximo possível de significação a partir da transmutação do texto poético verbal para o signo musical.

Essa transmutação foi possível graças à colaboração de Björk com o produtor musical colombiano Arca. Conhecido por imprimir características sombrias às suas músicas, a escolha do DJ foi conveniente para a autora, que precisava de alguém que conseguisse externar de maneira singular seus sentimentos descontentes através de uma peça musical que fosse tão obscura e que

¹⁴³ “Conversely, and arguably more impressively, a poem is both made more precise and memorable when it is set to music. [...] When the poems are ‘sonorized’ if I create a neologism for an understanding that music can be imprinted in the mind.”

exalasse tanta dor quanto sua letra. O resultado é uma música de mais de dez minutos permeada pelo som de cordas de violinos e pontuada por diferentes tipos de batidas eletrônicas que reforçam os sentimentos expressos pela canção.

Figura 16 – Arca, tradutor-artista musical



Fonte: Dazed Digital.¹⁴⁴

Em relação à parceria com Björk, Arca (2014) – Figura 16, acima – declara:

não é a minha música, de verdade [...]. Sou somente um pequeno pedaço da equação. [...] Ouvir a música dela [da Björk] mudou o modo como eu escrevo [música], desde muito jovem. É simples assim. Imagine fazer um novo amigo que gosta do mesmo tipo de música que você. É muito inocente, sabe?¹⁴⁵

Mesmo declarando ser apenas “um pedaço da equação”, Arca é, ao meu ver, cocriador da música *Black Lake* e, assim sendo, configura-se em um dos tradutores do texto de partida *Black Lake*, a canção.

Passemos à análise do resultado do trabalho conjunto de Björk e Arca.

Black Lake enquadra-se, mormente, na categoria música eletrônica¹⁴⁶. O seu ritmo é regido por um compasso 4/4, ou seja, é formado por quatro batidas, ou pulsações, de semínimas

¹⁴⁴ Disponível em: <goo.gl/8irU9e>. Acesso em: 01 jun. 2016.

¹⁴⁵ *it's not really my music [...]. I'm just a tiny piece of the equation. [...] Listening to her music changed the way I write, since I was really young. It's as simple as that. Imagine making a new friend that is into the same kind of music as you. It's very innocent, you know?*

¹⁴⁶ A música eletrônica originou-se na Alemanha, na década de 1950, e inclui todos os sons registrados por microfones (como a música concreta) e também aqueles produzidos por geradores eletrônicos de sons. O componente básico da produção sonora é o oscilador. (BENNETT, 1986)

cada, que se repetem até o fim da música. Já o seu andamento, a velocidade da peça musical, é de 69 batidas por minuto, significando que o intervalo de tempo entre as batidas é de aproximadamente 0,87 segundo. Como cada linha da canção é realizada em dois compassos, somando oito pulsações, cada linha é proferida, portanto, dentro de um intervalo temporal de aproximadamente 6,96 segundos. Esse andamento classifica a música como sendo um *adagietto*, palavra italiana utilizada como termo de designação do andamento de uma música para denotar sua lentidão. De fato, a métrica de *Black Lake* foi concebida de modo que a peça musical seja executada vagarosamente e esse caráter temporal traduz de maneira notável o teor soturno da canção, condizente com a temática do sofrimento de alguém que perdeu um grande amor.

Sobre a influência do ritmo na significância musical, Kühl (2008) afirma que o caráter emocional é resultado da ligação estreita entre corpo e emoção. “Uma expressão linguística como o ‘sentimento de um ritmo’, que significa a forma precisa em que um ritmo é executado, indica um mapeamento similar entre o movimento do corpo e a forma como este movimento é sentido”¹⁴⁷ (p. 172). Nosso corpo reage, muitas vezes inconscientemente, ao ritmo de uma música e o nosso estado de espírito, assim digamos, é afetado por esse movimento. Assim sendo, uma música lenta pode deixar o corpo em estado de repouso, fazendo com que absorvamos o sentimento de dor expresso por um eu-lírico que esteja, por exemplo, imerso em tristeza. Nesse contexto, a atmosfera mórbida da percussão de *Black Lake* parece representar o título de sua canção, fazendo-nos sentir como se estivéssemos afundando lentamente em um lago negro, sem esperanças de voltar à superfície. Ainda de acordo com Kühl (p. 175-176),

a forma rítmica, tal qual representada na mente, evoca uma resposta rica, primeiramente articulada como movimento interno, que mapeia domínios sociais e emocionais. A precisa articulação da resposta está sujeita à codificação cultural, assim como são nossos padrões de movimento, resultado de imitações que acontecem desde os primórdios de nossa existência. Isso constitui um conhecimento implícito e encarnado que contribui para o nosso sentimento de identidade em níveis cultural, subcultural e subjetivo. A forma como nos movemos está ligada à maneira como sentimos, de modo que a forma como nos movemos em conjunto é um indicativo de como sentimos juntos.¹⁴⁸

¹⁴⁷ “A linguistic expression like the ‘feeling of a rhythm’, which means the precise way a rhythm is executed, indicates a similar mapping between the movement of the body and the way this movement is felt.”

¹⁴⁸ *the rhythm gestalt, as represented in the mind, evokes a rich response, primarily articulated as inner movement, which maps onto social and emotional domains. The precise articulation of the response is subject to cultural coding, as are our movement patterns, which are the result of imitation going on from the earliest years. This constitutes embodied, implicit knowledge, and contributes to our feeling of identity on a cultural, subcultural and subjective level. The way we move is tied to the way we feel, so the way we move together is indicated of how we feel together.*

O andamento lento de uma música é um aspecto que muitas culturas associam a calmaria, tristeza e até amor. Esses elementos estão combinados e impressos em *Black Lake* de modo a expressar o estado de Björk no momento de sua concepção. O movimento escolhido pela artista para produzir sua obra-prima envolve o intérprete e o induz a compartilhar, junto a ela, o sentimento de *heartbreak* sentido diante da tragédia vivida. Até mesmo os acordes – as combinações de notas musicais – tocados pelos violinos que introduzem a música, graves e estendidos, parecem manifestar tristeza, como se estivessem lamuriando o infortúnio sofrido pelo eu-lírico.

A música possui textura homofônica, pois inicia-se com duas linhas harmônicas que acompanham uma única linha melódica, protagonizada pela voz de Björk. Esses elementos introduzem a ambientação melancólica que serve de plano de fundo para a declaração fatídica contida nos dois primeiros compassos da canção: “*our love was my womb / but our bond has broken / my shield is gone / my protection is taken*”¹⁴⁹. Como dito, o compasso da música possui configuração quaternária – ou seja, tem quatro pulsações – e cada verso é proferido em dois desses compassos. À vista disso, as palavras são salientadas nas segundas batidas, o que ocorre, por exemplo, em “*love*”, “*womb*”, “*bond*”, “*broken*”, “*shield*”, “*gone*”, “*protection*” e “*taken*”, contidas nos versos supracitados, fazendo esses termos terem duração temporal maior dentro do andamento musical, algumas ocupando até mesmo três quartos do tempo do compasso. O mesmo fenômeno ocorre com as palavras presentes nas segundas pulsações nos demais versos.

Em detrimento ao número de sílabas de cada verso, Björk enuncia cada um deles para se adequar aos dois tempos que acompanham cada um. Como exemplo, o quinto e menor verso da primeira estrofe – tetrassílabo – tem a mesma duração que seu quarto e maior verso – heptassílabo. Esse aspecto também corrobora a áurea lúgubre de *Black Lake*, ainda pelo motivo de que o andamento lento da música pode provocar tristeza em quem a escuta.

Mesmo sendo as rimas livres, há, ainda na primeira estrofe, a coincidência rítmica entre dois pares de versos. Como visto anteriormente, seu primeiro verso – “*our love was my womb*” – rima com seu quinto verso – “*i am one wound*” –, causando a seguinte conclusão proveniente desse paralelismo semântico: o útero, que representava a proteção vinda do amor, tornou-se, agora, uma ferida exposta e vulnerável. Há, da mesma forma, algo que interpreto como

¹⁴⁹ Como antevisto, é necessário utilizar a letra da canção na língua em que foi escrita, nesta seção, a fim de não comprometer o aspecto sonoro de sua análise.

sendo uma alusão ao sofrimento vivido por várias mulheres que padecem por conta de maridos que negligenciam seus votos matrimoniais, de comprometimento e segurança, e abandonam a relação, afetando a parceira emocionalmente. A constatação disso encontra-se no segundo paralelismo rítmico da mesma estância, aquele entre o segundo verso – “*but our bond has broken*” – e o quarto – “*my protection is taken*” –, ou seja, quando o laço afetivo entre o casal se rompeu, a proteção do eu-lírico foi subtraída.

A primeira estrofe – de acordo com Björk, o primeiro momento – acaba com a constatação de que seu corpo pulsa em sofrimento. O intervalo melódico deixado após esse reconhecimento, preenchido apenas por cordas que soam por um longo tempo – pelo menos se comparado ao ritmo da música –, exprime a dor do eu-lírico, dando a impressão de que há ali um sentimento lacerante, tal qual a inexorabilidade dessas cordas.

Os aspectos até aqui discutidos acerca dos elementos musicais de *Black Lake* podem ser melhor compreendidos através da análise da notação musical do trecho inicial da música, evidenciado na Figura 17, logo abaixo.

Figura 17 – Partitura de *Black Lake*

The musical score for 'Black Lake' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 69. The lyrics are: 'Our love was my womb but our bond has broken my shield is gone my protection is taken I am one wound my pulsating body suffering being'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand, often using chords and single notes.

Fonte: Biesenbach & Ross (2015).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Como a partitura contida na capa do livro em questão não é legível o suficiente para permitir uma apreciação adequada da música, usei o editor de partituras Noteflight.com para copiar a peça musical e gerar a figura acima.

Concernente a essas tensões que permeiam a música, Mackay (2015) escreve que “os 10 minutos de *Black Lake* são divididos por pequenas cesuras, que dão o sentimento de espaços vazios além das palavras”¹⁵¹. Essas cesuras são as pausas entre os versos e remetem ao processo de composição adotado por Björk no qual ela representa a transição temporal de escrita entre um e outro.

Black Lake [...] emprega um método que eu usei há muito tempo atrás, [através do qual] cada estrofe [é] nomeada em relação a um mês. [...] A música progride de acordo com o tempo. A primeira estrofe acontece um mês depois...eu não lembro com precisão, mas a segunda é talvez uma semana mais tarde e a próxima é uma semana depois disso. Quando se chega à última estrofe, algo tem mudado, algo está diferente.¹⁵² (BJÖRK, 2015b)

A dor faz-se mais viva e lacerante nesses momentos, nos quais há silêncio e onde somente a ressonância das palavras amargas resta, ecoando como fantasmas, reforçada por meio do som crescente dos violinos.

É como quando se está tentando expressar algo e você ensaia um começo, mas depois não sai nada. Você pode proferir talvez cinco palavras e, em seguida, está apenas preso na dor. E os acordes que permeiam, eles meio que representam isso. Esses minutos de silêncio balbuciante. Daí você eventualmente produz algumas palavras e então encontra-se preso novamente. Chamamo-lhes de “os congelamentos”, esses momentos entre os versos. Eles duram mais do que os versos, na verdade. É aquela emoção de quando se está preso. É difícil, mas é também a única maneira de escapar da dor, apenas voltando e tendo outra chance, tentando fazer um outro verso.¹⁵³ (BJÖRK, 2015b)

“Congelamento” é um termo que pode remeter ao frio e à solidão que se sente quando se experimenta dor de forma íntima e intensa. Não obstante, a alusão a algo congelante também pode ter relação com a terra natal de Björk, Islândia, cujo nome significa literalmente terra do gelo.

¹⁵¹ “*Black Lake's 10 minutes is split with little caesuras, which feel like blank spaces beyond words.*”

¹⁵² *Black Lake* [...] employs a method that I used a long time ago [...] each verse was named after a month. [...] The song progresses through time. The first verse happens a month after... I can't remember for sure, but the second verse is maybe a week later, and the next verse is a week after that. By the time we reach the last verse, something has changed, something is different.

¹⁵³ *It's like, when you're trying to express something and you sort of start, but then nothing comes out. You can maybe utter five words and then you're just stuck in the pain. And the chords in-between, they sort of represent that. Those minutes of stuttering silence. Then, you maybe manage a few more words, and then you're stuck again. We called them "the freezes," these moments between the verses. They're longer than the verses, actually. It's just that one emotion when you're stuck. It is hard, but it's also the only way to escape the pain, just going back and having another go, trying to make another verse.*

Após quase trinta segundos “congelados” em dor, a segunda estrofe de *Black Lake* é introduzida e apresenta-se como uma quadra. Ao proferir seu primeiro verso – “*my heart is enormous lake*” –, acrescenta-se um novo elemento musical, composto por batidas eletrônicas administradas por Arca que mimetizam as batidas de um coração que pulsa forte – doravante chamadas de batidas-pulsação. Essas batidas aceleram-se no decorrer da estância como que expressando o padecimento da personagem, que se encontra com o coração “*black with potion*” e “*blind / drowning in this ocean*”. A partir da pronúncia de “*ocean*”, as batidas sequenciam-se rapidamente, parecendo um eco, tal como as pulsações de pressão no ouvido de quem está embaixo d’água. Tais pulsações aumentam de velocidade na medida em que mais tempo se passa submerso, consequência do coração, que trabalha avidamente para bombear sangue e oxigênio para reanimar o cérebro. Isso faz parte da sensação de afogamento. O oceano mencionado outrossim refere-se à vastidão sentimental de Björk, que, por ser bastante sensível, sente sobremaneira a dor da tristeza, afogada em mágoas. Nesse caso, o coração acelera também devido às fortes emoções experimentadas.

Mackay (2015) compara esse lago negro de dimensões oceânicas ao Lago Baikal, localizado no sul da Rússia e considerado o maior lago de água doce asiático, o maior em volume de água do mundo, o mais antigo – surgido entre 20 a 25 milhões de anos atrás – e o mais profundo da terra – com cerca de 1.637 metros de profundidade, extremamente frio e rodeado por montanhas de gelo (LAKE..., 2017). A alegoria condiz com a abundância emocional imbuída na música.

A terceira copla, dessa vez uma décima – logo, a maior –, parece exprimir o que há de mais sofrido na letra e inicia-se com “*my soul torn apart / my spirit is broken*”, em contraste com o som das cordas, que tocam de maneira muito suave. Nessa parte, Arca introduz um novo tipo de batida na música. Esse novo elemento destoa dos demais ao soar como algo se rasgando, parecendo conectar-se ao sentido da alma e espírito dilacerados – nomeio-o, assim, de batida-laceração – e reforçado pela batida-pulsação. Logo em seguida, o eu-lírico declara: “*into the fabric of all / he is woven*”. A isso, segue-se outro interlúdio, que reforça a mensagem de que o amado se foi fisicamente, mas sua presença está em todos os lugares e sua ressonância tornou-os mal-assombrados. Há uma longa tensão de cordas, após o último verso discutido, tornando a atmosfera, fantasmagórica, etérea. Os dois versos que prosseguem com a canção são: “*you fear my limitless emotions / i'm bored of your apocalyptic obsession*”. Parecendo refletir a força

semântica do vocábulo “*apocalyptic*”, forte tanto em termos fonéticos quanto em seu significado *per se*, Arca introduz ainda outro tipo de batida, de timbre¹⁵⁴ mais encorpado – chamo-a, portanto, de batida-densidão – após essa palavra, complementando a harmonia de modo a ser condizente com o que vem depois: “*did i love you too much / devotion bent me broken / so i rebelled / destroyed the icon*”. No decorrer de todas essas frases, a batida-densidão pontua a harmonia de maneira constante, parecendo – também por causa de seu timbre – aumentar a velocidade de andamento da música através dessa repetição contínua, que se intensifica mais ainda após “*icon*”. As cordas, por sua vez, começam a variar seus acordes de modo mais ágil a partir do verso que se inicia com “*devotion*”, fazendo a harmonia soar caótica. Igualmente, a modulação da voz de Björk, o elemento melódico de *Black Lake*, varia consideravelmente em relação à sua, até então, frequente estabilidade nas coplas anteriores da canção. Essa modulação, basicamente os altos e baixos na voz da cantora, também constrói a tensão nessa parte da peça musical.

Principia-se, aqui, o ápice da música. A palavra “*icon*” é ecoada e, assim também, a batida que se intensifica através da união da batida-pulsção e da batida-densidão. Temos, destarte, um ritmo que lembra bastante o de músicas tribais baseadas em tambores; nesse momento, Björk invoca seu espírito guerreiro para desafiar a sombra de seu ex-amante e atual adversário. Esse ritmo frenético também parece o som de alguém martelando algo incessantemente, representando a destruição do ícone por parte de Björk, sua luta para expurgar a presença daquele que se foi, mas que insistiu em ficar. As cordas, que se acentuam cada vez mais do meio para o final desse clímax, reforçam a ideia de luta, da tensão proveniente de um momento crítico. “Depois de [...] uma intensificação de cordas que culmina em uma proporção dolorosa, encontramos Björk começando a descoser o tecido entrelaçado, e voltando-se para fora de si mesma motivada pela raiva [...]”¹⁵⁵ (MACKAY, 2015).

Além de ser o apogeu da música, o interlúdio entre a terceira e a quarta copla da canção também reflete a maior influência de Arca sobre a obra. Atuando como um tradutor-artista, o produtor investe em *Black Lake* sua potencialidade musical, caracterizada, como dito anteriormente, por sonoridades sombrias.

¹⁵⁴ Qualidade própria do som da voz ou de um instrumento. Depende do formato característico de cada onda sonora e do material que produz o som. Um exemplo é o timbre denso do tambor. (BENNET, 1986)

¹⁵⁵ “By the end of [...] a string swell that grows to painful intensity, we find Björk starting to unpick that woven fabric, and facing outward in anger [...]”

Nos casos em que o texto de uma canção foi escrito por uma pessoa e depois transformada em música por outra, podemos falar da tentativa do compositor em encontrar uma mensagem não-verbal que é compatível com a verbal. [...] Nas melhores montagens musicais, o compositor fez uma espécie de tradução ou transmutação, usando o material verbal como fonte para uma mensagem musical que combina-o e melhora-o.¹⁵⁶ (LOW, 2005, p. 187)

Mesmo que Arca não tenha produzido *Black Lake* sozinho, já que o fez com a colaboração de Björk, o DJ imprimiu considerável e perceptivelmente sua personalidade na música. Posso depreender, a partir dessa parceria, que Arca, o homem, corresponde aos elementos mais soturnos e densos da música, na medida em que Björk, a mulher, representa os componentes mais leves de *Black Lake*, ele orquestrando as batidas e ela conduzindo os violinos através da modulação de sua voz.

Ainda motivado pela ira, o eu-lírico principia a quarta estrofe com uma declaração que se contrapõe, logo em seguida, a uma acusação contra seu antagonista: “*i did it for love, i honoured my feelings / you betrayed your own heart / corrupted that organ*”. Essa copla é cadenciada pelas três batidas já expostas, por um quarto tipo de batida que consiste em pequenas e rápidas pontuações na harmonia – nomeio-o, assim, batida-ponto – e por outras batidas ainda mais minimalistas e que só aparecem em alguns poucos instantes da peça musical – por essa razão, escolho chamá-las de batidas-nano. O ritmo frenético decorrente, somado à harmonia de diferentes cordas, mantém o caráter inquieto da música.

Após mais um congelamento em *Black Lake*, a cantora retorna com uma das constatações mais críticas da letra – “*family was always our sacred mutual mission / which you abandoned*”. A música aqui segue praticamente os mesmos parâmetros adotados na estância anterior.

Mais um congelamento ocorre e a sexta estrofe o sucede com o conjunto de ritmo, harmonia e melodia mais caótico de toda a canção. Isso acontece porque as acusações feitas nos cinco versos que a compõem são as mais severas. Iniciando-se com “*you have nothing to give / your heart is hollow*”, a letra segue com o reconhecimento de que não há saída para a dor: “*i'm drowned in sorrows / no hope in sight of ever recover / eternal pain and horrors*”. Ao pronunciar a palavra “*ever*”, Björk sustenta a segunda sílaba, fazendo-a parecer eterna, refletindo o sentido

¹⁵⁶ *In cases where the text of a song was written by one person and later set to music by another, we can speak of the composer's attempt to find a non-verbal message that is compatible with the verbal one. [...] In the finest song-settings, the composer has done a kind of translation or transmutation, using the verbal material as a source for a musical message which matches and enhances it.*

do vocábulo inglês. As cordas, nesse momento, também expressam essa longa duração ao acompanharem-na até o fim e, logo após, ao soarem tensamente até o fim da última palavra da copla e além, iniciando mais um interlúdio entre estrofes.

Após isso, segue-se o mais longo congelamento musical de *Black Lake*, como se muito tempo se passasse entre a penúltima e a sétima e última estância. Isso pode ser justificado pelas mensagens contidas na estrofe em questão, já que aparentemente esse longo tempo serviu para abrandar a dor e fazer com que o eu-lírico tenha uma visão mais positiva em relação a si mesmo: “*i am a glowing shiny rocket / returning home / as i enter the atmosphere / i burn off layer by layer*”. Consequentemente, a cadência da música torna-se serena, a harmonia branda e a melodia suave. A voz de Björk denota a resolução de alguém que fez as pazes consigo mesmo e tenta aprender com o que aconteceu para construir um futuro melhor. A última palavra da canção, “*jettison*” não é proferida na música, mas a harmonia que encerra *Black Lake* expressa esse sentimento de “tirar um peso das costas”, como diz a expressão popular, haja vista sua leveza, que conduz o ouvinte até o final da música.

O texto-signo musical *Black Lake* é devastador em sua letra. Com a ajuda de Arca, Björk conseguiu imprimir seus sentimentos de forma impactante, transformando a dor de *heartbreak* em uma música de dez minutos que exala essa sensação em cada nota. “É linda e ao mesmo tempo terrível, mas você sabe o que está vindo. *Black Lake*, som de um fundo rochoso quase sem fundo; um [lago] Baikal do despejo. A voz de Björk é insuportável, as cordas devastadoramente suaves”¹⁵⁷ (MACKAY, 2015).

Essa expurgação de Björk através da música é uma característica marcante da artista, que se destaca por traduzir seus sentimentos em obras singulares, em termos de transmutação, ou seja, no que diz respeito à tradução de mensagens verbais – suas canções – para a linguagem musical. “Ao fazê-lo, a música dá dignidade à experiência, que muitas vezes está longe de ser digna. E por transmitir prazer mesmo a emoções negativas, a música serve para justificar sofrimentos grandes e pequenos, assegurando-nos de que não foi tudo em vão”¹⁵⁸ (JOURDAIN, 1997, p. 322).

¹⁵⁷ “*It's beautiful as well as awful, but you know what's coming. 'Black Lake'; the sound of a near bottomless-rock bottom; a Baikal of the dumped. Björk's voice is unbearable here, the strings devastatingly soft.*”

¹⁵⁸ “*By so doing, music imparts dignity to experience that often is far from dignified. And by imparting pleasure even to negative emotions, music serves to justify sufferings large and small, assuring us that it has not all been for nothing.*”

A análise da música que proponho nesta seção baseia-se em observações feitas sobre o signo estético incorporado na peça musical. A emocionalidade de Björk e Arca imbuída na música emana a dor expressa no texto poético *Black Lake* e comunica, a meu ver, consistentemente o que a letra significa. Minha leitura da música, portanto, apoia-se em seu caráter polissêmico e subjetivo. Segundo Gorlée (2005, p. 55),

de acordo com a categoriologia de Peirce, a música como indicativo de prazer pessoal é essencialmente um primeiro, com sementes e raízes criando emoções e sentimentos, mas à primeiridade, que é em si mesma sem sentido, pode ser atribuído significado ou significados possíveis. O significado da música ‘é empurrado por detrás’ e torna-se um peirciano talvez, ou talvez não. Tal música não possui nenhuma força lógica em termos de terceiridade, mas suas qualidades artísticas e estéticas podem ser apreciadas e manipuladas para fazer a canção mais e mais significativa (significante).¹⁵⁹

A transmutação de *Black Lake* em música transcende a letra nas três dimensões significativas peirceanas: “o canto do coração (primeiridade) não é apenas uma experiência estilística e cantada (secundidade), mas também uma experiência teológica (terceiridade)”¹⁶⁰ (p. 70). O signo musical exala majoritariamente primeiridade, pois é um forte produto subjetivo baseado na história e nos sentimentos de alguém. A soturnidade e crueza dessa obra traduzem iconicamente a dor sentida por Björk, simplesmente por ativar no ouvinte essa sensação. A música em questão é, *per se*, um signo de dor que, quando externado, adquire característica segunda. A secundidade de *Black Lake* baseia-se tanto na conexão entre o cantor e a canção, quando esta é musicalizada através da voz daquele, quanto na sua apreciação pelo público. “Assim que um fato é narrado, [...] a voz perde sua origem, o autor inicia a sua própria morte”¹⁶¹ (BARTHES, 1977, p. 142), portanto, o discurso passa a fazer sentido em relação a um segundo: o intérprete¹⁶². Em relação à terceiridade, a música torna-se uma experiência teológica quando é sublimada e passa a simbolizar algo, como *Black Lake*, que representa dor.

¹⁵⁹ according to Peirce’s categoriology, music as indicative of personal enjoyment is primarily a first, with germs and roots creating emotions and feelings, but the firstness, which is in itself meaningless, maybe provided with a possible meaning or meanings. The meaning of the song “is pushed from behind” and becomes a Peircean maybe, or maybe not. Such music possesses no logical force in terms of thirdness, but its artistic and aesthetic qualities can be enjoyed and manipulated to make the song more and more meaningful (significant).

¹⁶⁰ “the singing from the heart (firstness) is not only a stylistic and singing experience (secondness) but also a theological experiment (thirdness)”.

¹⁶¹ “As soon as a fact is narrated [...] the voice loses its origin, the author enters into his own death”.

¹⁶² Dessa vez, ambos: o intérprete da canção e o público que a interpreta.

A doridade de björk em *Black Lake*, já pulsante na música, é amplificada em signos imagéticos, através dos quais a mônada é representada a partir de outros ângulos. Passemos, então, à apreciação da análise dos signos visuais contidos no encarte de *Vulnicura*.

4.2 Encarte e capa interativa

No que concerne à relação entre texto e imagem, Barthes (1977) atribui-lhe o adjetivo parasitária, explicando que, tanto no caso do texto verbal em relação à imagem quanto da imagem em relação ao texto verbal, um elemento sobressai-se ao outro, funcionando como uma espécie de parasita mutualista que ajuda na compreensão da conotação do signo mais proeminente. Posso citar dois exemplos desse fenômeno: em um caso, há os filmes, cujo texto verbal – oral ou escrito – auxilia a compreensão das imagens; em outro, temos as figuras de sinalização turística, que ajudam a entender a mensagem escrita, como a imagem de uma cachoeira em uma placa marrom, indicando a proximidade do atrativo turístico em questão. No que tange à transmutação de *Black Lake* para imagens, as “parasitas” são os *translati*, derivados do texto verbal poético, sua letra; ou seja, as figuras do encarte de *Vulnicura* e sua capa interativa.

Björk afirmou uma vez, em uma entrevista (BJÖRK.FR), que, às vezes, via imagens nas letras que compunha, “geralmente em um nível bem simplista, como cores”¹⁶³. Isso se dá devido à operação da semiose através de sistemas de representação distintos. Em relação aos paratextos imagéticos presentes no encarte de *Vulnicura*, um dos aspectos visuais mais pulsantes é a cor, principalmente o amarelo e o lilás. A partir de uma relação icônica cuja primeiridade das cores remete a algo imediato, a artista utilizou o amarelo associando-o ao processo de cura e o lilás à dor que permeia essa recuperação. “Essas cores na capa [...] têm muitas implicações espirituais...no sentido da tristeza de um coração ferido, há muito negro, mas há muita luz também”¹⁶⁴ (BJÖRK, 2015b).

¹⁶³ “usually on a quite simplistic level, like colours”.

¹⁶⁴ “These colours on the cover [...] have a lot of spiritual implications... in scenes of heartbreak or grief, there’s a lot of black, but there is also a lot of light.”

Björk optou por haver duas capas para *Vulnicura*, uma externa – chamada de *sleeve cover*, em inglês – e a padrão, por trás daquela.

Através da ideia concebida por Björk e do trabalho gráfico digital do cineasta Andrew Thomas Huang¹⁶⁵, a primeira capa foi feita de modo a expor uma IGC cujo elemento central é uma björk agonizante, dobrada – “*devotion bent me broken*” – sobre uma pedra e derretendo-se, como se banhada em ácido, conforme visto na Figura 18 abaixo.

Figura 18 – Capa externa de *Vulnicura*



Fonte: Pitchfork.¹⁶⁶

Como pode ser observado, no centro de seu peito, há uma ferida aberta que parece uma vagina, ou vice-versa – a menção a “*wound*” na mesma estrofe onde é proferido o vocábulo

¹⁶⁵ Diretor do vídeo musical *Black Lake*, bem como dos também videoclipes de *Stonemilker* e *Family* – este último sendo, na verdade, uma terceira capa de *Vulnicura*, explorada adiante.

¹⁶⁶ Disponível em: <goo.gl/wHE8vX>. Acesso em: 09 jun. 2016

“*womb*”, bem como sua semelhança fonológica, corrobora essa hipótese. Nessa perspectiva, a ferida pode representar um corte metaforicamente deixado quando seu coração foi dilacerado, ou uma vagina, como uma alegoria na qual o ex-amante usou seu coração, tal qual o fizera em relação ao seu órgão genital. O lilás está presente em seu vestido dissolvente, como que representando a dor que aflige seu corpo; já o amarelo vem do céu em direção ao solo, tal qual uma provisão divina prestes a salvá-la. Em relação a essa imagem, Björk declara que pediu a Huang para ilustrar a capa com ela fazendo a pose de ioga chamada “a ponte”: “para mim, há algo bastante ritualístico nessa posição, onde se reconhece que se tem uma ferida e, fazendo essa posição e erguendo-se o corpo, inicia-se o processo de cura. E o que é preciso para se curar aparecerá para você”¹⁶⁷ (ARMSTRONG, 2016). A expressão boquiaberta de björk, como a de alguém que foi assassinado e ainda guarda no rosto o assombro do acontecimento, dá suporte à ideia central de *Vulnicura*, cuja filosofia principal é a de que não é possível haver transformação – cura – sem sentir dor. Assim, pode-se compreender melhor a transmutação de Björk: a björk-dor, por assim dizer, é um signo de qualidade icônica, ou seja, uma figura que representa, através da similaridade aparente, a própria Björk. Por mais que a imagem em questão seja uma IGC, os traços faciais da artista, bem como suas proporções corporais, tornam essa referência ilustrativa. A tradução icônica de *Black Lake* é evidenciada na medida em que a imagem agonizante de björk ilustra o seguinte trecho da canção: “eu sou uma ferida / meu corpo pulsante / um ser em sofrimento”. Na capa do disco, a poção que enegrece o coração da personagem seria a gosma lilás que extravasa de sua ferida e lhe cobre o corpo, tal qual o pus que se tem que espremer de um tumor antes de extraí-lo e suturar a ferida. Em relação aos objetos presentes na imagem em análise, seu cenário compõe-se inteiramente de pedras e solo. Tal ambientação figura a Islândia, terra natal de Björk e seu lugar de refúgio, de descanso e de produtividade. É como se, ao fazer a “pose da ponte” sobre uma grande pedra tocando ambos os pés e mãos no solo, a björk-dor extraísse a energia da natureza para fomentar o seu processo de cura, transformando-se na björk-deusa – “eu sou um foguete brilhante incandescente”.

Sendo assim, a imagem de uma deusa surge ao remover-se a capa externa de *Vulnicura*, estabelecendo uma sintaxe entre a primeira e a segunda capa que comunica a passagem da dor para a cura. A apoteose de björk sobrepuja a dor e eleva-a como uma mônada,

¹⁶⁷ “for me, there’s something very ritualistic about this position, where you acknowledge that you have a wound, and by going into this pose and lifting yourself up, you are starting the healing process. And the tools you need to get healed will appear to you.”

no sentido de que tais elementos são produções criadas a partir da unidade primitiva – Björk –, uma espécie de divindade cujas fulgurações geram suas existências (LEIBNIZ, 2009). A protagonista estabelece-se, portanto, como o seu próprio deus, ao desafiar a aparente inexorabilidade da dor – “sem esperança à vista de algum dia superar / dor e horrores eternos” – e transmutar-se em alguém mais forte, em recuperação. Dessa forma, a capa padrão de *Vulnicura* constitui o segundo signo imagético aqui analisado, cuja tradução baseia-se não somente no uso de uma imagem, já que a autora é fotografada, mas também em sua desconstrução e posterior reconstrução em termos diagramáticos e simbólicos, como pode ser observado na Figura 19, a seguir, e explicitado no próximo parágrafo.

Figura 19 – Capa padrão de *Vulnicura*



Fonte: Björk (2015n).

Para explicar o diagrama representado pela björk-deusa, acima, proponho traçar uma comparação entre ela e a divindade grega do amor. Segundo a versão mais conhecida sobre seu nascimento, Afrodite nasceu da dor: Cronos castrou seu pai, Urano, jogou sua genitália no mar e a espuma proveniente de seu órgão deu origem à deidade. Tecendo uma alegoria similar a essa história, a björk-deusa nasce da transmutação sofrida, também, por conta da abdução metafórica de um órgão, seu coração. A partir da ferida deixada por essa dilaceração, uma espécie de gosma lilás cobre a protagonista de *Black Lake* e, posteriormente, surge a deusa, que, através do amor próprio, pela sua família e pelo seu lar, supera a dor e transmuta-se em um ser renascido. Toda a arte contida na capa padrão de *Vulnicura* fundamenta a ideia de que björk é apoteosada, posta em um patamar superior, tal qual uma divindade. As pernas longas elevam sua imagem e suas mãos espalmadas parecem prestes a lançar alguma espécie de poder. O manto composto de cerdas azuis e amarelas que cobre björk dá a ideia de uma aura, tal qual a emanada pelas representações religiosas cristãs de santos, com halos sobre a cabeça e luz advinda do corpo. Em termos de fotogenia, a cor amarela ao fundo, desta vez, emerge da parte inferior e a lilás paira sobre a deusa, como se ela exalasse a cura e esse elemento repelisse a dor, que parece esvaír-se no ar. O látex utilizado na maior parte de sua indumentária tem a ver com a sensualidade, já que algumas fantasias sexuais são feitas desse material. Não obstante, esse material sugere também a dor, pois, no mesmo contexto sexual, tem-se a evidência de práticas sadomasoquistas associadas ao uso de roupas de látex. Nesse caso, entretanto, objetiva-se a obtenção do prazer através dessa dor específica; sendo assim, pode-se inferir que björk nutriu os sentimentos de dor e de prazer para conseguir o último através do primeiro. Vejo a cura, mais uma vez, tendo a dor como pressuposto. No que tange à fissura no peito de björk, há, mais uma vez, a figuração da ferida ou da vagina – ou, melhor referenciado, da ferida-vagina – encontrada na capa anteriormente analisada. Entretanto, dessa vez, essa fissura possui característica mais abstrata, até mesmo psicodélica, tendo em vista o caleidoscópio de cores que a preenche, parecendo conter um poder que pode ser irradiado a qualquer instante.

Essas relações analógicas, que figuram a björk-deusa através de características comuns a outras deidades, convergem e despontam em uma representação maior, dessa vez, baseada no ícone de qualidade terceira, ainda através da figura divina – até mesmo o látex, por mais que sua alusão ao sadomasoquismo ou ao ato sexual em geral não tenha ligação direta com a maioria das divindades, pode simbolizar a absolvição dos pecados por meio da autoflagelação,

prática corrente em algumas religiões. No catolicismo, por exemplo, algumas imagens de santas possuem elementos partilhados por björk na capa de *Vulnicura*, algo que corrobora a relação simbólica da personagem ao figurar um deus que subjuga a dor. A Figura 20, logo a seguir, traz o exemplo da imagem do Imaculado Coração de Maria, a partir da qual pode-se perceber as similaridades entre a santa em questão e a björk-deusa.

Figura 20 – Representação da divindade cristã (Coração Imaculado de Maria)



Fonte: Google.¹⁶⁸

Como pode ser constatado através da comparação entre a figura acima e a capa padrão de *Vulnicura*, a björk-deusa, que protagoniza a capa em questão, possui vários elementos em comum com aqueles presentes na representação da Virgem Maria. O manto de björk, como já descrito, parece mimetizar a auréola das divindades cristãs. Em paralelismo com a imagem do Coração Imaculado de Maria, porém, parece ser também o manto usado sobre os ombros e, em outras figurações de divindades, a coroa no topo da cabeça, elementos esses que conferem à personagem um teor de importância, até de realeza. O coração de ambas as divindades se encontra ferido: o de björk está envenenado pelo abandono – “negro de poção” – e o de Maria está encravado por uma adaga, devido à dor pela morte de seu filho, Jesus. A figura filial também

¹⁶⁸ Disponível em: <goo.gl/Pm7g2L>. Acesso em 07 jul. 2016.

corroborar a compreensão sobre o coração da björk-deusa, já que essa mãe sofre por saber que sua filha não terá mais o pai por perto como antes. Ademais, o olhar sereno, tanto de Maria quanto de björk, comunica a noção de ambas as divindades de que o pior já passou e de que a compreensão e a aceitação da dor são necessárias para sublimá-las e promover a cura de seus males.

A figura da deusa, utilizada na transmutação de björk na capa de *Vulnicura*, alude à última estrofe de *Black Lake*, que versa sobre um “fogueto brilhante incandescente”. A metáfora da entidade sagrada pode ser entendida como o ser que se esfacela camada por camada para renascer, como um animal que troca de pele para sobreviver. A personagem da deusa foi idealizada pela própria Björk e fotografada por Inez van Lamsweerde e Vinoodh Matain¹⁶⁹ – retratados na Figura 21, abaixo.

Figura 21 – Inez & Vinoodh, tradutores-artistas fotográficos



Fonte: Vogue Paris.¹⁷⁰

Em entrevista sobre o processo de criação da arte em análise, Lamsweerde (2015) declara que a representação de Björk na capa padrão de *Vulnicura* partiu, também, de outro objeto:

¹⁶⁹ Dupla de fotógrafos holandeses famosos por produzirem trabalhos de parceiros como Vogue, Tom Ford, YSL e artistas como Lady Gaga, Paul McCartney e Björk, dentre outros.

¹⁷⁰ Disponível em: <goo.gl/oIxz1o>. Acesso em: 10 jul. 2016.

Björk enviou [para nós] um vídeo lindo de uma aranha esvaindo-se de sua própria pele e tornando-se translúcida e, logo após, ganhando cor novamente. Para ela, isso era realmente a base das imagens em torno do álbum, essa transformação e a coloração suave, cerosa, amarelo-rosa – e, mais uma vez, a ideia de haver emoções circulando em torno dela. Ela disse que queria ter uma ferida em seu corpo, na região do seu coração, de maneira abstrata. Daí, trabalhamos com o nosso estilista Mel Ottenberg na personagem e foi quando ele arranhou essa vestimenta de látex e a cimeira feita pelo *designer* japonês [Maiko Takeda], que ela já usou uma vez no palco. Nós construímos a personagem com ela no estúdio – imagine que você é Mata Hari, uma sedutora, mas você está ferida e há uma suavidade incrivelmente encantadora ao seu redor.¹⁷¹

O vídeo descrito por Inez mostra uma aranha amblipígia em fase de muda – como pode ser visto na Figura 22, a seguir –, processo através do qual o aracnídeo deixa inteiramente seu exoesqueleto e transforma-se em um ser altamente flexível que, dentro de poucas horas, ganha outra cor e desenvolve nova carapaça.

Figura 22 – Inspiração para a capa de *Vulnicura*



Fonte: Youtube.¹⁷²

Björk é uma aficionada da natureza e, na turnê para promover *Vulnicura*, utilizou vídeos de animais – incluindo o vídeo da aranha já mencionado – como plano de fundo para suas performances. Portanto, depreende-se que a concepção criativa do álbum também parte de uma

¹⁷¹ *Björk sent a beautiful video of a spider molting out of its own skin and becoming translucent, and then filling up with color again. For her, that was really the basis of the imagery around this album, this transformation and soft, waxy, yellow-pink coloring—and again, the idea of having emotions circling around her. She said she wanted to have a wound on her body, on her heart area, in an abstract way. From there, we worked with our stylist Mel Ottenberg on the character, and that’s when he found this black latex suit and the headpiece by a Japanese designer [Maiko Takeda], which she’d already worn once on stage. We constructed her persona with her on set—imagine you’re Mata Hari, a seductress, but you’re wounded, and there is an incredibly alluring softness around you.*

¹⁷² Disponível em: <goo.gl/bhoO8g>. Acesso em: 10 jul. 2016.

temática orgânica. Tendo isso em vista, a imagem na capa do álbum também figura uma björk-aranha, que teve que passar por um processo traumático para sobreviver, precisando transmutar-se em outro ser, diferente e, ao mesmo tempo, o mesmo. Entendo tal figuração como sendo um diagrama, pois a personagem representa analogicamente a aranha, através de elementos de sua composição, mimetizados pela sua pose e indumentária. As cores em si são parecidas com as do aracnídeo, as mãos abertas da artista simulam suas pernas e as cerdas da cimeira vestida por ela lembram as cerdas sensoriais e as sensilas da aranha.

Além das duas capas de *Vulnicura* analisadas, Björk juntou-se, mais uma vez, a Huang para conceber uma terceira capa, dessa vez, em formato audiovisual¹⁷³, sendo a quinta faixa, *Family* (2015d), a utilizada como música de fundo do vídeo. A capa interativa mostra, em dois minutos e meio, o processo doloroso da transmutação de björk sobre a pedra e sua posterior recuperação. Como mostra a Figura 23, abaixo, o vídeo inicia-se em uma noite onde tudo está escuro e pontuado por relâmpagos que promovem clarões e a protagonista é apresentada como uma espécie de fóssil em sua “pose da ponte”, confundindo-se com a pedra e o solo em que se situa, visto que ela e todos esses elementos possuem cor prata metálica, como que feitos de mercúrio.

Figura 23 – Capa interativa de *Vulnicura* #1: trevas e dor



Fonte: Björk: *Family* (Moving Album Cover) (2015).

¹⁷³ Analiso esse signo nesta seção e não na outra, sobre vídeo, por ele explicar a sintaxe promovida pela primeira e segunda capa já vistas, tendo, portanto, mais a ver com as capas de *Vulnicura* do que com o videoclipe *Black Lake*.

O mercúrio é o único metal conhecido que permanece em estado líquido em temperatura ambiente e é potencialmente tóxico e corrosivo, se submetido a altas temperaturas. Tais características podem ser relacionadas à mutabilidade da personagem, através da qual a björk-dor transforma-se na björk-deusa por meio de um fenômeno doloroso e traumático. Consonante essa cena, a música versa: “como fugiremos / dessa tristeza? / para construir um caminho seguro / para minha filha / escapar desse perigo”¹⁷⁴.

Como visto na Figura 24, logo abaixo, a segunda cena, já de manhã¹⁷⁵, mostra uma região pedregosa e enevoadada entre montanhas na Islândia e a ferida de björk – que, dessa vez, estende-se da clavícula à sua vagina – expele uma espessa gosma lilás. Essa gosma cobre seu corpo, como que formando um casulo de proteção e regeneração, e solidifica-se em meias, vestido e máscara.

¹⁷⁴ “*how will i sing us / out of this sorrow / build a safe bridge / for the child / out of this danger*”.

¹⁷⁵ Como que comungando com a expressão “é sempre mais escuro antes do amanhecer”.

Figura 24 – Capa interativa de *Vulnicura* #2: processo de cura



Fonte: Björk: *Family* (Moving Album Cover) (2015).

A fotogenia vai mudando, pois o dia clareia na medida em que björk passa pelo seu processo de cura, no qual a personagem utiliza-se do que é ruim – a gosma – e transforma-o em algo bom – sua indumentária. O fóssil, que estivera petrificado em dor, desperta de sua hibernação e a personagem, em seu estado de regeneração, prepara-se para se erguer e cuidar de sua ferida. O trecho de *Family* é agora sua última estrofe, onde ouve-se: “eu ergo um monumento de amor / há uma abundância de sons / em torno de nossas cabeças”¹⁷⁶.

Em seguida a personagem utiliza-se, como de costume, da metáfora da costura e começa a coser a ferida em seu peito através de simples movimentos com as mãos, conjurando linhas que mais parecem pecíolos. Isso corrobora a ideia de que ela se vale dos elementos naturais de sua terra natal para curar-se. Essa costura promove a convergência de pequenas partículas em direção ao centro de sua ferida, atuando sobre o corte de modo a fazê-lo fechar. Tais partículas são, na verdade, pérolas que podem simbolizar romantismo.¹⁷⁷ Ademais, esse processo, esteticamente romântico, também ativa o surgimento de outros “pecíolos” do solo, que se entrelaçam ao redor da protagonista, construindo um bulbo, outro casulo protetor. Imediatamente, observamos a transmutação de björk, quando o bulbo se dissolve e ela levanta e sai andando, tal qual uma borboleta a voar, desprendendo-se de sua vida rastejante de lagarta. A pedra não está mais lá e sua indumentária agora constitui-se de um vestido amarelo, a cor da cura e, logo, sua vitória sobre a dor. No peito, ainda resta a cicatriz deixada pela ferida no coração, a evidência cabal de sua evolução. Os últimos versos de *Family* são cantados – “e podemos ouvi-los / e podemos ser curados por eles / eles aliviarão nossa dor / eles nos farão parte / deste universo de soluções”¹⁷⁸ –, como um mantra que ecoa junto às cordas leves de violino, parecendo propagar o alívio da cura na atmosfera do ambiente. A sublimação através da dor e a consequente transmutação de björk representam bem a filosofia de *Vulnicura*, como pode ser atestado na Figura 25, a seguir.

¹⁷⁶ “i raise a monument of love / there is a swarm of sound / around our heads”.

¹⁷⁷ Como dito pela própria Björk e confirmado através do uso de pérolas, também, no clipe de *Pagan Poetry*.

¹⁷⁸ “and we can hear it / and we can get healed by it / it will relieve us from the pain / it will make us a part of / this universe of solutions”.

Figura 25 – Capa interativa de *Vulnicura* #3: sublimação



Fonte: Björk: Family (Moving Album Cover) (2015).

Seguindo com a análise dos elementos que compõem os paratextos imagéticos de *Vulnicura*, vê-se, logo após a capa do disco, a imagem exibida na Figura 26, abaixo, a qual opto por chamar de “mapa”, por conter o nome da artista, do álbum e de suas músicas.

Figura 26 – “Mapa” de *Vulnicura*



Fonte: Björk (2015n).

Refletindo, ainda, sobre a ideia naturalista presente nos trabalhos de Björk, julgo que cada faixa pode representar um “mês de gestação” de *Vulnicura*, já que nove é o número de meses que, normalmente, são necessários para que nasça uma criança. Seguindo esse mesmo raciocínio, as canções do álbum apresentam uma gradação em termos de sentimentos, que vão se intensificando desde *Stonemilker*, o questionamento plácido, até *Quicksand*, a resignação dos fatos e o consequente reestabelecimento.

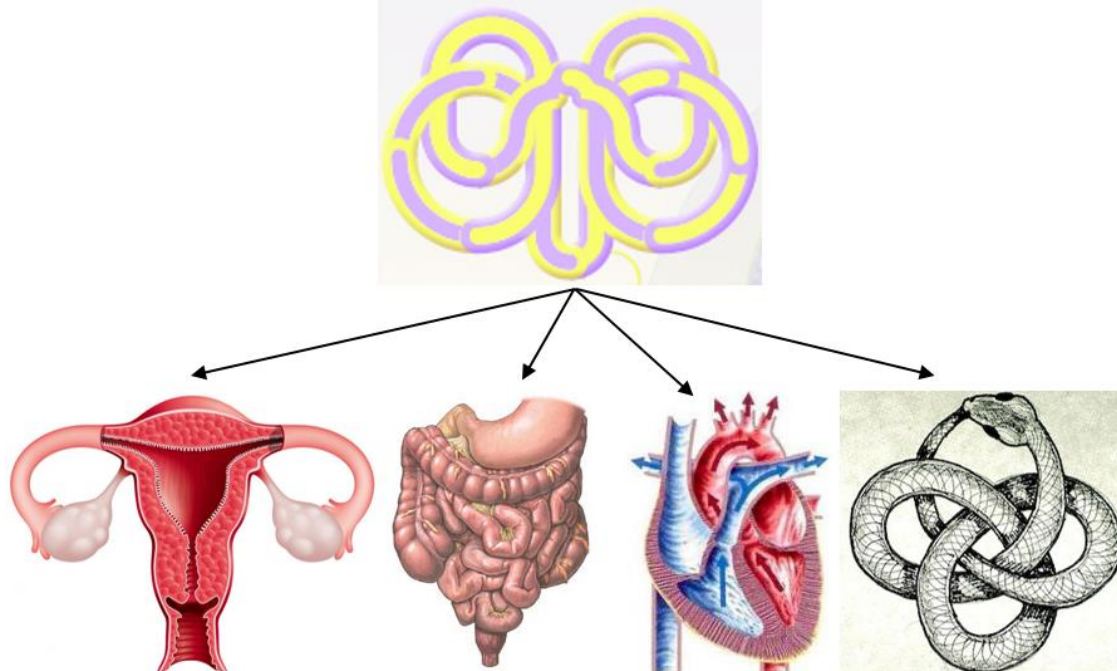
O que compartilhamos na música não é apenas som, mas também, e talvez mais importante, tempo. Nós compartilhamos tempo estruturado, quando compartilhamos música. Quando ouvimos música, envolvemo-nos em uma pulsação, enquanto sincronizamo-nos cognitivamente a um padrão temporal de expectativas e previsões, criados através da forma musical e de gestos.¹⁷⁹ (KÜHL, 2008, p. 25)

A assertiva de Kühl dá suporte à associação temporal das faixas de *Vulnicura* em relação à maternidade. Nesse contexto, Björk é agora uma mãe solteira que tem que lidar com os desafios domésticos, com a criação de Ísadóra e com sua carreira.

Outro elemento que reforça essa ligação com a maternidade é o ideograma de *Vulnicura* – reproduzido em 3D ao centro e em 2D no canto superior esquerdo –, algo que lembra um útero, com suas trompas de falópio. Não obstante, a figura remete, também, a entranhas humanas; possivelmente, Björk tenha engendrado essa concepção ao pensar na expressão em inglês “*gut feeling*”, que, literalmente, quer dizer “sentimento das entranhas”, mas que significa, na verdade, pressentimento. Não obstante, há outras interpretações possíveis para o ideograma de *Vulnicura*. Uma delas é a de que o signo em questão representa um coração, no qual uma cor representa o sangue venoso e a outra o sangue arterial. Já em outra perspectiva, a figura também pode mimetizar uma cobra mordendo o próprio rabo, tal qual a Ouroboros, serpente que devora sua cauda, simbolizando o ciclo da evolução, ao voltar-se para si mesma, bem como fecundação e continuação. Essas figurações são possíveis, na medida em que o ideograma é, em termos de hipoícones, um diagrama, estabelecendo uma relação diádica de similaridade externa com o objeto figurado através de representações analógicas de suas partes. Na Figura 27, a seguir, é possível observar a tradução intersemiótica dos objetos discutidos acima por meio do ideograma de *Vulnicura*.

¹⁷⁹ *What we share in music is not just sound, but also, and perhaps more importantly, time. We share structured time, when we share music. When we hear music, we entrain to a pulse, while we synchronize ourselves cognitively to a temporal pattern of expectations and predictions, set up through musical form and gestures.*

Figura 27 – Ideograma de *Vulnicura* e seus objetos concretos



Fonte: Björk (2015n.), Wise Geek¹⁸⁰, Big Footy¹⁸¹, Sistema Circulatório¹⁸² e Tattoo Planning¹⁸³, respectivamente.

Em relação aos outros elementos do “mapa” em análise, até mesmo os nomes “Björk” e “*Vulnicura*” são impressos em uma tipografia tubular. Tudo isso alude a nutrição, seja de uma criança através do útero, da mãe através do intestino, do coração através do sangue, ou da Ouroboros através de si própria. Esse nutrimento faz-se necessário para que haja a recuperação, a cura para uma ferida. No mais, o ideograma de *Vulnicura* é, também, um ideograma de “Björk”, pois a caligrafia utilizada para escrever esse nome remete às curvas dessa figura, também de modo diagramático.

Finalmente, o último hipócone imagético analisado encontra-se na metade do encarte, entre *Notget* e *Atom Dance* – simbolizando a cisão entre as letras marcadas temporalmente e as demais. A imagem exibe a björk-deusa vestida como na capa do disco, mas, desta vez, posicionando suas mãos sobre a ferida no peito, como se estivesse fechando-a, curando-se – ver Figura 28, a seguir. Trata-se do fim do ciclo da dor vivida pela artista durante as seis primeiras músicas e o início do processo de cura, principiado por *Atom Dance*, canção que

¹⁸⁰ Disponível em: <goo.gl/bLLfdB>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁸¹ Disponível em: <goo.gl/riXzWi>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁸² Disponível em: <goo.gl/50XsIA>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁸³ Disponível em: <goo.gl/6VFwDi>. Acesso em: 07 jul. 2016.

bem representa o que a imagem quer transmitir: “deixe essa ferida feia respirar / nós tememos o espaço incondicional do coração / sarado pela dança dos átomos”¹⁸⁴ (BJÖRK, 2015a).

Figura 28 – björk-deusa curando-se



Fonte: Björk (2015n).

Essa última imagem transmite a serenidade contida na última estrofe de *Black Lake*, na qual o eu-lírico aceita o seu destino e entende que, somente ao voltar-se para si mesmo, para a sua família e para o seu lar, poderá cicatrizar a ferida deixada em seu peito.

Passemos, agora, à última seção de análise das transmutações de *Black Lake*, onde a representação da dor encontra seu ápice em um *trailer* e em um videoclipe homônimo.

¹⁸⁴ “let this ugly wound breathe / we fear unconditional heart space / healed by atom dance”.

4.3 Trailer e filme

Andrew Huang – ver Figura 29, abaixo – é o responsável por transmutar *Black Lake* cinematograficamente, dirigindo seu *trailer* e seu videoclipe.

Figura 29 – Andrew Huang, tradutor-artista cinematográfico



Fonte: MVOD.¹⁸⁵

Através de artifícios de filmagem distintos, Huang consegue traduzir o lago negro de Björk de maneira que, dentre todos os *translati* provenientes de *Black Lake*, seu videoclipe é o que exprime mais comoventemente a dor contida em seu texto poético. Isso ocorre porque o vídeo musical é um polissistema complexo que congrega os dois elementos anteriormente discutidos, música e imagem – estática –, ao vídeo, resultando em uma experiência que é capaz de levar o expectador a constatar singularmente a dor vivida por Björk.

Em relação ao uso de novas tecnologias em seus trabalhos, a autora afirma:

eu realmente acredito que você pode fazer a tecnologia ser emocional e eu acredito que você pode sincronizá-la com o seu subconsciente e psique e pelo que mais você esteja passando. Ela não tem que ser essa coisa fria e distante. [...] Eu sou a guardiã garantindo que a tecnologia e as emoções combinem.¹⁸⁶ (TAYLOR, 2016)

¹⁸⁵ Disponível em: <goo.gl/sephi4>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁸⁶ *I really believe you can make technology emotional and I believe you can synchronise it with your subconscious and psyche and whatever you're going through. It doesn't have to be that cold, distant thing. [...] I'm the guardian making sure the technology and emotions match.*

Desde o princípio de sua carreira, Björk tem utilizado a tecnologia de modo a procurar desenvolver ou utilizar inovações referentes a ela, sempre tentando exprimir seus sentimentos, não só através da música, mas além dela. Essa conexão da cantora com outras mídias rendeu-lhe uma exposição no Museu de Arte Moderna – MoMA (Museum of Modern Art) – de Nova Iorque sobre seus mais de vinte anos de carreira. Para promover a mostra em questão, Huang produziu um *trailer* para o videoclipe *Black Lake*, sua atração principal.

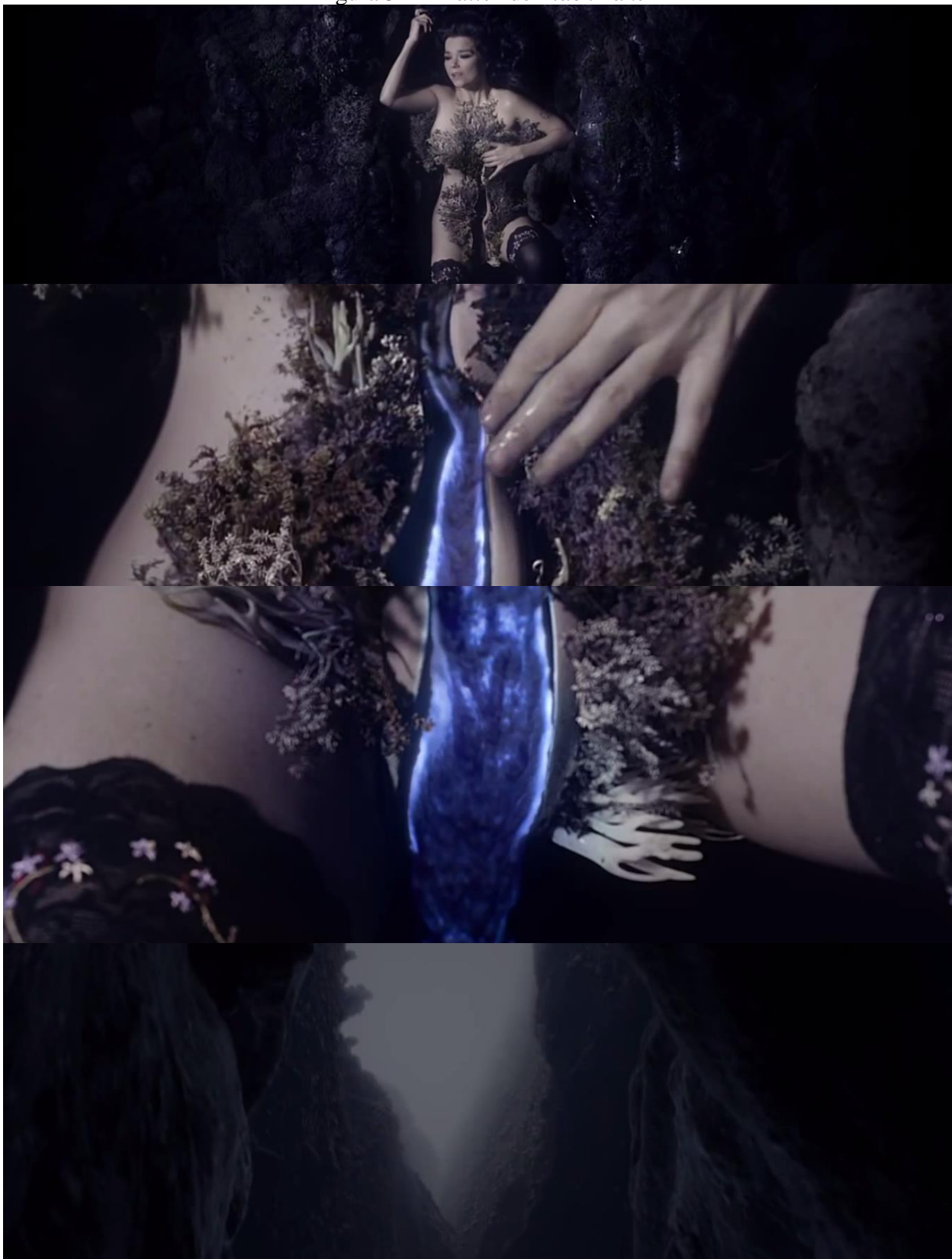
Nesse vídeo, björk aparece deitada em um buraco em solo pedregoso e de vegetação rala, em sua maioria musgo. Esse buraco no solo representa a ferida-vagina anteriormente mencionada. De seu peito até sua genitália, há uma fissura, ladeada por plantas que lhe cobrem os seios, abdome e parte da virilha. Essa vegetação foi escolhida por Huang e sua equipe para representar elementos constituintes da flora islandesa, como cogumelos e fungos. Esses vegetais parecem brotar da ferida como se fizessem parte do processo de sua cura e cicatrização. Dessa fissura, escorre um líquido espesso azul escuro, quase lilás, em direção à maior abertura dessa ferida, localizada onde seria a vagina da personagem. Essa gosma escorre por entre suas pernas e, depois, permeia as pedras do cenário, que logo dão lugar a uma paisagem constituída de uma ravina coberta por um nevoeiro que obscurece o ambiente. O *trailer* de *Black Lake* possui hipóícones, em sua maioria, de natureza diagramática. O buraco no chão onde a protagonista encontra-se agonizando figura uma vagina, pois o formato de sua fissura simula o da depressão formada pelos grandes e pequenos lábios na genitália feminina. Já a ferida supurante lembra um rio ladeado por árvores e plantas de menor porte. Ademais, temos uma imagem, já que Björk atua como si mesma – em uma instância fictícia, claro –, e uma metáfora, essa sendo a da feminilidade, representada pelas vaginas figuradas no vídeo, o buraco pedregoso e a genitália da personagem. Seu esboço pode ser visto na Figura 30, logo abaixo, e cenas do *trailer* em análise podem ser observadas na Figura 31, em seguida.

Figura 30 – Esboços da björk-dor



Fonte: Armstrong (2016).

Figura 31 – *Trailer de Black Lake*



Fonte: Björk "Black Lake" – Trailer (2015).

O ambiente do vídeo em questão, as ravinas islandesas, é uma imagem popular-nacional. Por ser uma ilha e por possuir poucas árvores, se comparada a outros países, a Islândia tem relevo acidentado e solo rochoso. O espaço físico onde se passa o *trailer* foi assim escolhido para que björk estivesse em seu lar, recompondo-se em seu processo de cura. Ainda em relação à geografia, a ferida que parte a personagem quase que inteiramente ao meio lembra uma fissura numa rocha e o líquido que escorre por essa depressão parece o fenômeno da lava vulcânica azul, provocado pelo contato entre lava e enxofre¹⁸⁷. Essa ferida, não obstante, é também uma imagem musical, pois traduz condizentemente a primeira estrofe de *Black Lake* – cantada pela protagonista em sua breve aparição: “nosso amor era meu útero / mas nosso laço foi rompido / meu escudo se foi / minha proteção foi retirada / eu sou uma ferida / meu corpo pulsante / um ser em sofrimento”. A ravina é também o lugar ideal para a heroína, que se refugia em um lugar ermo para vivenciar sua dor sem a interrupção de ninguém, cercada somente pela natureza.

No que concerne ao modo como analisamos o signo audiovisual, não há como expor por escrito ou por imagens estáticas o real impacto de um vídeo. Barthes (1977, p. 65) defende que “até certo ponto (na medida de nossos rumores teóricos) o fílmico, muito paradoxalmente, não pode ser apreendido no filme ‘em situação’, ‘em movimento’, ‘em seu estado natural’, mas apenas naquele artefato maior, chamado *still*^{188,189}. Ademais,

a *still* não é uma amostra (uma ideia que supõe uma espécie de natureza homogênea e estatística dos elementos do filme), mas uma citação (sabemos quanta importância atualmente advém deste conceito na teoria do texto): de uma só vez paródica e disseminatória. Não é uma amostra quimicamente extraída a partir da substância do filme, mas o rastreio de uma distribuição superior de traços dos quais o filme como experimentado em seu fluxo animado daria não mais do que um texto entre outros. A *still*, então, é o fragmento de um segundo texto cuja existência nunca excede o fragmento; filme e *still* encontram-se numa relação de palimpsesto sem que se possa dizer que um está sobre o outro ou que um é extraído a partir do outro.¹⁹⁰ (BARTHES, 1977, p. 67)

¹⁸⁷ Talvez, o vocábulo “*vulnicura*” tenha a ver, também, com “*volcano*”, “vulcão”, em inglês.

¹⁸⁸ Imagem estática obtida a partir de um vídeo.

¹⁸⁹ “to a certain extent (the extent of our theoretical rumblings) the filmic, very paradoxically, cannot be grasped in the film ‘in situation’, ‘in movement’, ‘in its natural state’, but only in that major artefact, the still”.

¹⁹⁰ the still is not a sample (an idea that supposes a sort of homogeneous, statistical nature of the film elements) but a quotation (we know how much importance presently accrues to this concept in the theory of the text): at once parodic and disseminatory. It is not a specimen chemically extracted from the substance of the film, but rather the trace of a superior distribution of traits of which the film as experienced in its animated flow would give no more than one text among others. The still, then, is the fragment of a second text whose existence never exceeds the fragment; film and still find themselves in a palimpsest relationship without it being possible to say that one is on top of the other or that one is extracted from the other.

Logo, a *still*, mesmo não proporcionando a mesma experiência decorrente do vídeo animado, é capaz de extrair extensões desse texto-signo. Esse outro texto permite debruçar-se sobre elementos específicos do filme que podem passar despercebidos sem o recurso de estaticidade de imagens.

Seguindo com a análise da tradução audiovisual de *Black Lake* através da observação de *stills*, chego ao *translatum* que considero mais culminante e expressivo da obra em questão. O videoclipe *Black Lake* é produzido por Huang tendo como base, da mesma forma que nas transmutações anteriormente analisadas, uma complexa relação intra e intertextual, tecida por Björk para coser sua teia semiótica. A respeito da diferença entre o *trailer* e o videoclipe, a artista declara: “creio que Andrew e eu insistíamos que a música fosse cada vez mais crua, sem efeitos especiais: queríamos dar uma de ‘Ingmar Bergman’¹⁹¹ em relação a ele. Assim, a ‘capa do livro’ acabou sendo uma capa de livro”¹⁹² (BJÖRK, 2015). Sobre a gravação de *Black Lake*, a autora diz: “estava muito frio lá e eu estava cantando a plenos pulmões e andando descalça sobre a lava, logo as condições eram meio extremas, mas perfeitas para a música. Esta é provavelmente uma das minhas canções mais viscerais, sendo assim, [foi] essencial ir para aquele lugar”¹⁹³ (ARMSTRONG, 2016). Huang (2015b) complementa: “foi uma quantidade de trabalho sem precedentes. Especialmente porque líquidos em IGC são incrivelmente difíceis [de produzir]. É um longo trabalho, um filme de 10 minutos. Nunca me senti como se estivesse fazendo um videoclipe – parecia que estávamos fazendo um filme”¹⁹⁴. De fato, a narratividade do vídeo transforma-o em um verdadeiro filme sobre *heartbreak*.

Na primeira cena, relacionada à primeira estrofe da canção, björk encontra-se sozinha dentro de uma caverna escura e úmida. Sua roupa é um vestido marrom, parecendo terra, contendo alças que serpenteiam por toda sua extensão e que lembram rochas. A Figura 32, logo a seguir, é composta de cinco *stills* que expressam a narrativa da estrofe inicial de *Black Lake*.

¹⁹¹ Dramaturgo e cineasta sueco que adotava temáticas psicológicas e de angústia em seus filmes. Dirigiu *O sétimo selo* (1957), *Quando duas mulheres pecam* (1966), *Fanny e Alexandre* (1982), dentre outros.

¹⁹² “I think me and Andrew kept wanting the song to be rawer and rawer and more and more without special effects: to go totally “ingmar bergman” on it . so the “book cover” ended up being a book cover”.

¹⁹³ “it was very cold there and I was singing fully voiced and was walking barefoot on the lava so it was kinda extreme conditions but perfect for the song. This is probably one of my most visceral songs, so [it was] essential to go to that place”.

¹⁹⁴ “it was deceivingly a huge amount of work. Especially since liquids in CG are incredibly difficult. It’s a long piece, a 10-minute film. It never felt like we were making a music video - it felt like we were making a film”.

Figura 32 – Filme *Black Lake*, estrofe #1: ferida



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

A primeira *still* traz a heroína com as mãos sobre o peito, expressando as cordas melancólicas dos violinos que introduzem a canção e a dor a qual sua harmonia alude; na segunda, vê-se a personagem com as mãos sobre o útero ao proferir o vocábulo homônimo; na terceira, a protagonista contorce-se levemente e abraça-se ao dizer “meu corpo pulsante”; a quarta e a quinta *stills* encerram a sintaxe que narra a cena da primeira estrofe ao mostrar a personagem movendo-se como se batendo sua cabeça nas pedras do solo. Por ser um local escuro, pedregoso e acidentado, a caverna é um local que alude a perigo. Todavia, é, também, um lugar de reclusão, de isolamento do mundo exterior. O local escolhido para iniciar o filme representa bem a primeira estrofe de *Black Lake*. Primeiramente, sua morfologia lembra o formato de um útero – palavra cantada já no primeiro verso da canção –, sendo, assim, um diagrama. Em segundo lugar, a atmosfera perigosa do lugar remete à atestação do eu-lírico de que seu escudo se foi e, juntamente, sua proteção, já que ela se encontra ali sozinha. Esse último elemento constitui-se, portanto, em uma metáfora de vulnerabilidade. Ambos, diagrama e metáfora, são, não obstante, imagens populares-nacionais, bem como qualquer outro signo relacionado à geografia islandesa presente no vídeo.

Ao iniciar-se a segunda copla, a protagonista põe a mão expressivamente sobre o peito ao cantar: “meu coração é um lago enorme / negro de poção”. Com a mão direita desfalecida sobre uma rocha e a esquerda sobre seu coração, björk parece tentar aliviar a dor que sente no peito. As alças de seu vestido parecem ser, também, vermes, que, ao locomoverem-se sob o solo escuro – o tecido do vestido –, deixam rastros na superfície e consomem a personagem por dentro, como se fossem agentes da dor. A segunda *still* mostra a heroína caindo de joelhos ao chão e dizendo que está afogando-se em um oceano. Já as terceira e quarta *stills* evidenciam um movimento da protagonista com os braços, como se estivesse nadando ou simplesmente sentindo a pressão da água sobre seus membros. A quinta *still* da segunda parte do filme exhibe a islandesa olhando para o nada e tateando as rochas ao redor, tal como se estivesse cega por estar afogando-se no lago escuro de dimensões oceânicas que é a dor em seu coração – “estou cega / afogando-me nesse oceano”. Pode-se analisar melhor essa cena através da Figura 33, a seguir.

Figura 33 – Filme *Black Lake*, estrofe #2: lago negro



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

A terceira parte de *Black Lake* é melhor investigada a partir de duas figuras.

Na primeira, a Figura 34 a seguir, björk lamuria sua “alma cindida” e seu “espírito lacerado”, apoiando-se no rochedo para poder caminhar, pois está fraca diante desse mal. Nas *stills* dois e três, a protagonista declara: “na textura de tudo / ele está entrelaçado” e, após proferir isso, toca as pedras e depois passa as mãos sobre seu rosto, lábios e pescoço, como se sentindo o amado mais uma vez. Nas duas últimas *stills*, a personagem fricciona sua mão sobre a boca e a face e depois a distância de si, comunicando que aquele gosto e aquele toque não mais existem, que o amado se foi.

Figura 34 – Filme *Black Lake*, estrofe #3.1: queda



Fonte: Björk: Black Lake (2015).

Figura 35 – Filme *Black Lake*, estrofe #3.2: insurgência



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

O curto “congelamento” que distancia brevemente a primeira e a segunda parte da terceira estrofe serve para separar, também, as duas ideias contidas nesse trecho. O conceito inicial é o de que a personagem está fragilizada pela perda do amado; o segundo conceito traz à tona uma rebeldia que ainda não havia despontado na canção.

A segunda parte da terceira estrofe de *Black Lake* pode ser analisada através da Figura 35, exibida anteriormente. A primeira *still* mostra björk de braços abertos, representando o caráter ilimitado de suas emoções. Na segunda, vê-se uma pose de acusação por sua parte em relação ao seu ex-amante: “estou cansada de suas obsessões apocalípticas”. Inicia-se, a partir de então, uma reviravolta nas atitudes da heroína, que passa a sentir raiva e deixar a ira ser expressa em voz e performance. Nesse contexto, a personagem põe a mão sobre uma pedra, esmaga-a e esmurra a rocha onde ela estava localizada, figurando a destruição de seu ícone, sua separação com o passado – ver terceira *still*. Após proferir a palavra “ícone”, as batidas tribais já discutidas anteriormente começam a soar cada vez mais alto e björk passa a um estado de transe, seu corpo reagindo às batidas, que se intensificam e lhe dão força. Essa ideia de força é representada, nas quarta e quinta *stills*, por uma metáfora: o vulcão. Sendo também uma imagem popular-nacional, o vulcão islandês aparece no vídeo para representar a insurgência da protagonista contra seu amado, agora somente uma lembrança, ou mesmo uma idealização, em processo de expurgação.

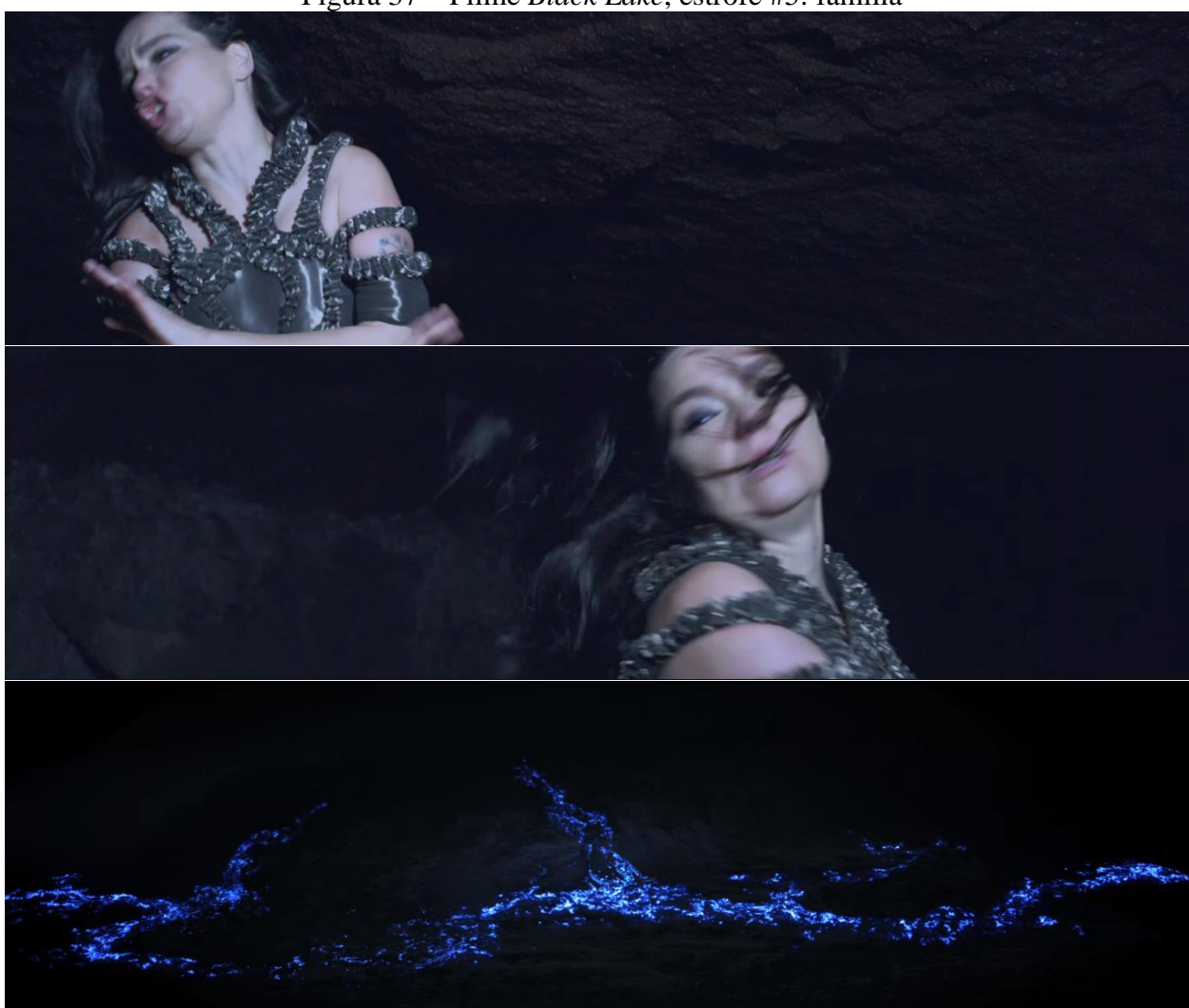
Figura 36 – Filme *Black Lake*, estrofe #4: antagonismo



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

Na Figura 36, anteriormente exibida, björk continua a andar descalça, algo que ocorre desde o início do filme: “a ideia é que, ao andar pela paisagem, ela vai tecendo sua música no solo através de seus passos. Todas as partes mais emocionais e poderosas do vídeo envolveram coreografias como essa e nada mais”¹⁹⁵ (HUANG, 2005a). Após cantar “fiz tudo por amor, honrei meus sentimentos / você traiu seu coração / corrompeu esse órgão”, surge novamente a imagem da caverna, agora com o solo coberto por lava azul, uma imagem que simboliza corrupção, tendo em vista o potencial destrutivo do magma.

Figura 37 – Filme *Black Lake*, estrofe #5: família



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

¹⁹⁵ “the idea is that when she walks through the landscape, she’s weaving her music into the ground through her footsteps. The most emotional and powerful parts of the video all involved bare-bones choreography and nothing else”.

A quinta copla, expressa por meio da Figura 37 acima, versa uma das maiores acusações de björk em relação ao seu adversário: “a família foi sempre a nossa sagrada missão mútua / e você a abandonou”. A primeira *still* mostra a personagem com braços cruzados em frente ao peito, posição que ela logo muda ao abri-los em um movimento brusco, expressando sua decepção em relação ao ex-amante. Durante mais um dos congelamentos da música, björk abraça-se e, em gesto desesperado, balança a cabeça de um lado para o outro, como pode ser inferido através do segundo quadro. Esse elemento performático indica um sentimento de incredulidade da personagem em relação à atitude vil de seu antagonista. Na terceira *still*, vê-se, novamente, o solo coberto por lava azul, simbolizando corrupção. Dessa vez, todavia, a quantidade do magma é maior e está alastrada por uma extensão mais vasta do solo.

A sexta estrofe de *Black Lake* é expressa por meio da Figura 38, adiante. Na primeira *still*, björk sai, finalmente, das cavernas e ravinas e caminha em direção a um terreno mais alto. Isso representa a libertação paulatina da heroína, que consegue sair, fisicamente, da caverna e, metaforicamente, das trevas. Assemelha-se isso ao mito da caverna de Platão, que narra a história de pessoas nascidas em uma caverna que nada sabiam do mundo além dela, a não ser o que viam através de sombras projetadas em suas paredes. Ao libertar-se das trevas de sua toca, alguém se depararia com o ambiente externo e ensolarado fora da caverna e ficaria, momentaneamente, cego por conta de tanta luz e informação. Similarmente, a protagonista de *Black Lake* resolve libertar-se do fantasma de seu ex-amante e evadir o recinto que alimentava sua languidez. Ao caminhar sempre em frente, em direção oposta ao local que a reprimia, a protagonista toma consciência de outros fatos sobre seu adversário e profere mais acusações relativas a ele: “você não tem nada para dar / seu coração é vazio”. Após desabafar, björk declara: “estou afogada em tristeza / sem esperança à vista de algum dia [...]”. Nesse momento, ela abre os braços e grita a pleno pulmões a palavra “*ever*”, intensificando o significado fatídico e inexorável do que vem a seguir: “superar dor e horrores eternos”. Logo em seguida, a heroína sucumbe de joelhos ao chão e inicia um movimento no qual seu braço esquerdo encontra-se estendido, com a mão aberta, e o direito bate continuamente sobre o peito com uma mão cerrada – ver terceira e quarta *stills*. A externalização de seus sentimentos e a confirmação dos fatos são tão intensas que a personagem tenta reavivar seu coração – tal qual um procedimento de recuperação cardíaca –, ferido de tanta dor. Na última *still* da figura em análise, vê-se a personagem desfalecida sobre a vegetação rala do local, resultado do procedimento supracitado malsucedido, levando-a à morte.

Figura 38 – Filme *Black Lake*, estrofe #6: resignação



Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

A última copla de *Black Lake* fala da sublimação de björk, que tanto sofreu por muito amar. Paradoxalmente, no entanto, essa sublimação só é possível pelo fato de a protagonista amar tanto. A paixão da artista por sua terra natal é um dos fatores que valida essa assertiva e todo o cenário do filme, totalmente ambientado em locais ermos islandeses, comunga com tal hipótese. O trecho da canção que narra as últimas cenas do vídeo versa sobre isso: “eu sou um foguete brilhante incandescente / retornando para casa”. A primeira *still* registra a paisagem mais ampla do videoclipe: um descampado pedregoso rodeado por formações montanhosas; o segundo quadro exhibe a heroína chegando ao local, caminhando, ainda descalça, e trajando um vestido que lembra chamas – como a do “foguete”. O primeiro vestido usado pela personagem era colado ao corpo, tinha cor lúgubre e possuía alças cujo formato de pedras parecia ameaçador. Já o vestido agora em questão sugere leveza, por ser folgado, e proteção, por conter uma capa. Ademais, a peça também insinua poder, já que é coberta por camadas translúcidas de algo que remete a labaredas. A terceira *still* representa o ápice da sublimação da personagem, que é vista, aqui, a rodopiar e sorrir, inspirando ar puro e mesmerizada pela natureza que a cerca. Esse despontamento de felicidade simboliza a vitória através da *vulnicura*, que só foi possível por meio, respectivamente, da resignação dos fatos, da introspeção e do autoconhecimento. Este último leva björk a crer que o amor que sente por outras coisas e pessoas é maior que o amor por aquele que se foi. No quarto quadro, a protagonista encontra-se flutuando em um espaço escuro, iluminado somente pela escassa luz que se sobressai dentre os contornos das montanhas ao fundo. São cantadas as últimas linhas de *Black Lake* – “quando eu atravesso a atmosfera / eu queimo camada por camada” – e acontece o que é narrado pelos versos, quase que literalmente: a heroína levita, rodando lentamente no ar, enquanto as camadas flamejantes de sua indumentária vão se desfazendo da peça, parecendo, até mesmo, que sua própria pele está a se desprender de seu corpo aos poucos. Por fim, a música termina com violinos suaves e a protagonista da dor e da cura caminha em direção ao horizonte, ficando cada vez menor ao distanciar-se e, assim, confundindo-se com a paisagem, praticamente fundindo-se a ela. O final do filme simboliza a última palavra da canção, “*jettison*”, que não é proferida pelo eu-lírico, mas que resume objetivamente a mensagem de *Black Lake*: é preciso desprender-se para seguir em frente, evoluir. Esse desfecho pode ser observado na Figura 39, a seguir.

Figura 39 – Filme *Black Lake*, estrofe #7: sublimação



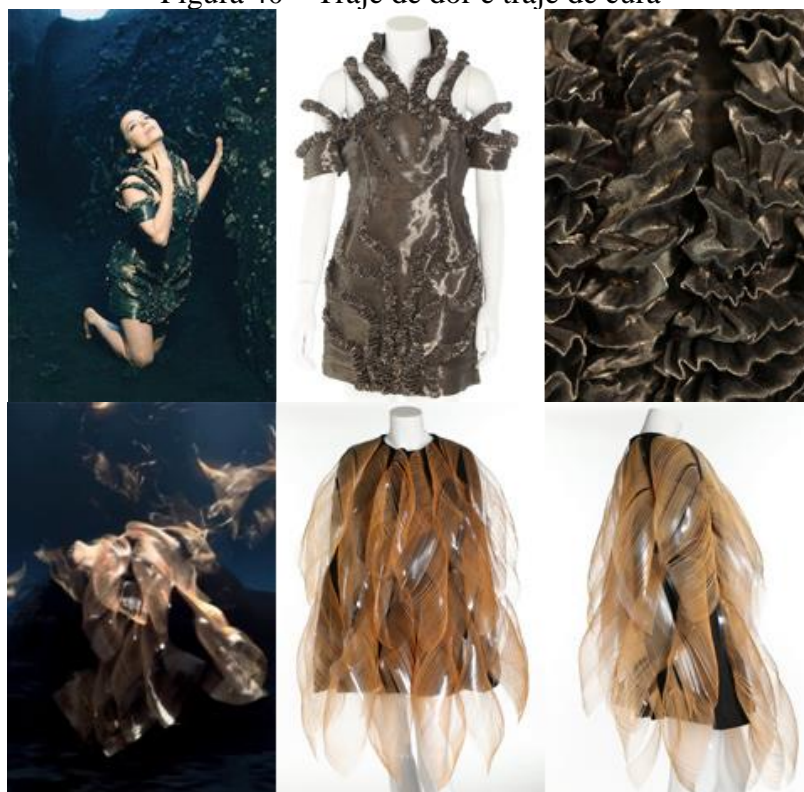
Fonte: Björk: *Black Lake* (2015).

O filme utiliza elementos que representam a subjetividade de Björk através da conjunção dos três tipos de hipoícones abordados na seção teórica deste estudo: imagem, diagrama e metáfora.

A protagonista da história é a imagem principal do polissistema em análise, já que se trata de Björk fazendo o papel dela mesma, sem maquiagem ou figurino que a descaracterizem ao ponto de acharmos o contrário. Outras grandes imagens contidas na película são os elementos naturais apresentados como sua ambientação: cavernas, ravinas, vulcões, vegetação. Sendo todos eles elementos constituintes da geografia e da natureza islandesa, essas imagens também podem ser categorizadas como imagens populares-nacionais. Além de a artista ser islandesa, os elementos naturais de sua terra aludem a solidão, lugubridade, serenidade, confinamento; expressando condizentemente o teor de *Black Lake*, letra, música, imagens e vídeos.

As indumentárias de Björk, exibidas com maiores detalhes na Figura 40 abaixo, equivalem a outros diagramas evidenciados no videoclipe.

Figura 40 – Traje de dor e traje de cura



Fonte: Bjork.fr.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Disponível em: <goo.gl/gLJrp5>. Acesso em: 10 jul. 2016.

O primeiro vestido, como dito anteriormente, figura o solo e o relevo rochoso islandês. Na primeira imagem de cima à extrema esquerda, pode-se perceber o quão parecido é o traje com a superfície da ravina na qual Björk se encontra. No segundo quadro, à direita dessa imagem, os detalhes das alças que serpenteiam sobre a superfície da roupa são vistos com mais clareza e, na terceira fotografia concernente ainda a essa peça, a aproximação desses franzidos evidencia a semelhança entre seus detalhes e formações montanhosas. A estilista que confeccionou as indumentárias, Iris van Herpen, falou em entrevista à *Style*: “eu queria que o vestido fosse cru e é por isso que nós fizemos todo o franzido manualmente. Eu [queria] que ele combinasse com as rochas e a paisagem da Islândia”¹⁹⁷ (ANDERSON, 2015). Nas três outras fotos, localizadas abaixo das primeiras, é possível observar o segundo vestido, também, em detalhes que permitem uma análise mais atenta. Percebo que o material utilizado para dar o efeito flamejante à capa é bastante delicado e chega, assim, a parecer com tecidos de pele humana. A cena em que Björk está flutuando e despedaçando-se incessantemente mostra esses detalhes despreendendo-se do vestido, dando a impressão de que se trata da pele da personagem, queimando camada por camada, como versa a letra. Esse vestido, além de ser um hipócone diagramático, é também uma imagem musical, já que representa quase que literalmente o verso da canção já aludido.

No que concerne às metáforas contidas no filme, a sua maioria é formada pelos elementos naturais já discutidos: a caverna, como símbolo de reclusão e perigo, o vulcão como símbolo de força e rebeldia, o descampado como símbolo de liberdade e bem-estar. Não obstante, esses componentes já foram usados tantas vezes por Björk em diversas letras, músicas e clipes que podem ser considerados, também, imagens pessoais da cantora.

O único tipo de imagem que faz parte dos elementos de análise audiovisual não evidenciado no filme, a meu ver, foi a imagem popular-cultural¹⁹⁸. Isso deve-se, talvez, ao fato de que os trabalhos de Björk são tão idiossincráticos que não há, categoricamente, imagem de representação cultural ligada à sua música.

Discutindo mais a fundo a respeito da concepção criativa do filme, Huang (2015b) declara:

¹⁹⁷ “I wanted it to be raw, and that’s why we did all the pleating by hand. I [wanted] it to fit with the rocks and the landscape of Iceland”.

¹⁹⁸ A imagem do músico será evidenciada a seguir, quando da discussão sobre performance.

[*Vulnicura*] foi um álbum sobre um grande retorno ao lar para Björk, já que ela não produzia um álbum realmente sobre a Islândia faz um tempo, então sabíamos que tínhamos que gravar *Black Lake* na Islândia. Teve muito a ver também com a volta às suas raízes, em relação à forma como ela escreve música – ela tende a escrever músicas caminhando e queríamos que o videoclipe fosse um filme de viagem, onde ela está andando através da paisagem enquanto canta. Assim isso tornou-se o tipo de formato de peregrinação/jornada do filme, mas eu sentia que já havíamos visto a Islândia tantas vezes em filmes e essa era uma música noturna do tipo dramática, quase uma ópera, que quis filmar a Islândia à noite. Quis transformar a Islândia em um palco no qual Björk faz a performance de sua ópera.¹⁹⁹

A menção de Huang à ópera condiz com o teor da canção, que possui uma dramaticidade bastante voltada para o trágico, assim como no teatro grego. Nesse tipo de dramaturgia, tragédias emocionais e psicológicas constituíam-se em temas recorrentes e os espetáculos eram apresentados ao ar livre, muitas vezes em palcos que se situavam em meio a montanhas, que serviam de local de construção das arquibancadas. Os atores desse teatro atuavam através de performances elaboradas, usando a voz com a ajuda da acústica ambiente, e havia, muitas vezes, a presença de música nas peças. Similar ao teatro grego, *Black Lake*, o filme, foi concebido de modo a agregar os elementos supracitados, resultando em uma tragédia pessoal björkiana.

Concernente a essa ligação de *Black Lake* com a tragédia grega, proponho discutir sobre um último elemento que julgo ser de grande relevância para se obter uma apreciação mais acurada da obra em discussão: a performance. A interpretação de Björk no filme foi baseada nos movimentos desenvolvidos pela coreógrafa islandesa Erna Ómarsdóttir, que, tomando a canção como texto-signo de partida, traduziu a dor contida em *Black Lake* utilizando apenas seu corpo, valendo-se da qualidade de signo que é. Não obstante, quando Björk interpreta essa performance na película, ela passa a traduzir *Black Lake* e a si mesma uma vez mais, através de um subsistema – o performático – constituinte do polissistema central – o audiovisual. Como a autora é, agora, somente intérprete, já que a coreografia não é de sua autoria, sua performance passa a ser uma imagem do músico, pois é realizada pautada em uma prévia, um modelo seguido e retraduzido pela cantora.

¹⁹⁹ *was a big coming home album for Björk in that she hasn't really made an album about Iceland in a while, and so we knew we had to shoot it back in Iceland. It also had a lot to do with going back to her roots in the way she writes music – she tends to write music walking and we wanted the film to be a traveling film where she's walking through the landscape as she's singing. So that became the kind of pilgrimage/journey format for the film, but I felt like we've seen Iceland so many times now in movies, and this was a very operatic and dramatic heartbreak nocturnal kind of song, I wanted to shoot Iceland at night. I wanted to make Iceland the stage on which she is performing this opera.*

A multiplicidade de formas de manifestações artísticas possíveis é o que potencializa o signo audiovisual e o torna ideal para representar o zênite da dor björkiana.

A complexificação das instâncias que envolve [sic] o trabalho artístico audiovisual é proporcional à sua diversidade de propostas, suportes midiáticos, técnicas utilizadas, experimentos estéticos e linguagens cada vez mais variadas. O corpo nesse ambiente ativo cria conteúdos que traduzem suas percepções e interações em adaptações contínuas traduzidas em ações. (SILVA, 2013, p. 60)

Em consonância com o excerto acima, Mônica Ribeiro (2013, p. 46) declara que a memória entendida como “acontecimento performático do corpo porta dimensões afetiva e cognitiva, despertando tendências como possibilidades de ação. Tecida de imagens corporais, esse processo configura-se como continuidade da experiência relacional entre corpo-mente e ambiente”. Tal citação exprime o que acontece com a protagonista de *Black Lake*, cuja mente ativa memórias do ex-amante que lhe influenciam o movimento do corpo e ainda lhe remetem a ambientes – “na textura de tudo / ele está entrelaçado”.

Já que Huang, o próprio diretor de *Black Lake*, considera sua obra como sendo mais um filme do que um videoclipe, julgo pertinente discutir um pouco sobre essa relação e, mais uma vez, ratificar a importância da performance de Björk em sua obra-prima e nesse contexto.

Black Lake possui uma narratividade peculiar, por ter uma trama trágica que mimetiza, direta ou indiretamente, aquelas das tragédias gregas. Posso remeter à tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (1993). Nessa história, Prometeu rouba o fogo de Zeus para dar aos mortais e o soberano do Olimpo, como castigo, condena-o a viver acorrentado a um rochedo e a ter suas entranhas devoradas por uma águia, que o visita dia após dia, tempo no qual o corpo da personagem regenera-se para ser martirizado novamente pela ave – “dor e horrores eternos”. Certo dia, entretanto, Hércules liberta Prometeu de seu cativeiro e um centauro, Quíron, lhe dá sua imortalidade, transformando-o em um deus. Björk, por sua vez, constitui-se em uma heroína cuja saga resume-se na busca da cura para sua própria desventura – outra ferida nas entranhas –, que só é sobrepujada através de sua transformação – como já dito anteriormente, um tipo de apoteose – em outro ser, mais forte e com mais amor a si mesmo:

bem, nós estávamos tentando esculpir uma jornada na qual ela começa a música na ravina e aprofunda-se em uma caverna onde a parte mais intensa da canção acontece e quando ela sai, ela reemerge e, logo, levanta-se em um novo amanhecer. Para mim, mesmo que a música tenha uma sensação de rolagem perpétua ou de *looping*, havia muito claramente uma jornada nos versos, em relação à estrutura das batidas, e eu queria que o filme combinasse com aquilo. Eu também sabia que, para ser um filme bom e interessante, ele tinha que ter uma história e, assim, teria que ser uma jornada típica de heróis para o vale das aflições, estando no ventre de um monstro e, depois, ressurgindo como uma nova pessoa. Dessa forma, tratou-se de uma narrativa tradicional.²⁰⁰ (HUANG, 2015b)

A alusão ao herói que passa por um vale de provações, que é engolido por um monstro e que ressurge como alguém novo e mais forte corrobora a associação feita entre *Black Lake* e a tragédia grega, principalmente no que tange a histórias sobre deuses mitológicos, povoadas de heróis, monstros e divindades. Sendo assim, a caverna onde björk se encontra no início do filme representa a barriga de um monstro, lugar que ela deve escapar para cumprir seu desafio e transmutar-se em um deus – ou semideus²⁰¹ – que expurgue a sua própria dor.

Voltando à discussão sobre performance, signo que potencializa a representação da heroína björkiana, Silva (2013, p. 61) defende que

A criação de imagens é uma performance do corpo a partir do entendimento híbrido de corpo e cinema (ambos feitos de tempo, espaço, movimento, imagem), em conjunção com os signos que regem as composições narrativas e as representações em suportes variados para expressões sempre emergentes. Um cinema do corpo problematiza seus meios de exibição e suportes de realização, necessariamente abertos. Por isso além de apontar linguagens e recursos do corpo (sua dramaticidade, expressividade, carga emotiva, manifestações) não há como fugir dessa discussão, ainda que breve, das formas de representação destas narrativas corpóreas. Cinema como performance do corpo: lugar de reinvenção do tempo, movimento, paisagem e imagem.

Como o ator protagonista é aquele sobre o qual os olhares dos espectadores são mais voltados, sua performance desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento da obra fílmica. Os elementos sonoros – melodia, harmonia e ritmo –, imagéticos – pose, objetos, fotogenia, sintaxe – e audiovisuais – as imagens do autor, da música, do intérprete, de cunho

²⁰⁰ *well we were trying to carve out a journey where she starts the song in the ravine and goes deeper into a cave where the most intense part of the song is and as she comes out, she reemerges and then arises in a new dawn. For me, even though the song had a perpetual scrolling feel or looping feel, there was very much a clear journey in the verses as far as the beat structure, and I wanted the film to marry that. I also knew in order for this to be a good film, and also an entertaining film, there had to be a story, and so there had to be the typical hero's journey into the valley of trials, being in the belly of the beast and then reemerging as a new person. So it was a traditional narrative in that way.*

²⁰¹ Sendo a personagem uma das representações da mônada primeira, ela pode almejar tornar-se mais parecida a essa “divindade”.

regional, de cunho cultural – são todos orquestrados por essa pessoa que se reinventa para traduzir ideias através de polissistemas que convergem para disseminar significados.

O espaço fílmico é muitas vezes extensão das imagens pessoais e universos particulares de seu autor. Nas ações do corpo, e na construção de imagens, um sentido é só uma possibilidade – ou um sentido é instável, tem a duração de um instante, diferente da narrativa clássica, aristotélica, que conduz a ação de um começo a um fim. Essas representações tratam dos estados de emergência e sobrevivência do corpo no mundo da imagem, ou das imagens do corpo no mundo. (SILVA, 2013, p. 70).

Nesse sentido, volto a dizer – e com isso findo esta seção – que Björk orchestra sua tragédia pessoal congregando divergos elementos significativos em *Black Lake*, elementos esses que possuem vida própria, desde sua concepção até sua apreciação, já que “a linguagem não é tradução do pensamento, mas sua fonte originária de sentido” (SILVA, 2013, p. 61). A própria Björk, com uma performance que lidera e conduz sua cadeia de expressões, é o lago negro, tão profunda, turva e misteriosa quanto o Bakai, só que infinita.

5 CONCLUSÃO

*This is the end, beautiful friend. This is the end,
my only friend. The end of our elaborate plans.
The end of everything that stands, the end. No
safety or surprise, the end. I'll never look into
your eyes again. Can you picture what will be? So
limitless and free.*

(The Doors)

A dor de Björk, decorrente do fim de um relacionamento de mais de dez anos com Matthew Barney, intensificou-se tanto por atingir a própria cantora quanto por ameaçar o bem-estar de sua filha, agora sua base familiar. Partindo dessa tragédia pessoal, Björk consegue refletir a dor em questão ao conceber o texto poético da letra de *Black Lake*. Esse signo nutre-se da dor da artista e ganha vida para representar uma faceta da subjetividade björkiana. Com uma letra melancólica e até agressiva, o eu-lírico da artista islandesa abre seu coração ferido para externar o que sente e exumar suas aflições mais íntimas. Trata-se de um avatar decorrente da transmutação monadológica de Björk, motivada pelo sofrimento e pela conseqüente necessidade de curar-se de seus males.

Partindo da mônada, que emana diferentes formas de representatividade, björk configura-se em um avatar nascido de uma percepção, um recorte da realidade dessa mônada – a autora de *Black Lake*. O eu-lírico desse infortúnio leva-o a um nível superlativo, onde as situações que compõem sua história dão vazão à ficção da jornada peregrina dessa personagem. A potencialidade sígnica da mônada transborda representações em outros níveis de linguagem, culminando na geração de outros polissistemas.

O signo musical ao qual *Black Lake* se estende reforça a representação da dor björkiana através da adição de recursos sonoros atrelados à mensagem de sua letra. Através da cooperação do DJ colombiano Arca, Björk consegue elevar sua tradução e ir além da instância verbal para esmiuçar melhor seus sentimentos. As cordas suaves de Björk e as batidas lúgubres

de Arca cruzam-se para executar uma dança macabra que reforça a temática da dor contida na letra da música. O produto disso é uma peça musical carregada de sentimentalismo e de impactante vivacidade, a empreitada de alguém que busca expurgar a ferida deixada em sua alma desiludida.

Em relação aos signos imagéticos, a autora transmuta seu avatar em duas personas distintas: a björk-dor, que reflete essa sensação, e a björk-deusa, que remete à cura. De maneira bastante ficcional, a protagonista de *Black Lake* surge, primeiramente, como um signo de dor, uma mulher dobrada sobre uma pedra ao derreter-se, e, logo após, transmuta-se em uma entidade sublime, decorrente da cura de suas feridas. A concepção dos dois avatares referidos é possível graças à parceria de Björk com Andrew Huang e com Inez & Vinood, respectivamente. Partindo de várias referências – aranha, útero, intestino, coração etc. –, de forma direta ou indireta, Björk faz outros recortes da percepção imprimida pelos avatares figurados nas imagens estáticas que compõem as duas capas de *Vulnicura*. Esses elementos extras constam no encarte do disco e corroboram a premissa da dor que permeia todos os signos em discussão neste estudo.

Por fim, os signos audiovisuais configuram-se nos polissistemas mais complexos das traduções monadológicas da subjetividade de Björk. O caráter fantástico do *trailer* de *Black Lake* introduz as “emoções ilimitadas” da heroína, partida ao meio, literalmente. Esse vídeo, que serve como uma espécie de prelúdio ao videoclipe de *Black Lake*, figura sua protagonista, tal qual referida no texto poético de partida – “eu sou uma ferida / meu corpo pulsante / um ser em sofrimento”. Já o filme, em sua maioria realista, não fosse o fato de ser fictício, reforça a expressão da dor através da crueza pela qual representa a heroína em questão em sua jornada árdua para curar-se dessa sensação.

Tendo em mente os resultados obtidos por Björk através de sua atuação como tradutora-artista nos processos de transmutação que geraram novas instâncias de *Black Lake* a partir de seu texto poético verbal, entendo que a autora foi singular em tal empreitada. No que tange ao objetivo de expressar dor através de diversas perspectivas em outras mídias, Björk conseguiu criar produtos ímpares para refletir aspectos bem específicos e íntimos de sua subjetividade. A escolha dos tradutores-artistas que trabalharam com a islandesa também se mostrou oportuna, já que esses intérpretes conseguiram engendrar percepções bastante pessoais e, portanto, enriquecedoras para a apreciação de *Black Lake*.

A profusão criativa representada pelas várias traduções de *Black Lake* descritas neste estudo confirma a complexidade artística desse signo e, por conseguinte, a maestria de sua autora. A investigação dos fenômenos decorrentes do processo criativo de tais produções possibilita a compreensão de alguns aspectos relacionados ao fenômeno tradutológico intersemiótico em geral. À luz dos postulados de importantes teóricos semióticos, como Jakobson (1992), Peirce (2000) e Plaza (2003), desenvolvi uma fundamentação consoante a necessidade de se analisar o processo de semiose da tradução intersígnica. Ademais, e de maneira específica, Kühl (2008), Barthes (1977) e Goodwin (1992) basearam o surgimento de discussões sobre particularidades dos signos música, imagem e vídeo, respectivamente. A partir dos estudos desses autores, foi possível desenvolver padrões de análise para as transmutações de *Black Lake* em cada um desses polissistemas.

Não obstante, concluo que a presente pesquisa não serve somente para promover elucidação acerca da tradução intersemiótica. Através de novas perspectivas sobre esse fenômeno específico – partindo, nesta investigação, de um *corpus* tão peculiar quanto ele – e, não obstante, multidisciplinar, pretende-se incitar a geração de trabalhos diversos no campo dos Estudos da Tradução como um todo. Permanece, portanto, um desfecho que está longe de limitar as possíveis e infinitas interpretações de *Black Lake*. Nesse sentido, proponho o desenvolvimento de outros estudos sobre esse *traduscendum* ou mesmo seus *translati*, a análise de outras produções artísticas de Björk, ou, *lato sensu*, a investigação de outros objetos de estudo que possibilitem gerar novos e preciosos olhares no que concerne à semiose da tradução.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira. A integração da língua e da cultura no processo de tradução. **BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. 01, p. 01-18, 2007. Disponível em: <goo.gl/ySWBeO>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- ANDERSON, Kristin. Iris van Herpen Talks Dressing Björk for Heartbreak. **Style**, 10 mar. 2015. Disponível em: <goo.gl/9jKDNe>. Acesso em: 05 jul. 2016.
- ARCA. Arca. **Pitchfork**, 16 out. 2014. Entrevista concedida a Carrie Battan. Disponível em: <goo.gl/GZwt7R>. Acesso em: 01 jun. 2016.
- ARISTÓTELES. A poética. Trad. A. P. de. Carvalho. *In*: _____. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: DIFEL, 1959.
- ARMSTRONG, Annie. Björk Takes You Behind the Scenes of 'Black Lake' [Exclusive]. **The Creators Project**, 22 fev. 2016. Disponível em: <goo.gl/ZV8Nkp>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- ASAPH, Katherine Saint. Björk: Vulnicura. **Pitchfork**, 23 jan. 2015. Disponível em: <goo.gl/dVgi6s>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. E. A. Ribeiro. 3. ed. Campinas: Papirus, 2003.
- AZEVEDO, Álvares de. **Melhores poemas**. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. Trad. S. Heath. Londres: Fontana Press, 1977.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. J. L. Grünnewald. *In*: GRÜNNEWALD, José Lino (Org.). **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 55-95.
- _____. Pequena história da fotografia. Trad. P. S. Rouanet. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. v. 1, 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.
- _____. A tarefa do tradutor. Trad. S. K. Lages. *In*: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. v. 1., 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 202-233.
- BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Trad. M. T. R. Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BIESENBACH, Klaus; ROSS, Alex. **Björk: Archives**. Londres: Thames and Hudson Ltd., 2015.

BJÖRK. Atom Dance. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015a. 1 CD (58 min). Faixa 7 (8 min).

_____. **Biophilia**. Londres: One Little Indian, 2011a. 1 CD (49 min).

_____. Björk's Folk Music. **The Reykjavík Grapevine**, 06 fev. 2015b. Entrevista concedida a Haukur S. Magnússon. Disponível em: <goo.gl/rRkhsv>. Acesso em: 26 abr. 2016.

_____. Black Lake. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015c. 1 CD (58 min). Faixa 4 (10 min).

_____. **Debut**. Londres: One Little Indian, 1993a. 1 CD (48 min).

_____. Eletro-Pagan Thing. **Dummy Magazine**, 13 jun. 2007. Disponível em: <goo.gl/MocBjf>. Acesso em: 27 abr. 2016.

_____. Family. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015d. 1 CD (58 min). Faixa 5 (8 min).

_____. History of Touches. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015e. 1 CD (58 min). Faixa 01 (3 min).

_____. **Homogenic**. Londres: One Little Indian, 1997. 1 CD (43 min).

_____. Into the Black Lake: The Curiously Abstract Beauty of Björk's Break-up Album, 'Vulnicura'. **Flavorwire**, 21 jan. 2015f. Entrevista concedida a Tom Hawking. Disponível em: <goo.gl/t4sEuN>. Acesso em: 23 abr. 2016.

_____. Lionsong. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015g. 1 CD (58 min). Faixa 02 (6 min).

_____. **Medúlla**. Londres: One Little Indian, 2004. 1 CD (45 min).

_____. Mouth Mantra. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015h. 1 CD (58 min). Faixa 08 (6 min).

_____. Notget. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015i. 1 CD (58 min). Faixa 06 (6 min).

_____. **Post**. Londres: One Little Indian, 1995. 1 CD (46 min).

_____. Quicksand. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015j. 1 CD (58 min). Faixa 09 (3 min).

_____. Stonemilker. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015k. 1 CD (58 min). Faixa 01 (6 min).

_____. Stonemilker. **Song Exploder**, 17 dez. 2015l. Disponível em: <goo.gl/M3nSai>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. The Invisible Woman: A Conversation with Björk. **Pitchfork**, jan. 2015m. Entrevista concedida a Jessica Hopper. Disponível em: <goo.gl/FbtB8N>. Acesso em: 11 jun. 2015.

_____. **Vespertine**. Londres: One Little Indian, 2001. 1 CD (55 min).

_____. Virus. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Biophilia**. Londres: One Little Indian, 2011b. 1 CD (49 min). Faixa 07 (5 min).

_____. **Volta**. Londres: One Little Indian, 2007a. 1 CD (55 min).

_____. **Vulnicura**. Londres: One Little Indian, 2015n. 1 CD (58 min).

_____. Wanderlust. Intérprete: Björk. *In*: BJÖRK. **Volta**. Londres: One Little Indian, 2007b. 1 CD (55 min). Faixa 02 (5 min).

BJÖRK - Army of Me. Direção: Michel Gondry. Partizan Entertainment, 1995. Videoclipe (4 min). Acesso em: <goo.gl/UIXnCJ>. Disponível em: 08 jan. 2016.

BJÖRK - Cocoon. Direção: Eiko Ishioka. BjörkOverseas Ltd/One Little Indian Records Ltd., 2001. Videoclipe (4 min). Disponível em: <goo.gl/Mw0Xf5>. Acesso em: 18 jan. 2016.

BJÖRK - Hidden Place. Direção: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin and M/M (Paris). Björk Overseas Ltd/One Little Indian Ltd., 2001. Videoclipe (4 min). Disponível em: <goo.gl/ExySgt>. Acesso em: 18 jan. 2016.

BJÖRK - I Miss You. Direção: John Kricfalusi. BjörkOverseas Ltd/One Little Indian Records Ltd., 1996. Acesso em: <goo.gl/eDSWK9>. Disponível em: 08 jan. 2016.

BJÖRK - Live & Interview - Unravel. Japão, 2001. Entrevista (7 min). Disponível em: <goo.gl/6PF2VA>. Acesso em: 18 jan. 2016.

BJÖRK - Pagan Poetry (Official Music Video). Direção: Nick Knight. Björk Overseas Ltd/One Little Indian Ltd., 2001. Disponível em: <goo.gl/SXqAJg>. Acesso em: 18 jan. 2016.

BJÖRK - The Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure. Direção: Ragnheidur Gestsdottir. Produção: Ragnheidur Gestsdottir. 2004. Documentário, 48'40". Disponível em: <goo.gl/wqfZQV>. Acesso em: 19 jan. 2016.

BJÖRK - Triumph of a Heart (Official Music Video). Direção: Spike Jonze. 2005. Videoclipe (6 min). Disponível em: <goo.gl/2gm5Ra>. Acesso em: 12 jan. 2016.

BJÖRK - Violently Happy. Direção: Jean-Baptiste Mondino. 1994. Clipe, 3'30". Disponível em: <goo.gl/bKU5r1>. Acesso em: 08 jan. 2016.

BJÖRK “Black Lake” - Trailer. Direção: Andrew Thomas Huang. MoMA, 2015. Videoclipe (1 min). Disponível em: <goo.gl/DIsiDn>. Acesso em: 27 ago. 2015.

BJÖRK: Black Lake. Direção: Andrew Thomas Huang. Produção: Tamsin Glasson. Colonel Blimp, 2015. Videoclipe (10 min). Disponível em: <goo.gl/jrex7T>. Acesso em: 27 ago. 2015.

BJÖRK: Family (Moving Album Cover). Direção: Andrew Thomas Huang. Produção: Tamsin Glasson. 2015. Videoclipe (2 min). Disponível em: <goo.gl/nTEzxV>. Acesso em: 27 ago. 2015.

BJÖRK: Lionsong. Direção: Inez & Vinoodh. Produção: Stephanie Bargars, Jeff Lepine e Jon Barlow. Thecollectiveshift, 2015. Videoclipe (6 min). Disponível em: <goo.gl/lez5Zp>. Acesso em: 02 mai. 2016.

BJÖRK: Mouth Mantra. Diretor: Jesse Kanda. Produtor: Juliette Larthe e Hannah May. Prettybird, 2015. Videoclipe (5 min). Disponível em: <goo.gl/iG2KPw>. Acesso em: 03 mai. 2016.

BJÖRK: Stonemilker (360 Degree Virtual Reality). Direção: Andrew Thomas Huang. Produção: Tamsin Glasson. Vrse.works, 2015. Videoclipe (6 min). Disponível em: <goo.gl/YIs22B>. Acesso em: 02 mai. 2016.

BREIHAN, Tom. ‘Debut’ Turns 20. **Stereogum**, 03 jul. 2013. Disponível em: <goo.gl/S27HMr>. Acesso em: 08 jan. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O Arco-íris branco**. São Paulo: Imago, 1997.

CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. **Target**, v. 4, n. 1. p. 53-70, 1992.

COSTA, André Gonçalves da. **Da emergência de novas subjetividades no universo pop contemporâneo**: as aventuras subjetivas de Björk. 2003. 177 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

COSYNS, Simon. Iceland’s Cool Queen Björk. **The Sun**, 03 mai. 2007. Disponível em: <goo.gl/dezfdi>. Acesso em: 23 abr. 2016.

DANÇANDO no Escuro. Direção: Lars von Trier. Produção: Peter Aalbæk Jensen e Vibeke Windeløv. Dinamarca: Imagem Filmes, 2000. 1 DVD (140 min).

DELABASTITA, Dirk. Status, Origin, Features: Translation and Beyond. In: TOURY, Gideon *et al.* (Ed.). **Beyond Descriptive Translation Studies**: Investigations in Homage to Gideon Toury. 6. ed. Amsterdam: John Benjamins Pub, 2008.

DESSANGE, Luc. Björk: le chant de possibles. **Voir**, Montreal, 01 set. 2004. Disponível em: <goo.gl/PVMxNd>. Acesso em: 19 jan. 2016.

DIETZSCH, Mary Julia Martins. Crátilo e a origem dos nomes. **Revista Internacional d'Humanitats**, n. 12, p. 47-60, 2007. Disponível em: <goo.gl/jPPw3c>. Acesso em: 17 jun. 2017.

DINIZ, Thais. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DRAWING Restraint 9. Direção: Matthew Barney. Produção: Matthew Barney e Barbara Gladstone. Restraint LLC, 2006. 1 DVD (135 min).

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**: uma tragédia grega. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 1993.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, p. 9-26, 1990. Disponível em: <goo.gl/0TKTtv>. Acesso em: 07 mai. 2017.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory**: Music Television and Popular Culture. London: Routledge, 1992.

GORLÉE, Dinda Liesbeth. **On Translating Signs**: Exploring Text and Semio-Translation (Approaches to Translation Studies 24). Amsterdam. Nova Iorque: Rodopi, 2004.

_____. Singing on the Breath of God. *In*: _____ (Ed.). **Song and Significance**: Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam. Atlanta: Rodopi, 2005. p. 17-101.

HINOJOSA, Fedra Rodriguez; LIMA, Ronaldo. A tradução como estratégia de interculturalidade no ensino de língua estrangeira. **BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, n. 1, p. 1-10, 2008. Disponível em: <goo.gl/Ct1Iipj>. Acesso em: 23 abr. 2016.

HOUAISS. **Houaiss eletrônico**. Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

HUANG, Andrew Thomas. Bjork's Black Lake Director on Iceland, Special Effects and Facing Criticism. **i-D**, 09 mar. 2015a. Disponível em: <goo.gl/5ptnJT>. Acesso em: 11 jul. 2016.

_____. Exclusive: Andrew Huang on Björk, Black Lake & Jim Henson. **Milk.xyz**, 03 set. 2015b. Entrevista concedida a Paul Bui. Disponível em: <goo.gl/Bk6fvo>. Acesso em: 10 out. 2016.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología**: introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 2001.

INSIDE Björk. Direção: Christopher Walker. Produção: Jacqui Edenbrow. London: One Little Indian, 2003. 1 DVD (50 minutos).

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. *In*: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London. New York: Routledge, 2000. p. 113-118.

_____. Closing Statement: Linguistics and Poetics. *In*: SEBEEK, Thomas Albert (Ed.). **Style in Language**. Cambridge: MIT Press, 1960. p. 350-77.

JOURDAIN, Robert. **Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination**. New York: William Morrow and Company, 1997.

KAINDL, Klaus. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. *In*: GORLÉE, Dinda Liesbeth (Ed.). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam. Atlanta: Rodopi, 2005. p. 235-262.

KÜHL, Ole. **Musical Semantics**. Berna: Peter Lang, 2008.

LAKE Baikal – Baikal: The Oldest and Deepest Freshwater Lake in the World. Lake **Baikal** - World's Deepest Lake. 2017. Disponível em: <goo.gl/rPjZGK>. Acesso em: 01 jun. 2016.

LAMSWEERDE, Inez van. As Björk Opens at MoMA, Behind the Scenes of Her Most Iconic Images. **Artsy**, 02 mai. 2015. Disponível em: <goo.gl/14ZIZ1>. Acesso em: 28 abr. 2016.

LATHAN, Ryan. Vulnicura (Take 1). **PopMatters**, 26 jan. 2015. Disponível em: <goo.gl/Z40V07>. Acesso em: 24 abr. 2016.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A Monadologia e outros textos**. Trad. F. L. B. G. e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

LENCASTRE, José Alberto; CHAVES, José Henrique. A imagem como linguagem. *In*: BARCA, Afonso *et al.* (Eds.). **Actas do IX Congresso Internacional Galego-Portugués de Psicopedagogía**, Coruña: Universidade da Coruña, p. 1162-1173, 2007. Disponível em: <goo.gl/wrGJ0G>. Acesso em: 01 jun. 2016.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. ed. 14. São Paulo: Cultrix, 1995.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. *In*: GORLÉE, Dinda Liesbeth (Ed.). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam. Atlanta, Rodopi: 2005, p. 185-212.

LYONS, John. **Linguagem e lingüística: uma introdução**. Trad. M. W. Averborg e C. S. de Souza. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

MACKAY, Emily. Björk: Vulnicura. **The Quietus**, 22 jan. 2015. Disponível em: <goo.gl/TEqQGI>. Acesso em: 03 mai. 2016.

McDONNELL, Evelyn. **Army of She: Icelandic, Iconoclastic, Irrepressible Björk**. Nova Iorque: Random House, 2001.

MINSKER, Evan. Björk Debuts Virtual Reality "Stonemilker" Video. **Pitchfork**, 21 mar. 2015. Disponível em: <goo.gl/pDpm4d>. Acesso em: 02 mai. 2016.

MUSSET, Alfred de. **Antologia Poética**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

NEWMARK, Peter; MINORS, Helen Julia. Art Song in Translation. *In*: MINORS, Helen Julia (Ed.). **Music, Text and Translation**. Londres. Nova Iorque: Bloomsbury: 2013, p. 59-68.

OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor Armstrong. **O significado do significado**: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

PARELES, Jon. Björk Grabs the World by the Throat. **The New York Times**, New York, 29 ago. 2004. Disponível em: <goo.gl/lp7FkE>. Acesso em: 12 jan. 2016.

PAZ, Octávio. **Tradução, literatura e literalidade**. Trad. D. A. de Queiroz. Belo Horizonte: Viva Voz, UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. J. T. C. Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PLATÃO. O Crátilo. Trad. C. A. *In*: _____. **Diálogos: Teeteto e Crátilo**. Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLAR Music Prize. **Björk**: Laureate of the Polar Music Prize 2010. Disponível em: <goo.gl/AUULDW>. Acesso em: 18 mar. 2016.

POWERS, Ann. Bjork's 'Vulnicura': An Inquiry into Melodrama. **NPR**, 21 jan. 2015. Disponível em: <goo.gl/a0WSJZ>. Acesso em: 02 mai. 2016.

PYTLIK, Mark. **Björk**: Wow and Flutter. Toronto: ECW Press, 2003.

RIBEIRO, Mônica. Memórias na dança-improvisação: acontecimentos do corpo. *In*: SILVA, Monica Toledo (Org.). **Performances da memória**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013.

RITCHIE, Kevin. Björk: Icelandic Pop Genius Turns the Concept of the Album on Its Head with Her Mind-blowing Multi-pronged Biophilia Project. **Now Toronto**, Toronto, 06 out. 2011. Disponível em: <goo.gl/uXQYIB>. Acesso em: 23 abr. 2016.

ROSENTHAL, Emerson. Björk Premieres New Video for "Lionsong". **The Creators Project**, 12 mai. 2015. Disponível em: <goo.gl/rYUE7W>. Acesso em: 02 mai. 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. C. R. Braidão. *In*: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. v. 1, 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101.

SILVA, Monica Toledo. Memórias possíveis: eu em algum lugar. *In*: _____ (Org.). **Performances da memória**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013.

TAYLOR, Andrew. Vivid Sydney: Bjork Calls Out 'Boys' Club' in Music as She Launches into Virtual Reality. **WA Today**, 01 jun. 2016. Disponível em: <goo.gl/pTWbXv>. Acesso em: 02 jun. 2016.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**: Side-by-Side-by-Side Edition. 2016. Disponível em: <goo.gl/7ozzwD>. Acesso em: 07 out. 2015.