

Aprendizes do Fantasia¹

Marcelo B Conter²
Alexandre Rocha da Silva³

RESUMO

Aprendizes do Fantasia aborda o videoclipe como gênero audiovisual partindo de seus devires, expressos desde as primeiras fusões de imagem projetada com música. Toma-se como referência o filme *Fantasia*, de Walt Disney, datado de 1940, onde são encontradas estruturas que se repetirão nos videoclipes 40 anos mais tarde. São abordadas, também, adaptações de músicas inseridas no filme como traduções intersemióticas.

ABSTRACT

Fantasia's Apprentices analyses the structure of the video clips, as audiovisual genre, taking start before its development, which is expressed since the first fusions of projected images with music. It takes as reference the Walt Disney movie *Fantasia*, produced in 1940, which structures will be also found in the video clips, 40 years later. It also deal adaptations of music inserted into the movie as intersemiotic translation.

PALAVRAS-CHAVE

Música; Semiótica; Videoclipe

A música convive com os audiovisuais desde antes mesmo de esses meios combinarem som e imagem de forma técnica sofisticada. No tempo do cinema mudo, muitos filmes eram exibidos com um músico (normalmente um pianista) tocando peças que

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Bolsista de iniciação científica (Fapergs), participante da pesquisa “A traição das imagens”. *Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*, coordenado pela professora e doutora Suzana Kilpp. Participa também do Grupo de Pesquisa sobre Audiovisualidades (GPAV) da Unisinos, e é estudante de comunicação social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). marcelobconter@terra.com.br

³ Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com pós-doutorado pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle -, doutorado em Ciências da Comunicação, Mestrado em Semiótica e Graduação em Jornalismo. Autor do livro *A dispersão na semiótica das minorias*, atualmente desenvolve a pesquisa *Devires de Imagem-Música* e participa do Diretório de Pesquisa do CNPq Micropolíticas das mídias como devires de cultura e do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAV). alers@terra.com.br

ambientavam o enredo do filme. Mas foi nos anos 60 que uma nova forma de pensar em música e imagem - popularizada (e não inventada) pelos *Beatles* - surgiu: o clipe musical. Sua função inicial era facilitar a divulgação do trabalho deles, pois não conseguiam atender à demanda por shows. Muitas bandas de *rock* fizeram o mesmo na época, contemplando inclusive a produção de longas-metragens nos quais, recortando a história, apresentavam suas músicas. Essas músicas podiam ser ‘clipadas’ (recortadas do contexto original) e apresentadas como uma obra independente. Um dos casos mais populares deste ato vem a ser o clip *Another Brick In The Wall*, retirado do filme *The Wall*, projetado em conjunto com o álbum homônimo, da banda Pink Floyd.

Mais tarde, nos anos 80, nascia nos Estados Unidos a MTV, que transmitiria preferencialmente clipes musicais, como este do Pink Floyd referido. O sucesso da emissora fez com que a concepção de TV mudasse, como se houvesse um período anterior e outro posterior ao nascimento da *Music Television*

[...] que alterou profundamente certas concepções de fazer e ver TV e que [...] conseguiu detectar e reforçar certos traços ou estilos da contemporaneidade [...]. Um desses traços é o da presença, junto à imagem, do som. Não apenas o som, mas o som musical. A música. E não a música-pano de fundo, mas a música como constituinte essencial da imagem. Na velha TV a imagem reinava absoluta – aparentemente. Na MTV ocorre uma simbiose intensa entre imagem e som musical. Tão intensa que é arriscado apontar a dominante, se a imagem ou o som. (Coelho, 1995:159-160)

Da MTV em diante, o videoclipe consagrou-se como gênero. Porém, suas origens e funções são complexas. Não foi repentinamente que o gênero surgiu. Antes da MTV e das ‘peças musicais’ produzidos pelos *Beatles* já se fazia ‘videoclipe’, mesmo que o termo ainda não tivesse sido criado⁴. Walt Disney pode ser considerado, para os propósitos deste artigo, como o precursor do videoclipe, com o filme *Fantasia*. Produzido em 1940, em âmbito experimental, o filme apresenta uma série de imagens que complementam a informação musical das peças escolhidas. *Fantasia* é um agregado de clipes musicais, porém só pôde ser classificado assim após a definição do termo, que veio mais tarde. Não

⁴ ‘Peças musicais’ era como se chamavam os clipes musicais no começo. Elas seriam, efetivamente, um devir do videoclipe, audiovisuais não produzidos em vídeo, mas em película.

há prova de que o clipe musical seja filho direto do *Fantasia*, embora as semelhanças do filme e do gênero sejam muitas. Eisenstein apresentou, em seus artigos, estudos sobre o ‘cinema antes do cinema’. Ele teria descoberto, em artes da Renascença, representações audiovisuais que parecem com roteiros de cinema (2002)⁵. Também pesquisou artistas que procuraram traduzir formas diferentes de expressão, como, por exemplo, a representação da madeira por uma nota musical, ou uma vogal por uma cor (e assim por diante). Essa discussão, que mais tarde o cinema irá rever, aparece explícita em *Fantasia*.

Unir música com imagem já se fazia há muito tempo, mesmo antes de *Fantasia*. Mas foi este filme que, pela primeira vez, aplicou imagens sobre músicas, sincronizadas na montagem como temática principal. Nota-se que o conceito atual de videoclipe foi evoluindo lentamente no decorrer da história do audiovisual. Paralelamente, em uma perspectiva iconoclasta, a musicologia tradicional rejeita “[...] qualquer ‘complementação’ ou ‘substituição’ da música pelo discurso das imagens, como acontece na abordagem do cinema e da televisão.” (Machado, 2001:154). O músico Igor Stravinsky segue tal perspectiva. No começo dos anos 30, segundo Coelho, Stravinsky escreveu:

[...] algumas crônicas que causaram tanto furor [...] quanto sua música talvez seja, de passagem, a mais furiosa, a mais violenta das artes [...]. Seu texto dizia que a música era ‘incapaz de exprimir seja o que for: sentimento, atitude, estado psicológico, fenômeno da natureza’. A expressão jamais foi propriedade imanente da música. ‘Se a música parece exprimir alguma coisa, é apenas ilusão e não realidade [...], um elemento adicional que por convenção tácita e inveterada emprestamos, impusemos a ela, como uma etiqueta, um protocolo, uma roupa enfim que por hábito ou inconsciência acabamos por confundir com sua essência’. [...] É fácil entender a raiva que um programa como o de Stravinsky provoca num meio viciado na música romântica representativa, na música que fazia da representação sua razão de ser, na música acostumada a “expressar”. (COELHO, 1995:135)

Walt Disney utilizou a obra *A Sagração da Primavera* do compositor no filme e, de acordo com o livro biográfico *Stravinsky* “[...] pretendeu ‘popularizar’ a música de concerto, por sugestão do regente Leopold Stokovsky. [...] a música serve de pano de fundo para cenas da pré-história do planeta, centralizando-se na luta entre os dinossauros. A

⁵ Para essa qualidade cinematográfica, Eisenstein criou as palavras *cinematismo* e *imagicidade*.

partitura foi compactada e sua instrumentação ‘melhorada’.” (White, 1991:120). A *Sagração da Primavera* foi composta originalmente para um balé, que trata de rituais primitivos violentos, onde uma jovem tem que dançar até a morte. Nas palavras do narrador de *Fantasia*:

“When Igor Stravinsky wrote his ballet 'The Rite of Spring', his purpose was, in his own words, 'to express primitive life.' So Walt Disney and his fellow artists have taken him at his word. Instead of presenting the ballet in its original form, as a simple series of tribal dances, they have visualized it as a pageant, as the story of the growth of life on Earth. It's a coldly accurate reproduction of what science thinks went on during the first few billion years of this planet's existence. So now, imagine yourselves out in space, billions and billions of years ago, looking down on this lonely, tormented little planet, spinning through an empty sea of nothingness.”⁶

Mas sabe-se que a música foi composta para um balé⁷, cuja narrativa não envolvia dinossauros, vulcões ou organismos unicelulares. ‘Numa carta a Willy Strecker (seu editor na B. Schotts Söhne), a 15 de maio de 1938, Stravinsky diz que ‘a proposta de Walt Disney inspirou-me a idéia de compor algo original para ele, i. é., para desenhos animados’.” (White, 1991:120-121). Mesmo assim, Disney criou uma nova história em cima da música, e não mediu adaptações. Stravinsky foi convidado para assistir *Fantasia* no estúdio da *Disney* antes do lançamento:

‘(...) lembro que alguém ofereceu-me uma partitura e, quando respondi que tinha levado a minha própria, disseram-me ‘Mas está tudo mudado!’. E de fato estava, (...) embora isto não tenha salvo a interpretação musical da peça, que era execrável. Não direi nada a respeito do complemento visual, já que não desejo criticar uma imbecilidade irretorquível. Digo e repito, no entanto, que o ponto de vista musical do filme ocasionou um perigoso mal-entendido [a carta de Disney ao Saturday Review].’ (Apud White, 1991:121).

⁶ Retirado da internet, em 20 de Outubro de 2005, de <http://www.imdb.com/title/tt0032455/quotes>.

“Quando Igor Stravinsky compôs seu balé ‘A Sagração da Primavera’, seu propósito era, em suas próprias palavras, ‘expressar a vida primitiva’. Walt Disney e seus colegas artistas o levaram ao pé da letra. Ao invés de apresentar o balé na sua forma original, como uma simples série de danças tribais, eles a visualizaram como uma cerimônia da história da evolução da vida na Terra. É uma reprodução fria do que a ciência acredita ter ocorrido durante os primeiros bilhões de anos de existência do planeta. Então, imaginem-se perdidos no espaço, bilhões e bilhões de anos atrás, olhando para este solitário e atormentado pequeno planeta, girando na vastidão.” (Tradução do autor).

⁷ “For the greater part of this century our knowledge and appreciation of *The Rite of Spring* have come from the concert hall and from recordings. The facts surrounding its conception as a ballet have of course always been known.” (Van Den Toorn, 1987:2)

O que pode ter lhe desagradado foi ver sua obra reconstruída para se adequar a uma outra história, que ia contra sua opinião sobre a expressão musical - uma música de pura potencialidade sendo aplicada para contar a história do planeta. Durante a criação do balé, Stravinsky já pedia ao coreógrafo uma dança sem mimetismo, novamente fugindo de qualquer forma de representação.

No *Fantasia* não só a música foi alterada, como ela passou a colaborar para contar uma história. O curioso é que o narrador explica, logo na introdução, que há três classes de música no filme. Essa classificação é um tanto problemática, pois não trata do todo (imagem+música), e sim somente do plano da imagem, ou seja, a classificação de cunho ‘musical’ é utilizada para categorizar o plano imagético.

A primeira classe corresponde a músicas que contam uma história completa, como o consagrado trecho *O aprendiz de feiticeiro*. A música de Paul Dukas é baseada em uma balada composta por Goethe. Ela conta a história de um aprendiz de feiticeiro que escuta algumas palavras mágicas de seu mestre e as utiliza para fazer com que uma vassoura faça o seu trabalho, mas perde o controle sobre ela e faz uma bagunça no laboratório. As imagens, no *Fantasia*, contam o mesmo, com *Mickey Mouse* interpretando o Aprendiz.

A segunda classe corresponde às músicas que não contêm um argumento específico, como o trecho de *Quebra Nozes*, de Tchaikovsky. As imagens apresentam fadas voando, flores boiando, mas não acontece nada que possa lembrar uma história de narrativa clássica.

A terceira classe corresponde às músicas que existem por si. Aqui, entra o tema de abertura, *Tocata e Fuga em Ré Menor*, de Bach. As imagens procuram ‘desenhar’ a melodia, a harmonia e o ritmo através de formas sinuosas e geométricas, de diferentes cores e padrões, tendendo mais para a abstração, apesar de encontrarmos formas como abóbadas barrocas, típicas da época de Bach.

De certa forma, podem-se aplicar essas classes a todos os videoclipes já produzidos (e aqui à imagem+música e não só à imagem, como no *Fantasia*). Segundo Arlindo Machado (2001), raramente se produzem videoclipes com história completa, como *November Rain* (1992), dirigido por Andy Morahan para música do Guns And Roses e

Thriller (1982), de John Landis para música do Michael Jackson. De uma forma geral, a maior parte dos vídeos tende para algo mais abstrato.

“Os planos de um videoclipe [...] são unidades mais ou menos nas quais as idéias tradicionais de sucessão e de linearidade já não são mais determinantes, substituídas que foram por conceitos mais flutuantes, como os de fragmento e dispersão. Na verdade, não existem razões para a obediência aos cânones clássicos de continuidade pela simples razão de que pouquíssimos clipes são realmente narrativos, nos sentidos literário e cinematográfico mais habituais.” (Machado, 2001:180).

Já os videoclipes com argumentos não-específicos constituem a grande maioria. Neles evidenciam-se as propriedades mais comuns do gênero. Uma tendência importante do videoclipe que encontramos em especial nessa classe é a *descontinuidade*. “Tudo muda na passagem de um plano a outro: a indumentária dos intérpretes, o lugar onde se ambienta a canção, a luz que banha a cena, o suporte material [...] e assim por diante.” (Machado, 2001:180). Exemplos não faltam: *Losers* (1994), do diretor Steven Hanft para música de Beck e *Sabotage* (1994), de Spike Jonze para os Beastie Boys.

Os videoclipes auto-referenciais são, em geral, experimentais, algumas vezes criados e produzidos, música e vídeo, simultaneamente. Costumam ser os de música eletrônica, com efeitos e imagens mais abstratos, e são muito utilizados em vinhetas, como as da MTV.

Outro conceito com que *Fantasia* colaborou para o desenvolvimento do videoclipe foi o da sincronização de sentidos estudados por Eisenstein⁸. Sabe-se que ele teve muita cautela quanto à ordem e à harmonia, estudando até a regra de ouro criada pelos gregos e aplicando-a na montagem de *O Encouraçado Potemkin*. Em um de seus artigos escreve que sincronizar áudio com imagem não é simplesmente ajustar as falas com os lábios. É preciso sincronizar os sentidos. Nessa montagem há outros elementos. Na mesa de edição temos apenas duas trilhas finais, uma visual e outra sonora. Mas dentro de cada uma delas, existem outras trilhas. Na visual temos várias, como a cor, o movimento, a intensidade de

⁸ EISENSTEIN, Sergei. Sincronização de sentidos. In: _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

luz, enquanto na de áudio temos as falas, os efeitos sonoros, os barulhos e ruídos do ambiente, a música.

Tecnicamente só temos duas trilhas. Mas nossa atenção na montagem deve visar todos os quesitos que Eisenstein menciona e outros que variam de acordo com a produção. No videoclipe, por exemplo, a batida da música pode influenciar a montagem dos planos da imagem.

Essa sincronização consiste em harmonizar áudio e vídeo, cuja construção parece mais complexa no vídeo musical do que em outro gênero, como o telejornal ou a telenovela. Retomando Teixeira Coelho: “Na MTV ocorre uma simbiose intensa entre imagem e som musical. Tão intensa que é arriscado apontar a dominante, se a imagem ou o som” (Coelho, 1995:159). Embora o vídeo, na maior parte das vezes, seja composto em cima da música, o inverso também ocorre, e até mesmo a composição simultânea, em que ambos vão se criando, um em função do outro⁹.

Retomando *Fantasia*, em cada uma das cenas ocorrem traduções intersemióticas. O termo é de Júlio Plaza e consiste em produzir, reinventar e/ou adicionar uma outra forma, um outro conceito, uma outra expressão a um original (Plaza, 1987). Não só como uma forma para que diferentes pessoas reconheçam uma obra (como musicar um poema para um analfabeto), mas como complemento do original, enriquecendo-o.

A imagem sempre aumenta ou complementa a informação estética da música (e vice-versa), e em grande parte é planejada em cima de uma música que já existe. A esse fenômeno podemos chamar tradução intersemiótica, que significa traduzir expressões de um sistema para outro. “Traduzir”, diz Júlio Plaza, “com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo” (Plaza, 1987:98).

Há três formas de tradução intersemiótica, e são baseadas na tríade de signos referente ao objeto de Peirce: ícone, índice e símbolo. Vale lembrar que uma tradução nunca é de ordem puramente icônica, indicial ou simbólica. Encontram-se duas ou até as três traduções simultaneamente em um só clipe.

⁹ Este tipo de criação, quando feita no computador, pode ser compreendida como imagem-música. O conceito de imagem-música é proposto no artigo *Devires de imagem-música*, de Alexandre Rocha da Silva, em fase de publicação pelo GPAV.

A tradução icônica trata “[...] fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato¹⁰ do original através de um signo de lei transductor.” (Plaza, 1987:90). A tradução icônica, assim, “[...] tende a aumentar a taxa de informação estética. Conseqüentemente, a tradução como ícone, está desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas.” (Plaza, 1987:93).

Quanto à tradução indicial, Plaza explica que ela se dá através do contato entre original e tradução, havendo continuidade entre uma e outra, ocorrendo uma transformação de qualidade do objeto imediato.

“A Tradução Indicial estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou terá uma relação de contigüidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo. Contudo, ela será interpretada através da experiência concreta. A tradução será neste caso uma transposição.” (Plaza, 1987:93).

Ocorre, portanto, um deslocamento para adequar um original a um novo contexto sógnico.

Já a tradução simbólica, esta “opera pela contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional ao tornar dominante a referência simbólica, aludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original.” (Plaza, 1987:93). Há um trecho em *Fantasia* em que o narrador apresenta a banda sonora, que vem a ser, visualmente, um fio multicolor que atravessa verticalmente a tela. Esse fio foi inspirado na representação visual das vibrações sonoras, mas com algumas diferenças. Enquanto a banda de verdade vibra de acordo com a emissão sonora (vibrando em seu início em frequências baixas e no fim em altas), a banda sonora de Disney segue, além desse princípio, outros que brigam com as leis da física, mas que harmonizam com as leis musicais, pois a banda do filme vibra também pela variação tonal¹¹.

¹⁰ De acordo com Santaella, o signo tem dois objetos, sendo um o imediato, dentro do signo, e outro o dinâmico, aquilo que ele substitui. O objeto imediato é uma representação por semelhança do signo.

¹¹ Na partitura, desenham-se as notas graves na base e as agudas no topo. A banda sonora compreende frequências baixas no começo de sua escala e altas no final. Ela não leva em conta uma nota mais grave, pois dependendo de timbres

Temos, assim, três classes de dois diferentes sistemas. Primeiro o relativo à história completa, ao argumento não-específico e ao videoclipe auto-referencial. Depois, o relativo às formas de tradução intersemiótica icônica, indicial e simbólica. O desafio, portanto, passa a ser o de compreender possíveis articulações entre esses dois sistemas. Para tanto, recorre-se às três categorias fenomenológicas propostas por Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Como afirma Peirce (2003), primeiridade é possibilidade, qualidade. Portanto, é o videoclipe por si só e todas as suas possibilidades auto-referenciais. É a música em estado puro (que não expressa nada) do Stravinsky. E também é a tradução de ordem icônica: “A Tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original.” (Plaza, 1987:93).

“Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura [...]” (Santaella, 1983:52). Trata-se da tradução indicial. É o videoclipe com quebras de continuidade mencionados por Machado (2001). Quando, no estado de argumento não-específico, o clipe, seja na imagem ou no som (ou em ambos), aponta para algo, está-se diante de um procedimento indicial. Só há *indicações* de fenômenos, porém eles nunca se desenvolvem plenamente como em uma narrativa clássica.

Faltaria relacionar a tradução simbólica com história completa. Nesse caso, a relação é mais complexa, uma vez que a narrativa clássica não é composta unicamente de símbolos, mas de diversos tipos de signos, como os icônicos e os indiciais, além dos simbólicos. Como já referido anteriormente, é muito comum encontrar duas ou até as três traduções simultaneamente em um só clipe, e isso ocorre em especial em trabalhos desta categoria. É bom salientar que os signos constroem de forma indireta a narrativa, através de uma apreensão já codificada pelo espectador em suas experiências colaterais. Portanto, o clipe com estrutura de história completa não se apegue exclusivamente ao símbolo, recorre também a argumentos auto-referenciais e não-específicos, em contato muito maior com a iconicidade e a indicialidade, respectivamente.

diferentes pode-se conseguir que uma mesma nota desenhada numa partitura soe mais grave ou mais aguda dependendo das regulagens do instrumento. Um amplificador de guitarra, por exemplo, possui regulagem de graves, médios e agudos. Cortando-se o grave, a nota permanece a mesma na partitura, mas sua vibração na base da banda sonora diminui. A banda da *Disney* mistura a banda original e a escala diatônica (as 7 notas musicais e seus 5 acidentes).

Podemos usar uma das peças do *Fantasia* como exemplo. *A Night on the bald mountain* conta nas imagens uma aparição terrestre de Chernabog, uma espécie de demônio do folclore eslavo. Seu nome significa “Deus Negro”. Ao menos no *Fantasia* ele também pode representar o diabo cristão. Essa apreensão de similitude cultural que o espectador faz é de caráter simbólico, dependente de suas experiências colaterais. A construção imagética de Chernabog em *Fantasia*, portanto, pode remeter aos mais variados demônios. Sua apreensão não se dá somente pelo caráter simbólico, mas também pelas qualidades (ícones), como as chamas de fogo, a escuridão e pelas indicialidades, que aqui operam de uma forma mais peculiar, pois não há, na trilha da imagem, nenhum índice que aponte necessariamente para Chernabog: seu nome sequer é mencionado, sendo apenas exibido sua construção imagética. O índice, entretanto, aparece na música. A escolha por Chernabog, ao invés do diabo cristão mais atrelado à cultura ocidental da Disney, se dá justamente pela trilha sonora. É o poema sinfônico *St. John's Night on the Bare Mountain*, de Mussorgsky, que conta uma história bem parecida: “The piece was originally inspired by a short story by Gogol in which a peasant witnesses a witches' sabbath on the Bald Mountain near Kiev on St John's Eve. [...] The legend tells of nocturnal revels, led by the demon Chernobog [...], which only come to an end with the break of day”¹². Na versão da Disney, novamente rearranjos para o instrumental foram realizados pelo maestro, e foram cortados da história o camponês e as bruxas, mas nada que desconecte a tradução do original, para aqueles que conhecem a história da música e suas referências.

A grande maioria dos clipes são traduções pensadas em cima de músicas que já existem e que não foram projetadas necessariamente para integrarem um videoclipe¹³. “Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido.” (Plaza, 1987:5). Isso ocorre em todos os casos de *Fantasia*, afinal, todas as peças musicais

¹² Retirado da internet, em 20 de março de 2006, de: http://en.wikipedia.org/wiki/Night_on_Bald_Mountain.

“A peça foi originalmente inspirada por um conto de Gogol no qual um camponês presencia um encontro de bruxas na montanha careca, próxima à Kiev, na noite de São João. [...] A lenda fala de orgias noturnas guiadas pelo demônio Chernabog [...], que só terminam na alvorada.” (Tradução do autor).

¹³ Há também produções simultâneas de imagem e música e até imagens produzidas antes da música, mas são casos raros.

utilizadas foram criadas antes do filme, o que levanta uma série de questões sobre as relações entre original e sua tradução. Vejamos isto em duas peças utilizadas no filme:

Stravinsky concebe a música como auto-referencialidade, e não como parte do *Fantasia* ou de um *Balé*. Quando, entretanto, ela é apresentada como texto sincrético, temos uma outra versão, uma outra coisa que não tem (ou não deveria ter) relação necessária existencial com o original. Assim, está submetida às gramáticas audiovisuais, por mais que ela seja anterior às imagens. Essa subordinação ocorre com a versão de *Sagração da Primavera* em *Fantasia*.

Em *Tocata e Fuga em Ré Menor*, de Bach, ocorre o inverso. As imagens operam principalmente como traduções icônicas, apresentando desenhos que remetem a instrumentos musicais, à banda sonora, mas sempre tendendo à abstração. Isso cria uma relação mais íntima com a música, pois podemos perceber claramente que a imagem procura sincronizar sua montagem com o ritmo, suas cores, formas, e movimentos com a melodia, e sua duração – o seu todo – com a harmonia musical.

Assim, a análise semiótica de audiovisuais musicais, ainda que reconheça as especificidades tanto das trilhas musicais quanto das imagens, deve submeter, sempre, os videocliques às gramáticas propriamente audiovisuais. É com *Fantasia* que tal consciência semiótica começou a se expressar de maneira contundente justamente pelo modo como articulou imagem e música.

Referências Bibliográficas

- COELHO NETTO, José Teixeira. *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

VAN DEN TOORN, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647>> Acesso em: 12 set. 2005

WHITE, Eric Walter; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky*. Porto Alegre: L&PM, 1991.