

Da orquestra ao audiovisual: traduções intersemióticas da 'Pastoral' de Beethoven

From the orchestra to the audiovisual: Intersemiotic translations of Beethoven's 'Pastorale'

Cássio de Borba Lucas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ramiro Barcelos, 2705, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. cassioborba@gmail.com

Alexandre Rocha da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ramiro Barcelos, 2705, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. arsrocha@gmail.com

Resumo. A temática deste artigo é o audiovisual de orquestra: de que forma os novos meios de imagem e som traduzem a música orquestral de Beethoven? O audiovisual de orquestra é caracterizado, em um primeiro momento, 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 essas 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 inicialmente 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.

Abstract. This article is about the 'orchestral audiovisual': in what way do the new image and sound mediums translate Beethoven's orchestral music? The orchestral audiovisual is characterized, first, in its intersemiotic relations, as we consider its implied mechanisms of translation and transcreation. The concepts that these categories subsume and the typology of translations elaborated by Julio Plaza (2008) sustain the analysis of three audiovisual versions of Beethoven's Sixth Symphony. To these versions correspond three modes of transcreation: Humphrey Burton indexically translates the music as it is realized in the concert house, through the establishment of conventional contiguities; Hugo Niebeling iconically translates the music into the audiovisual through the creation of relations of qualitative similitude between the music's form and the orchestra's form; and Stephen Malinowski, through a series of codifications that regulate the topological distribution of the visual elements, engenders a symbolic translation very much like the one foreseen by Michel Chion.

Keywords: orchestra, audiovisual, intersemiotic translation, transcreation.

Introdução

O que acontece quando o repertório musical de orquestra, cujo estabelecimento remonta ao início do século XVII¹, passa a ser incorporado pelas novas formas audiovisuais desenvolvidas do fim do século XIX em diante? Como um novo sistema de signos (no vídeo) pode realizar uma transdução² do sistema de signos musical em que uma sinfonia, por exemplo, foi concebida? Este artigo se debruça sobre essa problemática por meio de dois movimentos complementares: primeiro, retomam-se os princípios da tradução intersemiótica, conforme elaborados por Julio Plaza (a partir do conceito de transcrição concebido por Haroldo de Campos); depois, busca-se entender algumas formas pelas quais a música de Beethoven, em sua Sexta Sinfonia, é transcrita no audiovisual. Para tanto, devemos nos reportar à questão dos meios tecnológicos enquanto tradutores da tradição e da história, indo para além de uma tradução voltada à manutenção de um ‘original’ transcendente ou de um significado ‘fiel’.

Audiovisual de orquestra como tradução intersemiótica

A incorporação, por parte de mídias audiovisuais, da música dita clássica ou erudita é um problema de tradução intersemiótica, na medida em que pode ser entendida como passagem de um sistema de signos para outro. Essa passagem pode se dar, para além da tradução entre línguas do código verbal, entre diferentes códigos – e também diferentes suportes.

A tradução intersemiótica trabalhada por Plaza (2008) se conecta a uma tradição marcada pelo conceito de transcrição de Campos (2013a). Ambos os autores recuperam a concepção benjaminiana de tradução, segundo a qual a tradução é “em primeiro lugar, uma forma³” (Benjamin, 2013, p. 213). No centro desse projeto, está um rompimento com o dogma da “servitude imitativa” (Campos, 2013b, p. 167) da tradução, que se curvava ao significado ‘literal’ do original. Passa-se, assim, a “traduzir o próprio signo” (Plaza, 2008, p. 28) em sua fisicalidade e materialidade formal. Esse prin-

cípio ressoa, diga-se de passagem, a ligação de Haroldo de Campos com a vanguarda concretista da poesia nacional no século passado.

A tradução deve, portanto, “vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto” (Plaza, 2008, p. 29). O gesto tradutor ou transcriador, assim concebido, reinsere a tradição⁴ do passado no presente; contamina essa tradição, por assim dizer, com a presentidade (material) de seu tempo.

Daí a necessidade de se pensar a tradução para além do modelo instaurado pela literatura, que tradicionalmente procura a manutenção de um mesmo significado sob novos significantes, restritos ao código verbal. “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).

Dessa perspectiva materialista, a tradução deve ser pensada em relação com os suportes físicos e tecnológicos característicos de cada momento histórico. Se essas formas tecnológicas de cada época “contaminam e semantizam a leitura da história” (Plaza, 2008, p. 10), a possibilidade de tradução nos dias de hoje certamente se conecta à “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 humano. Como diz McLuhan, na época da tecnologia elétrica, “projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global” (McLuhan, 1964, p. 17).

As formas tecnológicas da atualidade funcionam, pois, como formas tradutoras, elas mesmas, da história: “os meios tecnológicos”, na época da revolução eletroeletrônica, canibalisticamente “absorvem e incorporam os mais diferentes sistemas signícos, traduzindo as diferentes linguagens históricas para o novo suporte” (Plaza, 2008, p. 66). Desse modo, pode-se

¹ “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 e Levi, 2003, p. 1).

² Em física, a transformação de um tipo de energia em outro de natureza diferente.

³ A forma é entendida, neste contexto, como possuinte de “conteúdo tipológico específico; uma forma artística como a lírica é uma forma, e [...] o ensaio [...] também o é” (Campos, 2013b, p. 96).

⁴ Também esta tradição deve, aliás, ser constituída: o autor cria seus antecedentes por afinidade eletiva (Plaza, 2008, p. 8).

começar a pensar um 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. Torna-se necessário, para desenvolver essa aproximação em análises, operacionalizar os conceitos envolvidos em uma tradução intersemiótica.

Retomando o princípio da transcrição como tradução ressonante de formas⁵, Plaza estabelece que a operação sobre essa forma significativa, da perspectiva do tradutor, é possível por meio (i) da captação da norma na forma, (ii) da operação sobre o intracódigo em que se organiza a forma e (iii) da apreensão da forma como qualidade sincrônica⁶ (Plaza, 2008, p. 71).

O que permite a ressonância formal em uma tradução intersemiótica é um legissigno que terá a função transmutadora de interface (Plaza, 2008, p. 67). Assim, a primeira via de apreensão 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).

O legissigno de interface na tradução – que envolve as noções de transdução e paramorfismo (Campos, 2013c, p. 4) – fornece inteligibilidade e significação às formas envolvidas, “estabelece as relações semânticas” e “organiza os percursos da leitura” (Plaza, 2008, p. 76). Interiormente a essa classe de signos, pode-se pensá-los em uma divisão de três grupos, com a seguinte disposição (Plaza, 2008, p. 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

Para se apreender uma passagem tradutória como a abordada neste artigo, tão relevante quanto os papéis de interface e transdução de um legissigno tradutor é a noção de intracódigo – a segunda via de apreensão formal de que falamos. 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).

Se os legissignos 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). No intracódigo, pode haver atividade signica por semelhança (de qualidades, por justaposição ou por mediação) ou por contiguidade (topológica, referencial ou convencional).

A partir das categorias de Norma da forma, Intracódigo da forma e dos conceitos por elas subsumidos – cuja apresentação, feita anteriormente, não pode ser mais que sumária no espaço deste artigo –, foram construídas tabelas que auxiliaram a análise do audiovisual concebido como transcrição intersemiótica da música, e cujos resultados centrais são apresentados na seção de análises deste texto.

A Sinfonia 'Pastoral' em vídeo

A Sexta Sinfonia, conhecida como 'Sinfonia Pastoral', de Ludwig van Beethoven (1770-1827), estreada em 1808, é reconhecida como um exemplo de música programática (Grove, 1896), forma conhecida entre os alemães como *Tonmalerei* (Nietzsche, 2010, p. 103), 'pintura sonora'. A sinfonia retoma uma antiga tradi-

⁵ O original, em uma transcrição, tem seu sentido “alargado” e seu significado “tangenciado”, em uma espécie de reverberação ou ressonância (Plaza, 2008, p. 27)

⁶ Este terceiro nível não será operacionalizado para as análises, visto que a forma concebida como qualidade sincrônica 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).

ção de música pastoral, ligada a tonalidades maiores, melodias líricas, e à representação de imagens campestres (Cooper, 2008, p. 189). No manuscrito, Beethoven chega a apontar, sobre certas passagens, mesmo a espécie de pássaro que lhes corresponde: rouxinol, cuco, codorna (Cooper, 2008, p.189).

Por outro lado, 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, 2008, p. 189). É a própria sinfonia, quando publicada, foi intitulada “Sinfonia Pastoral, ou lembrança da vida campestre. Mais expressão de sentimento do que pintura”.

Parece existir, pois, um conflito de considerações em torno da sinfonia; uma oposição entre a música enquanto expressão de sentimentos e a música enquanto pintura sonora. De qualquer forma, mesmo o uso dessa expressão (‘pintura’), no vocábulo corrente desde o século XIX, já aponta para uma dimensão imagética da Sexta Sinfonia de Beethoven. Essa transcrição da música em imagem parece se prolongar nas traduções audiovisuais contemporâneas. É necessário, portanto, um reconhecimento não excludente de todas essas traduções da obra de Beethoven, que, considerada em uma semiose imanente, sempre pode se atualizar em novos suportes e codificações. No caso deste trabalho, em audiovisual.

Em nossa pesquisa, várias versões em vídeo da ‘Pastoral’ 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 pôde constatar diversas versões em DVD, dedicadas majoritariamente ao retrato de execuções da sinfonia em concertos ao vivo. Boa parte dessa produção se encontra gratuitamente no *site* de vídeos YouTube.

Nesses vídeos, parece haver um padrão estabelecido para o registro visual, que é exemplificado, neste trabalho, com a versão de Humphrey Burton, cujas características (apontadas na seção de análises) 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, 1994, p. 40). Entre estas, estão as versões em desenho animado de Isao Takahata e a de Walt

Disney, além das versões, que analisaremos a seguir, de Hugo Niebeling e Stephen Malinowski. Há, ainda, versões como a do selo Naxos (2001), que combinam a música de Beethoven com imagens de paisagens e cenários naturais e turísticos do interior da França.

Todas essas versões excepcionais, embora relevantes para uma análise exaustiva sobre traduções da música de Beethoven, distanciam-se, para nossos propósitos, em demasia da presença da orquestra. O *corpus* que analisamos foi formado, pois, 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).

Versão de Humphrey Burton

Humphrey Burton (1931) é um produtor, apresentador e diretor inglês que, entre outras atividades, dedicou-se prolificamente à direção de produtos audiovisuais de concertos orquestrais: são mais de 50 projetos, entre transmissões televisivas de concertos, gravações em vídeo, DVDs e documentários. Em meio a essas atividades, Burton desenvolveu um longo relacionamento de trabalho com Leonard Bernstein (1918-1990), com quem concebeu vários programas televisivos voltados à música orquestral nos anos de 1970 e 1980.

Bernstein e Herbert von Karajan (1908-1989) são, entre os maestros, possivelmente os principais exploradores das possibilidades do vídeo em contato com a orquestra a partir dos anos de 1960. 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 que se tornaram muito populares (March *et al.*, 2009, p. 711). 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, e cujas características formais refletem o estilo costumeiro de Burton. Além da extensa obra audiovisual desse diretor, ligada a nomes importantes da música erudita do século XX, esse tipo de tradução audiovisual de orquestra parece estender-se a grande parte do repertório atualmente disponível.

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 de 1960 no ciclo de sinfonias de Beethoven que este gravava pela Unitel/Deutsche Grammophon. Sua participação como diretor, embora prevista para as sinfonias 3 ('Heróica') e 6 ('Pastoral'), 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 em um produto final muito diferente do previsto pelo diretor.

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 do vídeo (Wübbolt, 2008). E o repúdio do maestro está acompanhado da crítica. O tradicional *Penguin guide to recorded classical music* (March et al., 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 adicional 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, clo-

se-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 al., 2009, p. 100, tradução e grifo nossos).

Versão de Stephen Malinowski

O americano Stephen Malinowski (1953) é compositor, inventor e videasta. Seu canal no YouTube tem mais de 100 milhões de visualizações, com um acervo composto de um único tipo de vídeo.

Desde os anos de 1970, perturbado pela dificuldade de leitura das partituras tradicionais (Malinowski, 2014a), 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 audiovisual, o processo de Malinowski é a conversão da música em um 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 (Figura 1).

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 múltiplas camadas (Malinowski, 2014b) de convenções, as quais o intérprete deve dominar. A isso se adiciona o fato de que, em uma 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).

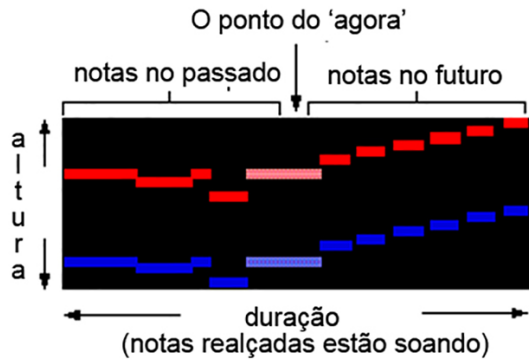


Figura 1. Diagrama da MAM.
Figure 1. MAM Diagram.

Três estratégias de tradução

A perspectiva indicial de Humphrey Burton

A versão de Burton, 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 em um 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 chegando, a orquestra se ergue para saudar o público. Dessa maneira, a tradução aproxima, tornando contíguos no audiovisual, a obra original de Beethoven e essa série de convenções típicas da experiência do concerto. A contiguidade por convenção 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).

Na figura do maestro, concentra-se, ainda, uma função interessante. À maneira de vários outros vídeos observados (Figura 4), o regente aparece seguidamente em gestos de profundo envolvimento com a música (Figura 6), como é típico de sua atividade, e em *closes* em que as expressões faciais se relacionam emocionalmente com a obra executada (Figura 5). Assim, acaba traduzindo em expressão humana, no vídeo, o que é pura sugestão emocional⁷ na música. Isso sugere, no nível do intracódigo, atividade sígnica de semelhança por mediação, que se dá quando uma relação de semelhança é despertada “porque se produz na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo” (Plaza, 2008, p. 83). Aqui, o regente e a música passam a se assemelhar (somente) pela mediação do audiovisual, que habilita a tradução por semelhança de certos caracteres remáticos da sinfonia em caracteres dicentes (Peirce, 2012, p. 53).

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 Chion critica pela sua pretensão de invisibilidade, da qual os intérpretes não estariam conscientes (Chion, 1994, p. 40). Este parece ser o sentido da estratégia de Burton em termos de funcionamento do intracódigo: o predomínio da contiguidade⁸, que aproxima e torna entrelaçadas a ideia de concerto⁹ 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 legissígnica 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, nesse caso, a música produzida pelo instrumento focalizado efetivamente determina o resultado final da tradução audiovisual enquanto registro sonoro.

⁷ Nos termos de Peirce (2012, p. 53), rema.

⁸ Pelo princípio de contiguidade, dois estados de consciência simultâneos ou sucessivos permanecerão associados quando da reincidência de somente um deles (Plaza, 2008, p. 80).

⁹ 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 ritual.

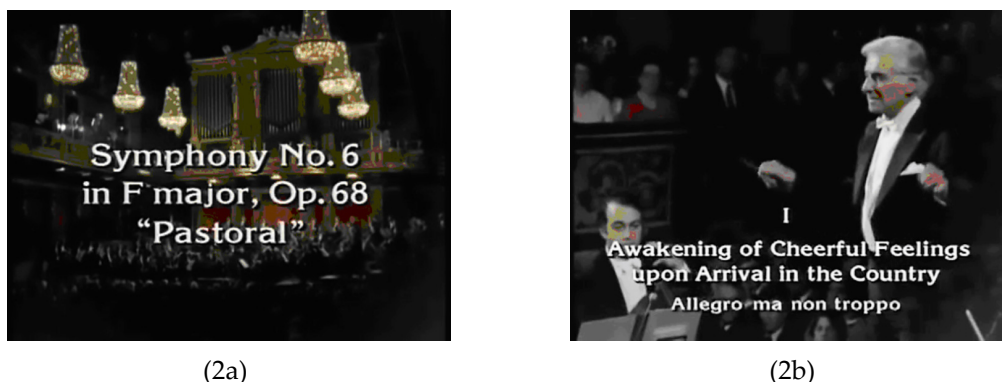


Figura 2. Divisões musicais estruturam também o audiovisual
Figure 2. Musical divisions also structure the audiovisual.

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).

A perspectiva icônica de 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 de outra forma, parecendo se mostrar de dentro, por assim dizer, da orquestra. Um exemplo é a organização da profundidade de campo. O foco 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 (Figura 4). Outro exemplo é o próprio início do vídeo (Figura 8): 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, num estabelecimento de semelhança por mediação.

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 (Figura 9) 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. Trata-se de um paralelismo com a música, a partir dessa 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*¹⁰ em que desemboca essa tumultuosa passagem.

Os violinos, em um momento posterior, são crescentemente “esticados” no registro visual (Figura 10), até terem sua imagem como que desfeita, e sua forma tornada num borrão. A forma da orquestra parece assim fazer o mesmo

¹⁰ “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)

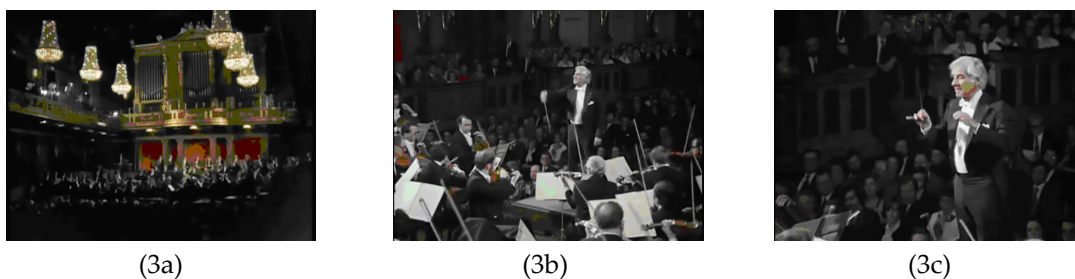


Figura 3. O concerto: casa de espetáculos, orquestra e maestro, público.
Figure 3. The concert: concert house, orchestra and maestro, public.

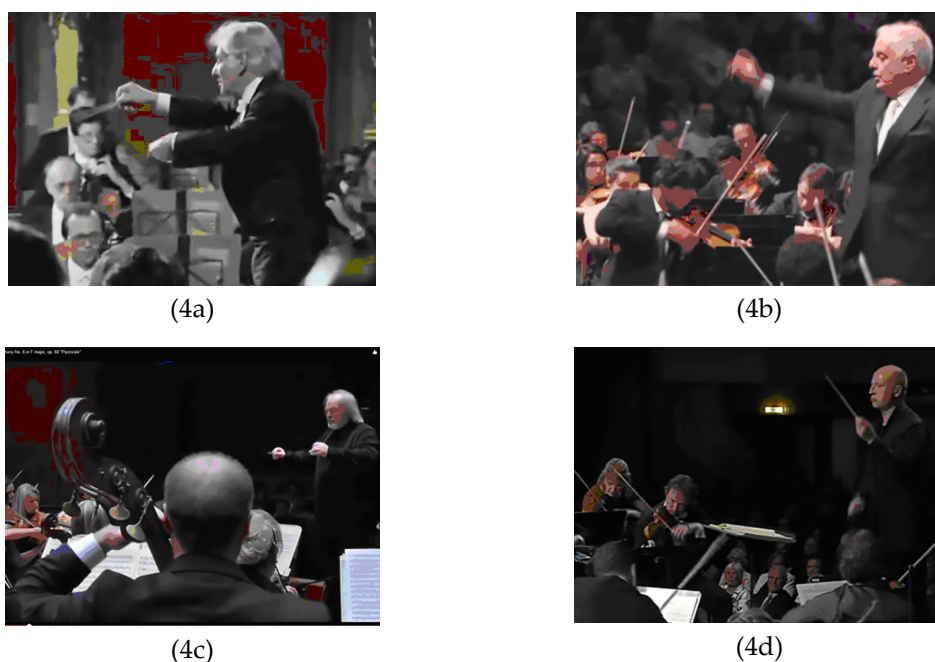


Figura 4. Semelhança do maestro em diferentes vídeos.
Figure 4. Similitude of the maestro in different videos.

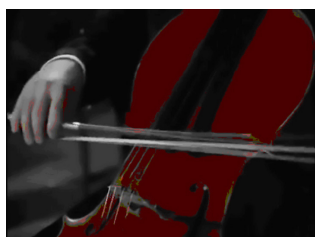
Nota: Em ordem, trata-se das versões regidas por Leonard Bernstein (que ora analisamos), Daniel Barenboim, Gustav Kuhn e Paavo Jarvi.



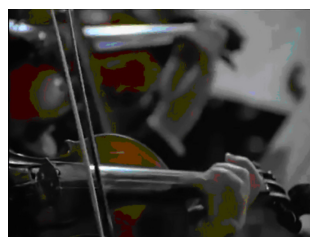
Figura 5. Paralelismo entre gesto e música.
Figure 5. Parallelism between gesture and music.



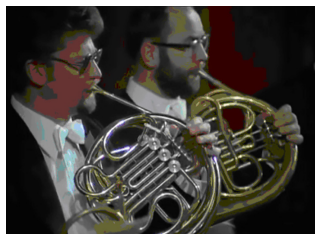
Figura 6. Expressão facial e emoção.
Figure 6. Facial expression and emotion.



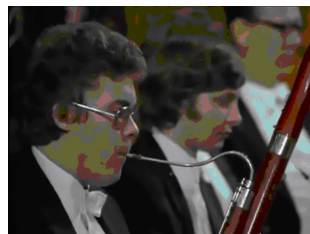
(7a)



(7b)



(7c)



(7d)

Figura 7. Foco no instrumento proeminente: indicação da causalidade do som. Violoncelo, violinos, trompas e fagote.

Figure 7. Focus in the prominent instrument: indication of the sound's causality. Cello, violins, horns and bassoon.

movimento da música, que neste ponto, centrada nos violinos (acompanhados, ao fundo, pelo fagote), alonga insistentemente uma passagem não resolvida até desfazê-la com o relaxamento proporcionado pela retomada do tema inicial.

Um outro exemplo de correspondência de mesmo tipo são as passagens em que o registro visual passa do colorido ao preto-e-branco, em paralelo à música que se torna menos colorida e mais sombria. Em outra passagem (Figura 12a), o preto-e-branco do primeiro violino é sobreposto às 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.

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, 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,

não se trata ainda de uma codificação simbólica mais rigorosa, do tipo que se verá na próxima análise.

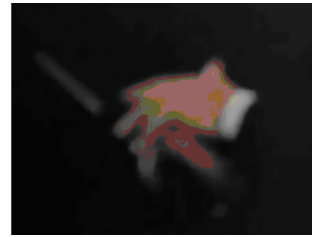
Esta série de casos de semelhanças qualitativas estabelecidas entre forma da orquestra no registro visual e da música no registro sonoro culmina com um tipo de transformação da orquestra numa imagem abstrata (Figura 11). Assim, se a tradução de Humphrey Burton assemelhava música e concerto por contiguidade, 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.¹¹

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 ainda se pauta pelos instrumentos em execução na música, exatamente como ocorria na estratégia de tradução de Humphrey Burton.

¹¹ 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).



(8a)



(8b)

Figura 8. Semelhança por mediação da música e da imagem.
Figure 8. Music and image become similar by mediation.



(9a)



(9b)

Figura 9. Sobreposição das imagens do maestro e das cordas.
Figure 9. Superposition of images: maestro and strings.



(10a)



(10b)

Figura 10. ‘Esticamento’ dos violinos.
Figure 10. The violins are ‘stretched’.

Segundo, nos exemplos em que há sobreposição de imagens de instrumentos à medida que estes também se sobrepõem no registro musical (Figuras 9 e 12), trata-se de normatização por legissignos-indicativo-remáticos. Estes apontam para seu 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.

Em *terceiro* lugar, e predominantemente, conforme visto nos exemplos desta seção

(Figuras 8 a 12), 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 predominantemente 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 ge-

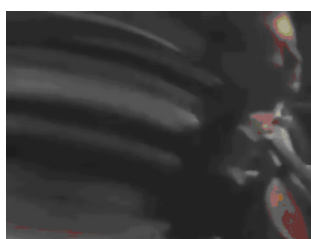
rar, como significados, somente qualidades e aparências (Plaza, 2008, p. 90), e se caracteriza pela tentativa de enfrentamento do intraduzível do objeto imediato original (Plaza, 2008, p. 90). Este parece justamente o movimento realizado na tradução sob direção de Niebeling, que estabelece, no vídeo, 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 (Plaza, 2008, p. 23). O exemplo mais bem acabado desse procedimento é a Figura 11: 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.

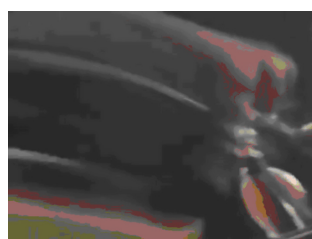
A perspectiva simbólica de Stephen Malinowski

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.

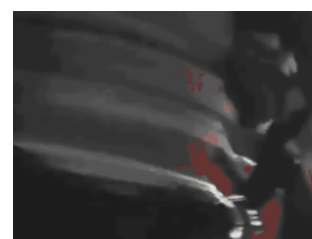
Elabora-se, desta forma, um tipo de imagem diagramática que se assemelha estruturalmente a seu objeto. Isso significa que há semelhança, *primeiro*, por justaposição, uma vez que, se separado da música, o registro visual dificilmente seria suficiente para remeter a seu objeto; *segundo*, por qualidades, 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.



(11a)



(11b)



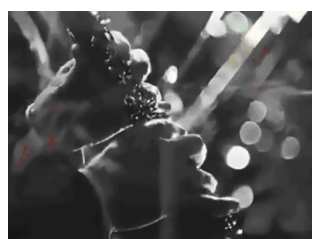
(11c)

Figura 11. 'Dissolução' da forma da orquestra.

Figure 11. 'Dissolution' of the orchestra's form.



(12a)



(12b)



(12c)

Figura 12. Sobreposições: diferentes seções das cordas; clarinete e cordas; violino e conjunto da orquestra.

Figure 12. Superpositions: different sections of the strings; clarinet and strings; violin and the orchestra's ensemble.

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 na Figura 13.

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 conforme mostra a Figura 14.

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 Figura 14, desta forma, pode-se visualizar, na parte inferior, a entrada das cordas graves em pedal¹², e os violinos, acima, prestes a executar o tema principal.

Com esta série de convenções, torna-se clara a predominância da dimensão simbólica, que “opera por contiguidade instituída” (Plaza, 2008, p. 93), na tradução elaborada por Stephen Malinowski. Sem abdicar das funções indicial e icônica que caracterizavam, respec-

tivamente, as versões de Humphrey Burton e Hugo Niebeling, a *Music Animation Machine* de Malinowski parece responder, ainda, ao desafio lançado, nos anos 90, 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, 1994, p. 41-42).

Considerações: os desafios da transcrição no audiovisual de orquestra

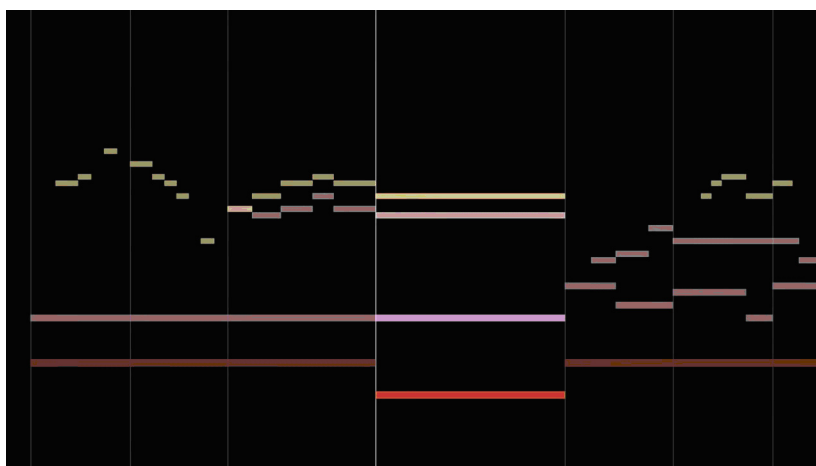
Pensado como tradução intersemiótica que estrutura a passagem de um sistema de signos a outro, o audiovisual de orquestra aponta para a difícil tarefa de operar sobre a tradição musical de forma a contaminá-la com a temporalidade dos suportes do presente. Este desafio da transcrição da tradição parece se manifestar, nos encontros entre audiovisual e orquestra observados neste trabalho, em pelo menos três níveis, que apresentaremos a seguir: 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 regulatória 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 basilar¹³ 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

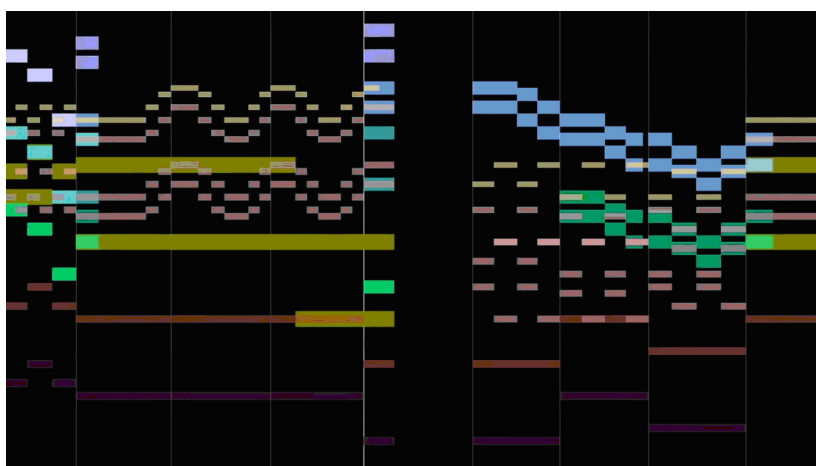
¹² Manutenção de uma mesma nota.

¹³ “Keystone-discourse”.



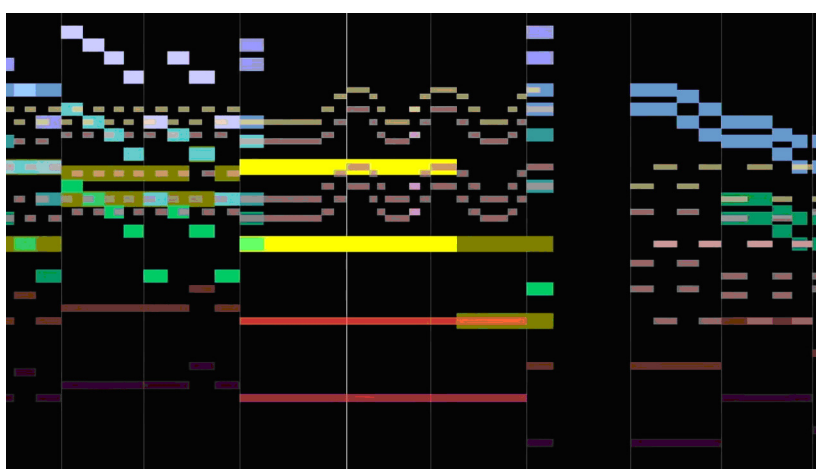
Cordas: vermelho, rosa, cor-de-pele e bege (respectivamente, dos baixos às violas, segundos e primeiros violinos)

(13a)



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

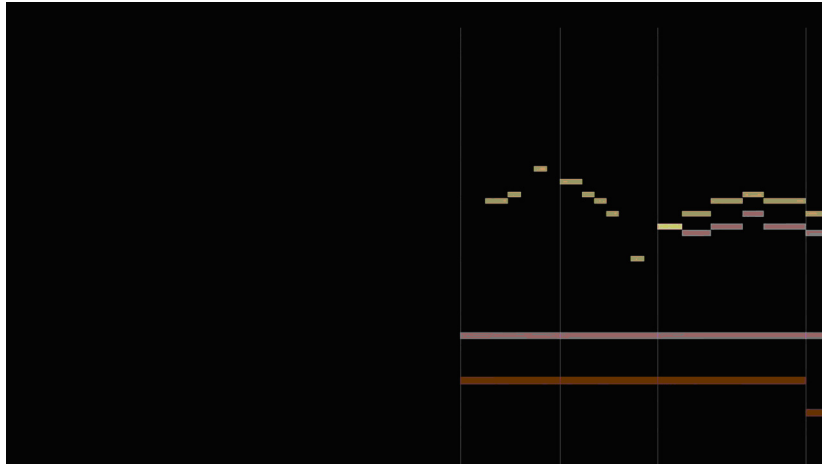
(13b)



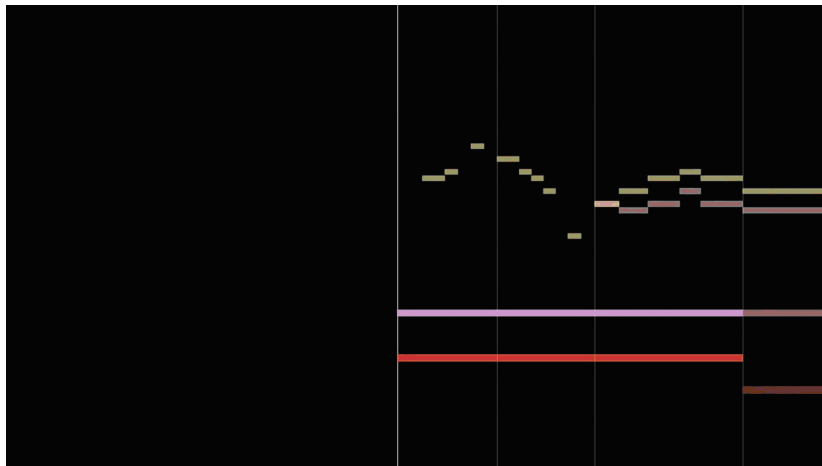
Metais: amarelo

(13c)

Figura 13. Codificações de Malinowski.
Figure 13. Malinowski's codifications.



(14a)



(14b)

Figura 14. Realce das notas que passam a soar.
Figure 14. Highlight of the sounding notes.

é a “articulação musical definitiva” (Symes, 2004, 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.

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 um termo de Machado (2000), pode ser constatada no site da Filarmônica de Berlim¹⁴, que disponibiliza o serviço de assinatura do ‘*digital concert hall*’, pelo qual se pode assistir, ao vivo, aos con-

¹⁴ <http://www.berliner-philharmoniker.de/>

certos 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).

Outra expressão desta ‘interdição do desconcertismo’ pode ser vista na reação da crítica (ver, acima, citação de March *et al.*, 2009 sobre Niebeling) 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” (Plaza, 2008, p. 23). 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 “adâmica”, “paradisíaca” (Campos, 2013d, p. 51), “harmônica” e “integrada” (Campos, 2013b, p. 98) que permanece 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 ‘prelúdio’: 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 primariedade 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 regres-

siva 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 (Chion, 1994, p. 41-42). A tradução predominantemente simbólica elaborada na *Music Animation Machine*, 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.

Referências

- BENJAMIN, W. 2013. A tarefa do tradutor. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p. 211-213.
- CAMPOS, H. 2013a. Da tradução como criação e como crítica. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p. 1-19.
- CAMPOS, H. 2013b. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p. 77-102.
- CAMPOS, H. 2013c. Tradução, ideologia e história. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p. 37-46.
- CAMPOS, H. 2013d. Para além do princípio da saudade. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p. 47-56.
- CARTER, T.; LEVI, E. 2003. The history of the orchestra. In: C. LAWSON, *The Cambridge companion to the orchestra*. Nova Iorque, Cambridge University Press, p. 1-21.
<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521806589.002>
- CHION, M. 1994. *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa, Instituto Piaget, 143 p.
- COOPER, B. 2008. *The Master Musicians: Beethoven*. Nova Iorque, Oxford University Press, 464 p.
<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195313314.001.0001>
- GROVE, G. 1878. *A Dictionary of music and musicians*. Londres, Macmillan and co., 772 p. Disponível em: <https://archive.org/details/ims-lp-of-music-and-musicians-grove-george>. Acesso em: 14/04/2014.

- GROVE, G. 1896. *Beethoven and his nine symphonies*. Londres, Novello and company, 413 p.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*. 2010. Rio de Janeiro, Contraponto/Ed. PUC, 186 p.
- LEBRECHT, N. 2007. *The life and death of classical music*. Nova Iorque, Anchor, 324 p.
- MCLUHAN, M. 1964. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix, 407 p.
- MALINOWSKI, S. 2014a. MAM Timeline. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/mamhist.htm>. Acesso em: 31/05/2014.
- MALINOWSKI, S. 2014b. A closer look at Music Animation Machine. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/closer.html>. Acesso em: 31/05/2014.
- MARCH, I.; GREENFIELD, E.; LAYTON, R.; CZAJKOWSKI, P. 2009. *The Penguin Guide to recorded classical music*. Londres, Penguin, 1553 p.
- MACHADO, A. 2000. Da sinestesia, ou a visualização da música. In: A. MACHADO, *A televisão levada a sério*. São Paulo, SENAC, p. 153-167.
- NIETZSCHE, F. 2010. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 177 p.
- PEIRCE, C.S. 1978. *Écrits sur les signes*. Paris, Éditions du Seuil, 262 p.
- PEIRCE, C.S. 2012. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 337 p.
- PLAZA, J. 2008. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 217 p.
- SYMES, C. 2004. *Setting the record straight: a material history of classical recording*. Middleton, Wesleyan University Press, 313 p.
- WÜBBOLT, G. 2008. Herbert von Karajan: Maestro for the screen. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UgKW8wWIYT4>. Acesso em: 30/03/2015.

Submetido: 26/02/2015

Aceito: 17/04/2015