

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Cássio de Borba Lucas

**AUDIOVISUAL DE ORQUESTRA: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA SEXTA
SINFONIA DE BEETHOVEN**

Porto Alegre - RS

2014

Cássio de Borba Lucas

**AUDIOVISUAL DE ORQUESTRA: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA SEXTA
SINFONIA DE BEETHOVEN**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre - RS

2014

Cássio de Borba Lucas

**AUDIOVISUAL DE ORQUESTRA: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA SEXTA
SINFONIA DE BEETHOVEN**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Data de aprovação:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador)
UFRGS

Prof^a. Dr^a. Lizete Dias de Oliveira
UFRGS

Pablo Alberto Lanzoni
UFRGS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado, de autoria de, estudante do curso de, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do orientador:

AGRADECIMENTOS

Agradeço

a meus amigos da Gangue e aos infânicos Kroeff e Hickmann, pela parceria eterna;

a meus amigos André Araújo e João Flores da Cunha e ao meu orientador Alexandre Rocha, pela solidariedade dos insights;

a minha sogra Luciane Falcão, sem cuja coleção musical este trabalho não começaria;

à Laula;

a meus pais, principalmente, pela infinita paciência depositada numa educação liberal (às vezes mal-disfarçada sob um discurso conservador).

“uma das características da era eletrônica é que vivemos simultaneamente em todas as culturas do passado. Tudo do passado está aqui e tudo do futuro está aqui”

(McLuhan)

RESUMO

Esta monografia investiga as articulações entre a música orquestral e o audiovisual. Parte, para tanto, de uma revisão da literatura disponível sobre as relações entre estes conceitos. A seguir, o audiovisual de orquestra passa a ser caracterizado em suas relações intersemióticas, considerados os mecanismos de tradução e de transcrição implicados. Tais mecanismos são apreendidos no nível da norma, do intracódigo e da qualidade sincrônica. Os conceitos que estas categorias subsumem e a tipologia de traduções desenvolvida por Júlio Plaza (2008) fundamentaram a análise de um *corpus* formado por três versões audiovisuais da Sexta Sinfonia de Beethoven. A estas, constata-se, correspondem três tipos de transcrição: Humphrey Burton traduz indicialmente a música realizada na sala de concertos, pelo estabelecimento de contiguidades convencionais; Hugo Niebeling traduz iconicamente a música no audiovisual pela criação de relações de semelhança qualitativa entre a forma musical e a forma da orquestra; e Stephen Malinowski, por meio de uma série de codificações que regulam a distribuição topológica dos elementos visuais, engendra uma tradução simbólica à maneira daquela prenunciada por Michel Chion.

Palavras-chave: Orquestra. Audiovisual. Tradução intersemiótica. Transcrição.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Primeiro movimento, fotograma 1.....	57
2. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Primeiro movimento, fotograma 2.....	57
3. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Primeiro movimento, fotograma 3.....	57
4. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Segundo movimento, fotograma 1.....	58
5. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Segundo movimento, fotograma 2.....	58
6. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Terceiro movimento, fotograma 1.....	58
7. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Quarto movimento, fotograma 1.....	58
8. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Quarto movimento, fotograma 2.....	58
9. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Quarto movimento, fotograma 3.....	58
10. <i>Fantasia</i> de Walt Disney – Quinto movimento, fotograma 1.....	58
11. Estrutura das traduções de Stephen Malinowski.....	62
12. Audiovisual da <i>Clair de Lune</i> por Malinowski.....	62
13. Audiovisual da <i>Toccata e fuga em Ré menor</i> por Malinowski.....	62
14. Audiovisual da <i>7ª Sinfonia</i> de Beethoven por Malinowski.....	62
15. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton - Intertítulos.....	64
16. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Convenções do concerto.....	64
17. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Entrada do regente.....	64
18. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Saudação da orquestra.....	64
19. Semelhança do maestro em diferentes.....	66
20. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Paralelismo entre gesto e música.....	66
21. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Expressão facial e emoção.....	66
22. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Burton – Indicação da causalidade do som.....	67
23. Audiovisual da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven por Niebeling – Série 1: Mãos do maestro.....	68

24. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 2: Mudanças de foco.....	68
25. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 3: Sobreposições.....	69
26. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 4: Imagem abstrata da orquestra.....	70
27. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 5: Preto e branco.....	70
28. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 6: Sobreposições cromáticas.....	70
29. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 7: Movimentos na imagem e na música.....	71
30. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 8: Dissolução da forma da orquestra.....	72
31. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 10: indicação de causalidade.....	72
32. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Niebeling – Série 9: Sobreposições.....	73
33. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Malinowski – Cores relativas às cordas.....	75
34. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Malinowski – Cores relativas às madeiras.....	75
35. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Malinowski – Cores relativas aos metais.....	75
36. Audiovisual da 6ª Sinfonia de Beethoven por Malinowski – Série 1: A linha do presente.....	76
37. Site da Filarmônica de Berlim - ‘a melhor experiência de música clássica fora do concerto’.....	78

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. A orquestra e o audiovisual: aproximações teóricas	15
2.1. Machado: interdito da sinestesia e relações música-imagem.....	16
2.2. Dantas Leite: pelo gênero composicional música-vídeo.....	19
2.3. Lanzoni e Dino: orquestra no cinema, cinema na orquestra.....	23
2.4. Chion: música na época das técnicas e suportes.....	26
2.5. Considerações: a ‘pureza da música’.....	30
3. O audiovisual de orquestra como tradução intersemiótica	33
3.1. Concepção de história na tradução intersemiótica.....	33
3.2. Revolução eletroeletrônica e hibridismo.....	37
3.3. Semioses do pensamento, comunicação e tradução.....	39
3.4. O signo estético sob dominância do ícone.....	42
3.5. A tradução como transcrição de formas.....	43
3.6. Estratégias de transcrição formal.....	47
3.6.1. Norma e legissignos.....	47
3.6.2. Intracódigo.....	49
3.6.3. Qualidade sincrônica.....	52
3.7. Tipologia das traduções intersemióticas.....	53
4. Traduções audiovisuais da <i>Sinfonia Pastoral</i> de Beethoven	56
4.1. A Sexta Sinfonia de Beethoven.....	56
4.1.1. A obra musical.....	56
4.1.2. Relações com o audiovisual.....	58
4.1.3. Corpus.....	60
4.1.3.1. Versão de Humphrey Burton.....	60
4.1.3.2. Versão de Hugo Niebeling.....	61
4.1.3.3. Versão de Stephen Malinowski.....	62
4.2. Análises.....	64
4.2.1. A tradução indicial.....	64
4.2.2. A tradução icônica.....	69
4.2.3. A tradução simbólica.....	74
5. Considerações: desafios da transcrição no audiovisual de orquestra	78
6. Referências bibliográficas	82
7. Anexos	86

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia versa sobre o contato entre audiovisual e música orquestral, a partir de reflexão sobre linguagens híbridas, resultantes de encontros entre formas de expressão historicamente tradicionais (como é o caso da música de orquestra) e as mídias contemporâneas. O ambiente da orquestra - com seus compositores e regentes, partituras e concertos, funções estética e social próprias - sofreu uma série de transformações a partir do século XX. Estas transformações podem ser analisadas no âmbito de diferentes disciplinas, como na musicologia e na história (enquanto índices de uma “emancipação da dissonância” marcada pelos gestos dodecafonista, serialista, atonalista, etc.), na sociologia e na antropologia (enquanto fatos sociais e rituais culturais) e, também, na comunicação (como tendências semióticas e midiáticas que podem ser atualizadas em proposições comunicacionais).

A obra orquestral de compositores como Beethoven, quando considerada como signo, apresenta um desenvolvimento diacrônico próprio que se desenrola no processo contínuo de acumulação, enriquecimento e expansão da linguagem, rumando para novos sentidos e contextos. Assim compreendida, a Sinfonia Nº 6 de Beethoven, por exemplo, estreada em 1808, se desprende, no século XX, da performance presencial a que se restringia na época de suas primeiras execuções e passa a se insinuar, a partir do fonógrafo de Edison, como “experiência desencarnada” (SYMES, 2004, p.3).

A disseminação da música erudita por meio das gravações em disco (desde os registros analógicos até a era digital) introduz a popularização, conforme Symes (2004, p. 3), de uma *disembodied experience*¹, em que os músicos não estão presentes e cabe ao ouvinte imaginá-los. Neste mesmo sentido, são fundantes as teses de Walter Benjamin (2011, pp. 165-196) sobre o fim da aura da obra de arte com o advento da era das reproduções técnicas. Para o pensador crítico, uma vez libertas do valor de culto religioso, ritual e social, as peças artísticas passam a ser fruídas conforme seu valor de exposição. Essas e outras proposições teóricas indicam uma tendência de afastamento das circunstâncias contingentes que regularam a prática musical europeia desde o renascimento, e que geraram tantas

¹ Por oposição a uma *embodied experience*, que caracterizava os principais veículos e eventos de disseminação da música anteriores ao gramofone.

histórias euro-centradas da expressão musical. Como se a sala de concerto já não desse conta da potência e da dinâmica das semioses da música, que ousam dela se desprender. Ou, pelo contrário, como se a sala fosse invadida. Neste sentido, alguns autores (LEBRECHT, 2011) identificam, na Primeira Sinfonia de Gustav Mahler (1860-1912), uma passagem em que o primeiro violinista é orientado a tocar “como um cigano”, num instrumento (des)afinado alguns tons acima do resto da orquestra.

De qualquer maneira, é certo que a música composta por Beethoven (e tantos outros compositores falecidos antes da revolução da reprodutibilidade) passa a se conectar historicamente a novas maneiras de escuta e contemplação². Como diz Júlio Plaza (2008, p. 11), as formas tecnológicas da atualidade não cessam de funcionar como tradutoras da história.

Com o desenvolvimento das técnicas de audiovisual, em película (filme) ou por eletromagnetismo (TV), surge a possibilidade de realização de transmissões e registros audiovisuais de concertos ao vivo ou em estúdio (ou, na nomenclatura de Michel Chion, relativa à música, em direto ou em suporte). Em nossa época de digitalização (SANTAELLA, 2009, p. 389), as possibilidades se ampliam quanto às misturas e traduções entre as diversas linguagens e mídias:

Entrelaçam-se [...] com a sonoridade, devido à sintaxe temporal que as caracteriza, todas as formas de linguagem visual em movimento (cinema, TV, vídeo e computação), assim como se entrelaçam com diversas submodalidades de discurso verbal, a narrativa principalmente, devido ao conteúdo diegético com que a narrativa recheia o vetor temporal que é próprio da sonoridade (SANTAELLA, 2009, p. 379)

Deste cenário se tentou partir para a definição, mais especificamente, de nosso tema, que é resumido na expressão “audiovisual concertante³” ou “audiovisual de orquestra”. Tratava-se, a princípio, de observar os diferentes registros de obras orquestrais em formato audiovisual, habitualmente vendidos em VHS, DVD ou Blu-ray e cada vez mais facilmente acessíveis na internet gratuitamente. O desenvolvimento da pesquisa tornou pertinente, contudo, definir mais cuidadosamente o termo, que reaparecerá com frequência, dada a ausência de uma

² O que corresponde, em Benjamin, às etapas de elaboração das técnicas e de elaboração das formas de recepção (PLAZA, 2008, p. 2). Ver também BENJAMIN, 2011, p.185.

³“Que entra em concerto musical”. (Dicionário Priberam. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/concertante>). No decorrer da pesquisa, vínhamos falando em “audiovisual de concerto”. Este último termo tem pelo menos dois significados que saltam à vista: o concerto enquanto forma musical (que arranja o trabalho de uma orquestra via notação musical), por exemplo no Concerto para violino, op. 61, de Beethoven; mas também a ideia do concerto como evento e ritual. Preferimos, assim, atar-nos mais ao termo orquestra e seus derivados.

designação comum do gênero, inclusive por parte dos selos e gravadoras, que geralmente se referem a esses produtos como pertencentes, simplesmente, à categoria 'música'. Assim, partimos da intenção de formar o *corpus* com pelo menos um exemplar de *produto audiovisual de orquestra*, compreendido como audiovisualidade que incorpora obras orquestrais completas, tendo nessas seu foco, quaisquer que sejam as características da banda visual.

Pretende-se, com essa definição, em *primeiro* lugar, ligar-se à noção de audiovisualidade (ver SILVA, 2007). Esta se define como virtualidade que, embora se atualize enquanto audiovisual, apresenta sempre uma reserva criativa e diferenciadora que aponta para audiovisuais futuros ainda não conhecidos (SILVA, 2007, p. 146). Dentro de uma perspectiva pós-midiática, as audiovisualidades independem das concretizações do audiovisual em suportes específicos com suas gramáticas correspondentes.

Em *segundo* lugar, referir-se a quaisquer obras da tradição orquestral mundial, sem restrição cronológica, posto que, ao longo da pesquisa e no processo de elaboração do *corpus*, foram observados produtos audiovisuais que incorporavam diferentes formas musicais (sinfonias, poemas sinfônicos, concertos para solistas) e períodos históricos.

Em *terceiro* lugar, quer-se distanciar o audiovisual orquestral das obras em que a música funciona como trilha ou adorno (de uma história num filme dramático, por exemplo), se pautando pelas funções que Chion (1994a, p. 8) distingue para a síncrese de som e imagem no cinema⁴. A obra musical é que pauta o vídeo, no audiovisual de orquestra, e não o contrário.

Em *quarto* lugar, diz-se “quaisquer que sejam as características no vídeo” com o propósito de deixar aberta uma linha de fuga para além do estilo de acompanhamento visual que a indústria adotou como seu padrão majoritário. Esta possibilidade de inovação no registro visual foi justamente o que o contato com a versão audiovisual dirigida por Hugo Niebeling da Sexta Sinfonia de Beethoven indicou, conforme será visto, em mais detalhes, no capítulo de análises deste trabalho.

⁴ Música empática (que expressa diretamente uma relação com o “sentimento” da cena) e anempática (que exhibe indiferença em relação à cena, como no caso de um conjunto tocando ao fundo em um bar).

Com vistas a uma descrição do problema de pesquisa, cabe apontar, além da obra de Niebeling, alguns autores que foram fundamentais para seu desenvolvimento. Colin Symes (2004), embora centrado em uma análise arqueológica do gramofone e das práticas discursivas da indústria musical, parecia conter também um potencial de descrição e crítica dos procedimentos da indústria do audiovisual da música erudita. Por ora, basta explicar que, a partir de Symes (2004), passamos a perceber nos vídeos observados a regularidade de uma representação visual restrita ao concerto⁵ enquanto experiência por excelência da fruição musical. A montagem visual, a exemplo da indústria musical e suas práticas de engenharia sonora e publicidade, descritas por Symes, parece insistentemente dedicar seus esforços à criação de uma representação transparente da execução presencial na sala de concerto.

Adicionadas a esta crítica, as provocações de Michel Chion (1994b) nos deram novos indícios de que há no audiovisual orquestral um potencial pouco explorado pelas produções antigas e contemporâneas: “o concerto clássico filmado é uma solução insatisfatória” (CHION, 1994b, p. 40) na medida em que a banda visual é trabalhada como representação da qual os artistas estão inscientes. O autor contesta a impossibilidade de uma representação simbólica da música que valorize os temas salientes (CHION, 1994b, p. 42) com auxílio das possibilidades figurativas intrínsecas ao vídeo.

Por fim, incitou-nos também a continuar no caminho pressuposto o questionamento feito por Béla Balasz (apud CHAVES, 2013) ainda em 1924, sobre uma filmagem

através de peças musicais. Pode-se, ouvindo-se o som de uma peça musical, até aceitar uma visão totalmente irracional em um filme. Ainda poderá surgir um gênero artístico novo e específico? (CHAVES, 2013, p. 89).

Com essas passagens em mente, e prevendo uma abordagem à luz da noção de tradução intersemiótica (PLAZA, 2008), o problema desta pesquisa acabou formulado na seguinte questão: como o audiovisual transcria a música orquestral?

O *corpus* formado com o objetivo de abordar esta questão consiste em três versões audiovisuais da Sexta Sinfonia (1808) de Ludwig van Beethoven:

⁵ Neste caso, o concerto no sentido presencial e ritual, por oposição ao concerto enquanto peça musical

- A versão do selo Deutsche Grammophon/Unitel, executada pela Orquestra Filarmônica de Viena, regida por Leonard Bernstein e sob direção de vídeo de Humphrey Burton, lançada em 1982
- A versão do selo Deutsche Grammophon/Unitel, executada pela Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por Herbert Von Karajan e sob direção de vídeo de Hugo Niebeling em 1967.
- A versão do compositor e videasta Stephen Malinowski (para o primeiro movimento da sinfonia), publicada na internet em janeiro de 2012⁶.

A título de justificativa, cabe dizer, em primeiro lugar, que se antevê no encontro entre orquestra e audiovisual um palco privilegiado para o aprofundamento das discussões de certas construções teóricas que versem sobre as composições, sobreposições e traduções entre diferentes mídias ou sistemas de significação. Tais sistemas discursivos, sígnicos e midiáticos mistos parecem apresentar forte potencial de exploração teórica pela área da comunicação, dado que “não existem linguagens puras” (SANTAELLA, 2009, p. 371). Conforme McLuhan (1964), “a hibridização ou combinação” de meios “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais” (McLUHAN, 1964, p. 67). Trata-se do momento de “verdade e revelação do qual nasce a forma nova” (McLUHAN, 1964, p. 75) e seus ambientes correspondentes. Estes ambientes são estabelecidos, a cada nova tecnologia, com suas regras e modos de operação que, na teoria de McLuhan, funcionam como um fundo imperceptível. O fundo só pode ser ‘tornado em figura’ e melhor apreendido por duas vias: uma, a intuição do artista (McLUHAN, 1964, p.85); outra, a emergência de uma nova mídia, que, tomando as anteriores como conteúdo (McLUHAN, 1964, p. 22), delinea mais claramente as características destas. Em nosso caso, a audiovisualidade, concretizada em VHS, DVD e vídeo digital, parece tomar como conteúdo tanto a orquestra como suas gravações em áudio.

Além disso, em segundo lugar, o caso pontual do audiovisual de orquestra revela, conforme se constatou na revisão de literatura, uma carência de abordagens tanto na produção acadêmica nacional quanto na literatura em geral. Se isso impede que o trabalho parta ou se aproprie, como seria o natural, de uma História do

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h0ZhcOmYwIk>

audiovisual orquestral, por outro lado impele o desafio de pensar pelo menos algumas de suas manifestações.

Em face do exposto, o trabalho se pautou pelos seguintes objetivos:

- a) Revisar a literatura disponível que trate dos encontros e aproximações entre música orquestral e meios audiovisuais;
- b) Investigar os fundamentos teóricos e as potencialidades do hibridismo entre linguagens (orquestral e audiovisual) enquanto processo semiótico e tradutório;
- c) Analisar, à luz dos conceitos pesquisados, o *corpus* estabelecido e avaliar os diferentes tipos de tradução engendrados.

Para tanto, este estudo será estruturado em quatro capítulos, levando em conta esta introdução. No segundo, serão expostas as abordagens teóricas encontradas que se aproximam de nosso assunto. No terceiro, serão introduzidas algumas noções que contribuam para a compreensão do conceito de tradução intersemiótica (PLAZA, 2008). No quarto, o *corpus* será analisado com enfoque nas traduções operadas.

O percurso metodológico, assim, envolveu, primeiro, a recuperação da literatura disponível acerca de nossa temática; segundo, o estudo dos conceitos relacionados às teorias da tradução intersemiótica (PLAZA, 2008) e da transcrição (CAMPOS, 2013); e, terceiro, a análise, com estes conceitos, dos vídeos formadores do *corpus* a partir de uma observação sistematizada em tabelas cuja matriz é apresentada nos anexos.

2 A ORQUESTRA E O AUDIOVISUAL: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS

A primeira etapa da pesquisa foi a revisão da literatura identificada a propósito das relações entre orquestra e audiovisual, tendo estes dois termos como palavras-chave. Uma ausência imediatamente constatada foi a de um estudo histórico confiável e compreensivo a respeito do assunto, que parece se prestar à dispersão. A dificuldade de localizar trabalhos acadêmicos sobre o tema também se verificou a partir de uma busca nas bibliotecas e revistas de diversas universidades do país.

Algumas das discussões aqui incorporadas, contudo, foram fundamentais para a continuidade do trabalho; outras ainda, se não têm plena conexão com o tema do audiovisual de orquestra, indicam pelo menos a variedade de visadas epistemológicas que os pontos de contato da orquestra com a imagem podem engendrar.

Arlindo Machado (2000) escreve sobre a relação entre música orquestral e o audiovisual principalmente do ponto de vista da televisão, mas leva a discussão a um plano bastante amplo ao investigar as relações da música com a imagem. Embora se centrando no apontamento de estigmas e tabus associados à mistura músico-imagética, o autor não deixa de, a partir de exemplos históricos e contemporâneos, indicar otimismo quanto a uma crescente relevância da *sinestesia* e de uma teoria da *estereopercepção*.

Já Vânia Dantas Leite (2004, 2007) aborda a questão pelo ângulo da atividade composicional, e em seus textos pode-se ter notícia do modo como as imagens passam a ser incorporadas pelos autores durante o próprio processo de composição musical. A discussão dos conceitos de *música-vídeo* e *vídeo-música*, embora providencie um olhar sobre o encontro entre a música e o audiovisual da perspectiva da composição, afasta, via de regra, esse processo composicional da orquestra, indo para além da temática desta pesquisa. A música majoritariamente utilizada pelos compositores de música-vídeo, dos quais a própria autora é um exemplo, é mais frequentemente concreta do que orquestral.

Pablo Lanzoni (2012, 2013a, 2013b) e Marcelo Dino (2011), de maneira relativamente semelhante, discutem aproximações entre estruturas e formas musicais e estruturas e formas cinematográficas. Assim, se dedicam a questões como as sobrecodificações que a música impõe, conforme alguns pensadores, ao

cinema⁷ (LANZONI, 2012, 2013a, 2013b), as sucessivas funções da música no cinema e as formas musicais mais 'bem adaptáveis' ao filme (DINO, 2011). Esses autores se aproximam de nossa discussão sobretudo por estarem centrados em música orquestral, ainda que pertençam a uma produção contemporânea ampla no estudo das relações entre música (principalmente trilhas sonoras) e filme.

Finalmente, Michel Chion (1994b) é o interlocutor mais direto deste trabalho na medida em que, refletindo sobre como as mídias e as tecnologias transformam a música, dedica algumas páginas à questão do concerto filmado. Assim, passa-se de uma visão mais abstrata da discussão (Machado) para as análises de algumas manifestações do encontro entre música orquestral e audiovisual (na composição e no cinema) e chega-se a um ponto de contato efetivo com a questão deste trabalho na crítica de Chion.

2.1. Arlindo Machado: interdito da sinestesia e relações entre música e imagem

Arlindo Machado, em seu livro *A televisão levada a sério* (2000, pp. 153-167), dedica um capítulo à noção de sinestesia, entendida como simultaneidade da visualização imagética e da audição musical. Seu questionamento inicial é o seguinte:

Se a música é (ou supõe-se que seja) um discurso auto-suficiente, um discurso eloqüente na sua pura dimensão acústica, que papel poderiam desempenhar na sua apresentação as imagens do cinema ou da televisão? Seria possível falar de uma complementaridade ou de uma equivalência das imagens com a música? Para a musicologia tradicional a resposta é não. (MACHADO, 2000, p. 153)

O autor detecta - por parte da indústria musical, dos compositores e dos teóricos - uma rejeição generalizada das práticas de fusão entre discursos visuais e musicais, e assim passa à elaboração de uma classificação dos chamados *interditos* da representação das imagens em música.

No primeiro nível da interdição haveria um desprezo dos consumidores e críticos pelas composições musicais pictóricas ou figurativas, que seriam consideradas formas de música menores (MACHADO, 2000, p. 153). Destas, Machado fornece três exemplos: os *Quadros numa exibição* (composta em 1874), de Mussorgsky; os *Pini di roma*, de Respighi (1924); e, posteriormente, o célebre *La Mer* (1905), de Debussy. A musicologia, quando eventualmente abre exceções para

⁷ O termo não é do autor

analisar esta classe de obras, não o faz sem antes esterilizá-las de suas qualidades representativas ou descritivas, em um processo de “desprogramação de seus miasmas iconográficos” (MACHADO, 2000, p.153), que a faz retornar, enfim, a um estudo da notação pura e propriamente musical.

Neste sentido há o caso da análise de Jean Barraqué de *La Mer*, que em nenhum momento faz menção à ilustração de Hakousai (1831) em que o compositor se inspirara (MACHADO, 2000, p.154). É interessante notar que em Machado (2000) se incluem numa mesma categoria composições tão díspares quanto as três mencionadas, cuja “figuratividade” poderia ser pensada por si mesma como tendo funções bastante divergentes: Mussorgsky apresenta musicalmente 'quadros' como se dispostos numa exposição artística; Respighi realiza um passeio por diversos pontos de uma cidade; e Debussy erige, num procedimento paradoxal, a representação de uma única imagem estática por meio do movimento musical.

No segundo nível da interdição está a rejeição da ideia de uma recepção musical que se deixe pautar por uma espécie de tradução mental de sons em imagens, cuja prática é condenada pelos musicólogos (MACHADO, 2000, p. 154) como uma espécie de banalização ou contaminação da pureza do discurso musical.

O terceiro interdito é o das práticas, habitualmente televisivas e cinematográficas, de adição ou complementaridade de música e imagem. Ora se encara a parte visual como acessório dispensável que não influencia a musical, ora como empecilho ou fator prejudicial à audição adequada da peça sonora. O vídeo “pode inclusive comprometer a compreensão da peça, impondo uma certa ‘leitura” (MACHADO, 2000, p. 154) devido, conforme o autor, ao processo de decupagem. Apontamento neste sentido também faz Chion, como se verá, quando trata da música orquestral filmada: “a imagem, ao contrário da situação do ouvinte de concertos, obriga a enquadrar e a escolher” (CHION, 1994b, p. 41).

Apesar das três manifestações do “interdito” que subjuga a sinestesia, Machado desmistifica a naturalização desta atitude:

a compreensão da música como um discurso que ocorre no plano exclusivamente sonoro, ou mais exclusivamente ainda no plano ‘instrumental’, corresponde a uma ideia bastante recente na cultura humana. De fato, a música instrumental ‘pura’ ou ‘absoluta’, a música sem palavras, sem gestos, sem acompanhamento visual (cenários, coreografia), sem performance teatral e sem referências narrativas ou figurativas, como se pode encontrar plenamente constituída no modelo da *sonata*, data de finais do século XVIII, graças sobretudo à intervenção de Beethoven. Foi o gênio de Bonn que [...] ‘reinventou’ a música como um pensamento

autônomo, constituído de argumentos sonoros que se contrapõem e se resolvem ao longo de um processo temporal de elaboração. (MACHADO, 2000, p. 154)

Não se pode ignorar também que o mesmo Beethoven daria origem à Sinfonia Nº 6, um dos exemplos mais conhecidos de música programática (e, justamente por razão de sua capacidade evocativa, chamada de ‘Sinfonia Pastoral’). Esta é a categoria de música que, “não acompanhada por palavras, busca retratar, ou pelo menos sugerir à mente, uma certa série definida de eventos ou objetos” (GROVE, 1878, p. 35, v. 1).

O fim do interdito da sinestesia, retornando a Machado, parece aproximar-se à medida em que a televisão e o cinema trazem novos ângulos à questão. O autor menciona uma série de artistas que exploraram, nas últimas décadas, a fronteira entre vídeo e música: caso dos filmes sem imagem de Derek Jarman, dos compositores que fizeram filmes (como Meredith Monk e Maurício Kagel) ou programas de TV (John Cage) e mesmo dos filmes considerados como “uma peça musical de pleno direito” (MACHADO, 2000, p. 156), como é o caso do *Nouvelle Vague* (1989) de Alain Resnais.

Mais radical ainda é a obra de Norman McLaren, cujos experimentos com imagens abstratas na banda visual em sincronia com os sons da banda auditiva apontam para a indissociabilidade que som e imagem adquirem no momento em que podem ser armazenados num mesmo meio (fílmico). Com as tecnologias digitais, esta possibilidade de tradução entre diferentes fluxos de informação (visual, sonoro, escrito) é sabida. Como diz Kittler (1999), dentro de um computador, as distintas mídias viram número. E com números, os grandes tradutores do nosso tempo, vale tudo (KITTLER, 1999, pp. 1-2)⁸.

Para Machado, esta indissociabilidade e inter-tradutibilidade gerará um campo correlativo de estudos:

Na verdade, mal entramos ainda numa área nova de estudos que pertence talvez menos ao domínio da musicologia do que a uma possível semiótica das relações audiovisuais. O campo de investigações que se abre nessa área é imensurável. Seria necessário, em primeiro lugar, começar a compreender como funciona a nossa *estereopercepção*. Já conhecemos a *estereoscopia* e a *estereofofonia*, que dizem respeito, respectivamente, às sínteses, operadas no cérebro, das informações perceptivas diferenciadas que recebemos através dos dois olhos e dos dois ouvidos. Agora é preciso

⁸ “Once optical fiber networks turn formerly distinct data flows into a standardized series of digitized numbers, any medium can be translated into any other. With numbers, everything goes”

entender como esses dois pares de informação se combinam também no cérebro para sintetizar uma unidade perceptiva verdadeiramente audiovisual (MACHADO, 2000, p. 165)

As investigações de uma semiótica das relações propriamente audiovisuais, sem a predominância de um dos dois registros (visual ou sonoro), parece novamente nos encaminhar à já mencionada noção de audiovisualidade, de cuja perspectiva é necessário pensar o audiovisual “em sua irredutibilidade a qualquer mídia” específica (SILVA, 2007, p. 146).

Observa-se ainda em Machado pelo menos duas relações entre imagem e música muito anteriores ao aparecimento do audiovisual. Há, conforme o autor, uma dimensão plástica da música que justifica sua abordagem cinematográfica ou televisual, e que é, naturalmente, ignorada na música difundida por rádio ou em suporte (nos registros fonográficos).

Antes de a música se tornar 'portátil', já havia uma relação da música com o espaço para o qual ela foi concebida (MACHADO, 2000, p. 158). Certas composições de Bach, por exemplo, dialogam com as construções arquitetônicas barrocas, ora traduzindo essas formas em música, ora se adaptando ao ambiente e suas respostas acústicas.

Outra relação da música com o imagético está no gesto. Este é um pressuposto necessário da execução musical, embora não esteja previsto, tradicionalmente, pela partitura. A “*imagem do gesto* faz parte do discurso musical tanto quanto qualquer elemento sonoro” (MACHADO, 2000, p.161), e uma corrente da música moderna trabalha justamente no sentido de “liberar o gesto da sua subserviência ao som”, compondo, por assim dizer, não só a música mas a performance *kinésica* (MACHADO, 2000, p. 161) do intérprete.

O autor encerra sua discussão sobre sinestesia, imagem e música desafiando a reflexão sobre “como um meio visual (ou audiovisual) como a televisão pode contribuir para uma melhor representação de um discurso musical pleno” (MACHADO, 2000, p. 165). Assim, em certo sentido, pode-se situar o presente trabalho na esteira desta proposta.

2.2. Vânia Dantas Leite: pelo gênero composicional música-vídeo

Uma outra aproximação entre música (ao menos até determinado ponto) orquestral e experiência audiovisual se encontra nos trabalhos de Vânia Dantas

Leite (2004, 2007). Sua argumentação é na direção da construção do conceito e do gênero a que denomina música-vídeo.

Se se percebe, em Machado (2000), que em determinado momento a música desprende-se da companhia presencial e visual das liturgias, práticas aristocráticas, “performances teatrais” e “referências narrativas ou figurativas” (MACHADO, 2000, p. 164), rumando para a predominância da ideia de uma suficiência da música pura, o autor não encerra sua reflexão sem apontar uma tendência atual de retorno à exploração da associação entre música e gesto, entre o sonoro e o visual. Dantas Leite (2007), semelhantemente, estrutura seu estudo sobre as relações entre som e imagem a partir de algumas cesuras. Na história das manifestações musicais, a época das músicas de tradição oral e a posterior época das músicas escritas compartilhariam a prática pela qual a música é vista antes de ser ouvida. Como diz a autora, estas fases são definíveis pela expressão “ver/ouvir” (DANTAS LEITE, 2007, p. 2). Até meados do século XX, esta teria sido a prática de apresentação musical dominante.

Desde as primeiras manifestações musicais, como por exemplo, na música vocal, para ouvir era preciso ver o cantor: num determinado local – cenário; vestido de acordo com um contexto – figurino; com sua gestualidade própria a uma determinada canção, geralmente somando-se a linguagem verbal; e, somando-se ainda a apresentação, todos os percalços que envolvem a percepção em tempo real – outros sons e imagens do meio ambiente, odores, sensações táteis etc. interferindo naquele momento. Num contexto como o das músicas vocal/instrumental podemos assumir que a música é uma prática de ver/ouvir onde a visão da fonte sonora e do gesto instrumental antecedem a audição. (DANTAS LEITE, 2007, p. 2)

Conforme sua leitura, é no surgimento da *musique concrète*⁹ de Pierre Schaeffer no fim dos anos 40 que se chegaria a um ponto de inversão. Via Michel Chion, a autora explica as duas características fundamentais da música concreta. Primeiro, o “corte do vínculo do som com sua fonte sonora”, uma vez que intérprete e instrumento são “substituídos por um sistema de transmissão de som” (DANTAS LEITE, 2007, p. 2). Com isso, abre-se caminho para uma segunda característica, que infringe diretamente um dos interditos distinguidos por Machado (2000) e funciona como linha de fuga do fechamento da música em si própria. Trata-se da

⁹ Cabe indicar que os termos música concreta, música acusmática e música de suporte são praticamente intercambiáveis, indicando o tipo de experiência musical que não indicia suas causas, se oferece através alto-falantes ou similares e cujas obras são compostas de sons fixados ou registrados. A este respeito, ver CHION, 1994b, pp. 57, 68, 116.

possibilidade da criação de imagens virtuais pela mente do ouvinte, em consequência da introdução do uso de sons naturais na composição, acrescentando à linguagem musical o sentido mimético dos sons, seja por associação (um som de trem ou de um pássaro) ou por evocação (texturas sonoras que imitam a natureza ou aspectos culturais diretamente associados a materiais musicais). [...] Quebra-se a prática audiovisual do concerto invertendo-se, por assim dizer, o processo perceptivo para ouvir/ver: é a mente do ouvinte que passará a evocar ou associar “imagens” relativas aos sons utilizados na composição (MACHADO, 2000, p. 2)

À distinção da autora entre um processo perceptivo de ver/ouvir, ligado a uma prática musical presencial ou encarnada (SYMES, 2004, p. 3), e um de ouvir/ver, tornado possível pela gravação e posterior sintetização de sons em suporte, corresponderão, em Michel Chion, os conceitos de audio-visão e visu-audição (DANTAS LEITE, 2007, p. 3). O primeiro diz respeito principalmente às produções televisivas ou cinematográficas em que o sonoro influencia o visual (pense-se nas funções empatéticas e anempatéticas da trilha cinematográfica mencionadas na introdução deste trabalho), e, por isso mesmo, fica como que “sub-entendido na imagem”, da qual parece emanar. Já a visu-audição ocorre quando o foco da consciência é o sonoro – caso do concerto orquestral presenciado –, mas nele se inserem as percepções inevitáveis do contexto visual. Ver/ouvir, portanto, é a condição visu-auditiva, e ouvir/ver, a da audio-visão.

É a soma das duas fases (ouvir/ver e ver/ouvir) que define o que seja música-vídeo para Dantas Leite (DANTAS LEITE, 2007, p.4): “uma terceira fase na visualidade da linguagem sonora”. Esta pode se desenvolver na medida em que “a digitalização torna compatível imagem e som sobre um mesmo suporte”, cuja alta qualidade crescente e custo diminuinte geram “um interesse [...] entre os compositores na utilização da imagem como parte integrante do conteúdo de suas obras” (DANTAS LEITE, 2007, p.5). A música-vídeo, descendente direta da música acusmática, pode assim compreender obras em DVDs, obras mistas (parcialmente registradas em suporte, parcialmente executadas ao vivo, ou obras que, em tempo real, sintetizem imagem e som (DANTAS LEITE, 2007, p. 5). Em suas análises, a autora investiga composições próprias e de outros artistas cariocas contemporâneos entre os quais o gênero (música-vídeo) “já vem sendo há muito tempo praticado” (DANTAS LEITE, 2007, p.1). Chega-se, então, a cinco modalidades de relações entre som e imagem na música-vídeo, segundo Dantas Leite:

1. “quando a imagem é a partitura dando origem ao processo de construção sonoro”;

2. “quanto o som é concebido para a imagem já concluída ou vice-versa”;
 3. “quando o som real da imagem é tomado como fonte sonora (instrumento) para a construção da música”;
 4. “quando imagem e música, juntas, interagem na concepção e estruturação do processo criativo”;
 5. “quando a imagem é utilizada como ilustração da música”.
- (DANTAS LEITE, 2007, pp. 8-10)

A ideia de música-vídeo viria a ser retomada por Marcelo Carneiro de Lima (2010) e transformada em vídeo-música (2011), noção mais específica cuja raiz está na quarta modalidade de composição descrita por Dantas Leite, na qual “é necessária a interação dos artistas (visual e sonoro). Um não interpreta o outro [...], trabalham numa ação conjunta, podendo também um só artista manipular as duas linguagens” (DANTAS LEITE, 2007, p. 10).

A proposta mais pungente de Carneiro de Lima é o preterimento da noção de sinestesia, utilizada para se pensar a música-vídeo, em prol do conceito de trans-sensorialidade (que também consta na obra de Michel Chion), considerado mais abrangente (CARNEIRO DE LIMA, 2010, p. 1066). Conforme Carneiro de Lima, “a percepção trans-sensorial é aquela que não hierarquiza nenhum sentido em particular” (CARNEIRO DE LIMA, 2010, p. 1065). A definição de Chion (2012) é a seguinte:

Nós chamamos de trans-sensoriais as percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas que podem tomar emprestado o canal de um sentido ou de outro, sem que seu conteúdo e seu efeito sejam encerrados nos limites deste sentido (CHION, 2012, p. 12, tradução nossa)¹⁰.

Para nossos propósitos, cabe apontar que, independentemente da modalidade, a música-vídeo e a vídeo-música contam principalmente com composições musicais originais, e a maior parte das análises é sobre ‘música de suporte’. Embora contribua, portanto, para o pensamento das relações entre música e imagem, essa perspectiva escapa de maiores aproximações com a orquestra.

¹⁰ « Nous appelons trans-sensorielles les perceptions qui ne sont d’aucun sens en particulier, mais peuvent emprunter le canal d’un sens ou d’un autre, sans que leur contenu et leur effet soit enfermé dans les limites de ce sens »

2.3. Pablo Lanzoni e Marcelo Dino: orquestra no cinema, cinema na orquestra

Nos trabalhos de Marcelo Dino e Pablo Lanzoni foi encontrada uma discussão das articulações entre música orquestral e cinema. Lanzoni discute a concepção da ideia de estrutura na música e no cinema. Entre as apropriações e aproximações exploradas, detectam-se pontos de contato que apontam para um tipo de paridade estrutural fílmico-musical¹¹, trabalhada principalmente na dissertação de mestrado do referido autor (LANZONI, 2012).

Na primeira época do cinema, simbolizada pelos irmãos Lumière e pelo filme mudo¹², a música funcionava como acompanhamento - geralmente desconectado das imagens projetadas - e eventualmente como ferramenta para abrandar as perturbações do ruído da projeção e dos próprios espectadores (LANZONI, 2012, p. 48). É já em Abel Gance (1889-1981) que se encontram índices de uma ‘contaminação’ do cinema pela música. Em *Napoleão* (1927), uma tela tripla utilizada para retratar o panorama da guerra acaba compondo um tipo de harmonia visual¹³. O cineasta que afirmara que o filme “tende a se parecer cada vez mais com a música” (LANZONI, 2012, p. 48) chegou a conceber o cinema como orquestra visual.

Há, ainda, os casos de *Aurora*, de Murnau, filme, conforme Michel Chion, “concebido como música” (LANZONI, 2012, p. 49) e aproximável à variação formal e rítmica de uma obra orquestral; o de *32 short films about Glenn Gould*, que incorpora a estrutura das Variações Goldberg de Bach, dividindo-se em mais de trinta curtas sobre o pianista canadense; e, finalmente, o de *Sal de Prata*, que é o objeto de análise de Lanzoni (2013a, 2013b). Neste filme, o diretor Carlos Gerbase, adicionando às diversas partes do filme inclusive intertítulos musicais (*andante*, *largo*, *adagio* e *allegro*) (LANZONI, 2013a, p. 203), engendra uma estrutura que o autor apreende no conceito de sinfonia fílmica (LANZONI, 2013a, p. 210). A relação entre os discursos musical e visual, conforme a análise, está marcada predominantemente pelo percurso dramático dos protagonistas (a apresentação de

¹¹ Não são termos do autor.

¹² Que, embora assim chamado, sempre teve discurso musical.

¹³ No recente *Ninfomaníaca*, de Lars von Trier, uma estratégia parecida é adotada na composição de um tipo de acorde cinematográfico.

um tema, por exemplo, numa forma sonata é comparada à apresentação pormenorizada dos personagens no primeiro ‘movimento’).

Contudo, constata-se que “tornar a música visível no discurso cinematográfico não é tarefa simples” (LANZONI, 2013b, p. 50). Isso parece se associar tanto à questão dos interditos da sinestesia (MACHADO, 2000) quanto à ideia de uma música que, justamente por ser funcional relativamente à narrativa, “emana” da imagem, como diz Chion (2012) com seu conceito de audiovisual: o tipo de percepção em que o foco consciente da atenção é a imagem, sobre a qual o som se projeta por um fenômeno de “valor adicionado” (CHION, 2012, p. 7)¹⁴.

Para além da descrição das aproximações formais e funcionais da música no cinema, o texto de Lanzoni faz notar uma faceta paralela desta relação: as apropriações terminológicas e conceituais. Assim, são mencionados conceitos que transitam entre as teorias da música e do cinema, como o de ritmo. Este foi abordado por autores como Aumont, Marie e Eisenstein. A teoria do cineasta russo, aliás, se enraíza claramente na terminologia musical (LANZONI, 2013b, p. 46). O cineasta russo falava em montagem tonal, atonal, rítmica, harmônica e polifônica.

A ideia de estrutura, ademais, também circula entre teorias da música e do cinema, aproximando, por exemplo, as concepções de Schoenberg (estrutura é o princípio organizador de frases e motivos) da de Aumont e Marie (estrutura é a montagem de fragmentos). Esse tipo de aproximação, que envolve também John Cage (estrutura como divisibilidade), parece apontar para um aspecto comum à natureza tanto da música quanto do filme: a sequencialidade, a linearidade, a narratividade típicas da terceiridade peirceana e da linguagem verbal (SANTAELLA, 2009).

No trabalho de Marcelo Dino (2011), por sua vez, a música é tratada primeiramente como elemento cinematográfico (DINO, 2011, pp. 19-26), cujas relações se modificaram em três fases. Na época do cinema mudo, a função musical se pautava pelos objetivos de abafar ruídos (DINO, 2011, p. 20), tornar ‘mais reais’ as imagens “fantasmagóricas” do projetor (DINO, 2011, p. 21) e engendrar um senso comunitário de envolvimento grupal dos espectadores (DINO, 2011, p. 21). A

¹⁴ “[L]e type de perception [...] dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit *valeur ajoutée* sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci.”

música, portanto, somente em minúscula medida se conectava ao filme e a sua narrativa. Esta fase se caracteriza ainda pela falta de uniformidade das salas de exibição (DINO, 2011, p. 21) e da possibilidade de improviso quanto à trilha sonora (DINO, 2011, p. 21-22). Além disso, a música para cinema começa a dar, aqui, os primeiros passos rumo a uma fragmentação que recorta as obras musicais completas e adapta sua duração às necessidades do filme.

Na segunda fase, época do cinema sonoro e suas explorações, a música mantém, num primeiro momento, suas características de acompanhamento desvinculado da narrativa, convivendo agora com os diálogos sincronizados. Começa-se, porém, a considerar a composição específica para o cinema como uma possibilidade¹⁵, e surgem os primeiros musicais.

A terceira fase é a da consolidação de uma prática de composição musical voltada especificamente ao filme. A partir dos anos 30, estabeleceram-se departamentos musicais na indústria cinematográfica, e uma série de compositores dedicou seu talento à composição de trilhas. Chegou-se a esboçar, inclusive, relacionamentos entre Hollywood e as vanguardas europeias nas figuras de Schoenberg, Shostakovich e Stravinsky (este efetivamente teve sua música trabalhada por Walt Disney). Um certo tipo de linguagem musical predominante, contudo, se estabeleceu, e veio a se manter como predominante por muito tempo (DINO, 2011, p. 29). Esta estética se caracteriza, ainda hoje, por um idioma sinfônico fortemente marcado pelo romantismo de Wagner, Puccini, Verdi e Strauss (DINO, 2011, p. 28).

O foco do trabalho de Dino (2011), após a descrição das fases através das quais a música foi se estabelecendo no cinema, passa a ser a demonstração das interações e intersecções entre os domínios do cinema e da música de concerto. Para tanto, discorre sobre as formas sob as quais a música se inseriu no filme e apresenta algumas das teses elaboradas a esse propósito. Certos autores, percebe-se, indicam ceticismo quanto à possibilidade de uma identificação “não-prejudicial” entre cinema e música. Este é o caso, por exemplo, de Brown, que se refere à questão das diferentes necessidades de duração de uma peça nos âmbitos do concerto e do cinema:

¹⁵ “[o compositor] Raybould considerou que ‘é claro que o único método bem-sucedido de criar música para um filme [...] é música especialmente composta” (PRENDERGAST apud DINO, 2011, p. 24)

as formas tradicionais utilizadas pela música clássica frequentemente não têm nenhum lugar em filmes nos quais uma sequência de três minutos é um luxo para o compositor, que simplesmente não tem o espaço temporal para desenvolver ideias musicais dentro dos às vezes elaborados limites da forma tradicional. (BROWN apud DINO, 2011, p. 196)

Ou ainda Copland, que se refere à dificuldade de desenvolvimento da complexidade musical no seio do cinema:

A principal razão que mantém os compositores para filmes tradicionalmente distantes de linhas e estruturas complexas em música é que tais estruturas complexas não podem ser enfatizadas com sucesso sem competir com a ação dramática (COPLAND apud DINO, 2011, p. 198)

Também Carrasco estabelece a predominância de uma dimensão (narrativa ou drama cinematográfico) sobre a outra (trilha): “a música de cinema deve contribuir para o estabelecimento, o desenvolvimento e a conclusão dos conflitos contidos no drama” (CARRASCO apud DINO, 2011, p. 196). Por outro lado, fala-se de realizadores como Hitchcock que chegam ao ponto de inverter a relação habitual entre filme e música, subordinando a esta última a narrativa (DINO, 2011, p. 200). Por fim, o autor arrola algumas das formas musicais que, nas intersecções entre os domínios erudito e cinematográfico, “obtiveram maior sucesso em sua aplicabilidade” (DINO, 2011, p. 201): *scherzo*, *tema i variazoni*, *passacaglia* e canção.

2.4. Michel Chion: música na época das técnicas e suportes

Na base da reflexão de Chion (1994b) sobre as relações da música com a máquina, as técnicas e as mídias está a definição de seis efeitos técnicos de base “possibilitados pelas máquinas, que transformam a produção, a natureza e a difusão dos sons” (CHION, 1994b, p. 13).

Primeiro, a *captação* (CHION, 1994b, p. 14) é a conversão de uma vibração sonora em outro suporte. Os sons podem ser armazenados como oscilação elétrica ou, anteriormente, fixados em suporte (cilindro, disco, CD, etc.). O som captado pode ser correlativamente *reproduzido*, fazendo o caminho inverso, e sempre difere do som original (em função do posicionamento dos microfones, da sensibilidade do aparato de captação e reprodução, etc.).

Segundo, a *telefonía* (CHION, 1994b, p. 14) possibilita o rádio e posteriormente a TV, e surge na esteira das investigações do telégrafo enquanto transmissor à distância.

Terceiro, a fonofixação (CHION, 1994b, p. 16) permitiu ao objeto sonoro a sua conservação, como um traço em papel. O fonógrafo (cuja etimologia já aponta para a metáfora da escrita) é inventado em 1877 por Thomas Edison: desde então, o som experimentável, outrora inevitavelmente efêmero, passa a ser passível de reprodução *ad infinitum*. Cabe ainda mencionar que o autor distingue entre suportes (de fixação) e mídias (de transmissão ou difusão) (CHION, 1994b, p. 33).

As reproduções, com a potência da tecnologia mecânica do fonógrafo, tendiam a uma redução do som captado. O aperfeiçoamento da tecnologia elétrica permitiu, *quarto*, sua *amplificação* até o nível de “potência coletiva” (CHION, 1994b, p. 19). Este princípio é responsável, por exemplo, pela audição grupal em grandes apresentações.

Quinto, a geração de sons a partir de aparatos eletrônicos - como a criação de determinada nota com determinado timbre, sem a participação de um instrumento tradicional – pôde se desenvolver a partir do momento em que um alto-falante podia produzir sons, pela vibração de sua membrana, a partir de correntes elétricas. A música concreta fundada por Pierre Schaeffer é consequência direta desse aspecto.

A *remodelagem* (CHION, 1994b, p. 21), *sexto*, definida como alteração mecânica ou elétrica do som, permite que se trate o material fixado (e também o diretamente transmitido) com aperfeiçoamentos de efeitos, diminuição de ruídos, supressão e aumentos de intensidade sonora, etc.

A época da reprodutibilidade técnica musical, embora enriquecida com a potencialidade dos diversos efeitos técnicos de base, é caracterizada, conforme o autor, por uma série de

mitos no discurso atual sobre as tecnologias musicais e a partir delas - mitos, ao que parece, destinados a preservar a ideia de que se a música chega até nós como repetição e, diz-se, reprodução, ela existe algures como experiência natural e única (CHION, 1994b, p. 82)

Primeiro, há o mito da *alta fidelidade*. Também patente nas desmistificações de Symes (2004), esta não é, para Chion (1994), mais que “um conceito comercial que, acusticamente, nada quer dizer de concreto” (CHION, 1994b, p. 82). O som reproduzido posteriormente à fonofixação difere notavelmente do som experimentado pelo espectador de concertos, seja no nível da dinâmica do som (cujas variações são mais pronunciadas presencialmente) ou no da clareza dos instrumentos (que as versões em suporte, por exemplo em CD, já aproximaram, há

muito, do ouvinte, por meio de técnicas de captação específica e de amplificação sonora).

Teoricamente, poder-se-ia reproduzir, hoje, o som exato que o espectador mais bem posicionado da casa de espetáculos ouve na circunstância de um concerto. Mas isso não tem relevância à medida em que, *fora* da sala de concerto, a recepção musical é completamente outra; *dentro* dela, a vista tem um papel fundamental, incitando a observar “os sons de onde os vemos chegar” (CHION, 1994b, p. 82-3), não de onde eles chegam efetivamente, com todos os desvios dependentes da acústica do recinto. De qualquer forma, como também se verá em Symes (2004), a alta fidelidade como transporte (CHION, 1994b, p. 85) neutro e transparente (CHION, 1994b, p. 86) de um evento continua tendo um referente claro:

Ideologicamente, o concerto não deixa de continuar a ser a referência ideal, mitificada, de que os melômanos fazem cada vez menos a experiência real, fato que os não impede de serem sensíveis aos argumentos publicitários que a invocam. (CHION, 1994, p. 84-5)

O segundo mito tecnicista é o da *reprodução* (CHION, 1994b, p. 86) e originalidade (CHION, 1994b, p. 88), conforme o qual os media não produzem música, mas a reproduzem - ao cabo de cuja operação banalizam a peça original. A repetição musical, esclarece Chion, não data da invenção da reprodução sonora (1877), já sendo corrente na época da notação musical. O rádio e a televisão, contudo, foram os principais meios de consumação da música ouvida na ausência do instrumentista, e mesmo “sem a própria atenção do ouvinte!” (CHION, 1994b, p. 88).

Haveria ainda um terceiro mito relacionado à ilusão do *controle* que se tem da música enquanto produzida entre diversas técnicas, meios e canais. Não se sabe exatamente, alerta o autor, “quando mudamos a música gravada de suporte, de canal e de condições de escuta, [...] o que dela modificamos” (CHION, 1994b, p. 90), apesar mesmo da sofisticação da aparelhagem e dos inúmeros botões à disposição do operador. Nesse ponto o autor comenta sobre a inserção da música no cenário hipermidiático (SANTAELLA, 2009, P. 390) e em suas diferentes traduções:

O que a mediatização técnica da música nos ensina igualmente, por pouco que o saibamos ver, é que a música [...] não é um sistema unidimensional e linear. Toda a música, pelo menos as músicas ocidentais atuais e as músicas populares, combina e sobrepõe diferentes camadas de significações e de informações de natureza diferente, de modo que a sua retransmissão ou a sua difusão, por um media determinado, pode filtrar uma

sua parte ao mesmo tempo que deixa passar uma outra. (CHION, 1994, p. 89)

Ademais, encontram-se em Michel Chion (1994b), dentre os autores percorridos, as considerações mais diretamente associadas com o tema desta pesquisa. Embora numa seção de poucas páginas, o autor francês elabora, sobre o assunto “filmar o concerto” (CHION, 1994b, pp. 39-42), algumas provocações e críticas de alta relevância.

Se a música popular soube encontrar suas formas de expressão visual por um tipo de estratégia de ampliação (concebendo suas performances tanto musical quanto imagetivamente), a música orquestral parece encontrar uma dificuldade na adoção das mídias ópticas, do cinema à TV. A tendência é a utilização do audiovisual como representação do concerto presencial. Nas palavras de Chion, “o concerto clássico filmado é uma solução insatisfatória, na medida em que é oferecido como uma retransmissão em que o artista não estaria consciente da presença da câmera” (CHION, 1994b, p. 40).

Para Chion (1994b), esta dificuldade desemboca no “problema do concerto retransmitido [...]: filmar o quê, se a imagem, ao contrário da situação do ouvinte de concertos, obriga a enquadrar e a escolher?” (CHION, 1994b, p. 40). Eis mais uma dificuldade de adaptação no encontro entre música de orquestra e audiovisual:

Quer lhe mostrem o instrumento solista, o rosto do intérprete, ou os dois juntos, o espectador tem sempre a impressão de que o importante não se passa ali, o que, de resto, é acusticamente verdade, porquanto o som da música não existe só ao nível da sua ‘fonte’, mas também ao nível da sala cheia desse som. Para a grande orquestra filmada é pior: ou se está demasiado longe (a massa da orquestra reunida no ecrã é demasiado compacta para ser legível, e a definição da imagem insuficiente para que se possam explorar todos os seus pormenores), ou se está muito perto, quando se isola com a teleobjetiva um clarinetista tocando o seu solo. (CHION, 1994b, p. 40)

Devido a essas características é que se afirma que, “em certo sentido, é mais fácil e instrutivo filmar uma repetição, a fim de mostrar a música enquanto se faz” (CHION, 1994b, p. 41). O exemplo é a série televisiva “As grandes repetições” (disponível em DVD), que, concebida pelo ORTF (Office de Radio-Television Française), apresentava uma série de maestros, compositores e intérpretes (Stockhausen, Messiaen, Cecil Taylor, etc.) enquanto produziam suas performances, nos ensaios e preparativos, que se revelam, na série, momento especialmente fértil também em diálogos.

A questão da relação entre música orquestral e mídias audiovisuais torna-se mais pertinente em nosso tempo, conforme Chion, na medida em que surgem veículos capazes de juntar música e vídeo num mesmo suporte de alta qualidade. O resultado desse desenvolvimento tem sido, do lado da música *pop*, a invenção do videoclipe e a exploração contínua de seu campo de possibilidades, e do lado da música “erudita”, uma total desarmamento “quanto a experiências e ideias” (CHION, 1994b, p. 41). Algumas experiências foram esboçadas, como a gravação prévia da música e a performance em *playback* para a facilitação da filmagem. “Outras soluções seriam válidas”, mas, diz Chion lançando seu desafio principal,

desde que se ultrapassasse o modelo naturalista que impõe ao concerto filmado que seja a simples reprodução de uma execução. Por que motivo há-de ser impossível uma representação visual simbólica da música? E por que não fazer com que a imagem valorize a forma e a repetição dos temas salientes, utilizando símbolos musicais acessíveis ao grande público? (CHION, 1994b, p. 41-42)

2.5. Considerações

Pôde-se verificar, nos autores elencados e em suas referências, uma recorrente fala sobre interditos (Machado), limites de adaptação entre meios (Brown, Copland e outros autores citados por Lanzoni e Dino) e mitos (Chion) - em suma, desafios e dificuldades para a relação entre discursos musicais e visuais. Pode-se indicar ainda outro autor que advoga uma certa pureza ou intraduzibilidade da música, num posicionamento semelhante ao que Machado indica com o interdito da música pictórica ou figurativa e o da tradução mental da música em imagens: Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* (2010), o filósofo alemão distingue, entre os impulsos artísticos, o dionisíaco e o apolíneo. Este, relacionado às artes plásticas, à figuração onírica e à aparência, opera pelo *principium individuationis* (NIETZSCHE, 2010, p. 95), um tipo de “feitiço de individuação” que é justamente rompido “sob o grito de júbilo místico do dionisíaco”, a partir do qual cria-se o caminho para “o cerne mais íntimo das coisas”. O efeito do impulso dionisíaco é, portanto, a transformação do indivíduo em um “uno vivente” (NIETZSCHE, 2010, p. 100) pré-individual. E a situação extática dionisíaca, conforme o filósofo, só pode ter sua expressão pela música.

A linguagem musical é reflexo imediato da vontade, e a música verdadeiramente dionisíaca se define como espelho da vontade do mundo, revelada por detrás das aparências (NIETZSCHE, 2010, p. 100). Esta é a música que o filólogo Nietzsche postula estar ligada às origens da tragédia grega – e cujos sentido, decadência e possível ressurgimento são investigados ao longo do livro.

A música, nestas circunstâncias, se distinguia pelo poder de “espiritualização”, “idealização”, criação de mitos: o músico (e a forma do coro) é muito mais naturalmente criador de uma revelação mítica que o poeta e suas palavras. O que eventualmente interrompe o desenvolvimento da tragédia e da expressão musical dionisíaca é a “consideração teórica do mundo”, ou o “espírito da ciência” (NIETZSCHE, 2010, p. 102), simbolizado na figura de Sócrates. Assim, desenvolve-se, no âmbito da arte grega, a passagem de uma forma trágica para a forma do “novo ditirambo ático”, “cuja música não mais exprimia o ser interno, a vontade mesma, mas só reproduzia a aparência de modo insuficiente, em uma imitação mediada por conceitos” (NIETZSCHE, 2010, p. 102). Música, para Nietzsche, “interiormente degenerada”.

Por meio desse novo ditirambo a música foi convertida [...] em retrato imitativo da aparência, por exemplo, de uma batalha, de uma tempestade no mar [...] e com isso viu-se totalmente despojada de sua força criadora de mitos. Pois se ela procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e sons peculiares da música, se até nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente (NIETZSCHE, 2010, p. 103)

A pintura sonora, *Tonmalerei*, ou música programática, é portanto definida como “o inverso da força criadora de mitos” (NIETZSCHE, 2010, p. 103), e condenada por tornar a música um reflexo indigente da aparência. O espírito não-dionisíaco, para Nietzsche, expressou sua vitória no novo ditirambo, e distanciou a música de si própria. Outra ocorrência da derrocada do trágico, com sua música pura ligada à vontade imediata do mundo, está, já no mundo moderno, na invenção da ópera com seu *stilo rappresentativo*, “onde a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor” (NIETZSCHE, 2010, p. 115). Apesar de tudo, o pensador ainda vaticina um ressurgimento gradual do espírito dionisíaco em seu mundo presente (NIETZSCHE, 2010, p. 116), ligado à música alemã nas figuras de Bach, Beethoven e Wagner e a um renascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2010, p.

118). Assim, Nietzsche adiciona ainda algumas críticas às tentativas de casamento entre música e imagem.

A partir deste ponto, e tendo em vista contornar justamente os interditos da união audiovisual entre música orquestral e imagem, será utilizado o conceito de tradução intersemiótica (PLAZA, 2008), visto que a semiótica se define como estudo dos signos verbais, não-verbais e, sobretudo, das relações e traduções entre diferentes sistemas sógnicos.

Na semiótica peirceana já se pode encontrar, por assim dizer, uma tomada de posição contra a pureza reivindicada para a música (e também para a imagem) que reiteradamente se encontrou até aqui, posto que, de um ponto de vista semiótico, “todas as linguagens”, uma vez corporificadas, “são híbridas” (SANTAELLA, 2009, p. 279); e este hibridismo entre as matrizes da linguagem (e do pensamento) é um dos próprios fundamentos da semiose enquanto interminável movimento de transformação de signos em signos mais completos (PLAZA, 2008, p. 27). Como diz Plaza (2008), o próprio pensamento já é intersemiótico (PLAZA, 2008, p. 2).

O audiovisual orquestral será caracterizado, portanto, como tradução intersemiótica, definida como a tradução de um sistema de signos para outro (PLAZA, 2008, p. XI) e trânsito criativo de linguagens (PLAZA, 2008, p. 1). Para Júlio Plaza, a tradução é “forma de arte e prática artística na medula de nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2008, p. XII). A esta teoria será dedicado o seguinte capítulo, que embasará a descrição, a ser explicitada posteriormente, dos tipos de tradução verificados no audiovisual de orquestra.

3 O AUDIOVISUAL DE ORQUESTRA COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

3.1. Concepção de história na tradução intersemiótica

A perspectiva da tradução intersemiótica situa a tradução no movimento incessante da história, que o tradutor recupera e reconstitui. A tradução funciona como articuladora do presente, passado e futuro, como se verá mais detalhadamente nesta seção. O audiovisual de orquestra, por sua vez, recupera a música de compositores da tradição orquestral (que atravessa pelo menos três séculos¹⁶), e nisso lhe atribui uma nova forma, decorrente de um processo de tradução realizado na passagem de um suporte para outro. Neste sentido, as formas e meios tecnológicos da atualidade são caracterizados como tradutores da história (PLAZA, 2008, p. 13).

Júlio Plaza (2008, pp. 1-3) distingue, para fundamentar uma teoria da tradução intersemiótica, entre dois tipos de concepção, transmissão e pensamento da história. Tradicionalmente concebe-se a história como processo lógico-evolutivo, de acordo com um pensamento diacrônico que caracteriza o impulso historicista. Já o impulso artístico tem a capacidade de mobilizar a pura noção de movimento, num tipo de pensamento analógico (PLAZA, 2008, p. 1) que só considera a transformação, passando ao largo da ideia de progresso¹⁷.

Paralelamente à distinção entre pensamento lógico e analógico, pode-se conceber a história sincrônica ou diacronicamente. A forma sincrônica da história distingue-se daquela do historiador, cuja meta é o desenvolvimento de elos causais entre os momentos da história, e cuja produção, por isso mesmo, só pode se consumir numa “imagem eterna do passado” (PLAZA, 2008, p. 3). O historicismo diacrônico é, portanto, cumulativo, e seu procedimento é de adição (PLAZA, 2008, p. 3). De outro lado, uma concepção sincrônica da história apreende, em um instante,

¹⁶ “Most would probably agree that the history of the orchestra – whether as an institution or as an instrument – in any useful sense of the term begins somewhere in the seventeenth century” (CARTER; LEVI, 2003, p. 1)

¹⁷ Esta primeira distinção é exemplificada pelo autor com a inversão da célebre sequência inicial de *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick: osso – corte – nave espacial. Esta sequência é habitualmente interpretada como signo de “evolução sógnica e tecnológica” (PLAZA, 2008, p. 1), fazendo jus à noção progressista de história. Mas, se invertida (nave espacial – corte – osso), embora mantendo uma mesma estrutura, “coloca em questão essa noção de história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos e expressa, ao mesmo tempo, a consciência de linguagem própria da arte” (PLAZA, 2008, p. 1).

não somente a transitividade e efemeridade da passagem do tempo, mas um tipo de presente imóvel ou estanque que se conecta a outros, formando constelações (PLAZA, 2008, p.4).

O tradutor¹⁸, assim, se defronta com um objeto na medida em que este se apresenta como uma mônada (PLAZA, 2008, p. 4), ou seja, como uma cristalização monádica entre vários presentes suspensos. Noutras palavras, trata-se da apreensão de uma constelação de presentes, “na qual cada [um] ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (PLAZA, 2008, p. 4).

A tradução intersemiótica, pode-se agora acrescentar, considera a história justamente em sincronia, como mônada (PLAZA, 2008, p. 9). Seu projeto passa sempre por um mergulho na espessura da história: a tradução é definida como “a forma mais atenta de ler a história” (PLAZA, 2008, p.2), e de produzir sobre ela. O gesto de tradução assim pensado implica que o tradutor, em sua visada sincrônica, “reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade” (PLAZA, 2008, p. 4).

Assim, pode-se constatar que os audiovisuais de orquestra que compõem o *corpus* desta pesquisa, na articulação tradutória que engendram entre passado e presente, constituem constelações em que a historicidade do audiovisual ilumina a da música e vice-versa. As circunstâncias do presente, de certa forma, inserem sua ‘marca’ na tradução pelas características do novo suporte.

A arte, igualmente, não pode escapar à história – e neste sentido o autor parafraseia Marx: “os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições” (PLAZA, 2008, p. 5). O tradutor evidencia este lugar entre a autonomia e a submissão à tradição. Traduzir é, embora reconhecendo que para toda arte existem precursores e modelos, demonstrar a tese de que “as coisas só podem voltar como diferentes” (PLAZA, 2008, p. 6), e instaurar, por consequência, a história como diferença (PLAZA, 2008, p. 5). Primeiro, por uma adequação ao passado (a ser traduzido), segundo, por uma adequação desse passado à historicidade do presente (tradutor).

¹⁸ À maneira do materialista histórico na teoria de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1983, pp. 177-191)

Assim, pode-se considerar “a constituição da tradição [...] como um processo de tradução” (CAMPOS, 2013b, p. 83) nos seguintes termos:

Se se deve entender por tradição o processo histórico da práxis artística, então cabe compreendê-la como movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu em presente, à nova luz de um significado atual (CAMPOS, 2013b, p. 83)

O gesto tradutor se distingue ainda como o modo de recuperação da história para além do *revival*, da moda e da nostalgia, que somente distanciam o futuro indefinidamente (PLAZA, 2008, p. 6). A tradução afirma um encontro dialético com o passado para a preparação do futuro, necessariamente passando pela instauração da diferença (PLAZA, 2008, p. 5). A tradução intersemiótica, portanto, é absolutamente oposta à ideia de fidelidade (PLAZA, 2008, p. 1 e p. 32) tradicionalmente ligada ao conceito de tradução (CAMPOS, 2013b, p. 78), entendida como restituição da verdade ou de um significado transcendental (CAMPOS, 2013b, p. 78). E Haroldo de Campos parece ter tentado evidenciar essa oposição terminologicamente ao cunhar o termo ‘transcrição’.

O modo de recuperação da história pelo qual a tradução ou transcrição opera é o da “afinidade eletiva” (PLAZA, 2008, p. 8): trata-se de inserir a criação tradutória não só em um projeto poético mas também político. O tradutor realiza “a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora)” (CAMPOS, 2013a, p. 14). A tradução recupera o passado criticamente, recolhendo-lhe os elementos de utopia e sensibilidade que nele estão inscritos “e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente” (PLAZA, 2008, p. 7). Assim, o gesto tradutor está na intersecção entre passado, presente e futuro e, ademais, tem por função a desestabilização das relações de dominância entre esses três tempos (PLAZA, 2008, p. 8).

Assim, a tríade temporal (passado-presente-futuro), da perspectiva do tradutor, é posta em paralelo à tríade de signos elaborada por Charles Sanders Peirce (ícone-índice-símbolo)¹⁹. Primeiro, o *passado como ícone* liga-se à

¹⁹ Os signos, em Peirce (2012, p. 52), como se verá mais detalhadamente na página 36 deste trabalho, podem se referir a seu objeto como símbolos, em virtude de uma lei, convenção ou hábito; como índices, em virtude de uma relação de determinação real pelo objeto; ou como ícones, em virtude de uma semelhança entre os próprios caracteres do signo e os de algum objeto em que esses caracteres se encarnam.

possibilidade, à singularidade do original que espera sua tradução. A história e a tradição se apresentam, neste nível, como “conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente” (PLAZA, 2008, p. 9). Segundo, o *presente como índice* está ligado ao gesto tradutor enquanto se concretiza, à tensão do momento de atualização - em suma: ligado à síntese entre o caráter impositivo do passado (como tradição) e a autonomia do presente com suas marcas de historicidade. A tradução, neste ponto conflituoso, “sobredetermina seu original, seu passado” (PLAZA, 2008, p. 9). Já o *futuro enquanto símbolo* corresponde à própria obra resultante da tradução, que passa, por sua vez, a ser pura possibilidade à espera de uma nova semiose: “a criação à procura de um leitor” (PLAZA, 2008, p. 9).

Compreendida, portanto, como trama entre passado-presente-futuro (PLAZA, 2008, p. 8), a tradução intersemiótica que o audiovisual de orquestra realiza pode ser observada sob três perspectivas. Enquanto movimento de recuperação por afinidade eletiva, a tradução se apropria das possibilidades icônicas do passado para o presente na medida em que incorpora a música composta em outros tempos – no caso aqui analisado, a composição de Beethoven é do começo do século XIX. Da perspectiva do presente indicial, a música é sobredeterminada pela nova tradução audiovisual. E enquanto propensão simbólica para o futuro, o audiovisual de orquestra projeta-se como “pré-sentimento do futuro²⁰ ao mesmo tempo em que nos faz reler o passado com olhos novos” (PLAZA, 2008, p. 9).

A tradução intersemiótica, pode-se agora acrescentar, é definida por Júlio Plaza como um “projeto constelativo entre diferentes presentes [...] que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história” (PLAZA, 2008, p. 5). E a transcrição é definida por Haroldo de Campos como tradução criativa (CAMPOS, 2013b, p. 135), “recriação, criação paralela, autônoma porém recíproca” em relação à história (CAMPOS, 2013a, p. 5). O gesto tradutor ou transcriador, portanto, pensa a tradição do passado *no* presente. Semelhantemente, o audiovisual de orquestra torna presente o passado da música na forma contemporânea do audiovisual.

²⁰ Essa ideia parece se conectar àquela de McLuhan sobre o papel do artista como “antena da raça”. (McLUHAN, 2005, p. 80). A *projeção para* e o *pré-sentimento do futuro* (PLAZA, 2008, p. 9) parecem se assemelhar às características do artista como construtor de “modelos dos novos ambientes e das novas vidas sociais que são o potencial o oculto da nova tecnologia” (McLUHAN, 2005, p. 80).

Essa recriação artística da tradição, se processando no gesto tradutor do presente, tem, por isso mesmo, uma ligação inevitável com o desenvolvimento dos meios de produção artística de seu tempo (PLAZA, 2008, p. 9), o que é evidente no caso do audiovisual. Com isso, torna-se necessária uma reflexão sobre as condições materiais da produção artística na contemporaneidade, que já contêm “no seu bojo”, como se verá, “a emergência da sincronicidade” (PLAZA, 2008, p. 10), do hibridismo e das relações intersemióticas.

3.2. Revolução eletroeletrônica e hibridismo

“As transformações”, afirma Plaza (2008), à luz de Walter Benjamin,

que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção (PLAZA, 2008, p.10)

Assim, a tradução, considerada - através dos conceitos de transcrição e intersemiótica - como prática artística, também deve ser pensada em relação com os suportes característicos de cada momento histórico. Estes meios se apresentam ao tradutor como numa “história de preferências e diferenças” (PLAZA, 2008, p. 10) entre códigos, formas e convenções. A tradução, pois, sofre uma dupla influência: dos procedimentos de linguagem e dos meios empregados.

Uma consideração histórica da arte pode, desta maneira, evidenciar que, com os sucessivos meios e suportes utilizados, desde os desenhos de Altamira até as tecnologias eletrônicas, mudam também os modos de apreensão e recepção (PLAZA, 2008, p. 10). Estes podem funcionar por meio da especialização de um sentido - como no caso da palavra escrita, por exemplo, que se fundamenta na visão, ao mesmo tempo em que a estende (McLUHAN, 1964, p. 103) - ou, por outro lado, por meio da relação sinestésica entre dois ou mais sentidos (McLUHAN, 2005, p. 39). Tal relação, sensorialmente híbrida, já se insinuava, conforme Plaza (2008), tanto na forma de “palimpsesto háptico-visual-acústico” (PLAZA, 2008, p. 11) dos desenhos pré-históricos como nas investidas simbolistas da poesia do século XX, e é o tipo de percepção a que tende fortemente nossa contemporaneidade, nos fenômenos de multimídia e intermídia (PLAZA, 2008, p. 12).

Se as formas de linguagem de cada época “contaminam e semantizam a leitura da história” (PLAZA, 2008, p. 10), a possibilidade de tradução nos dias de hoje se caracteriza inevitavelmente pela revolução eletroeletrônica (PLAZA, 2008, p.

12). Esta é definida, primeiro, por sua tendência à descentralização e à imediaticidade da recuperação de informação e, segundo, por sua operação a partir de tecnologias de alta velocidade que funcionam analogamente ao cérebro humano²¹.

A própria concepção de história, na era dos sistemas eletroeletrônicos, é consideravelmente desestabilizada, e passa a coexistir com a pré-história (PLAZA, 2008, p. 13). Conforme McLuhan, “A velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadólogos industriais, o iletrado com o semiletrado e o pós-letrado” (McLUHAN, 1964, p. 31). Uma das consequências dessa superposição de tecnologias, em que coexistem todos os períodos anteriores (PLAZA, 2008, p. 12), é a hibridização de meios, códigos e linguagens (PLAZA, p. 13, 2008). Para se situar a tradução neste contexto, é relevante a consideração de que

o caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo ‘intervisual’, ‘intertextual’ e ‘intersensorial’ com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia (PLAZA, 2008, p. 13)

Pode-se, assim, retomar novamente a fórmula conforme a qual as formas tecnológicas da atualidade funcionam como formas tradutoras, elas mesmas, da história: “os meios tecnológicos”, na época da revolução eletroeletrônica, canibalisticamente “absorvem e incorporam os mais diferentes sistemas sígnicos, traduzindo as diferentes linguagens históricas para o novo suporte” (PLAZA, 2008, p. 66). Deste modo, pode-se começar a pensar o audiovisual de orquestra como tradução intersemiótica ou transcrição da história, que ele recolhe na tradição musical orquestral, e contamina com a materialidade dos suportes do presente. Estes caracterizam-se pelo hibridismo, pela colaboração e pelo trânsito, de um lado, entre os sentidos humanos e, de outro, entre as matrizes (visual, verbal, sonora) da linguagem (SANTAELLA, 2009).

A tradução intersemiótica, portanto, pode ser entendida como prática crítico-criativa na historicidade dos meios, que sintetiza e reescreve a história por meio do

²¹ Como diz McLuhan, na época da tecnologia elétrica, “projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço” (McLUHAN, 1964, p. 17).

trânsito dos sentidos (PLAZA, 2008, p. 14), à mesma medida em que o pensamento se concretiza nas linguagens e em sua hibridização (PLAZA, 2008, p. 30).

3.3. Semioses do pensamento, comunicação e tradução

A questão passa a ser, agora, a concepção do processo pelo qual esses meios tecnológicos híbridos (no contexto deste trabalho, as técnicas audiovisuais) funcionam como tradutores da história (ligada, em nosso caso, à tradição musical de orquestra, e constituída da informação armazenada nas partituras e registros sonoros²²).

Em conformidade com a teoria de Charles S. Peirce, a tradução intersemiótica, como concebida por Plaza (2008), funciona à maneira de uma semiose. Os fundamentos deste conceito, no contexto da semiótica, podem ser entendidos a partir da definição do que é signo para Peirce:

Um signo 'representa' algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O 'representado' é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. [...] A significação de uma representação é outra representação. [...] Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade (PEIRCE apud PLAZA, 2008, p. 17)

Todo o pensamento, conforme as teses de Peirce, elaboradas em oposição ao conhecimento cartesiano via intuição, se processa na continuidade dos signos (SANTAELLA, 2009, p. 32) , e é portanto mediado e permanentemente inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito (PLAZA, 2008, p. 18). O pensamento em signos, desta maneira, não tem seu significado ou valor medido pelo seu conteúdo imediato e instantâneo, já que este só pode pertencer à categoria de primeiridade qualitativa e sentimental, mas pelas associações e conexões que estabelece com outros conhecimentos colaterais e pensamentos subsequentes. O significado, portanto, é sempre virtual (PEIRCE, 2012, p. 272) e conectivo em relação a outros signos e representações em progressão infinita.

Observando essa constante transmutação de signos em signos mais complexos, Plaza conclui que “qualquer pensamento é necessariamente tradução”

²² Cabe notar que parece haver uma tendência, na música “desencarnada” (SYMES, 2004) pelas mídias e tecnologias (CHION, 1994b), à “uniformização do estilo de execução” (CHION, 1994b, p. 94), ligada à “perfeição” de gravações canônicas. Certos músicos, assim, utilizam registros como “pontos de referência exegéticos” (SYMES, 2004, p. 44).

(PLAZA, 2008, p. 18) de um outro pensamento. E a esta propriedade ‘tradutória’ da semiose interna (PLAZA, 2008, p. 18), do ponto de vista do intérprete do signo e do pensamento, corresponde uma condição ‘tradutória’ também no terreno da linguagem e das semioses externas.

No âmbito da comunicação, das linguagens e sistemas sígnicos que envolvam diversas mentes²³, lida-se com a expressão concreta do pensamento por meio de suportes físicos (PLAZA, 2008, p. 19). A interação comunicativa, bem como foi visto a respeito do pensamento, só pode se dar por meio de signos, único tipo de entidade que transita entre as fronteiras dos ‘mundos’ externo e interno (PLAZA, 2008, p. 19).

A comunicação, portanto, exige a tradução de pensamentos sígnicos em suportes materiais e a extrojeção de pensamentos em linguagem (PLAZA, 2008, p. 19). E “mesmo o pensamento mais ‘interior’, porque só existe na forma de signo, já contém o gérmen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro” (PLAZA, 2008, p.19). Pensamento e linguagem são, assim, inseparáveis da perspectiva da tradução intersemiótica.

Tanto no pensamento como na linguagem e comunicação, pois, e tanto nas semioses interiores como sociais, a tradução se define e funciona por uma transmutação de signos em signos, ao modo de uma semiose. Este processo semiótico pode ser compreendido como

processo de “remessa”, para dentro e para fora, [e] de transformação num outro, [que] evidencia, de um lado, o enraizamento do símbolo no não-simbólico, isto é, no índice e no ícone, evidenciando, de outro lado, que só há signos produzindo sentido para interpretantes, descartada a possibilidade da coisa através do signo (PLAZA, 2008, p. 22)

Esta descrição aponta para o caráter simbólico de todo signo genuíno, que só se realiza em sua forma triádica (objeto-signo-interpretante). A semiose se completa, por assim dizer, na representação simbólica, mas esta não é independente das dimensões icônicas e indiciais. Cabe indicar melhor o sentido destes termos na teoria peirceana, ressaltando, novamente, que as três instâncias de representação²⁴ se interpenetram de maneira contínua, e que o pensamento sempre já é intersemiótico.

²³ Termo relacionado, em Peirce, ao papel semiótico do intérprete (não necessariamente humano).

²⁴ Que correspondem a três categorias de pensamento em signos: primeiridade, secundidade, terceiridade (PEIRCE, 2012, p. 52).

Os nomes ícone, índice e símbolo, na teoria de Peirce, dizem respeito às relações que um signo pode manter com seu objeto. O objeto de um signo é aquilo que o signo representa, e se divide em objeto imediato - tal como é representado no signo em questão - e objeto dinâmico - que é o “objeto no mundo” (PLAZA, 2008, p. 21) em sua capacidade de determinação ontológica do signo (SANTAELLA, 2000, p. 25).

Assim, a segunda tricotomia de signos²⁵ peirceana (PEIRCE, 2012, p. 52) descreve as categorias sígnicas em função de suas capacidades referenciais ou representativas:

O ícone se refere ao objeto denotado por suas qualidades próprias, internas ao signo icônico. Assim, o ícone só pode representar por semelhança (PEIRCE, 2012, p. 52), dado que é uma “consciência imediata” (DELEUZE, 2011, p. 128) que pode ou não estar encarnada num objeto real. Fala-se de representação por semelhança à medida, por exemplo, em que o puro azul icônico e singular remete a um azul específico encarnado em algum existente. Os significados que um signo icônico pode ter, por consequência, são meros sentimentos (PLAZA, 2008, p. 21).

O índice se refere a seu objeto em “virtude de ser realmente afetado por esse objeto” (PEIRCE, 2012, p. 52), operando, portanto, por contiguidade factual (PLAZA, 2008, p. 22). Assim, há, no signo indicial, uma predominância de caracteres determinados pelo seu objeto dinâmico, como deixa claro o exemplo de uma fotografia - cuja imagem se forma por uma relação real, via processos ópticos e químicos, com o objeto fotografado - ou de uma gravação fonográfica.

Um símbolo se refere a seu objeto por uma relação de lei (PEIRCE, 2012, p. 52). Depende, dessa maneira, de uma “contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado” (PLAZA, 2008, p. 22). Em uma palavra, de uma convenção ou hábito, como no exemplo da leitura de uma partitura.

Embora as três classes de signo se interpenetrem, a tradução, tradicionalmente pensada no seio da literatura e da poesia, costuma se associar à categoria simbólica (PLAZA, 2008, p. 23), que fundamenta a possibilidade das convenções - sem as quais não se pode pensar, por exemplo, o sistema alfabético - e que pode sustentar um princípio de fidelidade (CAMPOS, 2013, p. 167) entre signo

²⁵ A primeira tricotomia diz respeito aos fundamentos do signo, e a terceira a seus interpretantes. (Ver PEIRCE, 2012, pp. 45-61)

original e signo traduzido. Contudo, a tradução intersemiótica, como se verá, volta sua atenção para o signo estético, cuja especificidade é justamente a desestabilização deste predomínio do simbólico.

O audiovisual de orquestra, por sua vez, parece apontar para este tipo de transcrição concebida como criação de um signo estético, na medida em que, como se verá no capítulo de análises, se constitui por traduções de variadas ordens semióticas.

3.4. O signo estético sob dominância do ícone

A respeito do signo, foram mencionadas suas funções de representação, pensamento e comunicação, e como estas se caracterizam pela “continuidade típica da plenitude tricotômica” (PLAZA, 2008, p. 23) cuja forma mais perfeita é o símbolo. Embora a semiótica também trabalhe com a existência de signos degenerados (SANTAELLA, 2009, p. 40), como os icônicos, por exemplo, que não dispõem de poder referencial, o signo em processo genuíno de semiose e representação é triádico. Por meio do “enraizamento do simbólico no não-simbólico”, ou seja, de um hábito interpretativo que passa a valer para determinado objeto material, o símbolo constitui um ‘signo-para’ que tende à conexão funcional a um significado, e predomina sobre os aspectos indiciais e icônicos do signo que, contudo, constituem seu fundamento material (PLAZA, 2008, p. 23).

Se uma linguagem, porém, é elaborada com uma atenção voltada mais para a materialidade de suas características concretas do que para a funcionalidade de sua capacidade simbólica, tem-se aí um signo estético (PLAZA, 2008, p. 23). A função estética fundamenta-se, assim, num movimento de reflexão que uma linguagem instaura sobre as próprias qualidades de seu suporte. Dessa maneira, aparenta-se à ideia de função poética jakobsoniana, cuja característica fundamental é a autorreferência (PLAZA, 2008, p. 167).

Cabe lembrar que o signo genuíno representa um objeto dinâmico, que o determina. Assim, o objeto tem primazia real sobre o signo. Porém, primazia real não quer dizer primazia lógica: “na forma ordenada do processo triádico, o objeto é um segundo em relação ao signo, que é um primeiro” (SANTAELLA, 2000, p. 25) através do qual o objeto pode ser acessado. O modo como o objeto dinâmico é

apresentado no signo leva o nome de objeto imediato, e depende, portanto, dos caracteres materiais do signo (PLAZA, p. 23).

Um dos movimentos do signo, portanto, é o de semiose genuína, comunicativo-simbólica, que funciona por um tipo de atividade centrífuga (PLAZA, p. 23), na qual o objeto imediato remete (ou 'faz uma remessa') a um objeto dinâmico ou a um interpretante²⁶. Um movimento oposto, típico da função estética, porém, é a atividade "regressiva" (PLAZA, 2008, p. 23) do signo, seu movimento centrípeto que torna proeminente seu objeto imediato. Fugindo à função referencial, portanto, e obliterando a referência a um objeto dinâmico fora de si, o signo estético propõe construir seu objeto a partir de suas características materiais. Estas são, por definição, as características do signo "que nada têm a ver com a função representativa" (PEIRCE apud PLAZA, 2008, p. 24).

A classe sígnica que se presta a esta função estética deve ser aquela que não representa, mas somente se apresenta, e que, em termos de conhecimento, está apta a instaurar sentimentos e, no máximo, possibilidades de compreensão. Essa classe é a dos ícones, na qual se enraíza o signo estético (PLAZA, 2008, p. 31). É icônico o signo que não 'se distrai de si', suspendendo a remessa centrífuga tanto a um objeto quanto a um interpretante. Uma tal suspensão, no limite, tende à contracomunicação (PLAZA, 2008, p. 25), pois o signo estético icônico coloca-se a si próprio como objeto, e só tem poder evocativo por analogia. Em suma,

[e]nquanto o signo dominante simbólico é, por natureza, incompleto, buscando logicamente complementar-se na remessa ao interpretante, o signo estético [...] propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude (PLAZA, 2008, p. 31)

A transcrição, enquanto operação criativa em signos estéticos, liga-se, assim, à iconicidade, à materialidade e à autorreferência. Essa orientação, no *corpus* deste trabalho, pode ser verificada principalmente no vídeo de Humphrey Burton, em que predomina a dimensão icônica - como se verá mais detalhadamente no capítulo 4. Assim, se para certos autores, conforme se constatou na revisão literária, a

²⁶ O interpretante, que não se confunde com o intérprete, é, em Peirce, um processo evolutivo na interpretação contínua do signo (SANTAELLA, 2009, p. 47), que o instaura como efeito. "Um signo", diz Peirce (2012, p. 51), é um representâmen do qual algum interpretante é a cognição de um espírito". E ainda: "Um signo [...] 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 assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo" (PEIRCE, 2012, p. 46).

música é essencialmente pura e auto-suficiente, a tradução dirigida por Burton aponta para o modo como o audiovisual, passando ao largo da interdição da sinestesia, pode ser, ele mesmo, auto-referencial e constituir um signo estético.

Cabe, por ora, contudo, explicar de que forma uma tradução concebida como criação de signos estéticos, que tendem à suspensão da remessa sígnica e à contracomunicação, pode se processar numa transcrição cujo fundamento está na forma.

3.5. A tradução como transcrição de formas

A especificidade do signo estético, com sua suspensão da representação e da referencialidade, levanta uma série de problemas para a teoria da tradução. A incorporação da atitude contra-comunicativa parece, de saída, um rompimento com a lógica da tradução conforme descrita no começo deste capítulo. Ou seja, como movimento de semiose que se processa tanto no universo da linguagem como no do pensamento através de cadeias infinitas de tradução de signos em signos mais completos.

Este conflito se manifesta em alguns autores. Tanto Roman Jakobson como Octavio Paz consideram a função poética da linguagem intraduzível (PLAZA, 2008, p. 25-6). Ambos, porém, relativizam essa intraduzibilidade, indicando possibilidades de uma “transcodificação criativa” (PLAZA, 2008, p. 26). Jakobson (apud PLAZA, 2008, p. 26) fala em transposição criativa de uma forma poética a outra, e de transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro. Paz (apud PLAZA, 2008) substitui a tradução pelo conceito de transmutação, que tem o propósito de “produzir, com meios diferentes, efeitos análogos” (PLAZA, 2008, p. 26).

Para Albrecht Fabri (apud CAMPOS, 2013a, p. 1), a literatura (dentro da qual o autor pensa a função estético-poética) se caracteriza pela “sentença absoluta” que “não tem outro conteúdo senão sua estrutura”. Assim, não pode ser traduzida, pois que, para fazê-lo, seria necessária uma separação irrealizável entre palavra e sentido. Max Bense (apud CAMPOS, 2013a, p. 2), por sua vez, distingue entre informação documentária, semântica e estética. Esta última se caracteriza por sua fragilidade, pois não pode ser transmitida de outro modo senão pela forma que o artista lhe atribuiu. Assim, para Bense, enquanto a documentária e a semântica

podem se adequar a diversas codificações, a informação estética está fortemente ligada a sua realização (CAMPOS, 2013a, p. 2), e é, por princípio, intraduzível.

Entretanto, todas estas considerações sobre a impossibilidade de uma tradução estética, da perspectiva de Campos (2013a e 2013b), somente engendram a possibilidade, “também em princípio, da *recriação*” (CAMPOS, 2013a, p. 4). Haroldo de Campos costura, assim, uma ligação entre o original e o traduzido não por uma equivalência da informação estética, mas pelo princípio isomórfico:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos²⁷, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2013a, p. 4)

Por meio da noção de isomorfia, a transcrição, definida por Haroldo de Campos (2013b), e a tradução intersemiótica (PLAZA, 2008), na sua esteira, recuperam a concepção benjaminiana de tradução, que é “em primeiro lugar uma forma²⁸” (BENJAMIN, 1979 apud PLAZA, 2008, p. 28). Trata-se, pois, de um rompimento com o dogma da servitude imitativa (CAMPOS, 2013d, p. 167) da tradução, que se curva ao significado ‘literal’ do original. Passa-se, assim, a “traduzir o próprio signo” (PLAZA, 2008, p. 28) em sua fisicalidade e materialidade formal.

Se a tradução habitualmente se rende aos princípios da fidelidade e da literalidade, estes só podem subsistir na transcrição como fidelidade e literalidade relativas à forma, e não ao sentido ou conteúdo. A tradução deve, assim, “vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto” (PLAZA, 2008, p. 29). De saída, por sua vez, o audiovisual de orquestra, que se constitui na passagem da música para um novo suporte, assume este papel de transcriador de formas, ao mesmo tempo em que rompe com a noção de literalidade - tendo em vista que não se poderia traduzir idealmente o conteúdo de uma manifestação musical.

O procedimento de tradução estética propõe-se, em primeiro lugar, descobrir “qual o código de ‘formas significantes’²⁹”, “qual a equação de equivalência, de

²⁷ Em mineralogia, há isomorfismo ou isomorfia quanto duas substâncias de composição química diferente apresentam a mesma estrutura cristalina (DICIONÁRIO Larousse, 2006, p. 1419)

²⁸ Benjamin entende a forma como possuinte de “conteúdo tipológico específico; uma forma artística como a lírica é uma forma e [...] o ensaio [...] também o é” (BENJAMIN apud CAMPOS, 2013b, p. 96).

²⁹ Formas significantes, ou propriedades do significante, que abrangem as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão (CAMPOS, 2013b, p. 85).

comparação e/ou contrastes de constituintes” (CAMPOS, 2013b, p. 93) levada a efeito na construção sintagmática do original; em segundo lugar, “reequacionar os constituintes assim identificados” por meio da regência do isomorfismo icônico, que produz “o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor” (CAMPOS, 2013b, p. 93). Na tradução intersemiótica, por extensão, a diferença se introduz não mais devido à disparidade linguística entre original e tradução, mas pela imposição das características típicas dos diferentes sistemas sígnicos e suportes, que não deixam de poder, contudo, apresentar paralelismo isomórfico.

A tradução descrita como transcrição de formas por princípio isomórfico, ou paramórfico³⁰, no contexto da tradução intersemiótica, realiza a passagem de um signo a um novo suporte. Assim, tende-se a um desvinculamento do original pela elaboração de novos objetos imediatos, cujos caracteres materiais são determinados pelo sistema de signos no qual se traduz. Em outras palavras, os sistemas sígnicos e meios em questão “induzem a linguagem e a sintaxe³¹ a tomar encaminhamentos inerentes a sua[s] estrutura[s]” (PLAZA, 2008, p.30). Novamente deve-se afirmar, então, que o intuito na transcrição deixa de ser a representação de realidades ou conteúdos pré-existentes, mas a criação de novas formas³² (PLAZA, 2008, p.30).

O original, numa transcrição, conclui-se, tem seu sentido “alargado” e seu significado “tangenciado”, numa espécie de reverberação ou ressonância (PLAZA, 2008, p. 27) entre tradição e tradução que se dá no nível da forma. Pode-se verificar, no caso do audiovisual de orquestra, uma tal ressonância quando o audiovisual se relaciona à música por relações de semelhança de qualidades, conforme se verá em detalhe no capítulo de análises (e principalmente na seção 4.2.2). Assim, a forma da música ‘ilumina’, para retomar o termo benjaminiano, ou determina a forma do audiovisual, ao mesmo tempo em que este a ‘alarga’ e ‘tangencia’.

3.6. Estratégias de transcrição formal

Como já foi dito, na tradução estética, o princípio de fidelidade da tradução tem seu direcionamento alterado, passando da restituição de um significado

³⁰ “Paramorfismo [...] seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de ‘igualdade’ na transformação, contida no prefixo grego *iso-*” (CAMPOS, 2013b, p. 93).

³¹ O modo pelo qual elementos se reúnem na organização de elementos mais complexos (SANTAELLA, 2009, p. 112)

³² Este é o critério principal para a distinção dos termos tradução e transcrição no contexto deste trabalho.

transcendental para a transcrição de formas significantes (CAMPOS, 2013b, p. 96). Esta operação, em que a forma do signo traduzido como que ressoa a do original, implica, para Júlio Plaza (2008, cap. 3), que o gesto tradutor possa se desenvolver por meio (1) da captação da norma na forma, (2) da operação sobre o intracódigo em que se organiza a forma e (3) da apreensão da forma como qualidade sincrônica (PLAZA, 2008, p. 71).

A tradução intersemiótica caracteriza-se, como vimos, pelo hibridismo, tanto de pensamento quanto de meios e linguagens. As qualidades e estruturas dos suportes tradutores, assim, funcionam como interpretante do signo original (PLAZA, 2008, p. 67) – ou, genericamente falando, da tradição. Neste sentido, pode-se chamá-las de interfaces.

Ora, na transcrição ressonante de formas, o que permite essa ressonância é um legissigno, que terá, portanto, a função transmutadora de interface (PLAZA, 2008, p. 67). Assim, a primeira estratégia de tradução em relação à forma, a da captação da norma na forma, liga-se aos legissignos, concebidos por Peirce como lei e convenção, ou seja, como tipo geral cujas atualizações (ou ocorrências) constituem réplicas (PEIRCE, 2012, p. 52).

3.6.1. Norma e legissignos

A ressonância da forma se dá sob a regência de uma lei. Como diz Haroldo de Campos, “a tradução é uma forma, regida pela lei de outra forma” (CAMPOS, 2013, p. 52). Esta lei, importa notar, se encontra já em potencial em seu respectivo original. A esta propriedade do signo se dá o nome de translatabilidade (Campos, 2013b, p. 96).

A apreensão dos legissignos, que organizam a norma nas formas, requer a compreensão de suas três propriedades. O primeiro processo legissínico característico é o de *transdução*³³, responsável pela passagem de uma ordem para outra. Embora essa mediação acarrete um ganho ou perda de informação estética (PLAZA, 2008, p. 72), o legissigno transdutor perfeito tende a sua conservação.

O segundo traço característico dos legissignos é o *paramorfismo*. O legissigno, já em Peirce, “tem identidade definida, embora geralmente admita grande

³³ Em física, a transformação de um tipo de energia em outro de natureza diferente. (DICIONÁRIO Larousse, 2006, p. 2594)

variedade de formas” (PEIRCE apud PLAZA, 2008, p. 73). Logo, um objeto estético pode ser traduzido em diversas ‘encarnações’ e suportes, à guisa do princípio paramórfico (CAMPOS, 2013a, p. 4). Esta característica, que já foi mencionada, resulta em um rompimento com as noções de autoria e originalidade, e aponta para um estudo comparativo das artes mais em função de suas formas significantes que pela “restituição do sentido” (CAMPOS, 2013b, p. 96).

Uma terceira característica dos legissignos é seu funcionamento de *otimização*, que possibilita a significação por conceitos representativos. O que implica, no limite, em previsibilidade e regularidade (PLAZA, 2008, p. 73).

Assim, o legissigno - que funciona como interface na tradução intersemiótica e envolve transdução, paramorfismo e otimização - fornece inteligibilidade e significação às formas envolvidas, “estabelece as relações semânticas” e “organiza os percursos da leitura” (PLAZA, 2008, p. 76). Interiormente a esta classe de signos, pode-se pensá-los numa divisão três de grupos com a seguinte disposição (PLAZA, 2008, pp. 71-87):

- Legissignos
 - Legissignos-icônico-remáticos
 - Legissignos-indicativos
 - Legissignos-indicativos-remáticos
 - Legissignos-indicativos-dicentes
 - Legissignos-simbólicos
 - Legissignos-simbólicos-remáticos
 - Legissignos-simbólicos-dicentes
 - Legissignos-simbólicos-argumento

O primeiro grupo legissignico é o dos legissignos-icônico-remáticos, em que predominam as relações por semelhança e tem um máximo de ambiguidade (PLAZA, 2008, p. 76). Trata-se de um legissigno por organizar a estrutura sintática; é icônico por envolver o caráter material do objeto imediato e tem caráter remático por estar apto a representar somente na medida da possibilidade (PEIRCE, 2012, p. 53). Neste grupo caberia, assim, a função poética da linguagem (PLAZA, 2008, p. 76).

O segundo grupo é o dos legissignos-indicativo-remáticos e indicativo-dicentes. Aqui se localiza a matriz da organização semântica. Enquanto signo de lei, estruturam a tradução, mas ao mesmo tempo indicam seu original por contiguidade

(PLAZA, 2008, p. 77). Retorna-se, assim, à remessa do signo aos interpretantes imediatos e dinâmicos, com que o primeiro grupo não podia se conectar (senão por puras possibilidades interpretativas). Numa prática artística como a *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, o resultado indicia o gesto e a velocidade de sua pintura (PLAZA, 2008, p. 77). No caso de uma gravação fonográfica, o resultado indica o som por ser efetivamente determinado por ele; e no caso de certos exemplos de audiovisual de orquestra, conforme se verá melhor no capítulo 4, o vídeo pode também remeter, enquanto índice, a sua causa.

O terceiro grupo é o dos legissignos-simbólico-remáticos, simbólico-dicentes e simbólico-argumentais. Estes tendem à eliminação da ambiguidade e ao privilégio do reconhecimento e tradução de universais ou conceitos representativos (PLAZA, 2008, p. 77). Por isso, estão ligados ao hábito, à memória e ao repertório.

Cada grupo de legissignos, percebe-se, se define pela relação de predominância entre seus componentes icônicos, indiciais e simbólicos. Semelhantemente, a série de intracódigos apresentada a seguir tem uma composição sígnica mista. Como diz Plaza (2008),

o importante para se entender as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define a priori se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (PLAZA, 2008, p. 67)

3.6.2. Intracódigo

Uma segunda via de abordagem à transcrição de formas se dá no nível do intracódigo (PLAZA, 2008, p. 78). Se os legissignos, conforme acima apresentados, permitem a passagem de uma forma a outra, o intracódigo diz respeito à configuração das relações internas à forma e à concretude do signo. Trata-se da atividade interior da linguagem, que determina a relação entre as partes que constituem sua materialidade (PLAZA, 2008, p. 79).

Os aspectos do intracódigo, assim definido, tendem a se mostrar no primeiro plano quando se trata de linguagens ou estéticas de “poética fisicalista”, com ênfase na materialidade do signo enquanto suporte, as quais Plaza chama de construções

“fáticas” (PLAZA, 2008, p. 83), e que novamente remetem à noção de signo estético e sua capacidade auto-referencial ou contracomunicativa.

O intracódigo pode arranjar-se por contiguidade e semelhança (PLAZA, 2008, p. 79), conforme o diagrama:

- Intracódigo
 - Atividade sígnica por contiguidade
 - Topológica
 - Referencial
 - Convencional
 - Atividade sígnica por semelhança
 - De qualidades
 - Por justaposição
 - Por mediação

O primeiro tipo de atividade sígnica por contiguidade é topológico (PLAZA, 2008, p. 79). Nesta categoria, já se encontram manifestações de signos, enquanto existentes, as mais elementares. Um ponto, por exemplo, ou uma linha, no momento em que passam a contrastar com o fundo, põem-se em contiguidade topológica com o suporte³⁴.

O segundo tipo é o da contiguidade por referência³⁵, que se dá quando um mesmo signo ocorre em distintas circunstâncias, acarretando uma subversão das expectativas do intérprete. Um exemplo é a tradução que Pierre Menard, personagem de Borges (2011) faz do Don Quijote de Cervantes (PLAZA, 2008, p. 81). Apesar de o livro ser idêntico, palavra a palavra, a diferença contextual espaço-temporal gera sentidos diferentes. Outro exemplo é a palavra, que, retirada da proposição, não tem significado algum. A palavra é um “camaleão” (PLAZA, 2008, p. 81) que varia de acordo com o fluxo em que se encaixa. Semelhantemente, no audiovisual de orquestra, a música é deslocada para novos suportes e circunstâncias, o que resulta numa expansão do sentido de peças como a de Beethoven, que analisamos no capítulo 4.

Já a contiguidade por convenção se refere às conexões sintáticas normativas (PLAZA, 2008, p. 81) que articulam elementos por padrões definidos. Desta

³⁴ Em termos de teoria da informação, trata-se, aqui, da distinção entre sinal e ruído (PLAZA, 2008, p. 79)

³⁵ Preferiríamos nomeá-la ‘contextual’.

maneira, a representação figurativa, por exemplo, que apresenta uma perspectiva (geralmente, monocular) predetermina a distribuição dos elementos numa abstração bidimensional que funciona por convenção. No caso do audiovisual de orquestra, o exemplo do vídeo dirigido por Humphrey Burton (seção 4.2.1) é construído a partir de convenções ligadas à estrutura e ao evento do concerto presencial.

A atividade sígnica do intracódigo, além da contiguidade, opera ainda por semelhança (PLAZA, 2008, p. 81), de três maneiras. Em *primeiro* lugar, por semelhança de *qualidades* (PLAZA, 2008, p. 81). Neste nível podem se dar uma série de passagens e transformações, entre as quais

- formas hápticas podem dar a representação de formas visuais e vice-versa;
- formas musicais podem dar representação de espaços, volumes, sentimentos hápticos, cheiros, cores etc.
- formas visuais podem dar representações de formas temporais;
- formas cromáticas ou visuais podem dar sensação sinestésica de peso ou de temperatura, etc. (PLAZA, 2008, p. 82)

A semelhança de qualidades se estabelece sinestesticamente quando a percepção tende ao “intercâmbio de informação entre os sentidos como forma de apreender o estímulo como um todo” - e este trânsito inter-sensorial é uma “tendência natural da mente” (PLAZA, 2008, p. 82). Como já se viu no conceito de intersemiótica, não há pensamento nem percepto especializado (PLAZA, 2008, p. 82). Característica da atividade sígnica por semelhança de qualidades, portanto, é a reversibilidade (PLAZA, 2008, p. 82) entre sentidos.

Segundo, na semelhança por *justaposição*,

um elemento não apresenta em relação ao outro uma semelhança qualitativa, isto é, suas qualidades materiais são diferentes, mas a proximidade (justaposição) entre eles é capaz de revelar uma semelhança essencial pela qual eles estão unidos e que, sem a proximidade, não poderia ser revelada. (PLAZA, 2008, p. 82)

A justaposição, portanto, tem caráter copulativo (PLAZA, 2008, p. 83). Um exemplo é o ideograma, em que os elementos são autônomos mas cuja justaposição produz uma “relação ou comunhão entre ambos” (PLAZA, 2008, p. 83).

Terceiro, o intracódigo pode ainda engendrar uma relação de semelhança por *mediação*, quando um terceiro termo resulta da união entre partes diferentes. A semelhança mediada engloba, pois, metáforas verbais ou visuais (PLAZA, 2008, p. 83) e se apresenta, por exemplo, no audiovisual de orquestra quando este aproxima a figura do maestro e a emoção puramente qualitativa da música (seção 4.2.1).

Nas operações do intracódigo por contiguidade e semelhança, como se vê, estão as condições para que uma linguagem funcione com um viés fático, de contato, que tenda à contracomunicação por meio da ênfase na materialidade e na autorreferência (PLAZA, 2008, p. 83). Pode-se, assim, “dissolver” a função comunicativa numa “bruma de significantes” (PLAZA, 2008, p. 84).

3.6.3. Qualidade sincrônica

Deve-se reconhecer ainda um último modo de apreender a forma no contexto da transcrição. O sentimento se define como tipo mais imediato de conhecimento (PLAZA, 2008, p. 84). Enquanto a análise faz o caminho inverso, descrevendo seu objeto por uma sucessividade de partes articuladas, a percepção estética tende a conservar o caráter de apreensão global, sincrônica e sentimental (PLAZA, 2008, p. 84).

A forma, neste nível de compreensão sincrônica, se expressa por apresentação qualitativa, e não por referencialidade (PLAZA, 2008, p. 86). Pensa-se, aqui, na arte como expressão de meros sentimentos pré-codificados: não a ‘alegria’, a ‘tristeza’, mas uma pura virtualidade heterogênea³⁶. A música, por exemplo, “desenvolve-se no tempo, mas não no tempo do relógio, antes no tempo sentido” (PLAZA, 2008, p. 85), e a pintura também é mera virtualidade espacial que não se rende ao espaço real.

Assim concebida, contudo, a forma é inarticulável e inefável, resistindo à análise. E a tradução correspondente a este nível não poderá ir além de uma definição que a compreenda como “transformação de aparências em aparências” (PLAZA, 2008, p. 87). É evidente, assim, que o mais relevante valor epistemológico no estudo de Júlio Plaza sobre a transcrição no nível das formas reside nas noções de norma e intracódigo.

³⁶ Na acepção bergsoniana da palavra, de cujo sentido Plaza (2008) parece aqui se aproximar, heterogênea é a multiplicidade em que se desenvolve a duração vivida, definida como pluralidade de termos interpenetrantes (MOULARD-LEONARD, 2008).

3.7. Tipologia das traduções intersemióticas

Sintetizando a última seção, pode-se dizer que a transcrição apreende a forma e opera sobre ela em diferentes níveis, conforme a considere enquanto norma, intracódigo ou qualidade sincrônica. Os tipos de tradução efetivamente engendrados, embora misturem diversos destes caracteres e operações, com proeminência de uns sobre outros, são divididos, com o propósito de uma operacionalização dos conceitos apresentados, por Plaza (2008, cap. 4) numa tipologia mais abstrata. Três, portanto, são apontadas como as matrizes fundamentais de tradução: icônica, indicial e simbólica (PLAZA, 2008, p. 90).

A *tradução icônica* funciona pelo princípio de similaridade de estrutura, e estabelece analogias entre os objetos imediatos do original e do traduzido, mas só pode produzir significados enquanto qualidades e aparências (PLAZA, 2008, p. 90). A lei transdutora, que opera como um legissigno de interface, deve, neste nível, “enfrentar o intraduzível do objeto imediato do original” (PLAZA, 2008, p. 90). A tradução icônica se conecta, assim, à fragilidade da informação estética (p. 40 deste trabalho), à imprevisibilidade e à materialidade do signo.

O caso, utilizado como exemplo, da tradução icônica *ready-made* (PLAZA, 2008, p. 90-91) é ilustrativo: cabe ao tradutor, neste processo, não mais que aproximar estruturas semelhantes que indicam a concretização de um legissigno em mais de uma forma³⁷. O encontro, promovido pela sensibilidade do tradutor, entre estas estruturas aponta para uma reciprocidade tradutória: “neste caso cabe a pergunta: qual é o original e qual é a tradução?” (PLAZA, 2008, p. 91). A tradução que Walt Disney faz de Beethoven ao incorporar a Sexta Sinfonia em seu *Fantasia* (1940), por exemplo, promove o encontro da mitologia grega com a obra do compositor alemão. O filme aproxima da representação musical de um dia no campo uma série de personagens da mitologia grega que servem como fio narrativo ao desenvolvimento dos sentimentos indicados por Beethoven nos títulos dos movimentos da sinfonia.

A *tradução indicial*, por sua vez,

se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade [...]. O objeto imediato do original é apropriado e

³⁷ Lembremos que, para Peirce, o legissigno “admite uma grande variedade de formas” (PEIRCE apud PLAZA, 2008, p. 73)

transladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do objeto imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula (PLAZA, 2008, p. 91)

Nesta transposição do ‘mesmo’ para um novo meio, tem-se “correspondências ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signos” (PLAZA, 2008, p. 92). A tradução indicial obtém, não obstante a transformação qualitativa dos objetos imediatos dos signos, continuidade e identificação por contiguidade, indiciando a relação de determinação contactual (PLAZA, 2008, p. 92) entre signos. Suas figuras principais são o homeomorfismo (equivalência topológica ponto a ponto) e a metonímia (deslocamento de partes do original e alocação no novo contexto sígnico) (PLAZA, 2008, p. 92).

A *tradução simbólica*, finalmente, “opera pela contiguidade instituída” (PLAZA, 2008, p. 93), ou seja, por hábitos interpretativos convencionais, e é feita por meio de metáforas, símbolos ou outros signos representativos. Ao acentuar os caracteres referenciais, tornando dominante a ‘remessa’ sígnica, “eludem-se os caracteres do objeto imediato” original (PLAZA, 2008, p. 94). Neste tipo de tradução, logo, trata-se de evidenciar mais os significados abstratos e intelectuais do que os sensíveis.

Estes três tipos de tradução distinguidos na tipologia de Júlio Plaza (2008) podem apontar para uma predominância mais genérica de caracteres de primeiridade, secundidade ou terceiridade nas traduções realizada pelo audiovisual de orquestra. Os conceitos relacionados às operações de tradução no nível do intracódigo, por sua vez, podem oferecer ferramentas para pensar pontos mais específicos do funcionamento da normatização e das relações de semelhança e contiguidade que o vídeo, considerado como legissigno transdutor, mantém com a música ‘original’.

No capítulo seguinte, esse arcabouço teórico fundamenta a análise de um *corpus* de audiovisuais de concerto que compartilham a mesma composição musical (Sexta Sinfonia de Beethoven). Apresentadas após a introdução deste *corpus* e da peça musical tida como ‘original’ a ser traduzida, as análises se pautam pelo problema fundamental desta pesquisa: de que maneiras o audiovisual de concerto, concebido como tradução intersemiótica, transcria a música orquestral?

4 TRADUÇÕES AUDIOVISUAIS DA SINFONIA PASTORAL DE BEETHOVEN

4.1. A sexta sinfonia de Beethoven

4.1.1. A obra musical

A Sinfonia Nº 6 em Fá maior de Ludwig van Beethoven, também chamada de Sinfonia Pastoral, cujos primeiros esboços datam de 1802, estreou em 1808, em Viena, e manifesta o romantismo dessa época através de sua idealização da natureza e do povo (*Volk*) campestre (RUSSEL, 2003, p. 1). Dentre as sinfonias de Beethoven, a Sexta se destaca pelo lirismo relaxado, humor e expansão melódica por oposição à concentração motívica (RUSSEL, 2003, p. 1).

Desde o século XVII, e possivelmente desde os gregos, já se estabelecera uma tradição de música pastoral, cujas características principais cristalizaram-se num estilo pastoral clássico no início do século XVIII (COOPER, 2000, p. 189). Dentre os traços marcantes desse estilo, que Beethoven utilizou amplamente na construção de sua sexta sinfonia, estão

humores gentis, textura homofônica, uso proeminente de madeiras, baixos pedais [...] ou harmonias muito simples, tonalidades maiores (mais frequentemente Sol ou Fá), melodias dançáveis ou líricas em movimento coordenado, frequentemente em métrica composta, e algumas vezes sons efetivamente rurais como imitações de cantos de pássaros e chamados de caça (COOPER, 2000, p. 189, tradução nossa³⁸).

Entre as anotações nos esboços da partitura, muito raras entre a obra de Beethoven, consta a frase “cabe ao ouvinte descobrir as situações por ele mesmo” (COOPER, 2000, p. 189). No segundo movimento, por outro lado, o compositor aponta, sobre certas passagens das madeiras, inclusive a espécie de pássaro que lhes corresponde: rouxinol, cuco, codorna (COOPER, 2000, p.189).

O trabalho, conforme publicado, se intitula ‘*Sinfonia Pastoral, ou lembrança da vida campestre. Mais expressão de sentimento do que pintura*’. Lembremos que a música programática é, entre os alemães, chamada de *Tonmalerei*: pintura sonora (NIETZSCHE, 2010, p. 103).

³⁸ “They commonly included gentle moods, homophonic texture, prominent use of woodwind instruments, drone basses (in imitation of bagpipes) or very simple harmonies, major keys (most often G or F), lyrical or dance-like melodies in mainly conjunct motion, often in compound metre, and sometimes actual rural sounds such as imitation birdsong or horn-calls”

A obra, cuja tonalidade predominante é Fá maior, se divide em seis movimentos, com seus títulos correspondentes:

- I: *Allegro ma non troppo*. Despertar de sentimentos alegres com a chegada ao campo (*Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande*).
- II: *Andante molto moto* em Si bemol maior. Cena à beira de um riacho (*Scene am Bach*).
- III: *Allegro*. Encontro contente da gente do campo (*Lustiges Zusammensein der Landleute*).
- IV: *Allegro* em Fá menor. Trovão e Tempestade (*Gewitter. Sturm*).
- V: *Allegretto*. Canto do pastor. Sentimentos de gratidão e alegria depois da tempestade (*Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*).

O primeiro movimento, em forma sonata, se mantém majoritariamente no mesmo tom, havendo, contudo, uma ênfase atípica na subdominante, grau da escala tonal que mais relaxa a tensão (COOPER, 2000, p. 189). Os cantos de pássaros no segundo movimento são interpretados pelo biógrafo Barry Cooper como uma expressão da natureza louvando deus (COOPER, 2000, p. 191). Até este ponto, trata-se do encontro com o 'natural', da chegada no campo; já a partir do terceiro movimento, Beethoven volta-se para o homem (GROVE, 1896). No quarto movimento, uma 'tempestade' se instaura em meio a uma instabilidade tonal, com mudanças constantes de harmonia cromática e falta de padrão rítmico (COOPER, 2000, p. 191). Nesta etapa, alguns instrumentos são incluídos que não apareceram antes, como a flauta *piccolo* e os trombones. A tempestade se desfaz com a emergência de um 'tema do arco-íris' em Dó maior, cujo desenvolvimento se dá no último movimento na forma de um chamado pastoral alpino (COOPER, 2000, p. 191).

Esta série de elementos dispersos a respeito da sinfonia, tanto nas anotações e títulos do compositor como na interpretação que alguns autores fazem da música, parece indicar um conflito que opõe, de maneira implícita, a música enquanto expressão de sentimentos e a música enquanto pintura sonora. De qualquer forma, mesmo o uso desta expressão (pintura) já aponta para uma dimensão imagética da Sexta Sinfonia de Beethoven, e talvez mesmo audiovisual.

4.1.2. Relações com o audiovisual

Ao longo da pesquisa, várias versões em vídeo da Sexta Sinfonia de Beethoven foram observadas, e embora com isso possamos indicar alguns encontros da obra com o audiovisual, uma filmografia perfeitamente compreensiva não foi encontrada e tampouco poderá ser aqui elaborada. Uma pesquisa em livrarias, lojas de música e na internet pode constatar diversas versões em DVD, dedicadas majoritariamente ao retrato de execuções da sinfonia em concertos ao vivo. Alguma parte desta produção, que referenciamos nos anexos deste trabalho, se encontra gratuitamente no YouTube.

Nestes vídeos, parece haver um padrão estabelecido para o registro visual, que tem seu exemplo, no *corpus* deste trabalho, com a versão de Humphrey Burton, cujas características (analisadas na seção 4.2) repetem-se com frequência. Algumas versões, contudo, destacam-se por fugir dessas características costumeiras, e elaborar, no registro visual, traduções que escapam à regra da “retransmissão [de um concerto] em que o artista não estaria consciente da presença da câmera” (CHION, 1994b, p. 40). Entre estas, estão as versões em desenho animado de Isao Takahata e a de Walt Disney, além das versões de Hugo Niebeling e Stephen Malinowski, que analisaremos a seguir.

Disney, em *Fantasia* (1940), filme que pode ser considerado um precursor do gênero videoclipe (CONTER; ROCHA, 2006), apresenta um tipo de programa audiovisual de música clássica (no sentido em que há um ‘programa’ no concerto). Entre várias obras, como a Sagração da Primavera de Stravinsky, o Quebra-Nozes de Tchaikovsky e a Tocata e Fuga em Ré menor de J. S. Bach, inclui-se a Sexta Sinfonia de Beethoven. A execução integral da obra pela Orquestra da Filadélfia regida por Leopold Stokowski é acompanhada, no registro visual, por desenhos que se relacionam, via de regra, com as imagens sugeridas por Beethoven nos títulos dos movimentos da sinfonia.



I: Despertar de sentimentos alegres com a chegada ao campo



II: Cena à beira de um riacho.



III: Encontro contente da gente do campo



IV: Trovão e Tempestade



V: Canto do pastor. Sentimentos de gratidão e alegria depois da tempestade.

As cenas correspondentes aos movimentos são povoadas, no desenho de Disney, por diversos personagens, como os pégasus no lugar do ‘povo’ de Beethoven, Baco presidindo a festa do terceiro movimento, Zeus instaurando a tempestade do quarto e um centauro como o pastor do quinto.

Já o filme de Isao Takahata *Gauche, o violoncelista* (1982) é a adaptação em animação do conto homônimo do escritor japonês Kenji Miyazawa publicado em 1934. A história se passa nas quatro noites anteriores a um concerto em que o

protagonista executará a Sinfonia Pastoral, e a versão de Takahata, naturalmente, tem a obra de Beethoven como trilha sonora.

Há ainda versões como a do selo Naxos (2001) que combinam a música de Beethoven (cuja execução, neste caso realizada pela Orquestra Filarmônica Eslovaca regida por Michael Halász, não se vê) com imagens de paisagens e cenários naturais e turísticos, principalmente destinos do interior da França.

Todas essas versões excepcionais, embora relevantes para uma análise exaustiva sobre a obra de Beethoven, distanciam-se, para nossos propósitos, em demasia da presença da orquestra. O *corpus* acabou formado, assim, com uma versão que consideramos exemplar do modelo mais frequente de adaptação de obras orquestrais em audiovisual (Burton), uma versão que aponta para um rompimento desse paradigma (Niebeling) e uma que representa a produção contemporânea (Malinowski), conforme as apresentamos a seguir.

4.1.3. Corpus

4.1.3.1. Versão de Humphrey Burton

Humphrey Burton (1931), produtor e apresentador inglês, além de biógrafo de Leonard Bernstein (1918-1990), teve um longo relacionamento de trabalho com o regente americano. Este último foi um dos grandes nomes da disseminação da música de concerto europeia pelos meios de reprodutibilidade técnica no século XX, como mostra, entre outros, o estudo de Norman LeBrecht (2007) sobre a 'vida e a morte' da época das grandes gravadoras de música clássica no século XX.

Bernstein e Herbert von Karajan (1908-1989) são possivelmente os principais exploradores das possibilidades do vídeo em contato com a orquestra a partir dos anos 60, das quais o precursor fora Arturo Toscanini em 1948 com a primeira transmissão ao vivo de um concerto na TV (LEBRECHT, 2007, p. 42). Bernstein gravou, com direção de vídeo de Humphrey Burton, ciclos completos das sinfonias de Beethoven e Mahler. É na série de gravações para a Unitel/Deutsche Grammophon de 1978 que se encontra a versão com a Filarmônica de Viena que analisamos a seguir. Ressaltamos que o tipo de acompanhamento que Burton elabora ali é exemplar do resto da obra filmada de Bernstein, e ademais de grande parte das produções audiovisuais de orquestra, se caracterizando pela ideia de retransmissão de um concerto presenciado ao vivo, como já apontara Chion (1994b, p. 40).

4.1.3.2. Versão de Hugo Niebeling

Hugo Niebeling (1931), diretor e produtor alemão indicado ao Oscar em 1963, colabora com o maestro Herbert von Karajan no fim dos anos 60 no ciclo de sinfonias de Beethoven que este gravava pela Unitel/Deutsche Grammophon. Sua participação como diretor, embora prevista para as sinfonias nº 3 e 6, acabou restrita à Sexta, realizada em 1967, que analisaremos a seguir. Apesar de as filmagens da Terceira, realizadas em 1971, terem sido dirigidas por Niebeling, Karajan se impôs na edição do material, o que resultou num produto final muito diferente do previsto pelo diretor, e também claramente diferente do que se vê na Sexta Sinfonia.

A atitude de von Karajan relativa a Niebeling, e seu forte envolvimento, no fim de sua carreira, com a construção de um legado em vídeo são retratados no filme de Georg Wübbolt *Herbert Von Karajan: Maestro for the Screen*, de 2008. O interesse do maestro alemão pelo audiovisual se inicia com o lançamento do suporte videocassete pela Sony, em 1970. Enquanto porta-voz da empresa, von Karajan chegou a anunciar em entrevista coletiva que os vídeos em breve substituiriam todos os registros fonográficos (LEBRECHT, 2007, p. 144).

O filme de Wübbolt mostra que Niebeling, tratando de inovar no acompanhamento visual que se daria à Sinfonia Pastoral por meio de influências que vão desde o *film noir* até as experiências de vanguarda dadaísta com o cinema, decepciona von Karajan, que preferia tomadas suas em *close* como fio condutor principal do vídeo. E, nisso, pode-se constatar, o maestro está acompanhado da crítica. O tradicional *Penguin guide to recorded classical music* (MARCH et altri, 2009), referindo-se ao ciclo de Beethoven de Karajan, diz que

a *Quarta* e a *Quinta* sinfonias são performances ao vivo e têm toda a intensidade comunicativa adicionada que isso implica. Karajan agora é creditado como tendo tomado a direção de vídeo para si, e o começo da *Quarta* é cativante, tanto visual como musicalmente. A câmera com frequência nos posiciona muito próximos da orquestra, vendo os músicos quase da perspectiva do condutor. A *Quinta* é esplêndida, com toda a adrenalina e calor pelos quais Karajan é conhecido, e um final eletrizante. A *Pastoral*, ai de mim, embora lindamente tocada, é a mancha na coleção. Hugo Niebeling, o diretor, distribui a orquestra em fileiras serradas, como se num quartel, e há efeitos de iluminação exagerados, *fades*, mudanças de câmera desconcertantemente rápidas, *close-ups* curiosos [...], perdas de foco, e por aí vai. É tudo muito excêntrico e auto-consciente, e o espectador é frequentemente tentado a fechar seus olhos – o que é uma pena, pois que

a execução musical é gloriosa e merecia mais (MARCH et altri, 2009, p. 100, tradução nossa³⁹)

4.1.3.3. Versão de Stephen Malinowski

O americano Stephen Malinowski (1953) é compositor, inventor e videasta. Seu canal no YouTube têm mais de 100 milhões de visualizações, e seu acervo é composto de um único tipo de vídeo. Desde os anos 70, perturbado pela dificuldade de leitura das partituras tradicionais (MALINOWSKI, 2014b), Malinowski trabalha no conceito de *Music Animation Machine* (MAM), que acabou desembocando em diversas frentes: estratégia de produção de vídeos (cujo resultado se vê no YouTube), software de visualização de música (em formato MIDI) e aplicativo educativo para *tablets*.

Na produção de audiovisual, o processo de Malinowski é a conversão da música num tipo de notação (MALINOWSKI, 2014b) mais simples e intuitiva que a linguagem musical tradicional, cujos símbolos (pentagrama, claves, bemois e sustenidos) são dispensados. Ressalte-se que o processo enraíza-se na gravação da obra em questão, e não na partitura: o *timing* do vídeo é, assim, determinado em função da música conforme executada.

O resultado, segundo o videasta, é uma visualização da estrutura da música e de sua lógica, facilitada até o nível de compreensão de crianças (MALINOWSKI, 2014b). O diagrama que o site do autor oferece explica sucintamente a estrutura de seus vídeos da seguinte maneira:

³⁹ “the *fourth* and *fifth* symphonies are live performances and have all the added communicative intensity that this brings. Karajan is now credited as having taken over the video direction himself, and the very opening of the *Fourth* is arresting, both visually and musically. The camera often places one very close to the orchestra, seeing the players almost from the conductor’s own viewpoint. The *Fifth* is superb, with all the adrenaline and warmth for which Karajan is famous, and a thrilling finale. Alas, the *Pastoral*, beautifully played though it is, is the one blot in the set. Hugo Niebeling, the director, lays out the orchestra in serried ranks, as if on the barrack square, and there are exaggerated lighting effects, fades, disconcertingly quick changes of camera shots and angles, curious close-ups (as at the start of the *Andante*), losses of focus, and so on. It is all very eccentric and self-aware, and one is often tempted to close one’s eyes – which is a pity, for the music making is glorious and deserves better” (MARCH et altri, 2009, p. 100)



40

Em seus mais de 375 vídeos disponíveis no canal do YouTube⁴¹, Malinowski explora uma imensa variedade do repertório da música ocidental de concerto, de câmara e solo, na qual consta uma versão da Sinfonia Pastoral de Beethoven, que analisaremos adiante. Algumas das entradas mais populares (a de Debussy tendo mais de 23 milhões de visualizações) são exemplificadas abaixo.



Clair de Lune, Debussy



Tema da *Toccata e Fuga em Ré menor*, J.S. Bach



Acorde inicial e entrada do tema nos baixos no *allegretto* da Sinfonia Nº 7 de Beethoven

Em seus escritos, Malinowski revela sua intenção de apresentar ao ouvinte o movimento melódico, a textura composicional e a estrutura da peça. Para esses propósitos, a partitura tradicional é insuficiente à medida que usa símbolos em

⁴⁰ Tradução nossa

⁴¹ < <https://www.youtube.com/channel/UC2zb5cQbLabj3U9I3tke1pg> >

múltiplas camadas (MALINOWSKI, 2014b) de convenções, as quais o intérprete deve dominar. A isso se adiciona o fato de que, numa obra como uma sinfonia, os instrumentos são isolados em suas partes (e claves) respectivas. Em notação MAM, todas as notas fazem parte de uma mesma “equipe” (MALINOWSKI, 2014b), e a visualização integrada se torna muito simples. A MAM, conclui, “reforça, através de uma experiência sinestésica, a relação entre som e estrutura visível” (MALINOWSKI, 2014b).

4.2. Análises

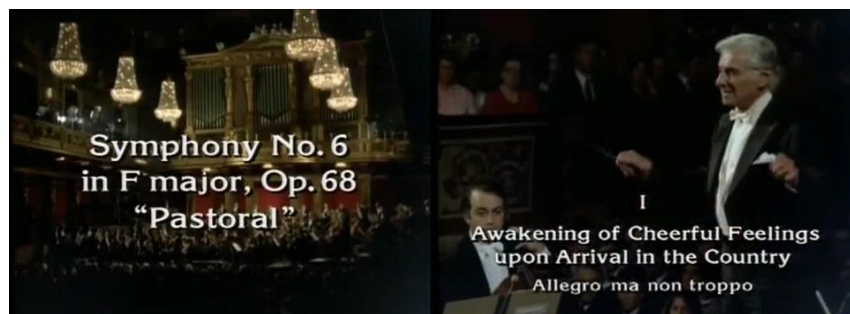
A versão de Stephen Malinowski para a Sexta Sinfonia de Beethoven limita-se ao primeiro movimento, o que nos fez restringir a análise, também nos outros vídeos, para propósitos comparativos, a este movimento. O processo de observação partiu de tabelas como a apresentada nos anexos deste trabalho, construídas por sua vez a partir dos conceitos classificatórios que Júlio Plaza (2008) apresenta em sua teoria da tradução intersemiótica.

Como já se viu, da perspectiva de Plaza (2008) e também de Haroldo de Campos (2013), a transcrição se define como tradução criativa no nível da forma, que só pode ser apreendida por três vias: norma, intracódigo ou qualidade sincrônica. Este último nível, porém, sempre resiste à análise (PLAZA, 2008, p. 87) por corresponder à primeiridade peirceana, que, conforme o próprio Peirce, não pode ser pensada de maneira articulada, e sequer afirmada (pelo que perderia sua inocência característica) (PEIRCE, 1978, p. 72). Assim, valemo-nos, entre as categorias de Plaza (2008), daquelas relativas à estruturação do intracódigo (por semelhança e contiguidade) e daquelas relativas à normatização da forma (por legissignos transdutores) para compreender como os vídeos analisados transcriam a música orquestral de Beethoven.

4.2.1. A tradução indicial: Humphrey Burton

O vídeo, já na abertura, referencia o título da obra original, apresentando, assim, atividade sígnica intracódigo por contiguidade. Pouco antes da execução, referencia também o movimento a ser executado. Trata-se de uma transposição de uma mesma informação de um contexto a outro: as divisões que Beethoven estabelece em sua obra são deslocadas para o vídeo, que se estruturará da mesma

maneira. A contiguidade por referência ocorre justamente quando o que se altera não é a linguagem, mas o fundo (PLAZA, 2008, p. 80) em que ela é incorporada.



Ainda mais proeminente, neste caso, contudo, é o estabelecimento de contiguidade por convenção: o ambiente é apresentado num plano fixo com a inclusão dos sons e ruídos do público, que, previamente à entrada do maestro, conversa distraidamente. O aplauso se inicia com a caminhada do regente ao palco. Lá chegado, a orquestra se ergue para saudar o público. Desta maneira, a tradução aproxima, tornando contíguos no audiovisual, a obra original de Beethoven e esta série de convenções típicas da experiência do concerto. A contiguidade por convenção, como já vimos, diz respeito exatamente “às conexões normativas, imputadas por convenção, que determinam a articulação ou contiguidade dos elementos de acordo com padrões estabelecidos” (PLAZA, 2008, p. 81).



O concerto: casa de espetáculos, orquestra e maestro, público.

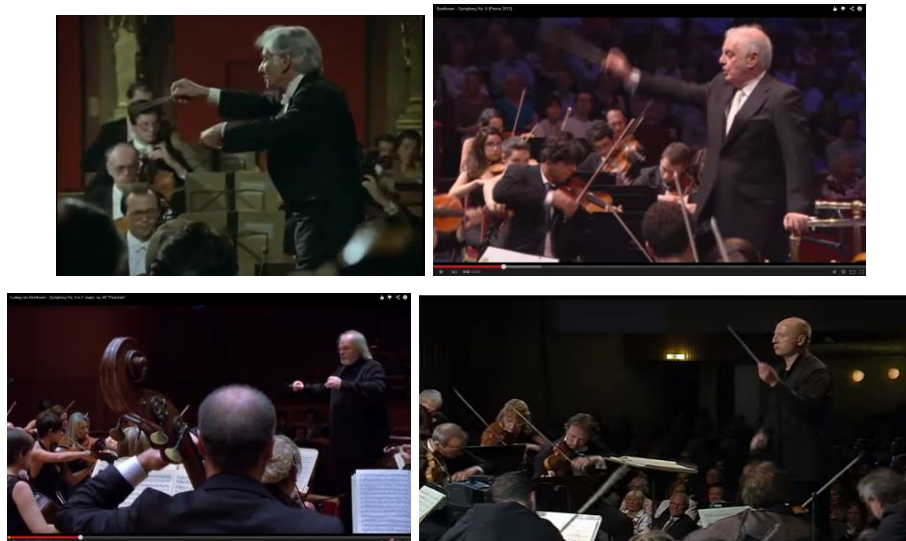


Entrada do regente



Saudação da orquestra

Na figura do maestro concentra-se, ainda, uma função interessante. À maneira de vários outros vídeos observados (série 1), o regente aparece seguidamente em gestos de profundo envolvimento com a música (série 2), como é típico de sua atividade, e em *closes* em que as expressões faciais se relacionam emocionalmente com a obra executada (série 3). Assim, acaba traduzindo em expressão humana, no vídeo, o que é pura sugestão emocional⁴² na música. Isso sugere, no nível do intracódigo, atividade sógnica de semelhança por mediação, que se dá quando uma relação de semelhança é despertada por um terceiro termo produzido na mente que percebe (PLAZA, 2008, p. 83). Aqui, o regente e a música passam a se assemelhar pela mediação do audiovisual, terceiro termo para o qual o maestro funciona como signo da expressão humana em conformidade com a música.



Série 1: Semelhança do maestro em diferentes vídeos⁴³

⁴² Nos termos de Peirce (2012, p. 53), rema.

⁴³ Em ordem, trata-se das versões regidas por Leonard Bernstein (que ora analisamos), Daniel Barenboim, Gustav Kuhn e Paavo Jarvi.



Série 2: paralelismo entre gesto e música



Série 3: expressão facial e emoção

O vídeo de Humphrey Burton, ao retratar o maestro, a casa de espetáculos, o público e outros elementos típicos do concerto, faz uma representação à maneira daquela que Michel Chion critica pela sua pretensão de invisibilidade, da qual os intérpretes não estariam conscientes (CHION, 1994b, p. 40). Este parece ser o sentido da estratégia de Burton em termos de funcionamento do intracódigo: o predomínio da contiguidade⁴⁴, que aproxima e torna entrelaçadas a ideia de concerto⁴⁵ e a obra propriamente musical.

Nesta tradução, o princípio da montagem parece ser a indicação, no registro visual, do instrumento em execução no registro sonoro, como se vê nos fotogramas abaixo. Tem-se, assim, uma normatização legissínica que, em cada uma de suas réplicas, permite captar o modo de produção do signo, bem à maneira de um legissigno indicativo (PLAZA, 2008, p. 77). E trata-se, mais especificamente, de um legissigno indicativo dicente na medida em que é “realmente afetado” (PEIRCE, 2012, p. 56) por seu objeto e fornece informação definida a respeito dele. Isso porque, neste caso, a música produzida pelo instrumento focalizado efetivamente determina o resultado final da tradução audiovisual enquanto registro sonoro.

⁴⁴ Pelo princípio de contiguidade, dois estados de consciência simultâneos ou sucessivos permanecerão associados quando da reincidência de somente um deles (PLAZA, 2008, p. 80).

⁴⁵ Talvez seja forçoso, neste ponto, notar que a música de Beethoven, tão habitualmente relacionada à performance presencial em concerto, só se relaciona - pelo menos desde Edison - contingentemente com este acontecimento e seus rituais.



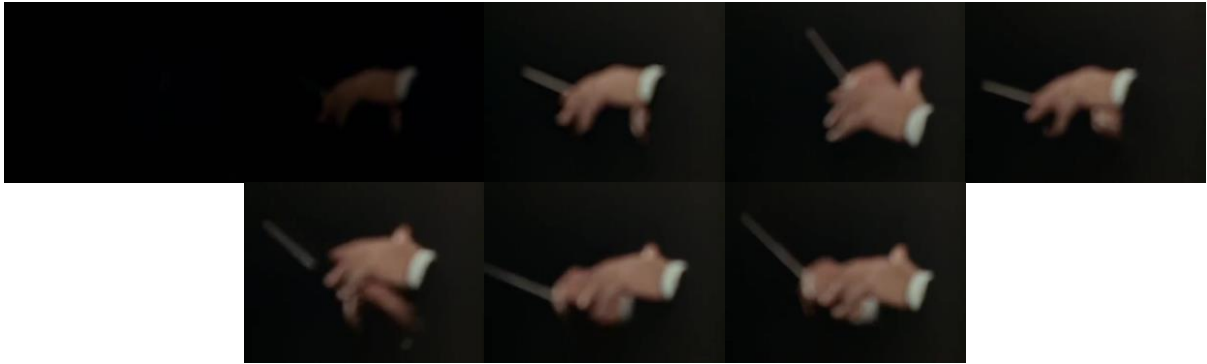
Foco no instrumento proeminente: indicação da causalidade do som. Da direita para a esquerda, violoncelo, violinos, trompas e fagote.

O vídeo dirigido por Humphrey Burton, assim, enquadra-se tipologicamente na classe das traduções indiciais por seu constante apontamento do original enquanto se concretiza no concerto orquestral. Elaborar-se, dessa maneira, uma continuidade clara entre original (no contexto do concerto) e traduzido, o que é típico da tradução indicial que “indica a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção” (PLAZA, 2008, p. 92). O índice, cabe lembrar, é uma relação de secundidade diádica entre signo e objeto (PEIRCE, 1978, p. 72).

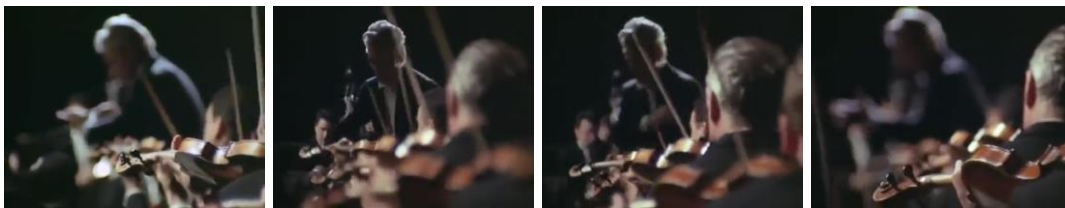
4.2.2. A tradução icônica: Hugo Niebeling

A versão de Hugo Niebeling, diferentemente da de Humphrey Burton, não inclui nem ruídos da plateia, nem retrata a casa de concertos, nem referencia títulos da obra ou do movimento. No intracódigo não se detecta, deste modo, aquele tipo de funcionamento por contiguidade referencial nem por contiguidade convencional cujos referentes, em Burton, eram a estrutura da obra de Beethoven e o concerto presencial.

A experiência do concerto, aqui, é tematizada diferentemente, parecendo se mostrar de dentro, por assim dizer, da orquestra. Um exemplo é a organização da profundidade de campo. O foco, na sequência representada pelas imagens abaixo (série 2), passa dos violinos para o maestro e de volta aos violinos, diferindo bastante da organização visual que se vê nos exemplos de apresentação que se faz do maestro em outros vídeos (série 1 da página 67). Outro exemplo é o próprio início do vídeo (série 1 abaixo): o enquadramento é das mãos do maestro, surgindo da escuridão, às quais se associa o irromper do tema principal nas cordas com que tem início a peça musical (semelhança por mediação).



Série 1

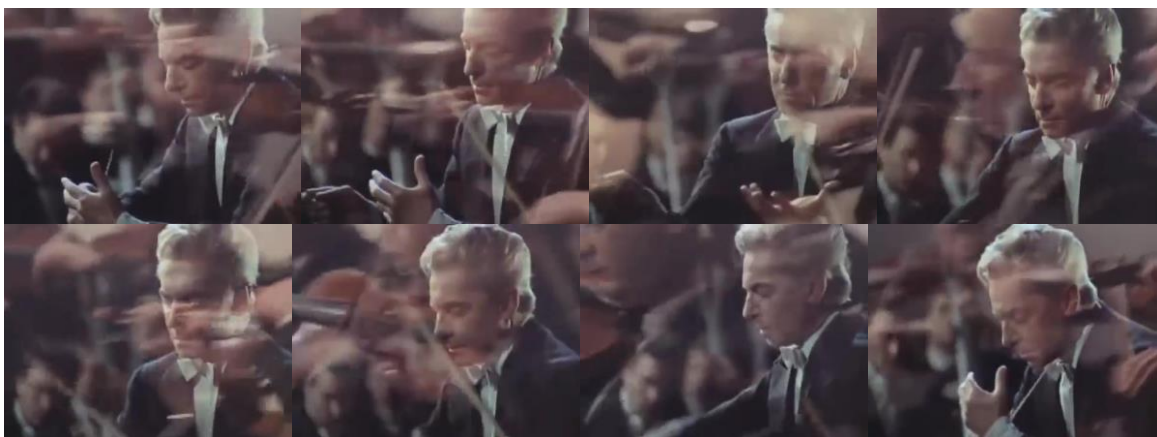


Série 2

Assim, a contiguidade convencional, que no vídeo de Humphrey Burton respeitava as regulações da experiência de um concerto, parece dar lugar a uma proeminência das estratégias de semelhança qualitativa entre as formas (visual) da orquestra e (musical) da sinfonia.

Neste sentido entendemos a passagem (série 3) onde a imagem do maestro – aqui também funcionando como mediadora da semelhança entre a música e a expressão da emoção humana – é sobreposta tanto à imagem dos baixos como a um *travelling* sobre os violinos. O paralelismo com a música se dá nessa intensificação dos elementos no registro visual, que passam a envolver o maestro à mesma medida em que a composição de Beethoven, neste ponto, vai aos poucos adicionando camadas melódicas de vários instrumentos sobre uma base harmônica crescente das cordas, mobilizando e envolvendo a orquestra para o *tutti*⁴⁶ em que desemboca essa passagem.

⁴⁶ “Essa palavra designa aquelas partes de uma composição vocal ou instrumental que são executadas pelo todo das forças [orquestrais] de uma vez” (GROVE, 1878, p. 196, v. 4, tradução nossa)



Série 3

Os violinos, em um momento posterior, são crescentemente “esticados” no registro visual (série 4), até terem sua imagem como que desfeita, e sua forma tornada num borrão. A forma da orquestra parece assim fazer o mesmo movimento da música, que neste ponto, centrada nos violinos (acompanhados, ao fundo, pelo fagote), alonga uma passagem não resolvida até desfazê-la com o relaxamento proporcionado pela retomada do tema inicial.



Série 4

Um outro exemplo de correspondência de mesmo tipo são as passagens (série 5) em que o registro visual torna-se preto-e-branco, em paralelo à música que se torna menos colorida e mais sombria. Em outra passagem (série 6), o preto-e-branco do primeiro violino é sobreposto pelas cores do segundo, que ingressa também na música executando uma melodia mais tranquilizante. Gera-se, assim, uma correspondência entre o conflito cromático, no vídeo, e a sobreposição musical

conflitante das duas seções de cordas, que se encaminham para uma resolução na volta ao tom predominante da obra.

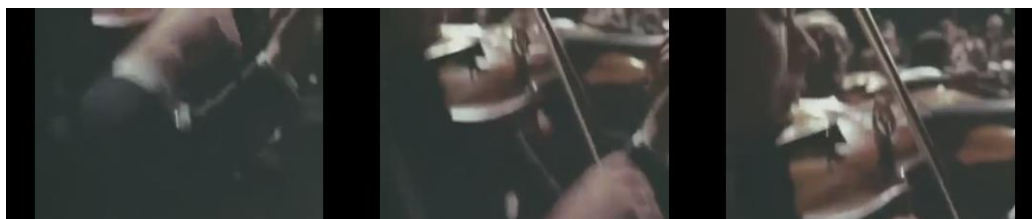


Série 5



Série 6

Percebe-se, ainda, mais um exemplo de operação no intracódigo por semelhança de qualidades quando o movimento da câmera que descreve os violinos se conjumina com o movimento musical das cordas. No vídeo, como se vê abaixo (série 7), o movimento é de baixo para cima. Na música, contudo, trata-se de um intervalo de semitom descendente (Si bemol – Si bemol – Lá). Logo, embora haja correspondência de movimento num sentido analógico (conforme se entende este termo na seção 3.1 deste trabalho), não se trata de uma codificação simbólica do tipo que se verá na próxima análise, em que as alturas musicais correspondem às alturas dos pontos no registro visual.



Série 7

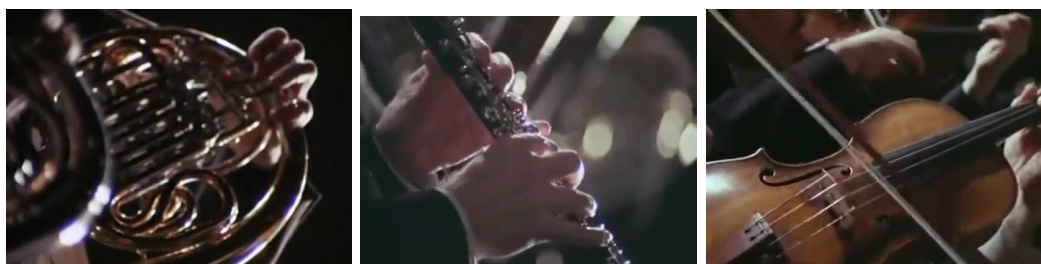
Esta série de casos de semelhanças qualitativas estabelecidas entre forma da orquestra no registro visual e da música no registro sonoro culmina com um tipo de transformação da orquestra numa imagem abstrata (série 8). Assim, se a tradução de Humphrey Burton assemelhava música e concerto por contiguidade, Hugo Niebeling parece justapor às qualidades musicais da sinfonia de Beethoven uma

imagem puramente qualitativa que tende à suspensão da referência. Se a imagem justaposta à música, em Burton, só se completava pela representação, se conectando ao conceito de concerto, a imagem justaposta à música, em Niebeling, se propõe como totalizante.⁴⁷



Série 8: 'dissolução' da forma da orquestra

Conclui-se, pois, que a transdução realizada neste caso é regida por uma norma mista. *Primeiro*, por legissignos-indicativo-dicentes que indicam seu original e fornecem informação precisa sobre ele (PEIRCE, 2012, p. 56). Isso ocorre nos momentos em que o vídeo se pauta pelos instrumentos em execução na música (série 10), exatamente como ocorria na estratégia prioritária da tradução de Humphrey Burton.



Série 10: foco no instrumento em execução em Niebeling

Segundo, nos exemplos em que há sobreposição de imagens de instrumentos à medida que estes também se sobrepõem no registro musical (séries 3 e 9), trata-se de normatização por legissignos-indicativo-remáticos. Estes apontam para seu

⁴⁷ Talvez caiba retomar aqui uma definição de Haroldo de Campos: à medida em que desconstro e reconstro a história quando traduz a tradição, o tradutor é, para Campos, um usurpador (CAMPOS, 2013c, p. 39).

objeto sem contudo trazer informações precisas sobre ele (PEIRCE, 2012, p. 56). Aqui, estas sobreposições não compreendem todos os instrumentos em execução no momento, apesar de apresentarem certas qualidades efetivamente ligadas a seu objeto.



Série 9: Sobreposições:
diferentes seções das cordas, clarinete e cordas, violino e conjunto da orquestra.

Em *terceiro* lugar, e predominantemente, conforme visto nos exemplos desta seção (séries 3 a 8), a transdução, no nível da norma, é organizada por legissignos-icônico-remáticos, que privilegiam as relações de semelhança e atuam por coordenação (PLAZA, 2008, p. 76).

Constata-se, tendo em vista essa predominância, que a tradução levada a cabo por Hugo Niebeling, embora não deixe de apontar para seu original por legissignos-indicativos, é icônica, já que “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura” e gera “analogia entre os objetos imediatos” do original e da tradução (PLAZA, 2008, p. 89). A tradução icônica é capaz de gerar, como significados, somente qualidades e aparências (PLAZA, 2008, p. 90), e se caracteriza pela tentativa de enfrentamento do intraduzível do objeto imediato original (PLAZA, 2008, p. 90). Este parece justamente o movimento realizado na tradução sob direção de Niebeling, que estabelece, no vídeo, paralelismos estruturais e qualitativos com a música. A indicação da causalidade do som, na execução da orquestra e na circunstância do concerto, perde relevância à medida em que a própria imagem da orquestra parece se desfazer em puros caracteres icônicos correspondentes à forma da música, que despertam sensações análogas a esta.

Niebeling apresenta, desta forma, aquela suspensão da remessa sígnica que Plaza apontara como característica do signo estético e das poéticas fisicalistas (ver p. 42 desta monografia). O exemplo mais bem acabado desse procedimento é a série 8: a materialidade do vídeo é tomada, aqui, muito menos em seu poder referencial do que em sua aspiração à totalidade que é típica da primeiridade icônica.

4.2.3. A tradução simbólica: Stephen Malinowski

Vimos como, na versão de Humphrey Burton, a contiguidade no intracódigo funcionava principalmente por referência e convenção. No trabalho de Malinowski, porém, a tradução equivale ao original muito mais por contiguidade topológica, à medida em que os elementos visuais, contrastando com o fundo negro, são distribuídos a cada instante em relação direta com a música.

Elabora-se, desta forma, um tipo de imagem diagramática que se assemelha estruturalmente a seu objeto. Isso significa que há semelhança, *primeiro*, por justaposição, uma vez que, se separado da música, o registro visual dificilmente seria suficiente para remeter a seu objeto; *segundo*, por qualidades, já que, por outro lado, uma vez justapostos música e vídeo, as formas musicais são rigorosamente traduzidas em termos de distribuição topológica, em conformidade com uma normatização que se baseia em convenções.

Assim, em termos de norma, a tradução funciona como legissigno-icônico-remático, por manter relações de semelhança com o original, e enquanto tal tende à ambiguidade, como também acontecia na obra de Hugo Niebeling, por se defrontar com os aspectos intraduzíveis do original, transduzindo-os para um novo tipo de expressão (visual).

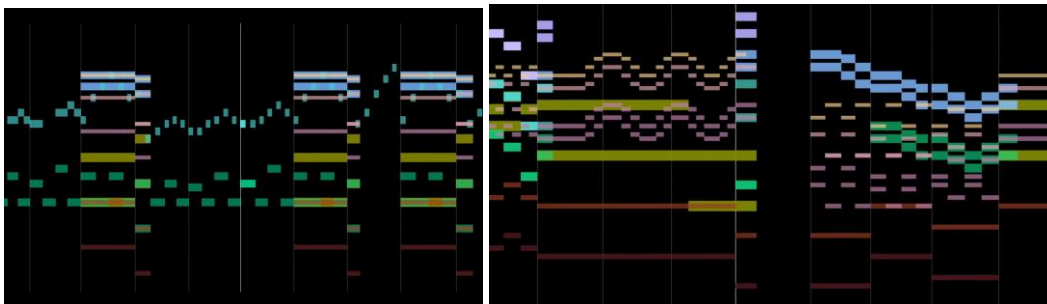
Contudo, num segundo nível, a tradução funciona como legissigno-indicativo-dicente, sendo determinada ponto-a-ponto por seu original (com o que a ambiguidade se atenua), e trazendo informação definida sobre seu objeto.

Finalmente, num terceiro nível ainda mais fundamental enquanto princípio normativo, a tradução de Malinowski atua como legissigno-simbólico-dicente, que se liga a seu objeto, e é efetivamente determinado por ele, através da mediação de “ideias gerais” (PEIRCE, 2012, p. 57) ou convenções. Este aspecto fica claro com a compreensão das codificações que estruturam topologicamente os elementos no plano visual do vídeo de Malinowski.

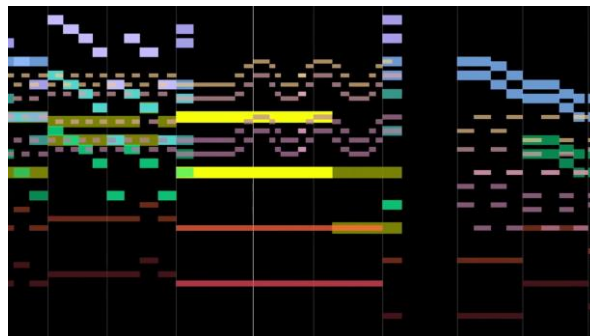
Tem-se, assim, que as linhas verticais representam os compassos. As linhas horizontais representam as notas de um instrumento na música, e sua largura representa sua duração. Cada cor representa uma seção instrumental, como identificado a seguir:



Cordas: vermelho, rosa, cor-de-pele e bege (respectivamente, dos baixos às violas, segundos e primeiros violinos)

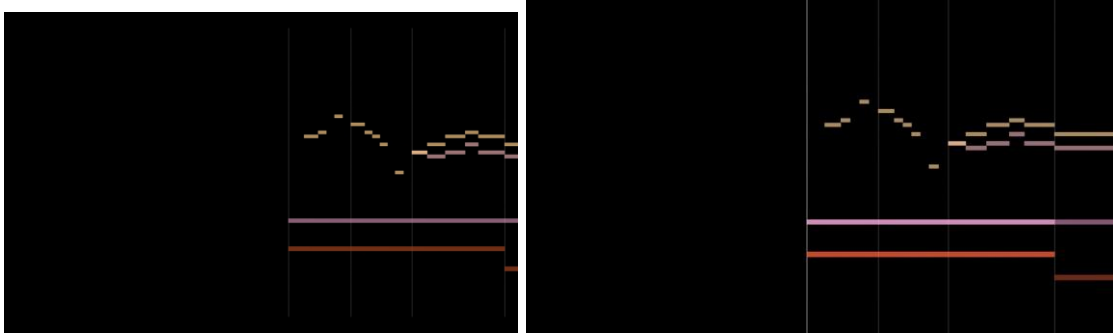


Madeiras: verde-azulado (clarinete), verde (fagote), azul (oboé), roxo (flauta)



Metais: amarelo

As cores realçadas indicam a participação efetiva, a cada instante, dos instrumentos e notas em questão. Esse realce é adquirido assim que chegam (sempre 'rolando' da direita para a esquerda) no ponto central da tela, que representa o momento presente, o 'agora' musical. Assim, no começo da sinfonia, a passagem do silêncio para a entrada do tema que inicia a obra é representada da seguinte maneira:



Série 2

A altura em que se distribuem os elementos no registro visual, por sua vez, é determinada pela altura da frequência dos instrumentos em questão: quanto mais agudo, mais acima no vídeo; quanto mais grave, mais abaixo. Na série 2, desta forma, pode-se visualizar, na parte inferior, a entrada das cordas graves em pedal⁴⁸, e os violinos, acima, prestes a executar o tema principal.

Com esta série de convenções, torna-se clara a predominância da dimensão simbólica na tradução elaborada por Stephen Malinowski. Ao mesmo tempo, sem abdicar das funções indicial e icônica que caracterizavam, respectivamente, as versões de Humphrey Burton e Hugo Niebeling, Malinowski parece responder a um dos desafios propulsores desta pesquisa, conforme lançado por Michel Chion:

Por que motivo há-de ser impossível uma representação visual simbólica da música? E por que não fazer com que a imagem valorize a forma e a repetição dos temas salientes, utilizando símbolos musicais acessíveis ao grande público? (CHION, 1994b, p. 41-42)

⁴⁸ Manutenção de uma mesma nota

5 Considerações: os desafios da transcrição no audiovisual de orquestra

Esta pesquisa, tanto no movimento de revisitar a literatura disponível sobre a orquestra em seu contato com o audiovisual quanto na análise subsequente de um *corpus* de vídeos considerados enquanto tradutores da música orquestral, pôde se deparar, e em certos casos talvez sintetizar mais minuciosamente, alguns dos desafios que uma tal tradução impõe.

Pensado como tradução intersemiótica que estrutura a passagem de um sistema de signos a outro, o audiovisual de orquestra aponta para a difícil tarefa de operar sobre a tradição musical de forma a contaminá-la com a temporalidade dos suportes do presente. Este desafio da transcrição da tradição parece se manifestar, nos encontros entre audiovisual e orquestra observados neste trabalho, em pelo menos três níveis: desconcertização, presentificação e visualização da música.

Numa tentativa de investigação arqueológica do fonógrafo, Colin Symes (2004) toma tanto o registro musical quanto o ouvinte como meros elos numa cadeia de transdutores (SYMES, 2004, p. 245), que fazem a energia musical ser convertida em discursos, propagados pela indústria musical e pela crítica e cristalizados numa “realidade documental” (SYMES, 2004, p. 5). Esta, composta de catálogos, revistas, encartes de discos etc., tem função regulatória⁴⁹ quanto aos tipos de novas gravações que serão produzidas, sustentando certos “regimes de verdade” (SYMES, 2004, p. 7). Neste contexto, o discurso ‘concertista’ executa uma função de discurso basilar⁵⁰ em que outros discursos se arrimam.

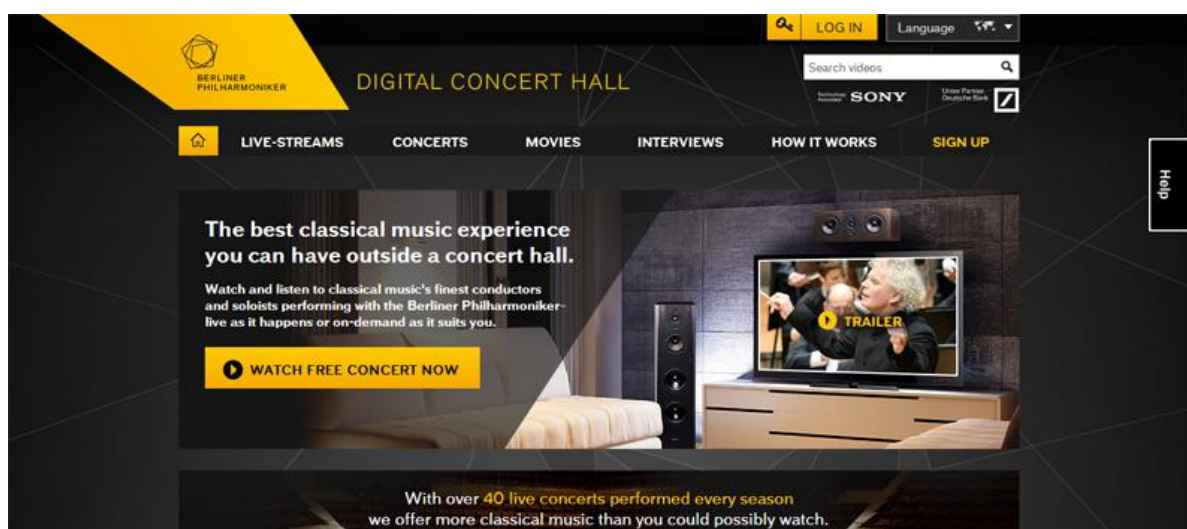
Essa atitude majoritária pode ser entendida por oposição à visão “desconcertista” (SYMES, 2004, p. 59) adotada, por exemplo, por Glenn Gould, pianista canadense para quem o registro sonoro (e a possibilidade técnica emergente de engenharia sonora) tornara o concerto obsoleto (SYMES, 2004, p. 59). O discurso predominante na indústria fonográfica, contudo, jamais se desligou da ideia de que o concerto é a “articulação musical definitiva” (SYMES, 2008, p. 7), e, assim, relegou ao disco a função básica de representar uma tal experiência com o máximo de fidelidade e transparência, como que posicionando o ouvinte no *best seat in the house* (SYMES, 2004, p. 60), o melhor acento da casa de concertos.

⁴⁹ Ou, para Foucault, pré-discursiva (FOUCAULT, 1995, p. 85).

⁵⁰ “Keystone-discourse”.

Semelhantemente ao que ocorre de forma majoritária no universo da fonografia, o vídeo de Humphrey Burton, como vimos, tem como estratégia intracódigo predominante o estabelecimento de contiguidade entre a música (original) e a ideia do concerto presencial, expressa numa série de convenções e representações que se voltam para a música enquanto ela se concretiza no ritual do concerto. Esta tradução indicial (predominante nos vários vídeos observados desde a elaboração do projeto), que remete às causas do som, acaba se limitando, assim, a uma representação ‘transparente’ do concerto tradicional em que a música orquestral é executada.

Assim, o desafio da transcrição para o qual a obra de Burton aponta parece ser o da superação do ‘concertismo’ como discurso que circunscreve o tipo de representação visual possível de se realizar. Uma manifestação deste interdito, para recuperar o termo de Machado, pode ser constatada no site da Filarmônica de Berlim, que disponibiliza o serviço de assinatura do ‘*digital concert hall*’, pelo qual se pode assistir, ao vivo, aos concertos que a orquestra realiza. O *site* promete “a melhor experiência de música clássica que você pode ter fora da sala de concertos” (ainda que seus vídeos, à maneira daquele dirigido por Humphrey Burton, remetam constantemente a esta última).



Site da Filarmônica de Berlim

Outra expressão da ‘interdição do desconcertismo’ pode ser vista na reação da crítica (p. 62 deste trabalho) a estratégias de tradução como a de Hugo Niebeling, que tende, pela valorização de sua própria materialidade, à suspensão da referência

ao concerto como paradigma da fruição musical. A importância da tradução icônica, como a engendrada por Niebeling, “reside no fato de que, pela radicalização do que está presente [...] ela desmistifica a ideologia da fidelidade” (CAMPOS, 2013c, p. 38).

O vídeo de Hugo Niebeling, desta forma, aponta ainda para um segundo desafio, relativo à tradução em seu funcionamento como signo estético. Na teoria de Walter Benjamin sobre a tradução, conforme sistematizada por Haroldo de Campos (2013d), o conceito de língua pura é para onde convergem os esforços do tradutor, que só pode, contudo, pronunciar essa língua “adamítica”, “paradisíaca” (CAMPOS, 2013d, p. 51), “harmônica” e “integrada” (CAMPOS, 2013b, p. 98) escondida por sob a face comunicativa da linguagem. As línguas, acreditava Benjamin, tinham uma afinidade profunda e complementavam-se umas às outras “quanto à totalidade de suas intenções”.

Ao tradutor caberia a tarefa angélica de anúncio dessa ‘língua pura’, tarefa também de resgate, ainda que sob a forma provisória do ‘prenúncio’: liberar o original do gravame do seu ‘conteúdo inessencial’ – ‘fazer do simbolizante o simbolizado’ (CAMPOS, 2013d, p. 52)

Haroldo de Campos, por sua vez, faz corresponder à língua pura benjaminiana a primeiridade de Peirce. Cabe à tradução, desta perspectiva, “reconciliar o ícone com o seu referente transcendental, atualizando-o na plenitude da presença” (CAMPOS, 2013, p. 52). A discussão se conecta, por esta questão da presença e da iconicidade, à consideração de uma transcrição audiovisual como signo estético, aquele que, ressaltando seus caracteres materiais e formais (em suma, icônicos), tende à obliteração da função representativa.

Este segundo desafio, no vocabulário comum a Júlio Plaza e Haroldo de Campos, seria o da contra-comunicação, a tendência regressiva da semiose. Nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, talvez, o desafio seja aquele da presentificação (GUMBRECHT, 2010, p. 123): tornar a história tangível, por uma produção de presença mais que de significados ou interpretações.

Um terceiro nível do desafio da transcrição no audiovisual de orquestra é aquele apontado por Michel Chion, e que, embora permaneça em aberto, parece ter um princípio de resposta no trabalho de Stephen Malinowski. O pensador francês questionava-se a respeito de como tornar a música acessível, como representá-la visual e simbolicamente, como tornar os temas sonoros salientes na imagem. A tradução predominantemente simbólica elaborada por Malinowski, aliás, além de

repercutir as reflexões do pensador francês, de certa maneira também se relaciona aos dois desafios anteriores, 'presentificando' e 'desconcertizando', a um só tempo, a tradição musical.

Uma tal tradição é incorporada nas três traduções aqui analisadas. Estas, na medida em que atualizam o passado, no processo de transdução da música para suportes audiovisuais, parecem ecoar a afirmação que é a epígrafe deste trabalho. Se McLuhan, porém, falava sobre a coexistência, na era eletrônica, "de todas as culturas do passado" e do futuro (McLUHAN, 2005, p. 253), a perspectiva da tradução intersemiótica parece indicar de que forma estas culturas são acrescidas, ainda, da materialidade do presente.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. In: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013a.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013b.

CAMPOS, Haroldo de. **Tradução, ideologia e história**. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013c.

CAMPOS, Haroldo de. **Para além do princípio da saudade** In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013d.

CARNEIRO DE LIMA, Marcelo. **O espaço como dimensão estética e afetiva na composição do vídeo-música: as contribuições do cinema e da música eletroacústica**. In: II SIMPOM, 2012. *Anais...* Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2563/1892>. Acessado em 25/04/2014.

CARNEIRO DE LIMA, Marcelo. **Vídeo-música**. 2011. Tese (doutorado em música) – CLA-PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/3082290/Video-Musica>. Acessado em 23/04/2014.

CARNEIRO DE LIMA, Marcelo. **Música-vídeo: uma experiência trans-sensorial**. In: I SIMPOM, 2010. *Anais...* Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2799/2108>. Acessado em 22/04/2014.

CARTER, Tim; LEVI, Eric. **The history of the orchestra**. In: LAWSON, Colin. *The Cambridge companion to the orchestra*. Nova Iorque, EUA: Cambridge University Press 2003.

CHAVES, Celso Loureiro. **Ilha cheia de sons: vanguardas musicais e cinema**. In: GERBASE, Carlos e GUTFREIND, Cristiane (Org.). *Cinema em choque: diálogos e rupturas*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2013.

CHION, Michel. **Audio-vision**. EUA: Columbia University Press, 1994a.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1994b.

CHION, Michel. **100 concepts pour penser et décrire le cinema sonore**. 2012. Disponível em: http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60. Acessado em 17/04/2014.

COOPER, Barry. **The Master Musicians: Beethoven**. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press

CONTER, Marcelo; ROCHA, Alexandre. **Aprendizes do fantasia**. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n. 16, pp. 56-62, 2006.

DANTAS LEITE, Vânia. **Música-vídeo: um novo gênero musical**. In: Congresso da ANPPOM, XVII, 2007. São Paulo. *Anais...* Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/index.html. Acessado em: 15/04/2014

DANTAS LEITE, Vânia. **Relação som/imagem**. 2004. Tese (doutorado em música) – CLA-PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, Gilles. **Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011.

DINO, Marcelo J. B. **Sinfonietta e Psycho, de Bernard Herrmann. Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DICIONÁRIO enciclopédico ilustrado Larousse. São Paulo, SP: Abril, 2006.

GROVE, George. **A Dictionary of music and musicians**. Londres: Macmillan and co., 1878. Disponível em: <https://archive.org/details/imslp-of-music-and-musicians-grove-george>. Acessado em: 14/04/2014.

GROVE, George. **Beethoven and his nine symphonies**. Londres, RU: Novello and company, 1896.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. PUC, 2010.

HUME, David. **Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral**. São Paulo, SP: UNESP, 2003.

LANZONI, Pablo. **Sinfonia fílmica: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em 'Sal de Prata'**. Dissertação (Mestrado em comunicação) – PPGCOM, UFRGS, Porto Alegre. 2012.

LANZONI, Pablo. **Para além das imagens: aproximações e apropriações entre cinema e música**. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n. 29, pp. 43-51, 2013b.

LANZONI, Pablo. **A sinfonia fílmica em 'Sal de Prata' (2005) de Carlos Gerbase**. *Fronteiras*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, setembro/dezembro, 2013a.

LEBRECHT, Norman. **The life and death of classical music**. Nova Iorque, EUA: Anchor, 2007.

LEBRECHT, Norman. **Why Mahler?** Nova Iorque, EUA: Anchor, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Da sinestesia, ou a visualização da música**. In: *A televisão levada a sério*. São Paulo, SP: SENAC, 2000, pp. 153-167

MALINOWSKI, Stephen. **MAM Timeline**. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/mamhist.htm>. Data de acesso: 31/05/14 (2014a)

MALINOWSKI, Stephen. **A closer look at Music Animation Machine**. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/closer.html>. Data de acesso: 31/05/14 (2014b)

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, SP: Cultrix, 1964.

MOULARD-LEONARD, Valentine. **Bergson-Deleuze encounters: transcendental experience and the thought of the virtual**. Nova Iorque, EUA: State University of New York Press, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2010.

PEIRCE, Charles S. **Écrits sur les signes**. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

RUSSEL, Tilden. **Unification in the Sixth Symphony.** *Beethoven Forum*, v. 10, n. 1. Univesity of Illinois Press, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos.** São Paulo, SP: Cengage Learning, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal.** São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.

SILVA, Alexandre R. **Semiótica e audiovisuais: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual.** *Fronteiras*, v. 9- nº3, pp. 145-153, 2007.

SYMES, Colin. **Setting the record straight: a material history of classical recording.** Wesleyan University Press, 2004.

Anexos

1. Tabela de análises

TRANSCRIÇÃO DE FORMAS	NORMA	Legissignos-icônico-remáticos		
		Legissignos-indicativo-remáticos		
		Legissignos-indicativo-dicentes		
		Legissignos-simbólico-remáticos		
		Legissignos-simbólico-dicentes		
		Legissignos-simbólico-argumentais		
	INTRACÓDIGO	Contiguidade	Topológica	
			Referencial	
			Convencional	
		Semelhança	Qualitativa	
Justaposição				
Mediação				

2. Relação de versões audiovisuais encontradas da Sexta Sinfonia de Beethoven

Regente / Orquestra	Ano
1. Otto Klemperer / New Philharmonia Orchestra	1970
2. Leonard Bernstein / Wiener Philharmoniker	1978
3. Leonard Bernstein / Boston Symphony Orchestra	198-
4. Nikolaus Harnoncourt / Chamber Orchestra of Europe	1990
5. Riccardo Muti / Orchestra Filarmonica Scala	199-
6. Claudio Abbado / Berliner Philharmoniker	2001
7. Bernard Haitink / London Symphony Orchestra	2005
8. Michael Gielen / SWR-Sinfonieorchester	2005
9. Myung-Whun Chung / Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken	2006
10. Mikhail Pletnev / Orquestra Nacional Russa	2008
11. Eric Jacobsen / The Knights Orchestra	2008
12. Christian Thielemann / Wiener Philharmoniker	2009
13. Gustav Kuhn / Orchestra Haydn	2010
14. Philippe Herreweghe / Concertgebouw	2011
15. Manuel López Gómez / Orquestra Sinfonica Simón Bolívar	2011
16. Daniel Barenboim / West-Eastern Divan Orchestra	2012
17. Simon Rattle / Berliner Philharmoniker	2013
18. Bernard Haitink / Concertgebouw	-
19. Paavo Jarvi / Deutsche kammerphilharmonie Bremen	-
20. Zoltán Kocsis / Orquestra Filarmônica Nacional da Hungria	-