

## Malinowski e a materialidade híbrida da música<sup>1</sup>

Cássio de Borba LUCAS<sup>2</sup>

Prof. Dr. Alexandre Rocha da SILVA<sup>3</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### Resumo

O trabalho é vinculado à pesquisa *Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades na comunicação*, que procura explorar a perspectiva das materialidades em conjunção com a da semiótica. O presente artigo aborda este propósito por meio de uma investigação sobre a materialidade da música. Parte-se das críticas de Adorno e Nietzsche, que apontam para uma interdição da música, em cujo cerne estaria uma certa pureza ou imediatidade que é ora degenerada por uma mediação conceitual, ora depravada pelo princípio do estrelato. Por oposição, a segunda seção apresenta elementos para uma concepção semiótica da música. A última seção analisa a transcrição audiovisual que Stephen Malinowski realiza da Sinfonia Pastoral de Beethoven, antevendo em sua obra uma tese sobre a materialidade híbrida da música, que, à maneira do pensamento e da semiose, é, de saída, intersemiótica.

**Palavras-chave:** semiótica; transcrição; tradução intersemiótica; música; audiovisual.

### 1. Introdução

*Malinowski e a materialidade híbrida da música* é um subprojeto da pesquisa *Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades na comunicação*, que busca situar, por meio de uma aproximação com a semiótica, o conceito de materialidades no âmbito da pesquisa em comunicação. Entre seus objetivos está o de descobrir limites e potencialidades que a semiótica pode indicar para o desafio do desenvolvimento de uma teoria propriamente comunicacional das materialidades.

Este trabalho vincula-se a esse propósito através de uma investigação sobre a natureza da materialidade da música compreendida desde uma perspectiva semiótica. Esta última, entendida como teoria dos signos verbais, não-verbais e das traduções entre estes, postula de saída um hibridismo inerente a todas as linguagens (SANTAELLA, 2009, p. 279) e sistemas de signos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação. 8º semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da FABICO-UFRGS, email: [cassioborba@gmail.com](mailto:cassioborba@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da FABICO-UFRGS, email: [arsrocha@gmail.com](mailto:arsrocha@gmail.com)

A partir de uma revisão de literatura com enfoque nas relações entre música e imagem, pôde-se verificar certas teses sobre a natureza da música que tendiam a um tipo de interdito da música, primando por uma pureza que constituiria a essência da dimensão musical. A recuperação destas ideias compõe a primeira seção deste artigo, que, a seguir, propõe elementos para uma consideração semiótica da materialidade da música capaz de desestabilizá-las. Na terceira seção, a obra do videasta americano Stephen Malinowski (1953) é analisada da perspectiva da transcrição que realiza da música orquestral, e que aponta para a natureza híbrida e intersemiótica da natureza da música.

## 2. Interdições

Arlindo Machado dedica, em seu livro *A televisão levada a sério*, um capítulo (MACHADO, 2000, pp. 153-167) 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 eloquente 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 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 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 sabidamente se inspirara (MACHADO, 2000, p.154). É interessante notar que em Machado (2000) se

incluam 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. A prática é condenada pelos musicólogos (MACHADO, 2000, p. 154) como um tipo 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 parte 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 ao processo de decupagem. Um apontamento neste sentido também é feito por Michel Chion 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).

A ideia de uma interdição das imagens no universo musical, a partir dos três níveis apontados por Machado (2000), serve de eixo estruturador deste capítulo, que pretende estender esta noção às teses encontradas na obra de Friedrich Nietzsche (2010) e Theodor Adorno (1996).

Em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* (2010), Nietzsche faz uma distinção entre os impulsos artísticos dionisíaco e 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”. A individuação associada ao impulso apolíneo é rompida somente “sob o grito de júbilo místico do dionisíaco”, a partir do qual se cria o caminho para “o cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 2010, p. 96). 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 se define como reflexo imediato da vontade, e a música verdadeiramente dionisíaca é como um 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” (NIETZSCHE, 2010, p. 101), 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<sup>4</sup>, é portanto definida como “o inverso da força criadora de mitos” (NIETZSCHE, 2010, p. 103), e condenada por tornar a música em 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).

---

<sup>4</sup> O tipo 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 filósofo alemão, como se vê, adiciona assim algumas críticas às tentativas de casamento entre música e imagem e advoga uma certa pureza, irrepresentabilidade ou (com mais proeminência, no caso de Nietzsche) imediatidade intrínseca à música. Seu posicionamento, pois, é semelhante ao que Machado indica com o interdito da música pictórica ou figurativa e o da tradução mental da música em imagens.

Para Theodor Adorno, de forma semelhante a Nietzsche, a música se define como “manifestação imediata do espírito humano” (ADORNO, 1996, p. 65). A noção de gosto, contudo, na época da indústria cultural, torna-se tão problemática quanto a de indivíduo (que poderia fundamentá-la): “o comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 1996, p. 66). A transformação do valor próprio da música em valor de troca – ou seja, a passagem da obra de arte para a forma de mercadoria – faz com que o princípio de julgamento seja o do reconhecimento público (gosta-se de uma canção pelo simples fato de reconhecê-la, ou de constatar sua popularidade massiva).

Se o ouvinte, em suma, é tornado em “simples consumidor passivo” (ADORNO, 1996, p. 70), os momentos de encantamento da música, fragmentados em momentos isolados nas novas formas musicais (arranjos, canção popular, etc.), “renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio” e colocam-se a serviço do sucesso (ADORNO, 1996, p. 70).

Toda essa circunstância constitui uma afronta à *promesse du bonheur* (ADORNO, 1996, p. 70) que constituiria originalmente, para Adorno, a arte musical. Dado que só se poderia manter “fidelidade à possibilidade do prazer onde cessa a mera aparência”, o autor lamenta que a música ligeira<sup>5</sup> da época moderna tenha se tornado “mera aparência e ilusão” (ADORNO, 1996, p. 71).

Esta regressão da audição postulada por Adorno - em que a imediatidade musical foi substituída pelo princípio do estrelato, regido pelos produtores, editores e magnatas do rádio (ADORNO, 1996, p. 74) e da propaganda<sup>6</sup> (ADORNO, 1996, p. 91) – resulta numa música *depravada* (ADORNO, 1996, p. 81) já em seu processo de constituição. Novamente se remete, assim, a uma concepção da música enquanto fenômeno ligado necessariamente a certa pureza ou imediatidade que interdita as possibilidades de sinestesia e hibridismo entre a música e outros sentidos ou matrizes semióticas.

---

<sup>5</sup> Por oposição, no vocabulário de Adorno, à ‘música séria’. Esta, contudo, também não escapa da submissão à lei do consumo (ADORNO, 1996, p. 73) e tampouco do processo de fetichização (ADORNO, 1996, p. 86).

<sup>6</sup> “Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação” (ADORNO, 1996, p. 91).

Às teses destes autores pode-se acrescentar ainda o apontamento que faz Michel Chion a respeito da apropriação, pelo audiovisual, da música dita ‘clássica’. O concerto retransmitido parece-lhe 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).

A questão da relação entre música 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). O mundo da música orquestral parece, assim, primar também pela pureza da dimensão musical e participar do interdito da representação visual na música. Algumas experiências foram esboçadas, como a gravação prévia da música e a performance em *playback* para a facilitação da filmagem. “Outras soluções seriam válidas”, diz Chion, ao lançar seu principal desafio a esse respeito, mas

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)

### 3. Hibridismo semiótico da matriz sonora

Por oposição às teses apresentadas no capítulo precedente, pretende-se introduzir, nesta seção, elementos que apontem para uma concepção semiótica da materialidade musical. Desta perspectiva, como já se disse, todas as linguagens, uma vez concretizadas, são híbridas (SANTAELLA, 2009, p. 279). E todo pensamento, conforme indica a articulação que se procura fazer com a teoria da tradução de Júlio Plaza, já é intersemiótico (PLAZA, 2008, p. 2).

Santaella (2009) postula que não há mais que três matrizes lógicas da linguagem e do pensamento (SANTAELLA, 2009, p. 21), estruturadas à semelhança das três categorias elaboradas por Charles S. Peirce. Assim, a primeiridade é típica da matriz sonora; a secundidade, da matriz visual; e a terceiridade, da matriz verbal<sup>7</sup>. O universo da música, por extensão, é prioritariamente regido pelas noções – relacionadas à primeiridade – de

<sup>7</sup> Estudos das categorias faneroscópicas de Peirce se encontram em PEIRCE, 2012, pp. 5-18; PEIRCE, 1978, pp. 69-111 e SANTAELLA, 2009, p. 35-36

qualidade, iconicidade e rema. Embora haja uma tal predominância, não se pode esquecer que toda linguagem mistura e combina, à sua maneira, as três matrizes ou categorias.

A primazia da primeiridade na matriz sonora pode ser observada, *primeiro*, se o som for considerado nele mesmo. Desta perspectiva, sua característica fundamental é a evanescência: “o som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos nunca se fixam” (SANTAELLA, 2009, p. 105).

*Segundo*, pode-se conceber o som em sua atualização numa percepção atual. Embora o som propriamente físico, externo ao intérprete, não possa jamais ser plenamente apreendido por este, é característica da dimensão sonora uma espécie de apagamento da fronteira entre *percipuum* e *percepto*<sup>8</sup>, ou seja, uma “fusão icônica entre o som físico e o som percebido” (SANTAELLA, 2009, p. 111). Neste nível, pois, o som é percebido como se emitido pelo próprio ouvinte.

E, *terceiro*, o som pode ser considerado da perspectiva do efeito que está apto a instaurar em uma mente qualquer. Enquanto tal, só pode ser aquilo que Peirce denominou um interpretante dinâmico emocional, que não ultrapassa o nível remático ou hipotético (SANTAELLA, 2009, p. 109).

Estas considerações sobre ‘evanescência’, ‘fusão icônica’ e ‘efeito emocional’ apontam para a natureza do som e da música no âmbito da primeiridade, que é a categoria, respectivamente, da indeterminação (SANTAELLA, 2009, p. 104), do aspecto monádico da experiência (PEIRCE, 1978, p. 92) e do sentimento (PEIRCE, 1978, p. 83). Sob a primazia da primeiridade, porém, o som, uma vez concebido como qualissigno<sup>9</sup>, já apresentará por sua vez uma natureza triádica:

Quando consideradas em si mesmas, as qualidades, como puras possibilidades, independem daquilo em que inerem, daquilo que lhes dá corpo. Quando consideradas sob o aspecto obsistencial, como ocorrência atual no tempo e no espaço, as qualidades saltam do nível da mera possibilidade para o nível de uma ocorrência no tempo e no espaço, quer dizer, passam a ser um sin-signo ou existente. Evidentemente, a qualidade continua presente no existente, mas deixa de ser pura possibilidade. [...] Nesse som atual também já aparecem elementos de lei, pois o som se submete a leis físicas. (SANTAELLA, 2009, p. 106)

---

<sup>8</sup> Na teoria da percepção peirceana, o *percepto* é o estímulo que “bate à porta dos sentidos”, em contato com os quais ele é convertido em *percipuum*, a “tradução perceptiva” que um dado sistema sensorio lhe impõe (SANTAELLA, 2009, p. 108).

<sup>9</sup> Signo cujo fundamento é uma qualidade. Embora não possa “atuar como signo até que se corporifique”, “esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (PEIRCE, 2012, p. 52)

O princípio da “onipresença das categorias” (SANTAELLA, 2009, p. 106) concebido por Peirce indica, assim, a natureza híbrida e intersemiótica do som, ainda que este seja compreendido como qualissigno sob a dominância da primeiridade. Paralelamente, a perspectiva da tradução intersemiótica (PLAZA, 2000) pode embasar teoricamente a passagem, entendida como transdução<sup>10</sup> (PLAZA, 2000, p. 72), de um tal qualissigno sonoro de um suporte (ou sistema de signos) para outro. Se a música, portanto, demonstra uma natureza intersemiótica, ao mesmo tempo contém uma translatabilidade (CAMPOS, 2013a, p. 96) inerente.

#### **4. Audiovisual como transcrição intersemiótica da música**

Na esteira do conceito de transcrição (CAMPOS, 2013a) concebido por Haroldo de Campos, a tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2000) recupera a concepção benjaminiana de tradução, que é “em primeiro lugar uma forma<sup>11</sup>” (BENJAMIN, 1979 apud PLAZA, 2008, p. 28). Trata-se, pois, de 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.

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). Neste sentido, o vídeo analisado na próxima seção é tomado como uma transcrição intersemiótica da música orquestral, ao realizar a passagem da obra de Beethoven de um sistema de signos (sonoro) para outro (audiovisual), atribuindo-lhe uma nova forma.

A operação sobre esta forma significante, da perspectiva do tradutor, é possível 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). Cabe indicar, de saída, que a análise apresentada na última seção se baseou numa metodologia inspirada pelos conceitos subsumidos nas duas primeiras ‘vias’, que serão apresentadas a seguir. Isto porque a forma, concebida como qualidade sincrônica (via 3),

<sup>10</sup> Em física, a transformação de um tipo de energia em outro de natureza diferente.

<sup>11</sup> 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).

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).

#### 4.1. Norma e legissignos

Na transcrição ressonante de formas<sup>12</sup>, o que permite essa ressonância é um legissigno que terá 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).

O legissigno - que funciona como interface na tradução, envolvendo 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 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

#### 4.2. Intracódigo

Cada grupo de legissignos transdutores, percebe-se, se define pela relação de predominância entre seus componentes icônicos, indiciais e simbólicos – caráter que não está dado pelo tipo de suporte que funcione como interface da tradução. Semelhantemente, a noção de intracódigo tem, em seu interior, uma composição sígnica mista. Como diz Plaza (2008),

---

<sup>12</sup> “No caso da função poética, [...] um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” de formas (PLAZA, 2000, p. 27).

o importante para se inteligir 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 sígnica 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 acima, não pode ser mais que sumária no espaço deste artigo -, aliados à tipologia das traduções elaborada por Júlio Plaza<sup>13</sup>, foram construídas tabelas que auxiliaram a análise do audiovisual concebido como transcrição intersemiótica da música, conforme o modelo a seguir.

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

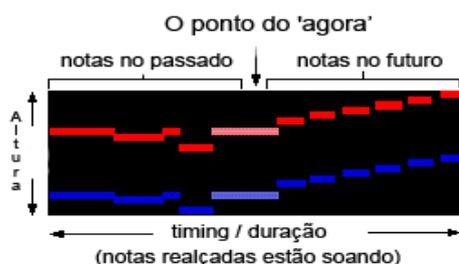
<sup>13</sup> A *tradução icônica* funciona pelo princípio de similaridade de estrutura, e estabelece analogias entre os objetos imediatos do original e do traduzido, mas só pode produzir significados enquanto qualidades e aparências (PLAZA, 2008, p. 90); a *tradução indicial* obtém, não obstante a transformação qualitativa dos objetos imediatos dos signos, continuidade e identificação por contiguidade, indiciando a relação de determinação contactual (PLAZA, 2008, p. 92) entre signos; e 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.

## 5. Malinowski e a transcrição audiovisual da música orquestral

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, etc.) 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:



14

Em seus mais de 375 vídeos disponíveis no canal do YouTube<sup>15</sup>, 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 é analisada adiante. Em seus escritos, o artista 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

<sup>14</sup> Tradução nossa sobre imagem do autor (MALINOWSKI, 2014b)

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/user/smalin>

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).

### 5.1. Análise da tradução intersemiótica da Pastoral de Beethoven

Na versão em vídeo que Malinowski elabora para a Sexta Sinfonia, Op. 68 de Ludwig van Beethoven<sup>16</sup>, de 1808, conhecida como ‘Sinfonia Pastoral’, percebe-se que o signo tradutor (audiovisual) equivale ao original (musical), predominantemente, pelo estabelecimento de contiguidade topológica. Esta é desenvolvida no intracódigo à medida 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*, de 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, primeiro, como legissigno-icônico-remático, por manter relações de semelhança com o original, e enquanto tal tende à ambiguidade, por se defrontar com os aspectos intraduzíveis do original (PLAZA, 2008, p. 90), transduzindo-os para um novo tipo de expressão (visual).

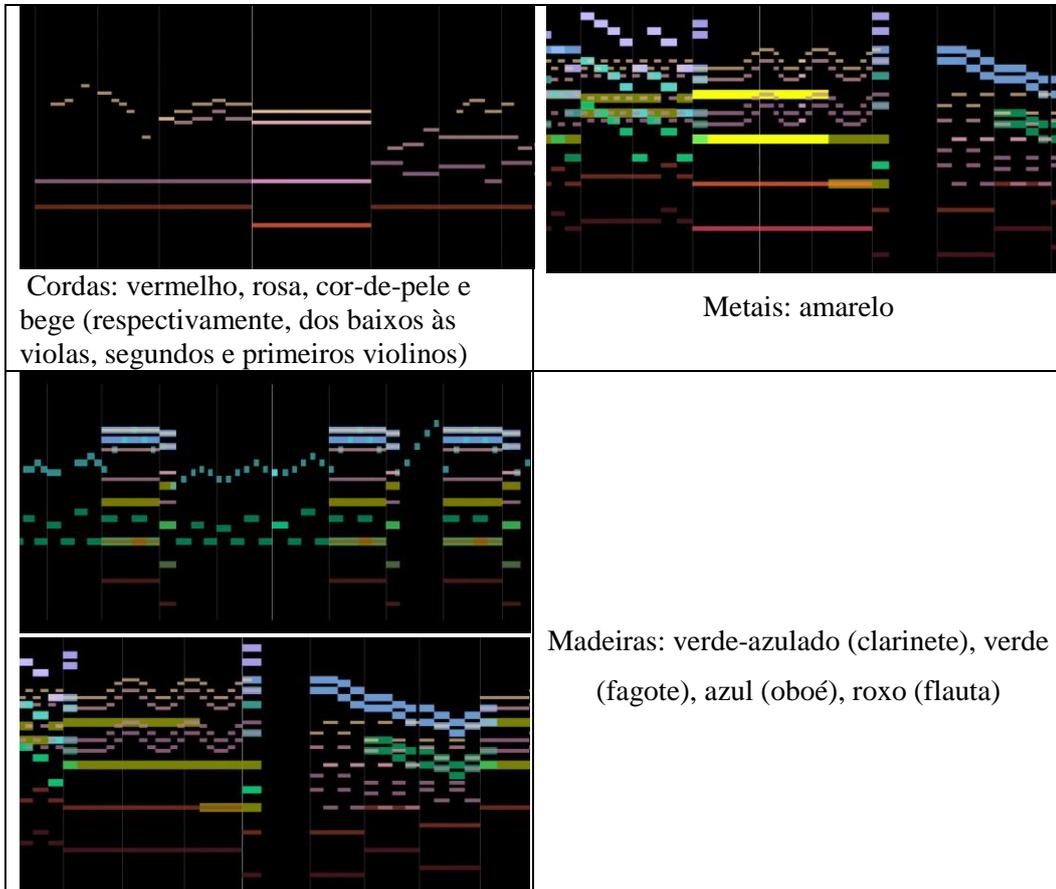
Contudo, num segundo nível, a tradução funciona como legissigno-indicativo-dicente, sendo determinada ponto-a-ponto por seu original (com o que a ambiguidade se atenua), e trazendo informação definida sobre seu objeto. Finalmente, num terceiro nível ainda mais fundamental enquanto princípio normativo,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

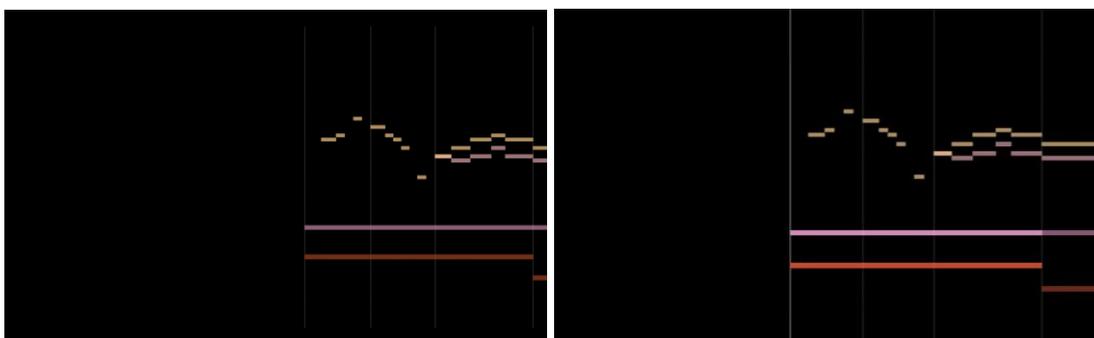
---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSCXB-zwiJg>

um instrumento na música, e sua largura representa sua duração. Cada cor representa uma seção instrumental, como identificado a seguir:



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:



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. Nas imagens acima, desta forma, pode-se visualizar, na parte inferior, a entrada das cordas graves em pedal<sup>17</sup>, 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, Malinowski parece responder ao desafio, já mencionado na seção 2, que propunha Michel Chion quando questionava o interdito da representação visual (e simbólica) da música.

## 6. Considerações finais

Tanto no movimento de recuperação de teses sobre a natureza da música cujo denominador comum parecia ser uma reivindicação da pureza musical, quanto na subsequente consideração da música de uma perspectiva semiótica, esta pesquisa acabou lançando um olhar sobre o funcionamento das formas tecnológicas e midiáticas da atualidade como tradutores, como dizia Júlio Plaza, da história e da tradição (PLAZA, 2000, p. 13). Assim, nossa primeira consideração diz respeito à perspectiva que se sugere, a partir dos elementos apresentados, para o estudo do audiovisual enquanto interpretante<sup>18</sup> transcriador. No caso deste artigo, transcriador da tradição musical, do signo propriamente sonoro recuperado na história, ao qual se oferece uma tradução intersemiótica de formas em um novo suporte (vídeo digital em plataforma *online*).

Em segundo lugar, cabe reiterar que o estudo da natureza do som de uma perspectiva semiótica não cessa de apontar - em oposição ao entendimento de que a música deve ser pura e livre de 'aparências', 'mediação' e 'conceitos' - para uma constituição mista da materialidade musical, à qual é inerente uma capacidade de diferenciação que, de um lado, ultrapassa e mistura as categorias semióticas para, de outro, fundamentar a hibridização do som em diferentes suportes.

Os dois apontamentos se entrelaçam, assim, no trabalho de Stephen Malinowski, em cuja obra de transcrição audiovisual parece haver uma tese em devir, primeiro, sobre a natureza híbrida da música e a multiplicidade de dimensões semióticas que a materialidade

---

<sup>17</sup> Manutenção de uma mesma nota.

<sup>18</sup> "A Tradução Intersemiótica se pauta [...] pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*" (PLAZA, 2000, p. 67)

musical virtualmente já contém. Segundo, sobre a prática de uma tradução intersemiótica como “forma artística na medula de nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2008, p. XII), que recupera o passado para contaminá-lo com a historicidade e a materialidade do presente.

## Referências

ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In: *Textos escolhidos (Coleção Os pensadores)*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PEIRCE, C. S. **Écrits sur le signe.** Paris : Éditions du Seuil, 1978.

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

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