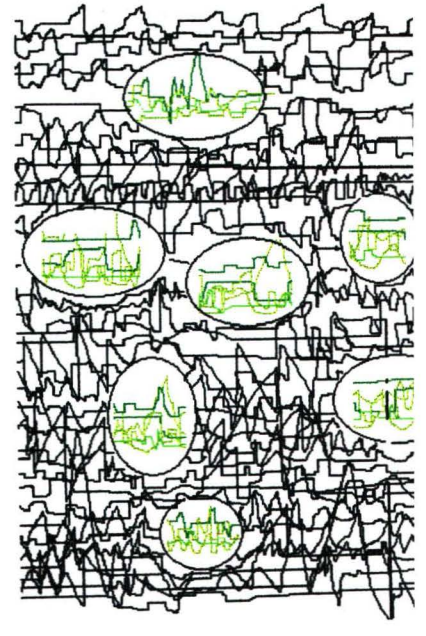
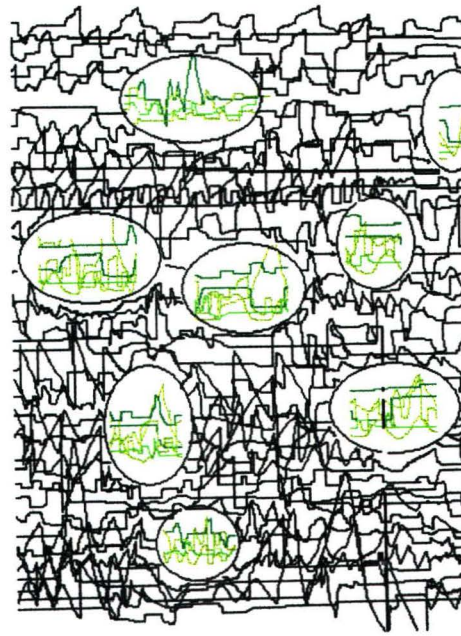
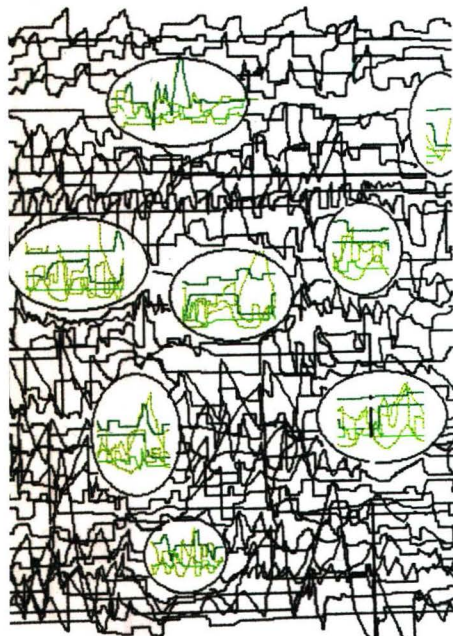
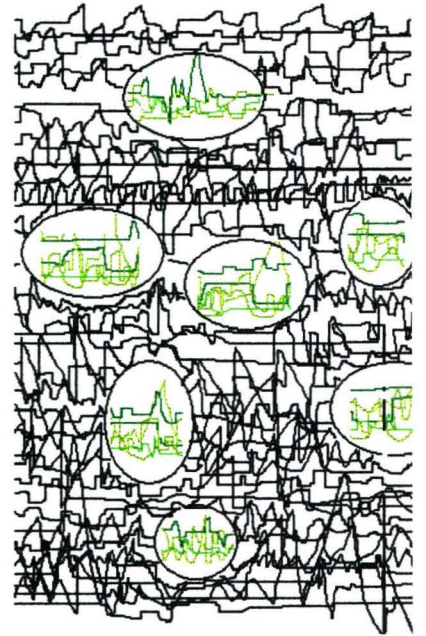
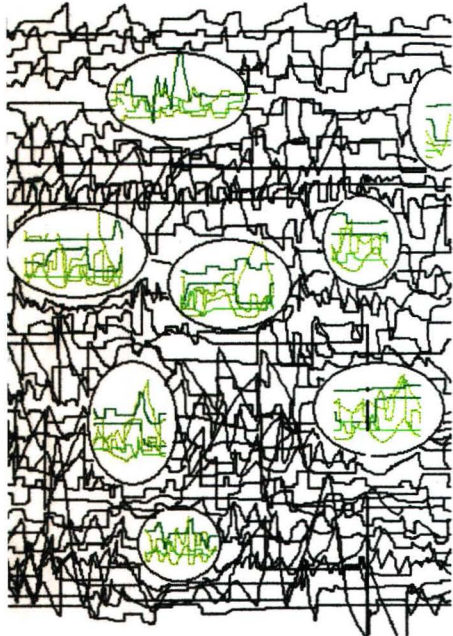
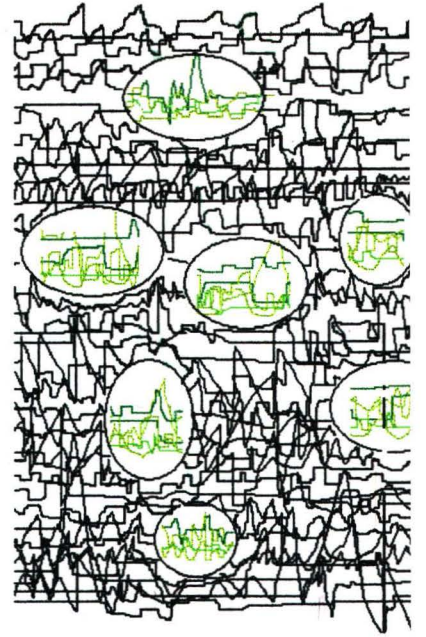
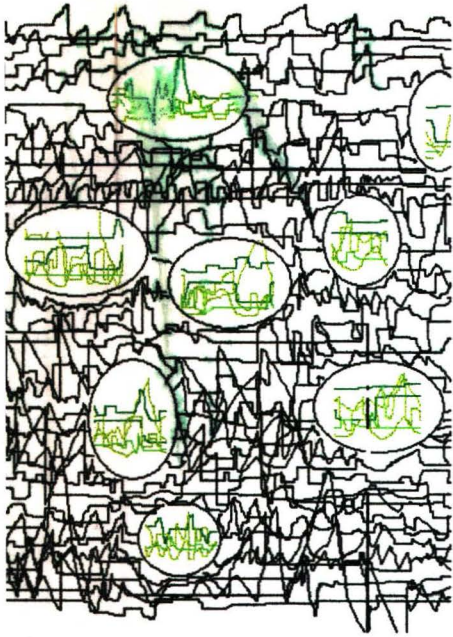


FILMANDO MÚSICA



ADRIANA ABUASSI



ADRIANA ABUASSI

FILMANDO MÚSICA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

2006

ADRIANA ABUASSI

FILMANDO MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Produção e Circulação da Arte

Orientador: Prof.Dr. Victor Aquino Gomes Correa

Co-orientadora: Prof.^aDr.^aÉlide Monzéglio

São Paulo

2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

ADRIANA ABUASSI

FILMANDO MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Produção e Circulação da Arte

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Apresentação

Filmando Música é um projeto de tradução intersemiótica de Adriana London, cuja experiência como escritora e poetisa, artista plástica (licenciada pela Faculdade Montessori-S.P.), videoartista e estudante de música, tem proporcionado uma visão ampla e ao mesmo tempo profunda das várias linguagens artísticas.

As primeiras experiências nasceram com poesia e pintura e, posteriormente, em seu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação, com música e vídeo (inclusive resultando em um filme média-metragem de realismo fantástico e que foi circunstanciado para a obtenção do diploma). Mas o interesse da autora pelo tema aprofundou-se ao frequentar como aluna especial e ouvinte as seguintes disciplinas: Poéticas Contemporâneas e Visualidade (Prof.Dr.Omar Khouri), Artemídia e Videoclip (Prof.Dr.Pelópidas C. de Oliveira) no Instituto de Artes da UNESP-SP. Dos assuntos discutidos em aulas teóricas e práticas e das leituras indicadas pelos professores responsáveis, incluindo suas próprias teses de doutorado, esse interesse crescente culminou com a proposta desta dissertação de mestrado que, deve muito também à contribuição de disciplinas do Curso Interunidades em Estética e História da Arte e, agora, após *quatro anos* (dois frequentados na UNESP-SP e dois no Interunidades USP), temos a chance de tornar acessível a outros a longa pesquisa.

Filmando Música é composto de duas partes: a primeira reúne em forma de capítulos, ensaios dos estudos preliminares sobre as aproximações entre Música, Cinema e Pintura. A autora optou por essa formatação e metodologia pois está lidando com várias áreas artísticas e assim, foi possível introduzir os leitores aos conceitos, termos técnicos e outros pormenores relacionados com os temas da forma mais clara possível. De modo que, o objetivo não era compor uma enciclopédia definindo todos os termos de Música, Cinema e Pintura, mas gradualmente conceituar e esclarecer apenas aqueles que interessam para o trabalho, ou seja, que figuram nos critérios de tradução intersemiótica selecionados. Portanto, embora os capítulos pareçam desconectados, cada capítulo ou ensaio está profundamente imbricado no anterior, já que as experiências foram baseadas nas idéias, modelos e parâmetros obtidos com os resultados dos capítulos anteriores. Solicitamos, então, que os caros leitores leiam com a máxima atenção cada capítulo, ressalvas muito relevantes que figuram em notas de rodapé e sobretudo, tem em mente que este não é um trabalho que visa a construção de um modelo científico[Ⓢ], mas a composição de obras de arte. E cada artista tem uma visão particular do mundo, segundo seu repertório cultural e sua formação acadêmica (se tiver), experiência de vida etc.

(N.A.)

[Ⓢ] Muito embora atualmente projetos arquitetônicos e maquetes tenham sido exibidos como obra de arte, a visão desta autora é ainda bastante tradicionalista no tocante ao assunto e há diversas conferências publicadas por filósofos e cientistas que alistem as principais diferenças entre modelo científico e obra de arte. Como esta dissertação não discorre sobre o tema, recomendamos que os leitores interessados busquem fontes pertinentes para aprofundar-se, enquanto aqui permaneceremos no âmbito das traduções intersemióticas.

Agradecimentos

Ao meu irmão Daniel Abuassi Neto por ter auxiliado com suas análises musicais e enriquecer meus conhecimentos em nossas discussões sobre estética musical.

"CENA 3

EXT.DIA/JARDIM

VEMOS um túmulo retangular com uma pedra redonda de mármore preto e uma placa branca com uma inscrição desfocada. INSERT de um ramallete de orquídeas brancas.

DIRETORA

(suspirando cansada)

voz off

Pausa para um cafezinho, gente!

MAESTRO

(enfurecido)

voz off

Vocês estão desafinados! Desafinados! O som é redondo! O som é redondo!"

Adriana London

Resumo

Filmando Música apresenta as obras experimentais da artista visual Adriana London e explica suas idéias visuais e cinéticas.

O trabalho propõe uma nova visão sobre videoclip e a função da música neste meio. Em verdade, o trabalho é sobre traduções intersemióticas de música para cinema ou vídeo (os termos são melhor especificados no corpo do texto da dissertação bem como outros conceitos como Poesia Intersemiótica Multi/intermídia (Omar Khouri), Videoclip (Pelópidas Cypriano de Oliveira) e Cartografia Fílmica (Adriana London).

Filmando Música é dividido em duas partes: a primeira, enfoca ensaios individuais de estudos preliminares sobre o assunto e a segunda parte é baseada nas duas peças musicais principais que foram escolhidas para a tradução em linguagem cinematográfica. As peças musicais são: Improviso em Fá Menor, op.142, de Franz Schubert e Farben (“melodia de timbres e cores”), de Arnold Schoenberg.

PALAVRAS-CHAVE

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA; POESIA INTERSEMIÓTICA MULTI/INTERMÍDIA; VIDEOCLIP; POESIA VISUAL; POESIA CINÉTICA; MÚSICA DE CINEMA; CARTOGRAFIA FÍLMICA.

Abstract

Filming Music presents the experimental works of the visual artist Adriana London and explains her visual and kinetic ideas.

The work proposes a new vision about videoclip and the function of music in this media. Indeed, the work is about intersemiotics traductions from music to cinema or video (the ideas are more specificied in the thesis corpus so as the other concepts like Multi/intermedia Intersemiotics Poetry (Omar Khouri) ,Videoclip (Pelópidas Cypriano de Oliveira) and Filmic Cartography (Adriana London)).

Filming Music is divided in two parts: the first one focuses individual preliminary essays about the matter and the second one is based on the two main musical pieces that have been chosen to translate into cinematografic language. The musical pieces are the Franz Schubert's Impromptus op.142 and Farben, " melody of tones and colours" of Arnold Schoenberg.

WORD-KEYS

INTERSEMIOTICS TRADUCTION; MULTI/INTERMEDIA INTERSEMIOTICS POETRY; VIDEOCLIP; VISUAL POETRY; KINETIC POETRY; MUSIC OF CINEMA; FILMIC CARTOGRAPHY.

SUMÁRIO

PARTE I.....p.11

Capítulo Um: Objeto de Estudo. Exequibilidade. Pesquisadora. Justificativa da Pesquisa: Aspecto de Originalidade e Relevância. Da Nomenclatura e Conceitos Adotados: Poesia Intersemiótica Multi/Intermídia. Videoclip. Linguagem Cinematográfica. Das Peças Musicais: Farben, de Arnold Schoenberg. Improviso em Fá Menor, opus 142, n.º1, de Franz Schubert. Do Tema. Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte. Área: Estética e História da Arte.....p.12

Capítulo Dois: Ensaio dos estudos preliminares relacionando música, pintura e cinema. Fascinação e distanciamento estéticos na arte contemporânea: De Richard Wagner a Júlio Plaza. Introdução: Da escolha do tema e suas relações com meu objeto de pesquisa. 1. Richard Wagner e Fra Angélico: A fascinação dos sons e das cores. 2. A escola de Marcel Duchamp: Título e legenda como indutores de fascinação estética. 3. Tradução intersemiótica como quebra de fascinação: Júlio Plaza e Regina Silveira. 4. Fascinação e distanciamento estéticos em Adriana London: Análise de exercícios de tradução intersemiótica e quebra de fascinação. 5. Fascinação e distanciamento estéticos na arte contemporânea.....p.19

Capítulo Três: Ensaio pictóricos e roteiros como tradução intersemiótica das aproximações entre A Lamentação, de Giotto e trechos extraídos da Paixão Segundo São Mateus, de Bach. 1. Serendipity: Tradução pictórica de um prelúdio. 2. Aproximação entre a configuração dinâmica em Giotto e numa linha de recitativo de Bach. 3. Tradução de quatro “temas” da Paixão Segundo São Mateus em roteiro.....p.44

Capítulo Quatro: Projeto Papillon: Roteiros de Fuga. Introdução: Neste capítulo apresentamos mais um estudo preliminar e uma experimentação livre das possibilidades de tradução intersemiótica de música para filme. Na verdade, aproveitamo-nos de trocadilhos com as palavras roteiro e fuga para elaborar uma cartografia filmica – termo por nós

cunhado e que difere de roteiro e story-board (cinema), mas que atende às necessidades impostas pela forma fugal e pelo conteúdo material das razões físicas e morais deste projeto – uma montagem literária valendo-se de trechos da obra Papillon, um ready-made retificado por Adriana London.

I. Das razões intelectuais. II. Das razões espirituais. III. Das razões físicas e morais. IV. Análise da Fuga II, Cravo Bem Temperado vol.I, de Johann S. Bach BWV 847, por Daniel Abuassi Neto. V.1. Tabela contendo as mudanças de tonalidade durante a fuga. V.2. Tabela de relações entre cores e notas musicais. V.3. Tabela de tonalidades (musicais) e cores. VI. Relações entre Som e Espaço. Cor e Espaço. VII. Decupagem Técnica. VII.1. Vocabulário. VII.2. Cartografia Fílmica.	p.65
Análise da Cartografia Fílmica Obtida e Conclusão da Parte I	p.86

PARTE II.....**p.89**

Capítulo Cinco: Improviso em Fá menor, opus 142, n.1, de Franz Peter Schubert.

(Viena, 1797-1828) Carta de Agradecimento. Análise do Impromptu opus 142, n.1, de Franz Schubert D 935 por Daniel Abuassi Neto. O Círculo de Schubert. Estudos Exploratórios e Experimentais **1.** Tons da peça musical escolhida convertidos em Cores. **2.** Espectro Solar e Acústico. **3.** Espectro Sinestésico: Percepções e Sensações de Cor/Luz de Adriana London e suas relações com o Improviso. **4.** Cartografia Fílmica e comentários sobre as relações espaciais e formais do filme e da música.....

p.90

Capítulo Seis: Melodia de sons e cores de Arnold Schoenberg. “Klangfarbenmelodie.”

Instrumentação e análise.

p.130

Análise da Cartografia Fílmica Obtida e Conclusão da Parte II.....

p.144

Do Espiritual na Pesquisa Acadêmica sobre Arte.....

p.146

Bibliografia: livros, teses, cd's, filmes e sites.....

p.148

PARTE I

“E se a leitura aceita era infalível, que espaço haveria para as interpretações?

(...)

**E o significado do poeta progride de palavra em palavra, metamorfoseado de uma
língua em outra.”**

Alberto Manguel

CAPÍTULO UM

Introdução

"Eu tenho um Schubert para decifrar e um Schoenberg para compreender e toda uma vida para amá-los. Quem me ensinará a não amar a Áustria? A Áustria que me deu Schubert, que me deu Schoenberg? Quem me ensinará a não amar o que não é minha pátria? Eu não tenho pátria. Que pátria amarei?"

A. London

O objeto de estudo desta pesquisa é a tradução intersemiótica de duas peças musicais para a linguagem cinematográfica^Φ a partir de uma nova concepção estética do *videoclipe*; portanto, investigar as possibilidades estéticas do *videoclipe* enquanto tradução de música e não ilustração imagética desta. Não se trata de transformar uma tradução intersemiótica de música em *videoclip*, mas o próprio *videoclipe* como tradução da música. As peças musicais¹ escolhidas são:

1 - *Improviso em Fá Menor*, opus 142, n.º1, de Franz Schubert;

2 - *Farben*, de Arnold Schoenberg.

A poesia intersemiótica multi/intermídia é uma poesia que transita pelos vários códigos e se utiliza de vários recursos tecnológicos como bem delinea pelo Prof. Dr. Omar Khouri em um artigo da revista FACOM², bem como em suas aulas ministradas no Curso Poéticas Contemporâneas e Visualidade na Universidade Estadual de São Paulo, Instituto de Artes (que freqüentei como aluna especial em 2002). Pensando nisto e no fato de que o *videoclip* é "a imagem que o disco faz", nos dizeres do Prof. Dr. Pelópidas C. de Oliveira (cuja disciplina Artemídia e Videoclip (ministrada na mesma universidade e também a qual tive a oportunidade de freqüentar como ouvinte no mesmo ano) que a este objeto dedicou duas teses³, o problema que se me apresentou foi o seguinte: considerando que o *videoclip* e as poesias intersemióticas multi/intermídia têm elementos tecnológicos, formais e temáticos em comum, seria possível combinar estes (não apenas no espaço e no tempo) e produzir um

^Φ ver Justificativa da nomenclatura e conceitos utilizados.

novo conceito de *videoclip* que mantenha sua principal função e, ainda assim, atenda às características da poesia intersemiótica multi/intermídia?

Portanto, se houvesse uma tradução intersemiótica de música para a linguagem cinematográfica, o videoclip resultante talvez atendesse às exigências acima consideradas. Por quê? O que é tradução intersemiótica? Júlio Plaza define o conceito citando Roman Jakobson primeiramente e, depois, faz alguns acréscimos:

*"A Tradução Intersemiótica ou "transmutação" foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa, poderíamos acrescentar."*⁴

Assim sendo, o objeto de estudo desta pesquisa se debruça sobre a atividade tradutora de signos do sistema musical para signos do sistema cinematográfico. Podemos detalhar ainda mais, acrescentando que se trata de investigar a questão intracódigo e examinar a atividade sógnica por semelhança de qualidades. Esta é esclarecida por Júlio Plaza, conforme segue:

*"Além desses casos de transformação interna por semelhança, há também as relações entre as diversas modalidades de percepção entre sentidos e meios, entre formas visuais e hápticas, musicais, cromáticas e espaciais(...)"*⁵

Ao longo da História muitas experiências foram realizadas na tentativa de traduzir sons em imagens ou verificar as possíveis correlações. Inclusive, com o avanço das tecnologias, o homem chegou a criar os sintetizadores que faziam uma transcrição direta de música para formas e cores. Uma relação foi estabelecida por Isaac Newton entre cores, planetas e sons. (PEDROSA, 1982, p.144)

Também temos as experiências artísticas de Juan Carlos Sanz que nos dá modelos de associação de sons e cores como, por exemplo, o de Pitágoras:

"Do - rojo; Re - naranja; Mi - amarillo; Fa - verde; Sol - azul; La - añil; Si - violeta" (SANZ, 1985, p.22)

Podemos ainda falar das associações entre sons e formas. Por exemplo, já perguntei a músicos a que forma associam o pulso ternário (valsa) e como resposta obtive sempre a mesma forma: círculo. Os limites entre sensações, sentimentos e simbolismos não é rígido, visto que nossas impressões sensoriais são treinadas culturalmente. Vemos e ouvimos o que

nos ensinaram a ver e ouvir. Estamos sempre aprendendo (ou não, depende da disposição e interesse pessoal) outros modos de apreender o mundo que nos cerca.

Os procedimentos metodológicos adotados foram:

Revisão bibliográfica dos termos e conceitos das linguagens musical e cinematográfica;

Consulta ao sites e grupos de pesquisa engajados na área em áreas afins;

Entrevistas com especialistas dos dois sistemas de signos usados;

Análise de produções plásticas e cinematográficas onde exista uma preocupação básica em integrar música e imagem;

Análise estrutural das peças musicais escolhidas por especialistas;

Laboratório: estudos exploratórios e experimentais.

Exequibilidade

Pesquisadora: Embora minha formação acadêmica seja em Artes Plásticas, desde a tenra infância sou poetisa e tenho aprofundado em meus estudos musicais, além de já ter produzido peças audiovisuais. Além desses fatores, contarei com a colaboração de especialistas das áreas com as quais pretendo trabalhar, afinal, como diz Júlio Plaza em sua Tradução Intersemiótica, na seção Ao Leitor: "Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas."

Justificativa da pesquisa: Aspectos de originalidade e relevância

Concordamos com Plaza quando afirma que "todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, fusões e re-fluxos interlinguagens *dizem respectio às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o germen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente.*" (PLAZA, 1987, p.12) Sendo assim, embora vivamos num tempo em que os processos de multimídia facilitem as produções artísticas como as descritas por Plaza, muitas delas não são realmente intencionais e, mais, não envolvem um estudo estético e histórico que as circunstanciem.

Além dos aspectos acima, podemos salientar que o objetivo da pesquisa é a produção de uma obra artística baseada numa nova concepção de videoclip. Não existe a pretensão por parte da autora de inaugurar uma nova era do videoclip ou sequer tentar levar essa idéia ao mercado (o que não daria certo visto que o videoclip tem função de propaganda e entretenimento, a venda da música etc.), porém criar uma obra de arte a partir dessa nova concepção. Isto exige conhecimento estético, histórico, cultural etc. de música, pintura e cinema que passam pela visão, percepção, reação particular do criador.

Assim como Aumont criticou Eisenstein e Kandinsky, alegando que não fizeram teoria porque o que escreveram aplica-se somente a suas obras (o que também não é de toda verdade), quero deixar claro que esses artistas nos legaram uma bagagem cultural inestimável para a leitura de suas próprias obras (quem poderia decifrá-las sem suas explicações didáticas?) e, abriram novos caminhos para a Estética da Pintura e do Cinema.

Da nomenclatura e conceitos adotados

Poesia intersemiótica multi/intermídia

Para evitar quaisquer equívocos quanto à nomenclatura poesia intersemiótica multi/intermídia, quero esclarecer que esta foi retirada de um contexto e, portanto, deve-se remeter ao mesmo a fim de prevenir confusões. Já fui questionada a respeito deste termo anteriormente e a crítica foi bastante útil, uma vez que me auxiliou a explicar com objetividade e clareza que o mesmo não é redundante, embora intersemiótico refirar-se à multimeios. Na verdade, quando o Prof.Dr. Omar Khouri emprega esta terminologia ele faz uma distinção entre intersemiótico e multi/intermídia; o primeiro, referindo-se às várias linguagens (artísticas ou não) e o segundo, aos vários meios/recursos tecnológicos (vídeo, computação gráfica, "fusões de códigos" etc.). Além do mais, "multi" está separado de "intermídia" por uma *barra*, o que indica a exclusão de um deles. Sendo assim: Poesia Intersemiótica (*transita entre linguagens diferentes*) Multi *ou* Intermídia (*reúne muitas tecnologias* ou *transita entre várias tecnologias*).

Videoclip

"DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI...

e tudo está dito. É por isso que eu amo tanto a música...

DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI..."

"Harmônicos são todas as europas e as rússias. Fisicamente eu moro em dó, mas escuto apenas os harmônicos. Gostaria de ser surda. Costuraram minha boca e agora querem colar minhas pálpebras. Se eu fosse surda não ouviria as censuras às minhas escutas; é proibido ouvir os harmônicos, é feio, é falta de educação. A sociedade me reprova."

A.London

Mas, por que chamar uma produção audiovisual que constitui uma tradução intersemiótica de música de videoclip? Por que não chamá-la de video-arte, video-poema, video-instalação etc.? Em primeiro lugar, pelo simples fato de que uma tradução intersemiótica dessa natureza dificilmente poderia ser chamada por qualquer dos termos acima já que nenhum deles tem necessariamente a função de construir as imagens da música e, por fim, porque a música será a trilha sonora dela mesma - ou seja, não se trata de uma composição audiovisual, mas cinematográfica (ver próximo item)

Linguagem cinematográfica

Dado o acima, que a música será trilha sonora dela mesma, o *videoclip* resultante será uma produção plástica ou cinematográfica. Preferimos a expressão cinematográfica pois trataremos somente das imagens em movimento. Podemos utilizar ocasionalmente a palavra plástico ou plástica no sentido de linguagem formal e também, porque muito da linguagem cinematográfica se pauta pela estrutura formal das artes plásticas. (Divisão da tela do cinema, princípios da organização formal de quadros da Renascença e princípios como pontilhismo e naturalismo contidos nos mecanismos tecnológicos de cinema e vídeo. Podemos recordar aqui de nomes como Eisenstein, Kurosawa e Tarkovisky entre outros, que demonstravam uma preocupação quadro a quadro como pinturas em tela (lembrando é claro que isto é possível na arte cinematográfica por causa da película. Mesmo enfrentando

essa diferença técnica, ainda manteremos as aproximações entre pintura e cinema que considerarmos esteticamente válidas e isto devido ao fato de que os termos técnicos para movimentos de câmera, ângulos e outros foram mantidos os mesmos para vídeo e cinema; damos preferência a cinema por ter este surgido primeiro e dado origem ao vocabulário hoje empregado em qualquer meio audiovisual como já foi dito. Lembramos também que quando estudamos relações entre cores não dizemos vermelho e verde são complementares na pintura a óleo, mas nos referimos à pintura de um modo geral; o mesmo se dá aqui.)

Das peças musicais

A música "clássica" ou erudita e instrumental não está de modo algum vinculada ao conceito de *videoclip*, o que evitará associações-clichê relacionadas com instrumentos de banda de rock como bateria e guitarra;

Isolar a forma musical sem as distrações de letras de música que poderiam influenciar o tema/conteúdo e por conseguinte a organização formal, escapando os aspectos puramente estruturais das músicas (sons instrumentais sem "nenhum significado");

As duas músicas não são muito populares e nunca foram exploradas pelo cinema como trilha sonora (até onde sei), o que exclui o peso de uma carga semântica subconsciente.

IMPROVISO EM FÁ MENOR, OPUS 142, DE FRANZ SCHUBERT.

Franz Schubert foi um compositor de canções e mesmo em sua obra pianística as características da canção alemã são flagrantes. As qualidades formais desse improviso são extremamente interessantes para a elaboração de um filme, entretanto, as razões que nos levaram a selecioná-la são de natureza afetiva.

FARBEN, de Arnold Schoenberg.

Foi escolhida também pela relevância no campo musical, especialmente com relação ao que se chama cor em música: o timbre (dos instrumentos). "No domínio dos timbres, Schoenberg inaugura um procedimento novo que ele chama de *klangfarbenmelodie* (melodia de sons e cores) (...)" (BARRAUD, 1997, p.83)

Do tema

Linha de pesquisa: Produção e Circulação da Arte.

A investigação estética e sua sistematização envolvem a produção de objetos artísticos circunstanciados por relatórios (no caso desta pesquisa). Portanto, atende ao aspecto

"produção da arte". Quanto ao aspecto "circulação", também, já que será fundamental durante essa produção considerar a recepção do fruidor.

Área: Estética e História da Arte.

A presente pesquisa tem como objetivo o estudo estético da concepção de videoclip e por envolver traduções intersemióticas, implica uma leitura da história da arte passada, presente e futura, visto que as traduções sempre pressupõem uma análise profunda do contexto cultural e histórico das obras a serem traduzidas bem como um reexame do vocabulário das línguas com as quais se está lidando, o que recupera o passado com olhar do presente e permite projeções no futuro. Sendo assim o tema desta pesquisa se coaduna à área do programa. Este esclarecimento se baseia nas palavras do artista e professor Júlio Plaza, supracitado, em seu livro *Tradução Intersemiótica* que justifica a perfeita adaptação da pesquisa ao plano da Estética bem como ao plano Histórico.

"(...) Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

(...) Aqui o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, *pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.*" (grifo nosso)

(PLAZA, 1987, p. 14, 10)

¹ Até o presente, ainda não escolhi a que edição recorrerei para consultar as partituras. Quanto às gravações, não sei se farei ao vivo para depois integrá-las ao vídeo. Este é um problema interessante, visto que há diferença de interpretação de um pianista para outro ou, no caso de uma peça orquestral, de um maestro para outro. (N.da A.)

² KHOURI, O. *Visualidade: Característica Predominante na Poesia da Era Pós-Verso: Apontamentos*. São Paulo: Revista de Comunicação da FAAP-FACOM, 2º semestre de 2001)

³ OLIVEIRA, P.C. de. *Videoclip: a imagem que o disco faz. Dissertação de Mestrado*. São Paulo: ECA-USP, 1989.

Videoclip: artemídia emergente. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 1992.

⁴ PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. (Ao Leitor) Estudos 93. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.

⁵ Idem, p.82.

CAPÍTULO DOIS

ENSAIO DOS ESTUDOS PRELIMINARES RELACIONANDO MÚSICA, PINTURA E CINEMA

FASCINAÇÃO E DISTANCIAMENTO ESTÉTICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: DE RICHARD WAGNER A JÚLIO PLAZA

"Como não amar Wagner? Como não amar Wagner? Todos eles desfilam sob os aplausos estrondosos de uma platéia desvairada pelo sobrenatural: as vozes são lâminas afiadas destinadas a talhar finamente o hálito denso e cálido do espaço sideral; ponteiros cortantes do relógio universal esculpindo o tempo nos entreatos e reeditando-o durante os quiméricos atos iluminados no palco de Bayreuth. Criaturas respirantes insuflam vida como bombeiros resgatando corpos asfixiados ao longo das eras. Como não amar Wagner? Como não amar Wagner, apesar de Renoir? Sim, apesar de Renoir, amo Wagner. Amo Wagner tanto quanto amo Renoir."

A.London

INTRODUÇÃO: DA ESCOLHA DO TEMA E SUAS RELAÇÕES COM MEU OBJETO DE PESQUISA

A escolha do tema se deu em função de uma dupla necessidade: uma sistematização dos conhecimentos adquiridos no Curso de História da Arte Contemporânea e, fatalmente, sua contribuição para a elaboração de minha dissertação de mestrado.

Dado que o objeto de estudo de minha pesquisa é a investigação estética do videoclipe enquanto tradução intersemiótica de música, optei por um tema que rastreasse resumidamente e comparativamente as interfaces e intersemioses ao longo da História da Arte Contemporânea.

Em minha pesquisa a importância da tradução formal é de tal modo salientada que tenho me empenhado ao máximo no estudo de teoria musical, tanto quanto nas linguagens plásticas e audiovisuais (vídeo e cinema). Dado que o objeto de estudo de minha pesquisa é a investigação estética do videoclipe enquanto tradução intersemiótica de música, optei

por um tema que rastreasse resumidamente e comparativamente as interfaces e intersemioses ao longo da História da Arte Contemporânea.

Em minha pesquisa a importância da tradução formal é de tal modo salientada que tenho me empenhado ao máximo no estudo de teoria musical, tanto quanto nas linguagens plásticas e audiovisuais (vídeo e cinema). O videoclip na sua forma atual, a meu ver, ainda não constitui de fato uma tradução intersemiótica de música para audiovisual já que musical, tanto quanto nas linguagens plásticas e audiovisuais (vídeo e cinema). O videoclip na sua forma atual, a meu ver, ainda não constitui de fato uma tradução intersemiótica de música para audiovisual já que Desde que a linguagem de vídeo e televisão se pautou pela gramática do cinema, adotando inclusive o mesmo vocabulário (e, hoje temos o cinema digital), não há motivos para não se incluir o termo audiovisual tanto na prática cinematográfica quanto na videográfica, sem considerar esta última uma arte menor (como muitos ainda o fazem hoje em dia); embora, exista uma marcante diferença em suas texturas devido ao tipo de suporte e recursos empregados.¹

E, por falar em cinema, por que não começar com Richard Wagner, o grande visionário do cinema e um gênio da música romântica que introduziu o conceito de leit-motiv, um artifício que produz fascinação estética com mestria?

A dupla Wagner-Fra Angélico como um exemplo de interface e fascinação estéticas condensa assim, a explicação destes conceitos e, como um arranque para a compreensão da intersemiose e distanciação promovidas nas atividades de tradução intersemiótica dos artistas modernos e contemporâneos, mais especificamente, Marcel Duchamp, Júlio Plaza-Regina Silveira e Adriana London. Sendo assim, foi natural ter de selecionar períodos artísticos, pontuar um ou outro expoente dos mesmos, para que a pesquisa não se estendesse demais. A eleição desses artistas teve por critérios, além do gosto pessoal desta artista-pesquisadora e do fato de que ela procura seguir os passos desses eleitos, a praticidade na organização do conteúdo formal deste estudo. Não há portanto, necessidade de melindres da parte dos leitores que, talvez, apontem outros artistas desses mesmos períodos históricos como tão relevantes para o tema em questão quanto os aqui expostos.

Mais algumas ressalvas quanto à investigação aqui proposta: Não se tem por objetivo esgotar o assunto, nem tampouco pretensões pouco realistas de analisar profundamente as

obras consideradas, uma vez que na maioria dos casos só tivemos acesso às mesmas via reproduções de livros, cd's e DVD's.

No caso de uma obra como A Coroação da Virgem, de Fra Angélico, seria um feio equívoco achar-se capacitado a analisá-la com justiça, desprezando o fato de a mesma fazer parte de quatro tabernáculos no interior da Catedral de São Marcos (um contexto narrativo e arquitetônico relevante) e, portanto, desconsiderar que evocaria sensações e sentimentos bastante diferentes se apreciada no interior do local para o qual foi pintada, em vez de simplesmente observar uma xerox de uma reprodução ilustrativa para enciclopédia. O mesmo vale para a análise de cenas de Lohengrin, ópera de Richard Wagner: infelizmente não sabemos como seria assistir ao vivo e a cores uma ópera do compositor produzida segundo suas instruções de bastidores (figurino, cenário e ação dramática envolvendo a postura dos intérpretes), sentado num banco do teatro de Bayreuth, projetado por ele, em suas primeiras apresentações. É inegável que para o exemplo que queremos dar, seria bem mais adequado esta última e ideal condição (entretanto, não encontramos nem mesmo fotos de apresentações mais antigas). Porém, diante dos obstáculos, obtivemos uma reprodução em DVD de uma montagem primorosa que segue mais ou menos as características favoráveis para a aproximação desejada nesta pesquisa. (Lembremo-nos de que a mesma cautela serve para o resultado da percepção musical: ouvir uma reprodução em DVD ou CD em vez de uma orquestra e coral, ao vivo, numa sala de concerto para este fim projetada, altera consideravelmente nosso modo de perceber a música executada).

Antes de finalizar, declarando explicitamente o objetivo deste ensaio, cumpre esclarecer que os conceitos de fascinação e distanciamento estéticos são emprestados da obra Estudos de Semiótica Fílmica: Fascinação e Distanciamento, de F.Gonçalves Lavrador, onde este último discorre com generosidade sobre o tema, inclusive analisando os vários graus de fascinação bem como suas interrelações com os tipos de narrativa empregada no cinema, na literatura e no teatro.

O objetivo deste ensaio é analisar obras em que a fascinação e a distanciamento estéticos foram calculadas no momento de elaboração e durante o processo de execução das obras e, como o efeito de distanciamento vem a atender aos intuitos de artistas contemporâneos na sua prática tradutora.

1. Fascinação e Distância Estéticas na Arte Contemporânea: De Richard Wagner a Júlio Plaza

"Wodan!" ecoa à minha esquerda; "Freia!" ecoa à minha direita. (...)

Wodan! Freia!

os deuses que aqui procurais

em vão procurais

não os encontrareis aqui

jamais jamais jamais"

A.London

RICHARD WAGNER E FRA ANGÉLICO: A FASCINAÇÃO DOS SONS E DAS CORES

"(...)uma espécie de "fascinação" (com algumas afinidades com a hipnose) que diminui de modo sensível a actividade mental independente e o poder de crítica de espectador não-preparado ou condicionado pela falta de consciencialização de defesas mentais". (LAVRADOR, 1985, p.12)

F.G. Lavrador define como o acima a fascinação estética e nos esclarece os vários níveis existentes. Mais adiante, faz questão de elucidar que é um erro comparar a fascinação estética ao estado hipnótico, pois por mais fascinado que o espectador de um filme esteja, ainda assim, ele tem consciência de seu corpo, de que o que se passa na tela não é real etc. Evidentemente, já houve nos primórdios do cinema um caso extremo de fascinação *"Quando Lumière apresentava a chegada dum comboio a uma estação de caminho de ferro, os espectadores, ao verem aproximar-se a câmara da locomotiva, recuavam espavoridos com medo de serem atropelados!..." (Idem, p.156)* Naturalmente, hoje em dia já não existem mais espectadores tão ingênuos a ponto de acreditarem que o que vêem numa tela de cinema pode afetá-los na realidade. Entretanto, a influência psicológica do cinema e da televisão tem sido amplamente explorada, especialmente pela publicidade (inclusive valendo-se de mensagens subliminares que, posteriormente, foram proibidas por lei). Com a divulgação rápida de tantas informações sobre a linguagem do cinema e da televisão, mesmo do teatro e outras artes, o público de nossos dias mantém uma grau médio

de distanciação que o difere muito daquele público de Lumière que assistia pela primeira vez a um filme. A distanciação não é nada menos que *"a tentativa de apelo ao sentido crítico e à actividade mental do próprio espectador de modo a libertá-lo da teia em que se encontra comodamente enredado, "distanciando-o" da obra que lhe é apresentada."* (Idem, p.13,14)

Mas, será que a fascinação e distanciação estéticas são efeitos apenas televisivos ou cinematográficos? Obviamente, tais efeitos são bem conhecidos dos velhos filósofos e artistas do passado não pouparam esforços ao empregar engenhosas técnicas com o objetivo de aumentar ou diminuir tais efeitos.

Iniciaremos salientando um dos pontos que mais aproximam o compositor Richard Wagner do pintor Fra Angélico: o fato de ambos terem um estilo que os distinguiu dos seus contemporâneos. A estética de um e de outro era singular. Fra Angélico "(...) reconciled an almost scientific precision with a full measure of creative freedom, by the same token achieving a perfeccion of form that embraced both symbolic vision of the Middle Ages and the objectivity of modern times." (SKIRA, 1954, p.17) Assim, Fra Angélico marcou sua época, conseguindo sintetizar em suas narrativas bíblicas pictóricas tanto um simbolismo medieval que lhes dava força quanto a objetividade contemporânea (era um matemático, um homem de ciências, além de artista, tal qual Da Vinci). Para reforçar sua importância cuja dimensão pode ser comparada aí a de Richard Wagner, continuamos a ler na obra citada, p.14: "The yearning for geometrical regularity is stronger in Piero's work than in that of any other Quattrocento artist; it is, in fact, the corollary of his ideal of monumental structure." Eis aí a objetividade do cientista, aliada ao talento para o uso das cores. A expressão usada por Skira, "his ideal of monumental structure", bem poderia ser aplicada às óperas monumentais de Richard Wagner, que trariam então uma nova concepção estrutural de ópera. Veremos mais adiante essa e outras características do compositor alemão.

Fra Angélico ou Piero della Francesca (1415(?) - 1492) foi sem dúvida um artista que assim como outros de sua época, o Renascimento, usou cálculos matemáticos para obter efeitos especiais em suas obras. Entretanto, o uso que fazia da luz eleva suas pinturas a um plano muito além do terrestre. Imagine-se dentro da catedral de São Marcos, observando A Coroação da Virgem. Como não ficar fascinado diante de uma tal obra? O uso gótico das cores extremamente vivas, mas muito bem dosadas, enlevam mesmo aqueles que possuem

os olhos treinados pelos estudos acadêmicos (talvez, fascine mesmo mais a estes últimos, justamente por seu conhecimento técnico - um estranho paradoxo). Fra Angélico não apenas segue os seus contemporâneos nos estudos de perspectiva, mas diferencia-se por dividir a superfície do quadro em duas zonas distintas, retratando eventos que se sucedem no tempo *como numa narrativa*. A sua criatividade estava em combinar a visão simbólica da Idade Média com a objetividade dos tempos modernos (de sua época)².

Nossa intenção ao introduzir Fra Angélico é perceber em seus quadros, uma inusitada relação com overture de Lohengrin, ópera de Richard Wagner (1813-1883). Este último, um grande compositor do Romantismo, consegue obter alto grau de fascinação estética ao introduzir um novo conceito de ópera, revolucionário para a época. A obra Lohengrin inaugura uma nova concepção de ópera ao criar o leit-motiv que manterá a unidade da obra. Antes dele, as óperas eram fragmentadas no sentido de que pareciam um conjunto de várias peças musicais que podem ser tocadas fora do contexto sem perder o sentido ou dar a impressão de acompanhamento. O recurso utilizado por Wagner é o leit-motiv ou tema-condutor do personagem principal.³ Além disso, o compositor projetou um teatro em Bayreuth onde um fosso esconderia a orquestra dos olhos do público, tornando-a "invisível". Este procedimento ajudaria o público a concentrar-se na ação dramática desenvolvendo-se no palco, ignorando a fonte da música e "esquecendo" de que está assistindo a uma ópera. (Música diegética) É interessante conhecer a opinião de Pierre-Auguste Renoir após assistir a uma representação da Valquíria em Bayreuth: "Ninguém tem o direito de trancafiar as pessoas no escuro três horas, é um abuso de confiança." Dirá ainda o pintor francês, acostumado a ópera francesa onde as pessoas iam para conversar, flertar e comer e "praticar o social": "A gente é forçado a olhar para o único ponto luminoso, o palco. É tirania! Posso ter vontade de olhar uma mulher bonita num camarote." (Renoir, 1988, p.176)⁴ Nas palavras queixosas do pintor francês temos, surpreendentemente, a descrição do... CINEMA! Fixar um ponto luminoso no palco durante três horas! Sentar-se no escuro! Não ver nem público, nem orquestra! Em nossa opinião, Wagner inventou o cinema. Lembremos que o leit-motiv é até hoje um artifício usado pelos cineastas e os novelões de televisão, buscando seduzir mais eficazmente seus espectadores; em outras palavras, fasciná-los mais ou melhor. (As novelas de rádio também devem muito de seu sucesso aos temas musicais que anunciavam a presença de seus

personagens, envolvendo os ouvintes que, neste caso, não podiam vê-los; o tema-condutor ajudava o ouvinte a estabelecer uma relação afetiva com os personagens e a acompanhar a história sem perder o fio da meada, inclusive identificando quando as circunstâncias se tornariam ameaçadoras ou românticas).⁵

Retomemos a relação inusitada entre Wagner e Fra Angélico prometida na introdução deste ensaio.

René-Lucien Rousseau, em seu livro, *A Linguagem das Cores*, é quem despertará em nós o vivo interesse na possibilidade de uma interface entre os dois grandes artistas cujas obras exercem um forte poder de fascinação sobre o público.

"O azul, que se avizinha do violeta na extremidade das radiações mais refrangíveis do espectro, sempre foi comparado aos sons mais agudos que podem impressionar o ouvido humano. Reciprocamente, os sons agudos dão comumente uma sensação azulada. A esse respeito, a overture de "Löhengrin" constitui o exemplo clássico de uma música que "mergulha no azul" e, na esfera de sensações que provoca, ela deve ser colocada no mesmo plano dos quadros de Fra Angélico." (ROUSSEAU, 1980, p.14)⁶

Este pequeno e significativo parágrafo é tudo quanto temos a respeito da interface Wagner-Fra Angélico. Nada mais nos foi dado além de uma ligeira dica. Assim, corremos em busca dessas sensações através de algumas experiências simples. Primeiro, acionamos a abertura da ópera e a escutamos enquanto apreciávamos vários quadros de Fra Angélico. Este exercício foi repetido quase a exaustão, até que finalmente, notamos que *A Coroação da Virgem* é o que mais se aproxima dessa sensação azulada, embora tons de verde sejam abundantes. De fato, mais adiante, Rousseau explicará que os comprimentos de onda do azul são longos e, é uma cor calmante e também uma cor aguda e associada ao frio. Na abertura de *Löhengrin*, os violinos começam com os extremos agudos. Curiosamente, os sons agudos são ligados à figura feminina e, portanto, o azul é uma cor feminina. Só representa o homem, segundo o citado autor, caso este esteja expressando uma dor intensa. Esses dados são importantes ao pensarmos que a abertura da ópera é o tema-condutor do protagonista que leva seu nome. Mas, dificilmente se pensa em *Löhengrin* ao ouvirmos uma música tão delicada, tão feminina; de fato, a imagem de Elsa surge em primeiro plano. Um equívoco de nosso compositor associar sons agudos à figura masculina do herói vigoroso, *Löhengrin*? De modo algum, já que nosso herói é um cavaleiro nobre e celestial

(evocando a leveza das coisas espirituais) e vem para socorrer a donzela em perigo. Além disso, se pensarmos que Lohengrin sofrerá uma dor intensa ao ter de deixar sua amada após todos os esforços para conquistá-la, lembramos do que Rousseau informou sobre os sons agudos representarem um personagem masculino em extrema angústia ou sofrimento. Outro aspecto sumamente relevante é que, após o tema ser apresentado na abertura, é a personagem de Elsa quem irá retomá-lo ao descrever esse cavaleiro de armadura reluzente que lhe apareceu em sonho. Assim sendo, é através dos olhos da donzela que o vemos, antes mesmo de seu aparecimento físico.

A abertura de Lohengrin exhibe musicalmente uma luminosidade sobrenatural. Se a luz em Fra Angélico não era deste mundo, segundo alguns autores (SKIRA, 1954, p.20), também a luz musical de Wagner não o era. Embora os azuis em Fra Angélico sejam intensos, quentes, diante de pontuações vermelhas e circundado de verdes, tal quentura não é suficiente para nos fazer descer à Terra. Ainda estamos num plano superior e, em Wagner, os sons azuis dos violinos são frios e entorpecentes, tirando nossos pés do chão, enlevando-nos. Os temas se entrecruzam: a fé está em foco e milagres acontecem.

Lohengrin é um dos cavaleiros do Santo Graal e Deus o envia para salvar Elsa de falsas acusações de seu ex-pretendente e a esposa deste, uma feiticeira perversa e invejosa. Em alguns momentos, a música de Wagner assemelha-se a hinos religiosos e ouvir esses trechos contemplando A Coroação da Virgem torna flagrante tal característica.

Cabem aqui mais algumas considerações: embora no que respeita à música em si e sua interface com as cores em Fra Angélico, a montagem de 1990, realizada por Weber (produtor) e Large (diretor de televisão) com regência de Cláudio Abbado no Viena Ópera State, impressiona por suas semelhanças plásticas com as obras de Fra Angélico em geral e, mais especificamente, com A Coroação da Virgem. O destaque deve ser dado não apenas à composição, distribuição dos cantores e o cenário (visto que a história da ópera é ambientada na metade do século X e, Fra Angélico mantém elementos da Idade Média em sua pintura), *mas à utilização das cores e o modo como estão organizadas dentro da composição cênica*. As cores principais, azul, verde e vermelho, são vivas, intensas, pontuadas da mesma forma que em A Coroação da Virgem. Além disso, não devemos ignorar o que a Simbólica nos ensina sobre estas cores comuns a ambas as obras. Embora cada cor tenha uma ampla gama de significações tanto nas mitologias quanto nas religiões,

além de provocar sensações e sentimentos que se revelam numa fala orgânica, isto é, o azul me dá frio, me deixa relaxado ou me entristece (influências psicofisiológicas já constatadas em experiências científicas), isolamos apenas os significados que guardam uma estreita relação com os temas das duas obras analisadas e, acrescentamos também a cor amarela, pois ela está presente nas auréolas dos santos em Fra Angélico e comparece (mais parcimoniosamente) nas vestes dos arautos reais que formam o cortejo de casamento de Elsa e Lohengrin. (Nas cenas anteriores, o amarelo é pontuado, dominando os tons de verde e verde-oliva, contrastando ligeiramente com azuis vivos e três elementos num tom vermelho).

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de abrir um parêntese especial: as muitas explicações simbólicas das obras de Wagner, dadas inclusive por ele e seus estudiosos, são repetidas incansavelmente. Queremos aqui, envidar esforços para imprimir um novo olhar; um olhar guiado pela simbologia em Fra Angélico e que não é de todo inadequada à análise de Lohengrin, já que as mitologias e religiões bebem todas da mesma fonte.⁷

Entretanto, não podemos nos furtar à responsabilidade de transcrever as palavras de próprio Wagner ao explicar sua obra, não apenas em respeito ao mestre, mas por ajudar a confirmar esclarecimentos posteriores. Em 1851, Wagner escreveu: "Lohengrin procurava uma mulher que confiasse nele, que não lhe perguntasse quem era e nem de onde vinha, que o amasse assim como ele era e porque ele efetivamente era como parecia ser. Procurava uma mulher para quem não precisasse dar explicações ou justificativas, mas que o amasse incondicionalmente. Este foi o motivo que o levou a esconder sua origem superior, pois era exatamente esta não-descoberta, esta não-revelação da sua natureza superior (superior porque fora elevada), a sua única garantia de que não estava causando espécie nem sendo admirado ou adorado humilde e incompreensivelmente apenas por causa desta qualidade. Não almejava admiração e adoração, mas a única coisa que o libertaria do seu isolamento e realizaria seu anseio: o amor, ser amado e compreendido através do amor... Mas ele não pode desvencilhar-se da auréola traidora da natureza elevada; não pode escapar de aparecer como ser maravilhoso; o assombro da plebe, o veneno da inveja penetra até mesmo no coração da mulher amada; dúvida e ciúme provam-lhe que não está sendo compreendido, mas apenas adorado, e arrancam-lhe a confissão de sua divindade, com a qual ele volta aniquilado à sua solidão." (DEATHRIDGE; DAHLHAUS, 1988, p.117)

Na Simbólica a cor azul representa entre outras coisas, a sabedoria divina, a verdade, o habitat natural dos deuses; o verde, a ressurreição, a esperança, a renovação; o vermelho, a purificação através do sangue do cordeiro, do sacrifício (mesmo as religiões não-cristãs têm em suas histórias sempre algum herói ou heroína que se sacrifica para salvar outros ou a si mesmo); e, por fim, o amarelo representa nada menos que a fé.

Na Bíblia Sagrada, lemos as instruções de Deus para a construção do tabernáculo e a feitura das vestimentas sacerdotais: as cortinas deveriam ser de linho tingido de *azul, púrpura e carmesim*, assim como os trajes. A cobertura para a tenda também era de peles de carneiro tingidas de *vermelho*. (Êxodo 36:8,19; 39:1)⁸ Mais tarde, as cortinas do santuário (*vermelhas*) serão rasgadas quando Jesus, o Cristo, for morto em sacrifício, simbolizando que, com o derramamento de seu sangue, estará apto a entrar na presença de Deus para interceder pelos pecadores. Em Apocalipse, capítulo 4, há uma descrição do trono de Deus em que um arco-íris semelhante a *esmeralda (verde)* o rodeia. O templo de Deus construído por Salomão é repleto de utensílios de *ouro (amarelo)*.

É óbvio que existe bastante ambigüidade na Simbólica. Podemos, para exemplificar, tomar outro trecho da própria Bíblia que não necessariamente contradiz a simbologia do vermelho, mas atribui a este um outro aspecto. Em apocalipse 6:4, lemos a descrição do segundo cavaleiro a quem foi dado "*tirar a paz da Terra para que os homens se matem uns aos outros (...)*" O cavalo deste cavaleiro é *vermelho*. Aqui o vermelho representa a guerra e não o sangue do cordeiro e conseqüentemente a purificação dos homens. Mas, retomemos nosso caminho em Fra Angélico e Wagner, fazendo uso dos significados coloridos que mais se coadunam com seus temas.

A Coroação da Virgem é um evento divino, celestial, um milagre de fé e esperança para os crentes. O verde, além da esperança, evoca o elemento águas e as águas representam o feminino e a origem da vida, o útero materno, a grande mãe. Os amarelos das auréolas evocam a majestade de Deus, sua presença e a fé inabalável dos santos que assistem à cerimônia celestial. Os vermelhos fortes lembram que através do sacrifício do cordeiro e de sua mãe, todos podem ser purificados do pecado e obter a salvação eterna. Os azuis luminosos pontuam a sabedoria divina do ato.

Em Löhengrin as cores quase nos mesmos tons daqueles empregados no quadro de Fra Angélico (é impressionante!) e distribuídas no figurino com o cuidado de uma revisão

gramatical literária, evocam as mesmas sensações e sentimentos, adequadamente. Como dissemos, Lohengrin é um cavaleiro do Santo Graal. (Conforme Rousseau, nas antigas tradições, o Santo Graal é esculpido em esmeralda; sendo, portanto, verde) Ele é um ser divino em forma humana, investido pelo poder de Deus para exercer a justiça (e, assim, é quase impossível não se lembrar do Arcanjo Miguel, o Cristo investido do poder celestial, que vencerá a besta e restabelecerá a justiça divina na Terra). Ele vem em socorro de uma inocente, Elsa; ela é acusada de ter matado o irmãozinho para usurpar seus direitos. (Cristo vem em defesa dos santos, dos crentes, dos oprimidos). Quando o toque das trombetas dos arautos do rei chama o cavaleiro que defenderá Elsa e esse se demora, a donzela reza a Deus implorando que o envie para salvá-la. Imediatamente, o milagre acontece. Surge um barco puxado por um cisne - *símbolo da brancura* - mágico e, dentro dele, está seu cavaleiro com vestes *brancas* (a pureza e a justiça do branco) e armadura *dourada* (*na verdade prateada, mas conforme a luz incide sobre a mesma vemos amarelo-ouro às vezes*) (a fé inabalável do amarelo), segurando uma enorme espada. Ele se despede do cisne como se este o compreendesse e apresenta-se perante do Rei Heinrich para lutar por Elsa: não só afirma ser ela inocente como o provará em combate mortal. (Como Cristo, está disposto a morrer para salvá-la). Assim que vence a luta, tendo o poder de traspasar o inimigo, Lohengrin demonstra misericórdia e nobreza: concede-lhe a vida para que a dedique ao arrependimento. (Mais uma vez, como não pensar no Cristo como aquele que perdoa os pecados e insta para com os pecadores que se arrependam?) A música que se segue é um coro triunfante exaltando o herói por sua misericórdia e nobreza; quase um hino religioso que nos conduz ao plano espiritual de Fra Angélico, novamente. Lohengrin vem através das águas, do verde (O verde que simboliza a esperança, a ressurreição, o feminino, o grande útero materno. Jesus passa pela experiência do útero materno de Maria, mas não esconde sua origem divina, afirmando já ter estado antes com seu Pai, na glória Deste).

A Coroação da Virgem é uma cena que não apenas tem efeito didático por narrar um acontecimento, mas há nela toda uma preocupação com as cores e a composição dos elementos. Especialmente a quantidade de azuis, vermelhos e amarelos são muito bem dosadas e imitadas (?) na produção e montagem da ópera wagneriana realizada por Weber e Large, em 1990. Os tons de azuis e verdes são frios como o clima frio da Alemanha, do

interior dos castelos medievais, da aura tétrica daqueles tempos narrados como obscuros (pestes, inquisições e cruzadas sangrentas) nos livros de História... Os sons azuis dos violinos antecipam o rompimento de Lohengrin e Elsa, sua separação, a perda dos poderes mágicos dele e seu retorno ao céu e à morte súbita da donzela (por não ter tido fé e quebrado o juramento de jamais perguntar o nome e a origem de seu amado).

Finalizando, Fra Angélico contrapõe alguns elementos vermelhos aos azuis que predominam e cerca a todos de verde, reservando os amarelos para criar uma aura majestática e divina sobre todos os seres do quadro. Não existe uma preocupação com a ilusão de realidade e, até mesmo na referida montagem de Lohengrin, as posturas dos intérpretes e suas expressões faciais quase mesmo os colocam no plano de um quadro, como figuras bidimensionais. É uma montagem que não nos dá a sensação de ópera cinematográfica (no sentido de imitar a realidade, tridimensionalidade e ação), mas de ópera pictórica ou, se assim podemos chamar, a arte dos quadros vivos lembrando o cinema experimental parado e arrastado da Nouvelle Vague, onde permanecem as imagens num mesmo enquadramento por longos minutos e seus elementos ou personagens não se movem, apenas deixam-se filmar como bonecos.

Se Lúcia Santaella chama Eisenstein de tradutor por que ele reconsidera a função da música em relação à imagem, não podemos esquecer que este último valeu-se de outro tradutor, antes dele, que criou uma nova concepção de ópera, vinculando a música à ação dramática: o genial Richard Wagner, o visionário do cinema. Embora em muitos escritos, Wagner apresentasse certas ambigüidades em relação às próprias idéias, devemos nos lembrar de que acima de tudo, o mestre alemão desejava um grau máximo de fascinação estética. E, não foi esse o sonho dos primeiros cineastas?

A intersemiose em Wagner e sua interface com Fra Angélico nos serviu de ilustração para os conceitos fascinação e distanciação estéticas que a seguir abordaremos considerando sua importância para a tradução intersemiótica contemporânea.⁹

2. A Escola de Marcel Duchamp: Título e Legenda como indutores de fascinação estética

"Para mim, o título era muito importante."

Marcel Duchamp

Quando nos debruçamos sobre os ensaios e estudos a respeito da obra de Duchamp durante muito tempo, acabamos sempre voltando às palavras do próprio Duchamp como referência para compreender seu trabalho. E, não poderia ser de outra forma já que o artista tinha plena consciência do que realizava. Dentre os muitos livros e artigos, encontramos em Octavio Paz e Arturo Schwarz os textos que mais se coadunam com o pensamento do artista.

Em O Castelo da Pureza, de Octavio Paz, julgamos que o autor conseguiu uma análise satisfatória do ponto de vista da Estética ao examinar O Grande Vidro. Octavio Paz demonstra uma objetividade invejável ao descrever a obra e, através das pistas deixadas por Duchamp, desvelá-la para nós. Quanto ao texto de Arturo Schwarz, somos de opinião ligeiramente diferente: não cremos que a psicanálise possa auxiliar num estudo estético. Ainda assim, citamos o texto de Schwarz na medida em que esclarece de modo objetivo a questão do título e dos trocadilhos em Duchamp. Posteriormente, faremos uso de uma passagem significativa de A Beleza da Indiferença, de Paulo Venâncio Filho, para uma leitura apropriada e objetiva de L.H.O.O.Q. de Duchamp.

Duchamp foi um pioneiro no que tange à busca da plena distanciação estética. É impressionante como tantos outros artistas pegaram carona na longa esteira deste gigante. Os ready-mades vieram a atender esta necessidade compulsiva de quebra de fascinação e desorientação estética, se assim podemos denominar a insólita condição a qual o artista tinha a capacidade de nos conduzir. Duchamp não estabelece um novo paradigma, mas destrói o anterior com tal violência que, então, perguntamo-nos perplexos: O que é arte? Quem é artista? E quem pode nos responder, já que os críticos e peritos também estão sendo questionados sobre sua autoridade no assunto? O que vem depois? Ou: "Para onde vamos?" (como já se interrogava Paul Gauguin)

Sim, para Duchamp "o título era muito importante". É relevante pensar em título já que este orienta de certa forma a leitura de uma obra. Quando vamos a uma livraria, lemos com vivo interesse os títulos expostos e nos guiamos geralmente por ele em nossa escolha. A partir do título decidimos se queremos ler a sinopse ou a introdução. Dependendo do título, nem sequer pegamos o livro na mão. O mesmo se dá ao folhearmos o jornal à procura de um bom filme de cinema. Prestamos atenção aos títulos colados às imagens. Por vezes, o cartaz nem é tão atraente, mas tem um título intrigante que nos leva à bilheteria. Uma peça de teatro, uma ópera ou qualquer outro espetáculo também nos convida através de um título. Numa galeria de arte, entramos para apreciar os quadros e, com frequência, quando algum nos atrai logo procuramos saber o título. Nem sempre um quadro ou escultura possui um título. Aliás, há belas obras sem título. Outros, trazem títulos descritivos, redundantes ou banais que servem apenas para referência comercial. (Muitas vezes, é o dono da galeria que dá nome ao quadro e não o artista).

Mas, por que Duchamp considerava o título importante? Quanto Duchamp diz *título* devemos compreender que não se trata de uma simples etiqueta com um nome que descreve a obra. Trata-se de um tipo de *legenda*, como as legendas intercaladas do filme mudo que, ao contrário do que muitos pensam, não apenas narrava a história mas guiava a leitura das imagens de maneira às vezes, nada óbvias. (Alguns bons exemplos temos no início do cinema, quando inteligentes cineastas jogavam com as legendas de modo a confundir os espectadores sobre qual personagem estava falando (num diálogo) ou a quem o narrador estava se referindo quando emitia um comentário. Inclusive, os desenhos, a grafia das legendas, eram muito bem explorados na tentativa de buscar traços expressivos dos sentimentos demonstrados pelos personagens. (Algo semelhante à técnica do desenho animado, quando aparece um Ai! tremido ou um CABRUM! de tempestade, cujas letras são escritas em forma de raios). Portanto, tenhamos em mente que o título a que Duchamp se refere é uma espécie de legenda, muitas vezes, um enunciado ou uma equação.

A comparação com o cinema mudo nos lembra que hoje em dia, a legenda produz muito menos quebra de fascinação ou um grau mínimo de distanciação já que precisamos dela para compreender um filme falado em outra língua. Antigamente, a distanciação era bem maior pois as legendas eram intercaladas, alternando-se com os planos do filme, constituindo elas mesmas, planos inseridos na obra. Por um instante, perdia-se a imagem e

letras tomavam conta da tela como num livro. Duchamp utilizará o título como quebra de fascinação. O ready-made já em si produz essa distanciação, porém, agregar um título ao mesmo aumentará seu efeito. Podemos analisar isto através de uma tradução intersemiótica ready-made como a L.H.O.O.Q., de 1919. Lá está ela, a Mona Lisa. Segundo Venâncio Filho este é um "ready-made exemplar". Por quê? Ora, simplesmente porque segundo ele *"esse ready-made, mais do que qualquer outro, exprime a ação e o momento histórico de Duchamp. Nesse trabalho está implícito um sujeito, uma instituição social, um processo histórico, um procedimento técnico e novamente, um sujeito. Foi preciso que um artista, Leonardo da Vinci, pintasse um quadro, foi preciso que o quadro se tornasse uma das maiores obras de arte, foi preciso a invenção da técnica de reprodução gráfica e fotografia, foi preciso que, reproduzida, a Mona Lisa deixasse de ser uma obra de arte, tudo isso para que um dia, um artista, Duchamp, chegasse com um simples gesto colocando um bigode e um cavanhaque transformasse aquela reprodução em obra de arte."* (Venâncio Filho, 1986, p.62-74) O paradoxo (e gênio) Duchamp: ele, que questiona com veemência o que faz de um objeto uma obra de arte, acaba ele mesmo produzindo uma obra de arte. Ele é consagrado e legitimado pelo público.

Sua Mona Lisa de bigode e cavanhaque lembra nossas brincadeiras de criança: pegar fotos ou retratos e brincar de pôr bigode nas mulheres e chifrinhos nos homens. Duchamp dessacraliza a obra de Leonardo da Vinci, critica o academicismo, desmoraliza os padrões de beleza até então vigentes e questiona o paradigma por trás do conceito de arte. É quase a atitude do pichador que rabisca o muro primorosamente pintado e decorado de um belo casarão tradicional. Não bastasse o gesto irreverente, Duchamp apõe um título sobre a obra; um título que é um trocadilho (não nos esqueçamos que em Duchamp mora um amante dos livros e dos poetas): L.H.O.O.Q. (Se lermos rapidamente o nome das letras teremos: elle a chaud au cul). 1919! Imagine a ofensa que tal atitude não causou a muita gente! (Aliás, hoje mesmo, muitos achariam isso um horror, se realmente soubessem o que significa). Retomemos, no entanto, a questão da distanciação através do título. Bem, se Duchamp não tivesse dado um título a esse trabalho, talvez o observador se deixasse perder na beleza das formas da Mona Lisa e/ou na divertida brincadeira de Duchamp. Poderia questionar-se ou não do significado. Mas, é impossível não se distanciar da obra quando se atenta para o título: uma sigla, uma legenda, um enigma. A pergunta vem: o que isto significa

realmente? E, se entendemos o trocadilho, a dúvida aumenta. A quebra de fascinação é mais impactante ainda. Ora, a imagem tem um apelo direto ao tálamo (nosso cérebro anterior) e uma ação quase subliminar ao passo que as palavras exigem uma consciência do aqui-agora, uma ligação direta com a realidade espacio-temporal de quem lê. De fato, o nível de fascinação de um livro é bem inferior ao proporcionado por um filme, pois mais interessante e inteligente que seja a narrativa ficcional ou documental.

Agora, sabemos o motivo da importância do título para Marcel Duchamp - um mestre da distanciamento estética. Prossigamos analisando uma tradução ready-made de Júlio Plaza e Regina Silveira que, não apenas segue as pisadas de Duchamp, mas nos remete diretamente ao artista.

3. A Tradução Intersemiótica como quebra de fascinação: Júlio Plaza e Regina Silveira

Quando visitamos a exposição *A Idéia como Arte*, reunião de obras de Júlio Plaza e algumas em parceria com Regina Silveira, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, não pudemos deixar de reparar na *Série Técnica do Pincel*. Esta é uma clara gozação (conforme o próprio autor) dos manuais de pintura. Um dos quadros da série chamou nossa atenção em especial por nos remeter diretamente à obra *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp: Uma reprodução da serigrafia de Warhol retratando Marilyn Monroe exibindo uma pincelada grossa no rosto: um rabisco, digamos assim. No alto, o texto explica a técnica da pincelada usada e nos faz pensar que a serigrafia de Warhol ali tem a função de fundo, tanto quanto uma página em branco. Imediatamente, lembramo-nos do gesto irreverente de Duchamp. Mas, Duchamp de algum modo integra seu gesto à obra de da Vinci transformando a *Mona Lisa* num travesti. Júlio Plaza, não. Ele descaradamente usa o retrato de Marilyn como pano de fundo, como uma tela em branco. Seu rabisco não integra o trabalho de Warhol, ele é externo. Embora evoque mais a atitude do pichador do que Duchamp, Júlio Plaza *recontextualiza* a serigrafia de Warhol. Ele se apropria da obra de Warhol e a insere num manual técnico de pintura. Uma espécie de trocadilho também. E, as instruções sobre a técnica desta pincelada (que não fazem o menor sentido, já que se trata de uma serigrafia), fazem a vez da legenda ou título-legenda das obras de Duchamp, acentuando a quebra de fascinação. (PLAZA, 1987, p.89-94)

Notemos ainda que a Mona Lisa representa um padrão de beleza, assim como a figura da Marilyn Monroe. Lembremos que Warhol usou a imagem da diva do cinema americano após esta já ter falecido e que, a mesma só se tornou famosa como símbolo sexual após sua morte. Ou seja, tanto a Mona Lisa (enquanto ideal de beleza pictórico) quanto a Monroe (ideal de beleza feminino) levaram anos até se tornarem símbolos e padrões de beleza. Não sabemos como era a senhora Gioconda pessoalmente, mas temos absoluta certeza de que Leonardo da Vinci imprimiu seu olhar ao retratá-la além de seguir as convenções da época. Quanto à Marilyn Monroe sabemos que fez inúmeras plásticas e mudou a cor dos cabelos a fim de se tornar um ideal de beleza feminino. Ambas sofreram um processo: aquela, em seu retrato (corpo espiritual e vitrine do objeto de posse de seu senhor ou dono da casa); esta, em seu corpo carnal (objeto de desejo, objeto sexual dos homens). Mas, Warhol também faz uma plástica no retrato "realista" de Monroe: ele retoca a figura, ressaltando os traços característicos e mais provocantes da diva; talvez, pudéssemos chamar essa obra de caricatura mesmo. Uma caricatura que busca salientar os traços belos e atraentes em vez de aumentar as imperfeições da modelo. Warhol extraiu de Elvis também um boneco estilizado. O pintor era muito procurado por artistas devido aos retratos retocados. (Warhol tem uma série de Marilyns e a respeito dela, declarou: "Para mim, a Monroe é apenas uma pessoa entre muitas outras. E, quanto à questão de saber se é um acto simbólico pintá-la em cores tão vivas, posso apenas dizer isto: foi a beleza dela que me interessou e ela é bela; e se há alguma coisa bela são as cores bonitas. É tudo. A história é esta, ou parecida.")¹⁰

Ao lermos a técnica da pincelada acima da cabeça de Marilyn, damo-nos conta de que o rabisco em seu rosto não é o ruído visual e sim, o próprio rosto da atriz! Tal fato nos recorda o filme *Nouvelle Vague*, de Alain Sarde e Godard (1990): a câmera nos deixa inquietos ao enquadrar espaços vazios e vãos entre personagens que conversam, enxertando planos de legendas com poesia como num filme mudo, captando todos os sons do ambiente e de muitas pessoas falando ao mesmo tempo (também na parte de áudio há "tomadas" estranhas). Este procedimento também nos induz à mesma "dúvida" de Duchamp, Júlio Plaza e Regina Silveira: o que é ruído e o que não é?

4. Fascinação e distanciação estéticas em Adriana London: Análise de exercícios de Tradução Intersemiótica e quebra de fascinação


Adriana London vem ao longo de quatro trabalhando em tradução intersemióticas de música para a linguagem plástica e audiovisual. Sua grande admiração por Duchamp, Júlio Plaza e Godard a tem conduzido a uma intensa pesquisa dos elementos formais das várias linguagens artísticas e como podem ser utilizados para aumentar ou diminuir o efeito de fascinação. Durante esse percurso, tem estudado exaustivamente os textos de Kandinsky e Paul Klee (embora este último não tenha propriamente deixado claro as relações formais entre música e pintura. Na verdade, Andrew Kagan e Pierre Boulez são aqueles que tentarão aplicar as regras de contraponto e outros aspectos da composição musical à sua pintura). Embora a linguagem cinematográfica derive muito da plástica (no cinema tradicional os enquadramentos e a composição dos elementos em cena seguem claramente a secção áurea e tratam o telão de projeção como uma tela da Renascença), com o desenvolvimento de novas idéias, novos conteúdos, o cinema de autor, o videoclip e a computação gráfica, é necessário considerar também as especificidades dessa linguagem e não se prender às relações estabelecidas por Kandinsky e Klee; ou seja, deve haver uma revisão bibliográfica e a elaboração de um quadro conceitual que atenda às exigências da arte contemporânea. Paradoxalmente, a tecnologia digital tão louvada e usada para criar um hiper-realismo no cinema de ação tem causado, ao contrário, a sensação de artificialidade. (Sinceramente, algumas animações são patéticas. Mesmo as crianças, por mais ingênuas, acabam por notar algo "estranho", *anti-natural* e, conseqüentemente, o que deveria fascinar melhor o espectador, acaba por distanciar-lo). Considerando todos esses problemas, Adriana London opta por uma arte rústica, sem a preocupação com a ilusão de realidade e, até mesmo, não hesitando em deixar entrever sutilmente detalhes do processo de criação ou feitura de suas obras. Em "Mão com Borboleta"¹¹, um média-metragem de realismo fantástico, London busca alternadamente fascinar e distanciar o espectador, valendo-se dos seguintes recursos: enquadramentos não usuais, que não coincidem a perspectiva do objeto com o ponto de vista da personagem; velocidade das imagens, acelerando ou retardando repentinamente; ritmo dos planos, lembrando o videoclip e, por fim, poesias e legendas. Também não existe uma preocupação em fazer parecer real. Um exemplo disso é a cena do

suicídio quase no final do filme. O sangue é ketchup. Dá para perceber que é ketchup. Mas é interessante notar como as pessoas mantêm a seriedade nesta hora. A música e as cenas anteriores, muito densas e emocionalmente fortes, fazem com que o público fique sério. London confessa ter achado que as pessoas ririam ao notar o catchup, mas não se ouviu nada, nem a respiração delas durante a cena. Neste caso, o catchup falhou na quebra total de fascinação devido a *outros fatores* como a música tocante de Shostakovitch (Concerto nº2 para piano, 2º Movimento) e a queda das rosas colombianas vermelhas sobre o corpo da personagem, o recurso de câmera ligeiramente lenta e o aumento do foco sobre a rosa caída no "sangue".¹² (Inclusive, há vários tipos de público e suas reações podem ser bem diversas diante de uma mesma cena filmica).

Retomando a importância do título e da legenda em Duchamp e Júlio Plaza, vejamos como London utiliza este recurso para causar a distanciamento estético no espectador em seu filme acima citado.

A cena se passa dentro do elevador (como a maior parte do filme) e a mulher, em pânico, corre para a porta e bate nela, desesperadamente. O rapaz que está preso com ela, levanta-se e tomando-a desfere um violento tapa em seu rosto (em câmera rápida). Percebendo sua rudeza, sente-se mal e recua. Ela, magoada, derrama algumas lágrimas quando entra a voz da cantora lírica e a legenda, repetindo as palavras entoadas na música: "*Kto ti: moi angel li khranitel/ Lli kovami iskusitel*".¹³ São dois versos da ária de Tatiana, personagem da ópera Eugene Onegin, de Tchaikovsky. A legenda não dura muito tempo na tela e vem abaixo da imagem como nas legendas tradutoras dos filmes estrangeiros. O público tenta ler os versos russos na busca de um sentido para o súbito aparecimento de legenda num filme brasileiro, falado em português e exibido no Brasil. Este rápido instante provoca o distanciamento num alto grau já que empurra o espectador para fora da realidade do filme ao fazê-lo indagar: Mas o que é que significa isto? Ou, o que está acontecendo aqui? Constatamos tal fato durante as apresentações do filme, ao ouvirmos nos murmúrios da platéia que chegou mesmo a comentar que "*o diretor desse filme é louco*" e ainda, que os personagens "*devem estar drogados*". É interessante que, mesmo após várias seqüências inusitadas, já que o filme é de realismo fantástico e sua narrativa não é linear, o público tenha ainda sentido um estranhamento e se distanciando tanto diante da legenda. E, se a platéia fosse russa? Ter-se-ia dado o distanciamento? Sim, pois houve uma transliteração

das palavras da ária para o alfabeto latino (a legenda não está em cirílico) O público compreenderia as palavras da ária e estranharia do mesmo modo, pois a situação das personagens no elevador nada tem a ver com os dizeres da música! E, supondo-se que os espectadores russos conhecessem o alfabeto latino continuaria o estranhamento dado que a legenda funcionaria como redundância do que está sendo cantado e não tem relação com tema do filme. Ou seja, a legenda funciona como ruído visual para espectadores de qualquer língua.

O título como poesia visual com função de legenda pode ainda ser encontrado na tradução intersemiótica Bach. Essa tradução é o resultado de um estudo minucioso dos elementos gráficos e formais da partitura e das correspondências físicas e psicofisiológicas entre sons, cores e formas. Não se trata simplesmente de fazer uma tradução simbólica do nome Bach, mas de traduzir as qualidades musicais do Prelúdio 1, do Cravo Bem Temperado I, em qualidades plásticas, pictóricas. No trabalho de London, há a atividade sígnica por semelhança de qualidade e assim, deve-se levar em conta fatores como a interpretação do músico e o instrumento escolhido. Neste caso, London usou uma gravação de Glenn Gould ao piano. Glenn Gould foi um pianista singular que ao tocar o Prelúdio 1 praticamente transforma o piano em cravo; é impressionante como através de suas suaves marteladas entrecortadas, Gould quase elimina a fluidez natural do timbre do piano. Enquanto executa a música, o pianista canta baixinho. Podemos ouvir sua voz meio abafada durante a execução da peça. Este detalhe dá uma estranha sensação, não chega a ser um estranhamento, mas um enlevo fantasmagórico. Sendo assim, London opta pela aquarela devido à leveza e eficácia na luminosidade transparente, sobrenatural. As cores quentes traduzem o calor brilhante da música. As letras são tomadas pelo código da escrita musical: a clave de dó () substituindo a letra **B**, o acorde de lá maior (**A**) em lugar da letra **A**, o

compasso 2/4 () representando a letra **C** e o sustenido () fazendo a vez da letra **H**. Se o

título não figurasse no centro a pintura, como poesia visual, com certeza não haveria quebra de fascinação. As cores delicadas e a composição fariam o observador deleitar-se numa

contemplação fascinada. O código escrito, musical mas fisicamente semelhante ao verbal, mais uma vez, trouxe o distanciamento.



BACH. AQUARELA. 2002. 29,3 x 21,5 cm.
ADRIANA LONDON
REPRODUÇÃO

5. Fascinação e Distanciação Estéticas na Arte Contemporânea

Sem dúvida nenhuma os efeitos de fascinação e distanciação estéticas muito interessam aos tradutores intersemióticos contemporâneos que visam causar o máximo de estranhamento, reflexão e distanciação em seus leitores. Mais do que nunca, inúmeros artistas contemporâneos têm desenvolvido trabalhos que conduzem o público à reflexão, à crítica e ao questionamento da própria obra. Como vimos, Duchamp foi o primeiríssimo modernista neste sentido. Para nós, ele é o Godard das Artes Plásticas. Focalizando a nuca de quem fala em vez da boca - e, escandalizando os cineastas tradicionais e ao público acostumado ao estado de alienação; tomando um simples objeto do cotidiano, rebatizando-o (e, portanto, concedendo-lhe um título-legenda) e expondo-o num museu como um objeto de arte.

Duchamp, já velho, reclama da nova geração. Esta, segundo ele, não é capaz senão de reproduzir os modelos anteriores. Lamenta o criador do ready-made que não há nem mesmo adaptações, o que implicaria certa criatividade. Nós, atualmente, não podemos deixar de concordar em certa medida com ele, embora muitos artistas busquem saídas para não cair nos velhos moldes. Não tão desolado como Duchamp, Godard, jovem ainda, não vacilaria ao declarar que as pessoas não gostam de seus filmes porque se vêem neles, "vêem como são imbecis". (O "argumento" de Godard é ambíguo; não sabemos se intencionalmente. Podemos entender que seus filmes causam o distanciamento necessário para fazer com que as pessoas se questionem sobre si mesmas, vendo-se num espelho; ou, se por não compreenderem seus filmes, o público percebe sua imbecilidade e prefere rejeitar a obra em vez de esforçar-se para deslindá-la.) De qualquer modo, os dois artistas demonstram seus sentimentos: um, em relação aos próprios artistas; o outro, em relação aos receptores.

Creemos que ainda há muito que realizar na arte. Não somos pessimistas quanto ao que nos deixaram de espaço para criar os gênios que nos precederam. Sempre há mais a fazer. O mundo está alterando-se cada vez mais rapidamente; as invasões tecnológicas propõem novas questões sob velhos recursos e novos recursos sob velhas questões. Há um intercâmbio imenso entre as nações e um acesso tranqüilo a muitas culturas e muitos saberes. Os antigos efeitos de fascinação e distanciação deveriam interessar não só aos artistas mas ao público que, mesmo empanturrado de informações técnicas sobre processos

de construção nas várias artes, ainda se mantém horripelantemente alienado de si mesmo e dos criadores. A arte contemporânea ainda está distante do público, infelizmente. Como mencionamos anteriormente quando da descrição da reação do público que assistiu ao filme *Mão com Borboleta* e cujos sussurros de estranhamento foram ouvidos pela diretora, queremos acrescentar que se tratava de estudantes de comunicação e cinema de uma renomada universidade particular. Daí, sentimos certa apreensão quanto ao que, enquanto artistas, podemos fazer para não nos afastarmos ainda mais das pessoas sem abandonar nossos princípios, pesquisas e experimentações. "Para onde vamos?" Ecoa novamente a voz de Gauguin. Sabemos para onde vamos em nossas traduções, mas... Quem irá conosco?

¹ Em minha dissertação, *Filmando Música*, manterei o termo cinematográfico, uma vez que nas suas origens, o cinema era "mudo", apenas imagens em "movimento"; posteriormente, uma banda de som foi anexada e a trilha sonora era acrescentada separadamente. (EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V.I.; ALEXANDROV, G.V. *Um Manifesto* in: *Classical Sound Theory*) Hoje, temos o cinema digital que capta som e imagem simultaneamente, possibilitando uma nova visão de montagem (além das inúmeras opções proporcionadas pelos *after effects* das ilhas digitais. Se eu usasse o termo audiovisual poderia criar um equívoco levando o leitor a pensar que se trata de uma *re-composição* da música e, não é este o objetivo. (N. da A.)

² SKIRA, A. (dir.) *Piero della Francesca. The Taste of Our Time*. p.12-22. trad. James Emmons. Paris: Skira Color Studio, 1954.

³ É interessante notar que nos cursos e manuais de teatro e cinema para atores, ensina-se a "compor" os personagens que serão interpretados vinculando-os à ação dramática e esclarecendo que a história é o personagem em ação. O leit-motiv ou tema-condutor nada mais é do que o protagonista em ação e, portanto, o drama em desenvolvimento. Não é só uma questão de musicar uma idéia, um personagem ou um fato como temos lido em alguns artigos acadêmicos. Isto já ocorria antes de Wagner. Trata-se de integrar a história do personagem ao drama como um todo, musicalmente falando. Irá introduzir a tão celebrada "música diegética" pelos cineastas. (N.da A. Referências podem ser encontradas em: PEREIRA, M.S. *Cinema e Ópera: Um encontro estético em Wagner*. p. 34-94 dissertação de mestrado, São Paulo:ECA-USP, 1995. e DEATHRIDGE, J./DAHLHAUS, C. *Wagner*. trad. Marija M. Bezerra. p.81-135. L&PM Editores, 1988.)

Queremos ainda salientar que o termo Leit-motiv não foi cunhado por Wagner apud Deathridge&Dahlhaus "(...) o termo Leitmotiv não é de Wagner; foi utilizado em referências às suas obras por Hans von Wolzogen, em 1876 (...) Na verdade, a recorrência inalterada constitui mais uma exceção do que uma regra até mesmo em *O Anel*, sem falar em *Parsifal* (desde que a forma musical e o significado dramático sejam considerados em conjunto)" (Idem, p.96)

⁴ Note-se que, quando foi apresentado a Richard Wagner, o pintor Pierre-Auguste Renoir acolheu suas idéias e apreciou tanto o mestre alemão que chegou a trocar, literalmente, bengaladas em um teatro com os adversários do compositor! Jean Renoir, seu filho e biógrafo, relata as palavras do pai: "A cartola, esse instrumento grotesco, revela-se uma proteção perfeita contra as bengaladas. Os corredores ficaram juncados." (RENOIR, 1988, p.175)

⁵ É curioso que já há um bom tempo nos cursos pré-vestibular usa-se a música como recurso didático para auxiliar a memória. Muitos professores substituem as letras de melodias de marchinhas de carnaval e outras canções populares pelas lições que devem ser decoradas. (N.da A.)

⁶ Gostaria de fazer uma importante ressalva no tocante às cores da referida produção de Lohengrin e aquelas usadas em A Coroação da Virgem: em ambas as obras há o predomínio dos azuis-verdes e verdes-azuis, ou seja, devido à disposição das cores (algumas pessoas com capas azuis, outras com vestes verdes e outras ainda com vestes verdes com detalhes amarelos (que vemos como verde-oliva) são percebidas como **gradações ou "escalas"**; portanto, há que se notar a questão do *reflexo* pois as sensações agudas, frias e azuis dão-se nas relações *entre* as cores. É neste sentido que devemos entender a citação de Rousseau de que a overture de Lohengrin é uma música que "mergulha no azul" e deve ser colocada na mesma "esfera de sensações dos quadros de Fra Angélico". (N.da A.)

⁷ "Richard Wagner, devotado à mitologia desde a infância, usou estes conjuntos de simbolismo para dar ao tema de Lohengrin um alcance que retrocede à Antiguidade: aqui nós vemos o inevitável dilema entre o ser divino que busca descer de suas alturas solitárias e a fragilidade do mundo, incapaz de aceitar, sem questionar, o chamado superior." (Esta é uma citação de Dr. Karl Schumann feita por Sérgio Casoy em As Andanças do Cavaleiro do Cisne, texto do Programa da Ópera Lohengrin do Theatro Municipal de São Paulo, temporada 2004) Não obstante todas as associações feitas por estudiosos e pelo próprio Wagner entre seus personagens e temas e as lendas germânicas, pode-se construir outras tomando-se o Antigo e o Novo Testamento, por exemplo. Especialmente, no tocante ao Santo Graal, que vem buscar Lohengrin, em forma de pomba e lembra muito quando Cristo se batizou no rio Jordão e o 'Espírito Santo desceu sobre ele em forma de pomba' (Evangelho de S.João 1:32 . ALMEIDA, J. F. (tradução e revisão) Bíblia Sagrada. 2ªed. Barueri - S.P.: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.)

⁸ ALMEIDA, J. F. (tradução e revisão) *Bíblia Sagrada*. 2ªed.Barueri - S.P.: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

⁹ SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. 18ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

¹⁰ *Andy Warhol. A Comercialização da Arte.* trad. Casa das Línguas Ltda. p.16. Köln, Germany: Benedikt Taschen GmbH, 1992.

¹¹ LONDON, A. *Mão com Borboleta.* 46 min. Brasil, 2001. Exibido no Cinema do Centro Cultural Banco do Brasil em Março de 2003.

¹² Este fato foi constatado nas três vezes em que o filme foi exibido. (N.da A.)

¹³ Tatiana acaba de conhecer Onegin e se apaixona por ele. Ela é apenas uma menina do campo e sonhando acordada com ele, decide escrever-lhe uma carta declarando seu amor. Ela teme a reação dele pois é jovem e inexperiente. Pergunta-se: "Será você meu anjo protetor ou meu pérfido sedutor?" No caso do filme *Mão com Borboleta*, as duas personagens presas no elevador, Vivien e Bruno, não têm uma relação romântica. Em nenhum momento eles interagem. Ambos nem sequer conseguem dialogar. Ela é mais velha e o vê como um garoto. Além do mais, Vivien acabou de furtar um anel de brilhantes da loja do pai dele. Existe uma relação de desconfiança, suspeita, medo e inimizade entre eles. (N.da A.)

CAPÍTULO TRÊS

ENSAIOS PICTÓRICOS E ROTEIROS COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DAS APROXIMAÇÕES ENTRE A LAMENTAÇÃO, DE GIOTTO E TRECHOS EXTRAÍDOS DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATEUS, DE BACH

1. “Serendipity”: Tradução pictórica de um prelúdio

No capítulo anterior analisamos a poesia visual BACH, tradução intersemiótica do Prelúdio 1, do Cravo Bem-Temperado I, de Bach. Gostaríamos ainda de retomar essa questão, tomando a outra poesia visual que resultou da tradução desse mesmo prelúdio. Propositadamente, deixamos para examiná-la mais a fundo neste capítulo já que ela não envolve símbolos verbais e puramente pictórica.

Primeiramente, procedemos escutando várias vezes a música e nos informando sobre dados como a data da composição, os objetivos do autor e detalhes importantes como a técnica e indicação do instrumento. É curioso notar que, embora tenha sido traduzido por Cravo Bem-Temperado, a obra pode ser tocada em qualquer instrumento de teclado. (GEIRINGER, 1989, p.256). A gravação de que dispúnhamos tornava ainda mais interessante o prelúdio, pois o intérprete Glenn Gould (conforme já comentamos no capítulo anterior) tocava-o de maneira entrecortada, fazendo as notas soarem como pontos (o que nos recordou as aproximações de Kandinsky sobre a representação gráfica das notas musicais). Também nos detivemos por longo tempo sobre a partitura, buscando analisar os desenhos formados pelo código musical. Cabe aqui um parênteses um tanto longo, mas que adianta algumas questões sobre as idéias de Kandinsky: "(...) É instrutivo ver que a concisão dos meios de transcrição e sua simplicidade chegam a transmitir em linguagem clara as sonoridades mais complicadas à vista iniciada (ou, indiretamente, ao ouvido). Essas duas características tentam as outras artes, é compreensível que a pintura ou a dança estejam à procura de sua própria "escrita". Mesmo aqui existe um só caminho - o da análise dos elementos básicos, para chegar finalmente à expressão gráfica adequada." (KANDINSKY, 200, p.87) Antes, o pintor traduz o tema da Quinta Sinfonia de Beethoven em pontos. Bem, em nenhum momento Kandinsky fala de tradução intersemiótica, porém, menciona tradução; além do mais, não nos deve escapar à atenção que o pintor está

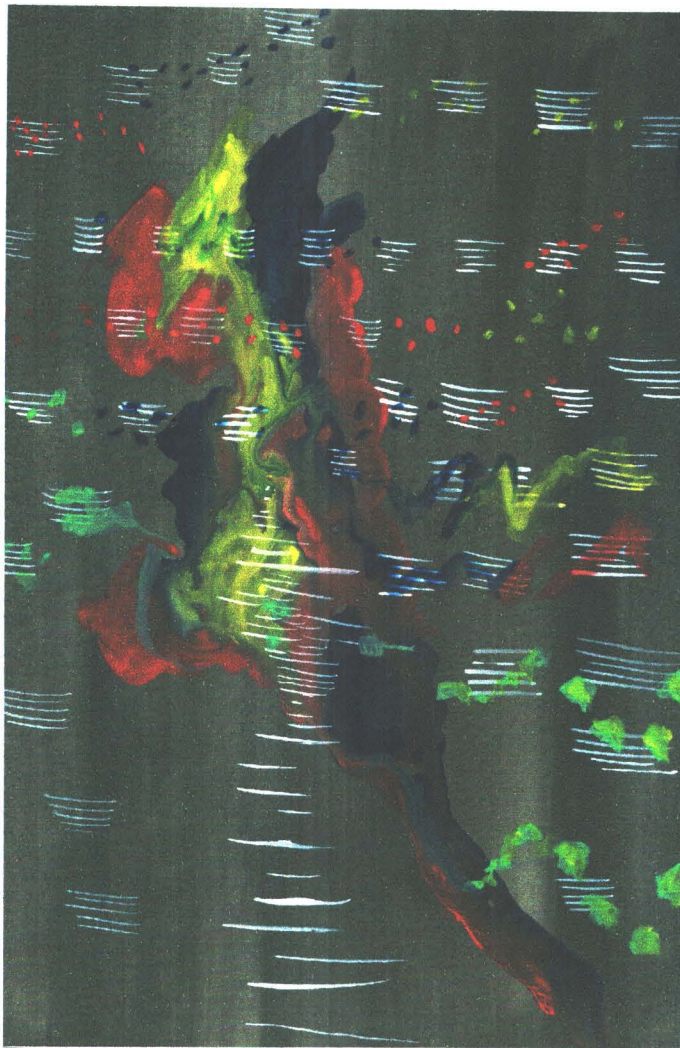
buscando uma clareza e concisão na linguagem pictórica, assim como crê que já existe em Música. Por que estamos nos detendo sobre esses pontos? Muitas vezes, fomos incentivados a buscar em Kandinsky as correlações entre música e pintura.

Porém, devemos sempre levar em consideração que Kandinsky não falava de tradução *intersemiótica*, mas buscava exemplos didáticos para demonstrar como a linguagem pictórica ou gráfica poderia se beneficiar dos princípios de representação musicais que, segundo o pintor, eram claros, concisos e inequívocos (um grande erro como veremos mais adiante). Em primeiro lugar, partitura não é música. O código musical escrito não constitui em si uma obra de arte como uma pintura ou um desenho. É preciso interpretá-la ou executá-la: é necessário ouvi-la! Quanto à clareza de sua representação escrita (cor e forma: pontos pretos e brancos e traços para indicar tempo...), tomemos um exemplo sobre uma valsa ou polca de Strauss dado por Nikolaus Harmoncourt: "Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é *outra, totalmente diferente*." (grifo nosso)

Só para reforçar a dificuldade de interpretação do código musical, acrescentamos outro comentário pertinente do mesmo autor: "Há, além disso, alguns casos, onde literalmente é impossível a sustentação exata do som, estipulada na partitura, seja por motivos técnicos ou por razões musicais; estes casos mostram, pelo menos, que a escrita e a prática musical freqüentemente diferem neste ponto." É preciso também recordar-se de que não existe nada intemporal ou internacional nesse mundo. Os códigos são produzidos pelo homem que, por sua vez, é uma soma de elementos culturais da sociedade em que vive. Nesse sentido, não podemos concordar com o magnífico pintor, mas amamos sua pintura e entendemos que talvez, nós mesmos possamos estar equivocados quanto alguns de seus escritos, visto que se tratam de traduções sobre traduções de apontamentos considerados em suas aulas (portanto, escritos para um público específico e, infelizmente, não os assistimos para saber como ele desenvolvia esses assuntos).

Concluído esse longo parágrafo que esclarece nossa opção por não nos prendermos demais aos desenhos da partitura, analisaremos brevemente *Serendipity*, lembrando sempre que como tradução intersemiótica, envolve linguagens de natureza diversa e que dependem totalmente de nossa percepção (sensorial, cultural).

SERENDIPITY. AQUARELA. 2002. 30,4 X 21,5cm
ADRIANA LONDON
REPRODUÇÃO



Entendemos que o preto como fundo é apropriado, pois representa o silêncio; linhas imitam pedaços de partitura e são brancas porque representam todas as possibilidades musicais, as infinitas combinações dos sons (além de evocar o ruído branco que tem efeito encantatório sobre os ouvintes e, nossas sensações percebem o Prelúdio 1 como circular e hipnótico. Ele se mantém sempre em Dó Maior e embora sofra levíssimas modulações. (GUEDES, 1986, p.17,18)) Os pontos coloridos distribuem-se nas grades dos pedaços de partitura e vão se tornando líquidos até se dissolverem em manchas; manchas que ora fluem do centro da pintura junto com linhas brancas que se deslocam para baixo e à frente, dando a ilusão de perspectiva. Também os tons de preto usados como fundo contribuem para uma sensação de que as manchas de cor que se fundem fluem num espaço livre, não chapado. (As manchas adquirem volume). Serendipity traduz então através dos pontos, a sensação dos sons entrecortados proporcionada pela singular interpretação de Glenn Gould. A diluição desses pontos coloridos também evoca as vibrações que se misturam no ar juntando-se a voz de Gould que cantarola baixinho durante a execução.

2. Aproximações entre a configuração dinâmica em Giotto e numa linha de um recitativo de Bach

Iniciaremos este tópico com uma citação que nos serviu de base para a composição de ensaios pictóricos envolvendo música e pintura e, conseqüentemente, a produção de linhas de roteiro - linguagem cinematográfica - como tradução dos temas selecionados.

"Considere-se o segundo tema do movimento - a curva expressiva formada pela fileira de pranteadores. Começa à esquerda com a mulher que ora, e volta-se para trás para seu vizinho; em seguida, mediante um intervalo tensamente prolongado, chega ao seu ponto culminante e de retrocesso na mulher coberta, agachada no canto. A curva "desconcerta-se e se detém pela queda de Cristo. Quebrada pela figura do morto, mas retomada na segunda mulher coberta, agora sobe num desafogo emocional para a figura em pé, com os braços estendidos. *Faz-me lembrar da curva da linha melódica do recitativo que narra o pranto de Pedro na Paixão Segundo São Mateus de Bach (Figura 277)*" (ARNHEIM, 1945, p.434)

(grifo nosso)

Ao lermos essa passagem extraída da famosa obra *Arte e Percepção Visual*, de Rudolf Arnheim, sentimo-nos inclinados a examinar mais profundamente a questão, já que ela acaba aí para o autor. Uma ressalva deve ser, entretanto, feita mais uma vez quanto aos propósitos do autor e os nossos: acreditamos que Arnheim fizesse uma analogia para beneficiar o ensino de configuração dinâmica em pintura e de modo algum estava preocupado com as questões estruturais que envolviam o referido recitativo. Portanto, salientamos que não se trata de uma crítica ao autor, mas de tomar-lhe emprestado a idéia para desenvolvê-la segundo os objetivos desta pesquisa.

Ao passo que Arnheim descreve o movimento de nossos olhos guiados pela composição das formas e cores em Giotto, todo o contexto musical donde é extraída a frase do evangelista é desprezado em função desta comparação isolada: uma curva melódica que se assemelha visualmente a uma curva no afresco. Além de isolar essa frase (que nos dá incompleta como podemos ver no arquivo de imagens que acompanha este trabalho), desconsidera que para encontrar uma curva melódica semelhante visualmente no recitativo, mistura elementos do quadro que não se acham no mesmo plano para formarem essa curva. Isto é muito significativo para nós, visto que ao pensarmos numa tradução para filme,

levamos em consideração a tomada, o ângulo ou o plano. Se a fala do evangelista é uma linha melódica solitária e unidirecional (nossos ouvidos não podem fazer o que Arnheim sugere que nossos olhos façam ao contemplar o quadro de Giotto: o vaivém) trata-se de um único ponto de vista. Obviamente estamos olhando a partitura “de frente” (as notas estão dispostas lado a lado num plano bidimensional e não sobrepondo-se como na sensação auditiva): nossos olhos apreendem as notas que compõem a frase musical e em seguida, fixam no afresco na curva indicada pelo autor. O que acontece é que se percorrermos a curva visual em Giotto, nossos olhos vêem elementos que estão em diferentes planos (o que Arnheim chamará de tema principal e tema secundário - e, aí, já temos outro complicador: o tema como plano em vez de tema como *linha*) indo para frente e para trás, não apenas da esquerda para a direita e vice-versa. Na fala do evangelista a distância é dada pelo alongamento da nota na voz do tenor: talvez isto pudesse ser encarado como frente e fundo (não direi figura e fundo pois todas as notas da frase deveriam constituir figura, já que não existem outras vozes nem instrumentos acompanhando); porém, além de ser confuso não é operacional em termos de tradução. Outro aspecto importante com relação ao percurso do olhar é que diferentemente da escuta, passeia à vontade pela imagem estanque: ou seja, *“l’oeil peut lire de droite à gauche, l’oreille ne peut écouter contre le temps.”* (BOULEZ, 1989, p.28) Verificamos que para haver correspondências entre a linguagem fílmica e a musical o fator tempo, intervalo e pausas devem ser aí acrescentados. Portanto, antes de revelar os roteiros produzidos e sua análise, apresentaremos primeiramente os critérios de tradução para cores e sons. (Lembremo-nos de que um ensaio pictórico foi realizado antes de se considerar como se poderia colocar as imagens-cores-formas em movimento).

As tabelas relacionando sons e cores foram elaboradas por nós a partir das referências seguintes:

SONS DAS NOTAS E SUAS CORES

"Sistema pitagórico de asociación: nota musical a color.

Figura 1.1.- Vista desde el vértice blanco.

Do - rojo
Re - naranja
Mi - amarillo
Fa - verde

Sol - azul

La - añil

Si - violeta ”

(SANZ, 1985, p.22)

Relações entre cores e notas musicais feitas por Isaac Newton:

"vermelho = dó

laranja = ré

amarelo = mi

verde = fã

azul = sol

índigo = lá

violeta = si"

(PEDROSA, 1982, p.144)

SONS DAS VOZES E SUAS CORES

“Violeta= soprano

Azul = Meio-soprano

Verde = Contralto

Amarelo = Tenor

Laranja = Barítono

Vermelho = Baixo"

SONS DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS E SUAS CORES

"o violino dá uma impressão de púrpura ou violeta; a flauta, de verde ou azul. O piano tem a pureza cristalina e o brilho dos mármorees."

RITMOS E CORES

"(...) ritmo rápido corresponde ao vermelho, o ritmo lento ao azul, ao violeta ou ao preto."

(ROUSSEAU, 1980, p.49,50 e 51)

Para obtermos as cores referentes aos acidentes da escala, abaixamos e aumentamos meio tom a partir das próprias notas: abaixamos meio tom para os bemóis e aumentamos meio tom para os sustenidos. Daí encontramos o seguinte: vermelho médio para dó, vermelho escuro (apenas meio tom em relação ao médio) para dó bemol e para o dó

sustenido, vermelho claro - também esse "claro" no sentido de ser meio tom acima ou mais claro que o vermelho médio ou central.

Primeiro, notamos que fazer com que notas individuais sejam associadas a cores em sentido puramente físico contradiz flagrantemente o aspecto sensorial: ou seja, costuma-se associar sons agudos a cores claras; entretanto, vemos que o vermelho e o laranja, cores quentes e luminosas ou claras, correspondem às vozes graves de baixo e barítono! Verdade que em relação ao amarelo são mais escuras e, conseqüentemente, mais graves. Poderíamos observar o mesmo em relação a voz soprano: voz cujo registro é mais alto e com toda razão correspondendo à flauta, porém, sua cor é o violeta: cor "escura".

Segundo, a cor vermelho claro vale tanto para o dó sustenido quanto para o ré bemol: a única exceção em nossas correspondências. Na escala temperada teoricamente deveríamos ouvir os mesmos sons quando tocamos o dó sustenido e o ré bemol e o mesmo se dá em relação a suas cores. Não obstante, notamos que o mesmo não é válido para as outras notas: o fá sustenido é verde claro e o sol bemol salta para o azul vivo! No piano, se tocássemos essas notas, estariam tocando a mesma tecla. Não é assim no caso da correspondência que estabelecemos na Tabela I. Este fato nos instigou a analisar como poderíamos estabelecer intervalos entre as cores. Israel Pedrosa nos dá duas escalas: uma maior e outra menor. Nessas escalas de cores verificamos não haver correspondência com sons musicais. Em primeiro lugar, em música os modos maior e menor são dados pelas relações de intervalos entre as notas e não com base em *quente e frio*, como é feito em *Da Cor à Cor Inexistente* (ilustrações 54 e 55). E, se desejássemos formar um acorde perfeito segundo as regras que fazem com que determinadas cores estabeleçam relações harmônicas entre si, mais uma vez constataríamos que não há como aproximar: o dó-mi-sol, por exemplo, se converteria em vermelho-amarelo-azul. Ora, o vermelho e o amarelo pertencem em termos de cor ao modo maior e o azul ao modo menor em música...

Vamos agora, prosseguir analisando outros passos dados nesse ensaio pictórico visando aproximações entre música e pintura:

A Tabela 2 explora as relações entre as cores das notas individuais e as cores dos instrumentos ou vozes em que elas são ouvidas. Podemos assim notar significativas alterações dos tons das notas em relação ao tom do instrumento no qual são tocadas; as cores são ligeiramente alteradas visto que são dispostas uma ao lado da outra e sobre a cor

do instrumento. Depois, misturamos cada cor (nota) à cor do instrumento: temos uma significativa alteração na palleta. No caso do recitativo da fala do Evangelista, não podemos misturar todas as cores, pois trata-se de uma melodia, uma linha melódica. Só iremos misturar as cores (notas) quando estivermos lidando com acordes (aliás, os temas - no sentido de representação de um assunto e não no de melodia ou linha melódica - encontrados nos acompanhamentos resultarão no efeito de acorde por repetição. [Explicamos para os leigos que vêem o recorte da partitura feito por nós e podem pensar que se trata de uma melodia ao ver o desenho formado por uma fileira de notas unicamente; obviamente, se tomarmos a partitura toda da Paixão, a identificação de vozes, instrumentos/ melodias, acompanhamentos, fica bem mais fácil].

A Tabela 3 apresenta apenas os três temas da Paixão que não possuem melodia e embora visualmente dispostos de modo a formar uma linha horizontal, *sua repetição nos faz ouvir de modo vertical* (como já observamos acima) que tentamos traduzir não através de formas ou da disposição das cores, mas *misturando as cores dos sons* que formam esses acordes. Como resultado temos *para cada tema uma cor específica*: num dado momento sozinha, em outro, misturada à cor do instrumento.

A aproximação feita por Arnheim é entre o tema da Lamentação, de Giotto e o tema do pranto de Pedro. Na verdade, a curva melódica no recitativo narra como *Pedro saiu e chorou amargamente*: não se tem um tema no sentido de um acorde ou uma linha melódica que simbolize o pranto nesse caso como em outros que veremos a seguir. Arnheim também comenta que o tema principal na Lamentação é a linha onde repousa o corpo do Cristo morto. Sim, é a Lamentação *sobre Cristo morto*. Porém, não é um narrador: o pranto, o desespero e a angústia dos personagens são dados às nossas percepções diretamente: um discurso direto pictural (se assim podemos chamar). No caso do recitativo NR.45, temos na voz do Evangelista e de sua melodia a profunda tristeza *sobre* este fato - o fato de Pedro ter chorado amargamente, e que não seria a mesma coisa que *ouvir esse choro amargo* (isto é, a representação musical dele).

Nós teremos sim a representação musical do pranto surgindo mais de uma vez ao longo da Paixão através de recursos musicais: tonalidades escolhidas bem como o timbre dos instrumentos.

Por exemplo, no recitativo N.9 encontraremos a representação musical de choro, de lágrimas mais especificamente: na flauta que acompanha o soprano na tonalidade de Si Menor e com a figura que isolamos para tornar mais fácil a visualização das alturas. E, não raro, como demonstra Harnoncourt em muitas outras passagens o choro é retratado desse modo "realista". (Harnoncourt, 1993, p.213)

Contemplando a reprodução do afresco de Giotto (infelizmente não temos acesso ao original, o que devido às dimensões e a ambientação, faria sem dúvida muita diferença na análise), realmente notamos como pode o pintor revestir de leveza um tema extremamente duro, pesado e escuro. O mesmo se dá com os recitativos da Paixão, de Bach: embora sejam profundamente tristes, evocam luz, claridade, ascendência. Uma movimentação incessante, como os anjos no céu em convulsões pela dor diante da terrível cena: o Cristo morto. Sim, um afresco belíssimo, colorido, luminoso: mas quem se atreverá a dizer em sua consciência: "Puxa, que quadro mais alegre!"?

Essas relações são deveras interessantes, pois existem certos clichês largamente empregados como: tom menor exprime tristeza, maior exprime alegria. Na verdade, cada caso deve ser analisado separadamente pois, por exemplo, no Coral NR.35, canta-se em Mi Maior o *tema da cruz* que o próprio Bach explicará como sendo adequado para "exprimir *incrivelmente bem* uma tristeza desesperada ou completamente mortal..." (Harnoncourt, 1993, p.212) (grifo nosso)

É muito relevante que ao desejarmos estabelecer critérios de tradução intersemiótica pensemos não em generalidades, mas em particularidades. Na época de Bach, as pessoas compreendiam esses símbolos, essas representações; hoje, precisamos estudá-las e tentar entender como aquelas pessoas, aquele público ouvia essas músicas. O mesmo se dá com Giotto - que seguia convenções próprias de sua época, embora contribuisse com sua visão particular, e para que tipo de público pintava. é um grande erro supor que, por se tratar de música e de pintura, qualquer pessoa possa compreender. (As pessoas ingenuamente crêem inclusive que é mais fácil um analfabeto entender as coisas através de imagens, esquecendo-se de que as leituras de imagens são muito complexas e devem levar em consideração o repertório cultural do leitor).

Claro que para nós, que vivemos numa época em que temos acesso a todas as épocas anteriores - ou quase - podemos brincar com vários códigos e estilos artísticos, períodos

históricos distantes recontextualizando elementos do passado e criar novas possibilidades de leituras. E isto é o que se propõe essa minha tradução intersemiótica de música para pintura e cinema.

A Tabela 4 apresenta os quatro temas escolhidos traduzidos em linguagem cinematográfica. Já adiantamos aqui mais uma questão pertinente: roteiro não é filme (assim como partitura não é música). E, sempre lembrando que durante as filmagens de um roteiro novas idéias podem ser agregadas ao conteúdo e à forma do filme, acidentes de percurso interferem (de repente, um ator adoece, chove num dia que se tem de fazer uma tomada externa e não se tem um cenário em estúdio apropriado; o diretor perde apoio financeiro de um dos investidores etc.), além do fato de haver a elaboração de mapas de edição que acabam sendo alterados em função das razões já arroladas. Não obstante, assim como se pode analisar aspectos estéticos e históricos de uma música através da partitura, cremos que é possível realizar a análise desses roteiros guardadas as devidas proporções. Optamos, assim, pela representação do filme através não de um story board mas de uma *cartografia filmica* (termo por nós cunhado e esclarecido em detalhes no próximo capítulo).

TABELA 1

Cores localizadas nas alturas de cada “tema”

Rec.46 Stanza 8-10: verde-claro, azul-claro, índigo, magenta, azul-claro, verde-amarelado, verde-claro, amarelo médio, laranja-claro, laranja médio, magenta, violeta, azul-claro, verde, amarelo médio, laranja-claro, verde-claro, amarelo, verde-claro, laranja médio.

Rec.17,24: vermelho médio, magenta, vermelho médio, amarelo-claro, laranja-claro, verde médio, amarelo-claro.

Choral N.35: violeta, azul médio, verde, amarelo médio, verde, índigo, magenta.

Rec.9,8: verde-claro, amarelo, verde claro, azul médio, verde médio, amarelo médio, verde médio, verde-claro.

TABELA 2

As cores das notas individuais que representam os temas ou assuntos pintadas sobre as cores dos instrumentos ou vozes (sobre fundo preto)

Rec.46 stanza 8-10: Amarelo médio (tenor)

Rec.17,24: púrpura (num tom mais próximo ao lilás) (violino)

Choral N.35: Violeta-azulado (violino)

Rec.9,8: azul médio (flauta)*

*Os sons da Flauta podem ser representados pelas cores azul ou verde. (Rousseau, 1980:51 nota de rodapé)

TABELA 3

Tonalidades (Mistura das notas individuais que formam os acordes)

Rec.46 stanza 8-10: representação de Pedro chorando: Bm

Rec.17,24: gesto de Jesus mostrando o cálice: $Cm \ A^{\flat} \ G$

Choral N.35: Cruz: E

Rec.9,8: pranto (da pecadora que lava os pés de Jesus com suas lágrimas): Bm

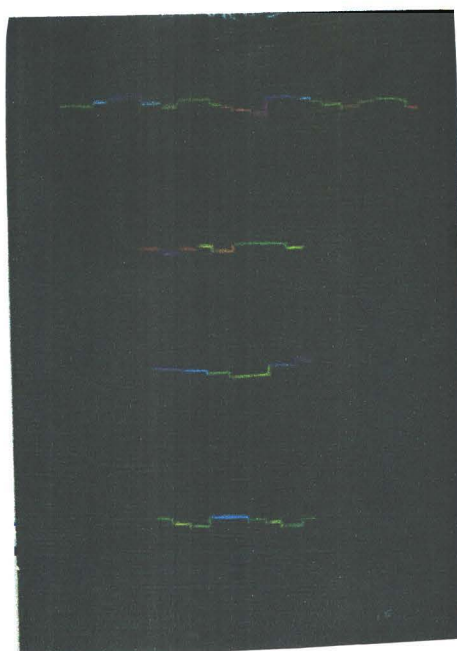
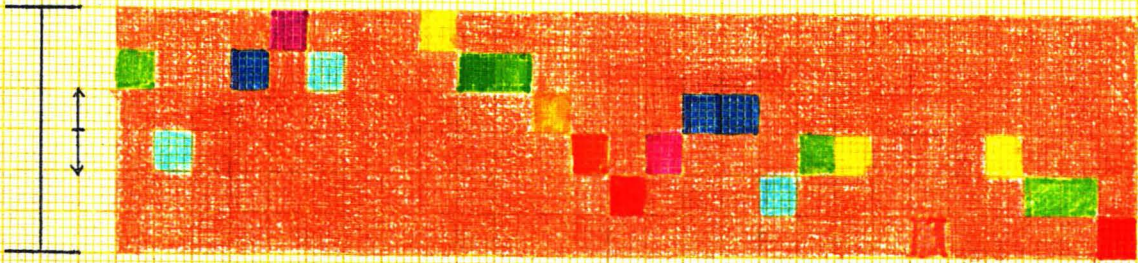
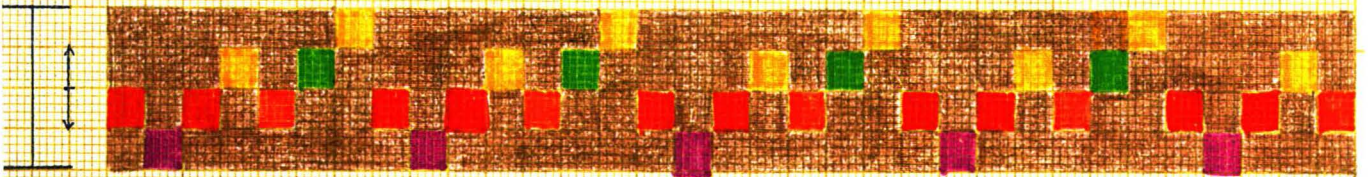


TABELA 1

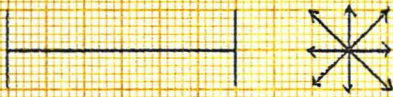
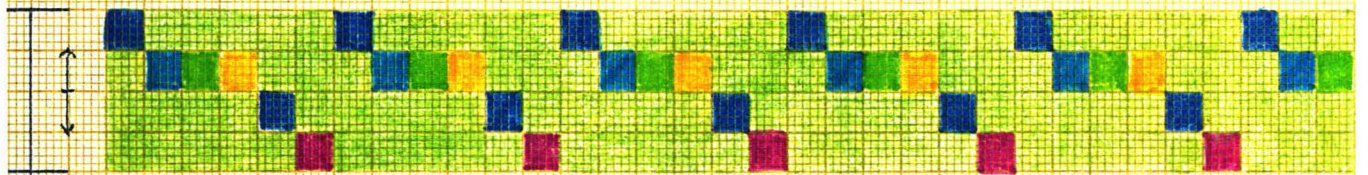
II.1



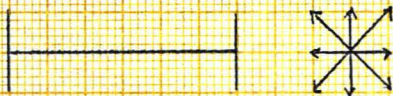
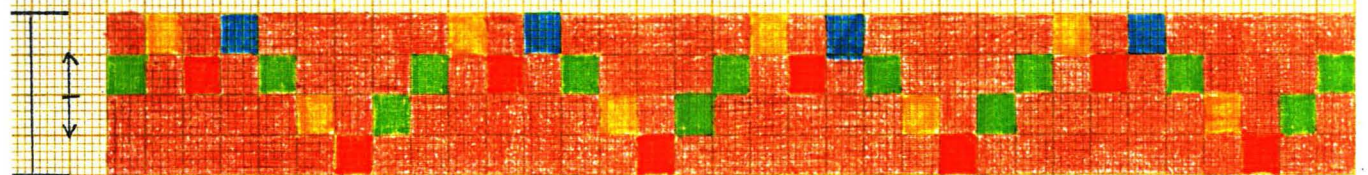
II.2



II.3



II.4



TONS	
	Bm
	e
	E

NOTAS			
	FÁ#		LÁ
	FÁ		si
	sol		si#
	sol#		Mi
	Mi#		DÓ#
	RE		RE#
	DÓ		

CINÉTICA

Profundidade de campo
 ↑ PLANOS APASTADOS
 ↓ PLANOS PRÓXIMOS

Localização espacial no plano

plano-sequência (s/ cortes)

N.45 REZITATIV (Mt.26:69-73)

Stanza 8-10

(BACH, 1967, p.184)

Evangelist

(Tenor)

Und alsbald Krähete der Hahn. Da
dachte Petrus an die Worte Jesu,
dar erzu, ihm sagte: Ehe der Hahn
krähen wird, wirst du mich dreimal
verleugnen. **Und ging herarus und
weinete bitterlich.**

N.17, 24 REZITATIV (Mt.26:23-29)

(BACH, 1967, p.63)

JESU (baixo)

Trinket alle daraus; das ist mein
Blut des Neuen Testaments, welches
vergossen wird für Viele, zu
Vergebung der Sünden. Ich sage
 euch: Ich werde von nun an nicht
Weinstocks trinken, bis an den Tag,
da ich's neu trinken werde mit
 euch in meines Vaters Reich.

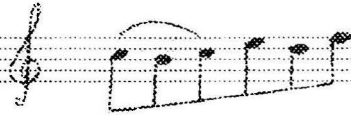
Ex. 17.24 p. 13



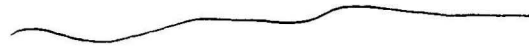
Forme geste le geste instrument 2 de te

cmAior

v2



6. "Formet alle des..."
"Forme" toutes des...



N.35 CHORAL

(BACH, 1967, p.129)

O Mensch,
bewein' dein' Sünde gros,
Darum Christus sein's Vaters Schos
Äusert und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau, rein und zart,
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden.
Den'n Toten er das Leben gab,
Und legt' dabei all' Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daz er für uns geopfert würd,
Trüg' uns'rer Sünden
schwere Bürd'
Wohl an dem Kreuze lange.

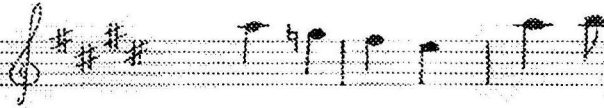
choral N. 35 p. 128



tema: do cruz

M: maior

Vz.



(O Mensch, bewein dein Sünde groß)



N.9 REZITATIV
(BACH, 1967, p.45)

Mulher que chora aos pés de Jesus

(contralto)

Du Lieber Heiland du,

Wenn deine Jünger törich streiten,

Das dieses fromme Weib

Mit Salben deinen Leib

Zun Grabe will bereiten;

So lasse mir inzwischen zu,

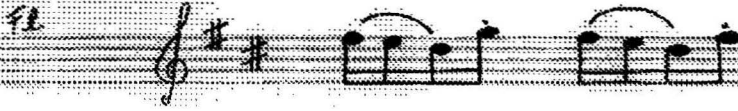
Von meiner augen Tränenflüssen

Ein Wasser auf dein Haupt

zu giesen.

S. menor

temo. coralprato.



(A. "Von meiner Augen Tränenflüssen")
"De meus olhos correm lagrimas"



CAPÍTULO QUATRO

PROJETO PAPIILLON: ROTEIROS DE FUGA

Introdução

Neste capítulo apresentamos mais um estudo preliminar e uma experimentação livre das possibilidades de tradução intersemiótica de música para filme. Na verdade, aproveitamos de trocadilhos com as palavras roteiro e fuga, para elaborar uma cartografia filmica - termo por nós cunhado e que difere do roteiro e do story board (cinema), mas que atende às necessidades impostas pela forma fugal e pelo conteúdo material das razões físicas deste projeto - uma montagem literária valendo-se de trechos da obra Papillon, de Henri Charrière e que dá nome ao projeto.

I. DAS RAZÕES INTELLECTUAIS

1. ""Vi São Paulo pela primeira vez da janela de meu hotel e devo dizer que parece uma cidade dos mortos. Vista do alto de um edifício de trinta andares, a cidade se apresenta ao observador como um submundo, como um reino das sombras, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade se apresentam como lápides num cemitério. E quando a gente passeia pela cidade, vê-se logo o inacabado e o que já está decaindo." Mas, continua o visitante, faltam a essas construções os traços de história, de memória de uma vida bem-sucedida, tal como ainda existe nas cidades européias. Daí não se poder denominar ruínas os inexpressivos conglomerados de arranha-céus. Uma ruína implica a lembrança de uma forma bem-sucedida, cujos indícios nem o mais habilidoso vasculhador de pistas poderia encontrar em São Paulo." (PEIXOTO, 1996, p.241)
2. "O que define, conserva e transmite o caráter de uma cidade é o impulso, a pressão ou apenas a resistência que cada um, em sua esfera "particular", opõe à destruição de certos fatos que têm para ele valor simbólico ou mítico, e todos de comum acordo à destruição de certos fatos sobre cujo valor simbólico há consenso geral. (...) Ou seja, a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados *conteúdos* urbanos." (ARGAN,1993, p.235)

3. "O entusiasmo do estranho, não menos que sua postura crítica, podem ser superficiais. Por isso um turista na parte medieval de uma cidade européia manifesta deleite sobre ruas escuras, calçadas com seixos, as esquinas e recantos íntimos, as pitorescas construções compactas de casas e as encantadoras lojas antigas, sem parar para pensar como as pessoas realmente viveram." (TUAN, 1980, p.75)

Os textos selecionados acima abordam justamente as questões que envolvem as razões intelectuais desse projeto: as grandes cidades que se tornaram não ruínas, mas centros de desconstrução permanentes – o desprezo pela memória, pela história de vida dos moradores; o olhar do nativo e do turista que dependerá muito da história de vida e do repertório cultural de ambos; e, por fim, o sentimento de patriotismo ou topofilia. Esta última, um aspecto marcante na obra Papillon como por exemplo, quando em uma de suas escapadas ficou diante de alguém que lhe informou de que o mundo estava em guerra: a quem serviria ele? De Gaulle ou...? Papillon prontamente respondeu que a França o fizera sofrer muito e que não tinha vontade de lutar por ela. Mais tarde, meditando sobre a possibilidade de engajar-se no exército, ele concluiu que o sistema penitenciário, os imbecis do júri, o promotor injusto, a falsa testemunha etc., não eram a França. Então, como veremos mais adiante como um dos temas ou sujeitos da fuga em *Das Razões Físicas*, Papillon capitulou diante da possibilidade de sua aldeia natal estar em apuros, invadida pelas tropas alemãs: estariam sofrendo os seus familiares? Ou seja, o lugar, a aldeia de Ardèche onde nasceu e cresceu, resumia-se para Papillon em seus familiares e nas lembranças da infância. Como explica Y Fu Tuan, “A topofilia assume muitas formas e varia muito em amplitude emocional e intensidade. É um começo descrever o que elas são: (...)o apego por um lugar por ser familiar; porque é o lar e representa o passado (...)”. (TUAN, 1980, p.286) Sendo assim, Papillon só percebeu o quanto amava a França quando sua memória evocou a aldeia em que nasceu e que representava seu passado, o lugar onde passou a infância, “um lugar familiar”.

II. DAS RAZÕES ESPIRITUAIS
ELDORADOS MODERNAS
AMOR E ÓDIO AO LUGAR: SONHOS E PESADELOS

El Dorado que não é quase uma ilha, pela descrição de Henri Charrière, um ambiente natural que deveria evocar o antigo sentimento de paraíso na Terra que existe dentro de todo ser humano, na verdade é pior que a Ilha do Diabo. El Dorado deveria fazer parte dos “meios ambientes naturais” que “têm figurado de maneira proeminente nos sonhos da humanidade de um mundo ideal: a floresta, a praia, o vale e a ilha”, não passa de um lugar de horrores. (TUAN, 1980, p.286)

1. "Mas o que é El Dorado? A princípio, foi a esperança dos conquistadores espanhóis: vendo que os índios vindos dessa região traziam ornamentos de ouro, acreditaram cegamente que naquele lugar havia uma montanha de ouro, ou pelo menos, metade ouro, metade terra. Resultado: hoje, El Dorado não é mais que uma aldeia à beira de um rio cheio de caribes ou piranhas, peixes carnívoros que em alguns minutos devoram um homem ou um animal; um rio também repleto de peixes elétricos, ali chamados *tembladores*, que girando em volta de sua presa, homem ou bicho, matam a vítima por meio de descarga elétrica e, a seguir, chupam o corpo em decomposição. No meio desse rio há uma ilha e, bem no centro, um verdadeiro campo de concentração. São as galés venezuelanas." (CHARRIÈRE, 1974, p.503)

Como o próprio Charrière comenta El Dorado era o sonho de ouro dos conquistadores espanhóis e, no entanto, mostrou ser para ele um pesadelo terrível (e que o fez desejar morrer ao presenciar um dos prisioneiros ser barbaramente torturado e, por fim, envenenado). Por outro lado, a descrição do amor que sentiu pela Venezuela, este país que lhe deu a liberdade e acabou por se tornar sua nova pátria é comovente. Quando ainda está em alto mar fugindo, depara-se com a guarda costeira venezuelana e, mesmo sem saber que presenciará horrores em El Dorado, apaixona-se pelas cores e formas da bandeira que se agita no mastro daquela lancha. Será sua bandeira, antecipa ele cheio de esperança: e foi mesmo, pois deu-lhe a liberdade e a felicidade de trabalhar como homem livre e constituir família.

2. ELDORADO

GAYLY BEDIGHT,

A gallant knight,
In sunshine and in shadow,
Had journeyed long,
Singing a song,
In search of Eldorado.

But he grew old -
This knight so bold -
And o'er his heart a shadow
Fell, as he found
No spot of ground
That looked like Eldorado.

And, as his strenght
Failed him at length
He met a pilgrim shadow -
"Shadow", said he,
"Where can it be -
This land of Eldorado?"

"Over the mountains
Of the Moon,
Down the Valley of the Shadow,
Ride, boldly ride,"
The shade replied, -
"If you seek for Eldorado!"

(POE, 1893)

A poesia Eldorado, de Edgar Poe, apresenta exatamente essa ânsia, essa busca muitas vezes desesperada por um lugar melhor para se viver. Lúgubre, funérea, a poesia revela-nos, por meio da sombra peregrina (provavelmente um personagem que vem caminhando desde o vale da sombra), que tal lugar não existe; ou melhor, existe sim, mas localiza-se no vale da sombra (na Bíblia Sagrada, Salmo 23: o vale da morte ou o cemitério).

Papillon não está à procura de Eldorado ou de um paraíso. De início, desejava retornar à França unicamente para se vingar dos que o condenaram injustamente; depois, seu coração almejava apenas a liberdade: a possibilidade de recomeçar a vida, trabalhar e ter uma família, divertir-se com amigos etc., onde quer que fosse. Sentia-se pronto para tornar-se um cidadão exemplar do país que o acolhesse. (Não que fosse impossível levar uma vida razoavelmente “normal” em uma das colônias penais menos violentas; ainda assim, Papillon jamais se adaptou como muitos prisioneiros e nunca desistiu de escapar.)

3. EU AMO SÃO PAULO

são paulo olha
escolhe tomada tomate
na feira pluga
subjugada boa jogada
invadida na área

são paulo tem beterrada
bétele rabanada bérra
saquê saqueada pólo
poluída joga

são paulo chorinho
chora são paulo
chorinho viola
violada degradê
degrau degradada

eu amo são paulo
o santo também

são paulo doa
sangue são
paulo doa
mantimentos doa
doa a quem doer
artista, ator doa
atordoadada
doa paulistanos doa

são paulo já foi
já era a era são paulo
que até a avenida
doada se doa
se chamava
assim

(ADRIANA ABUASSI, 1998)

Incluimos a poesia Eu Amo São Paulo pois cremos que traduz um pouco da situação das grandes cidades ocupadas por populações flutuantes que não têm interesse em criar raízes mas apenas em extrair seu sustento material. Por causa disso muitas mudanças são feitas mas sem nenhum planejamento urbano o que conduz ao caos espacial e visual.

III. DAS RAZÕES FÍSICAS E MORAIS

PROJETO PAPILLON: ROTEIROS DE FUGA

"Como estou bem decidido a escapar, o prazo não importa. Lembro-me da frase de um condenado que perguntou ao presidente do tribunal: "Doutor, quanto tempo dura a prisão perpétua na França?" A primeira coisa a fazer: entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris. O mar está de um azul cor de opala, as ondas são de 3 metros e muito longas, o que ajuda a viajar confortavelmente. Entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris. Eu tenho grana, você tem grana, sei usar uma bússola e dirigir um barco. Parti sem bússola, mas em minha primeira fuga eu havia aprendido a me orientar pelo sol, pela lua, as estrelas e o vento. Portanto, sem hesitar, com o mastro apontando para a Polar, enfio-me pelo alto-mar. Para a fuga, não precisamos de ninguém. Você tem grana, eu tenho grana, sei usar uma bússola e dirigir um barco. Que é que você quer mais? É amanhã às 7 horas que vou poder sair em plena liberdade, na companhia de Picolino. Uma onda de calor invade meu coração; finalmente, deixei para sempre o caminho da podridão. Estamos em agosto de 1944. Há treze anos que estou esperando este dia. Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris. Mal completamos trinta horas no mar, somos apanhados por uma tempestade espantosa, seguida de uma espécie de tufão, um ciclone. Estamos em plena guerra mundial. Quem sabe se os alemães se instalaram em minha pequena aldeia natal? O departamento de Ardèche não é uma região muito importante da França. Parti sem bússola, mas em minha primeira fuga eu havia aprendido a me orientar pelo sol, pela lua, as estrelas e o vento. Portanto, sem hesitar, com o mastro apontando para a Polar, enfio-me pelo alto-mar. Como estou bem decidido a escapar, o prazo não importa. Lembro-me da frase de um condenado que perguntou ao presidente do tribunal: "Doutor, quanto tempo dura a prisão perpétua na França?" A primeira coisa a fazer: entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Você tem grana, eu tenho grana, sei usar uma bússola e dirigir um barco. Que é que você quer mais? Entrar em contato com homens já condenados,

capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris. Eu tenho grana, sei usar uma bússola e dirigir um barco. Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris. O mar está de um azul cor de opala, as ondas são de 3 metros e muito longas, o que ajuda a viajar confortavelmente. Mal completamos trinta horas no mar, somos apanhados por uma tempestade espantosa, seguida de uma espécie de tufão, um ciclone. É amanhã às 7 horas que vou sair em plena liberdade, na companhia de Picolino. Uma onda de calor invade meu coração; finalmente, deixei para sempre o caminho da podridão. Estamos em agosto de 1944. Há treze anos que estou esperando este dia. Parti sem bússola, as ondas são de 3 metros e muito longas, somos apanhados por uma tempestade espantosa. Eu tenho grana, sei dirigir um barco. Entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris."

Ready-made retificado

por Adriana London

Esse texto foi construído por nós usando trechos da obra *Papillon*, segundo uma análise da Fuga II, Cravo Bem Temperado I, de Bach, em função da possibilidade de tradução intersemiótica para uma cartografia fílmica.[∇] Para compreender sua concepção, segue-se uma análise da música e a partir desta, a elaboração do código de montagem do texto.

[∇] Há muitas maneiras de se analisar uma música além do fato de que não apenas variações de nomenclatura a determinadas partes da música são possíveis mas também segundo os objetivos da análise. Neste caso, queremos deixar bem claro que a análise realizada foi por nós acompanhada, esclarecendo ao músico quais as intenções e necessidades do tradutor.

ANÁLISE DA FUGA II (a 3 voci), Cravo Bem Temperado Vol.I - Johann Sebastian Bach BWV847, por Daniel Abuassi Neto

S = sujeito CS = contra-sujeito

Trans. = transição

Ep. = episódio

Coda = conclusão

compassos		tonalidade
1,2	S 1	Cm
2-5	CS 1 S2	Cm
5	trans.	Cm
7,8	CS 2 S3	Cm
9	Ep.1	Cm
10	Ep.1 (cont.)	Fm, Bb
11	S1 S2 CS3	Eb
13	Ep.2	Cm
15	S2	Cm
17	Ep.3	Gm
20	CS1 CS3 CS2	Cm
22	Ep.4	Cm
23	Ep.4 (cont.)	Bb, Gm
24	idem	Ab
25	idem	G7
27-31	Coda	Ab, Cm

OBSERVAÇÕES:

Ep.1=Ep.4

Ep.3= Transição

Ep.3=Trans.= fragmentos de S1, S2 e S3

Coda = fragmentos de S1, S2, S3,CS1, CS2 e CS3

"(...) a obra em dó menor modela a fuga numa forma em três pares. Sua seção central desenvolve um novo tema cromaticamente ascendente, após o que, numa espécie de da capo, é restabelecida a primeira seção fugal." (GEIRINGER, 1985, p.225)

PARA A MONTAGEM DO TEXTO DAS RAZÕES FÍSICAS E MORAIS:

S = FUGA

localização: Conciergerie

S1 = intenção de fuga

S2 = sonho de fuga

S3 = plano de fuga

CS = REALIZAÇÃO DA FUGA

CS1 = fuga de Caen

CS2 = fuga dos Chineses

CS3 = fuga de Georgetown

Ep.1 = Liberdade

Ep.2 = Patriotismo

Ep.3 = trans.

Ep.4 = Ep.1

Coda = fragmentos de S1, S2, S3, CS1, CS2 e CS3.

(CHARRIÈRE, 1974: 18,21,26,94,454,492,519 e 523 respectivamente)

TABELA CONTENDO AS MUDANÇAS DE TONALIDADE DURANTE A FUGA

compassos (mudança de tom)	tonalidade	notas dos acordes
1, 13, 20, 29 (no 3º tempo)	Cm	do, mi b, sol
10	Fm	fa, la b, do
11, 23	Bb	si b, re, fa
17	Eb	mi b, sol, si b
23	Gm	sol, si b, re
24, 27	Ab	la b, do, mi b
25	G7	sol, si, re, fa

notas (individuais)	cores	matiz	saturação	luminosidade
dó b	vermelho-escuro	0	240	89
dó	vermelho-médio	0	210	105
dó #	vermelho-claro	0	240	120
ré b	vermelho-escuro	0	240	89
ré	laranja-médio	9	240	120
ré #	laranja-claro	10	240	140
mi b	amarelo-escuro	30	240	100
mi	amarelo-médio	35	240	135
mi #	amarelo-claro	40	240	165
fã b	verde-escuro	100	121	50
fã	verde-médio	90	200	90
fã #	verde-claro	60	169	95
sol b	azul-escuro	160	200	90
sol	azul-médio	165	240	118
sol #	azul-claro	145	240	160
lá b	violeta-escuro	160	240	60
lá	índigo	185	240	30
lá #	índigo-claro	165	240	100
si b	violeta	199	240	37
si	lilás	200	240	80
si #	magenta	200	240	110

As relações foram baseadas nas associações feitas por Isaac Newton, mas foram alteradas segundo as percepções da artista e também, devido ao fato já comentada de que os meios-tons, intervalos entre as notas, não coincidem com os intervalos entre as cores caso desejássemos seguir um padrão. Juan Carlo Sanz embora demonstre em várias tabelas números correspondentes entre notas e cores, não inclui os bemóis (algo muito significativo, supondo que na escala temperada o bemol de uma nota tenha o mesmo som do sustenido da nota anterior. Enfim, Sanz irá, posteriormente, enarmonizar os acordes para poder fazer as relações precisas, isto é, de acordo com os números da Acústica. Entretanto, se ele o faz de maneira geral não se referindo a um acorde de uma peça musical específica, essa enarmonização não faz sentido e, na verdade, já não se pode chamar de acordes o que é apenas um agregado de sons.)

Outro complicador é a denominação das cores: o aspecto cultural é extremamente relevante e como se tornou difícil nomeá-las (especialmente quando foram misturadas para encontrar as tonalidades dos acordes), acreditamos ser útil acrescentar os dados físicos da cor, segundo o programa PAINT, de computador. É útil observar porém que esses dados são aproximados, pois as cores foram obtidas com tinta guache e os tons fornecidos pelo programa de computador apresentam ligeiras nuances (quase imperceptíveis) devido ao próprio meio.

- Dó
- Ré
- Mi
- Fa
- Sol
- Lá
- Si

- Dó #
- Ré #
- Mi #
- Fa #
- Sol #
- Lá #
- Si #

- Dó b
- Ré b
- Mi b
- Sol b
- Fa b
- Lá b
- Si b

exatas registradas em aparelhos). Desprezamos também os graves e agudos. (Quando a nota dó aparece na partitura em qualquer oitava será sempre vermelha).

TABELA DE TONALIDADES E CORES

Cm = marrom-acinzentado

Fm = verde oliva escuro

Bb = marrom médio

Eb = verde escuro

Gm = cinza

Ab = marrom-violetado

G7 = verde-acinzentado

As tonalidades foram obtidas pelas misturas das cores das notas individuais que compõem os acordes.

RELAÇÕES ENTRE SOM E ESPAÇO

GRAVE

baixo, profundo, orgânico, amplo, arredondado, perto

AGUDO

alto, raso, geométrico, estreito, anguloso (pontudo), longe

COR E ESPAÇO

AZUIS, VIOLETAS, VERDES AZULADOS, VERMELHOS AZULADOS

pequeno, profundo, abaixo, longe, longo, baixo, interior, estreito

AZUIS CLAROS, VERMELHOS ALARANJADOS, AMARELOS, VERDES-AMARELADOS

grande, raso, acima, perto, curto, alto, exterior, largo

DECUPAGEM TÉCNICA

VOCABULÁRIO

frases musicais selecionadas da partitura na ordem em que aparecem, onde se localizam (compassos) e suas tonalidades

S1 = marrom-acinzentado (de S1 a S3) [1,2]



Cm = DÓ menor

Fm = FÁ menor

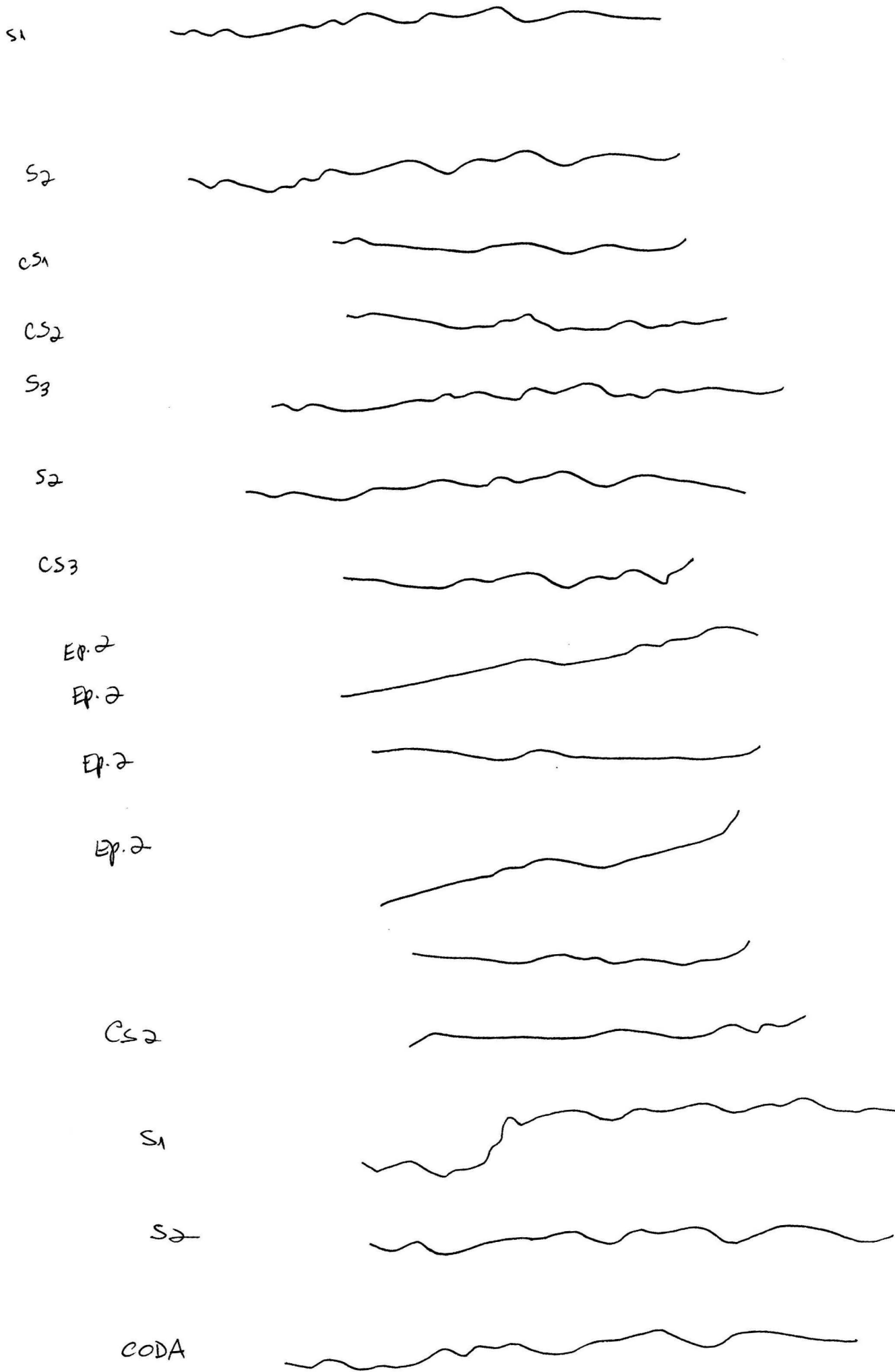
Bb = Si bemol

Gm = Sol menor

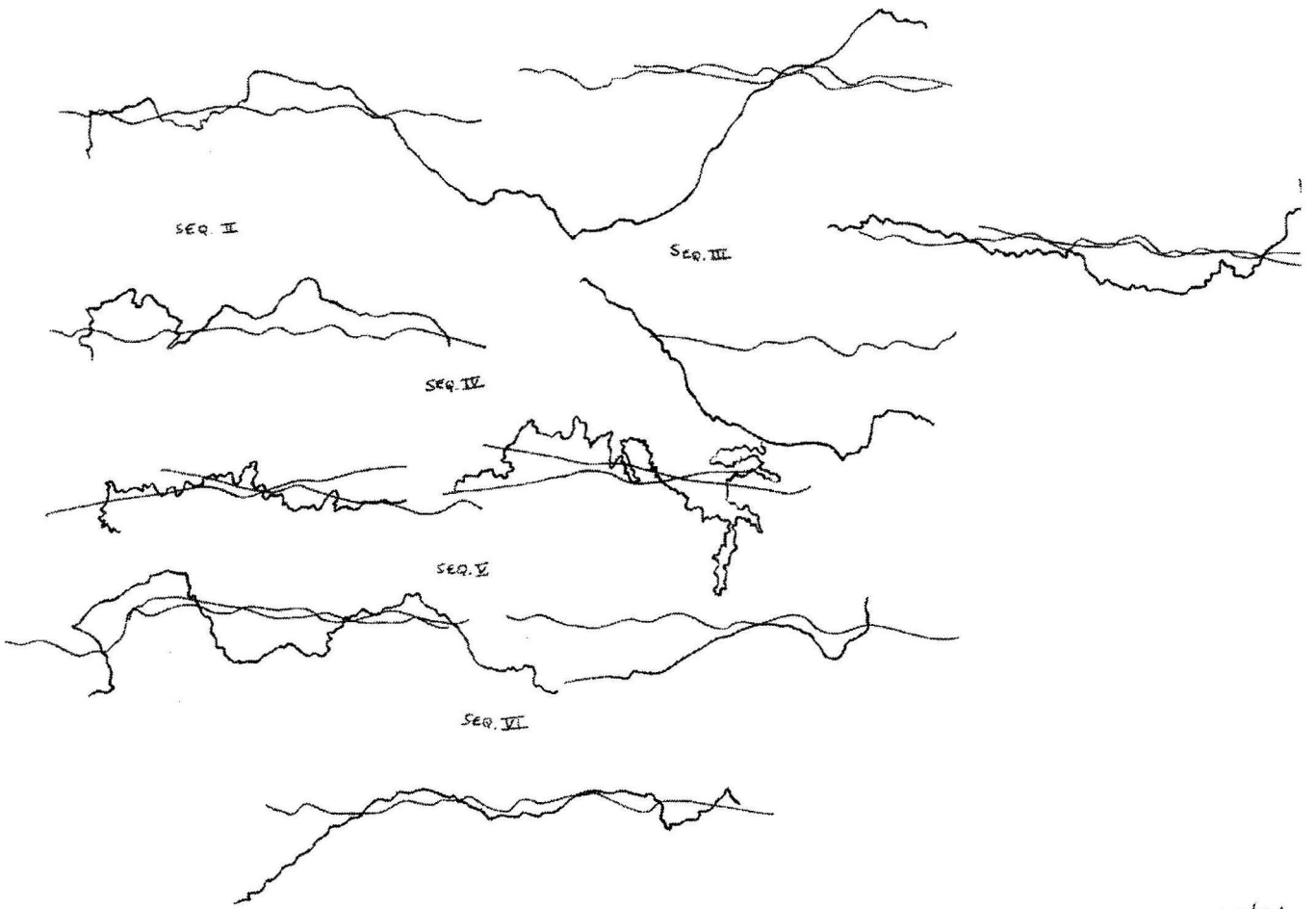
Eb = Mi bemol

Ab = Lá bemol

G7 = Sol com 7ª



SEQUÊNCIA I



est. andamento lento = música para câmara

S2 [3,4]

CS1 [3,4]

CS2 [7,8]

S3 [7,8]

S2 = verde-escuro (de S2 ao próximo S2) [11,12]

CS3 [11,12]

Ep.2 (formado por 4 frases) [13,14,15]

CS2 [15,16,17]

S1 [15,16,17]

S2 = marrom-acinzentado (de S2 até o final) [20,21,22]

coda [29,30,31]

1 plano = 1 frase musical

1 compasso = 1 seção do plano

1 frase musical = 1 voz = 1 ângulo (perspectiva): sendo os sujeitos e contra-sujeitos as cenas de tensão

Episódio 2 (formado por 4 frases musicais) = 2 planos (divisão de quadro: 2 seções) cenas de relief

Sujeitos e Contra-sujeitos quando surgem simultaneamente devem aparecer em locais opostos ou complementares do plano (podendo haver divisão de quadro ou não)

Contorno da cidade de São Paulo inserido nas alturas dos contra-sujeitos (alguns dos lugares dos quais Papillon fugiu) = metáfora de El Dorado = expressão máxima de um território de horrores.

ARGUMENTO

SEQÜÊNCIA I

S1

“Como estou bem decidido a escapar, o prazo não importa. Lembro-me da frase de um condenado que perguntou ao presidente do tribunal: “Doutor, quanto tempo dura a prisão perpétua na França?” A primeira coisa a fazer: entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga.”

S2

“Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris.”

CS1

“O mar está de um azul cor de opala, as ondas são de 3 metros e muito longas, o que ajuda a viajar confortavelmente.”

CS2

“Portanto, sem hesitar, com o mastro apontando para a Polar, enfio-me pelo alto-mar.”

S3

“Para a fuga, não precisamos de ninguém. Você tem grana, eu tenho grana, sei usar uma bússola e dirigir um barco.”

SEQÜÊNCIA II

S2

“Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris.”

SEQÜÊNCIA III

CS3

“Mal completamos trinta horas no mar, somos apanhados por uma tempestade espantosa, tempestade uma espécie de tufão, um ciclone.”

SEQÜÊNCIA IV

Ep.2

“Estamos em plena guerra mundial. Quem sabe se os alemães se instalaram na minha pequena aldeia natal? O departamento de Ardèche não é uma região muito importante da França.”

SEQÜÊNCIA V

CS2

“Parti sem bússola, mas em minha primeira fuga eu havia aprendido a me orientar pelo sol, pela lua, as estrelas e o vento. Portanto, sem hesitar, com o mastro apontando para a Polar, enfio-me pelo alto-mar.”

S1

“Como estou bem decidido a escapar, o prazo não importa. Lembro-me da frase de um condenado que perguntou ao presidente do tribunal: “Doutor, quanto tempo dura a prisão perpétua na França?” A primeira coisa a fazer: entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga.”

S2

“Estou vagando por Paris, como se a minha fuga já fosse fato consumado. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris.”

CODA

“Parti sem bússola, as ondas são de 3 metros e muito longas, somos apanhados por uma tempestade espantosa. Eu tenho grana, sei dirigir um barco. Entrar em contato com homens já condenados, capazes, no futuro, de serem companheiros de fuga. Tenho certeza, hei de escapar e de voltar a Paris.”

CARTOGRAFIA FÍLMICA

SEQÜÊNCIA I: S1, S2, CS1,CS2, S3 – Cenas de Exposição/ Marrom-acinzentado/travelling shot

SEQÜÊNCIA II: S3 – Cena de Exposição/ Verde-escuro/ travelling shot

SEQÜÊNCIA III: S2 – Cena de Reexposição/ Verde-escuro/ travelling shot

SEQÜÊNCIA IV: Ep.2 – Cenas de Relief/ Divisão de Quadro:2 seções (4 planos: duas sobreposições)/ Verde-escuro/ travelling shot

SEQÜÊNCIA V: CS2, S1,S2 – Cenas de Reexposição/ Verde-escuro/ travelling shot

SEQÜÊNCIA VI: CODA – Cena de Resolução/ Marrom-acinzentado/ travelling shot

Observações quanto ao espaço: Tons escuros serão associados a: pequeno, profundo, abaixo, baixo, longe, longo, interior, estreito.

TONS DA FUGA, SUA CONVERSÃO EM CORES E SUAS RELAÇÕES COM O ARGUMENTO

Na tabela de tonalidades e cores , notamos que as cores predominantes são três: marrom, verde e cinza. Assim, alistamos abaixo as idéias associadas a essas cores principais.

MARROM

luto, terra, excremento, inferno, morte, degradação, crueldade, sadismo

VERDE

vertigem, fascínio, útero-materno, água, mar, ressurreição, batismo, Vênus, bronze, cobre, Verão, Primavera, natureza, esperança, frio, sono, sombra, vida, regeneração espiritual, terra, órgão feminino

CINZA

luto, dor profunda, obscurecimento da razão

(ROUSSEAU, 1980, p.23-36,121,122)

No argumento predominam as cores marrom e verde. Ambas possuem íntima relação com a história de Papillon e não poderia ser diferente: durante todo o tempo o personagem está fugindo através do mar para alguma terra onde possa viver em liberdade. Em seu íntimo desejava ansiosamente retornar à França: sua terra de origem – à pátria; mas, ao mesmo tempo, a França lhe deu a sentença de prisão perpétua: uma espécie de condenação à morte: à morte em vida. Aí está o marrom como a cor do luto, da morte.

O verde é também uma cor associada ao frio, ao sono, à depressão e idéias de suicídio. E não foi quase um suicídio lançar-se diversas vezes ao mar, cheio de tubarões, enfrentando a insolação durante o dia, o frio horrível à noite, as ameaçadoras ondas, numa precária

embarcação, ignorando se seria alcançado pela guarda costeira e morto ou reconduzido a outra colônia penal, ou ainda, se, vencido pelo cansaço, adormecendo, cairia na água servindo de alimento aos peixes. Por outro lado, o verde simboliza a esperança, a regeneração espiritual e a ressurreição: Papillon jura que quando sair do “caminho da podridão”, será um cidadão exemplar no país que o acolher. Embora não fosse um criminoso, promete a si mesmo que será ainda melhor que os cidadãos livres ao seu redor. No mar está a esperança de fuga, de atingir outras terras, de alcançar a liberdade. (E mesmo Papillon, em certo momento, notando que “o mar está de um azul cor de opala”, na Simbólica o azul guarda qualidades semelhantes às do verde, excetuando-se a esperança e as idéias de renascimento. Ainda, muitas vezes, o azul do céu confunde-se com o verde do mar no horizonte longínquo).

Em terra firme, simbolizada pela cor marrom, Papillon aturou o sadismo, a degradação, a ameaça diária de morte, um inferno de crueldades.

Papillon consegue a liberdade e uma vida digna. Porém, os *tons escuros* da Fuga II, Cravo Bem Temperado vol.I, que pintarão as cenas do filme estão de acordo com o espírito que permeia toda a obra: é impossível apagar da mente os fatos mais terríveis. A conclusão do romance, um final feliz, não nos faz esquecer o que se passou com o protagonista. A “borboleta” não é *colorida*: suas nuances de marrom, verde e cinza revelam os sofrimentos aos quais foi submetida.

ANÁLISE DA CARTOGRAFIA FÍLMICA OBTIDA E CONCLUSÃO DA PARTE I

Embora os critérios de tradução já tenham sido explanados na página 81, sob o tópico **Decupagem Técnica**, sentimos a necessidade de fornecer ao leitor mais esclarecimentos sobre a escolha do movimento de câmera pelo qual se optou: **travelling shot**. **Travelling Shot** é o movimento que a câmera faz quando acompanha um personagem ou persegue um objeto móvel em cena, como um carro por exemplo. Não apenas damos o ponto de vista do espectador como fazemos com que tenha a sensação de estar em movimento, seguindo o veículo. [□]Optamos pelo travelling shot pelo fato de que as vozes na fuga seguem umas às outras. Achamos pois, importante detalhar isto. E, podemos acrescentar que outras soluções poderiam ser dadas como a utilização de várias câmeras cada uma posicionada no ponto de vista de cada voz.

Concluimos assim a Parte I desta dissertação que apresentou até aqui ensaios sobre estudos preliminares de casos específicos, fazendo aproximações entre Música, Pintura e Cinema. Embora não tenhamos materializado essas cartografias fílmicas, traduções intersemióticas de música para cinema, segundo uma nova concepção de videoclip, acreditamos ter sido satisfatória essa visualização proporcionada por Adriana London, uma vez que nos deu a oportunidade de reler e reinterpretar inúmeros textos consagrados sobre o assunto; além do mais, pode-se circunstanciar os trabalhos artísticos da artista e fundamentá-los.

A subjetividade implícita numa obra de arte ou projeto artístico de modo algum implica em falta de cientificidade. Não concordamos com Jacques Aumont quando afirma que Kandinsky e Eisenstein não ‘provaram’ nada e ‘não fizeram teoria’, em seu livro *A Imagem*. Em primeiro lugar, esses dois artistas geniais conseguiram sistematizar e transcrever para a linguagem verbal os conceitos nos quais se apoiaram

[□] Os termos técnicos como plano (o que a câmera vê), travelling shot (a câmera acompanha o personagem), ponto de vista (de um dos personagens) etc. são encontrados em muitos manuais de roteiro e livros sobre Cinema. A questão é que o modo de sua aplicação está vinculado aos significados e emoções calcadas no Cinema tradicional. Como nossa tradução intersemiótica, a cartografia fílmica obtida, resultará num videoclip abstrato, decidimos não enveredar pela teoria do Cinema sobre quando e porque se deve utilizar este ou aquele movimento de câmera (aliás, não faria nenhum sentido para nós que nem mesmo estamos lidando com um filme com cenários e personagens na forma de pessoas, não de “vozes” numa música, por exemplo.) Entretanto, para que o leitor possa consultar mais sobre o assunto, indicamos *Da Criação Ao Roteiro*, de doc Comparato (Editora Rocco, 1995), pois até onde conhecemos, parece-nos ser um dos manuais mais completos e concisos, já que não se trata de uma enciclopédia e é de fácil manuseio e compreensão.

para desenvolver seus trabalhos – e isso é tarefa exaustiva, mesmo quando o artista visual é um professor ou pesquisador (aliás, o verdadeiro artista é um pesquisador por natureza). Em segundo lugar, ambos artistas nos legaram idéias e até mesmo ‘modelos’ de como elaborar nossos pensamentos visuais e cinéticos. Com relação a Kandinsky, em *Olhar Sobre O Passado*, sabemos que ele escreveu de próprio punho que jamais pretendeu que seus textos fossem tomados como *manifesto* no sentido de ser seguido. Como todo artista moderno, era fervoroso em lutar por suas idéias, mas não obrigou ninguém a segui-las. Eisenstein ensinou como organizar os planos de um filme ao mostrar como ele mesmo o fez. Se seguirmos suas idéias chegaremos ao resultado de um filme construído de modo inteligente e tradicional, baseado inclusive em regras da pintura. Isto não significa que não existam outras maneiras de se realizar filmes desse gênero. E não significa que todas essas maneiras não sejam cientificamente corretas pelo fato de chegarem a resultados diferentes ou por que atualmente temos a linguagem holográfica. (Lembrando sempre que a linguagem da computação gráfica difere da cinematográfica por ser uma outra técnica. Isto não invalida aquele que usa uma câmera ou um pincel, nem faz com que o computador seja mais “preciso”, melhor ou legítimo um trabalho de arte só por sua técnica.)

Acreditando termos preenchido uma série de lacunas e dúvidas que podem ter surgido na mente dos leitores, prosseguimos com a principal parte da dissertação.

O QUE VEM DEPOIS

**como uma assombração
ela caminha pela casa
e tenta adivinhar
o que vem depois**

**como uma aparição
ela flutua sobre a casa
e tentar adivinhar
o que vem depois**

**como um fantasma
ela paira sobre a casa
quenão é dela
e que jamais será**

**como um nada
ela se desfaz sobre a casa
que jamais será dela
e que não existe mais**

**como um outro eu
ela perambula pela casa
e tenta adivinhar o que foi
antes de vir esse depois**

Adriana London

(in: Toda Poesia, O Boêmio.n.º214, ano 15. Matão, São Paulo: Editor: Eduardo Waack, 2005)

Encerramos a Parte I desta dissertação propondo uma reflexão sobre o arquétipo do andarilho através da poesia acima. Nos próximos capítulos, veremos de que modo essa figura universal se destaca como chave para compreender o espírito das obras de Schubert e da Poética de Adriana London, aqui estudada.

PARTE II

“Eu vim ao mundo com o único propósito de compor.

(...)

Não mereço, eu também, um lugar nessa terra?”

Franz Schubert

CAPÍTULO CINCO

IMPROVISO EM FÁ MENOR, OPUS 142, N.º1, de Franz Peter Schubert (Viena, 1797-1828)

CARTA DE AGRADECIMENTO

Schubert. Franz Schubert, o único a igualar-se a Mozart em se tratando da velocidade com que produzia suas peças. Aquele de quem se admirou Beethoven indagando estupefacto como seria possível compor tanto em tão pouco tempo e, onde encontrava tempo para produzir tanto?!

Aos amigos leais, reconhecedores de seu mérito e apreciadores de seu talento, devemos agradecimentos especiais: Lá estão eles Spaun, Stadler e Holzapfel, com seus próprios recursos, fornecendo resmas de papel ao compositor pobre para que possa escrever suas composições. Que teria sido de tantas peças musicais se apenas executadas de memória e jamais registradas? E não foi pouco o esforço dos amigos para tentar obter o reconhecimento de editores: infelizmente, não muito diferente de hoje, a resistência oferecida sobreviveu a Schubert. Schubert faleceu sem ter nenhuma obra publicada. Uma de suas peças, quando chegou às mãos de um editor, foi até mesmo confundida com as de Beethoven. O editor chegou a contatar o velho mestre para saber se a tal peça não era dele. Uma outra composição enviada a outro editor foi recusada alegando-se que se tratava de uma fraude: havia outro músico que, coincidentemente também se chamava Franz Schubert e o caso foi levado ao seu conhecimento. O músico respondeu aos editores que procuraria punir aquele que usava seu nome de modo tão ousado, mas não reconheceu como sendo sua a peça musical enviada. O assunto não foi mais longe: o compositor ofendido não deu continuidade à questão.

Mas eis que temos documentos: os manuscritos de Schubert! As inúmeras composições! As canções maravilhosas que nos embalam e fazem sonhar: poesia e música! Papel: papel fornecido pelos amigos, Spaun, Stadler e Holzapfel: papel para que o compositor pudesse escrever suas idéias musicais, para que pudesse nos legar suas músicas, para que pudéssemos usufruir e deleitar-nos com esses sons encantatórios! E as memórias: as cartas aos amigos, as cartas dos amigos. Quão gratos somos a esses amigos! Os incontáveis biógrafos dedicados e outros, apenas... exploradores, especuladores, sanguessugas. Quem se importa realmente? Quem se atreveria a julgar as ações passadas, o caráter, os princípios ou qualquer idéia do grande gênio? Que seja! Quem se importa se gostava de maçã ou melancia, se preferia o calor do Verão ao frio do Inverno, se apreciava as mulheres gordas ou as magras? Amamos sua música. Sempre amaremos. E Schubert jamais saberá. Como tantos outros artistas foi arrastado para o magistério a contragosto; porém, preferiu a miséria do que perder tempo lecionando e aturando malcriações de alunos nada interessados em aprender apenas para receber a garantia de um mísero salário. E a história se repete através da história. Que tem isto a ver com nossa dissertação e o estudo deste

improviso? O próprio Schubert nos deixou a resposta: “Mis canciones proceden del doble conocimiento de la musica y de mi dolor.”^v (grifo nosso)

Tomando-se por base a análise de duas outras obras de Schubert, visto que não encontramos nenhuma fonte de referências confiável que tratasse especificamente da peça escolhida para nossa tradução intersemiótica, seguimos adiante esclarecendo o que tantos dissabores pessoais têm a ver com a magnífica obra do compositor e como nos auxilia a compreender seus pensamentos musicais. Em nossas peregrinações através de internet, livros e artigos extraídos de revistas, encontramos duas valiosas contribuições ao pensamento musical de Schubert: “Schubert’s Dream” de Peter Pesic e “Wandering Archetypes in Schubert’s Instrumental Music”, de William Kinderman in: 19th-Century Music XX/2 (Fall 1997) by The Regents of the University of California. Infelizmente, não tivemos acesso a nenhuma análise Improviso escolhido para a tradução intersemiótica; mas, contamos com a colaboração de um músico.

O que se segue abaixo é apenas um esboço de uma pontuação de acontecimentos localizados em determinados compassos ou seqüências de compassos. Existem muitos detalhes como momentos em que várias modulações rápidas acontecem num mesmo compasso e fica complicado transcrever isto para a linguagem verbal. Assim, tentamos abaixo esquematizar da forma mais simples possível os pontos mais significativos para a realização de uma cartografia filmica (uma técnica entre roteiro e story board e que permite visualizar um filme abstrato). O mais relevante é que essa análise demonstra como está organizada em linhas gerais a peça em questão.

As interpretações serão discutidas mais tarde quando entrarmos nos detalhes de aspectos como critérios para tradução e significado de cores e formas espaciais associado às idéias formais da música.

^v (BOSCH. Franz Schubert in: Grandes Compositores Clásicos, www.portalmundos.com, 16/01/2006)

ANÁLISE DO IMPROMPTU OP.142 N.º1 FRANZ SCHUBERT D935

por Daniel Abuassi Neto

Compassos 1-13 *Introdução Fm*

Compasso 9 *Esboço da idéia principal; semicolcheias na mão direita, colcheias na esquerda*

13-21 *Exposição da idéia principal em Fm, que cadencia para AbM no*

compasso 21

21-30 *Episódios modulantes com uso do material da primeira idéia cadenciando para AbM novamente.*

31-45 *Idem (Episódio modulante)*

45-63 *Reexposição, agora em AbM, com acordes, primeiro no registro médio e depois no agudo.*

64 *Codetta e arpejos que ligam a parte B-Abm*

Compasso 69 *Melodia em terças respondida pela mão esquerda*

Compasso 83 *Pequeno desenvolvimento, que atinge um ápice quando a tonalidade de Lábm é cromatizada para LáM no*

Compasso 88

Compasso 91 *Retorno para a tônica (Abm)*

97 *AbM “Reexposição”*

111 *Arpejos que ligam à volta da tonalidade inicial Fám, retorno da Introdução.*

131 *Modula para FM*

182 *Fm*

210 *FM*

226 *Introdução*

230 *Coda*

RELAÇÕES ENTRE TESSITURAS (MUSICAIS) E TEXTURAS (VISUAIS)

Para obtenção de equivalências entre tessitura e textura extraímos desenhos das alturas registradas na partitura. (Obviamente, existem infinitos modos de se tecer uma trama visual a partir de uma tessitura musical: não apenas pelas várias vozes, mas pelo próprio timbre do instrumento, o ritmo, os intervalos etc. O critério selecionado aqui, entretanto, não é aleatório, mas como em todas as traduções baseiam-se no repertório cultural e nas percepções da autora.)

O leitor poderá consultar a partitura que foi incorporada ao texto em vez de anexá-la ao final da dissertação. Cremos que esta disposição tornará mais fácil visualizar as relações estabelecidas.

A segunda experiência foi um estudo exploratório das sensações evocadas pela peça: a artista selecionou determinados trechos e os desenhou enquanto ouvia. Esses desenhos foram registrados para que o leitor possa compará-los com os desenhos extraídos da partitura. Depois, a artista simplesmente foi desenhando (com ambas as mãos) a música toda enquanto a ouvia. O resultado foi também documentado no final desta seção.

Uma palavra de cautela: se usássemos um sintetizador para converter esses sons em formas (seria possível no aspecto das cores também), valendo-nos de programas avançados de computador, chegaríamos a resultados bem diversos. Como explica o Prof.Dr.Arlindo Machado em seu livro *Máquina e Imaginário*, as conversões feitas pelas máquinas nunca correspondem às sensações humanas (naturalmente, ele fala de um modo geral, pois nada impede que haja coincidências. Mas, não serão nada mais do que coincidências.)

VIER IMPROMPTUS

Komponiert 1827

Opus posth. 142 · D 935

Allegro moderato

1. *fp* *cresc.* *f* *fz* *p* *fp* *cresc.*

5 *fp* *cresc.*

9 *f* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *cresc.* *fz*

13 *pp*

16

19 *pp*

22

Musical score for measures 22-24. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords. Fingering numbers (1-5) are clearly marked throughout.

25

Musical score for measures 25-27. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a triplet in measure 26. The left hand has a more active role with eighth-note runs and chords. Dynamics include accents and a *p* (piano) marking.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 starts with a 4-measure rest in the right hand. The right hand then plays a series of chords and eighth notes. The left hand has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic in measure 30.

31

Musical score for measures 31-34. The right hand has a melodic line with many slurs and accents. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Fingering is extensive, with many 4-finger and 5-finger patterns.

35

Musical score for measures 35-38. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte).

39

Musical score for measures 39-42. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo), *fp* (forzando piano), *decresc.* (decrescendo), and *p* (piano).

sempre legato

44

pp

1 2 2 2

3 5 3 3 4 5 2

5 2 5 3 3 5 5 4 3

5

3

1 1

5 2 2

1

4

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. Measure 44 features a piano (pp) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes (5, 3, 3) followed by a series of chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 45 continues with similar textures, including a circled '4' above a chord in the right hand.

45

2 1 4

3 4

5 3

2 1 5

3 4 5

1 3

3 4 5 4

4 5

Detailed description: This system contains measures 46 and 47. Measure 46 shows a circled '4' above a chord in the right hand. Measure 47 features a circled '5' below a chord in the left hand. The right hand continues with chords and eighth notes, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

52

3

4

4

5

3

4 5

4 5

Detailed description: This system contains measures 48, 49, 50, and 51. The right hand is dominated by chords with eighth-note movement. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. Measure 51 ends with a circled '5' below a chord in the left hand.

56

2 3

5

3 5

3 5

Detailed description: This system contains measures 52, 53, 54, and 55. The right hand features a series of chords with eighth-note patterns. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. Measure 55 ends with a circled '5' below a chord in the left hand.

59

1 2 5

4

3 3

2 1

2 1

5 4

6

Detailed description: This system contains measures 56, 57, 58, and 59. Measure 56 has a circled '5' above a chord in the right hand. Measure 59 has a circled '6' below a chord in the left hand. The right hand has a circled '8' above a measure, and the left hand has a circled '8' above a measure.

62

1

3

Detailed description: This system contains measures 60 and 61. Measure 60 has a circled '8' above a measure. Measure 61 has a circled '3' below a chord in the left hand. The right hand has a circled '8' above a measure.

66

3 2 5 4 1 5 3 2 4 1 5 3

(4) 3 2 4 1 5 3

decrease.

69

m.s. 2 4 1 3

3 1 5 2 4

1 3

1 3

pp

passionato

con Pedale

72

3 1 5 2 4

3 4 3 2

3 1 2

cresc.

75

3 1 5 2 4

3 4 3 2

3 1 2

decrease.

78

4 3 2 1

3 2 1

2 1

81

3 4 3 2 1

3 4 3 2 1

3 4 3 2 1

(S2 a)

1.

fp

83 2.

mf

86

fz

89

decresc. *p*

fz

92

pp

95

*) Siehe Vorwort.

*) See Preface.

*) Voir Préface.

95

95

101

cresc.

101

104

decresc. *pp*

104

107

(108a) 1.

107

109

2.

dim.

109

112

Musical score for measures 112-114. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2). A *cresc.* marking is present in the second measure.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *fp*, *cresc.*, *fz*, and *p*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *fz* and *p*.

119

Musical score for measures 119-122. The right hand features triplets and slurs, with dynamics *f* and *fz*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *f*.

123

Musical score for measures 123-125. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *fz* and *p*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *fz* and *p*. Fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 1) are indicated in the left hand.

126

Musical score for measures 126-129. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *cresc.*, *f*, and *pp*. The left hand has a bass line with slurs and dynamics *f* and *pp*. Fingerings (1, 2, 1) are indicated in the right hand.

144

Musical score for measures 144-146. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 144 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 145 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a slur over a group of notes in the left hand. Measure 146 continues the melodic and rhythmic patterns.

147

Musical score for measures 147-149. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 147 features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 148 includes a slur over a group of notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 149 continues the melodic and rhythmic patterns.

150

Musical score for measures 150-152. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 150 features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 151 includes a forte (*fz*) dynamic marking and a slur over a group of notes in the right hand. Measure 152 continues the melodic and rhythmic patterns.

153

Musical score for measures 153-156. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 153 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 154 includes a forte (*fz*) dynamic marking and a slur over a group of notes in the right hand. Measure 155 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 156 ends with a decrescendo (*decresc.*) marking and a slur over a group of notes in the right hand.

157

Musical score for measures 157-160. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 157 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 158 includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking and a slur over a group of notes in the right hand. Measure 159 includes a *sempre legato* marking and a slur over a group of notes in the right hand. Measure 160 continues the melodic and rhythmic patterns.

161

Musical score for measures 161-164. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 161 features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 162 includes a slur over a group of notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 163 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 164 ends with a slur over a group of notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

165

4 3 5 3 2 2

169

2 3 5 3

172

3 4 5 2 4 5

175

5 2 2 1

178

3 5 2 5 4

decresc.

182

pp

m. s.

3 4 3 3 2 3

185

cresc.

188

decresc.

191

5, 4, 3, 3, 2, 1, 5, 1

194

3, 4, 3, 3, 1, 4, 2

197

mf

200

fz *f*

203

fp *decresc.* *p*

206

pp

209

cresc.

215

1 2 3 4 5

decresc. 3 4 3

215

pp

221

dim.

224

cresc. f

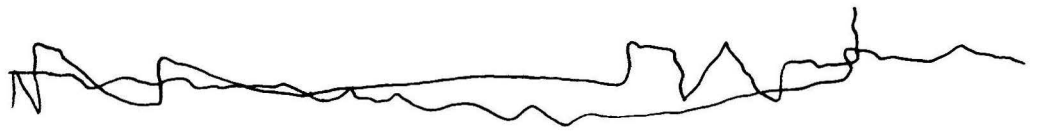
227

cresc. p

230

pp

1.



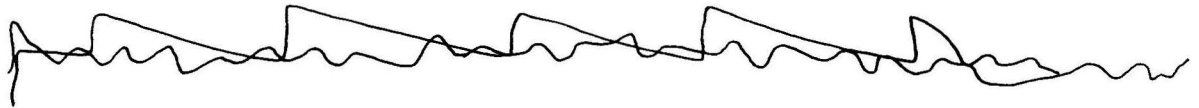
5.



9.



13.



16.



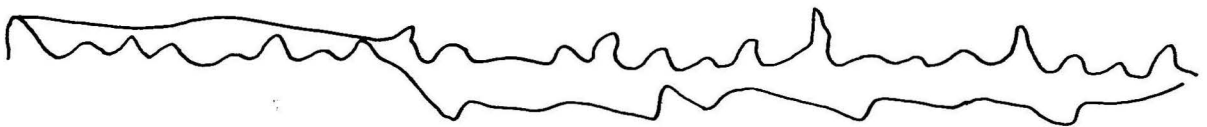
19.



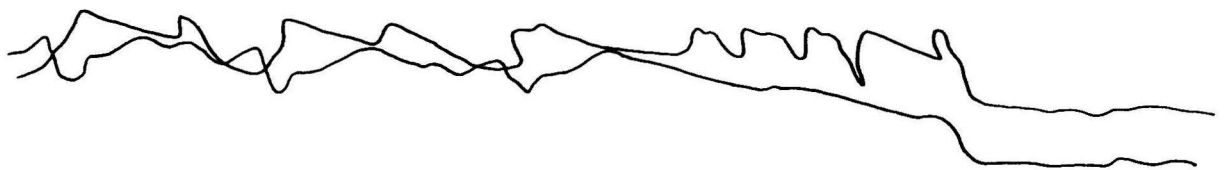
22.



25.



28.



31.



36.



39.



44.



48.



52.



56.



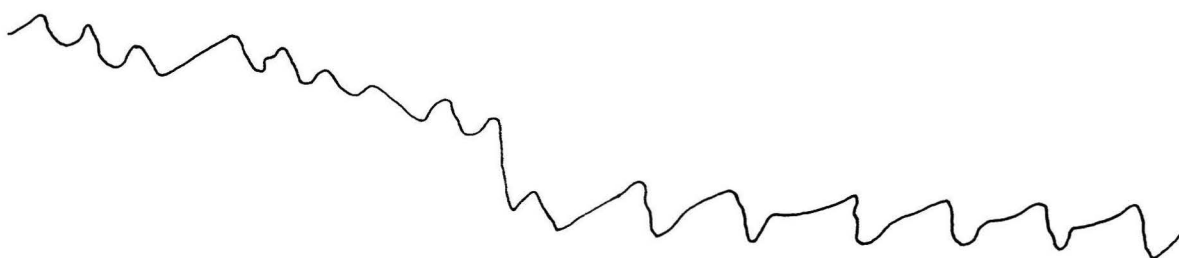
59.



62.



66.



79.



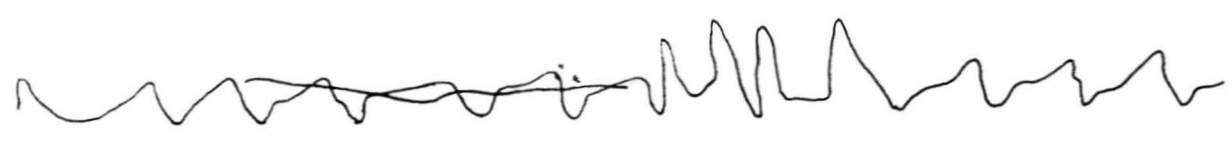
72.



75.



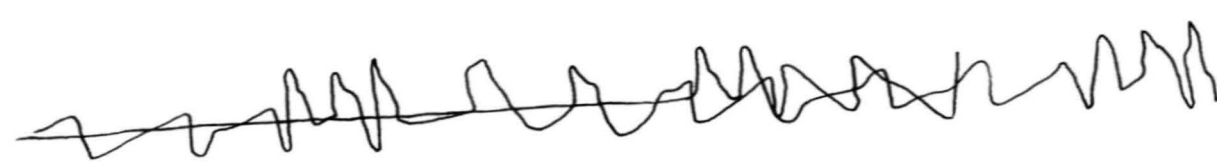
78.



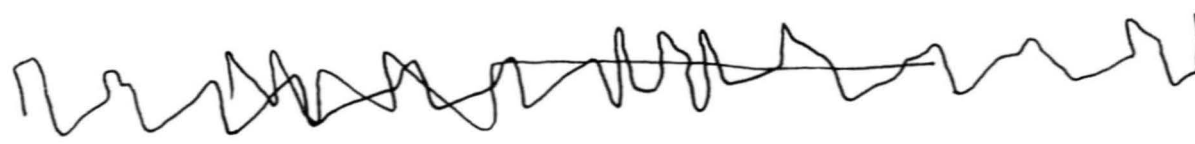
81.



83.



86.



89.



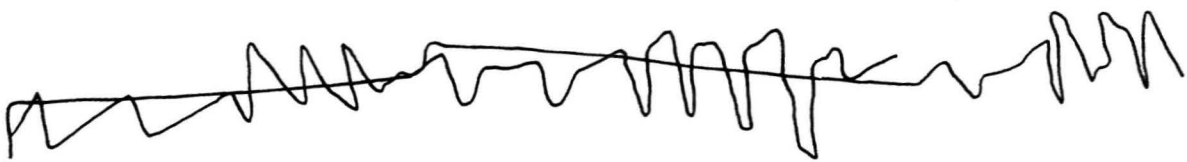
2.



95.



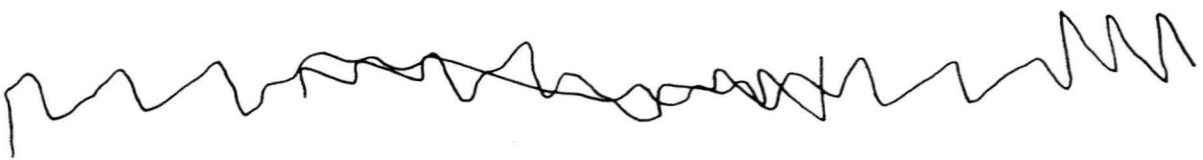
.



98.



101.



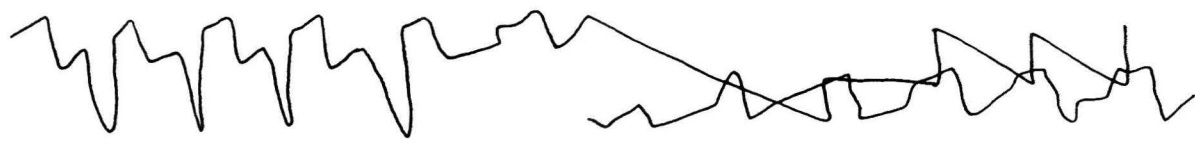
104.



19.



12.



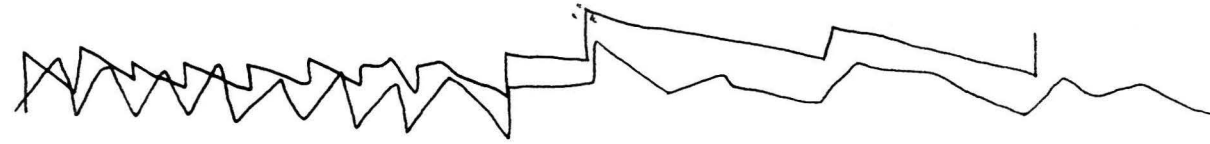
15.



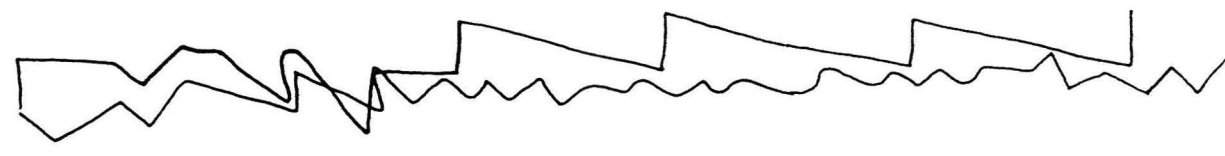
19.



23.



16.



24.



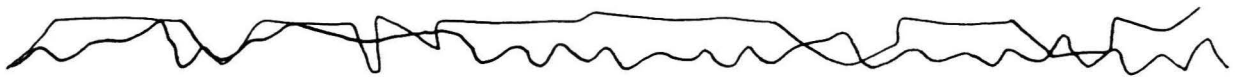
132.



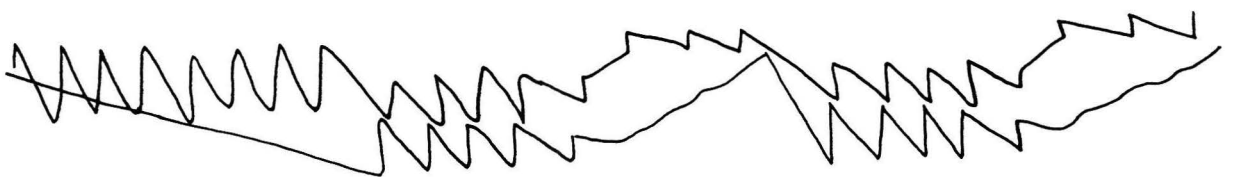
135.



138.



141.

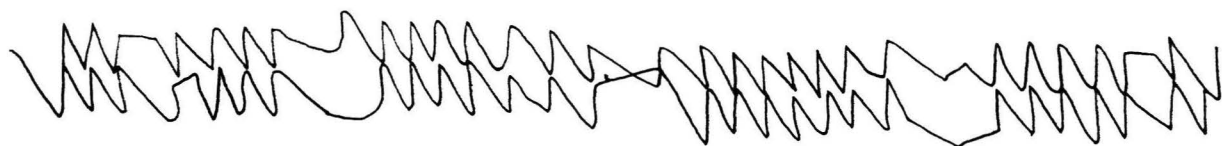
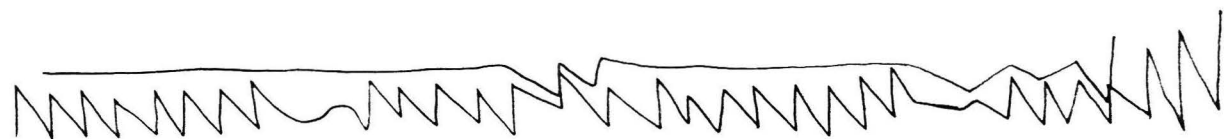




157.



161.



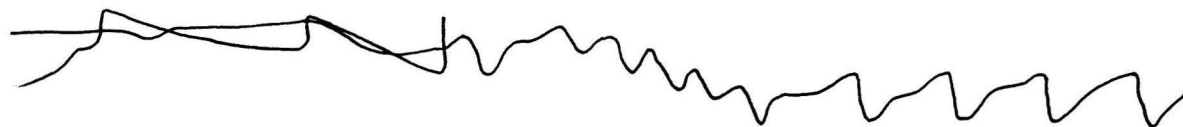
169.



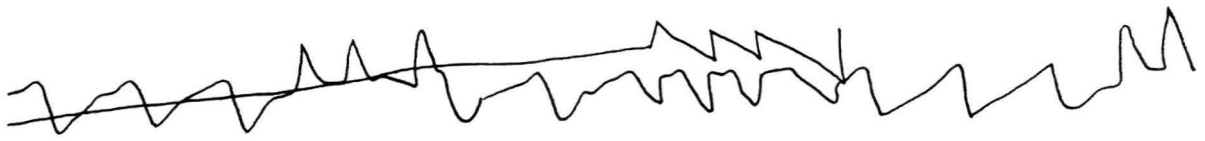
172.



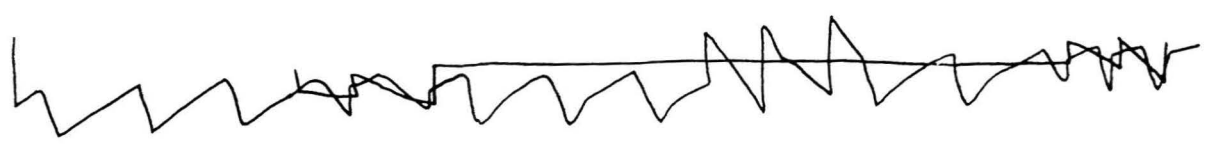
178.



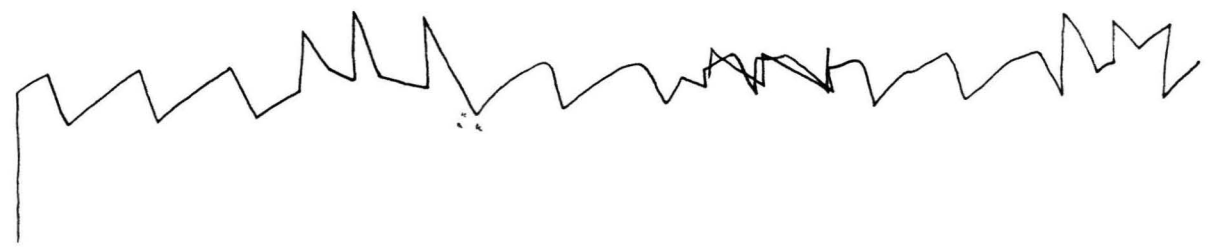
182.



185.



188.



191.

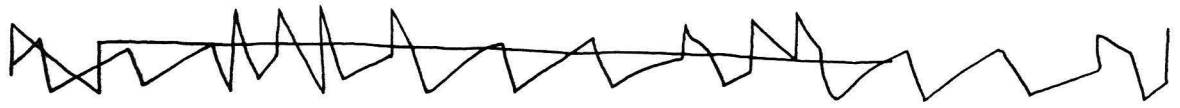


194.

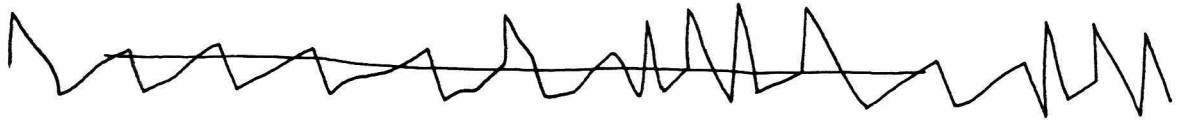


197.

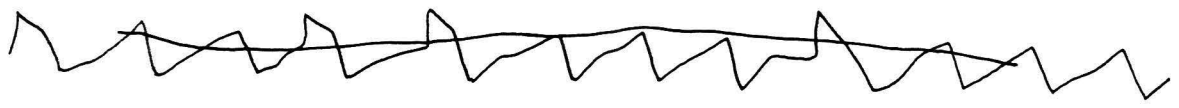




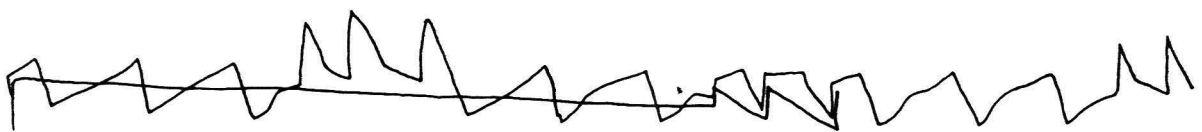
3



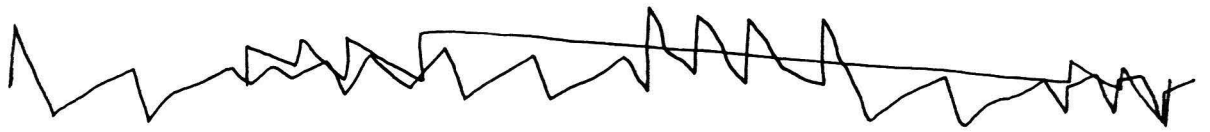
6



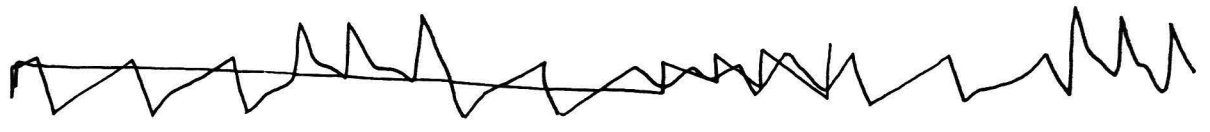
9



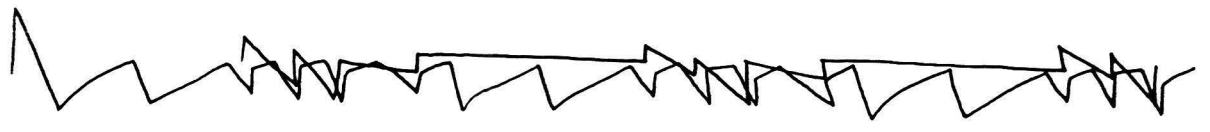
215.



218.



221



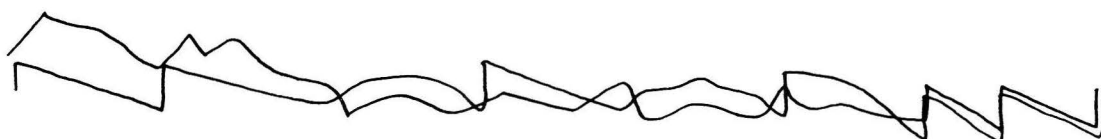
224.



227.

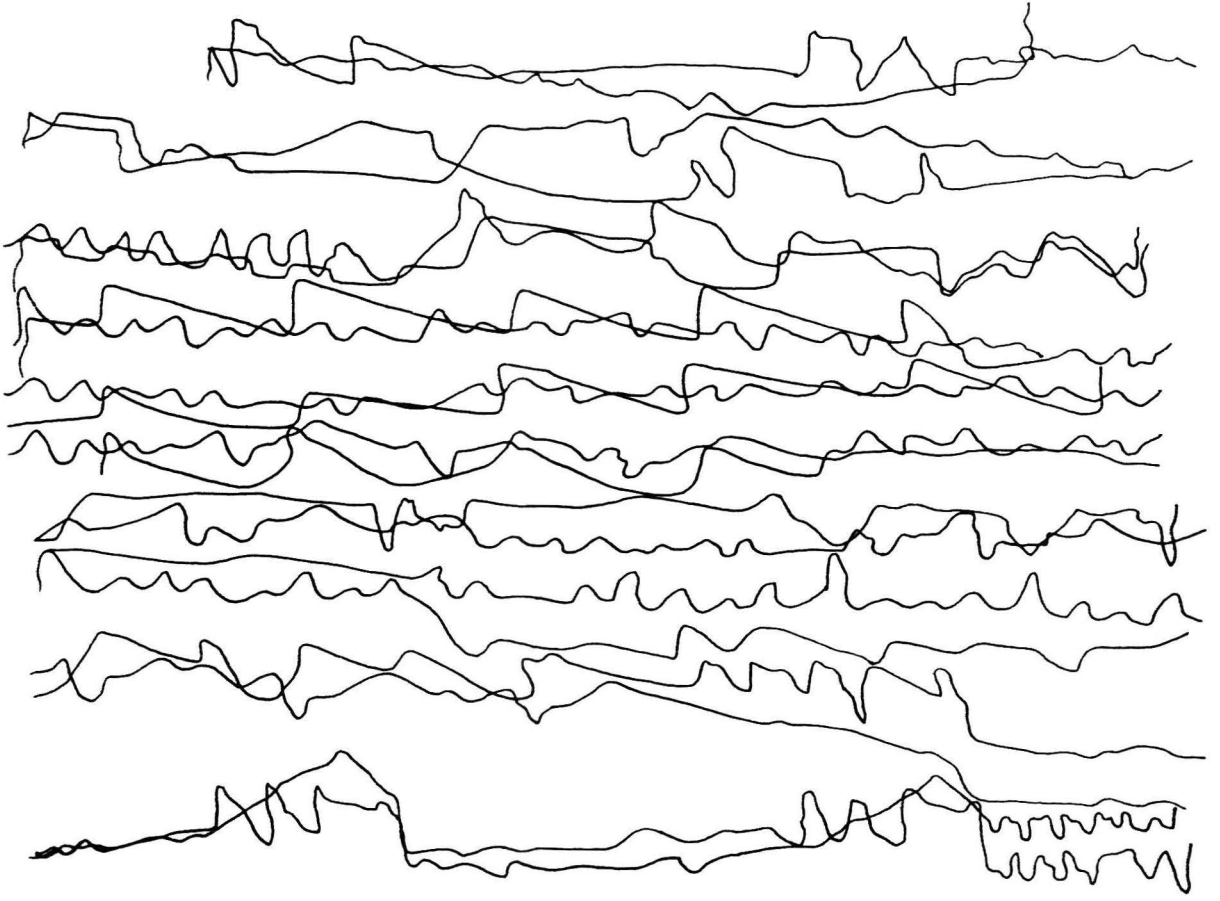


230.



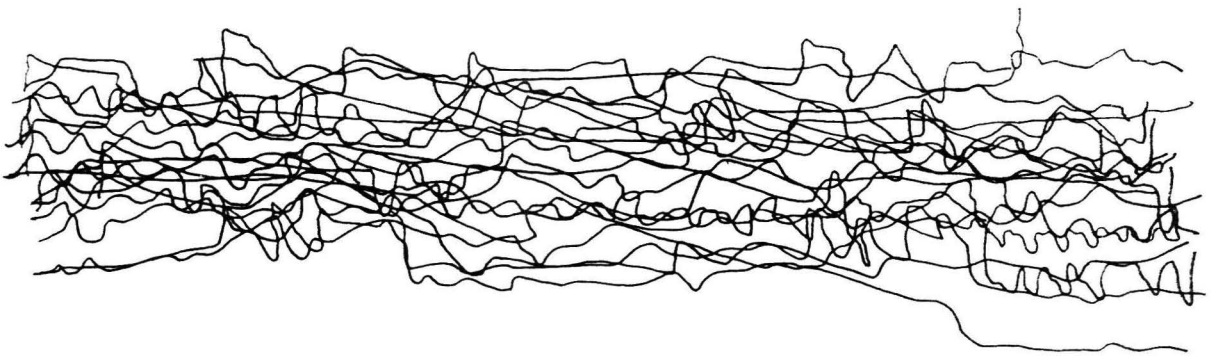
Ⓘ

C.1-31

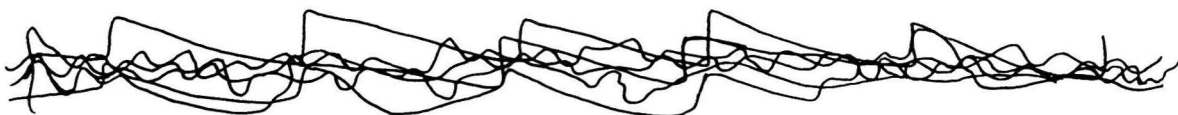


ⓓ

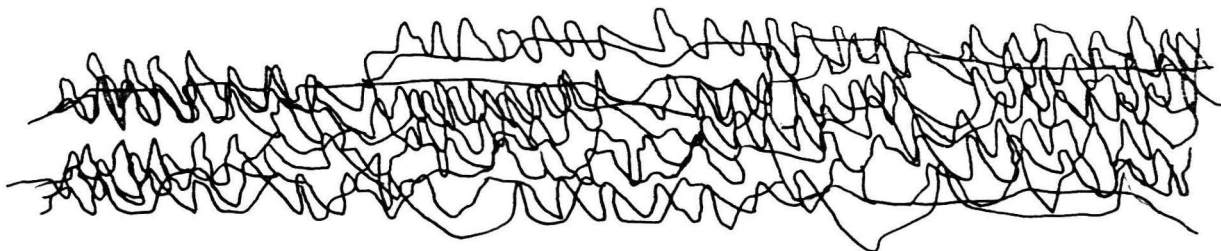
C.1-31



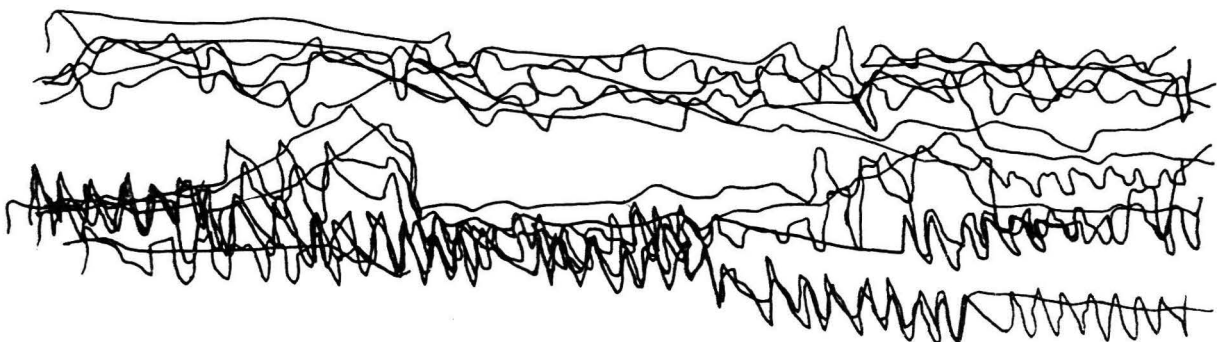
.13-21



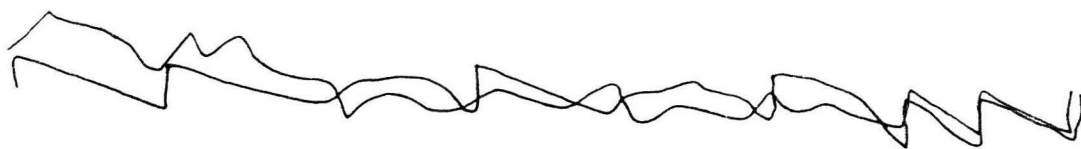
ⓓ
2.45.63



ⓔ
2.21.45



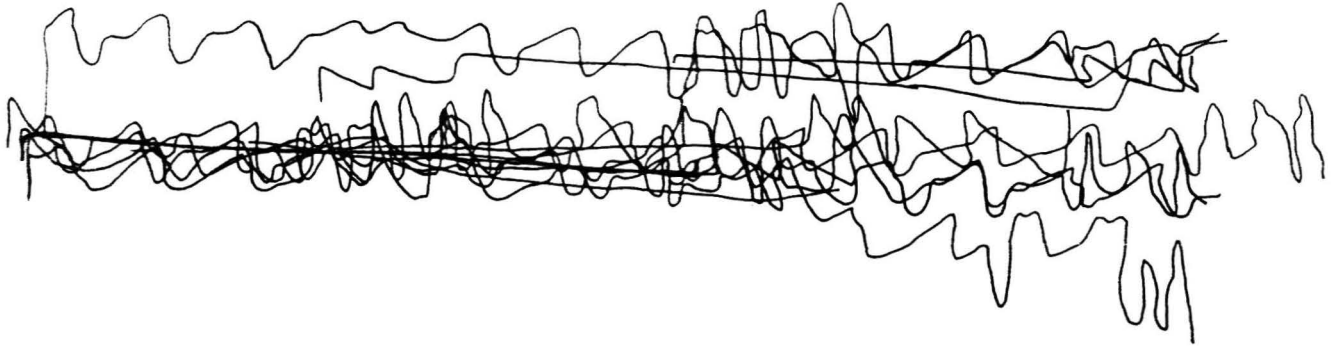
ⓕ
CODA
C.230-233



ⓖ
2.91-96



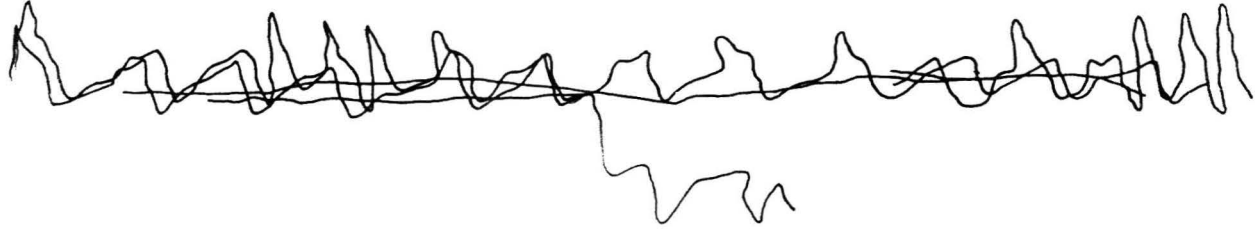
VII
c. 69-82



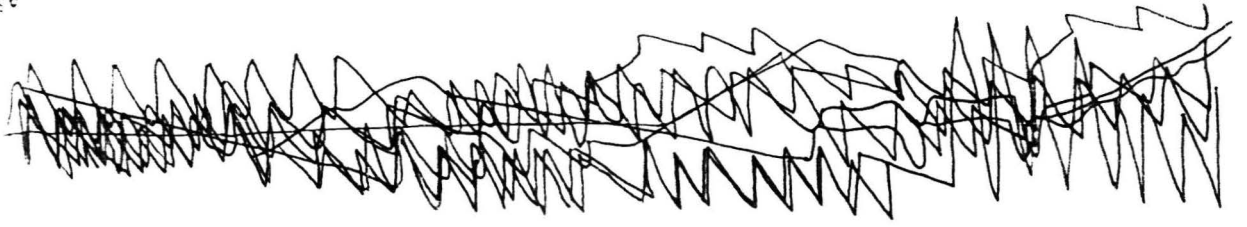
VIII
c. 83-90



IX
c. 91-96



XI — "SNESTESIA" (CONTEMPOR) —
c. 147-156



XIII
c. 157-164;
167-171



O Círculo de Schubert

“somente um milagre, portanto, pode conduzir você para esse círculo”

Franz Schubert

Em seu ensaio sobre padrões de procedimentos composicionais na música de Schubert, Pesic focaliza o ‘círculo de sextas’^o e procura relacionar esta inovação do compositor austríaco com os eventos descritos em “Meu Sonho”, conto em prosa escrito pelo músico a 3 de Julho de 1822. (PESIC, 1999, p.136-144) É interessante que também Kinderman, num artigo para a mesma revista, intitulado: “The Wandering Archetypes in Schubert’s Instrumental Music”, também bebe na fonte de “Meu Sonho” em sua tentativa (aliás, a nosso ver bem sucedida) de tornar visível certos padrões e possíveis significados deles na composição schubertiana. (KINDERMAN, 1997, p.208-222)

Após estudarmos cuidadosamente ambos os textos, resenhamos e extraímos as principais informações que poderiam contribuir efetivamente para nossa tradução intersemiótica. Desejamos salientar que os dois autores, apesar de analisarem peças diferentes, demonstram que mesmo em outras peças do compositor, pode-se encontrar os mesmos padrões e procedimentos composicionais. Para nós, que não conseguimos encontrar nenhuma fonte de referência que apontasse diretamente para o Improviso opus 142, n.1, ambos os artigos foram muito esclarecedores e nos forneceram o instrumental necessário para auxiliar a analisá-lo.

Começamos por destacar que tanto Kinderman quanto Pesic ressaltam o papel do andarilho: sua impotência diante da Natureza ou do meio ambiente em que vive – o que talvez possa ser entendido como sua incapacidade de se adaptar ao meio, um meio que lhe é indiferente e até mesmo hostil. O andarilho simboliza também a luta entre o mundo interior da imaginação, dos sonhos e das aspirações contra o mundo exterior da realidade. Na verdade, isto tudo é muito apropriado pois estamos no Romantismo: é o dilema do homem romântico: a busca do eu interior, do perde-se em devaneios, a inspiração, contra a

^o Embora em alguns trechos musicais dos exemplos dados por Pesic sejam terças melódicas, o autor esclarece que por uma questão de simplificação ele as denomina de seqüências de sextas “since each stage in the sequence can be expressed harmonically as ♭VI of the preceding stage.” (PESIC, 1999, p.142)

Ciência, o “mundo mecânico”, a objetividade. O andarilho é aquele não consegue encontrar seu lugar no mundo: que mundo? Schubert escreveu a um de seus amigos (aludindo ao não reconhecimento de sua obra): “*Não mereço, eu também, um lugar nessa terra?*”

Em “Meu Sonho” encontramos no protagonista o dilema de ter dentro de si a dor e o amor: o próprio Schubert se dizia dividido, ‘quando canto o amor ele se transforma em dor, quando canto a dor ela se transforma em amor’. E, não sem propósito introduzimos aqui o termo *canção*, o *Lied* alemão – *forma* que Schubert amava e dominava perfeitamente. Inclusive em sua música instrumental é possível identificar o padrão do *Lied*. Isto é muito significativo e digno de nota: mesmo quando não havia um texto poético (no sentido do gênero literário poesia mesmo), Schubert conseguia transformar ou por que não dizer, traduzir intersemioticamente, a música em poesia – uma poesia musical, sem palavras, feita somente de sons (e não foi por esta razão talvez, que Franz Liszt afirmou que Schubert foi “le musicien le plus poète qui fut jamais”? Guardadas, é claro, as devidas proporções, pois sabemos que não é nada fácil compor música que se amolde perfeitamente às palavras de uma poesia e Liszt poderia estar se referindo a essa habilidade e sensibilidade de Schubert. O elogio de Liszt não é vazio, pois sua autoridade reside no fato de ter sido ele o inventor do Poema Sinfônico.)

Assim, o andarilho é uma vítima das circunstâncias e até de si mesmo, na medida em que é um ser dividido entre a dor e o amor, e é através das rápidas modulações combinadas com a temática e o contraste modal que Schubert registra essa dualidade experimentada pelo andarilho. Em suas canções, Schubert por vezes, vale-se de um fragmento melódico repetitivo num registro fixo, justaposto com música mais variada e contrastante. (KINDERMAN, 1997, p.209) As características das canções de Schubert descritas aqui por Kinderman podem também ser flagrantemente encontradas no Improviso opus 142, n.1 que estamos analisando. (E, não se trata aqui do percepções subjetivas, mas de um procedimento composicional específico que pode ser detectado na música mesmo por um estudante com conhecimentos elementares.)

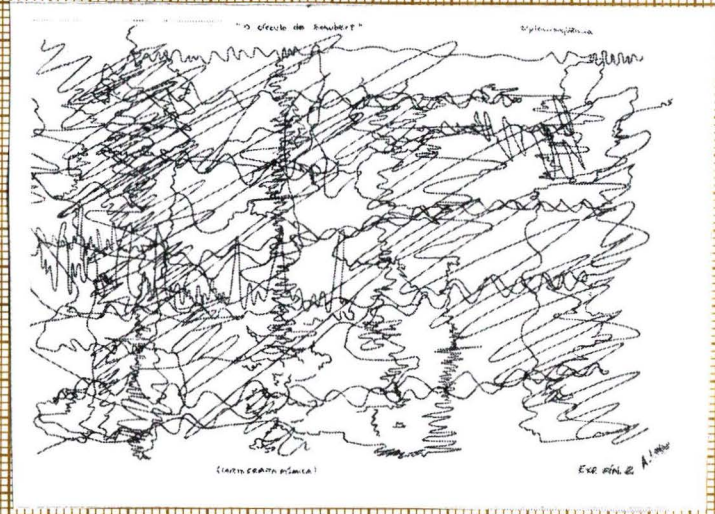
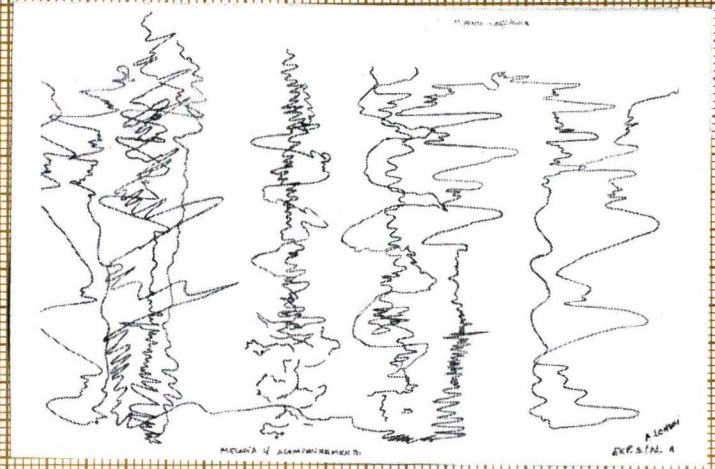
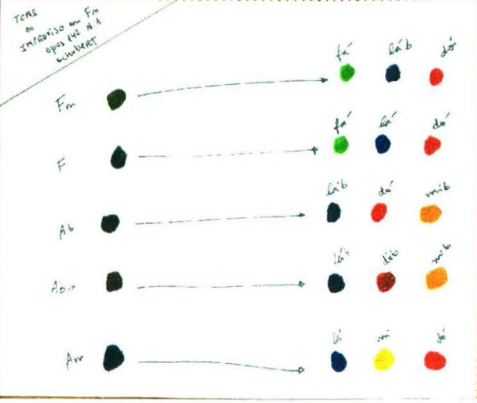
Há paralelos flagrantes entre o protagonista de “Meu Sonho” e o compositor que o escreveu: a história fala de um homem banido por duas vezes da casa paterna; o andarilho é um invasor, um elemento estranho ao lar, à família; o falecimento da mãe é um ponto alto e que proporciona a oportunidade do retorno, tal como na vida pessoal do compositor.

Quando sua mãe morreu, o pai de Schubert, com o coração mais flexível devido ao triste fato, acolhe de volta o filho (a quem havia expulsado de casa por discordar fortemente da escolha daquele quanto à sua vida profissional). Infelizmente, o acolhimento não durou muito e Schubert viu-se novamente banido do lar. No conto, há também uma donzela piedosa, (que evoca a figura da mãe: um elo entre pai e filho), cujo falecimento também proporciona ao andarilho a oportunidade do retorno à casa paterna. Então, no conto há duas morte e dois banimentos.

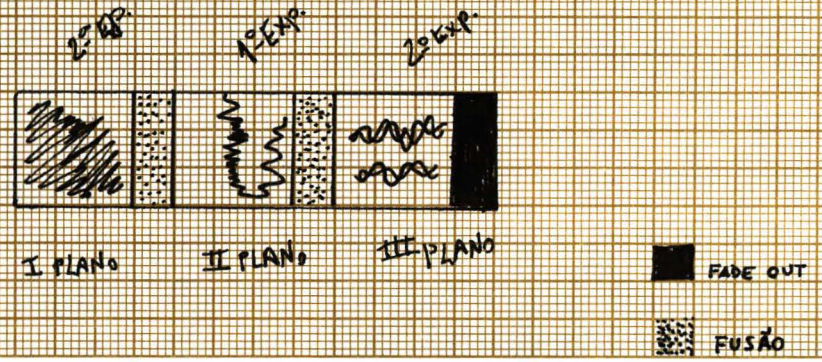
Assim, a prosa escrita pelo músico, que não tinha nem a intenção de ser uma obra literária nem um programa de sua poética (ou, pelo menos, não conscientemente), auxilia-nos grandemente a compreender seu pensamento musical. (Tantos outros artistas foram compreendidos pelos estudiosos, muitas vezes, devido a cadernos de diários pessoais, cartas enviadas a amigos, parentes, *marchands* e editores, notas soltas encontradas junto a suas obras etc. Portanto, tal meio de investigação proposto é válido e deve ser levado em conta não como mera especulação, mas como uma porta para novas interpretações.)

Retomando o Improviso opus 142, n.1, podemos aplicar os comentários gerais de Kinderman e mesmo o de Pesic, que analisa uma obra em particular, a Sonata em B_b, mas como ele mesmo declara que muitas outras obras incorporam procedimentos parecidos aos usados nela e a recorrência desses padrões mostra sua generalidade e importância.

Essa relação entre o círculo de sextas (intervalos de sextas) na Sonata em B_b, visão proporcionada por Pesic, faz-nos recordar os comentários de Arnheim sobre o “círculo primordial” quando discorre sobre as fases do desenho na criança pequena (ARNHEIM, 1980, p.164-169) Não podemos deixar de notar as correspondências entre o círculo (como configuração topológica e não como figura geométrica) das Artes Visuais com os círculos simbólicos no conto e na música de Franz Schubert. Afinal, o que é um círculo? Uma configuração cuja simetria é central, não nos conduz a lugar nenhum pois não indica nenhuma direção. Tal como o andarilho que caminha em círculos num eterno retorno – e que jamais retorna realmente – ao lar, não chega a lugar nenhum em verdade. “*Não mereço, eu também, um lugar nessa terra?*”



	MATIZ	SATURACAO	LUMINOSIDADE
Fm	59	248	54
F	113	238	20
Ab	203	90	36
Abm	16	240	35
Am	137	240	35



250

200

150

100

50

0

150

100

50

Cartografia Fílmica: “O Círculo de Schubert”

O *círculo* (como configuração, não figura geométrica) do Improviso em Fá Menor, deve aparecer no *ponto de vista* do andarilho que acaba retomando ao início e deve posicionar-se nas linhas do *centro* do plano/desenho. Embora as cores das linhas do desenho sejam as mesmas dos tons principais do Improviso, elas surgem não exatamente pela sua localização na partitura (original, depois reelaborada de acordo com as sensações auditivas e visuais da artista), mas nas sensações de claro-escuro evocadas pelos registros grave, médio e agudo do piano.

Quanto às cores dos tons, alistaremos novamente para que possamos mostrar as possíveis relações com o círculo do andarilho.

Tons de Verde:

Fá menor, Fá Maior e Lá menor.

Tons de Marrom

Lá bemol menor; Lá bemol

Já sabemos, pelos estudos feitos no Capítulo Quatro, Projeto Papillon: Roteiros de Fuga, os significados do marrom e do verde. Aqui, ressaltamos o marrom como a cor do luto e da terra e o verde, a cor do útero materno e da depressão. O marrom-violetado¹ simboliza também coisas espirituais e a morte. Assim, temos a morte representada duas vezes: nos tons de Lá bemol menor e Lá bemol. Duas mortes: a da mãe do andarilho, fato que o traz de volta à casa paterna, e depois, mais tarde, a morte da misteriosa donzela. (Aliás, esta donzela bem poderia ser uma moça com quem Schubert namorara por dois anos, mas com a qual não pode se casar devido à sua instabilidade financeira (numa carta, o compositor

¹ Dar nomes às cores é bastante complicado conforme salientamos no capítulo quatro (p.75). Gostaríamos de acrescentar mais uma ressalva, além do fato de nossas percepções serem particulares e influenciadas pela cultura: o marrom-violetado, por exemplo, é assim chamado pois quando posto ao lado do marrom médio, tende ao violeta; caso isolássemos o tom em questão, pareceria simplesmente um marrom muito escuro e, se o colocássemos junto a um verde-oliva escuro, teríamos um tom de cinza médio. (N.A.)

explica que deixa a dama livre para casar-se com um homem de posses e que possa sustentar família). Os tons de verde, nos tons de Fá menor, Fá Maior e Lá menor, podem muito bem ser associados ao seio da família, ao lar do andarilho. Primeiramente, o andarilho como que invade o banquete da família e penetra esse lar; após ser expulso uma primeira vez, tenta retornar por ocasião da morte da mãe, mas acaba banindo a si mesmo devido à violência do pai; posteriormente, o andarilho tenta o retorno, quando morre a donzela. Assim, a cor verde e as alterações de matiz e intensidade (de um tom musical para outro) bem poderiam simbolizar as mudanças de “clima”: o lar durante o banquete da família e a expulsão do filho (verde oliva escuro), o lar na ocasião do retorno do andarilho devido à morte da mãe (verde escuro), e o lar durante o segundo banimento do filho (verde escuro) e o lar, desta vez, quando o filho novamente retorna por causa do falecimento da donzela.

Das Experiências Realizadas

Formas

Desenhos

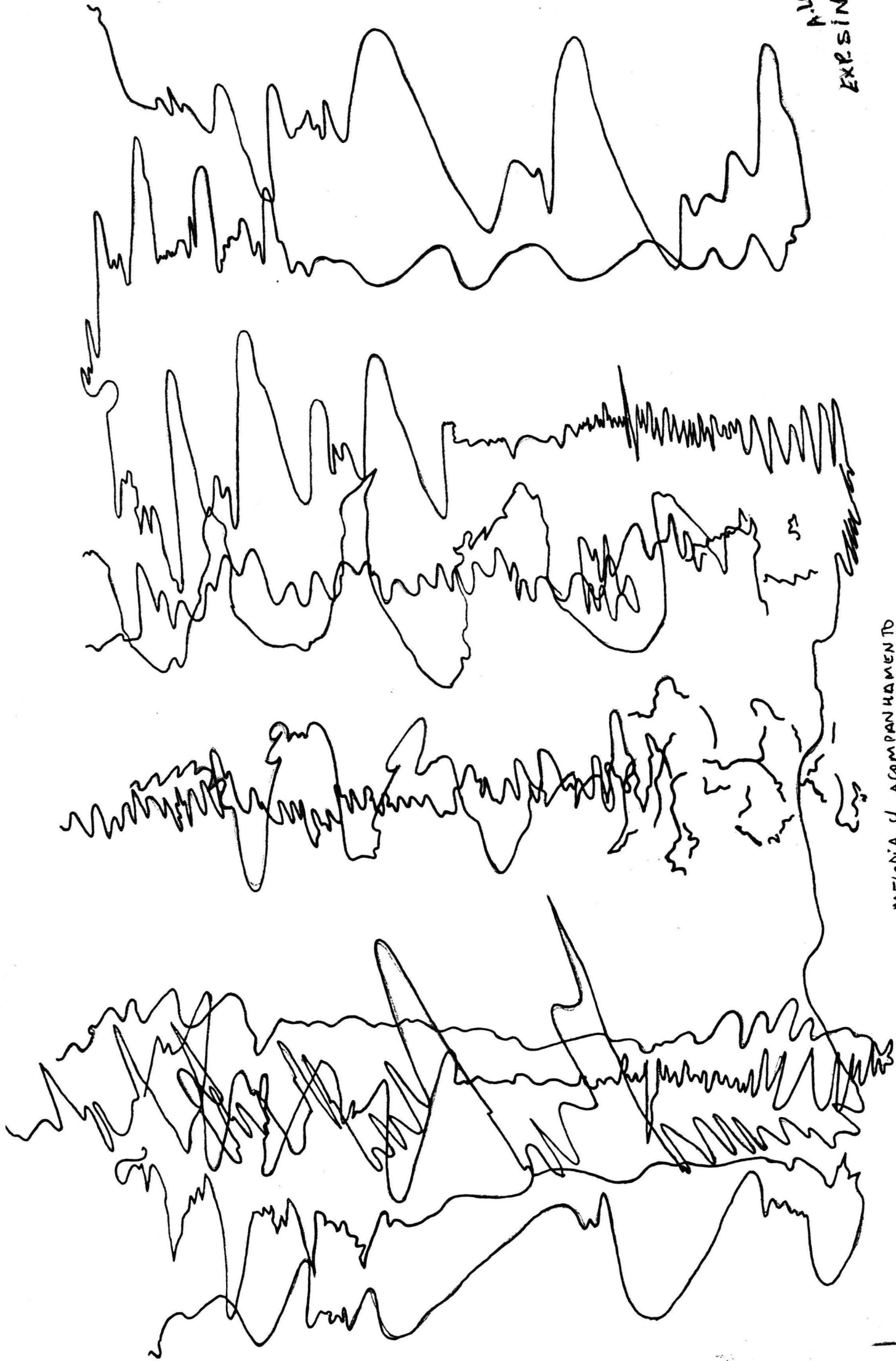
Exp.1 = melodia acompanhada na qual distingue-se melhor a melodia do acompanhamento, algo que não acontece em outros trechos pois a harmonia da música foi construída de tal forma que a sensação de figura e fundo não se dá; esse desenho constituirá um plano-sequência sobreposto aos outros dois planos para dar uma visão geral da peça inteira na Cartografia Fílmica. As cores dessa seção: no registro grave:marrom-violetado; registro médio: marrom médio; registro agudo: verde-oliva escuro.

Exp.2 = Sobreposição dos três desenhos (planos) para uma visualização da peça musical completa; os planos-sequência 2 e 3 são trechos em que a harmonia não permite a distinção clara entre *figura* e *fundo*, as cores serão verde-escuro e verde petróleo (azulado)

Embora não seja possível distinguir figura e fundo nos planos-sequência 2 e 3, não nos pareceu correto pintar um fundo uniforme com as cores dos tons dos dois trechos da peça e deixá-lo uma massa disforme; então, optamos por desenhar as *linhas* que os sons evocam ao subir e descer alturas.

Nº plano - sequência

ALONSO
EXP. SIN. 1



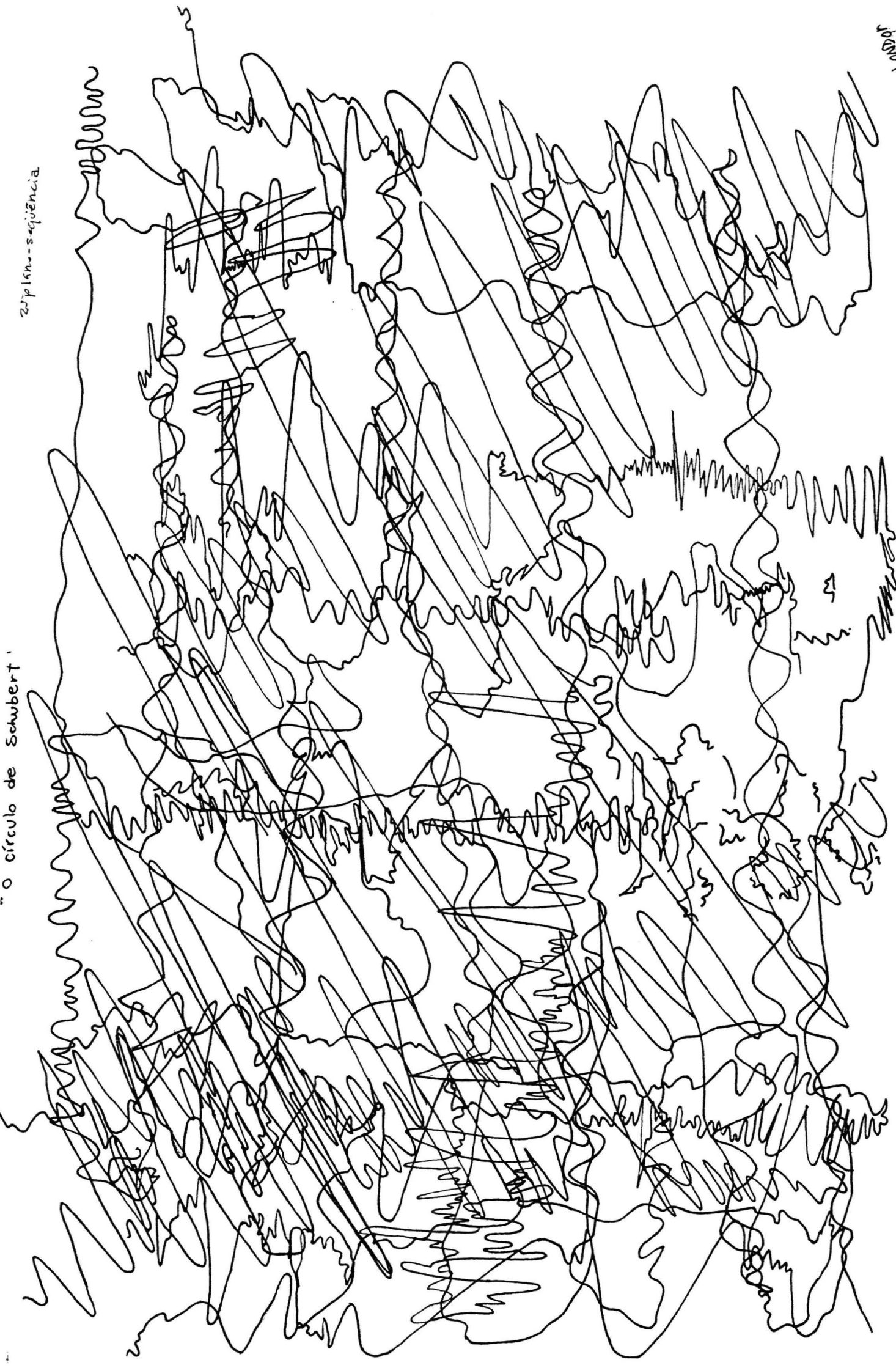
MELODIA Y ACOMPAÑAMIENTO

O círculo de Schwert

2ª plan - sequência

10/00/07

(ARTM CRATA EMIACA)



Capítulo Seis

Melodia de Sons e Cores de Arnold Schoenberg

“Klangfarbenmelodie”

“Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre -, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente, o seja. Mas se há algo em que acredito firmemente, é que ela se realizará.” (SCHOENBERG, 1999, p.578)¹

Este parágrafo é um trecho extraído do tratado de Harmonia de Arnold Schoenberg, publicado em 1911. Carl Dahlhaus o defende demonstrando que a idéia de uma melodia de timbres, em vez da usual melodia de alturas, não é algo irrealizável e que já em sua Peça para orquestra, n.3, Farben (que data de 1909), Schoenberg consegue materializar tal conceito; e, ao contrário do que pensavam na época, não se trata de simplesmente variar instrumentação que toca uma única nota: a complexidade da composição está num equilíbrio perfeito entre a combinação de instrumentos que variam e nas notas do “acorde” que se alternam em um e outro instrumento. (DAHLHAUS, 1980, p.141-143)². Mais adiante, com a ajuda de um músico, Daniel Abuassi Neto – o mesmo que vem nos auxiliando nesse projeto no tocante a parte de Música, mostraremos com mais detalhes o que faz dessa peça uma composição tão equilibrada e genial. (Muito embora, Schoenberg não tenha produzido posteriormente nada semelhante, não deve ser encarada apenas como uma experiência que não funcionou; mas como uma obra acabada e bem elaborada, ainda que fosse num primeiro momento, uma experimentação.)³

¹ Schoenberg, A. *Harmonia. Arnold Schoenberg*. trad.Marden Maluf. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2001.

² Dahlhaus, C. *Schoenberg and the new music*. trad: Derrick Puffett; Alfred Clayton. Great Britain: Cambridge University, 1990.

³ Julgo ser inadmissível isolar uma obra para analisá-la. Quando se analisa uma obra, especialmente no caso de artistas de vanguarda e que buscaram uma sistematização de sua poética e estética, é preciso tomar

Não desconhecemos que uma identificação muito forte surgiu entre o compositor Arnold Schoenberg e o pintor Wassily Kandinsky e a bela amizade que nasceu de uma “simples” carta enviada por aquele. (Amizade que, infelizmente, mais tarde, foi abalada por uma terrível intriga de Alma Mahler, esposa de Walter Gropius e ex-mulher do falecido compositor Gustav Mahler, a quem Schoenberg dedicou sua Harmonia.)⁴

Farben foi escolhida não apenas por ser uma composição que popunha um novo conceito de melodia e por suas relações com “a cor do som”, mas simplesmente por nossa relação afetiva com ela: ouvimos e gostamos. E, mais tarde, dedicando-nos ao seu estudo, sua história, seus procedimentos composicionais e ensaios circunstanciando-os, descobrimos inúmeros aspectos que dela fariam uma boa candidata à tradução intersemiótica para linguagem cinematográfica. (Por falta de apoio institucional e escassos recursos, recorreremos mais uma vez à cartografia filmica, criação nossa para dar visibilidade às imagens de um videoclip). Entre esses aspectos interessantes, além das associações de timbre e cor (tom; matiz), altura (luminosidade), intensidade (saturação), encontramos uma

conhecimento de todas as outras produções do autor e tentar compreender sua trajetória, não no sentido pejorativo de evolução (ou seja, as produções de início de carreira sendo menos grandiosas, relevantes ou mais inferiores que as realizadas posteriormente). A natureza complexa das obras de um artista como Schoenberg não deve ser reduzida a uma classificação simplista e hierarquizante. Outro ponto-chave é a maneira de se pensar “experiência” artística ou uma “produção experimental”. Geralmente, tais termos são empregados para se referir à uma fase em que o artista ainda não tinha bem consciência do que fazia ou, então, que tais obras experimentais tem valor duvidoso por não haver parâmetros nem critérios de referências a fim de julgá-las, a não ser a palavra do próprio artista. Em meu exame de qualificação notei que um dos membros da banca sugeriu que eu mudasse o nome de minha dissertação somente porque eu não teria condições de materializar o projeto e, mais, que eu me referisse ao meu trabalho como “experimental” – mas ninguém se refere às traduções de Júlio Plaza como experimentais e, não receio nem um pouco afirmar, poucos compreendem realmente o que ele quis comunicar com elas (se não fossem matérias jornalísticas com suas declarações, suas explicações em sala de aula a alunos interessados, será que iam entender algo? Excetuando-se, é claro, aqueles que têm uma experiência pessoal com a Arte, possuindo um excelente repertório cultural – algo que não forma na Faculdade, mas ao longo de toda uma vida) É triste constatar o fato de que, quando uma obra não é compreendida ou não há estudos de autoridades reconhecidas sobre ela, as pessoas preferem dizer: obra experimental. E neste sentido, Farben, foi uma composição feita por Schoenberg antes de ele escrever seu tratado de harmonia e, mesmo assim, ele não se alongou muito falando dela. Mas, diz: “uma fantasia futurística”, não por que não a considerasse pronta ou satisfatória, mas porque talvez, não houvesse encontrado um meio de justificá-la aceitável para as pessoas da época. (Aliás, Schoenberg, defenderá exaustivamente que toda a razão do músico é seu ouvido: assim como Volpi, quando perguntado como sabia quais as cores certas para combinar num quadro, disse: “ – Mas você não vê? Só pode ser esta. Você põe a primeira cor. Olha. aí põe a segunda. Olha de novo. Se está certo, você vê. Se está errado, você percebe e apaga.” Para o cineasta, podemos dizer que o olho e o ouvido são sua razão. Ele sabe que vai funcionar. Percebe. Como o cientista que apreende certas concepções e as elabora em fórmulas para que outros, dotados de pouca abstração, possam “visualizá-las”. (N.A.)

⁴ SHOENBERG, A; KANDINSKY, W. *Letters, Pictures, Documents*. p.221 1ª reimpressão. translated by John C. Crawford. London; Boston: Faber&Faber, 1984.

equivalência com efeito de cinema, citada por Barraud: “(...)através de mudanças contínuas dos grupos de instrumentos que o produzem, surgindo cada grupo por meio daquilo que, em cinema, se chama *fusão-encadeada*, antes que o grupo precedente tenha deixado de ser ouvido.”⁵ A comparação é expressiva, porém simplista demais. Se tomarmos a obra em sua totalidade, verificamos que haverá uma multidão incontável de detalhes que compõem a estrutura formal da peça que, diga-se de passagem, só tem dois minutos e cinquenta segundos! Ouvindo *Farben*, esses dois minutos e cinquenta segundos, duram toda uma vida no início e quase no final, terminando subitamente, deixa-nos perplexos, porque ansiávamos por mais. De modo que, o modo de lidar com as durações e o ritmo, criam a sensação de um tempo infinito. Talvez, as vibrações contínuas e, como estudaremos, o efeito proporcionado pela escala cromática descendente em determinados compassos, combinado à diluição dela mesma através dos outros grupos de instrumentos, funcionem como uma espécie de hipnose que nos faz perder a noção do próprio tempo, o nosso e o da música.

Acrescentamos também uma outra relação comentada por Pierre Boulez e que pode ser considerada como um dos critérios para a tradução: a questão de perspectiva localizada nos grupos de instrumentos ou instrumentos que aparecem isolados. Ou seja, além de associar a cor ao timbre do instrumento, pode-se incluir a localização espacial, o ângulo do plano. Boulez indica essa possibilidade: “Prenons, par exemple, de Schoenberg, les *Pièces, opus 16 pour orchestre*, ou, de Debussy, la *Mer*, plus précisément le deuxième mouvement: *Jeux des vagues*. Ces œuvres présentent une certaine réalité musicale, due à l’écriture, à la thématique, au développement des thèmes, à l’harmonie, etc. ,mais cette réalité musicale cet objet musical est vu au travers des diverses perspectives sonores qui seront développées dans différents groupes d’instruments. Tel groupe va accentuer le relief de la ligne mélodique, tel autre aura pour charge de donner un tissu acoustique à toute l’harmonie. Et il va se produire des changements de perspective en ce sens que le temps va jouer dans cette perspective.” (BOULEZ, 1989, p.75,72)⁶ Quando Boulez traz exemplos extraídos de Debussy e Schoenberg, refletindo sobre a questão de perspectiva (ângulo ou ponto de vista)

⁵ BARRAUD, H. Para compreender as músicas de hoje. Trad.J.J.de Moraes; Maria Lúcia Machado. p.83. 3ªed.São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1997.

⁶ BOULEZ, P. *Le Pays Fertile/Paul Klee*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

através dos instrumentos, também inclui um detalhe que abordaremos mais adiante em nossa análise: *a mudança de perspectiva localizada no tempo*.

Confessamos que não é fácil analisar a questão da perspectiva: não se trata de localizar o instrumento entre outros dispostos no palco onde está a orquestra. Estamos falando de tradução intersemiótica: não de filmar uma orquestra e mudar o ângulo do plano segundo a localização dos instrumentos: seja ora enquadrando um, ora outro, seja apresentando seu ponto de vista. *Trata-se traduzir a cor do instrumento em espaço e, neste espaço é que estará o ângulo ou ponto de vista do instrumento*. Nossa preocupação é a tradução da *forma* de modo que a própria forma *se faz conteúdo*.

Analisando e discutindo *Farben*, a terceira das cinco peças para orquestra opus 16, de Arnold Schoenberg, elaboramos um esboço com algumas pontuações relevantes para criar uma visualidade da música. Num primeiro momento, simplificamos um pouco a análise, reduzindo-a ao esqueleto da peça: “acorde” principal do qual a música parte e ao qual retorna no final, e rastreamos toda parte instrumental apontando os momentos em que cada grupo de instrumentos ou instrumentos isolados soam, bem como as mudanças no acorde principal. Posteriormente, discutimos o mecanismo da peça e anotamos os padrões de ritmo e andamento.

INSTRUMENTAÇÃO:

2 piccolos

2 flautas

3 oboés

1 corne-inglês

2 clarinetes em sib

1 clarinete em ré

3 flagotes

1 contrafagote

4 trompas em fá

3 trompetes em sib

4 trombones

1 tuba
 1 harpa
 1 celesta
 violinos (divididos em dois grupos)
 violas
 violoncellos
 contrabaixos

1. Exemplo de uma seqüência de compassos inicial:

1ª flauta	lá	lá	sib	láb
2ª flauta	mi	fá	mib	mib
2º clarinete	si	si	si	si
2º fagote	sol#	sol#	sol#	lá
come inglês	lá	lá	sib	láb
2º trompete	mi	fá	mib	mib
1º fagote	si	si	si	si
2ª trompa	sol#	sol#	sol#	lá
viola e contrabaixo	dó	dó	dó	dó

(continuação)

1ª flauta	láb	láb	láb
2ª flauta	mib	mib	mib
2º clarinete	dó	sib	sib
2º fagote	sol	sol	sol
come inglês	láb	láb	láb
2º trompete	mib	mib	mib
1º fagote	dó	sib	sib
2ª trompa	sol	sol	sol
viola e contrabaixo	dó	dó#- si	
contrafagote e contrabaixo			si
4 violoncellos			si

2. No 3º Tempo do Compasso 13, o “esquema” muda totalmente: em vez de apenas alternâncias de notas do “acorde” principal e intervenção de um ou outro instrumento, temos alternância contínua, às vezes de instrumentos (a nota permanece a mesma e muda o instrumento que a faz soar), às vezes de notas (permanece o instrumento mantém-se a nota ou alterna-se o instrumento e varia também a nota).



compasso 13	compasso 14		compasso 15		
1ºtempo	3ºtempo	1ºtempo	3ºtempo	1ºtempo	
1ºfagote	láb-----	come-inglês-----	1ªtrompa-----	1ºviolinos-----	1ºtrombone solb
2ºclarinete	mib-----	1ºviolinos-----	3ºoboé-----	2ºclarinete-----	violas réb
2ºviolinos	sib-----	1ºtrombone-----	2ºfagote-----	3ºtrompete-----	4ªtrompa + violas
2ºtrombone	sol-----	4ªtrompa-----	2ºviolinos + 3º trombone-----	4ªtrompa	
clarinete-baixo	dób-----	-----ré-----			

(clarinete-baixo, 2ªtrompa e 3ºfagote alternam-se ao soar o dób)

compasso 15
 3ºtempo
 1ºoboé+1ºtrompete si
 come-inglês fá#
 1ºfagote dó#
 2ºviolinos

3. Esquemas das mudanças rítmicas que delimitam as seqüências:

3.a) compassos 1 ao 25:

4/4 |  | figura de ligação entre seções: |  |

3.b) compassos 26 e 28:

4/4 |  |

4. Comentários específicos e significativos para estabelecer critérios de tradução:

Compasso 1 ao 25 estamos em 4/4.

Os instrumentos do 1ºgrupo atacam no 1º tempo e os do 2º grupo, no 3º tempo.

“acorde” principal: lá

mi
si
sol#
dó

Uma importante ressalva deve ser feita: não indicamos aqui os registros em que são tocadas as notas. Este é um dado relevante uma vez que cada instrumento toca em um registro diferente a mesma nota e, assim, é que se percebe sua cor (timbre ou podemos dizer, a identidade do instrumento). Por exemplo, o “acorde” principal apresentaria os seguintes registros:

lá 3
mi 3
si 2
sol# 3
dó 2

O registro da nota assim, é importante para a identificação da cor; porém, em nossa tradução, rastreamos as mudanças de instrumento através do ritmo. (Como veremos mais adiante, o ritmo é um dos fatores capitais para o equilíbrio da peça; assim como num videoclipe ou mesmo um filme tradicional, o ritmo contribui muito, não só para as noções de passagem de tempo, mas para a atmosfera emocional.)

viola e contrabaixo tocando dó – funciona como nota-pedal

Compasso 7: “elemento estranho”(clarinete-baixo fã# mi – soando até o compasso 9)

Compasso 9: repetição do que chamamos de “elemento estranho”, pois são instrumentos que não fazem parte de nenhum dos grupos e soam “de repente” e muito brevemente. A viola toca até dó# e pára; contrabaixo vai até si e, junto com ele, o contrafagote entra.

Compasso 25: Até aqui a alternância instrumental é feita a cada dois tempos (fórmula 4/4), portanto, cada grupo toca o tempo relativo a uma mínima. Mas como a alternância deve se fazer de modo sutil, o autor escreve uma mínima ligada a uma colcheia para que quando o novo grupo atacar as notas, o grupo anterior ainda estará soando por mais uma colcheia (isto evita espaços vazios).

toca o “acorde” mi- ré- ré#- sol#- lá#- dó# (soam na região central, só que são harmônicos de 2 contrabaixos, 3 cellos e violas.)

Compasso 26 e 28: Mudança do ritmo da alternância do instrumento (há uma aceleração do ritmo, porém a dinâmica ainda é pianíssimo (ppp))

Compasso 29: Adensamento do material sonoro. Dissolução de timbres (cores dos instrumentos) e do ritmo. A escala cromática descendente que vem desde o compasso 28 nos violoncellos e nas violas entra aqui no ritmo da mudança instrumental, em trêmulo. Dobra o tempo das notas desta escala. [A escala cromática descendente aqui funciona como uma ponta para retornar ao “acorde” inicial.] O ritmo aumenta, mas continua piano.

Compasso 30 e 31: soam harmônicos nessas mesmas notas, de dois contrabaixos, 3 violoncellos, 4 violinos (2º tempo do compasso 31)

Pontuação de piccolo e celesta (ré e mi) em tercinas e “invasão” da harpa.

Schoenberg estabelece os limites das seções na peça através da mudança de ritmo. O ritmo é quem determina a alternância dos grupos instrumentais. (A quebra não é estipulada pela pausa sonora total, sempre tem um instrumento soando).

A fundamental do “acorde”: Até o compasso 10, é alternada entre uma viola (solo) e um contrabaixo (solo), formando um pulso não muito perceptível; é notável a relação timbrística que se estabelece entre o contrabaixo, tocando uma nota relativamente aguda para o seu registro, e a viola, que toca a sua nota mais grave. Esse pulso continua até o compasso 27 com outras combinações instrumentais.

III.

*) Mäßige Viertel. 3 4 5 6 = 7

2 kleine Flöten.
2 große Flöten. *ppp*
3 Oboen.
Englisch Horn. *ppp*
I. II in B.
3 Klarinetten. *ppp*
III in D.
Baßklarinete in E. *pp*
I. II. *ppp*
3 Fagotte. *ppp*
III.
Kontrafagott.
I. II. *ppp*
4 Hörner in F. *ppp*
III. IV.
I. II. *ppp*
3 Trompeten in B. *ppp*
III.
I. II.
4 Posaunen. *ppp*
III. IV.
Baßtuba.
Harfe.
Celesta.
I. *ppp*
Violinen. *ppp*
II.
Viola. *ppp*
Violoncelli.
Kontrabaß. *ppp*

Mäßige Viertel.

Solo ohne Dämpfer

Solo ohne Dämpfer

Es ist nicht Aufgabe des Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern, oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervorsprechen soll, als die anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe darüber zu wachen, daß Instrument: genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist; genau (subjektiv) seinem Instrument entsprechend und nicht (objektiv) sich dem Gesamtklang unterordnend.

Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, daßer lediglich durch die andere Farbe auffällt.

17 18 19 20 21 22 23 24

③

II.

Kl. Fl. I. II.

Gr. Fl. I. II.

I.

Ob.

III.

Engl. H.

I. II in B.

Kl.

III in D.

Bkl. in B.

I. II.

Fag.

III.

Kfag.

I. II.

Hr. in F.

II. mit Dämpfer

III. mit Dämpfer

III. IV.

I. II.

Trp. in B.

III.

I.

Pos.

III.

Hrfe.

Celesta.

Viol. I.

Viol. II.

Violen.

Solo-Vcll. I.

Vcelli.

Kb.

Solo-Kb.

offen

ppp

pp

mit Dämpf. pp

offen ppp

mit Dämpfer

pp

mit Dämpfer ppp

deutlich hervortr. p

deutlich hervortr. p

Flag.

4 Solo-Viol. mit Dämpfer. Flag.

pizz. ppp

mit Dämpfer ppp

Solo-Viola ohne Dämpfer

get. pizz. ppp

ppp

III. ohne Dämpfer

ppp

③

6

50

7

sehr kurze Haltung.

Kl. Fl. I & II
 Gr. Fl. I & II
 IE
 Ob.
 Engl. H.
 II. in E
 Kl.
 III. in E
 Bkl. in E
 I. in E
 Fag.
 III.
 Kfag.
 I. in F
 Hr. in F
 III. in F
 I. in E
 Trp. in E
 III.
 I. in E
 Pos.
 m.D.
 II.
 Btba.
 Harfe u. Celesta
 Harfe (deutlich) *pp*
 Harfe
 Celesta
 Viol. I
 Viol. II
 Viola
 Vcello.
 Kb.
 3 Solo-Kb.

6

7

Análise da Cartografia Fílmica “Farben” e Conclusão da Parte II

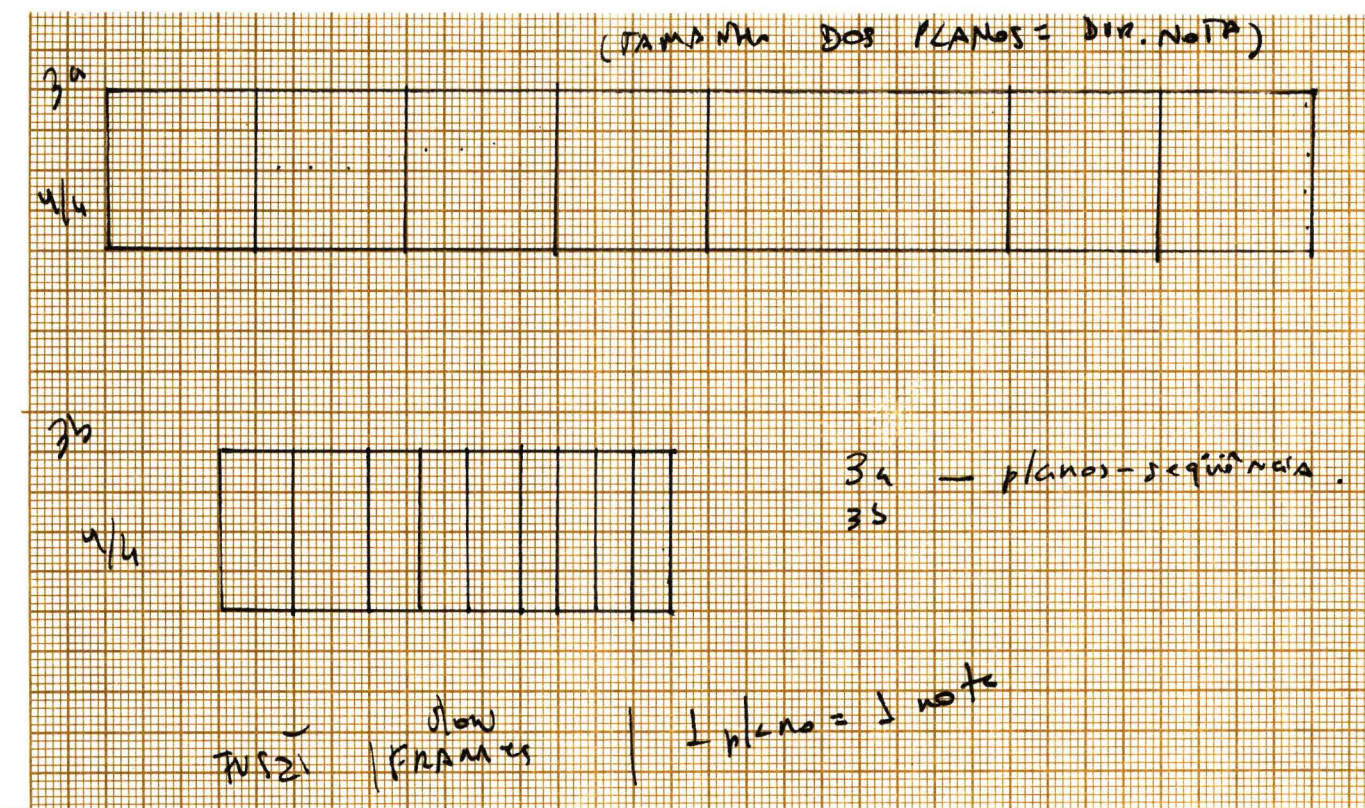
Conclusões das Pesquisas e das Experiências ¹

1. Os tons de uma mesma cor não pertencem a acordes de uma mesma família: exemplo: Dó maior é marrom e Dó menor é verde. Fá maior é verde escuro e Fá menor é verde oliva escuro. Coincidentemente, os dois acordes de fá (maior e menor) pertencem a um mesmo tom, mas isto não é a regra nas equivalências; 2. o sistema Tonal trouxe a possibilidade de a música tornar-se abstrata no sentido de não precisar acompanhar a letra ou imitar sons da natureza. Ao passo que o ponto de fuga (o sistema tonal nas Artes Plásticas) em Artes Visuais foi o que possibilitou a representação fiel da realidade= criou a ilusão de realidade na pintura; 3. o efeito de acorde no acompanhamento dos recitativos se dá pela repetição das notas. Assim sendo, ainda que eu tenha a disposição horizontal nesses acompanhamentos, é possível representá-los, visualmente, na vertical e misturando-se as cores das notas individuais para formar o acorde; 4. a mudança de ponto de vista pode ser dada pelo grupo de instrumentos ou pela mudança de ritmo; 5. outro ponto interessante é que, por exemplo, numa das frases do recitativo (isto é, no acompanhamento), a mistura das cores produziu a cor do tom do recitativo); 6. os dados físicos matiz, saturação e luminosidade, encontrados no programa Paint, aproximam-se apenas das cores obtidas com tinta guache (o meio físico no qual são veiculadas as cores influenciam demais a nossa percepção e um vermelho vivo no computador não será o mesmo vermelho vivo de uma guache); no caso do vídeo, também é sabido que as cores são ligeiramente alteradas e, às vezes, temos de retocá-las na ilha de edição²; 7. Carlo Sanz demonstra em suas tabelas de acordes que enarmonizou-os, pois substitui os bemóis pelos sustenidos e assim, o que se tem, não são mais acordes, mas agregados de sons. (Se se tratasse de uma peça musical determinada, poderíamos compreender a enarmonização, mas como foi feita de uma maneira geral, somente porque nas tabelas de números de correspondência entre vibrações sonoras e coloridas não temos os bemóis, fica um pouco sem sentido. Além do mais, um ré sustenido não é mi bemol só porque têm o mesmo som: ambas as notas guardam relações específicas, têm funções específicas dentro da formação de um acorde musical. (Acorde=acordo, existe uma razão de ser, uma lógica na composição de um acorde; ou seja, trata-se da harmonia, exatamente como nas composições visuais); 8. como estamos compondo uma cartografia fílmica, mas o que nos interessa é materializá-la, a questão do tempo é muito importante: o tempo da música, o tempo do andamento; não necessariamente falamos de seqüência ou de movimento (aliás, seqüência e movimento são duas coisas bem diferentes); assim como tempo e andamento; e

¹ Antes de analisar a cartografia fílmica “Farben”, base para uma tradução intersemiótica em videoclip, julgamos ser de interesse reintegrar ao contexto os procedimentos técnicos e os recursos materiais utilizados (o que vale para todas as anteriores produzidas). Sem programas especiais de computador, sem uma filmadora, sem sequer tintas suficientes para um mapeamento mais efetivo das cores da música, procuramos reproduzir o melhor possível com nosso material: guache, pincel e criatividade. A falta de apoio institucional levou-nos também a encurtar inesperadamente a dissertação: resumimos aqui algumas valiosas contribuições descobertas nas pesquisas sobre equivalências entre Música, Pintura e Cinema. Alguns conhecimentos foram encontrados durante o processo mesmo de tradução, outros, jóias raras advindas de muitas horas de reflexão sobre a pouca literatura disponível em Bibliotecas e a nós acessível. Ainda assim, consideramos a pesquisa proveitosa, visto que muitos artistas do passado, como o próprio Göethe, dispunham de uma tecnologia bastante simples e tiveram que completar suas informações com a criatividade, a imaginação e um vasto repertório cultural legado pelos seus antecessores..

² HODGES, P. *The Video Camera Operator's Handbook*. Butterworth-Heinemann Ltd, 1994.

temos ainda a considerar a dinâmica; 9. em *Farben* o que determina a mudança de instrumentos, notas e as seções é o ritmo. O ritmo aumenta, o andamento é lento. Schoenberg desafia as leis da natureza. Num videoclip o ritmo é muito relevante: mas aumentando-se a velocidade das imagens, encurtando os planos, tem-se um andamento rápido.³



³ Sobre a construção dos ritmos em um filme, sabemos que planos curtos não garantem um ritmo maior ou vice-versa. É preciso levar em conta, além do tamanho dos planos tem de se levar em conta uma série de outros aspectos. (LEONE, E.; MOURÃO, M.D. *Cinema e Montagem*. p.46. 2ªed. São Paulo: Ática, 1993.)

“(...) o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos.”

Alberto Manguel

Do Espiritual na Pesquisa Acadêmica sobre Arte

Concluimos com a frase de Alberto Manguel, extraída do capítulo “O tradutor como leitor”, de seu livro: *Uma História da Leitura*. E não poderia ser de outra forma, uma vez que toda a montagem da dissertação, a escolha dos artistas e teóricos citados e estudados em cada capítulo, refletem a experiência da pesquisadora enquanto artista. É muito relevante portanto, lembrar aqui que, o andarilho do conto de Franz Schubert (que era o próprio autor) também é o andarilho Wagner, através de Lohengrin, que não encontra seu “lugar nessa terra”; o amargurado andarilho Pedro, chorando por ter traído seu amo e que descobre depois que sua morada não é “nessa terra”; o andarilho condenado injustamente, Papillon, que durante treze anos foge de uma colônia penal à outra até encontrar seu “lugar nessa terra” e, por fim, o andarilho compositor Arnold Schoenberg, pai do Dodecafonismo, que jamais encontrou seu “lugar nessa terra”, tentando fazer-se entender e reconhecer...

Filmando Música apresenta uma unidade espiritual muito coesa e coerente com a poética de Adriana London, cujos trabalhos em pintura, desenho, vídeo e poesia, nada mais são que as peregrinações de um andarilho, o artista que não encontra seu “lugar nessa terra”, não obstante tenha plena consciência e absoluta convicção de sua missão. Schubert declarou que viera ao mundo “com o propósito único de compor”; entretanto, morreu na miséria, ignorado pelos editores de música, pelo grande público e até mesmo pelo genial Goethe, que só veio apreciar o compositor após a morte deste. Em outras palavras, suas produções artísticas jamais lhe deram retorno material, embora hoje, inúmeras pessoas ganhem muito com elas, de muitos modos. O mais irônico é que ainda pensamos que o artista não pode querer viver de sua arte (como já ouvimos de várias pessoas quando vendíamos livros de nossa autoria na rua, à moda de Plínio Marcos), como se a Arte não “valesse” como profissão.

Por que essa conclusão quase “transcendental” e que se volta para questões materiais? Bem, a finalidade da pesquisa acadêmica em Arte, cremos nós, no século XXI, quando

presenciamos uma destruição da Natureza e do homem pelo próprio homem, deve, no mínimo, servir para resgatar o humanismo perdido com a febre tecnológica e a paixão pelo braço mecânico tão preciso! (Recordando ainda que, mesmo com todo o cálculo preciso dos caríssimos computadores da N.A.S.A, ônibus espaciais têm explodido ao decolar, matando seus tripulantes. Não é uma crítica à N.A.S.A., muito menos às suas pesquisas, mas uma observação para aqueles que confiam na cientificidade (utilizando o termo como sinônimo de infalível) dos computadores e criticam os artistas que não fazem uso deles em seus projetos, como se isto garantisse uma Arte superior ou mais evoluída.

Outro aspecto a ser considerado é o histórico. Nossa visão da História não é linear, seqüencial. Entendemos que a História é dividida dessa forma para facilitar seu estudo e compreensão. Portanto, não julgamos que o que é mais antigo é menos evoluído e conseqüentemente, o que temos hoje, é mais evoluído. Assim, questões como a *superação* do que está sendo realizado por programas de computador em Arte, *não é uma preocupação nossa pois não se coaduna com nossa visão. Cada artista possui sua poética e técnicas a ela subordinadas.* Também não ousaríamos afirmar que Degas é superior ou *mais evoluído* que Michelângelo; Godard, superior ou mais evoluído que os irmãos Lumière; Schubert, superior a Beethoven. Para nós, tais juízos não fazem o menor sentido. O que nos interessa no estudo de nossa poética e estética, é a realização da obra e a recepção do público; como a obra interage com o meio e com os fruidores, de que modo pode contribuir para ampliar os horizontes da Arte e do Homem.

Bibliografia

(dissertações de mestrado, teses de doutorado, livros e partituras)

- ABUASSI, A. *A Importância do Roteiro na Produção Audiovisual de Ficção Experimental (Realismo Fantástico e Narrativa Não-Linear)*. Trabalho de Conclusão de Curso. p.122 São Paulo: Faculdade Montessori de Educação e Cultura, 2001.
- ARGAN, G.C. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira Editora, 1994.
- BACH, J.S. *Praeludium 1 (BWV846)* in: *Das Wohltemperierte Klavier. teil I*. Verlag München, 1997.
- _____. *Fuga II (BWV847)* in: *Das Wohltemperierte Klavier. teil I*. Verlag München, 1997.
- _____. *Matthaus-Passion*. Suíça: Édition Eulenberg N°953, 1967.
- BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1997.
- BOULEZ, P. *Le pays fertile chez Paul Klee*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
- CHION, M. *Audio-Vision: sound on screen*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- COPLAND, A. *Como ouvir (e entender) música*. trad. Luiz Paulo Horta.p.176. São Cristóvão: Editora Artenova S.A., 1974.
- COSTA, Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2000.
- COVACH, J. *Schoenberg and the occult: Some reflections on the "musical idea"*. in: *Theory and Practice: Journal of The Music Theory Society of New York State* 17 [1992:103-118]
- DEATHRIDGE, J.; DAHLHAUS, C. *Wagner*. Serie The New Grove. p.190. trad. Marija M. Bezerra. L&PM Editorial, 1988.
- DONDIS, D.A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DÜCHTING, H. *Paul Klee. Painting Music*. New York: München, 1997.

- EDGAR ALLAN POE POE, E. A. *Eldorado* in: Edgar Allan Poe/ Edgar Allan Poe Reader. editor: Ashley Stoudt. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 1993.
- EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- _____. *Cinematisme: Peinture et Cinéma*. p.312. Trad. Anne Zouboff. Editions Complexe, 1980.
- FARINA, M. *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher L.T.D.A., 1990.
- GEIRINGER, K. *Johann Sebastian Bach. O apogeu de uma era*. p.366 Trad. Álvaro Cabral. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.
- GODFROID, P. *Richard Wagner. L'Opera de la fin du monde*. Paris: Gallimard, 1988.
- HARNONCOURT, N. O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Trad. Luiz Paulo Sampaio. (coord. do Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio) p.259. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- JOLY, F. *A Cartografia*. p.17,84. trad.Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus Editora, 1ªreimpressão em 1997.
- KENNETH, LINDSAY & VERGO, P. *Complete Writings on Art - Kandinsky. (Documents of Twentieth Century Art)* Boston: G.K. Hall & Co., 1982.
- KAGAN, A. *Paul Klee/ Art & Music*. 2th ed. Ithaca & London: Gornell University Press, 1987.
- KINDERMAN, W. *Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music* in: Theory and Practice: Journal of The Music Theory Society of New York State 17 [1992:208-222]
- KHOURI, O. *Visualidade: Característica Predominante na Poesia da Era Pós-Verso: Apontamentos*. Revista de Comunicação da FAAP-FACOM n.º9, 2º semestre de 2001.
- KOBALD, K. *Franz Schubert y su tiempo*. trad.Carmela Eulate. 2ªed. Provenza, 101-Barcelona: Editorial Juventud, S.A.
- LAVRADOR, G.F. *Estudos de Semiótica Fílmica*. Introdução Geral e Prolegômenos. Porto: Afrontamento, 1984.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1981.
- LONDON, A. *A Gênese da Destruição*.p.500 São Paulo: Edição da Autora, Julho de 2005

- OLIVEIRA, P. C. de. *Videoclip: a imagem que o disco faz.* (dissertação de mestrado) São Paulo: ECA-USP, 1989.
- _____. *Videoclip: artemídia emergente.* (dissertação de doutorado) São Paulo: ECA-USP, 1992.
- PEDROSA, I. *Da Cor à Cor Inexistente.* Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1982.
- PEIXOTO, N.B. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Senac e Marca D'Água, 1996.
- PESIC, P. *Schubert's Dream.* p.136-144 19th-Century Music XXII/2 (Fall 1999) by The Regents of The University of California.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva Editora S.A., 1987.
- ROUSSEAU, R-L. *A Linguagem das Cores.* Trad. Constantino K. Riemma. São Paulo: Pensamento, 1980.
- SANZ, J.C. *El Lenguaje del Color.* Madrid: Hermann Blume, 1985.
- SEKEFF, M. *Curso e Dis-Curso do Sistema Musical (tonal).* São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2001.
- SHOENBERG, A; KANDINSKY, W. *Letters, Pictures, Documents.* p.221 translated by John C. Crawford. London; Boston: Faber&Faber, 1984.
- SHOENBERG, A. "Five Orchestral Pieces Opus 16" in: Five Orchestral Pieces and Pelleas und Mellisand in Full Score. p.157-167 New York: Dover.
- SCHUBACK, M.S.C. (seleção, tradução e comentários) *A Doutrina dos Sons de Goethe A Caminho da Música Nova de Webern.* p.96. Editora UFRJ, 1999.
- SCHUBERT, F. *Vier Impromptus opus posth.142 (D935)* in: Impromptus Moments Musicaux. Henle Verlag München.
- TOMÁS, L. *De Sons e Signos: Música, Mídia e Contemporaneidade.* São Paulo: Educ, 1998.
- TUAN, Y. Fu. *Topofilia. Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente.* São Paulo: Difel, 1980.
- VENTURI, L. *Para Compreender a Pintura. De Giotto a Chagall.* Trad. Nataniel Costa. Coleção Ideias e Formas 5. Lisboa: Editorial Estudios Cor, LDA., 1968.
- XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia
(filmes, vídeos e dvd's)

- BARCINSKI, P. *The Cage*. São Paulo: ECA-USP, 1997.
- _____. *The Stairs*. São Paulo: ECA-USP, 1998.
- COCTEAU, J. *Le Sang d'un Poète*. França, 1930.
- CLOUZOT, Henri-Georges. *Le Mystère Picasso*. 75 min. Filmsonor, 1956. FR.
- KIESLOWSKI, K. *Trois Couleur: Bleu*. FR/Polônia, 1994.
- KUROSAWA, A. *Rapsódia em Agosto*. Japão, 1991.
- LONDON, A. *Mão com Borboleta*. Brasil, São Paulo. Produção independente, 2001.
- SOKÚROV, A. *Arca Russa*. Rússia, 2002.
- TATI, Jacques. *Mon Oncle*. 110 min. Spectra Films; Le Film Del Centauro. 1958. FR.
- TATI, J. *Playtime*. França, 1961.

Discografia
(CD's e LP's)

- BACH, J.S., *Prelúdio n.º1* in: "Das Wohltemperierte Klavier I". Glenn Gould (piano). New York City: Sony Classical, 1962.
- _____, *Fuga n.º2* in: "Das Wohltemperierte Klavier I". Glenn Gould (piano). New York City: 30th Street Studio, Sony Classical, 1962.
- _____, *Matthaus-Passion*. Peter Schreier (regente) Holanda: Phillips, 1985.
- SCHOENBERG, A. *Farben* in: Five Orchestral Pieces Opus 16. Pierre Boulez (regente). New York City: Sony Classical, 1976.
- SCHUBERT, F. *Impromptus Opus 142, n.º1* in: Schubert Impromptus (completo) Murray Perahia (pianista) Columbia: CBS, 1983.