

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**DA CANÇÃO AO CINEMA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *OLHOS NOS
OLHOS EM O ABISMO PRATEADO***

Camila da Silva Sousa

Teresina – PI
2020

CAMILA DA SILVA SOUSA

DA CANÇÃO AO CINEMA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *OLHOS NOS OLHOS EM O ABISMO PRATEADO*

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

Teresina-PI
2020

S725c Sousa, Camila da Silva.

Da canção ao cinema: a tradução intersemiótica de *Olhos nos olhos* em *O Abismo prateado* / Camila da Silva Sousa. – 2020.

124 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina - PI, 2020.

“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

“Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.”

“Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

1. Olhos nos olhos. 2. O Abismo prateado. 3. Canção brasileira. 4. Cinema brasileiro. 5. Tradução intersemiótica. I. Título.

CDD: 469.02



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

**DA CANÇÃO AO CINEMA: A *TRADUÇÃO* INTERSEMIÓTICA DE OLHOS NOS OLHOS EM O
ABISMO PRATEADO.**

CAMILA DA SILVA SOUSA

Esta dissertação foi defendida às 14h, do dia 15 de maio de 2020, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado** (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI
Orientador

Professor Dr. Francisco Oliveira Barros Júnior – (UFPI)
1º Examinador

Professor Dr. José Wanderson Lima – (UESPI)
2º Examinador

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos –UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da
UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

AGRADECIMENTOS

À CAPES em convênio com a FAPEPI pelo apoio financeiro prestado, sem o qual não haveria possibilidades para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao prof. Dr. Feliciano Bezerra por aceitar orientar minha pesquisa.

Aos professores doutores José Wanderson Lima Torres e Shirlei Marly Alves pelo apoio e incentivo prestado.

À minha mãe que forneceu toda a estrutura possível para que eu pudesse seguir sem tantos problemas.

Finalmente, ao Abraão Amaral, por estar ao meu lado em todos os momentos.

Transposição

*Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos.*

*Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vidaluz
que instaura jardins na amplitude*

*que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.*

(Orides Fontela)

RESUMO

Essa dissertação objetivou analisar o processo de tradução intersemiótica ocorrido na recriação da canção *Olhos nos olhos* (1976), do compositor Chico Buarque de Hollanda, nos procedimentos estéticos do filme *O Abismo Prateado* (2011), do cineasta Karim Aïnouz. Partindo disso, as presentes análises perpassaram três momentos vivenciados pelo eu-lírico feminino da canção e pela protagonista do filme, são eles: o abandono, a aflição e a aceitação. Para a realização de tais intentos, houve, primeiramente, a caracterização dos recursos estéticos utilizados tanto na canção como no filme; em seguida, a partir da apreensão das formas gerais e dos intracódigos, explicou-se como ocorre a tradução intersemiótica entre os sistemas semióticos cancionista e cinematográfico, tendo em vista o horizonte de equivalências e diferenças; e, por fim, interpretou-se os efeitos de sentido subjacentes ao processo tradutório estabelecido. Esta pesquisa tem, enquanto *corpora*, os dois objetos artísticos já destacados, caracterizando-se, metodologicamente, como qualitativa, quanto à sua natureza; descritiva e interpretativa, em relação aos objetivos; e bibliográfica, no que tange aos procedimentos técnicos. No que diz respeito aos teóricos que sustentam o estudo aqui proposto, foram utilizados autores como Peirce (2005), Pignatari (2004), Santaella (2005) e Coelho Neto (2010) para fundamentar as questões teóricas que envolvem a Semiótica Peirciana, além de Jakobson (2007), Haroldo de Campos (2015), Thais Diniz (1999) e Julio Plaza (2013) para tratar dos pressupostos da teoria da tradução intersemiótica. Quanto aos estudiosos utilizados para tratar de cada sistema semiótico em específico, recorreu-se a teóricos da semiótica da canção, caso de Luiz Tatit (1994; 2001; 2004) e Peter Dietrich (2008), além de pensadores da linguagem cinematográfica, como Martin (2005), Jacques Aumont (2012) e Bordwell; Thompson (2013). Em análises realizadas, constatou-se que a forma cinematográfica constitui o processo de tradução intersemiótica a partir de recursos visuais e sonoros, tais como sons diegéticos, ângulos de filmagem, movimentos de câmera e construção de cenários, compondo interseções com os usos estéticos da canção, a exemplo dos efeitos de passionalização, figurativização e tematização, as prossecuções e distensões melódicas, os ataques rítmicos, entre outros. Apesar disso, conclui-se que o cineasta Aïnouz direciona sua narrativa para a abordagem dos aspectos subjetivo e sensorial da personagem, focalizando sua angústia e sua exasperação; enquanto o cancionista Buarque trata mais do processo de superação da mulher e das fases de sua disjunção amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: Olhos nos olhos; O Abismo prateado; Canção brasileira; Cinema brasileiro; Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT

This aim of this thesis was to analyze the intersemiotic translation process that took place in the recreation of the song *Olhos nos Olhos* (1976) by the Brazilian songwriter Chico Buarque de Hollanda, within the aesthetic procedures of the film *O Abismo Prateado* (2011), by the filmmaker Karim Aïnouz. Based on that, this work encompasses analysis on three situations in which both the female lyrical self of the song and the protagonist of the film experienced, which were: abandonment, distress and acceptance. In order to achieve that, the data analysis of this research was executed in three steps: at first, the aesthetic resources used both in the song and in the film were characterized; then, from the apprehension of the general forms and the intracode present in both narratives, it was explained how the intersemiotic translation takes place between the semiotic systems of the songwriting and cinematic subjects, considering their similarities and differences; finally, the effects on meaning underlying the process of intersemiotic translation were interpreted. This research has, as its *corpora*, the two already stated artistic objects, being methodologically characterized as: qualitative, in terms of nature; descriptive and interpretive, in relation to the objectives; and bibliographic, regarding its technical procedures. Regarding the theoretical framework, this research was based on the studies of Peirce (2005), Pignatari (2004), Santaella (2005) and Coelho Neto (2010), theorists who cover Peirce's theory of Semiotics. In order to support the intersemiotic translation theory, the assumptions of Jakobson (2007), Haroldo de Campos (2015), Thais Diniz (1999) and Julio Plaza (2013) were taken into account. Each semiotic system was also explained and supported, thus the studies of Luiz Tatit (1994; 2001; 2004) e Peter Dietrich (2008) regarding music theories and the assumptions of Martin (2005), Jacques Aumont (2012) e Bordwell; Thompson (2013) regarding the cinematic language were used. Through data analysis, it was verified that the cinematic format represents the process of intersemiotic translation by making use of audiovisual resources, such as: diegetic sounds, shooting angles, camera movements and the development of scenery. These resources intersect with the aesthetic use of the song, so that they can produce the effects of *passionalização*, *figurativização* and *tematização*, melodic distension, rhythmic attacks, among others. Nevertheless, it was concluded that the filmmaker Aïnouz drives his narrative to the approach of subjective and sensory aspects of the character, giving focus to her anguish and exasperation; while the songwriter Buarque exploits the phases of the character's separation and also how she managed to overcome it all.

Keywords: Olhos nos olhos (Eyes to eyes); O Abismo prateado (The silver abyss); Brazilian song; Brazilian movie; Intersemiotic translation.

TABELA DE FIGURAS

Figura 1: Relação triádica do signo peirciano	18
Figura 2: Caráter metassignificativo do signo.	19
Figura 3: Macroforma da canção e do filme.	66
Figura 4: Arranjo musical da canção.....	69
Figura 5: Cenas do aeroporto.	71
Figura 6: Resignação de Violeta.....	73
Figura 7: Primeiro período da canção.	74
Figura 8: Djalma deslocado em meio à cidade.	77
Figura 9: Distanciamento de Djalma.....	79
Figura 10: Descoberta da partida de Djalma.....	80
Figura 11: Primeira frase do segundo período da canção	84
Figura 12: Violeta inicia sua busca.	86
Figura 13: Cena da construção.	89
Figura 14: Violeta na floresta.	92
Figura 15: Violeta perdida.....	94
Figura 16: Ida ao mar.	96
Figura 17: Segunda frase do segundo período da canção	98
Figura 18: Terceiro período da canção	100
Figura 19: Sétimo período da canção	102
Figura 20: A aceitação.	104
Figura 21: O sol a clarear o horizonte de Nassir e Bel.....	107
Figura 22: Quarto período da canção	109
Figura 23: Oitavo período da canção	109
Figura 24: Quinto período da canção	112
Figura 25: Sexto período da canção	114
Figura 26: Encontro com Nassir e Bel	115
Figura 27: Cantando Olhos nos olhos.	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SEMIÓTICA E ESTÉTICA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	15
1.1 A Semiótica Peirciana.....	15
1.2 O Signo Estético	22
2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PERCURSO ENTRE LINGUAGENS	26
2.1 Tradução: Conceitos e Reflexões	26
2.2 Modelo Teórico Plaziano.....	30
3 CANÇÃO E CINEMA: PARTICULARIDADES E INTERSECÇÕES	39
3.1 A Semiótica da Canção	39
3.2 Teoria Descritiva e Estética do Cinema.....	47
4 METODOLOGIA E CONSIDERAÇÕES SOBRE OS <i>CORPORA</i>	56
4.1 Procedimentos metodológicos	56
4.2 Considerações sobre o <i>corpus</i> I: canção.....	58
4.3 Considerações sobre o <i>corpus</i> II: filme	61
5 O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CANÇÃO <i>OLHOS NOS OLHOS</i> PARA O FILME <i>O ABISMO PRATEADO</i>	65
5.1 Estruturação geral das formas	65
5.2 Do abandono.....	74
5.3 Da aflição.....	83
5.4 Da aceitação.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

A linguagem é um fenômeno multifacetado que se manifesta nas mais diversas formas e, portanto, fornece diferentes experiências de sentido, a depender de seu suporte. Nesse sentido, esta pesquisa trata da relação entre duas linguagens distintas e explica como esse processo engendra sensações no modo de se apreender uma narrativa artística.

O longa-metragem intitulado *O abismo prateado* (2011), de autoria do cearense Karim Aïnouz, constitui o que Julio Plaza (2013) entende pelo epíteto de tradução intersemiótica, cuja definição abrange toda narrativa gerada a partir de outra que advenha de um sistema semiótico diferente. No caso do filme citado, este foi produzido tendo como obra de partida a canção *Olhos nos olhos* (1976), de Chico Buarque. Assim, essa produção se insere em um conjunto de obras cinematográficas atípicas visto que, ao invés de se inspirar no sistema semiótico literário, parte do sistema cancionista.

Considerando tal exclusividade, foram feitas pesquisas prévias acerca de produções que abordam a relação entre canção e filme, a fim de identificar trabalhos que forneçam contribuições para o presente percurso. Para tanto, realizou-se consultas no banco de teses e periódicos da CAPES e em algumas revistas científicas, disponibilizadas eletronicamente. Por meio desses levantamentos, encontrou-se três produções acadêmicas que se destacam em meio às pesquisas, cuja abordagem diz respeito ao cinema de Aïnouz e as composições de Chico Buarque.

O primeiro trabalho, *As paisagens do filme O abismo prateado* (2016), produzido por Aline Aparecida de Souza Vaz¹, trata-se de um artigo apresentado no GT *História da Mídia Audiovisual e Visual*, integrante do 6º Encontro Regional Sul de História da Mídia. Disponibilizado eletronicamente na revista *Domínios da imagem*, o trabalho faz uma análise das relações estabelecidas entre os personagens e as paisagens do filme *O abismo prateado*, investigando como as paisagens da película conseguem estabelecer metáforas e manter relações de sentido com os personagens.

A segunda pesquisa encontrada diz respeito à dissertação de mestrado intitulada *Fronteiras e fluxos: movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz*, de Marcela Ferreira Correia². Disponibilizada no banco de teses da CAPES, o trabalho aborda a questão imagética presente nos filmes de Karim Aïnouz. A pesquisa abrange aspectos visíveis tanto em *O*

¹ Doutoranda e Mestra do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Tuiuti do Paraná (FCSA-UTP).

² Mestra em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

abismo prateado (2011), como em outras produções do diretor, caso do filme *O céu de Suely* (2006), buscando compreender o vínculo estabelecido entre os filmes do diretor cearense, as artes visuais, e, conseqüentemente, a obra do diretor como um todo.

O último trabalho a ser destacado diz respeito ao artigo *Entre a canção e o conto: Olhos nos olhos de Chico Buarque por Olhos nus: olhos de Mia Couto* (2014), de Francielle Silva Santos³. O texto presente na revista *Línguas & Letras* aborda o diálogo estabelecido entre a canção *Olhos nos olhos* (1976), de Chico Buarque, e o conto *Olhos nus: olhos*, do escritor moçambicano Mia Couto – obra que faz parte de uma coletânea de 10 contos que recriam canções de Chico. Apesar de não manter relação direta com os objetivos desta pesquisa, o trabalho de Santos foi destacado pelo fato de, assim como a análise aqui proposta, estudar a recriação da canção *Olhos nos olhos* para outro sistema semiótico, mesmo que, analisando a transposição da canção para uma mídia diferente da estudada neste trabalho (canção/filme).

O destaque atribuído aos trabalhos acima citados levou em conta o fato de se assemelharem a esta pesquisa tanto em relação à canção, como ao diretor e filme analisados. No entanto, é visível que ambos se distanciam do foco dado pela análise aqui proposta. Durante o processo de levantamento dos antecedentes, fez-se notório o fato de não terem sido encontrados trabalhos que tratem, especificamente, das relações estabelecidas entre os objetos deste estudo. Dessa forma, vê-se que as discussões sobre os diálogos entre diferentes linguagens artísticas culturais e, mais especificamente, entre canção e filme, estão em fase de formação – justificando a pouca frequência de trabalhos abordando essas duas linguagens.

Tendo em vista os aspectos elencados acima, a presente pesquisa analisa como ocorre o processo de tradução intersemiótica na recriação da canção *Olhos nos olhos* (1976) nos procedimentos estéticos do filme *O Abismo Prateado* (2011). Nesse percurso, primeiramente buscou-se caracterizar os recursos estéticos da canção e do filme; em seguida explicar como ocorre o processo de tradução intersemiótica entre as linguagens; e, por fim, interpretar os efeitos de sentido subjacentes ao processo tradutório. Partindo disso, foram estabelecidas duas questões que nortearam a pesquisa, são elas: quais os recursos estéticos utilizados na canção e no filme, tendo em vista os três momentos narrativos – o abandono, a angústia e a aceitação? E como ocorre o processo de tradução intersemiótica entre a canção e o filme?

Considerando o vigente cenário fílmico nordestino, a presente pesquisa torna-se atual por estudar o diretor Karim Aïnouz, que faz parte de um conjunto de cineastas de referência

³ Mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

na esfera do cinema nacional e internacional. Dessa forma, é imprescindível a elaboração de estudos que abordem tanto as produções como as diversas estéticas desenvolvidas por esses diretores, cuja região, apesar da desigualdade econômica em relação ao eixo Rio-São Paulo, tem se projetado culturalmente a partir de filmes de reconhecida qualidade artística.

Do ponto de vista pessoal, a primazia dada à temática deste trabalho deve-se ao contato prematuro que tive com a Literatura Comparada nos primeiros períodos da graduação na *Universidade Estadual do Piauí* (UESPI) com a docente Aurinívea de Assis e, em especial, à descoberta de ambos os objetos de estudo em 2017, durante uma viagem à cidade de Fortaleza (cidade do diretor em análise), quando pude visitar o *Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura* e visualizar o cartaz do filme *O Abismo Prateado*. A partir daí, procurei assistir à película e tive interesse em analisar o processo de transposição fílmica no meu trabalho de TCC, embora não houvesse especialista para orientar tal pesquisa, já que a referida docente, estudiosa da área, passou a lecionar no estado do Ceará. Coincidentemente, o novo professor a assumir a turma, Wanderson Torres, tinha como foco a Literatura Comparada e pôde orientar minha monografia *Da linguagem lítero-musical à cinematográfica: a recriação da música “Olhos nos olhos” de Chico Buarque em “O abismo prateado” de Karim Aïnouz*, concebendo a canção apenas em seu aspecto literário devido a impossibilidade de se aprofundar nas questões musicais em um curto período de tempo.

A escolha acadêmica por continuar com esta pesquisa no mestrado foi motivada pelo interesse em utilizar uma abordagem mais consistente em relação ao trato da linguagem cancionista, através do acréscimo da teoria da Semiótica da Canção recomendada pelo orientador do presente trabalho, Feliciano Bezerra. Assim, pude verificar, de forma detalhada, como o diretor do filme conseguiu movimentar diversas ferramentas disponibilizadas pelo cinema para recriar uma nova narrativa baseada na canção de Chico Buarque. Tendo em vista que ambos os autores possuem respaldo tanto no campo cinematográfico, quanto na crítica literária e musical nacional, fez-se necessário compreender de maneira mais sofisticada sobre o processo de criação artística de suas produções, o que pude levar adiante nesta dissertação.

Por fim, o tema da pesquisa torna-se pertinente dentro do universo acadêmico por contribuir para as discussões a respeito da tradução intersemiótica entre linguagens. Essa contribuição foi destacada, inclusive, pelo fato dos dois objetos de estudo corresponderem a uma recriação não usual no campo artístico, tendo em vista a relação entre canção e filme. Sendo assim, esperamos que o presente trabalho contribua ao campo teórico-metodológico da tradução intersemiótica e da semiótica pierciana em geral.

O trabalho foi dividido em cinco capítulos. De início, em *Semiótica e Estética:*

pressupostos teóricos, serão abordados os postulados teóricos da semiótica moderna, desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Com isso, serão elencados e discutidos os conceitos relevantes para a constituição da teoria através de autores como Peirce (2005), Pignatari (2004), Santaella (2005) e Coelho Neto (2010). Mais à frente, discorrer-se-á a respeito das especificidades inerentes ao signo estético e as implicações resultantes de seu caráter singular.

Quanto ao capítulo seguinte, *A tradução intersemiótica: percurso entre linguagens*, este versará sobre as problemáticas e constituição da tradução intersemiótica. Ademais, apresentar-se-á a sistematização do modelo de análise desenvolvido por Julio Plaza (2013), a partir dos estudos de teóricos como Haroldo de Campos (2015), discorrendo sobre categorias suscetíveis de apreender o fenômeno tradutório.

Dando prosseguimento a pesquisa, considerando a necessidade de compreender como funciona a organização interna dos dois sistemas semióticos trabalhados, o capítulo *Canção e cinema: particularidades e intersecções* é constituído tanto pelos pressupostos da teoria cancionista, utilizando autores como Luiz Tatit (1994; 2001; 2004) e Peter Dietrich (2008), como pela teoria cinematográfica, através de autores como Jacques Aumont (2012), Martin (2005) e Bordwell e Thompson (2013).

Já o quarto capítulo, *Metodologia da pesquisa e considerações sobre os corpora*, será dedicado exclusivamente para tratar dos procedimentos metodológicos utilizados na construção da pesquisa e fazer a apresentação dos objetos e das características estilísticas dos criadores dos objetos estéticos analisados neste estudo. Por fim, em *O processo de tradução intersemiótica da canção olhos nos olhos para o filme o abismo prateado*, são produzidas as análises dos objetos estéticos, visando avaliar três momentos da canção e do filme, a saber: o abandono, a angústia e a aceitação.

1 SEMIÓTICA E ESTÉTICA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Os estudos sobre a linguagem humana, sobretudo a partir da consolidação do Estruturalismo Linguístico no século XX, marcaram a solidificação do que se poderia intitular logocentrismo, isto é, a extrema importância dada às reflexões sobre o signo verbal, em detrimento dos signos não verbais. Nos anos de 1950, teóricos estruturalistas, a fim de dar continuidade ao legado de Ferdinand de Saussure e preencher tal lacuna, fundaram a Semiologia, área científica sugerida pelo próprio linguista genebrino, que objetivava, em tese, fazer a abordagem de todos os sistemas de signos, tendo a Linguística como área principal.

Entretanto, a tentativa de criação de uma ciência geral dos signos, empreendida pelos estruturalistas, demonstrou-se limitada em decorrência do seu forte entrelaçamento com postulados incorporados da Linguística. As dicotomias saussurianas e demais conceitos desenvolvidos para a análise verbal passaram a ser aplicados nas abordagens de objetos não verbais, o que resultou na condição de um verbalismo exacerbado (PIGNATARI, 2004). É somente a partir dos anos 1970, especificamente no I Congresso Internacional de Semiótica em 1974, em Milão, que os pressupostos de Charles Sanders Peirce passaram a ser difundidos pela comunidade acadêmica, proporcionando a ampliação da tradição semiologista.

Diante dessas problemáticas, este capítulo destinar-se-á, primeiramente, a tratar dos conhecimentos gerais subjacentes à semiótica moderna peirciana, utilizando os próprios escritos do teórico, assim como autores que abordam os conceitos definidos nesta teoria, é o caso de Décio Pignatari (2004) e Coelho Neto (2010). Posteriormente, discorrer-se-á sobre as idiossincrasias inerentes ao objeto estético e, neste caso, far-se-á uso de estudos com Julio Plaza (2013).

1.1 A Semiótica Peirciana

Charles Sanders Peirce é o pensador norte-americano responsável pelo desenvolvimento do modelo teórico que possibilitou a apreensão das idiossincrasias de outros sistemas semióticos, distanciando-se, assim, de uma abordagem demasiadamente verbal e concebendo pressupostos importantes à criação de uma futura teoria que tratasse do problema da tradução intersemiótica. Para tanto, Peirce ampliou a noção de signo e, conseqüentemente, a noção de linguagem, ao propor o conjunto de relações triádicas do signo, diferindo-se da dicotomia *significado/significante* formulada por Saussure. Conforme o modelo sêmico de

Peirce, toda e qualquer relação de sentido pode ser dividida em três níveis:

Relações triádicas de Comparação são as que fazem parte da natureza das possibilidades lógicas. Relações triádicas de Desempenho são as que fazem parte da natureza dos fatos reais. Relações triádicas de Pensamento são as que fazem parte da natureza das leis (PEIRCE, 2005, p. 49).

Conhecidas também como Primeiridade, Secundidade e Terceridade, respectivamente, essas três categorias equivalem a níveis de complexidade crescentes, desde o estágio mais elementar do signo até o mais abstrato. A primeira categoria corresponde ao nível do sentimento imediato, aquilo que estabelece uma possibilidade de significação, como uma determinada cor que está sem ligação com qualquer outro elemento. A segunda categoria diz respeito ao nível da comparação, na medida em que um fenômeno é relacionado a outro, de modo a estabelecer relações de ação/reação entre ambos, a exemplo da associação entre o céu e a cor azul. E a terceira categoria equivale ao nível mais complexo, de generalização ou da norma, que relaciona um segundo fenômeno a um terceiro, de modo a estabelecer relações lógicas, como a constatação, por exemplo, de que o azul do céu pode estar triste.

A partir das três categorias universais apresentadas, Peirce sistematiza toda sua teoria semiótica e enquadra todas as coisas em concepções triádicas, cujos níveis variam entre os elementares, os intermediários e os complexos. Com base nessas noções tricotômicas, as quais serão aplicadas à própria noção de signo, ele rompe com as dicotomias saussurianas, acrescentando um terceiro elemento a sua classificação dos signos, suficiente para abranger a totalidade dos sistemas semióticos: o Interpretante. Segundo Peirce (2005),

um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto* (PEIRCE, 2005, p. 46, grifos do autor).

Em suma, o signo peirciano constitui-se de três elementos, a saber, o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*. O *representâmen* equivale à representação que se tem de determinada coisa, seu objeto, e que, concomitantemente, direciona alguém a esse objeto, a partir da constituição de outro signo, seu interpretante. Conforme este modelo, percebe-se que, além de Peirce trazer o acréscimo do terceiro elemento, ele também considera relevante a colocação do objeto como constituinte da relação triádica de signo, elemento desconsiderado na teoria

saussuriana e que, na semiótica peirciana, terá implicações teóricas fundamentais.

O Objeto da relação triádica do signo, seja aquele pertencente à realidade concreta ou abstrata, adquire fundamental importância nos pressupostos de Peirce por ser um elemento a partir do qual é constituída a base primeira do signo, o Representâmen, cuja concretude, por conseguinte, determina o terceiro elemento, o Interpretante. Ressalta-se que os três elementos, correspondentes às três categorias universais, formam uma unidade de significação, sendo o Objeto parte *sine qua non* na simbiose triádica proposta pelo teórico norte-americano.

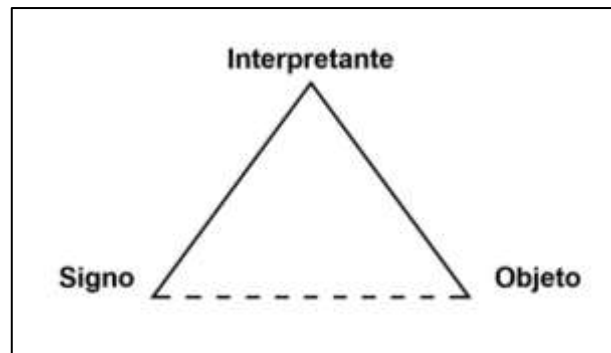
O Objeto pode dividir-se em duas categorias, intituladas Objeto Imediato e Objeto Dinâmico. O primeiro diz respeito a qualquer Objeto que é apreendido por intermédio do signo, compreendendo apenas a representação feita da coisa ou evento equivalente. Como exemplo, poder-se-ia citar uma transmissão de partida de futebol via aparelho televisivo, em que se têm um conjunto de signos (as imagens da televisão), representando/mediando um evento do mundo real. Já o segundo se refere ao Objeto tal como se apresenta no mundo real, sem que haja a interferência ou mediação de um determinado signo. A título de ilustração, ter-se-ia uma partida de futebol assistida presencialmente, sem qualquer mediação sígnica.

Outrossim, não apenas o Objeto apresenta subdivisões, mas também o terceiro elemento da relação triádica, o Interpretante. Conforme já visto, o signo só adquire sua significação relativa ao objeto mediante a criação de um terceiro elemento semelhante. Este, por conseguinte, apresenta-se sob três formas: Interpretante Imediato, Interpretante Dinâmico e Interpretante Final. Para Coelho Neto (2010), o Interpretante Imediato se refere ao Interpretante de um determinado signo cuja compreensão encontra-se em seu estado mais exato. Já o Interpretante Dinâmico corresponde aos efeitos de sentido concretamente despertados pelo signo. E o Interpretante Final se refere à relação lógica que se estabelece entre o processo de significação e seu Objeto.

Poder-se-ia ilustrar esses conceitos a partir de uma situação, na qual alguém ouve o toque do celular (signo) como índice de uma mensagem recebida (objeto). Neste caso, a constatação, de que alguém está buscando estabelecer diálogo, corresponde ao Interpretante Imediato, os efeitos despertados pela chegada da mensagem de acordo com uma expectativa específica de quem a recebe corresponde ao Interpretante Dinâmico e a forma com que o intérprete compreende a mensagem e a responde corresponde ao Interpretante Final.

Em suma, esses três elementos (Representâmen, Objeto e Interpretante) formam um diagrama triangular que perpassa toda a teoria semiótica peirciana. Ademais, tomando como base a representação gráfica proposta por Ogden e Richards *apud* Coelho Neto (2010), ter-se-ia a seguinte figura, como modo de exemplificação da relação triádica do signo de Peirce:

Figura 1: Relação triádica do signo peirciano



Fonte: Ogden e Richards *apud* Coelho Neto (2010).

Tendo em mente o esquema apresentado, observa-se que os elementos constituintes do diagrama triangular estabelecem ligações entre si, de naturezas distintas, ilustradas pelas linhas retas, que representam relações diretas, e a linha pontilhada, que representa uma relação indireta. Tal adaptação gráfica é feita pelo fato de existir, entre o representâmen e o interpretante, uma convergência mútua, isto é, tanto o representâmen implica na invocação de outro signo, equivalente ou mais desenvolvido, no caso o interpretante, quanto o interpretante oferece ao representâmen possibilidades de significação, pré-dispondo outros signos. Da mesma forma, a relação existente entre interpretante e objeto pode, até certo ponto, ser direta. Tanto o interpretante implica na percepção acerca de determinado objeto, como o objeto acarreta na impressão de sentido acerca do seu signo correspondente.

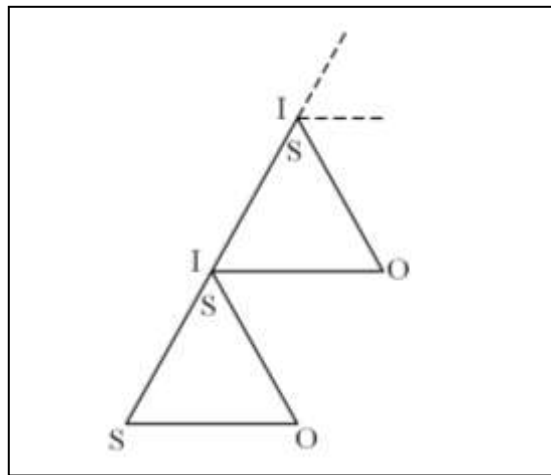
Por outro lado, entre o representâmen e objeto a relação existente não necessariamente acontece de forma direta, o que explica o tracejado graficamente representado para ilustrar a ligação entre ambos. De certo modo, essa problemática recai na discussão da arbitrariedade do signo, não em relação à oposição conceito/significante, mas sim aquela que assinala a inexistência de uma motivação natural entre o signo e o objeto representado. Ressalta-se, entretanto, que em relação a determinados tipos de signo, como o índice e o ícone, haveria relativa ligação de obrigatoriedade, conforme se verá em seguida.

Além disso, levando-se em conta, ainda o problema da arbitrariedade e o terceiro elemento introduzido por Peirce, o interpretante, observa-se, a partir deste elemento, que o signo não adquire significação independente, já que é necessário que ele se remeta a outros signos. Nesse caso, o signo peirciano difere do modelo saussuriano, ou seja, ao invés da ligação entre a materialidade significante e a ideia do objeto ser arbitrária, ela passa a ser, no modelo de Peirce, uma relação necessária, na qual um signo depende de terceiros. O

acréscimo do terceiro elemento na noção de signo oferece, pois, uma solução mais adequada para a problemática da arbitrariedade.

Desse modo, a representação do triângulo de Ogden e Richards apresenta certa inconstância, já que “a Mente (ou semiose) é um processo de geração infinita de significações, razão pela qual aquilo que era um Terceiro numa dada relação triádica passa a ser um Primeiro numa outra relação triádica” (COELHO NETO, 2010, p. 66). Em decorrência da função metassignificativa do Interpretante, que possibilita pensar um signo através de outros signos, poder-se-ia representar a relação triádica peirciana da seguinte forma:

Figura 2: Caráter metassignificativo do signo.



Fonte: Coelho Neto (2010).

Considerando a figura acima apresentada, verifica-se o processo a partir do qual o signo gera outro pela mediação do Interpretante. Este, por sua vez, torna-se um novo Objeto constituindo uma das bases do funcionamento de outra tríade que será pensada novamente através do Interpretante e assim em *ad infinitum*. Nesse sentido, o signo é a unidade de sentido que funciona apenas quando estabelece relações triádicas compostas pelo Representâmen, Objeto e pelo Interpretante, elementos cuja materialidade terá desdobramentos específicos intitulados de tricotomias.

Peirce, ao longo de sua vida de pesquisador, desenvolveu dez tricotomias, dentre as quais três se destacam: a primeira em relação ao Signo, a segunda em relação ao Objeto e a terceira em relação ao Interpretante. Quanto à primeira tricotomia, Pignatari (2004) afirma que, “no vértice-do-signo (considerado em si mesmo), pode ele ser classificado em *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno*, que correspondem, pela ordem, à primeiridade,

secundidade, terceiridade” (PIGNATARI, 2004, p. 51, grifos do autor).

O qualissigno corresponde a uma qualidade incorporada em um signo, como, por exemplo, a cor vermelha. Quanto ao sinsigno, é uma coisa ou fenômeno de existência real, que também se constitui em um signo e apresenta um ou mais qualissignos, caso exemplar do sangue que é vermelho. Por fim, o legissigno equivale às leis e normas estabelecidas socialmente, correspondentes a um signo, que comportam um ou mais sinsignos, como a imagem de uma bolsa de sangue em um anúncio, enfatizando a necessidade de doação.

Dando continuidade às tricotomias peircianas, Pignatari esclarece que “no vértice-do-objeto, o signo (em relação ao seu objeto) pode ser um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*”, lembrando que esses elementos se aproximam das categorias universais de primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente (PIGNATARI, 2004, p.51, grifos do autor). Quanto ao ícone, pode-se defini-lo como sendo um representâmen que, devido à semelhança mantida com seu objeto, acaba constituindo-se como signo completo. O ícone genuíno é sempre signo de uma possibilidade de sentidos e, portanto, representa um qualissigno.

Quando se trata de ícones degenerados, Peirce classifica-os em três tipos, a saber: as imagens, que correspondem a uma qualidade simples e elementar, os diagramas, que traduzem algo através de operações diádicas e relativamente semelhantes ao objeto, e as metáforas, que correspondem aos paralelismos estabelecidos. A exemplo do ícone, poder-se-ia citar o caso da pintura de um carro, com relação a qual o objeto, o veículo, mantém uma ligação de semelhança hipoicônica.

Quanto ao índice, pode-se designá-lo como um signo que está diretamente ligado ao seu objeto a partir de uma relação na qual um se remete ao outro. De certa forma, o índice também se caracteriza como uma espécie de ícone, no entanto, sua diferença consiste no fato de estar imediatamente relacionado ao objeto, ao invés de apenas possuir analogias ou semelhanças. A título de exemplo, pode-se citar a fumaça que sai do motor do carro como índice do motor batido.

Em relação ao símbolo, pode-se classificá-lo como um signo que se refere ao objeto por relações de convenções ou normas estabelecidas socialmente. Pertencendo ao nível da terceiridade, o símbolo também pressupõe um índice, porém de natureza mais complexa, visto que, apresenta ideias gerais e lógicas estabelecidas através da mediação de elementos terceiros. O símbolo se aplicaria ao primeiro gráfico proposto, de Ogden e Richards, uma vez que, para haver ligação entre o Objeto e o Representâmen, se necessitaria da mediação de um terceiro elemento, seu Interpretante. Por exemplo, a palavra “carro” que, através de convenções sociais, passa a representar um meio de transporte rodoviário individual.

Finalizando as três tricotomias peircianas, Pignatari afirma que “no vértice-do-interpretante [...] pode o signo dividir-se em *rema*, *dicissigno* e *argumento*”, submetidos igualmente às três categorias universais (PIGNATARI, 2004, p. 54). O Rema, o Dicissigno e o Argumento correspondem a tipos de derivações providas de um signo precedente, mediadas pela função metassignificativa do Interpretante, ou seja, os elementos da terceira tricotomia são frutos da relação contínua que os signos estabelecem entre si.

O Rema, primeiro elemento da terceira tricotomia, corresponde a um signo que desenvolve a função de possibilidade de sentido para seu Interpretante e que pode ser verificável. Nesse sentido, o Rema consiste na unidade mínima de significação gerada a partir do Interpretante, sendo qualquer palavra passível de representação do rema, como o exemplo da palavra “vermelho”.

No que diz respeito ao Dicissigno ou Signo Dicente, pode-se defini-lo como signo de existência real equivalente a uma proposição gerada a partir de dois ou mais remas. Estando em um nível intermediário, o Dicissigno comporta uma materialidade semântica, relativamente completa, servindo de base para a constituição de elementos mais complexos, como o Argumento, que será explicitado a seguir. É o caso da proposição “este vermelho está sujo!”, inserida em determinado contexto.

A respeito do Argumento, terceiro elemento do vértice-do-interpretante, pode-se dizer que este consiste em um signo em forma de lei ou de enunciado, gerado em virtude de seu Interpretante. Correspondendo ao nível complexo, de terciridade, o argumento comporta uma unidade semântica completa que permite a colisão/resultado de dois ou mais Dicissignos, implicando em uma operação pragmática. Por exemplo, relações lógicas, premissas ou operações do tipo “se A é B, e B é C, logo A é C”.

Assim encerradas as tricotomias peircianas do signo, percebe-se que, a partir desse tipo de abordagem, é possível abranger de forma mais exaustiva a totalidade dos sistemas semióticos. Entretanto, as divisões tricotômicas não são fechadas de maneira estanque, são conceitos que têm a finalidade de organizar e descrever fenômenos heterogêneos e, portanto, podem ter desdobramentos ainda mais variados.

Peirce, reconhecendo tal natureza poliédrica dos signos, desenvolveu, ao longo de seus estudos, dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos, das quais nem todas foram suficientemente desenvolvidas. O que mais se pôde observar, porém, através dessas classificações, é que os fenômenos de significação se constituem por meio de relações combinatórias, as quais se intitulam: relações de contiguidade e de semelhança:

Partindo das duas formas fundamentais e fundantes de associação (segundo o filósofo inglês David Hume, do século XVIII), a *similaridade* e a *contiguidade*, temos que as associações por similaridade constituem os paradigmas, eixos paradigmáticos ou de seleção de qualquer sistema de signos; já as associações por contiguidade formam os sintagmas, eixos sintagmáticos ou combinatórios (PIGNATARI, 2004, p. 22, grifos do autor).

Esses dois conceitos atentam para o fato de que através de associações, um signo tende a se ampliar até atingir um nível de combinação mais complexo. Enquanto a similaridade reúne em torno de si elementos que estejam em relação de igualdade, como ícones, qualissignos e remas, a contiguidade reúne elementos contextuais e lógicos, pertencentes aos níveis do sinsigno, índice etc. ou do legissigno, símbolo etc. A título de exemplificação, poder-se-ia citar uma placa de trânsito com a letra “E” no interior de um círculo vermelho, indicando que naquele determinado local é permitido estacionar. Neste caso, se tem um índice, a placa, relacionada diretamente ao Objeto, o estacionamento, e que, ao mesmo tempo, é convencionalizado socialmente, sob a forma de um legissigno e na materialidade de um enunciado com existência real, dicente. Sendo assim, a partir de relações associativas e combinatórias, esse signo intitular-se-ia de legissigno indicial dicente.

Em suma, a apreensão dos diversos fenômenos de significação existentes mostra-se como terreno fértil de análise, uma vez que as relações entre sistemas semióticos são impreterivelmente associativas ou combinatórias. Quanto a isso, os pressupostos de Peirce demonstram-se incisivos na formulação de uma teoria geral dos signos, além de levarem em conta as especificidades da materialidade de cada sistema semiótico, o que favorece a composição de um modelo de tradução intersemiótica epistemologicamente guiado.

1.2 O Signo Estético

As considerações teóricas da semiótica peirciana abrangem as peculiaridades dos diversos signos verbais e não verbais, abarcando, ademais, eventos e coisas que, mesmo não sendo direcionadas a propriedades comunicativas, possam vir a tecer significações. Contudo, ao comparar os signos empregados na comunicação cotidiana com os signos utilizados para fins artísticos, ter-se-á distinções determinantes no processo de análise, cuja especificidade Sousa e Bezerra Filho (2019) discutem no artigo *Semiótica peirciana e estética cinematográfica no filme Boi Neon*. Nesse texto, refletimos que a arte produz uma mudança sêmica fundamental: ela altera a configuração material e significante de sua própria

realização, de modo a voltar-se para suas próprias características materiais e transformar-se em *signo estético*.

A definição de signo estético é estabelecida nas teorizações de Peirce, que já havia se atentado quanto a essas idiossincrasias da arte. Diante disso, estabeleceu a dissociação entre os signos de caráter funcional, puramente comunicativos, e os signos de caráter estético, voltados para o fazer artístico, tecendo problematizações principalmente a respeito de suas finalidades e materialidades. Com efeito, o cerne dessa questão encontra-se justamente na representação do signo em relação ao seu objeto, pois é a partir do que se quer representar que se realizam as transformações materiais do signo. Nesse sentido, a categoria do objeto desempenha um papel fundamental, em função de sua bipartição entre objeto dinâmico e objeto imediato.

Na semiótica desenvolvida por Peirce, o signo se dá de maneira incompleta, visto que não consegue absorver o objeto por completo, mas somente representá-lo. Tendo em vista essa especificidade é que se estabelece a diferenciação entre objeto imediato, quando mediado pelo signo, e objeto dinâmico, quando de existência no mundo real. Destarte, apesar de essa conceituação ser válida para o contexto comunicacional cotidiano, já que nesse âmbito a linguagem dá-se meramente como mediadora da subjetividade do sujeito com o mundo exterior, quando aplicada ao signo estético, a divisão dos objetos, comporta-se de maneira distinta. De acordo com Plaza (2013), “produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades” (PLAZA, 2013, p. 23), assim sendo, quando se trata do ambiente estético, o signo, ao contrário do que ocorre na comunicação, não se direciona para ao objeto dinâmico, mas sim ao objeto imediato, empreendendo um movimento de retomada a própria materialidade sígnica.

Ainda nessa perspectiva, ressalta-se, novamente, a especificidade presente na materialidade constituinte do signo estético, assim como as singularidades que envolvem sua produção. Contudo, enclausurar o signo estético em uma definição que leve em conta somente seus caracteres materiais limita sua capacidade de significação, tendo em vista que a sua ligação com o mundo real e com as convenções estabelecidas são esquecidas. A arte, enquanto signo estético, não se resume à simples reflexão do âmbito da linguagem, ela coloca ainda o signo face a sua realidade ou ao objeto dinâmico, dando-lhe outros contornos e outros sentidos.

Tendo em vista tais problemáticas, Sousa e Bezerra Filho (2019) propõem o seguinte deslocamento: “o signo estético projeta-se sobre o objeto dinâmico, a fim de recriá-lo na própria materialidade sígnica, isto é, através de seus próprios caracteres, ele reporta-se ao

objeto dinâmico para modificá-lo, voltando-se, assim, ao âmago do objeto imediato que o subjaz” (SOUSA; BEZERRA FILHO, 2019, p. 652). Em outros termos, não se trata de conceber o signo estético como puramente linguístico⁴, tampouco se trata de dividi-lo entre conteúdo e materialidade. Trata-se de entendê-lo em sua dimensão constitutiva de materialidade e realidade própria, em que a dinamicidade do real interfere em sua constituição, mas se transforma em seu interior. Avellar (2002), ao discorrer sobre o teórico e cineasta Eisenstein, trouxe de maneira indireta sua definição de arte, mais contempladora:

Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; [...] arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra (AVELLAR, 2002, p. 7).

Tal como a reflexão de Eisenstein trazida por Avellar (2002), não se pode esquecer que, embora a arte não seja uma captura da dinâmica do real, ela ainda mantém relação com o mesmo. Assim, tem-se uma definição satisfatória de signo estético, sem complicações ao conjunto teórico da semiótica. A teoria plaziana, apesar disso, sintetiza com eficiência a natureza do signo estético. Em consonância com o autor, pode-se afirmar que “na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua talidade como fenômeno” (PLAZA, 2013, p. 24).

Mantendo-se ainda em plena discussão sobre a questão da natureza do signo estético, outra diferenciação fundamental em relação aos demais é quanto à sua funcionalidade. Conforme Plaza (2013), Peirce, ao longo de sua vasta obra, fez uma disjunção entre os signos de uso comunicativo ou de caráter denotativo, os signos artísticos, dentre outros, a partir de três categorias gerais: *Signos-Em*, *Signos-De* e *Signos-Para*. De acordo com o autor, essas designações se referem aos tipos de relação que os signos estabelecem com a distinção entre o objeto dinâmico e o imediato. Além disso, o teórico diferencia as funcionalidades e qualidades materiais envolvidas no processo de comunicação, tendo-se um paralelo entre as três categorias enumeradas e os três tipos de signo – icônicos, indiciais ou simbólicos. Devido ao fato do signo estético não ter uma relação totalmente direta com os caracteres do seu objeto dinâmico, tendo em vista que apenas projeta para constituir-se como novo objeto, o processo

⁴ Nesta pesquisa o adjetivo “linguístico” e suas variações são empregados, doravante, no sentido correspondente ao termo “língua”, podendo contemplar tanto a variedade de sistemas semióticos, quanto o processo geral de significação realizado pelo homem.

de significação que ele gera é específico e único. Isso porque ele se apresenta em sua forma global e indissolúvel, ao contrário dos signos comunicacionais e simbólicos que necessitam da mediação do interpretante para se apreender suas significações. Ao signo estético, cabe apenas a mobilização de aspectos inerentes ao ícone: qualidades, impressões ou sentimentos.

A relação entre signo estético e ícone se dá por conta de seu significado não absoluto e de sua capacidade de gerar sensações e qualidades únicas. De acordo com Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte” ou ainda “é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade”. Em decorrência do signo icônico propor-se como semelhante, mas não idêntico ao seu objeto dinâmico, ele materializa possibilidades de significação e, por conta disso, não pode desencadear um interpretante desenvolvido, de modo a alcançar a exatidão de sua semiose, o que acaba o tornando ambíguo e intraduzível. Além dessas características comuns entre signo estético e ícone, estes se relacionam ainda pelo fato elencado anteriormente, a funcionalidade de ambos. É com base nisso que Pignatari (2014, p. 20), afirma que “o ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica – nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis de criação”. Segundo o autor, as funcionalidades determinam as formas que cada signo assume, não impedindo que uma arte de caráter essencialmente icônico atinja uma funcionalidade simbólica ou vice-versa.

Pignatari (2004), dessa forma, atenta para a não determinação do signo estético. Se referindo à arte poética, o autor afirma que “o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones” (PIGNATARI, 2004, p. 24). Ao observar a disposição de signos e a funcionalidades que estes assumem na arte literária, o autor fornece, assim, argumentos para confirmar a capacidade conferida pela arte de mudar seu estatuto de significação. Nessa medida, as classificações de *Signos-Em*, *Signos-De* e *Signos-Para* são importantes para observar que, apesar da literatura pertencer à matriz verbal, de natureza simbólica, ela pode, através do acuro artístico, tornar-se icônica. Da mesma forma, assim como o cinema tem sua natureza indicial, ele também pode vir a ser constituído em símbolo, através de técnicas neorrealistas, por exemplo. Isso porque, ao buscar alcançar a realidade dinâmica, muda-se a funcionalidade.

2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PERCURSO ENTRE LINGUAGENS

O ato de traduzir é essencial no nosso cotidiano. Ao absorver os traços objetivos da realidade por meio das sensações físicas do corpo – o tato, a visão, o olfato, a audição e o paladar –, a necessidade de entender cada um dos sentidos fisiológicos e traduzi-los em significados é constante, aspecto principal do processo de conhecimento do mundo e de si. Na teoria semiótica de Peirce (2005), o ato de significar o real já seria, por si só, uma forma de tradução primeva, isto é, um processo intitulado de *semiose*, a partir do qual se transpõem os caracteres materiais do exterior em pensamentos. Diante disso, caberiam aos sistemas semióticos formarem a segunda ponte tradutória entre a subjetividade do homem e a realidade exterior, a partir da materialização de seus pensamentos em signos. O conceito de *semiose* permite, pois, compreender a tradução como intercurso dos sentidos entre diferentes instâncias significantes.

Assim como Peirce, diversos autores se preocuparam com o aspecto tradutor, que atravessa todas as instâncias das línguas e das linguagens, dentre os quais se destacam o pioneiro Roman Jakobson (2007), o filósofo-marxista Walter Benjamin (2011), o poeta-crítico Haroldo de Campos (2015), a estudiosa Thais Diniz (1999) e o principal autor utilizado nesta pesquisa, Julio Plaza (2013). Esses autores, como se verá ao longo deste capítulo, desenvolveram pressupostos de extrema importância para compreender não só como decorre a transitividade entre línguas distintas, mas, ao que nos cabe, perceber as relações entre linguagens diversas, em suas formas estéticas e semânticas. Pensando nisso, nas discussões subsequentes será realizado um breve percurso pela constituição do conceito de tradução para, posteriormente, apresentar os tipos de traduções propostas por Plaza (2013).

2.1 Tradução: Conceitos e Reflexões

A tradução foi entendida de início como método necessário para a comunicação entre povos de línguas e culturas diferentes e, majoritariamente, associada ao ato de “substituição de palavras e expressões da língua-fonte por palavras e expressões da língua-meta” (CAMPOS, 1986, p. 33). Contemplando, assim, apenas um aspecto do processo tradutório, o conceito de tradução é marcado por questões complexas e diversas transformações no decorrer de sua consolidação. A concepção de tradução, historicamente construída através de binarismos como “certo” ou “errado”, perdurou por muito tempo devido ao fato de as

instituições, sobretudo religiosas e literárias, prezarem-na como algo que devia ocorrer *ipsis litteris* ao se mediar textos sagrados, obras literárias e outros textos canônicos em línguas distintas, fazendo com que critérios como “fidelidade” fossem adotados para julgá-la (DINIZ, 1999). Somente após a abertura de possibilidades teóricas, como as teorias intertextuais e o desenvolvimento dos estudos semiológicos, a tradução passou a ser concebida como objeto de estudo e, conseqüentemente, sua abordagem deixou de adotar um ponto de vista prescritivo para se tornar mais descritiva (SILVA, 2007).

A principal mudança no estatuto prescritivo das definições de tradução se deu em relação à noção de fidelidade. A tradução, ao ser por tanto tempo encarada como algo que devia se aproximar o mais fielmente possível ao original, suscitou diversas problemáticas, tanto de ordem material e linguística, como culturais, políticas e econômicas. Ao se enfatizar o movimento tradutório como mera transferência de significados, reduzia-se tanto o poder e necessidade criativa do tradutor, como as características materiais do sistema semiótico em que o texto está veiculado. Em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin (2011), já enfatizava a impossibilidade de fidelidade no movimento tradutório, ao subentender que

para compreender a autentica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto. Se com isso se demonstra não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso este consista apenas de cópias do real, então pode-se também comprovar não ser possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original (BENJAMIN, 2011, p. 107).

Por meio do trecho citado, constata-se que Walter Benjamin, em pleno início do século XX, entendia as contradições subjacentes à noção de fidelidade. Apesar de considerar necessária a retomada ao original – visto ser a partir dele que a tradução se origina, sendo, pois, o responsável pela traduzibilidade de determinada obra –, sustentava a impossibilidade de existir tradução, caso seu único fim fosse voltado à fidelidade ao texto primeiro.

Ainda na primeira metade do século XX, a ampliação dos horizontes a respeito das possibilidades oferecidas pela tradução passou a ser pensada, mais sistematicamente, através dos postulados de Roman Jakobson, que classificou as possíveis categorias de traduções existentes. Diante da necessidade de elucidar a respeito da condição significante da tradução, o autor considerou que não há como existir significado sem a existência do signo. Dessa forma, em consonância com a noção de interpretante, desenvolvida por Peirce, o teórico

entendeu o significado presente no signo linguístico como sua própria tradução por outro signo igual ou mais desenvolvido que este (JAKOBSON, 2007). Partindo disso, Jakobson (2007) estabeleceu três maneiras de interpretar um signo verbal, que corresponderiam aos três tipos de tradução classificadas pelo autor, são elas: a *tradução intralingual*, a *tradução interlingual* e a *tradução inter-semiótica*.

A *tradução intralingual* “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 2007, p. 64). Nesse tipo de tradução ocorreria a substituição de um termo por outro da mesma língua e com significados relativamente próximos, embora não inteiramente equivalentes, visto que uma palavra de determinado idioma, até quando é sinônima, carrega consigo diferenças; assim, um signo verbal só poderia ser interpretado plenamente mediante conjunção de unidades com a mesma configuração. Quanto à *tradução interlingual*, esta seria compreendida como a “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 2007, p. 65). Aqui também não haveria completa equivalência entre as unidades de código, tendo em vista a assimetria de significados existentes entre palavras consideradas correspondentes em diferentes idiomas. O terceiro tipo de tradução, a *inter-semiótica*, seria a responsável pela “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 65), isto é, são as traduções ocorridas entre sistemas semióticos distintos, caso da transcodificação criativa de um romance (signo verbal) para o cinema (signo audiovisual).

Jakobson (2007), nesse percurso a respeito da tradução, considera que sempre haverá formas para que se traduza de uma língua a outra, mesmo que os idiomas possuam modos de organização diferentes. No entanto, ao se deparar com a linguagem poética, o teórico considera a existência da intraduzibilidade do signo estético, na medida em que “o trocadilho ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer essa dominância seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível” (JAKOBSON, 2007, p. 72). Não obstante, Jakobson (2007) relativiza essa intraduzibilidade do signo estético, ao pautar a possibilidade de existência de uma tradução criativa, como anteriormente explicitado.

Assim como Jakobson, Haroldo de Campos (2015) também refletiu sobre a tradução defronte aos objetos estéticos e reflete que, nesse caso, o processo tradutório se comportaria de maneira distinta em relação aos demais. Para a construção de seu argumento, Campos (2015) alude aos estudos de dois teóricos que, embora sob perspectivas distintas, refletem sobre o problema da tradução e chegam a conclusões semelhantes, quais sejam: Albrecht Fabri e Max Bense. O primeiro utiliza a noção de “sentença absoluta” para afirmar que o texto

artístico não poderia ser traduzível, uma vez que a tradução prevê a separação de sentido e palavra, e no caso do texto literário, não seria possível tal ocorrência, tendo em vista que a obra seria, simultaneamente, conteúdo e estrutura, e por isso, inseparável. Bense, por sua vez, recorre à noção de “fragilidade” da informação estética para teorizar sobre a tradução; segundo o autor, não poderia ocorrer tradução nesse nível devido à informação estética não ser recodificada em outro sistema. Assim, a mesma possibilitaria limitadas opções de alterações entre texto “original” e tradução, acarretando uma impraticabilidade tradutória, haja vista que, nessa situação, informação e realização estética também seriam inseparáveis (CAMPOS, 2015).

Tendo em vista as concepções elencadas a respeito da impossibilidade de tradução de textos artísticos postulados pelos autores citados e validando a noção de Bense a respeito da tradução sempre reclamar outra informação estética, Campos (2015) enfatiza o caráter idiossincrático do objeto estético e propõe que,

admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2015, p. 4).

Desse modo, por menor que fosse a alteração praticada em um texto primeiro, sua tradução em outra língua ou sistema semiótico produziria um novo produto, diferente do objeto de partida, ainda que possuísse ligação com este. A partir disso, Campos (2015) propõe a tradução dos textos artísticos como “recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2015, p. 5). A proposta de Campos (2015) rechaça então a dita tradução literal e toma a tradução como um exercício criativo, uma *transcrição*, em que todo o aspecto icônico seria traduzido.

Após esse percurso, verifica-se que os autores citados, apesar de percorrerem por caminhos distintos, chegam a resultado semelhante: a tradução como exercício criativo, e não reprodutivo ou fidedigno. A partir desses pressupostos é que Plaza (2013), em sua obra *Tradução intersemiótica*, também desenvolveu suas reflexões sobre a tradução de caráter estético. Porém, além do autor ter expandido a noção de tradução para a interação entre sistemas semióticos distintos, ele constituiu um arcabouço teórico-metodológico suscetível de

apreender esse processo tradutório, sob a perspectiva epistemológica da semiótica peirciana.

2.2 Modelo Teórico Plaziano

Segundo Plaza (2013), a tradução intersemiótica (TI), tal qual ele concebe, consiste na tradução de uma forma sígnica que parte de um determinado sistema semiótico para outro e gera, como produto, um novo objeto imediato, análogo ao que lhe originou. Em suas palavras,

traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento [de uma linguagem], para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outros e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética (PLAZA, 2013, p. 40).

Da mesma forma como os autores citados anteriormente, Plaza (2013) entende que a tradução é semelhante ao trabalho criativo, ou seja, tal qual o artista, que possui a seu favor um vasto conjunto de signos para criar uma obra, o tradutor, mesmo que partindo de um produto já existente, também tem a seu dispor um sistema semiótico com organização material própria. A tradução seria, dessa forma, a responsável por definir as escolhas feitas pelo tradutor ao fazer uso de um sistema de signos diferente do que antecede a obra traduzida. Logo, tais escolhas evidenciariam as diferenças entre o original e a tradução, já que a tradução intersemiótica não é adepta da fidelidade. Assim a TI originaria novos objetos imediatos, desvinculando-se, pela própria característica estrutural, do original. Em consonância com Plaza (2013),

o que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. [...] numa tradução intersemiótica os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original (PLAZA, 2013, p. 30).

A tradução intersemiótica, considerando a própria linguagem inerente a cada sistema de signo, ultrapassa a mera reprodução de conteúdo e possibilita a construção de novas

realidades, partindo de novos sistemas de signos. A operação tradutória leva em conta, portanto, que “como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência” (PLAZA, 2013, p. 19). Na verdade, levando a cabo os pressupostos de Peirce (2005), o próprio pensamento seria uma forma de tradução, já que se pensa por meios de signos que, ao serem exteriorizados, se transformam em outros signos materiais. Nesse sentido, apesar dos pensamentos se darem de forma livre (sem sintaxe, por exemplo), eles não estão fora do universo sígnico. Seria, pois, o signo o único capaz de mediar a travessia entre interior e exterior do mundo real.

A despeito da dimensão sígnica compreendida na tradução intersemiótica, somente a leitura analítica que leve em conta tais idiosincrasias podem ser eficazes em apreender fenômenos de equivalências, analogias e similaridades. Conforme Plaza (2013), o processo de leitura, inerente à tradução, é uma cadeia de três estágios que culminam na criação de outro signo. Estes coadunam com as noções de Interpretante Imediato, Dinâmico e Final, isto é, a geração respectiva de uma qualidade como signo, de uma reação sígnica entre signo e esforço mental e de um aprendizado constituído a partir dos anteriores. Convém ressaltar, entretanto, que a leitura analítica desse processo não busca identificar um suposto traço de fidelidade entre o original e a recriação, mas traços essenciais entre ambos, a partir dos quais são entrepostos acréscimos, exclusões e diferentes condições de produção.

De acordo com Plaza (2013), “a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo” (PLAZA, 2013, p. 36). Em outras palavras, busca-se não reproduzir os efeitos de sentido do produto primário, mas captar em sua materialidade as equivalências entre ambos os sistemas semióticos. Em cada linguagem artística, existem procedimentos específicos que, quando transpostos para outro sistema sígnico, produzem efeitos de sentido distintos. Porém, isso não significa que entre ambos os sistemas não possa haver um processo de alteridade, isto é, um ponto de equivalência que, apesar da diferença material e sígnica, pode despertar significações intrincadas às dos recursos utilizados no produto primário.

É no intuito de captar na análise semiótica esses processos de transmutação que a leitura da tradução intersemiótica atua. Segundo Diniz (1998), ao analisar tais materialidades, busca-se descrever o percurso tradutor intersemiótico como “transação que acontece no ‘interlugar’, isto é, um processo que enfatiza a alteridade e a diferença entre os textos, mas procura ‘consistências proporcionais’” (DINIZ, 1998, p. 314). A teoria da tradução intersemiótica trabalha, portanto, na dialética entre a diferença e a semelhança, que dois

produtos semióticos distintos podem ter, em relação aos seus processos de constituição material e significativa.

As reflexões teóricas produzidas por Plaza (2013) dão lugar, por conseguinte, a categorias teórico-analíticas suscetíveis de abranger os fenômenos tradutórios. Doravante, estas terão grande importância para lidar com as relações intersemióticas entre linguagens, visto que disponibilizam formas de entender o funcionamento interno de cada sistema semiótico, permitindo observar aspectos de equivalências nas diferenças. Contudo, o autor deixa claro desde o início de sua explanação que não pretende com isso estabelecer categorias estanques, e sim uma forma de orientação em relação aos processos tradutórios. Nesse sentido, antes de adentrar as categorias analíticas propostas por Plaza (2013), convém atentar-se ao fato de que

na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, interligir estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2013, p.71).

Isto posto, o autor debruça-se sobre três maneiras de aproximação para que se construa a tradução com horizontes tanto na equivalência como nas diferenças, e que são importantes para a compreensão de sua proposta para uma tipologia da tradução, quais sejam: a *norma-forma*, o *intracódigo* e a *forma*.

Na norma e forma, o conceito de legissigno peirciano, anteriormente explorado, ganha grande importância, pois serviria como meio para a compreensão da influência da norma na forma, seria ele, pois, o responsável pela estruturação e, conseqüentemente, pelo significado da forma. Assim, segundo Plaza (2013), o legissigno seria tanto o responsável pela “forma significante”, como pelo estabelecimento de uma “ordem sígnica” que daria condições para avaliarmos, numa tradução, por exemplo, o que se aproxima ou distancia-se do texto primeiro, haja vista o sistema organizacional deste e o conjunto de equivalências e diferenças.

Dessa forma, o legissigno atuaria sob três formas: *Transductor*, *Paramorfismo* e *Otimização*. Como *Transductor*, ele seria o responsável por manter aspectos do sistema semiótico primeiro no processo tradutório, estabelecendo associações entre forma e significação; quando *Paramórfico*, admitiria que um objeto estético fosse concebido através de diversos outros signos, e, assim, poder-se-ia estabelecer comparações entre os sistemas semióticos, verificando como cada um articula as ferramentas disponibilizadas para a

construção de signos equivalentes; por fim, como otimizador, o legissigno desvelaria o caráter metalinguístico da tradução, já que busca um constante aperfeiçoamento. Logo, a importância do legissigno para a tradução, residiria na sua capacidade de lei organizacional de linguagem, considerando que a tradução não seria apenas a transposição de um sistema sígnico a outro.

Quanto ao intracódigo, o mesmo consistiria, basicamente, no funcionamento interno de cada sistema semiótico. Para examiná-lo, Plaza (2013) recorre aos eixos da contiguidade e da semelhança, concebendo-os como invariantes e pertencentes a todo sistema semiótico. A primeira modalidade de articulação, contiguidade, pode ser subdividida em três tipos: contiguidade *topológica*, por *referência* e por *convenção*. O primeiro tipo, topológico, é mais elementar, não observável fisicamente; são exemplos desse nível o frame e enquadramento presentes na linguagem cinematográfica. No segundo tipo, por referência, o signo pode se manter, mas a simples retirada de seu contexto primeiro já provoca mudanças, não na linguagem propriamente dita, mas no meio em que está inserido, produzindo, assim, novos produtos e sentidos; é o caso, por exemplo, da canção *Olhos nos olhos*, retirada de seu contexto usual e posta no filme *O abismo prateado*, através da interpretação do personagem Nassir. O terceiro tipo, por convenção, indica as possibilidades articulatórias dos elementos de acordo com os princípios e convenções de cada sistema; é o caso, por exemplo, da letra e escalas melódicas numa canção.

Dando continuidade, em relação às articulações por similaridade, elas também são subdivididas por Plaza (2013) em três tipos: as semelhanças por *qualidade*, por *justaposição* e por *mediação*. A primeira corresponde às qualidades materiais semelhantes ou semelhança entre a materialidade do signo e seu aspecto sensível; exemplo desse tipo de articulação são as tensões melódicas que remetem a dor ou aflição. No que se refere à semelhança por justaposição, esta se caracteriza por não possuir similitude qualitativa entre elementos, mas que quando justapostos evidencia-se certa correspondência; a título de exemplo, tem-se, no cinema, o efeito Kulechov⁵. O terceiro tipo de semelhança, por mediação, só é possível através de um intérprete que perceba um terceiro elemento para dar coesão às partes, é o caso da associação estabelecida entre a cena da construção e a perturbação da mente da personagem Violeta, em *O abismo prateado*. Constata-se, assim, que a importância do intracódigo a tradução reside na possibilidade de detalhamento sobre o funcionamento dos

⁵ O efeito Kulechov foi um experimento realizado por Lev Vladimirovich Kulechov em que o diretor intercalava o rosto de um ator sem expressão com outras três imagens (uma sopa, uma criança no caixão e uma mulher deitada no sofá). Apesar da imagem do rosto ser a mesma, quando justaposto aos outros planos, os espectadores davam outras significações à fisionomia do homem, que passa de alguém com fome, a alguém sofrendo pela morte do ente querido, até um homem pervertido (AUMONT; MARIE, 2003, p. 93).

elementos internos de cada linguagem que essa categoria permite produzir.

O resultado da complexidade subjacente à norma-forma e ao intracódigo leva a tradução ao que Plaza (2013) intitula de *forma*, cuja propriedade básica é a de sua presentificação geral. Isso pelo fato de a forma designar “as qualidades materiais do signo”, imperceptíveis em suas especificidades (porque anatômicas), que “fornecem ao pensamento sua qualidade global” (PLAZA, 2013, p. 85). Segundo o autor, ao se presenciar todo e qualquer produto artístico, seja de qual for sua procedência sígnica, ele sempre irá se apresentar, em primeira instância, sob sua forma imediata. Somente após uma análise detalhada, é que se poderá percebê-lo a partir dos artifícios elementares do todo. Sendo assim, a integralidade da arte é o que garante seu aspecto icônico, uma vez que suas partes contribuem para formar um todo coeso que só é percebido, na maneira que é, devido à qualidade súbita da sua forma.

Ainda conforme o autor, “a forma, como composição de tensões e resoluções de coerência e unidade, somente pode ser expressa através de formas apresentativas (e nunca discursivas) que compõem uma qualidade de sentimento” (PLAZA, 2013, p. 86). Em outras palavras, a evidenciação da forma de uma tradução (artística) depende de sua apresentação na qualidade de ícone para despertar os efeitos inerentes ao signo estético. Do contrário, este ficaria restrito à sua forma denotativa, impossibilitado de transpassar a barreira da objetividade. Qual um filme ou uma canção, que não poderiam se resumir a simples imagens em movimento ou a meras sucessões de sons, a forma abarca, assim, tanto as partes como o todo, interagindo-se de forma mútua e imediata: “a forma é [...] aparição e a tradução é transformação de aparências em aparências” (PLAZA, 2013, p. 87). Faz-se necessário, portanto, observar no processo tradutório a transcriação de uma forma artística, tal qual se apresenta inicialmente, em outra forma distinta, correlata e ao mesmo tempo avessa à anterior.

Partindo dessas considerações, e tendo em vista as três matrizes da tradução (icônica, indicial e simbólica), Plaza (2013) estabelece uma tipologia da tradução, a partir das quais poder-se-ia analisar as diferenças ocorridas no processo tradutório. O primeiro tipo diz respeito a tradução icônica, segundo o autor,

esta se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e aparências, similarmente (PLAZA, 2013, p. 89).

Dessa forma, a tradução icônica se realiza pela semelhança estabelecida com o signo

do qual ela se origina. A relação entre os caracteres materiais do signo tradutório e do signo de origem é mediada, portanto, de forma mais ou menos direta, na medida em que o primeiro tenta assemelhar-se com o segundo, constituindo dois objetos imediatos distintos, mas analógicos. Tal qual o signo icônico, definido por Peirce (2005), a tradução icônica não é a simples cópia de seu objeto representado, já que somente o simula em seus aspectos físicos. Essa simulação, segundo Plaza (2013) pode ser dividida em dois tipos, a *isomórfica* e a *paramórfica*.

O primeiro tipo, a tradução icônica *isomórfica*, se dá “quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas” (PLAZA, 2013, p. 90). Ao que indica, a isomorfia acontece quando um aspecto sígnico de um determinado sistema semiótico é acrescido a uma linguagem distinta, sem alterar sua composição normativa e estrutural. É o caso do hibridismo intersemiótico, em que diversas modalidades artísticas se entrelaçam para formar um sistema semiótico autônomo, sendo o caso mais exemplar o cinema. No cinema, pode-se, facilmente, identificar a figuração de partes de obras de arte em sua composição, como pinturas, canções, obras literárias etc., mas a presença de cada uma destas não impede que um filme continue funcionando como tal.

Já quanto ao segundo tipo, a tradução icônica *paramórfica*, esta se dá pela “transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alternando-se apenas a estrutura cristalina” (PLAZA, 2013, p. 90). Nesse caso, o signo resultante do processo tradutório é similar, do ponto de vista físico-material, ao seu objeto originário, mas diferente em relação à sua estrutura, embora estabeleça equivalências entre ambas. Esse fenômeno tradutório é semelhante ao processo de hibridização, porém, neste caso, o objeto do qual parte a tradução apresenta-se de modo estruturalmente diferente no sistema semiótico de chegada. No caso exemplar da tradução do poema de Gregório de Matos⁶ para a canção *Mortal loucura*, feita por José Wisnik, tem-se o processo de tradução de um poema literário para uma canção, em que os caracteres materiais do objeto de origem continuam intactas, assim como sua matriz verbo-sonora, porém a estrutura do poema passa a se apresentar sob contrastes melódicos, o que muda seu funcionamento sígnico.

Além da isomorfia e da paramorfia, Plaza (2013) elenca uma última classificação de tradução icônica, a *Ready-Made*, que consiste em “encontrar uma tradução já pronta” na forma de uma colagem, podendo se apresentar na forma das duas tipologias anteriores. Nesse caso, observa-se o objeto imediato de partida e o objeto imediato de chegada se confundirem

⁶ O poema é introduzido com o prólogo “no sermão que pregou na Madre de Deus Dom João Franco de Oliveira, pondera o Poeta a fragilidade humana” (MATOS, 2010)

entre si, mas em contextos distintos que alteram suas significações. O autor cita os exemplos da obra de Duchamp, *Mictório*, e da obra de Borges, Pierre Menard, *autor del Quijote*, cujo diferencial é a tradução de signos na sua mesma forma física anterior.

Após a tradução icônica, Plaza (2013) reflete sobre um segundo tipo, que também se relaciona com o arcabouço da semiótica peirciana, a saber: a tradução indicial. De acordo com o autor, desta vez as relações mantidas entre objeto de origem e objeto de chegada se dão por intermédio de uma transitividade, ao invés de semelhanças materiais:

A tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nesta mudança tem-se transformação de qualidade do objeto imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula (PLAZA, 2013, p. 91).

Conforme o exposto, a tradução indicial funciona aos mesmos moldes do índice peirciano, isto é, por meio de uma relação de implicação, na qual um signo implica o outro. Sendo assim, esse seria o tipo mais comum de tradução intersemiótica, uma vez que diz respeito ao processo de passagem sígnica de um meio para o outro, em que são mantidas as relações semânticas, mas são alteradas as qualidades materiais do objeto de chegada. Não há, portanto, semelhanças materiais e sim analogias semânticas entre sistemas semióticos de natureza física distinta. Com efeito, assim como o tipo anterior, a tradução indicial também apresenta classificações, quais sejam: a topológica-homeomórfica e a topológica-metonímica.

Em se tratando da classificação *topológica-homeomórfica*, esta designa “a correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signos” (PLAZA, 2013, p. 92). Está-se, assim, diante da classificação que coloca em questão a ilusão da fidelidade, pois é a noção que trata das correspondências exatas entre a obra matriz e a obra dela resultante. Contudo, as equivalências estabelecidas entre ambas geram apenas similaridades contextuais e narrativas, de modo que se possa reconhecer a relação de igualdade, mas não afirmar que suas características materiais são as mesmas, devido às diferenças entre linguagens. Conforme se verá nas análises, a canção *Olhos nos olhos* e o filme *O abismo prateado* narram o mesmo processo de disjunção amorosa, mas, apesar das semelhanças materiais, a primeira forma utiliza-se dos efeitos de passionalização e elevação tonal para construir fisicamente o desespero da mulher ao ser deixada, ao passo que a segunda dispõem dos movimentos de câmera e demais recursos para produzir tal sensação material.

Quanto à tradução indicial *topológica-metonímica*, o próprio nome revela sua tendência de tomar as relações entre obra inicial e traduzida na forma de “parte pelo todo”. Isto é, “pelo deslocamento de metonímias (partes do original) e sua localização no novo contexto sógnico, tem-se o ‘deslizamento de significantes’” (PLAZA, 2013, p. 92). Nesse caso, as equivalências não são claras ao ponto da tipologia anterior, uma vez que produzem outros significantes relacionados ao da obra primeva, com efeitos de sentido equivalentes. Ainda tomando como exemplo os objetos desta pesquisa, depreende-se esse efeito quando a personagem Violeta se recompõe da sua angústia e é capturada em planos mais abertos, traduzindo a sua reconstituição, que é tematizada ao longo da canção.

Após a tradução icônica, mediada por similaridades, e a tradução indicial, mediada por implicação, Plaza (2013) apresenta a última tipologia, a tradução simbólica. Com efeito, da mesma forma que a definição de Peirce (2005) sobre símbolo, o autor entende que a relação simbólica entre a matriz e o produto tradutório se dá através das convenções lógicas:

Esse tipo de tradução opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define a *priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis (PLAZA, 2013, p. 93).

Diferentemente das demais traduções, a tradução simbólica não viabiliza uma relação direta entre as obras comungadas, visto que necessita de convenções sociais para compor seus significados. Sua característica material é, pois, alheia ao objeto imediato do qual deriva, sendo somente pela associação lógica e convencional entre problemáticas da obra de partida e elementos simbólicos da obra de chegada que se estabelece o ato tradutório, mais ou menos evidente. Em se tratando do filme *O abismo prateado*, a principal problemática abordada, assim como na canção, é o processo de disjunção amorosa, o qual é traduzido tanto nas formas das traduções anteriores, como na forma da tradução simbólica, a exemplo da cena em que a personagem Violeta beija seu marido através do vidro do banheiro, simbolizando a distância entre ambos e marcando a tradução simbólica dos ataques rítmicos da canção que constroem o pico melódico da frase musical.

Para finalizar, cumpre destacar, novamente, que a leitura analítica do processo tradutório não tem o propósito de determinar traços de fidelidade entre obras. Conforme Diniz (1999), o objetivo da tradução é, antes de tudo, “esclarecer a questão da equivalência e examinar o que constitui o sentido desse processo” (DINIZ, 1999, p. 33). Dessa forma,

entende-se a tradução intersemiótica, consoante aos autores citados ao longo do capítulo, como um exercício criativo. Logo, apreendê-la, consiste em um trabalho de cotejamento, em que se examina o modo organizacional de cada linguagem (obra de origem e de chegada) bem como as condições em que elas foram construídas. Isto posto, e considerando a importância de compreender o funcionamento de cada sistema semiótico para o estudo das relações estabelecidas entre artes, o próximo capítulo, indo ao encontro dessa premissa, empreende um percurso pela linguagem cinematográfica, bem como por alguns aspectos relevantes da teoria cancionista.

3 CANÇÃO E CINEMA: PARTICULARIDADES E INTERSECÇÕES

Todo sistema semiótico tem sua própria lógica sistêmica e coloca em jogo a construção de significados por meio de materialidades específicas. Com efeito, historicamente, os sistemas que se solidificaram em fazeres práticos e artísticos constituíram suas próprias formas de abrangência teórica, isto é, formas de apreensão de sua dimensão sígnica. Quanto à linguagem verbal, pode-se depreender as tradições gramaticais que se constituíram desde a Antiguidade; quanto à linguagem sonora, tem-se a teoria musical vigente a partir do século XVIII (TATIT, 2014), e mais recentemente, sobretudo no século XX, as reflexões a respeito da linguagem cinematográfica.

Com efeito, esses conhecimentos compõem um conjunto de noções práticas direcionadas para a aquisição de domínios linguísticos, mas nem por isso, as eximem do fato de serem compostas por reflexões linguísticas que são desenvolvidas a partir de um olhar teórico para os fenômenos, tal como se apresentam no mundo real. Como Pierce (2005) já observara, qualquer signo resulta de um processo de semiose e, portanto, não corresponde a seu objeto representado. É por isso que o teórico faz a divisão entre objeto dinâmico e objeto imediato que, respectivamente, dizem respeito ao objeto real, cujas propriedades são inapreensíveis, e ao objeto representado, mediado pelas propriedades do signo.

Com isso, pretende-se demonstrar que, ao nomear fenômenos ditos musicais, gramaticais ou cinematográficos, bem como compor descrições sobre o funcionamento dessas categorias, pressupõe-se uma prática teórica que abranja ao seu modo determinados objetos dinâmicos. Nos tópicos a seguir, serão tratadas a semiótica da canção, teoria desenvolvida por Luiz Tatit suscetível de apreender a linguagem cancionista, e a teoria cinematográfica sustentada por autores como Aumont (2012) e Bordwel e Thompson (2013).

3.1 A Semiótica da Canção

A semiótica da canção corresponde à teoria desenvolvida por Luiz Tatit para apreender o fenômeno da canção, isto é, o sistema semiótico caracterizado por articular em seu interior a matriz verbal (letra) e a sonora (melodia). Ao longo das últimas décadas, diversos autores também contribuíram para desenvolver esse campo de estudos, dos quais se destacam José Carmo Jr. (2007), Márcio Coelho (2007) e Peter Dietrich (2008). Sustentando-se na Semiótica

Greimasiana, essa linha teórica tem desenvolvido resultados profícuos, além de ter recebido reformulações importantes, no que diz respeito a reflexões mais consistentes acerca do arranjo musical (COELHO, 2007) (SILVA, 2011), dos timbres (CARMO JR., 2007) (SHIMODA, 2013), da oralização (SEGRETO, 2019), entre outros aspectos imprescindíveis para a compreensão global da linguagem cancionista.

As elaborações teóricas da Semiótica da Canção já eram evidentes no decorrer da dissertação de mestrado de Luiz Tatit, intitulada *Por uma semiótica da canção popular* (1982), e na sua tese de doutorado, *Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira* (1986). Contudo, em sua obra *Semiótica da canção: melodia e letra*, lançada em 1994, pôde-se presenciar as primeiras sínteses de sua articulação do campo musical com a oralidade, ambos inseridos no contexto geral da epistemologia semiótico-discursiva. No começo do século XXI, essa lacuna ainda era apresentada da seguinte forma:

Faltam, no nosso entender, obras “intermediárias” que estabeleçam uma ponte entre análises específicas de textos e reflexão sobre os conceitos teóricos empregados e que possam, até mesmo, salientar as vantagens de se contar com um modelo geral sobre a construção do sentido quando da análise de qualquer processo semiótico (TATIT, 2001, p. 12).

Baseando-se nisso, Tatit (1994) se propôs a compor um modelo teórico-analítico passível de compreender o sistema semiótico cancionista em suas duas dimensões – oral e musical. Primeiramente, em sua obra, o autor fez uma abordagem da linguagem oral, ancorado na oposição entre forma e substância à luz dos pressupostos saussurianos e hjelmslevianos. Em seguida, baseou-se nas premissas de Claude Zilberberg acerca da tensividade sonora e da significação, bem como no campo da teoria musical para conceber as especificidades melódicas da entoação verbal. Assim, fez o arremate das aquisições teóricas no contexto geral da Semiótica Greimasiana, tendo em vista as categorias de enunciação, modalização e valores de ordem actancial dos sujeitos do texto.

De acordo com Dietrich (2008), desde 1971, já eram estabelecidos estudos sobre a canção popular brasileira, porém, com o enfoque voltado para a letra em detrimento da melodia. A semiótica da canção abriu, pois, a possibilidade de observar esses dois processos de maneira articulada. Para tanto, a teoria formulada por Tatit (1994) concebeu como elemento basilar de análise a entoação, ou seja, a palavra cantada, a fim de colocar em questão esse jogo ambíguo em que ora as palavras se escondem atrás das melodias, ora estas se escondem atrás das palavras (CARMO JR, 2004, p. 227), sem, no entanto, dar maior primazia

às categorias da teoria musical ou à descrição dos elementos prosódicos da fala. Em seu livro *O século da canção*, Tatit (2004) explica sua escolha da seguinte forma:

Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. Os compositores baseiam-se na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto (TATIT, 2004, p. 73).

Conforme Tatit (2004), no sistema semiótico cancionista, a fala é redirecionada de sua função puramente comunicativa para se concretizar na forma de contrastes musicais, instituindo, com efeito, movimentos rítmicos, oscilações melódicas, extensões vocálicas e demais características responsáveis por garantir a identidade sonora da obra. Por sua vez, a letra tende a libertar-se das limitações impostas pelo sistema gramatical e pela comunicação cotidiana a fim de cristalizar-se no andamento próprio da entoação. As vogais e consoantes deixam, assim, de compor o mero serviço de articulação da linguagem verbal e passam a ser reaproveitadas no plano expressivo.

O resultado dessa combinação, conforme o autor, contribui para que o compositor constitua a expressividade da canção, cuja natureza emotiva pode engendrar diferentes tratos com entoação melódica e com os aspectos consonantais e vocálicos. Essas formas são divididas por Tatit (2003; 2004) em três categorias: a *tematização*, a *passionalização* e a *figurativização*, todas passíveis de predominância na forma geral da peça, mas que podem se realizar conjuntamente, a depender do estado de espírito do enunciador.

A primeira forma de estabilização melódica, a tematização, caracteriza-se por privilegiar os acentos e as vogais salientes e breves, dando maior dinamicidade aos ataques consonantais. De acordo com Tatit (2004, p. 43), “essas características favorecem a constituição de células rítmicas bem definidas que vão se agrupando num processo denominado tematização. Resultando daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão”. Nesse estado, a contração de muitas notas em curto espaço de tempo e a noção de conjunção resultante desse processo favorecem as narrativas de exaltação da natureza, da alegria, do país, da música etc. (TATIT, 1995).

Por outro lado, o efeito de passionalização consiste na primazia dada ao alongamento das vogais, ao andamento rítmico lento e ao distanciamento entre as notas. Grosso modo, essa forma de estabilização melódica é utilizada para representar “a configuração de um estado

passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo”, que “compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração” (TATIT, 2003, p. 3). Há, portanto, a compatibilidade dessa extensão da tensão melódica com o estado psicológico do enunciador, o que favorece a representação das narrativas introspectivas e românticas.

Por último, o efeito de figurativização realiza-se através da ausência de contrastes melódicos no decorrer da entoação, de modo que não haja diferenças de altura entre as notas e o canto simule o gesto oral do enunciador. Conforme Tatit (2003), esse tipo de forma, quase destoante da característica melódica, fornece a sensação de realismo e verossimilhança, uma vez que, “ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (TATIT, 2003, p. 9).

As formas de estabilização da relação melodia/letra são concebidas, nesse sentido, para interpretar melhor a entoação das canções, mas também há que se ressaltar que os contrastes musicais se realizam a partir de diversos movimentos melódicos que definem a identidade de cada canção. Primeiramente, a depender de cada forma, o enunciador estará conduzindo-a com maior ou menor informatividade, processos que Tatit (1995) designa de aceleração e desaceleração.

A primeira ocorre quando a canção adere a “melodia veloz”, ocasionada pela proximidade dos elementos musicais, dando-se, portanto, ênfase à manutenção dos contrastes e à conjunção das unidades. Já a segunda se dá na medida em que se adota a “melodia lenta”, caracterizada pelo distanciamento das notas e pela valorização do percurso e da condução dos detalhes tonais. Dietrich (2008) utiliza tais noções também para se referir ao aumento da densidade timbrística e aos acréscimos de informações como um todo, estendendo a aplicabilidade dos conceitos.

Ademais, Tatit (1995) considera imprescindível observar as distâncias intervalares entre os contrastes melódicos, tendo em vista os saltos, as distensões e a manutenção do percurso entoativo. Isso porque a relação entre a sonoridade e as sensações do enunciador podem ser percebidas ao notar se entre as notas de seu canto há quebras no percurso, seja acima ou abaixo dos intervalos, ou a estabilização do mesmo. Assim, pela articulação da letra e da melodia, é possível interpretar estados equilibrados, de ascensão emotiva, de regressão melancólica, dentre outros aspectos passíveis de representação.

Em suma, os pressupostos teóricos de Luiz Tatit permitem maior entendimento do elemento principal da linguagem cancionista, a entoação melódica, porque levam em conta

tanto as especificidades dos elementos prosódicos, quanto dos aspectos sonoros. Porém, conforme reconhecia o autor, “produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias – aos quais se agregam recursos musicais de toda ordem – de modo a configurar um sentido coeso” (TATIT, 1997, p. 117). Nesse sentido, a linguagem cancionista configura-se muito mais complexa do que o campo entoativo, algo reconhecido pelo autor e levado adiante por outros teóricos da área. Entre estes, Márcio Coelho (2007) propôs a expansão dos níveis da canção da seguinte forma:

Temos no discurso cancional uma existência *verbal* (a letra da canção), *melódica* (a melodia que estabiliza as entonações desse discurso verbal), *musical* (aqui estamos separando o arranjo da totalidade da canção) e *cancional* (se pensarmos a canção como um todo “indivisível”) (COELHO, 2007, p. 164, grifos meus).

Consoante ao autor, tem-se, portanto, mais duas instâncias no interior da linguagem cancionista, a musical e a cancional, sem contar as especificidades dos timbres instrumentais e vocais. No nível musical, no sentido estrito do termo, Coelho (2007) designa o arranjo musical, isto é, a “realização do núcleo de identidade virtual da canção” (COELHO, 2007, p. 77) que pode ser feita tanto pela interpretação vocal quanto pelo arranjo instrumental.

O autor separa, ainda, o arranjo em duas modalidades: o rearranjo e o desarranjo. Ambas as formas podem realizar alterações na entoação, uma vez que, no primeiro caso, potencializam as significações do que está dito superficialmente e, no segundo caso, alteram-nas radicalmente por intermédio de um arranjo sonoramente antagônico. Com efeito, ao concretizar a natureza da peça, o arranjo é passível seja de constituir uma base rítmica e harmônica para a entoação, seja de fazer o movimento contrário a partir da superposição de acordes, das mudanças na densidade harmônica e na defasagem rítmica (COELHO, 2007).

Nesse ínterim, a escolha dos instrumentos, em função do arranjo musical, é determinante para a materialização do espectro virtual da entoação, sobretudo por conta de suas qualidades timbrísticas. Consoante à teoria geral da música, “timbre é a característica do som que distingue uma voz ou um instrumento de outro. Resulta da intensidade e da qualidade dos harmônicos que acompanham o som fundamental” (MED, 1996, p. 95). Na semiótica da canção, a importância do timbre é considerável, uma vez que proporciona a geração de sensações psíquicas. De acordo com Dietrich (2008, p. 141), no decorrer da materialização sonora, os timbres “podem ser sérios ou descontraídos, frívolos ou austeros. Um timbre pode também ser dramático – ou simplesmente engraçado”.

Vê-se, pelas reflexões apresentadas, que o presente modelo teórico proporciona conceber os níveis fundamentais da forma cancionista, verificando não só os aspectos entoativos, mas também o arranjo músico-instrumental e os timbres. Contudo, a análise do objeto de estudo desta pesquisa baseia-se, sobretudo, no modelo de análise de Dietrich (2008) ancorado na compreensão da canção enquanto substratos que partem do nível maior ao mais elementar. Por meio dos pressupostos basilares da Semiótica da Canção, o autor fornece um modelo descritivo do discurso musical capaz de aplicar-se ao maior número de peças musicais possíveis, partindo da totalidade das produções.

Tendo em vista tal concepção, discorrer-se-á, doravante, sobre a forma geral com a qual se apresenta a obra cancionista, sendo o primeiro fracionamento possível na divisão da forma artística denominado de *macroforma*. Nesse nível, todos os elementos, mesmo as repetições, são importantes para o processo analítico, já que todos os componentes estão interligados, construindo um todo coeso e significativo e que, portanto, deve ser examinado em sua totalidade. Ainda em relação à macroforma, pode-se distinguir nesse nível alguns componentes básicos. É o caso, por exemplo, da seção, cujo elemento central é o tema. Este, por sua vez, consiste em uma parte menor da peça e é caracterizado como o principal componente da música que contém a identidade melódica perceptível. Nesse nível podem figurar ainda, em alguns casos, estruturas preparatórias, referidas pelo autor como introdução, conclusão especial denominada de coda, além de componentes de ligação entre as exposições intitulados de interlúdios.

Com efeito, a partir da análise da peça como um todo, passa-se ao nível subsequente do modelo de análise proposto por Dietrich (2008), caracterizado por indicar as várias partes que constituem o tema, a saber: a *forma*. Esta, ao contrário das seções anteriores, não possui elementos delimitados e funcionais para diferenciar os momentos que constituem o tema, sendo suas seções nomeadas de acordo com a sequência a que se refere (partes A, B e C). Dessa maneira, os constituintes da forma seriam distinguidos pelos contrastes melódicos e pelas semelhanças entre eles.

O andamento da peça musical, por outro lado, depende da maneira como as partes são dispostas na composição. Com base nisso, Dietrich (2008) reutiliza as noções de aceleração vs. desaceleração, utilizando-as para tratar, basicamente, da repetição das mesmas partes da canção, as quais repercutem na desaceleração do andamento ou no acréscimo de novas informações, ocasionando uma aceleração. Contudo, essas acelerações e desacelerações ainda sofrem influência da profundidade e quantidade operadas nas modificações trazidas em cada parte, tal qual o caso das alterações de alturas, durações, timbres, etc.

Dando continuidade a descrição dos níveis abordados no modelo analítico de Dietrich (2008), tem-se agora o nível da frase que, para o autor, ocupa um lugar central em sua reflexão e é considerado por ele como a “menor estrutura que ainda produz um efeito de sentido de unidade” (DIETRICH, 2008, p. 88). Para reforçar seu argumento o autor se vale da questão harmônica, visto que na frase ainda seria perceptível “uma movimentação harmônica, o que confere à frase um perfil melódico que tem em si uma direção” (DIETRICH, 2008, p. 88). Assim, a frase poderia ser classificada em suspensiva ou conclusiva, bem como linear ou tortuosa, podendo então estabelecer jogos de perguntas (prosseções) e respostas (resoluções).

Quanto ao perfil melódico, este produz um efeito de prosseção que faz parte da chamada tematização, consistindo, basicamente, na entoação ascendente da frase para que se construa o significado de algo inacabado, uma pergunta. Quando a entoação ocorre de forma descendente, apresentará neste caso um sentido afirmativo. Já em relação à harmonia, a sua contribuição se dá devido aos acordes do arranjo musical, produzindo tanto tensões como expectativas, além de distensões e resoluções.

A quarta categoria discutida por Dietrich (2008) diz respeito ao nível celular, considerado pelo teórico como fragmentos de ideias musicais, visto que nesse nível não há como serem produzidos efeitos de sentido amplos, mas somente formas mais elementares. Contudo, é no nível celular que se encontra tanto a pulsação como o andamento, sendo, pois, essa categoria indispensável para a compreensão dos sentidos da peça como um todo. Conforme o autor,

a partir do nível da célula estamos lidando com fragmentos de ideias musicais. O que encontramos aqui é uma arquitetura em nível elementar. Se prosseguirmos nessa metáfora, poderemos afirmar que as células são os tijolos do edifício musical. Por isso mesmo podemos afirmar que as células concentram a significação musical. É na célula que encontramos a pulsação e o andamento. Analisar a evolução das células ao longo da peça é crucial para compreender seu sentido (DIETRICH, 2008, p. 98).

A célula é também fortemente influenciada pelas categorias de aceleração vs. desaceleração, tendo em vista que “quanto maior for o contraste (de alturas, durações, intensidades ou timbres), maior a percepção de aceleração. Ao contrário, à medida que os contrastes se diluem, desaceleração passa a tornar-se dominante” (DIETRICH, 2008, p. 98). Há de se ressaltar, contudo, que existe um equilíbrio entre a aceleração e desaceleração, considerando que uma demasiada aceleração provocaria o não desenrolar do discurso musical

devido a rapidez com que são acrescidas as informações, não sendo possível, pois, um acompanhamento. Por outro lado, a desaceleração em demasia também não seria possível, pois assim não haveria contrastes entre os componentes do discurso e, conseqüentemente, não haveriam sentidos sendo gerados.

Dessa forma, “a evolução das células pode ser melodicamente acelerada, mas ritmicamente desacelerada. Ou ainda desacelerada no campo da intensidade, e acelerada no campo timbrístico. Ou qualquer outra combinação em qualquer grau de aceleração ou desaceleração” (DIETRICH, 2008, p. 99). No mais, o que ocorre comumente é uma tendência que varia entre a aceleração ou a desaceleração ou a combinação dos dois fatores. A célula faz parte ainda de importantes conceitos presentes da teoria de Tatit. Observando, de início, os andamentos rápidos, ter-se-ia, nesse momento, o encolhimento da tessitura e estreitamento das durações, fazendo com que se evidencie os ataques atingido a tematização. Contudo, quando os andamentos se tornam lentos e a há maior expansão da tessitura, alcança-se o efeito de passionalização. Quando, porém, contrai-se a tessitura e os ataques continuam a serem valorizados, lembrando a fala oral, chega-se a figurativização.

Após as considerações sobre o nível celular e suas implicações, chega-se ao quinto nível, a saber: o intervalo. Para Dietrich (2008), “o intervalo é a menor relação que duas unidades musicais podem contrair. Ele tem apenas três possibilidades melódicas e três possibilidades rítmicas: ascensão-alongamento, suspensão-manutenção, descenso-encurtamento” (DIETRICH, 2008, p. 108). Verifica-se ainda, de acordo com o teórico, que em se tratando de intervalo, estes podem ser tanto pequenos, cuja implicação resulta em significações ligadas a continuidade; como intervalos maiores e, nesse caso, despertam sentidos de descontinuidade.

Por fim, o último nível discutido por Dietrich (2008) diz respeito à nota, definida como o limite da forma musical. Segundo o autor, “cada nota é formada a partir das quatro propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre” (DIETRICH, 2008, p. 111), comparando-as com os femas, o autor conclui que as notas são formadas por “feixes de propriedades sonoras simultâneas”, as quais são constitutivas do intervalo gerador das células e, quando juntas, criam frases cuja reunião do conjunto forma a peça.

Diante dos pressupostos apresentados, pode-se, finalmente, fazer algumas conclusões a respeito do sistema semiótico cancionista, com base na Semiótica Peirciana. Em suma, a canção constitui-se pelo processo de hibridização da matriz sonora com a matriz verbal, cuja articulação passa também pelo compartilhamento de suas características. Sendo assim, cada matriz determina a outra, na medida em que a palavra é valorizada não só como legissigno

simbólico, dotado de significados convencionados, mas também tida por sua materialidade icônica. Da mesma forma, a sonoridade deixa de produzir apenas qualissignos icônicos, com impressões dotadas de sentidos remáticos, e passa a se realizar enquanto legissigno icônico argumental, atribuída da ilimitada possibilidade de interpretações, caras ao signo estético.

3.2 Teoria Descritiva e Estética do Cinema

Em função da necessidade de apreensão do sistema semiótico cinematográfico, este tópico abordará os pressupostos estéticos e teóricos desenvolvidos por Aumont *et al* (2012), acrescidos das reflexões de Bazin (2018) e Martin (2005) acerca do cenário, bem como as categorias narratológicas de Bordwell e Thompson (2013) a respeito do enquadramento, dos planos e dos sons. Além disso, são trazidas algumas notas de Eisenstein (2002a; 2002b) e Pudovkin (1983) sobre a montagem e seus fragmentos.

Conforme Aumont *et al* (2012), o filme é composto por um enorme conjunto de imagens fixas intituladas de *fotogramas*, cujo agrupamento é reunido em uma película transparente a fim de ser expandida e posta em movimento por um projetor. De forma semelhante, Eisenstein (2002a) define tais imagens sucessivas de *fotofragmentos*, entendidas, contudo, enquanto fragmentos que se combinam, na forma de unidades mínimas, para a constituição dos planos e, por conseguinte, da montagem.

Com efeito, há consideráveis diferenças entre os fotogramas e a imagem em movimento disposta na tela. Eisenstein (2002a) entende essa reprodução sistemática em termos de fotorreflexos que compõem a *fotografia*, fazendo-se a ressalva de que não necessariamente a filmagem captura a realidade tal como se apresenta, mas apenas elementos do real suscetíveis de serem distorcidos deliberadamente pela edição. No mais, os índices cinematográficos apresentam-se sob uma superfície plana e bidimensional, represada pelo que se chama de *quadro*, isto é, o limite da imagem (AUMONT *et al*, 2012). Longe de ser uma “borda neutra”, o quadro “impõe certo ponto de vista ao material da imagem” e define o modo como o espectador lançará seu olhar sobre a narrativa (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 298).

A despeito da limitação da superfície plana da tela, não se pode negar que o cinema proporciona a sensação de realismo impulsionada pelas ilusões de movimento e de profundidade, o que confirma ainda mais sua natureza indicial em se tratando da ligação entre o real e sua captura parcial. Ademais, esse efeito ilusório potencializa-se tanto pela parcela do

espaço imaginário que está visível nas fronteiras do quadro, chamada de *campo*, quanto pelo complexo de elementos que estão fora dele embora sejam percebidos de algum modo, intitulado de *fora de campo*. Ambos fazem parte do que Aumont *et al* (2012) define de *espaço fílmico* ou *cena fílmica*, fazendo-se a ressalva de que se trata do espaço imaginário e não do espaço concreto exterior onde estão os equipamentos e a equipe de filmagem, ou seja, *fora do quadro*.

Na concepção de Pudovkin (1983), “o espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmera”, tendo em vista que surge do reagrupamento realizado pela montagem (PUDOVKIN, 1983, p. 69). Por conseguinte, é no interior do espaço fílmico onde o diretor põe em cena todos os personagens, os lugares e os objetos necessários à encenação da narrativa, elementos que compõem a *mise-en-scène* do filme. Quanto a essa categoria, Bordwell e Thompson (2013) definem-na da seguinte forma:

Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

A partir da exploração desse recurso, pode-se planejar a composição do ambiente, controlar as ações dos atores ou explorar eventos não planejados a fim de criar diversas impressões estéticas, bem como produzir argumentos complexos. Nesse sentido, a composição da *mise-en-scène*, também chamada de *direção* (AUMONT; MARIE, 2003), pode abarcar uma gama de elementos, entre os quais se destacam: o cenário; o figurino e a maquiagem; a iluminação; e a encenação dos atores que figuram na cena fílmica representada (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Em relação ao primeiro elemento, o *cenário*, há muito tempo se produz reflexões a respeito de seu uso, conforme se observa desde os pressupostos de André Bazin (2018). Segundo o autor, os cenários do filme podem influenciar fortemente na construção de uma narrativa, quer se originem de lugares reais, quer sejam construídos artificialmente, além de terem a vantagem de poder enfatizar, isoladamente, o homem e o espaço:

Na tela, o homem deixa de ser o foco do drama para tornar-se (eventualmente) o centro do universo. O choque de sua ação pode originar

ondas ao infinito; o cenário que o rodeia participa da espessura do mundo. Por isso, enquanto tal, o ator pode estar ausente, pois ali o homem não goza de nenhum privilégio sobre o animal ou sobre a floresta. Entretanto, nada impede que ele seja a principal e única mola do drama [...] (BAZIN, 2018, p. 201).

Para Bazin (2018), quando comparado ao teatro, o cinema tem a vantagem de ter o espaço fílmico ilimitado, mesmo que tenham elementos e personagens fora do quadro, bem como a capacidade de explorar as coisas além do homem, o que potencializa a utilização dos cenários. Baseando-se nisso, Marcel Martin (2005) procurou dividir os cenários do filme em três concepções gerais: a realista, tendo por fim a verossimilhança com o real a partir do cenário intacto; a impressionista, visando refletir as emoções subjetivas dos personagens através do ambiente natural; e a expressionista, geralmente representado em um ambiente artificial interligado com o ato do personagem (MARTIN, 2005, p. 78).

Contudo, a constituição da *cenografia*, entendida aqui como a expertise de “definir as relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 46), apresenta-se com mais abrangência, abarcando cores, proporções, objetos etc. A exemplo disso, destaca-se a utilização de objetos que, ao desempenharem alguma função simbólica na ação em curso através da ênfase dada pela cinematografia, podem ser categorizados de *adereços* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 213).

Por conseguinte, o *figurino* também pode desempenhar funções causais e motivacionais, inclusive em articulação com as premissas do cenário, assim como a *maquiagem* é suscetível de acentuar a temporalidade histórica, as expressões dos atores, entre outros aspectos. Nesse ínterim, a *iluminação* cumpre papel imprescindível no destaque de objetos e gestos, na elipse de elementos, na criação de tonalidades estéticas, na projeção de sombras e luzes artificiais etc. Na perspectiva de Bordwell e Thompson (2013), há diversos tipos de iluminação, cada qual com capacidade de despertar diferentes efeitos de sentido, quais sejam a iluminação concentrada, a criar sombras definidas; a iluminação difusa, a dispersar a luz; a iluminação frontal, a eliminar as sombras; a luz lateral, a mostrar as características do personagem, entre outras (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por fim, como último aspecto da *mise-en-scène*, tem-se a *encenação* a compreender os movimentos e as interpretações dos atores e figuras. Retomando Bazin (2018), com sua reflexão sobre cinema e teatro, constata-se que, enquanto o foco do teatro direciona-se para o ator, o filme tem, para além dessa possibilidade, a primazia de enfatizar objetos, figuras, animais, paisagens etc. Assim, a encenação torna-se ainda mais abrangente, em se tratando

da arte cinematográfica. Contudo, é evidente que a interpretação dos atores é basilar, seja pela questão visual (gestos, expressões faciais, aparências etc.), seja pela questão sonora (narração, anonimato, mistério etc.) (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Contempladas as idiosincrasias do interior do espaço fílmico, passa-se, doravante, à *cinematografia*, que diz respeito ao modo como o real é capturado pelo uso de câmeras e outros equipamentos. Em primeiro lugar, diante da *mise-en-scène*, o espectador do filme não somente enxerga as ações realizadas, mas também tem a impressão de movimento e de *profundidade*, como se as imagens se expandissem para além da dupla dimensão da tela. De acordo com Aumont *et al* (2012), esse efeito é gerado por duas técnicas: a *percepção*, definida como a arte de representar os objetos em uma superfície plana de forma semelhante à sua percepção real; e a *profundidade de campo*, caracterizada por utilizar a nitidez para demarcar a extensão da zona em questão.

Ambas as técnicas fornecem a possibilidade, entre outras, de dar a ênfase aos sujeitos e aos objetos da cena, o que não exige sua propensão de dar impressões de movimento (AUMONT *et al*, 2012, p. 30). Além disso, Bordwell e Thompson (2013) concebem, ainda, a categoria do *foco seletivo*, o qual “muitas vezes é usado para chamar a atenção para a ação principal e retirar a ênfase de partes circundantes menos significativas”, sem contar a construção de narrativas introspectivas com foco na subjetividade do personagem, em detrimento do cenário à volta (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 288).

Os efeitos descritos dão conta dos aspectos internos ao quadro que induzem à formação de movimentações de profundidade e prossecução. Porém, consoante a Aumont *et al* (2012), o cinema tem, acima de tudo, a qualidade de produzir movimentos “do quadro com relação ao campo” a partir dos deslocamentos da câmera:

Distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Naturalmente, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: fala-se então de “*pano-travellings*”. Mais recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou objetiva com focal variável (AUMONT *et al*, 2012, p. 39).

Apesar do consenso em torno do *travelling* e da *panorâmica*, as demais movimentações variam de definições, a depender do autor. Martin (2005), por exemplo, intitula de *trajetória* a combinação dos dois anteriormente mencionados. Já Bordwell e

Thompson (2013) acrescentam outros recursos, tal qual o uso da *câmera de mão*, que se originou dos documentários e passou a ser concebida em filmes diversos para fornecer sensações de maior realismo, apresentar pontos de vista subjetivos ou destacar ações abruptas.

Ademais, juntamente aos movimentos de câmera, há o acompanhamento dos ângulos de filmagem, isto é, os planos, cuja direção pode determinar a significação das imagens. Contudo, de acordo com Aumont *et al* (2012), é preciso fazer o adendo de que, ao se adentrar na problemática dos planos, uma gama de problemas vem à tona, sobretudo porque essa noção é geralmente utilizada para abranger diversos parâmetros: dimensões, pontos de vista, movimento, duração, ritmo etc. Assim, em estética de cinema, há de se compreender que essa noção é usada em três instâncias: *tamanhos de plano*, *movimentações de plano* e *duração de plano* (AUMONT et al, 2012).

Em relação ao tamanho dos planos, diz respeito aos “vários enquadramentos possíveis dos personagens” (AUMONT et al, 2012, p. 40) ou do ambiente disposto no espaço fílmico. Pode-se classificá-los em *plano geral* (abrange uma área extensa), *plano de conjunto* (abrange o cenário completo), *plano americano* (abrange dos pés à cabeça do personagem), *plano médio* (abrange dos joelhos à cabeça), *plano aproximado* ou *meio primeiro plano* (abrange da cintura à cabeça), *primeiro plano* (abrange do tórax à cabeça) e *close-up* ou *primeiríssimo plano* (abrange o rosto). Bordwell e Thompson (2013) mencionam ainda o *plano de detalhe* que abrange a imagem ampliada de uma parte do corpo do personagem. Cada tipo de tamanho, com efeito, carrega consigo possibilidades de significação mais ou menos estabilizados culturalmente, embora possam ser ressignificadas, a exemplo do plano de conjunto que é passível de indicar tanto solidão quanto libertação, conforme se verá nas análises.

No que tange às movimentações do plano, coloca-se diante dessa questão o ponto de vista, trazendo à tona o chamado plano fixo (câmera imóvel) e os diversos tipos de movimento da filmadora (AUMONT *et al*, 2012). Dentre eles, se destacam os deslocamentos do *travelling*, o giro realizado pela panorâmica e a focalização feita pelo *zoom*. Esses movimentos colocam em cena certos tipos de ângulos, sendo os mais comuns o *plano contrapicado* (de baixo para cima) e o *plano picado* (de cima para baixo) que, respectivamente, dão a sensação de mais ou menos superioridade moral (MARTIN, 2005). Mas há também, conforme Bordwell e Thompson (2013), o *ângulo horizontal* (na altura do olho), frontal ou de costas, a indicar confiança ou mistério, e o *ângulo oblíquo* (capturado lateralmente), a indicar dúvida.

Por fim, com relação ao plano enquanto unidade de duração, designa-se sua materialidade disposta na ordem do tempo, isto é, os fragmentos breves e longos de planos que vão servir ao processo de montagem (AUMONT *et al*, 2012). Nesse ínterim, colocam-se algumas dificuldades em definir até onde vai o limite de um plano, especialmente em relação ao plano-sequência, que pode abarcar a cena inteira ou apenas parte dela. Além disso, tem-se a articulação das imagens com a sonoridade a interferir na dinâmica dos planos, o que será melhor discutido nas reflexões acerca da montagem.

Aumont *et al* (2012) considera a montagem como tema central para as discussões acerca do cinema, visto que essa arte se caracteriza, sobretudo, pela combinação e pela organização que faz dos elementos que lhes são disponibilizados. Normalmente, a noção de montagem advém de uma base empírica, justificada pela divisão do trabalho existente na produção de filmes, o que resulta, do mesmo modo, na segmentação do processo de montagem. Dito isso, verifica-se que essa técnica parte, primeiramente, da etapa de decupagem (instante em que se definem as unidades de filmagem) para que, a partir do conjunto de tomadas resultantes desse estágio, efetue-se precisamente o procedimento de montagem.

Após a conclusão da decupagem, inicia-se a montagem propriamente dita, esta, constitui-se através três momentos: seleção, agrupamento e junção. A primeira etapa, de seleção, consiste na separação dos materiais que serão úteis ao filme dos que serão descartados sob a forma de cortes. O agrupamento diz respeito à organização que é feita dos planos selecionadas na fase anterior. Já a junção é a responsável por determinar a extensão exata que cada plano precisará ter. Fica evidente, pois, que essas três operações que constituem a montagem, tem a função de dar aos elementos tidos, de início, como separados, uma totalidade, que seria o filme.

Quando analisada em uma perspectiva mais restrita, observa-se na montagem dois pontos principais, a saber: o objeto e as modalidades de ação. O objeto equivale aos planos de filmagem que são manipulados durante o processo de montagem a fim de que se construa um outro objeto, o filme. Em relação as modalidades de ação, estas podem ser subdivididas em dois momentos, o primeiro seria o responsável pela organização das unidades, os planos, enquanto que o segundo corresponderia a duração que cada plano deveria possuir. Tal visão evidencia a condição limitada dessa noção de montagem e sua subordinação aos caracteres técnicos. Dessa forma, reconhecendo essa limitação, Aumont *et al* (2012) propõe a extensão da definição de montagem considerando os dois pontos já distinguidos: objetos e ação da montagem.

Na definição restrita, o plano seria a unidade da montagem. No entanto, como já destacado anteriormente, tal concepção traria problemas, já que o termo evoca diversos sentidos (é o caso do sentido de duração ou o de distância da câmera). Afastando-se, contudo, dessa definição, uma outra perspectiva de montagem resolve, em parte, o problema, uma vez que o plano passa a ser caracterizado apenas na sua dimensão de marcador temporal do filme, ou seja, o plano enquanto duração e movimento.

Nessa definição, poder-se-ia, ainda, aplicar os procedimentos de organização e de ordenação da montagem a outros tipos de objetos, a saber: “partes de filmes (sintagmas fílmicos) de tamanho superior ao plano”, “partes de filme de tamanho inferior ao plano”, estes podendo ser divididos de duas maneiras distintas, em relação a sua duração (caso do plano sequência) e em seus parâmetros visuais (oposição entre o branco e o preto dentro do quadro) (AUMONT *et al*, 2012, p. 59). Percebe-se, diante do exposto, certo distanciamento em relação da definição com a qual se iniciou as discussões a respeito da montagem, porém constata-se que o componente sempre presente na montagem é a capacidade da mesma de articular dois elementos distintos e a partir deles construir outros efeitos de sentido.

Apesar das limitações da definição restrita em relação aos objetos, quando remete-se as modalidades de ação da montagem, ela torna-se mais viável, visto que concede à montagem uma função organizacional, levando em conta os critérios de ordem e duração. Assim, basta o acréscimo de componentes como o da composição na simultaneidade (justaposição) para que se abranja os diversos casos possíveis.

Após todo o trajeto percorrido, pode-se, finalmente, trazer a definição ampliada de montagem, forjada por Aumont *et al* (2012), focalizando-a em uma perspectiva mais abrangente, teórica e analítica, e considerando “todas as manifestações do princípio de montagem no campo fílmico” (AUMONT *et al*, 2012, p. 62). Assim, tem-se a seguinte definição: “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT *et al*, 2012, p. 62). Tal conceito, encara a montagem como algo que toca vários objetos fílmicos de diversas naturezas e que funciona segundo as três modalidades acima descritas.

Dito isso, Aumont *et al* (2012) inicia a explanação das funções da montagem. Em relação a abordagem empírica, as funções da montagem podem se dividir em função narrativa, na qual a montagem seria a responsável por garantir o encadeamento dos elementos, função expressiva, em que a montagem produziria ideias ou sentimentos a partir do choque de imagens. Outra definição acerca da função e dos objetivos da montagem, porém inserida no

arcabouço teórico mais dialético, é a de Eisenstein (2002b), segundo o qual a montagem responde à “necessidade de exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002b, p. 13).

Apesar de considerar de grande importância às contribuições sobre as funções da montagem explicitadas no nível empírico, Aumont *et al* (2012) julga necessário a descrição mais sistemática dessas funções e para isso as divide em montagem produtiva, conceito trabalhado por teóricos antigos e que remete ao próprio princípio da montagem, visto ser tida como “a colocação, lado a lado, de dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz” (AUMONT *et al*, 2012, p. 66). O autor então considera que qualquer tipo de montagem é produtiva, já que ela é, por natureza, um meio de criação de significados e sentidos.

Voltando a descrição das funções da montagem, tem-se ainda a função sintática. Estas são as relações formais independentes entre os elementos, podendo ser perceptíveis em dois tipos: por ligação ou disjunção, que visa articular os planos entre si, e por alternância. Em relação a função semântica, abrange grande número de casos e pode ser dividida em produção de sentidos denotados, sendo mais espaço-temporal, e produção de sentidos conotados, correspondendo a “todos os casos em que a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação, etc.” (AUMONT *et al*, 2012, p. 68). Por fim, tem-se as funções rítmicas. Desde cedo reivindicada, essa função caracteriza-se por ser uma combinação de ritmos, temporais e plásticos, constituindo o ritmo fílmico.

Por fim, o sistema semiótico do cinema tem como um dos aspectos primordiais a matriz sonora que permite, através de um trabalho manipulável, explorar as sensações auditivas do público. Esse recurso pode ser feito de dois modos principais, os sons diegéticos e os sons não diegéticos. De acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 431), “o som diegético é o som que tem sua fonte no mundo da história”, enquanto o som não diegético “é representado como proveniente de uma fonte fora do mundo da história”. Em outras palavras, o primeiro termo diz respeito aos sons, ruídos, canções, gritos etc. que têm origem no espaço fílmico e imaginário onde decorrem as ações dos personagens. Já o segundo se trata das trilhas sonoras e demais sons não perceptíveis aos sujeitos do interior da narrativa, mas que permitem aos espectadores potencializar as impressões dispostas na *mise-en-scène*.

Em suma, conclui-se, em termos peircianos, que a linguagem cinematográfica envolve diversas problemáticas por ser resultante de um processo de hibridização entre diversos meios

ou modalidades, tais como os sons, as imagens, as palavras e o movimento. Além do mais, esses modos de significação não estão dissociados entre si, já que “a combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem” (PLAZA, 2013, p. 65). Nessa circunstância, deve-se analisar os elementos constituintes do cinema sempre como partes de um todo, de modo a captar a disposição sintática inerente à sua natureza indicial.

4 METODOLOGIA E CONSIDERAÇÕES SOBRE OS *CORPORA*

Neste capítulo serão feitas algumas considerações gerais sobre a prática teórico-metodológica a ser realizada nesta pesquisa, levando em conta os objetos de análise do estudo aqui realizado, sua natureza linguística e o modo através do qual se pretende apreendê-lo. Além disso, abordar-se-ão os elementos biográficos dos autores de cada obra e suas propensões estéticas, bem como os enredos de ambas as narrativas com o fim de auxiliar o leitor quanto ao andamento das análises.

4.1 Procedimentos metodológicos

O objetivo principal desta investigação é interpretar o processo tradutório de um produto cultural/artístico, cuja transcrição se dá por entre a lógica de dois sistemas semióticos distintos, a linguagem cancionista e a cinematográfica. Por isso, tomou-se como basilar a teoria da tradução intersemiótica (TI), constituída em torno de autores como Julio Plaza (2013) e Thais Diniz (1999), tendo em vista que, por intermédio destes, tem-se disponibilizado um arcabouço teórico fundamental para descrever e interpretar os deslocamentos materiais empreendidos de um sistema semiótico a outro.

Com efeito, a fim de analisar o fenômeno tradutório, a teoria da TI ancora-se em dois pontos basilares, a saber: o conjunto de propriedades materiais constitutivas do objeto de partida (no nosso caso, a canção) e do objeto de chegada (o filme). Na falta que tem, a própria teoria, de categorias que contemplem a singularidade de ambos os objetos, ela recorre a construtos teóricos de descrição do funcionamento das linguagens, em suas idiossincrasias (sobre os quais esclarecemos no terceiro capítulo). A partir da especificidade de tais fenômenos e de suas sistematizações, dadas sob o prisma das respectivas teorias, adota-se então o ato interpretativo de explicação do processo significativo através da TI, decorrendo-se desta as posturas gerais em relação aos caracteres dos signos descritos pelas teorias anteriores.

Contudo, os pressupostos da TI não seriam suficientes para abranger a complexidade da relação entre distintos sistemas semióticos, senão por meio de uma doutrina formal dos signos, destinada ao tratamento dos processos gerais subjacentes à multiplicidade linguística. É nesse sentido que esta pesquisa tem como base epistemológica a semiótica peirciana, cujo arcabouço fornece meios de apreender os processos de significação, levando em conta suas instâncias contextuais, sociais e psíquicas, de forma integral. Considerando a natureza desta

pesquisa e as questões que a norteia, a abordagem qualitativa se mostra mais adequada para dar andamento às análises do trabalho, já que a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são fundamentais nesse tipo de estudo, sendo inevitável a interpretação subjetiva dos dados, sem haver a utilização de técnicas estatísticas ou quantificações, caso da pesquisa quantitativa.

Em relação aos objetivos da análise, a pesquisa se caracteriza como descritiva, visto que objetiva a descrição de características pertencentes tanto à canção como ao filme, e interpretativa, devido ao objetivo geral ser o de analisar como ocorre o processo de tradução intersemiótica da canção para o filme. Assim, inicialmente, far-se-á a caracterização dos recursos estéticos da canção a nível melódico (os movimentos frasais; os efeitos de tematização, passionalização e figurativização; as distensões, os picos e os saltos melódicos), a nível de timbre (os contrastes timbrísticos); a nível harmônico (alguns aspectos dos acordes), a nível celular (pequenos conjuntos de notas de caráter significante), a nível prosódico (elementos rítmicos e tonais da matriz verbal), a nível rítmico-temporal (os compassos e os batimentos) e a nível macroestrutural (seções).

Quanto aos mecanismos cinematográficos utilizados pelo diretor na construção do filme, serão analisados os enquadramentos, a realização da montagem, as transições e durações de cena, os planos, os movimentos e efeitos de câmara, o cenário, a *mise-en-scène* e os sons diegéticos e extradiegéticos. Por fim, será explicado como ocorre o processo de tradução intersemiótica de uma linguagem a outra, por intermédio da descrição e apreensão da norma-forma da canção e o modo como esta é traduzida na forma cinematográfica, tendo em vista os três tipos de tradução (icônica, indicial e simbólica) e as equivalências entre as categorias do intracódigo de ambas, tanto no eixo da contiguidade (topológica, referência e convenção) quanto no eixo da similaridade (qualidade, justaposição e mediação).

No que diz respeito aos procedimentos técnicos, esta pesquisa se classifica como bibliográfica, tendo em vista que, ao contrário da documental, que trabalha com materiais ainda não analisados, este estudo será desenvolvido a partir de fontes já elaboradas, como livros, revistas e artigos. Em consonância, há o fato de ter como objetos de análises duas produções já divulgadas e abordadas anteriormente por outros estudiosos, à canção *Olhos nos olhos* e o filme *O Abismo prateado*.

Para os procedimentos de coleta de dados utilizou-se da leitura analítica, baseada nos pressupostos teórico-metodológico da Semiótica Peirciana e da Tradução Intersemiótica. Primeiramente foram consultados teóricos da Semiótica Peirciana para discutir conceitos básicos dessa área de conhecimento, caso de Coelho Neto (2010). Em seguida, fez-se uso de

autores, como Tatit (2004), para abordar questões acerca da canção, em específico a canção brasileira, – considerando o objeto de análise da pesquisa. Autores como Jacques Aumont (2012) serviram como aporte teórico para discorrer a respeito da linguagem cinematográfica. E por fim, a partir de estudiosos como Plaza (2013), discutiu-se a respeito do conceito de tradução intersemiótica.

4.2 Considerações sobre o *corpus* I: canção

Com mais de sessenta discos lançados e considerado modelo na música popular brasileira, Chico Buarque é um músico e escritor consagrado em nível nacional e internacional. Filho do ensaísta e professor Sérgio Buarque de Holanda e da pianista Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda, Francisco Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. O cantor chegou a iniciar, em 1963, a faculdade de arquitetura, mas não deu prosseguimento ao curso devido seu interesse crescente pela música. Sua estreia no cenário cancionista nacional acontece em 1964 com a participação no programa *Primeira Audição*, mas é em 1965, através da canção *Pedro Pedreiro* e devido ter musicado o poema *Morte e Vida Severina*, que o cancionista se estabelece no ramo musical.

Além do campo musical, Chico Buarque ainda transita por outras linguagens. É o caso, por exemplo, das atuações em filmes, das produções de trilhas sonoras, roteirizações e dramaturgias. Tendo, com isso, ganhado inúmeras premiações, como o mais importante prêmio literário da Brasil, o prêmio Jabuti, em 2004 e 2010, com os livros *Budapeste* e *Leite Derramado*, respectivamente; e, mais recentemente, o prêmio Camões, que reconhece autores que tenham contribuído para o enriquecimento do patrimônio cultural e literário da língua portuguesa.

De relevância indiscutível, como pode ser verificado por meio de sua trajetória no campo da canção popular brasileira, Chico Buarque apresenta, em 1976, o seu disco *Meus caros amigos*, contendo canções mais politizadas, além de produções para peças teatrais e filmes. É nesse disco que está inserida a canção *Olhos nos olhos*, a qual será analisada nesta pesquisa. A canção produzida por Chico relata os acontecimentos vivenciados por um eu-lírico feminino que narra a uma segunda pessoa, subentendida como seu ex-companheiro, três momentos da sua disjunção amorosa: o abandono pelo amado, a tentativa de aceitação da perda e a aparente reconstrução emocional:

Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais, nem por quê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de mim
 Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz.⁷

Na primeira parte da canção, o eu-lírico na figura da mulher, relembra como se deu o abandono, suas primeiras sensações diante do ocorrido – ciúmes, desespero, etc., além da sua passiva aceitação diante da disjunção, momento em que seu ex-companheiro se despede, desejando-lhe felicidades, e ela apenas o obedece, apesar de estar desolada com a situação.

No momento seguinte da canção, como que em uma tentativa de demonstrar que superou o abandono sofrido, a enunciadora supõe ao seu interlocutor a possibilidade de um reencontro futuro. A partir disso, ela conjectura uma situação hipotética, onde será capaz de mostrar seu estado de refacção emocional, além de poder contemplar – em olhos nos olhos - a reação de seu ex-marido ao perceber que sua falta já foi superada, não a afetando como outrora e, no sentido contrário, deixando-a mais feliz. Dando continuidade a essa situação idealizada pela mulher da canção, um dos objetivos pretendidos pela mesma seria o de enfatizar a sua felicidade, como é perceptível em alguns trechos da canção, ao afirmar que “venho até remoçando, me pego cantando, sem mais, nem por que” ou ainda ao pronunciar “quantos homens me amaram bem mais e melhor que você”.

Assim, percebe-se que o último momento da canção é dedicado a suposta superação da enunciadora. O eu-lírico feminino mostra ao seu interlocutor sua reconstrução emocional ao deixar claro que não guarda mágoas pelo ocorrido e, ao contrário, convida-o a sua casa, oferecendo-lhe auxílio, caso ele precise de algo. Contudo, a enunciadora evidencia, no

⁷ BUARQUE, Chico. Olhos nos olhos. In: CHEDIAK, Almir. **Songbook**: Chico Buarque. V. 4. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2009. p. 154.

decorrer da composição, sua real intenção ao convidá-lo, qual seja: demonstrar a superação do abandono sofrido.

Tendo em vista o explanado, verifica-se que o enredo da canção narra em quatro estrofes (a primeira contendo quatro e as demais cinco versos) e, através de um texto com abundância de rimas internas e externas (fazendo com que a letra da música, por si só, tenha uma musicalidade que desencadeia o ritmo do texto poético), uma situação de abandono. Acontecimento esse cotidianamente comum, mas que através do compositor passa a apresentar traços musicais e poéticos.

Outra característica importante na canção são os marcadores que, apesar de demonstrarem grande passagem de tempo desde o ocorrido, evidencia outra particularidade de Chico Buarque que corresponde a sua capacidade de sintetizar. O compositor precisa de apenas quatro estrofes para criar o ambiente de abandono, aceitação e reconstrução vivida pelo eu-lírico. Isso pode ser confirmado caso se compare outras composições suas, através das quais destacar-se-á a capacidade comunicativa e concisa do compositor. Atentando-se a esse aspecto, Torres (2013, p. 10), esclarece que Chico Buarque “alargou a dimensão poética da relação música/palavra, através da composição de melodias e letras ao mesmo tempo complexas e comunicativas (muitas delas com grande capacidade narrativa e teatral, embora sendo canções de curta duração) [...]”.

Além da já aludida capacidade de sintetizar situações complexas, as composições de Chico carregam ainda outro aspecto marcante em seu estilo: as lacunas de interpretabilidade. Frequentemente tem-se em suas composições brechas que devem ser preenchidas por seus interlocutores. No caso da letra da canção aqui analisada, por exemplo, pode-se inferir que o eu-lírico feminino tenha sido abandonada em função da existência de outra mulher, já que a letra da canção possui algumas brechas que permite tais interpretações. Porém, ao passo que a canção permite essa significação, é preciso atentar-se ao fato de a mesma ser construída através de uma única perspectiva: a da mulher abandonada.

Em suma, é perceptível que a canção de Chico se remete a um período em que a mulher ocupava outro papel na sociedade, a saber: o papel de submissa ao homem. Apesar de malvista socialmente, no campo pessoal, a separação serviria como meio de libertação do eu-lírico, que deixa de ser submissa aos desígnios do homem e passa a ter uma relativa liberdade, seja ela emocional ou sexual.

Por meio da exposição feita, constata-se a influência de Chico Buarque tanto no cenário literário como no cancionista e, tendo em vista que a escolhas dos tradutores são escolhas subjetivas, delinear-se-á, em seguida, como o fato de Chico ser considerado um compositor

que retrata muito bem a subjetividade feminina e seus desafios cotidianos, pode ter influenciado a escolha de Karim Aïnouz por traduzir a canção *Olhos nos olhos* (1976).

4.3 Considerações sobre o *corpus* II: filme

Karim Aïnouz começou a ganhar destaque no cenário fílmico nacional pela participação como co-roteirista em produções importantes para o cinema brasileiro, caso de *Abril despedaçado* (2001) de Walter Salles. Nesse período, através de seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã* (2002), Aïnouz passa a despontar como diretor. O cineasta faz parte de uma série de diretores que têm recebido grandes premiações em renomados festivais de cinema, como o prêmio Grand Coral por *O Céu de Suely* (2009), segundo prêmio Coral por *O abismo prateado* (2011) e o terceiro prêmio Coral por *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) – ambos no Festival de Havana –, e mais recentemente o prêmio principal da mostra *Um Certo Olhar* por *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2019), no festival de Cannes

Formado em arquitetura pela Universidade de Brasília e mestre em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York, Karim Aïnouz nasceu em Fortaleza, no ano de 1966. O cineasta cresceu em um ambiente familiar de classe média estruturalmente diferente ao modelo vigente da época, visto que fora criado somente pela mãe, uma professora universitária, e sempre estivera rodeado por figuras femininas, como sua avó e as suas cinco tias. O pai, um nigeriano que viajava pelo mundo, se comunicava com o filho apenas através de cartas enviadas de vários lugares diferentes, chegou a casar com sua mãe, mas partiu assim que a criança nasceu. A questão da identidade sexual é algo que também deixou nuances na formação do artista, que desde cedo sentia-se incomodado com o espaço que ocupava, despertando, assim, o desejo de deslocar-se por novas vias. Essa condição pessoal que constitui grande parte de Aïnouz é notadamente refletida ao longo de suas produções e de seus personagens que sempre estão em deslocamento, tanto pessoal como regional, constituindo, pois, uma das peculiaridades mais expressiva que compõe a filmografia do diretor.

Conforme Costa (2016), em sua tese *Afetos no cinema de Karim Aïnouz*, o diretor constitui seu estilo baseado na afetividade, na errância de seus personagens e no constante deslocamento espaço-temporal. Essa caracterização confere aos seus filmes impressões de deslocamentos narrativos e estéticos, de modo que muitos dos seus filmes exibam

propriedades semelhantes ao *Road Movie*⁸. Além disso, suas obras são constantemente carregadas da temática do não pertencimento e, sobretudo, do abandono. Diante da recorrência do tema em suas obras, o cineasta declara constantemente em suas entrevistas o motivo de abordar com frequência essa temática, é o caso da declaração concedida ao editorial da revista *Cine Cachoeira*, em 2017:

[...] na minha família eu tinha exemplos de mulheres fortes que resistiram ao abandono, à solidão, à violência, à traição dos seus maridos. Então, esse deslocamento nunca era a condição do desempoderado. Os filmes foram vindo muito intuitivamente, sempre sobre personagens com os quais eu tinha alguma relação de afinidade biográfica. [...] eu me lembro que eu sempre queria ir embora, porque ali pra mim estava complicado, o negócio não tava fácil. E, aliás, ter um pai que não era brasileiro gerava essa curiosidade de descobrir o mundo, os lugares que não eram os meus lugares, os lugares que talvez meu pai vivesse. [...] Então eu acho que o deslocamento está quase no meu DNA, literalmente falando (SARMIENTO, 2017).

A temática do abandono, repetidamente presente nos filmes dirigidos por Aïnouz, como pôde ser verificado, geralmente é desenvolvida em torno do abandono sofrido por algum personagem que, a partir da inquietação despertada mediante o abandono, empreende uma viagem, a qual surge inicialmente como forma de superar o ocorrido, mas logo desemboca numa jornada de autoconhecimento. Esse padrão pode ser nitidamente reconhecido tanto nos filmes anteriores a *O abismo Prateado* (2011), caso de *O céu de Suely* (2006), como nos posteriores a ele, por exemplo, *A praia do futuro* (2014).

Em *O céu de Suely* (2006), filme que mais se aproxima da produção aqui analisada, assim como em muitas outras produções de Aïnouz, evidencia-se umas das características regularmente presentes na cinematografia do diretor, que diz respeito aos inícios esquecidos de ordem afetiva – abandono de Hermila em *O céu de Suely* (2006) e de Violeta em *O Abismo Prateado* (2011). O abandono, conforme Costa (2016), serve em ambas as produções do diretor como ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa, ainda que, ao longo da mesma ele a influencie apenas indiretamente, já que o foco recai muito mais sobre o não pertencimento do personagem, ou os desdobramentos causados pelo abandono, que da disjunção amorosa em si.

Assim, os conflitos das narrativas de Aïnouz são marcados pelos sentimentos de não pertencimento que determinado personagem possui, seja com o lugar, que o imobiliza, ou com os papéis que lhe cabem exercer socialmente. A partir dessa não identificação, os personagens

⁸ Gênero cinematográfico marcado pelas viagens que os personagens empreendem ao longo da narrativa.

surtem como instáveis, já que vivem numa situação de desconforto, oscilando entre o abandono e a mudança. É o caso, mais uma vez, de Hermila, que a partir do abandono de seu marido desloca-se em busca de novos caminhos, que se personifica na sua desejosa viagem a Porto Alegre. Violeta também se mostra como uma personagem Aïnouziana instável, visto ser igualmente a partir do abandono de seu cônjuge que a protagonista abandonada deixa para trás, mesmo que temporariamente, seu filho e trabalho para se lançar em uma jornada incerta de aceitação e posterior superação da relação que tivera com Djalma (COSTA, 2016).

Outro traço estilístico caro ao cineasta cearense Karim Aïnouz, diz respeito aos encontros com personagens secundários pelos quais os protagonistas de seus filmes se deparam ao longo de suas jornadas. Através desses encontros, os protagonistas refletem sobre sua condição e obtém alívio temporário diante do caos que vivenciam devido à ruptura sofrida em suas vidas. Cumpre, então, a esses personagens secundários, o papel de mediar as transformações de estado afetivos dos protagonistas, assim como as mudanças de perspectivas sobre os acontecimentos da narrativa, marcando, na maioria das vezes, uma virada narrativa. Apesar da fundamental importância conferida aos personagens secundários, por propiciarem aos protagonistas maior tomada de consciência, aqueles não têm a capacidade de conceder aos personagens centrais uma resolução de seus problemas, apenas lhes incentivam na caminhada, já que outra característica dos filmes do cineasta cearense são os finais em aberto.

Ainda segundo Costa (2016), Aïnouz constantemente leva os espectadores de suas produções a um lugar nenhum, já que opta por deixar os finais de seus filmes em aberto, quebrando, dessa maneira, as expectativas nutridas no desenrolar da narrativa. Em *O céu de Suely* (2006), assim como em *O Abismo Prateado* (2011), não se tem conhecimento sobre o que acontecerá com as protagonistas. O espectador não sabe como será a vida de Hermila após conseguir sua viagem para Porto Alegre e nem a vida de Violeta após retornar para casa. Essa característica do diretor vai ao encontro da premissa, alimentada em vários de seus filmes, de dispersão e incertezas dos personagens.

Baseado nessa caracterização estilística, é que Aïnouz compõe o filme *O Abismo Prateado* (2011), produzido em homenagem a Chico Buarque no aniversário de 150 anos da Caixa Econômica Federal. O projeto em questão é fruto de uma escolha feita pelo diretor, em que lhe foi colocada à disposição o acervo de canções do compositor carioca, para que, a partir da canção eleita, fosse produzida uma narrativa cinematográfica. Tendo em vista a autonomia concedida ao diretor na escolha da canção a ser recriada, confirma-se, mais uma vez, o que já vinha sendo discutido ao longo do tópico quanto às preferências de Aïnouz por trabalhar tanto com temáticas relacionadas ao cotidiano feminino, como sobre as disjunções

amorosas e suas consequências. Em convergência com as proposições apresentados, situa-se, pois, o quarto longa-metragem dirigido por Karim Aïnouz, *O abismo prateado*.

Realizado em 2011, o filme inicia-se com a figura de um homem deslocado em meio à cidade do Rio de Janeiro, até então não se sabe nada a respeito do personagem, evidencia-se apenas o seu incômodo em meio àquela cidade. Logo em seguida, porém, nos é apresentado os personagens e, com isso, evidencia-se que o homem se trata de Djalma, personagem interpretado por Otto Jr., imediatamente, então, os demais personagens são apresentados. Djalma é casado com Violeta (Alessandra Negrini) e possui um filho já adolescente (João Vítor Silva) com a mesma, deixando claro com isso, tratar-se de uma união já há bastante tempo consolidada. Logo em seguida, a câmera deixa de lado o personagem Djalma e passa a acompanhar a rotina cotidiana de Violeta, que é resumida, nessa primeira exposição, ao trabalho como dentista e sua rotina de malhação.

No entanto, após essa exposição cotidiana, algo anormal acontece na rotina de Violeta. Ainda na academia, a personagem recebe um recado do marido que, até então, não é revelado ao público. Percebe-se apenas que se trata de um recado de Djalma anunciando uma viagem e que a mensagem a deixou extremamente perturbada. A partir disso, a câmera de Aïnouz passa a perseguir Violeta que já não consegue retornar a sua rotina. A protagonista inicia, então, uma espécie de peregrinação pelas ruas do Rio de Janeiro a procura de informações sobre o paradeiro do amado. Nesse percurso, o espectador também a acompanha, visto que não é revelado, de imediato, o conteúdo presente na mensagem deixada pelo marido da dentista e, com isso, o público, assim como Violeta, está perdido diante do ocorrido.

Através da ida a uma construção e do encontro com uma amiga de Djalma é, então, revelada a razão da sua partida. O marido de Violeta esperou a compra do apartamento para o qual eles tinham recentemente se mudado, para então se separar da dentista. A protagonista, não conseguindo entender o motivo da partida de seu cônjuge, decide deixar seu filho momentaneamente e embarcar para Porto Alegre na tentativa de reencontrar seu marido. No entanto, ao não encontrar passagem para o referido dia, resolve, novamente, sair pelas ruas da cidade carioca. Ao percorrer avenidas, passar por motéis e baladas e, mesmo assim, não se desvincular da dor causada pela partida de Djalma, Violeta, então, encontra Bel (Gabi Pereira) e Nassir (Thiago Martins). Os personagens em questão são apresentados como pai e filha que também foram abandonados, mas que, ao contrário da protagonista, seguem suas vidas a despeito da tristeza que a partida da mãe de Bel deixou em ambos. Através do encontro com esses personagens secundários, a narrativa muda e Violeta já não está tão desesperada como antes, pois passa a refletir sobre sua condição e tomar as decisões em sua caminhada.

5 O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CANÇÃO *OLHOS NOS OLHOS* PARA O FILME *O ABISMO PRATEADO*

Neste capítulo, será analisado o processo de tradução intersemiótica da canção *Olhos nos olhos* (1976), de Chico Buarque, no filme *O abismo prateado* (2011), de Karim Aïnouz, com base na teoria sistematizada por Plaza (2013) e sustentada epistemologicamente pela semiótica de Peirce (2005). Para tanto, observar-se-ão os tipos de tradução operados e as convergências entre normas, formas e intracódigos de ambas as obras. De modo a apreender os recursos técnico-estéticos de cada sistema semiótico, serão utilizados o modelo teórico-analítico cancionista desenvolvido por Tatit (1994; 1997; 2001; 2003) e retomado por Dietrich (2008); e os modelos descritivos cinematográficos teorizados por Martin (2005), Aumont *et al* (2012) e Bordwell; Thompson (2010).

Com vistas a organizar melhor as análises, estas foram divididas em quatro tópicos: o primeiro aborda a estruturação geral da forma cancionista e da forma cinematográfica, estabelecendo interseções entre a temporalidade, a narratividade e a macroforma das obras; o segundo tópico trata das formas de significar o abandono da personagem por intermédio de informações estéticas, desta vez iniciando as análises do intracódigo; o terceiro tópico vem a analisar o sentimento de aflição desembocado pelas personagens após a disjunção amorosa; e o quarto tópico se refere ao momento de atenuação do conflito das personagens a partir de encontros e acontecimentos vividos. Conforme se verá, esses três instantes coincidem com as três fases ritualísticas que geralmente se fazem presentes nos arquétipos literários ocidentais.

5.1 Estruturação geral das formas

Conforme foi discutido, com enfoque na tradução proposta por Plaza (2013), o signo estético apresenta-se ao leitor a partir de sua forma global, embora seus elementos constituintes interfiram em sua definição geral. Seja qual for o sistema semiótico em que uma realização artística se apresente, sua forma será única e, portanto, base para uma tradução que, por ventura, venha a ser realizada. Neste tópico, constatar-se-á o processo de tradução intersemiótica que é desempenhado na Forma B (o filme) a partir da Forma A (a canção), tendo em vista a forma global de ambas, mais especificamente, as macroformas, as temporalidades e os acréscimos de informações no decorrer das narrativas.

Para traçar a primeira inter-relação entre A e B, foi preciso delinear suas macroformas em consonância com as categorias da teoria cancionista e com as classificações produzidas

por Costa (2016) acerca do estilo aïnouziano. As categorias da canção dizem respeito à macroforma, que comporta as estruturas gerais da peça musical, isto é, a introdução, as exposições, o interlúdio e a coda. Já as classificações baseadas nos filmes de Aïnouz se dão por quatro aspectos, já explicitados na metodologia: o início esquecido, os espaços, os encontros e o final em aberto.

Na forma A, tem-se uma breve introdução antes de adentrar-se no tema principal, realizada instrumentalmente por flauta e piano. Por conseguinte, é realizada a primeira exposição principal, cujo preenchimento se é dado pela entoação verbal e pela base musical, até ser finalizada com um curto interlúdio, efetivado com instrumentos adicionais. Após isso, é operada a segunda exposição, que é basicamente a repetição da primeira, porém, com diferenças timbrísticas e temporais, a serem ressaltadas mais à frente. A peça finaliza-se, assim, com uma coda instrumental, de grande duração e maior densidade timbrística, sem que haja um final definitivo, isto é, não há terminação brusca, mas uma gradual dissolução sonora.

A forma B inicia-se a partir das cenas em que se destaca, por mais tempo, o personagem Djalma e seu incômodo ainda não determinado, que se finaliza com sua partida comunicada à esposa, Violeta. Após esse momento desencadeador, entra em destaque a personagem Violeta e os primeiros espaços por que ela percorre em busca de repostas ao abandono do cônjuge, até seu primeiro encontro com uma personagem desconhecida, a taxista. Depois do primeiro encontro, a personagem principal passa por novos espaços, a experienciar outros momentos de aflição, que persistem até seu segundo encontro com Bel e Nassir. Com isso, a narrativa redireciona-se ao abrandamento de Violeta e finaliza-se com um final aberto, tanto para a personagem principal, quanto para os demais. Em suma, estabeleceu-se as duas macroformas da seguinte maneira:

Figura 3: Macroforma da canção e do filme.



Fonte: Produzido pela autora (2020).

No nível normativo e organizacional das duas narrativas, observa-se, pela figura 4, que canção e filme têm suas particularidades, mas ao mesmo tempo têm suas semelhanças, sobretudo se considerar-se as diferenças estruturais dos sistemas semióticos em questão. Em relação à canção, tem-se uma forma tradicional, provida dos elementos mais recorrentes, que se particularizam somente quando funcionam em conjunto com o intracódigo.

Em primeiro lugar, a introdução apresenta-se com quatro compassos quaternários, sustentados por acordes de piano e pelo solo da flauta doce. Tem-se, assim, um tempo relativamente curto de execução e um baixo contraste timbrístico, mediado por instrumentos suaves, sinalizando um prelúdio mais dramático e melancólico para a exposição que se segue. No que diz respeito ao filme, o início é constituído, em grande parte, pelo silêncio e pelo distanciamento do personagem Djalma, a partir de sua dissociação com o ambiente externo e pelo destaque de sua subjetividade. Em matéria sonora, as cenas correspondentes trazem poucos diálogos e apenas sons diegéticos que estão na ordem do ambiente, conformando a introspecção suplantada. Dessa forma, os inícios de A e B concorrem para a baixa densidade material e significativa, a fim de focalizar aspectos introspectivos e dramáticos.

Após as introduções introspectivas, a primeira exposição da canção e o decorrer dos primeiros acontecimentos do filme demonstram diferentes maneiras de abordar o sofrimento das personagens. Enquanto a canção materializa o lirismo da dor sentida, usando-se apenas da densidade do piano e posteriormente da orquestra de cordas, o filme enfatiza a aflição da personagem Violeta de forma agonizante e realista, abrindo mão de qualquer recurso atenuante. Sendo assim, a canção dá lugar à dramaticidade da situação e a abranda pelos timbres suaves, ao contrário do filme, que potencializa o sofrimento com diversos recursos.

Entretanto, quando há repetição da exposição na canção e da experimentação de novos espaços no filme, depreende-se distinções em relação à perspectiva das personagens quanto ao fato vivido. Em A, a reexposição do tema central, feito com uma densidade timbrística maior, passa a representar o amadurecimento da perspectiva da mulher com relação aos acontecimentos vividos. Em B, essa mudança se dá quanto à forma de Violeta vivenciar o término da relação: no início, isso lhe custa um desespero que a consome; após certo tempo, ela tenta abrandar sua tristeza ao caminhar pela cidade e ao percorrer diversos espaços. Isso se manifesta principalmente na abertura gradual dos planos, de acordo com o abrandamento de sua aflição.

Na parte cancionista que corresponde ao interlúdio, já figuram o piano, as cordas, a bateria, o baixo e a flauta, conferindo grande densidade timbrística à transição para a segunda

exposição. Como foi discutido na análise anterior, tal interlúdio dá pistas da nova perspectiva apresentada pela personagem da narrativa cancionista. De certo modo, assim como a forma A possui uma transição, a forma B também apresenta suas estruturas de transição para novas fases de ocorridos, o que é consolidado pelos encontros com personagens desconhecidos e pela forma com que os movimentos de câmera e a abertura dos planos vão se renovando. Ao se encontrar primeiramente com a personagem taxista e posteriormente com Nassir e Bel, Violeta traça novos rumos e toma decisões para atenuar seu sofrimento. Com esses personagens, a captação de sua introspecção se altera e, assim, o enquadramento passa a dividir não só os lugares de atuação, mas as experiências que esses encontros fornecem. As estruturas de interlúdio de ambas as formas permitem, portanto, operar o surgimento da nova experiência e da atualização de perspectiva do abandono.

Por fim, a estrutura de coda encerra a canção com todos os timbres instrumentais que se fizeram presente ao longo da peça – piano, cordas, bateria, baixo, violão e flauta –, além de alternar os solos das cordas e da flauta, em um jogo de ação e reação de sonoridades. A duração dessa fase apresenta quase 13 compassos (em 43 segundos), que encerram a peça gradualmente, numa diminuição de intensidade, ao invés de haver um término abrupto. A dissonância temporal e timbrística entre introdução, interlúdio e coda diferenciam ritmicamente as situações em que a personagem se encontra. No começo da aflição, o momento é marcado pela rapidez e ruptura, de modo a ressaltar a efemeridade do que é uma separação amorosa; no segundo momento, é enfatizado o crescimento que essas situações de ruptura proporcionam; e, por fim, o terceiro momento representa a continuidade da vida ou a superação da mulher deixada em aberto, o que é acentuado tanto pela quantidade de compassos quanto pela diminuição gradual da intensidade, ao invés da terminação direta.

De modo equivalente, o filme conclui-se em um final aberto, tanto por conta de não se saber o destino dos personagens, quanto pelo fato de Violeta abrandar sua dor, diante da disjunção amorosa. Inclusive, as últimas cenas, intercaladas entre Violeta e Nassir e Bel, exibem o sinal verde em plano de conjunto e o nascer do sol no horizonte, constituindo um índice da renovação e das novas experiências. A configuração geral da forma A e da forma B permitem, pois, estabelecer diversas equivalências, embora cada qual constitua as sensações das personagens em estilos distintos, uma enfatizando a dramaticidade e outra transparecendo a agonia do término. No mais, o que fica evidente é a acumulação de novas informações que constrói, aos poucos, a resolução do conflito das personagens. Em relação à canção, pode-se notar isso principalmente pelo acréscimo de timbres no decorrer da peça:

Figura 4: Arranjo musical da canção.

Introdução	Piano e flauta	
	<i>1ª Exposição</i>	<i>2ª Exposição</i>
A - “Quando você me deixou”	Piano	Piano, cordas, bateria, baixo e violão
B - “Quis morrer de ciúme”	Piano	Piano, cordas, bateria, baixo e violão
A - “Quando você me quis”	Piano e cordas	Piano, cordas, bateria, baixo e violão
C - “Olhos nos olhos”	Piano e cordas	Piano, cordas, bateria, baixo, violão e flauta
A - “Quando talvez precisar”	Piano, cordas e bateria	Piano, cordas, bateria, baixo, violão e flauta
C - “Olhos nos olhos”	Piano cordas e bateria	Piano, cordas, bateria, baixo, violão e flauta
Interlúdio	Piano, cordas, bateria, baixo e flauta	
Coda	Piano, cordas, bateria, baixo, violão flauta	

Fonte: Produzido pela autora (2020).

Durante a canção é possível observar acréscimos de timbres instrumentais para destacar o processo de evolução da personagem. A partir da reexposição da parte C, especificamente nos versos “e que venho até remoçando...”, há o acréscimo timbrístico da flauta, pela primeira vez a compor a parte tema da canção e a ser introduzida em uma curva melódica ascendente indicando a possível ascensão da mulher abandonada. Pode-se constatar um imbricamento entre significação e materialidade sígnica, já que a sonoridade da flauta carrega a sensação de plenitude ou de maior lirismo, juntamente com o campo simbólico dos versos que lhes correspondem (remoçando, cantando...). Concomitantemente, as palavras deste campo significativo constituem tanto uma rima fonológica quanto uma rima melódica, entre suas células (F#, G#, F#).

Pode-se notar que nesta parte o timbre da flauta é ressignificado, pois, nas partes anteriores, a flauta figurava de forma solitária e no movimento descendente, ressaltando a solidão e a tristeza. Em seu primeiro momento há somente a presença do piano como base, na segunda há uma presença de timbre maior como as cordas, o piano, a bateria etc., porém com a mesma melodia de anteriormente. Somente em sua terceira aparição é que a curva melódica se acentua. Daí em diante a flauta não segue o mesmo padrão melódico, mas tende a tematização, se destacando dos demais instrumentos. No final da peça há um diálogo entre

flautas e cordas, em que a flauta responde aos ataques das cordas como que numa ambiguidade entre a tristeza e a alegria.

Por outro lado, no filme há acréscimos de experiências ou sensações de Violeta que vão se acumulando para o resultado de sua superação. Nesse ínterim, os espaços, as ações e os outros personagens constituem-se em prol do reconhecimento de sua condição, apesar de não haver total resolução da problemática enfrentada. No desenrolar dos encontros com Nassir e Bel, observa-se, constantemente, a presença dos três personagens no mesmo campo visual e dispostos no plano médio, enfatizando-se a simetria existente entre o abandono sofrido por cada um e o compartilhamento de afetos, sobretudo, em relação a Violeta e a Bel. Da mesma forma, é possível identificar as alternâncias de perspectivas da câmera, ora a capturar a imagem de Nassir, ora a destacar a postura de Violeta, aspecto que se consuma nas cenas intercaladas no final do filme.

Além da macroforma e da densidade de informações, pode-se ainda ressaltar o movimento tradutório operado em relação às seções da canção e os cenários do filme, cuja divisão pode ser feita por intermédio dos espaços percorridos por Violeta. Na canção, as partes A, correspondentes à mesma identidade melódica, são as que mais vezes se repetem durante a peça. Em um movimento interpretativo, tem-se que a repetição melódica representa cada qual uma fase do processo vivenciado pela mulher (separação, reconstrução e aceitação), considerando as diferenças construídas pela mudança na letra. No filme, o recurso da passagem de cenas distintas em cenários iguais é realizado em quatro locais: a casa da personagem, seu local de emprego, a praia e o aeroporto. Porém, esses espaços se alteram, na medida em que ela vivencia novos conflitos ou passa por novas etapas.

Os dois episódios em que Violeta vai ao aeroporto são exemplares disso. No primeiro momento, sua situação é de extrema angústia e de solidão, enquanto no momento posterior ela já se encontra reconstituída em seu estado emocional e na companhia de Nassir e Bel. O contraste entre uma cena e outra é comprovado a partir do primeiro frame da figura 6, na qual Violeta é filmada em um *travelling* de costas, em plano aproximado e com focagem seletiva em suas costas, ressaltando seu desequilíbrio com o cenário externo. Além disso, ao entrar no local, percebe-se a presença de diversas pessoas e sons espaçados, como que traçando um índice entre a bagunça externa e o seu pensamento. De maneira contrária, no frame B, a personagem é captada em plano médio e num *travelling* para trás, com sua imagem na direção frontal e acompanhada da presença de Nassir. A diferente perspectiva imagética e o vazio no ambiente contribuem, pois, para construir outro índice de sua situação psicológica, agora estabilizada:

Figura 5: Cenas do aeroporto – Frames A (33min. e 35seg.), B (65min. e 53seg.).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

De certo modo, as repetições das seções musicais e a repetição de cenários tomam, à sua maneira, diferentes perspectivas, contrastando estados aflitivos com a leveza de espírito alcançada pelas personagens, após determinada gama de experiências. Há de se ressaltar, contudo, que os estilos de Chico e Aïnouz continuam a ter variações fundamentais. Na parte B da canção, que corresponde à descrição do sofrimento, o cancionista a perfaz como única em toda a peça. Essa exclusividade acentua o caráter passageiro e cotidiano do sofrimento, como transição para um novo recomeço. Isso se mostra com mais exatidão pelo fato de após a parte B haver a reexposição da parte A que, como já foi dito, se refere à retomada de sua vida, ao processo de reconstrução. No filme, os cenários exclusivos, selecionados pelo diretor cearense, correspondem à academia, à construção, ao motel e à balada, onde se passam as cenas de maior sofrimento da personagem. Constata-se, com isso, que a maior parte do filme insiste em ressaltar e prolongar a sensação de desespero de Violeta.

Nesse sentido, está-se diante de uma tradução correlata e, simultaneamente, distinta da sua origem. Enquanto na canção a seção referente ao sofrimento da mulher abandonada destaca-se pela sua exclusividade, no filme o sofrimento é enfatizado por maior quantidade de tempo e de recursos estéticos. Pode-se afirmar, com isso, que o cinema realizado por Aïnouz busca a consumação e a sublimação das sensações e dos sentimentos dos personagens, isto é, o diretor utiliza-se do cinema de fluxo, no qual se fornece tempo para que os atores desencadeiem suas ações e sintam suas emoções:

A estética de fluxo [...] trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 10).

Obviamente que, ao longo do filme, essa característica é desenvolvida também através de outros elementos cinematográficos, conforme será mostrado na última questão a ser tratada desse processo tradutório: a temporalidade inerente às duas narrativas.

Quando se fala em temporalidade, trata-se não do tempo empírico, mas da impressão rítmica que as obras produzem ao se utilizarem de um ou outro recurso técnico. Assim, se em um curto período de tempo ou em um curto espaço imagético são comprimidos muitos elementos técnicos, ter-se-ão sensações rítmicas mais dinâmicas. Na canção, constata-se esse efeito na mudança de batimentos por minuto, entre a primeira exposição e a segunda, além da alteração na dissonância rítmica que se tem de uma frase a outra, isto é, no equilíbrio dos compassos. No filme, o efeito de aceleração do ritmo da narrativa é alcançado através dos movimentos da câmera, da aproximação dos planos e dos ruídos em torno da personagem. Tanto na forma A, quanto na forma B, a aceleração do andamento narrativo torna-se uma relação argumental com a exasperação sofrida pela mulher, o que vem acompanhado dos elementos timbrísticos e do acréscimo de informações.

Na forma A, o compasso rítmico é o tradicional, de quatro tempos de semínima (ou compasso quaternário), com andamento inicial de 80bpm (até a parte C), mudando em seguida para 70bpm (andante). Essa distensão rítmica estabelece contraste entre a tensão, equivalente à ruptura, e a plenitude, equivalente à tranquilidade. Durante a primeira exposição do tema, especificamente até a parte C, ocorre também dissonância rítmica entre os intervalos de cada período, causando uma desaceleração do tempo em contraste com o andamento da peça. Dessa forma, amplia-se o clima de desorientação no interior da narrativa cancionista, sobretudo nos momentos que dizem respeito à parte da narrativa verbal, na qual os percalços do término da relação são sofridos e aos poucos relevados. Daí por diante, a configuração desordenada é equilibrada através da diminuição dos bpm para 70 e principalmente pelo acréscimo timbrístico da bateria, que fornece um padrão rítmico ao resto da peça.

A despeito do andamento da canção, sua prossecução é relativamente lenta, principalmente quando alcança o equilíbrio e elimina as dissonâncias entre compassos. Chico Buarque consegue, com seu estilo verbalmente conciso e musicalmente complexo, do ponto de vista sígnico, fazer transparecer as sensações da mulher, desde sua melancolia à sua gradual plenitude. Essas variações de velocidade, porém, encontram-se muito mais no nível melódico e rítmico, do que na entoação verbal, trazendo um equilíbrio maior às duas fases vividas.

No caso do diretor Karim Aïnouz, o tempo fornecido às sensações também é constante, mas a primazia é dada ao momento de exasperação da personagem. Para imergir na

bagunça do estado psicológico de Violeta, o diretor adota os movimentos da câmera de mão, segurando a câmera e aproximando-a da face da atriz, traçando um parâmetro com sua subjetividade. Ao mesmo tempo, são utilizados planos de duração longa, de modo que se tenha tempo para despertar uma catarse em relação à personagem. Dessa forma, presencia-se, lentamente, seu processo de resignação:

Figura 6: Resignação de Violeta – frames A (21min. e 50seg.), B (34min. e 21seg.), C (42min. e 8seg.), D (49min. e 45seg.).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Observando-se o frame A, da figura 7, presencia-se a recorrência de situações angustiantes em meio a ambientes hostis, de modo a potencializar a fragilidade de Violeta, a exemplo da representação acima de seu estado físico debilitado, após ser atropelada por um carro. Nesse sentido, quando o enfoque não se dá em relação ao aspecto subjetivo, o cenário cumpre importante papel na dinâmica temporal da narrativa, ao acentuar o caos exterior e pô-lo em relação à vida da personagem. Já nos frames B, C e D, dá-se maior ênfase na introspecção e nas expressões faciais da mesma, o que se sucede, geralmente, com planos aproximados de longa duração, desfoque do espaço em derredor, além de movimentações de câmera para dar andamento nas ações.

Apesar da narrativa fílmica se desenrolar em um dia, a temporalidade se estende defronte ao martírio a que é submetida a personagem, com longas durações de plano, enquadramentos por muito tempo estáveis em sua face e exclusão do ambiente externo, em detrimento de sua subjetividade. É no âmbito introspectivo de Violeta que se desenrolam as ações. O filme é, pois, uma ode às sensações, em detrimento dos fatos que vão se

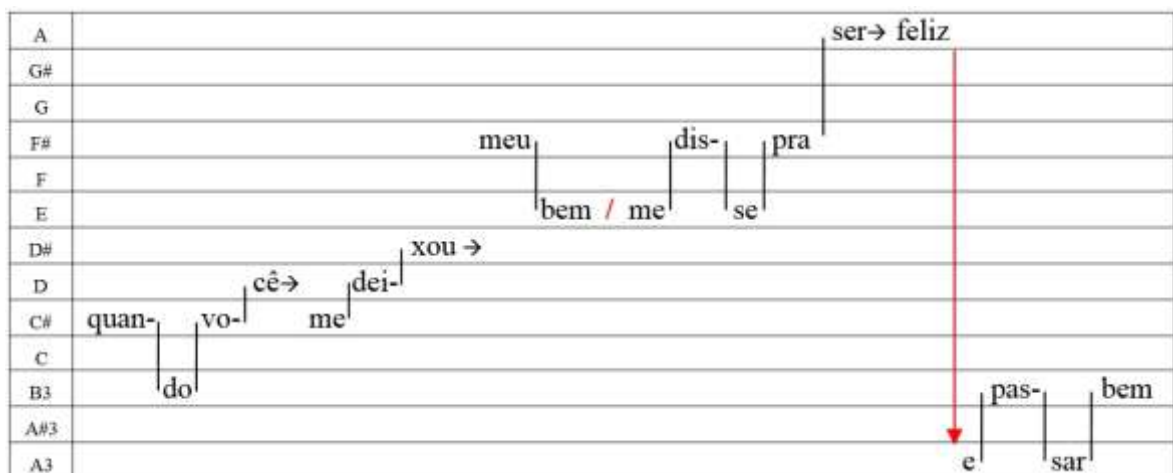
desenrolando. Sendo assim, seu ritmo é, por vezes, lento, embora repleto de informações sígnicas, já que os espaços, as pessoas e os sons, aparentemente excluídos, estão sempre a representar a conjuntura de seu pensamento.

5.2 Do abandono

Após abordar as estruturas gerais em que se apresentam canção e filme analisados, tem-se como foco nos próximos tópicos adentrar, propriamente, no intracódigo dos sistemas semióticos em questão, tendo em vista as categorias mais específicas da tradução intersemiótica. Com efeito, são analisados os processos de constituição estética do abandono, a partir das técnicas dispostas a cada artista. Em relação à canção, teve-se como modelo os procedimentos analíticos utilizados por Tatit (1994; 1997; 2001; 2003) e Dietrich (2008) sobretudo quanto à entoação verbal na sua simultaneidade melódica, não excluindo elementos harmônicos e instrumentais que interfiram no campo de significados. Essa imersão no intracódigo cancionista foi, assim, posta ao lado do intracódigo cinematográfico para então traçar equivalências com base nas categorias tradutoras de Plaza (2013).

Na forma A (canção), a identificação do contexto de abandono pôde ser realizada por intermédio principalmente da matriz verbal, embora esta não seja a única a tratar esteticamente dessa questão. Para facilitar o entendimento das análises, a cada descrição de recursos da canção serão sinalizadas as imagens em que se encontram as equivalências. Principalmente na primeira seção, o abandono é lembrado pelo eu-lírico feminino da seguinte forma entoativa e melódica:

Figura 7: Primeiro período da canção.



Fonte: Produzido pela autora (2020).

Na primeira frase, delimitada através do símbolo “/”, depreende-se um efeito melódico suspensivo, tanto no eixo da contiguidade quanto no eixo da similaridade, em que aos poucos se configura em uma prossecução (figuras 9 e 10). A partir desse conjunto disposto na contiguidade referencial, percebe-se que os picos de elevação melódica da frase, na forma de uma similaridade qualitativa, coincidem com a pronúncia das palavras “você” (figura 9), “deixou” (figura 11) e “meu”, remetendo a um sujeito, a uma ação e a uma posse. Há, dessa forma, o investimento na tensão psicológica da mulher, pela elevação tonal inconclusiva da frase e pelo destaque de elementos, sobretudo em se tratando da disjunção a que é submetida a narradora perante seu objeto de desejo, no caso a segunda pessoa do discurso, seu ex-cônjuge.

No que diz respeito ao nível celular da canção, é possível compreender como os feixes de significação constituem o conjunto de um argumento sonoro. Ao compor o movimento de ascensão melódica predominantemente entre intervalos distintos, compostos por quatro ataques em quatro semitons de distância, três ataques em três semitons e dois ataques em três semitons, a primeira frase demonstra um alto grau de aceleração, tendo em vista o contraste entre uma célula e outra e, indo mais além, entre as notações musicais da tessitura.

Esse acréscimo constante de informações comprimidas no tempo favorece o delineamento de andamentos rápidos que acabam sendo alongados pelos ataques já mencionados, o que leva a crer que antes de cada expressão tensiva, ocorre o efeito de tematização. Conforme analisado anteriormente, há na primeira frase o delineamento de uma base rítmica que aos poucos vai se comprimindo e simultaneamente se amplia pela informatividade resultante do nível primário do sistema melódico. Tendo em vista esse conjunto significativo é possível observar uma representação icônico-melódica das circunstâncias em que a mulher é abandonada e permanece na dialética entre o choque sofrido (tematização) e a externalização da angústia (passionalização).

Na segunda frase do período destacado acima, tem-se a conclusão da pergunta sustentada na frase anterior, o que se sucede não através de uma configuração gradual, mas por meio de um movimento de oscilação, entre a primeira e a segunda célula, além de ocorrer uma distensão melódica da célula anterior para a última do conjunto. Primeiramente, constata-se a ocorrência do salto de três intervalos da partícula condizente com “me disse pra” à partícula correspondente a “ser feliz”, cuja completa duração de dois tempos permanece na nota Lá.

O fato de haver uma sustentação melódica acima constitui um índice da incredulidade da narradora para com as palavras de seu co-enunciador, uma vez que, em seu estado emocional elevado, toma como inconcebível a possibilidade de ser feliz sem o seu amor. Isso

se verifica com mais precisão na distensão melódica, de uma oitava abaixo (marcada pela seta vermelha), ocorrida entre as células “ser feliz” e “e passar bem”, que acaba por gerar uma antítese harmônica, entre as oitavas de A4 (Lá na quarta oitava) e A3 (Lá na terceira oitava). Assim, a expectativa da felicidade da mulher abandonada entra em profundo contraste, musical e semântico, com a expressão “passar bem”, geradora de uma ambiguidade que pode indicar tanto felicitações, quanto a despedida (o que se aplica à situação narrada).

Na segunda frase do período destacado, observa-se a diferenciação da segunda célula em relação às demais, a saber: seu caráter melódico contínuo. De acordo com as análises acima, a célula referente à proposição “ser feliz” permanece durante dois tempos na nota Lá sob o efeito suspensivo, considerando a célula antecedente, o que garante a manutenção da carga emotiva representada. Porém, no que concerne à sucessão do fato, há uma quebra de expectativa mediada pela disjunção melódica em uma oitava abaixo até a célula seguinte.

Considerando-se o arranjo musical, isto é, a base que sustenta a melodia da canção, vê-se que, durante a parte “ser feliz”, a nota de base do acorde correspondente à palavra “ser” é em A (Lá). Contudo, no momento da entoação da palavra “feliz”, a base do acorde se dá em D (Ré), operacionalizando uma distensão harmônica quanto à projeção que fora constituída anteriormente, já que a entoação melódica da mesma palavra se realiza em A (Lá). Há, assim, uma grande distância entre a nota de entoação melódica e a nota que dá base à sua sustentação harmônica. Sendo assim, a significação depreendida desse processo também equivale à antítese que sinaliza o choque entre a expectativa de ser feliz e a condição de estar sem o objeto de desejo.

Quanto aos efeitos de passionalização, a primeira exposição do período é constituída de dois alongamentos vocálicos em “deixou” e “ser”, havendo também, na segunda exposição, o alongamento em “você”, os quais são acrescidos por pontos de tensão melódica e pelas durações de semínimas. Observa-se ainda que, antes de cada aspecto passional, constrói-se uma base de ataques rítmicos de dissolução gradual, mediados pelas sílabas sustentadas no tempo em colcheias – isto é, até atingir os picos de duração, as bases de ataques começam em três sílabas, depois se passa a duas e termina em uma, como que numa contagem regressiva –, de modo a desembocar nos momentos de tensão (figuras 9 e 10). Essa configuração estrutural, a projetar momentos de exasperação, contribui para o delineamento das emoções vivenciadas.

Ao penetrar-se no intracódigo da forma B, constata-se a presença de traços da norma-forma intrínseca à primeira frase analisada da forma A. Isto é, um movimento tradutório do tipo indicial, levando em conta as relações de implicação entre recursos estéticos de A e B. Focando primeiramente no nível da similaridade, tem-se que, na canção, os picos melódicos,

tendem a destacar um sujeito, sua ação e os efeitos desta na narradora-personagem, os quais são, por outro lado, indicialmente equivalentes aos destaques de Djalma, de seu ato de abandono e os efeitos disso na personagem Violeta, tida como referência narrativa do filme.

Em relação ao personagem Djalma, sua evidenciação ocorre durante 02 min. e 19 seg., por intermédio do enquadramento e dos movimentos da câmera que o deslocam frente ao ambiente natural e urbano. Porém, esse destaque é feito, na maioria das vezes, de maneira fugidía, de tal sorte que diversos recursos se direcionam para ocultar as feições do personagem, seja para deixar em destaque seu incômodo e seus sentimentos de não pertencimento, seja para ressaltar seu sentimento de vergonha ante ao abandono iminente de sua esposa e filho. Nos frames destacados a seguir, observam-se como são utilizados os recursos estéticos cinematográficos para traduzir os conflitos da narrativa cancionista, criando, com efeito, novas significações:

Figura 8: Djalma deslocado em meio à cidade – Frames A, B, C, D (2min e 42seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Enquanto na canção se tem um pico melódico a destacar o personagem interlocutor, o filme o faz destacando Djalma tanto pelo enquadramento quanto pela câmera que o segue, por meio de uma focalização seletiva. Essa focalização que o enfatiza, permite apagar os espaços à sua volta para enfatizar o drama humano, além de demonstrar sua estranheza em relação a ambiente circundante. Em geral, a temporalidade da captura de suas ações se dá em planos de longa duração e a perspectiva acontece em planos aproximados e primeiros planos, o que confirma a exclusividade dada aos pensamentos distantes do personagem. Há, dessa forma, a relação entre qualidades materiais do eixo da similaridade da canção e do filme pelo destaque

feito, de diferentes formas, ao sujeito que coincide com a segunda pessoa do discurso, na canção.

Quanto ao processo de evolução tensiva que desemboca nos picos melódicos, a forma A tende a se utilizar de ataques em curto espaço temporal um recurso convencional do intracódigo cancionista. Na forma B, a partir de uma contiguidade por convenção, os movimentos predominantes da câmera são feitos em *travellings* laterais de Djalma, fazendo com que seu olhar permaneça em uma ótica não transacional, isto é, não se tem acesso ao lugar para onde o personagem dirige sua visão. Suas imagens são capturadas obliquamente (de lado ou de costas) e se tem acesso limitado às suas expressões faciais, mesmo que seu rosto seja visto de perto, pelos constantes planos aproximados. Percebe-se, com isso, que algo o incomoda e o retira do lugar físico para transportá-lo além do horizonte do enquadramento.

Em meio aos recursos de movimento, imagem e perspectiva, os efeitos sonoros diegéticos também contribuem para constituir um complexo significativo, de caráter argumental, relacionado ao estado mental de Djalma. Dos 45 segundos aos 3 minutos e 18 segundos o personagem permanece em silêncio e é possível ouvir somente o som das ondas do mar que são acentuados no processo de composição sonora do filme. Logo após um momento de contemplação, ele caminha pelas ruas cercado de toda a agitação urbana até os 4 minutos e 41 segundos, deixando em evidência novamente os barulhos do ambiente, ao passo que os recursos imagéticos descritos anteriormente se desenvolvem em conjunto. Além do incômodo latente, transparece nas cenas o deslocamento do personagem para com o ambiente externo. Assim, da mesma forma que na canção ocorre prossecuções e elevações tonais inconclusivas da frase até atingir os picos de tensão, os recursos cinematográficos deixam transparecer a futura partida de Djalma, diante da agonia que o consome.

Tem-se, pois, a predominância da tradução indicial, que busca traçar equivalências entre sistemas semióticos diferentes, a partir das possibilidades materiais oferecidas por cada um. Como recurso específico de contiguidade, isto é, de sistematizações da sintaxe, a referência de elementos aparece como fundamental nesse processo, uma vez que a elevação tonal das frases da canção traz semelhanças indiciais com o gradual acréscimo de pistas acerca das intenções do personagem Djalma.

Na figura 10, são construídos novos complexos sígnicos a representarem o iminente abandono de Djalma. Aos 8 minutos e 13 segundos ele se despede do filho e demonstra preocupação, fazendo-lhe um último apelo antes de viajar: “se cuida”. É interessante observar que, no frame A da imagem abaixo, esse diálogo é estabelecido em contato direto, isto é, o pai toca o rosto de seu filho sem que o vidro do banheiro se torne uma barreira a impedir o afeto

entre ambos. Nesse caso, o cenário intervém na narrativa na forma de um símbolo para retratar a antítese entre a proximidade de Djalma com seu filho e o distanciamento de Violeta:

Figura 9: Distanciamento de Djalma – Frames A e B (8min e 13seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), “o cenário no cinema pode vir para o primeiro plano; ele não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação narrativa” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209). No frame B, isso é demonstrado especialmente por intermédio de um elemento do cenário, o vidro do box, que permite traçar o distanciamento de Djalma em relação à Violeta. Na cena em questão, o personagem encontra-se no interior do banheiro, cercado com o vidro do compartimento, enquanto sua esposa o beija do lado exterior. Observa-se, assim, uma parede transparente que separa ambos, simbolizando a distância que, apesar de ser existente, não é percebida por Violeta, o que aumenta ainda mais o seu choque, após o anúncio de sua partida. A nível sintagmático, constrói-se uma cadeia de signos a preparar o clímax das ações do personagem, tal qual se delineia no período musical analisado, cuja cadeia de células vai se aproximando de um enunciado de perguntas e respostas, de prossecuções e distensões melódicas até o momento de passionalização das notas.

Depreende-se, portanto, efeitos de sentido relacionados aos estágios antes do abandono que, de formas sutis, são alcançados distintamente, como que numa prossecução de elementos estéticos e narrativos. Ao confrontar os frames A e B presentes na figura 10, têm-se uma visão mais totalizante dessa questão, sobretudo por conta da antítese que é criada a partir da mudança de perspectiva de câmera entre uma cena e outra. Na primeira, Djalma é capturado obliquamente e encara o filho de frente; na segunda, ele é filmado lateralmente, de tal modo que se pode visualizar a fronteira entre os cônjuges. Ao contrário do momento inicial em que não há divisões entre pai e filho, o espaço do banheiro, no segundo momento, torna-se um símbolo do isolamento e da indiferença, potencializados pela visão turva que se tem do personagem, em decorrência do vidro embaçado. Nesse sentido, o cenário e a perspectiva de

câmera direcionam-se para a realização de uma tradução simbólica em que os signos se relacionam através da similaridade por mediação, tendo em vista a carga simbólica de cada elemento, e pela contiguidade por convenção considerando-se a conjunção desses recursos a fim da consumação de um argumento.

Posteriormente às cenas de prossecução da tensividade, o filme chega ao momento de conflito com a mensagem de término da relação, a partir da qual se desencadeia a jornada de Violeta. Retomando a análise da canção, na qual são realizados picos melódicos e o movimento de passionalização junto à entoação do verbo “deixou”, pode-se afirmar que, semelhantemente às primeiras cenas do filme com Djalma na praia, os frames a seguir demonstram, dessa vez, o destaque que se é feito da ação do personagem ao terminar a relação com sua mulher por telefone. Através da similaridade por qualidade, explorando os caracteres físicos da câmera e dos planos, traduz-se, portanto, a contração sonora da canção ao tratar do mesmo aspecto narrativo, isto é, o ato de abandono:

Figura 10: Descoberta da partida de Djalma – Frames A, B, C, D (13min e 13seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Nas cenas em que são evidenciadas as reações de Violeta, respectivas aos frames B, C e D, constata-se que a câmera, pelo recurso do *travelling* para frente, se aproxima lentamente da personagem, conforme ela processa a mensagem deixada por Djalma. Progressivamente, sua face é capturada pelo primeiro plano, passando a figurar no plano *close-up* até quase terminar a cena no plano de detalhe, constituindo um índice do aumento de sua preocupação. Assim como os efeitos de passionalização e elevação tonal servem à narrativa cancionista para construir fisicamente a exasperação do eu-lírico ao ser abandonado, o movimento de

câmera também produz tal sensação material, o que permite traçar equivalências de similaridade qualitativa, isto é, os signos de cada sistema semiótico apresentam dimensões concretas que permitem apreender significações interligadas.

Recorrendo novamente à canção, desta vez à segunda frase do período musical, é possível ressaltar pontos de convergência com o filme no que diz respeito aos recursos de distensão melódica e harmônica, mobilizados na peça musical para construir uma antítese entre os versos “me disse pra ser feliz” e “e passar bem”. Conforme se viu nas análises, após a longa manutenção do Lá e no momento do intervalo da entoação dos trechos destacados, ocorre a queda melódica de uma oitava abaixo e a quebra de expectativa no conteúdo harmônico dos acordes, sinalizando a contradição sentida pela personagem entre a felicidade desejada pelo ex-cônjuge e sua despedida. No filme, apesar da clara diferença de narrativas, essa dualidade é operada a partir da montagem, do enquadramento, do corte brusco de cena e da mudança de expressões faciais da atriz, resultando na relação de similaridade por justaposição.

Tendo como foco os frames A e B, da figura 11, pode-se apreender, primeiramente, que a formação da montagem com os dois planos seguidos, cada qual a destacar dois estados emocionais distintos, favorece a consumação de um argumento acerca da mudança brusca na vida de Violeta, algo gerado por dois signos indiciais. Semelhante ao que acontece na canção por meio da distensão melódica em uma oitava, há na película a presença do recurso da antítese visual que promove uma quebra de expectativa, indicando a virada no ritmo da narrativa. Conforme exposto na figura 8, as notas de saída e destino da distensão melódica são em Lá, porém se realizam em tons desiguais e destoantes harmonicamente; da mesma forma, os dois planos acima compõem esse quadro de semelhanças e alterações. Sendo assim, com ressalvas às diferenças de situação narrativa entre filme e canção, ambos tomam para si o recurso da antítese de acordo com o intracódigo e o suporte disponível para fazer contraponto aos estados emocionais de felicidade e tristeza.

Igualmente ao processo de montagem que compõe a justaposição de planos, a forma como estes são enquadrados culmina na maior riqueza de detalhes e potencializa a capacidade significativa da antítese. Conforme fica evidente na imagem acima, a personagem é capturada em ângulos opostos. Enquanto no primeiro plano (frame A) ela é filmada de costas, apesar de seu reflexo aparecer no espelho, no plano seguinte (frame B) sua imagem é evidenciada em perspectiva frontal, o que possibilita acentuar a dualidade supracitada. Para além disso, o fato de Violeta estar de costas com sua face plena refletida no espelho, ao passo que, após a mensagem de Djalma, sua reação já aparece frontalmente, mostra que sua felicidade era uma

ilusão, embora ela não percebesse. Assim, depois do momento de revelação, a perspectiva posterior na qual ela é enquadrada muda para a dianteira, constituindo um símbolo da evidenciação de sua verdadeira condição. Com isso, o filme consegue tanto proceder o processo de tradução intersemiótica quanto expandir seu leque de significações.

Para colocar em destaque a relação de contradição entre os planos analisados, o filme ainda conta com o recurso de corte brusco que, apesar de não parecer determinante, coloca em ligação direta os elementos constituintes. Mais que isso, a rudeza com que se passa de uma imagem a outra, em concomitância com os demais recursos, produz uma ruptura visual com a situação anterior, já que não há uma transição harmônica. Sendo assim, comparando-se canção e filme do ponto de vista material e físico, a rispidez da justaposição dos planos assemelha-se com a queda tonal resultante da passagem da nota Lá à sua oitava abaixo. Verifica-se, nessa medida, outro ponto de interseção entre a produção cancionista e a cinematográfica, cujo ponto nodal é a distensão melódica e o corte brusco, mediados através da similaridade por qualidade.

Nesse ínterim, a atuação da atriz, enquanto constituinte do processo de significação, cumpre papel importante no andamento da antítese, sobretudo por conta dos gestos físicos e das expressões faciais. Tendo em vista que o cinema de fluxo traz uma grande variação de sensações ao longo da trama, exige-se dos personagens bastante expressividade de modo que, a cada nova situação, as reações tenham uma existência única. É o que ocorre nos dois primeiros planos (frames A e B), nos quais se observa a mudança brusca entre uma imagem e outra. Enquanto no frame A a personagem está em postura equilibrada e apresenta semblante límpido, no frame seguinte ela já se encontra com a postura encurvada e exibindo feições de desespero, o que permite acrescentar informações para a constituição do processo tradutório.

Em suma, a semelhança de efeitos estéticos utilizados na canção e no filme e a relação entre signos que se seguem dentro de cada narrativa concorrem, em matéria de intracódigo, para a feição dos efeitos de similaridade por justaposição e qualidade presentes na cena da academia. Estes, por conseguinte, compõem o modelo de tradução indicial, a partir do qual se produz efeitos de sentido equivalentes, mas com sensações físicas distintas em decorrência da mudança de suporte entre sistemas semióticos. Cumpre ressaltar, por fim, que todos os recursos são empregados basicamente em momentos narrativos semelhantes, isto é, ao instante em que a mulher representada ouve a mensagem de despedida e de separação de seu ex-marido, confirmando a relação de semelhança entre as obras.

Diante das análises feitas nesse tópico, conclui-se que as formas fílmica e cancionista apresentam diversos pontos de interseção, tanto narrativos quanto estéticos, embora a obra de

partida não sirva como uma forma de limitação das qualidades artísticas da obra de chegada. Muito pelo contrário, é notório que o filme dá vazão para aspectos não enfatizados na canção, tais como a situação anterior ao término e o ponto de vista do cônjuge da mulher abandonada. Em especial o personagem Djalma e a maneira como sua imagem é capturada, além de servirem como elemento determinante no processo tradutório, expandem o horizonte significativo por meio de alegorias e símbolos. Entre essas, a mais constante é a imagem distante de sua face e do seu olhar fugidio que, a todo instante, são filmados de forma oblíqua de modo a representar sua angústia e vergonha ante a decisão a ser tomada. Assim, os elementos cinematográficos, sua hesitação em encarar Violeta e o fato de ter terminado a relação por telefone contribui para construir um jogo de ambiguidade entre a expressão tema da canção “olhos nos olhos” e a incapacidade do personagem de encarar sua ex-companheira.

Nesse sentido, os aspectos tratados até esse momento do filme, a exemplo do término por telefone, constroem um clima de angústia mais acentuado para a personagem Violeta, o que também é feito na canção, mas de maneira breve, considerando as outras partes da peça. No próximo tópico, ver-se-á que o filme reserva maior tempo para representar o momento de aflição da mulher abandonada, enquanto na canção esse aspecto é tratado de maneira passageira. Constatar-se-á com isso, que o processo de tradução intersemiótica operado no filme, antes de ser uma mera adaptação, é um ponto de partida para a criação de uma obra autônoma.

5.3 Da aflição

Dando seguimento às análises respectivas ao intracódigo dos sistemas semióticos em questão, serão abordados neste tópico os processos de elaboração estética que coincidem, narrativamente, com o momento pós-separação, em que as mulheres representadas passam pela experiência da aflição. Ao longo das reflexões, notar-se-á que a quantidade de aspectos examinados nas duas formas é desigual, até se considerarmos a grande diferença entre o período de duração do filme e da canção. Isso porque há uma desproporção no tratamento da temática do sofrimento justificadas pelas perspectivas de cada autor: ao contrário de Chico Buarque, que trata desse instante como algo passageiro, Karim Aïnouz traz uma abordagem mais emotiva e prioriza a condição vulnerável da personagem.

Conforme se constata na figura abaixo, há apenas uma frase no segundo período da canção, na qual é descrito o sentimento de aflição da mulher abandonada, o que não quer

dizer que as informações estéticas e suas significações fornecidas sejam limitadas ou insuficientes para tratar de tal temática. Longe disso, observa-se que o compositor consegue, ao seu modo, reunir diversos recursos da linguagem cancionista e comprimi-los em um curto período de tempo, utilizando, para tanto, o efeito de figurativização, frases retilíneas, oscilações no campo harmônico, além de articular esses elementos à cadeia da linguagem verbal de maneira efetiva:

Figura 11: Primeira frase do segundo período da canção

A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	
C#	quis
C	
B#	mor-
	rer de ciúme... qua-
	enlouqueci... se

Fonte: Produzido pela autora (2020)

Quanto à primeira frase do segundo período destacado acima, cumpre ressaltar, primeiramente, o efeito de figurativização que se constitui na frase e possibilita a aproximação do discurso musical à ocorrência temporal e cotidiana do fato narrado. Principalmente na altura de C# (Dó sustenido), tal efeito consiste na forte contração e na quase ausência de contrastes melódicos, de modo a estabelecer um movimento fraseológico retilíneo que sofre apenas duas variações no intervalo de um tom abaixo mediado por um curto espaço de tempo.

Conforme Saraiva (2005), essa “tendência à figurativização cria um efeito enunciativo, um valor de realidade, que presentifica o momento da enunciação, como se a experiência relatada fosse num aqui-agora”, além de assemelhar o canto à linguagem oral, criando “um sentimento de verdade enunciativa”, e aumentando a “confiança do ouvinte no cancionista” ao aproximá-lo do acontecimento vivenciado (SARAIVA, 2005, p.7). Ora, é justamente à entoação verbal de “quis morrer de ciúme/quase enlouqueci” que a construção material descrita se encontra emaranhada, o que possibilita a geração de um índice dicente, ou seja, um signo diretamente representativo da existência real do objeto. Dessa forma, as reações de desespero da mulher transformam-se em um relato verossímil e cotidiano, à medida que compõe um simulacro do falar oral e da situação em tempo real.

A partir da observação das células melódicas e harmônicas, pode-se ampliar, mais detalhadamente, as interpretações estabelecidas até o presente momento, havendo de considerar primeiramente a frase inicial, cuja composição melódica, conforme já dito, suscita o fenômeno da figurativização. Levando em conta que a primeira frase remonta a um acontecimento passado, expresso pelos verbos no pretérito, a observação do salto melódico seguinte e do paralelismo entre ambas as células da frase permite compreender melhor como decorre esse ato retrospectivo. Ao tomar a forma das duas primeiras células do período, constata-se que ambas, além de possuírem a mesma morfologia, são entoadas na mesma altura sonora; condição esta que nos permite defini-las como paralelas, em consonância com as orações verbais correspondentes.

Nesse sentido, as reações descritas em “quis morrer de ciúme/quase enlouqueci” pertencem à mesma sucessão cronológica rememorada, a qual é, posteriormente, superada temporalmente pela frase seguinte, assinalada pelo salto melódico. As diferentes fases da separação são, portanto, concretizadas de acordo com as variações tensivas, psicológicas e temporais que as subjazem, numa articulação rigorosa entre letra e melodia. Isso permite distanciar o tempo pretérito em que se decorreram os mais tristes acontecimentos dessa trajetória amorosa, substituindo-o por outra fase cronológica, a partir da qual a mulher já começava a reconhecer o término da relação.

Todavia, o tempo passado, do qual é mantido um distanciamento melódico, não é representado apenas na forma de um depoimento real, tendo em vista a categoria da figurativização, mas também através de traços de melancolia, como poder-se-á constatar na análise do eixo harmônico das células na primeira frase. Na disposição de dois compassos quaternários (oito segundos), as duas primeiras células estão dispostas, cada qual com quatro tempos (quatro segundos), sendo a primeira sustentada por dois acordes e a segunda por apenas um. Ainda no campo harmônico, os acordes das duas células apresentam traços disjuntivos, uma vez que são constituídos, predominantemente, por graus menores, causando relaxamento da sonoridade.

Uma última questão, em relação à primeira frase do segundo período da canção, diz respeito ao tempo destinado à entoação verbal da primeira frase. Segundo o que foi dito, as duas primeiras células são dispostas, cada uma, em compassos quaternários, dos quais é destinado apenas um tempo para cada oração verbal (quis morrer de ciúme/quase enlouqueci), cabendo ao aparato instrumental preencher os tempos restantes. Estabelecendo comparação com as partes seguintes, ratifica-se que a partir da rapidez com que é tratado o fato narrado constrói-se um ícone a representar a efemeridade e o caráter passageiro do sofrimento. Assim,

tratando das relações melódicas, harmônicas, temporais, etc., as possibilidades de significação tornam-se ainda mais desenvolvidas, remetendo tanto ao aspecto cotidiano e transitório da disjunção amorosa, quanto à desolação inerente a esse processo.

Todavia, o fato do compositor reservar pouco tempo para a problemática da separação amorosa não significa que esta tenha sido tratada com desdém. Ao levar em conta a entoação verbal das orações da primeira frase, a exemplo do trecho “quis morrer de ciúme”, nota-se que, no espaço de um tempo, há a ocorrência de quase seis ataques respectivos a cada sílaba. Isso permite dar relativa dinâmica à parte descrita verbalmente e compor mais ainda o ambiente de verossimilhança, tendo em vista que a aflição da mulher exige uma representação frenética e caótica.

Com base nas análises do intracódigo cancionista, é possível, doravante, traçar equivalências com o funcionamento do intracódigo cinematográfico, de modo a constatar as diferenças e semelhanças entre as duas formas. Em primeiro lugar, faz-se necessário destacar o modo a partir do qual o efeito de figurativização, operado na canção, é ressignificado através das materialidades visual e sonora. Na figura abaixo, encontra-se expresso uma variedade de recursos técnicos do cinema ainouziano que permitem compor cenários extremamente sensoriais, dentre os quais se destacam o uso da câmera de mão, a variação de movimentos da câmera, os planos aproximados, a ausência de sons não diegéticos e a maior evidenciação dos sons do ambiente:

Figura 12: Violeta inicia sua busca – Frames A, B, C, D (17min e 01seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Partindo do frame A, constata-se que a cena é, de início, filmada em plano *close-up*,

travelling lateral, sob o rápido movimento da atriz e com a câmera de mão desestabilizada, o que permite fornecer ao espectador uma experiência semelhante à da personagem representada. Isso porque os recursos inerentes à câmera, a exemplo da oscilação de foco, produzem ícones na forma de qualissignos, os quais possuem, por si mesmos, qualidades físicas parecidas com as do objeto dinâmico. Desse modo, as características materiais dos signos gerados pela filmagem constituem, em seus efeitos de sentido, um argumento referente a tentativa de aproximação da realidade, cuja relação é mediada pelas próprias convenções da arte cinematográfica.

Em seguida, no frame B, os modos de filmagem, com a câmera de mão e a sinuosidade na focalização, permanecem em constância, porém, a captura de Violeta sofre algumas alterações, tais como a distância em primeiro plano, o *travelling* para trás e a perspectiva frontal. Nesse sentido, apesar da prossecução da cena manter os aspectos sógnicos que se relacionam com a realidade retratada, os novos recursos utilizados concorrem à evidenciação da aflição da atriz sob diferentes perspectivas, desta vez à distância. A movimentação da personagem, isto é, o objeto real, vai se diluindo sob a ótica de diferentes objetos imediatos de caráter indicial que buscam ao máximo alcançar a equivalência com a verdade do filme.

É interessante observar, ainda, que as expressões faciais da personagem são constantemente exploradas no campo visual, de modo que se possa gerar uma catarse para com o público e potencializar as emoções demonstradas. Para tanto, a perspectiva frontal e o plano *close-up*, conforme atesta-se no frame C, são manejados em conjunto, ao passo que a disposição da face de Violeta é posta no canto direito do enquadramento para gerar contraste com o ambiente alheio que lhe cerca. Ademais, as variações do ponto de vista imagético da câmera são justapostas sutilmente por meio de transições quase imperceptíveis e, em alguns casos, há longa duração de planos sem corte sempre a trazer o rosto da personagem. Há, portanto, o investimento de tempo e exposição visual na encenação facial realizada, de modo que os detalhes de cada ato sejam observados e presentificados pelos espectadores.

Depreende-se, assim, dos recursos utilizados, dispostos no formato de sinsignos indiciais, uma série de significações que remetem à representação verossimilhante da realidade, tal como é feito na forma cancionista ao simular o discurso oral cotidiano por meio do efeito de figurativização. Ambos os autores constituem parte de suas narrativas a partir da impressão de veracidade, porém, seguem por caminhos distintos: Chico Buarque prescinde propositalmente dos contrastes melódicos característicos da linguagem musical, enquanto Karim Aïnouz lança mão do controle e da estabilidade da câmera, dentre outras escolhas

estéticas. Com efeito, estabelece-se outra tradução indicial através de uma relação de similaridade por qualidade, na medida em que as duas formas, para construir o efeito de realismo, acionam aspectos sensoriais de suas matrizes sonora e imagética semelhantes do ponto de vista significativo, embora diferentes fisicamente.

Ainda em relação à cena da figura 13, o antagonismo entre o rosto de Violeta e o exterior que a circunda são, nesse ponto, aspectos de importância qualitativa. De modo geral, em todos os frames da cena em destaque, o ambiente ao fundo é desfocado independentemente do ângulo de filmagem, o que não indica que haja a desvalorização do cenário; afinal, o espaço em derredor está constantemente a compor o martírio da personagem, seja pelos ruídos sonoros ou pela agressão física, como se vê no seu atropelamento ao final da cena (frame D). Na verdade, o ruído e a agressividade do espaço em oposição à subjetividade debilitada da atriz constrói um símbolo que remete ao seu deslocamento frente às adversidades enfrentadas e à sua fragilidade diante das ocorrências.

O próprio atropelamento sofrido por Violeta, como se pode conferir no último frame, contribui para o acréscimo de qualidades simbólicas relacionadas ao clímax de sua debilidade, sobretudo quando a câmera treme freneticamente a fim de acompanhar a cinesia do acidente. No instante da queda, embora o ângulo de filmagem não se configure totalmente em plano picado, a câmera lhe filma de cima para baixo e acompanha seus movimentos cambaleantes de maneira sincronizada depois que a mesma se levanta. Sendo assim, a partir da cena em que a personagem recebe a mensagem de abandono, sua representação visual vai mudando para o estado de total desespero e decaimento emocional, de forma gradual e realista.

Em suma, vê-se que o paralelismo entre os atos da atriz e as movimentações da câmera geram um sinsigno indicial argumental que se assemelha ao seu objeto dinâmico, de modo a produzir a impressão de realidade objetiva, tal qual o efeito de figurativização realizado na canção. Além disso, a evidenciação da decadência de Violeta por meio dos recursos cinematográficos estabelece pontos de interseção com o tratamento do sofrimento da mulher representada na canção. Conforme foi analisado na canção, o campo harmônico da frase “Quis morrer de ciúme/Quase enlouqueci” apresenta-se de forma distendida, a presumir acordes menores, e a prossecução melódica encontra-se em queda, ao levar-se em conta a frase posterior. Esses elementos conduzem, portanto, uma significação argumental acerca da tristeza da mulher abandonada, cuja situação é também retratada no filme nos moldes de uma tradução simbólica, por trazer a ação da queda da personagem; e indicial, por evocar aspectos materiais que constroem o abismo psicológico da mesma.

Por fim, é necessário ressaltar o último recurso utilizado para a constituição da

verossimilhança das cenas em questão, a saber: a valorização dos sons diegéticos referentes ao trânsito caótico. Ao longo do filme, esse elemento tem a dupla função de, por um lado, enfatizar de forma simbólica o embaraço da subjetividade da personagem e, por outro, contribuir para o aspecto realista já mencionado. Quanto a esta última função, o diretor aciona por meio da edição de som que, ao invés de suprimir os ruídos sonoros presentes na filmagem, aproveita-se deles e até os enfatiza em conjunto com a montagem das cenas. Trata-se, portanto, de uma tradução indicial, que se assemelha ao recurso de figurativização da canção, mas também uma tradução simbólica, que representa o estado mental frenético da mulher à maneira dos ataques sonoros musicais comprimidos em curtos períodos de tempo.

Indo adiante com a cena da construção, correspondente à figura 14, é possível estabelecer outras equivalências, mas também ressaltar a riqueza de significações presentes na película. Na cena, tem-se um cenário no qual diversos objetos, como tábuas, ferros, equipamentos etc. estão colocados de maneira desordenada, de modo a retratar as emoções de Violeta. Essa significação é gerada, com efeito, pela mediação argumental, isto é, pelo resultado da relação lógica entre a bagunça da construção e a situação emocional da personagem:

Figura 13: Cena da construção – Frames A, B, C, D (20min e 04seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Nos primeiros segundos da cena, a começar pelo frame A, as imagens da construção são capturadas em plano de conjunto, com o enquadramento de diversos homens e objetos e com mediação de planos através de cortes bruscos. Além disso, a vista do local vai se apresentando, ao longo de 16 segundos, através de quatro planos diferentes e com a câmera

fixa, de modo que o espectador possa fazer o reconhecimento espacial. Consta-se, com base nisso, que há a tentativa de evidenciação do local como forma de colocá-lo face ao contexto da personagem, transformando o ambiente em signos mais complexos que reverberam sensações e sentidos relacionados à aflição.

Após o cenário de apresentação da construção, no frame B, é feita uma transição brusca para a imagem de Violeta, ainda ofegante, na entrada do setor de obras, ocupando o lado esquerdo do enquadramento, sob pouca iluminação. Essa montagem que liga os planos anteriores à filmagem da protagonista permite gerar o efeito semiótico de conexão entre dois signos e, conseqüentemente, dois significados, cujo elo os torna um enunciado na forma de ícone argumental a representar a subjetividade da personagem. Já ao lado direito, com iluminação natural do ambiente, encontra-se a placa de segurança, a alertar sobre o uso obrigatório de máscaras de respiração. Essa placa, apesar de apresentar em seu interior símbolos, configura-se como índice de que o local de trabalho é sufocante. Nesse sentido, a situação física da atriz e o ambiente asfixiante no qual a mesma se encontra constituem índices de nível argumental da agonia da personagem.

A placa em si classifica-se como um legissigno indicial dicente, uma vez que traz consigo convenções em forma de norma, ou seja, um signo que indica algo e um enunciado contextualizado. Entretanto, a maneira como é organizado o cenário direciona o público a atribuir outro tipo de significação, o que transforma o signo, *a priori*, em sinsigno indicial argumental, já que diversos fatores levam à conclusão de que o ambiente sufocante indica o estado de Violeta. Na composição da cena, a personagem encontra-se quase virada de costas e com a mão sobre o nariz, enquanto, além da porta, o foco da câmera se direciona para a placa de sinalização que está iluminada, levando a crer que todo o ambiente se configura como extensão dos pensamentos da personagem.

Nos frames que se seguem, Violeta recebe um capacete de segurança de um dos funcionários da construção em substituição ao capacete para ciclistas, adereços de cor vermelha que indicam perigo potencial de acidente. Após adentrar no setor de construção, vão surgindo outros objetos também de cor vermelha e de semelhantes simbologias, tais como os extintores de incêndio, as roupas e capacetes dos funcionários, os ferimentos da atriz, além de sua bolsa nas costas. Conforme, Bordwell e Thompson (2013, p. 216), “quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre os elementos do cenário, o motivo da cor pode ficar associado a vários adereços”. Desse modo, observamos que esses adereços são alegorias ou, mais especificamente, símbolos que não mais indicam perigo, mas que simbolizam a hostilidade dos locais e cenários aos quais a personagem se dirige durante sua busca por

respostas.

A esse ponto da narrativa, fica claro que após a mensagem de Djalma o mundo de Violeta, até então estabilizado, começa a desabar e se tornar hostil, de modo que suas ações começam a ser reprimidas. Isso se demonstra de maneira mais evidente a partir do momento que a protagonista começa a conversar com a engenheira Renata (frame D) e tenta conseguir respostas ao que lhe aconteceu, enquanto os sons e ruídos das máquinas e ferramentas são sobrepostos de forma intencional às vozes de ambas, transmutando estes sons icônicos em símbolos, que representam sua ineficácia diante da situação. Constata-se que os sons diegéticos são utilizados tanto para acentuar a aflição da atriz quanto para aumentar o efeito de verossimilhança da narrativa. Todos esses índices acabam, portanto, se constituindo em argumentos que se relacionam às condições em que se encontra o lado emocional de Violeta.

Os movimentos de Violeta também proporcionam grande carga significativa e sinalizam seu descontrole ao desconfiar que Djalma tenha um caso com outra mulher e ao descobrir de Renata que seu marido estava esperando a separação após a compra do apartamento. Durante a conversa, as duas são filmadas em ângulos aproximados, em diferentes enquadramentos e sob variados planos e perspectivas, além de haver transições constantes através de cortes bruscos. Essa dinâmica de filmagem permite que se delineie uma maior impressão do desespero representado e se estabeleça identificação do público com a personagem.

No momento em que se inicia o diálogo entre as duas personagens, Renata indaga sobre os ferimentos no corpo de Violeta, que na cena anterior fora causado por um atropelamento de carro, tornando evidente a ligação do ferimento físico com a dor emocional vivida. Os machucados podem também ser símbolo da agressividade ou do desabamento do mundo sobre a protagonista, a qual parece estar submetida a uma lógica trágica, isto é, quanto mais ela entra em desespero na busca da resolução de seu problema (na esperança de se reconciliar com seu ex-companheiro), mais as adversidades exteriores afligem-na. Ao chamar a atenção para os arranhões no braço de Violeta por intermédio da fala de Renata, o diretor direciona a atenção do público para um signo indicial que, em ventura do contexto, passa a corresponder a um nível complexo de significação argumental, isto é, as chagas corporais são, de forma lógica, materializações da ferida deixada por Djalma e ao mesmo tempo índices da incapacidade momentânea de reestruturação da protagonista.

Em resumo, as cenas correspondentes à figura 14 reverberam três principais construções semióticas, baseadas no intracódigo cinematográfico, que estabelecem pontos de tradução simbólica e indicial com o recurso de passionalização da canção, sobretudo em

relação aos diversos ataques rítmicos operados em curto espaço de tempo. Os complexos sígnicos do filme dão vazão ao processo tradutório por intermédio do acúmulo simultâneo de signos indiciais, simbólicos e icônicos constituídos pelos seguintes elementos: a *mise-en-scène*, composta por cenários desordenados (a exemplo da construção), adereços simbólicos (como os capacetes vermelhos e objetos da construção civil), bem como as ações de Violeta (tal qual as quedas e machucados sofridos); a *montagem* e os *movimentos de câmera* feitos nos diálogos de Violeta e Renata, com intervenção de cortes bruscos, mudança de planos em distintas perspectivas aproximadas e trajetórias variadas na captura de imagens; e, por fim, o aproveitamento dos *sons diegéticos* que, além de darem veracidade à representação do espaço de construção civil por meio dos altos ruídos, constituem-se como mais um elemento simbólico da condição subjetiva da protagonista do filme.

Na próxima cena, disposta na figura 15, Violeta, ainda mais perdida, segue rente aos fundos da construção numa área florestal e acaba tropeçando em entulhos de ferro que se encontram jogados no chão. Diferentemente da cena anterior em que o ambiente a acometeu através do atropelamento, dessa vez a agressão se deu a partir dos elementos da construção, deixando ferimentos mais graves em sua cabeça. Percebe-se, pois, a existência desses símbolos constituídos na narrativa, a significar não só suas emoções, mas também a situação trágica a que ela é submetida:

Figura 14: Violeta na floresta – Frames A, B, C, D (23min e 03seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Conforme visualiza-se na imagem acima, o cenário e os ângulos de filmagem contribuem para dar continuidade à jornada de sofrimento de Violeta, desta vez recorrendo à

grandeza da natureza a suprimir imagetivamente a personagem. No frame B, disposto em primeiro plano, é inicialmente constituído um símbolo a direcionar o espectador ao interior da subjetividade da personagem, promovendo assim o efeito de alteridade para com o sofrimento tanto corporal quanto psicológico. Novamente observa-se o acuro com a materialização do momento aflitivo da protagonista, demonstrado pela escolha do plano *close-up* que “acentua ao máximo a ação emocional do rosto [...], onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível” (MUNSTERBERG, 1983, p. 47).

Por transmitir maior dramaticidade e proporcionar maior catarse, os planos com ângulo aproximado, nos primeiros frames, possibilitam adentrar, assim, no mundo de dor de Violeta. Mais que isso, o trabalho de montagem realizado nessa cena permite expandir as possibilidades significativas do plano anterior ao sobrepô-lo, gradualmente, com planos mais distanciados, com vistas a demonstrar a passagem do estado interior para o exterior da protagonista. Nesse sentido, as imagens seguintes vão sendo capturas, de início, em primeiro plano (frame B), depois em plano médio (frame C) e desembocam em um plano de conjunto (frame D). Neste último frame em particular, no qual a personagem se apequena diante da floresta, é possível perceber, através da sua posição gestual, a tentativa de se refugiar na “mãe natureza” tal qual um retorno ao útero, como se ela tivesse perdido a racionalidade e passasse a mergulhar no plano das sensações.

Ao terminar a cena com Violeta distante do ângulo de filmagem, pode-se, então, ter a visão ampla de seu estado exterior a partir do recurso do plano de conjunto. De acordo com Martin (2005), “fazendo do homem uma silhueta minúscula, o *plano de conjunto* reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da ‘objetiva’; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa [...]” (MARTIN, 2005, p. 48, grifos do autor). É o que ocorre com a personagem no momento em que a vastidão da floresta a suprime, evidenciando-se sua solidão e fragilidade, frente ao cenário que a sufoca e o espaço que a machuca. Causa-se, desse modo, uma dualidade visual entre o interior de Violeta, com os planos aproximados, e o ambiente exterior, com o plano conjunto. Ambos são mediados pelo choque de dois signos indiciais que resultam na construção de um argumento relacionado à fragilidade e à impotência.

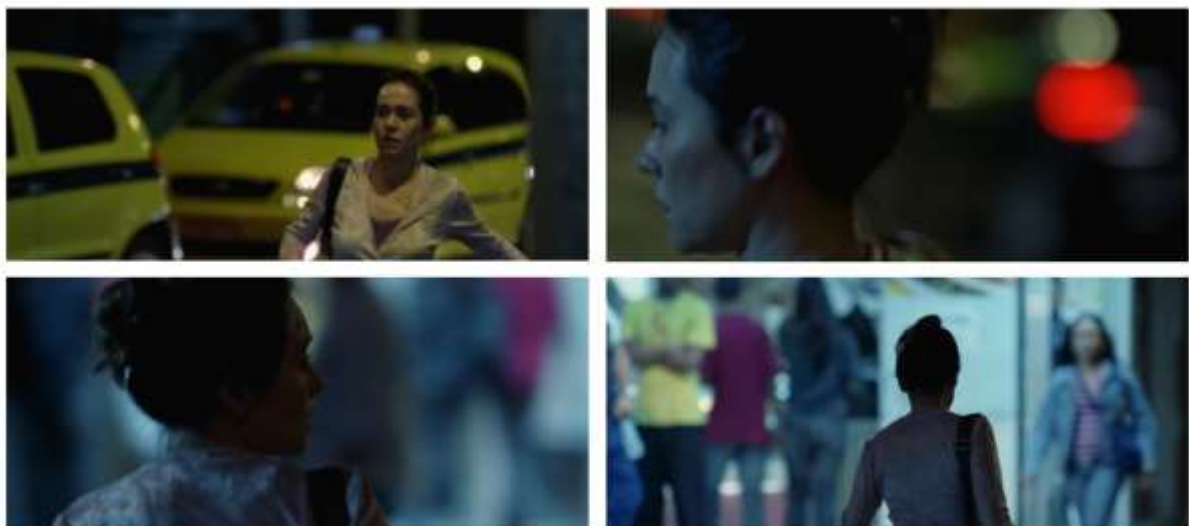
Durante as ações que decorrem nas cenas destacadas, os sons diegéticos oriundos da construção civil continuam a ressoar, ainda que de forma branda, em articulação com os efeitos imagéticos já descritos. Porém, tem-se a impressão de que Violeta tenta se distanciar do barulho e da desordem, embora não consiga se desvencilhar de toda a hostilidade circundante. Desse modo, a construção estética dos acontecimentos do filme revela a

habilidade de Aïnouz em mobilizar imagens indiciais para constituir índices do estado psicológico de Violeta e símbolos da sua situação de vida. Partindo de signos elementares como imagens e sons, o diretor consegue ampliar as possibilidades de significação ao nível de alegorias e reflexões acerca do sofrimento gerado pelo abandono.

Em suma, constrói-se, nas cenas correspondentes à figura 15, um repetitivo martírio de Violeta a partir dos cenários, dos enquadramentos e dos ângulos de filmagem, bem como as movimentações de câmera, dotando o filme de forte capacidade sensorial. Ao conjugar todos esses elementos juntos, o acontecimento da película presentifica-se e leva ao público parte da angústia sentida pela personagem. Esses efeitos de sentido, que são gerados na linguagem cancionista pela figurativização, passam a ser explorados pelo cineasta do filme à exaustão, inclusive com outras possibilidades disponíveis no intracódigo cinematográfico, conforme se verá. Nesse caso em específico, as traduções indicial e simbólica são realizadas por mediação dos recursos imagéticos e sonoros e pela formação de complexos simbólicos.

Na imagem 16, tem-se, basicamente, elementos e recursos semelhantes aos usados anteriormente para compor o quadro subjetivo de Violeta, porém, com algumas variações. A focagem seletiva, por exemplo, permanece na personagem, enquanto o espaço no entorno é embaçado, como forma de gerir o deslocamento do sujeito, cuja capacidade racional encontra-se instável demais para apreender e controlar os acontecimentos externos:

Figura 15: Violeta perdida – Frames A, B, C, D (31min e 43seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Da mesma forma, os sons diegéticos, oriundos do trânsito caótico da cidade do Rio de Janeiro, também dão vazão ao processo de relação entre o efeito de realismo do filme com o

fenômeno de figurativização da canção. Por outro lado, os movimentos de câmera são acrescidos com uma longa panorâmica que fornece variadas imagens da desorientação da protagonista ao tentar pegar o táxi. Como se pode avistar no frame A, a câmera inicia seu olhar panorâmico em um ponto localizado à distância de meio primeiro plano, com perspectiva oblíqua da personagem e movimentação à direita, permanecendo no enquadramento horizontal. Em seguida, no frame B, a atriz se aproxima da câmera, ainda em direção à direita e à distância de um primeiro plano, e passa a ficar em posição lateral, ao passo que caminha a passos largos. Seus movimentos assemelham-se ao da câmera, na medida em que suas voltas são feitas na forma de um arco, isto é, ela anda pela rua, vai para a calçada e volta novamente ao ponto inicial. Da mesma forma, a câmera também concebe tal mobilidade repetitiva, ao percorrer o caminho à direita e retornar comedidamente à esquerda para finalizar a cena com a protagonista na rua.

O entrosamento da panorâmica com as ações de Violeta deduz a formação do efeito de retorno ou da movimentação em círculos, na forma de um símbolo a representar o modo como a personagem está perdida e sem saber o que fazer. Para além disso, considerando a sequência dos frames selecionados, observar-se-á que as perspectivas através das quais a atriz é filmada estão, respectivamente, em ângulo oblíquo, lateral e traseiro, mudando, portanto, a todo momento e constituindo um índice de sua desorientação física e psicológica. Cumpre ainda destacar que toda essa movimentação da atriz e da câmera ocorre em plano de longa duração sustentado por 1min e 27seg, o que permite acentuar em grande medida a agonia sentida tendo em vista o arrastamento temporal dessas impressões materiais e sígnicas.

Partindo desses recursos fílmicos interpretados e retomando algumas análises da forma cancionista, destacam-se, doravante, traços de similaridade por qualidade, em relação à manutenção tonal das frases sonoras, e elementos de contiguidade por convenção, quanto às construções sintáticas circulares de cada obra. Em primeiro lugar, faz-se *mister* lembrar que os versos cancionistas “Quis morrer de ciúme/Quase enlouqueci” são entoados majoritariamente sob a nota C# (Dó sustenido), havendo apenas um ataque em cada oração realizado em B (Sí). É justamente essa permanência em uma nota que confere à letra da canção o caráter verossimilhante do falar oral e a torna um sinsigno de manifestação enunciativa. Semelhantemente a isso, a continuidade das ações da atriz, da extensão temporal do plano e do movimento de câmera dão à produção cinematográfica maior realismo, visto que esses aspectos se alastram no tempo e representam melhor a angústia constante.

Em segundo lugar, a outra categoria do intracódigo, a contiguidade por convenção, fica evidente, na relação entre as duas formas, pela simetria sintática com a qual as

construções da aflição são realizadas. Como se pode ver na figura 12, as duas células, correspondentes aos versos citados no parágrafo anterior, apresentam a mesma configuração melódica justamente no momento da canção em que é abordado o sofrimento da mulher. Nessa medida, os percursos melódicos dos dois versos fazem-se idênticos em função de concretizar o efeito de figurativização, embora suas bases harmônicas sejam diferentes entre si. De maneira similar, da cena da academia até a cena do encontro com Bel no banheiro, o filme decorre através de construções cinematográficas parecidas, com a ênfase aos sons diegéticos, as aproximações de câmera, o desfocamento do espaço em detrimento da subjetividade da personagem e as movimentações com a câmera de mão, entre outros recursos de representação de sua perturbação. Tem-se, portanto, a sensação de que o sentimento sentido pela protagonista a consome aos poucos, apesar do acréscimo constante de novas experimentações, a exemplo da panorâmica feita para destacar a sua desorientação.

Na figura 17, é apresentada a cena em que Violeta chega ao ápice de sua angústia, o que fica perceptível através da sua correria descontrolada pelas ruas e da radicalização dos recursos outrora utilizados, a exemplo dos sons oriundos dos carros que passam perto da protagonista. Suas próprias ações são executadas sem lógica aparente, havendo instantes em que ela corre em direções variadas até chegar à praia de Copacabana, onde começa a chorar insistentemente. Com isso, é concebido outro índice visual acerca do seu sufocamento diante da impossibilidade de haver a resolução do conflito:

Figura 16: Ida ao mar – Frames A, B, C, D (48min e 46seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Conforme verifica-se no frame A acima, Violeta começa a correr em um túnel

acompanhada pelo recurso da câmera de mão, mediada com movimentos extremamente trêmulos e na forma de um *travelling* para trás, enquanto a face da personagem é destacada em primeiro plano. Novamente, percebe-se o entrosamento entre a atriz e a forma como ela é capturada pela câmera, pois ambas perfazem movimentações bruscas, como se a narrativa chegasse ao ponto crítico. Inclusive, para compor a vivência do clímax e a tensão da cena, o artifício da câmera lenta é trazido à tona no frame B, no qual a personagem volta a correr para trás, ainda em primeiro plano e com a câmera tremida. Verifica-se, pois, a multiplicidade de fatores que contribuem na formação argumental das cenas do filme e, simultaneamente, formam uma rede de relações com a canção, principalmente em se tratando dos vários ataques rítmicos e a veracidade da entoação.

Por fim, o período de clímax aflitivo de Violeta finaliza-se com a cena respectiva ao frame C, em um primeiro plano que se aproxima aos poucos, por meio do *zoom*, até chegar em plano de detalhe a focalizar os olhos lacrimejantes da atriz com a câmera fixa e pouca iluminação. Compondo tal cenário, destaca-se ao fundo o barulho ampliado das ondas do mar que, após as imagens da protagonista, intercalam-se com estas e passam a figurar imageticamente através de várias perspectivas e cortes até findarem em uma imagem totalmente embaçada. Desse modo, os recursos imagéticos direcionam-se tanto a uma tradução indicial, a relacionar as acelerações rítmicas da canção e os movimentos de câmera, quanto uma tradução simbólica, com os sons e simbologias das ondas.

Ao longo deste tópico, depreendeu-se, por meio das análises, que Karim Ainouz concebe sua obra cinematográfica tendo em mente a narrativa cancionista de Chico Buarque, mas vai além de seguir à rigor os passos estéticos da obra de inspiração e faz a experimentação de recursos próprios com vistas a materializar um produto voltado à vivência real e sofrida da personagem feminina. Nas cenas correspondentes ao conflito de Violeta, os movimentos de câmera, o destaque dos sons diegéticos, o distanciamento dos planos e outros aspectos são trazidos à tela, sobretudo, para fazer corresponder a representação fílmica com a real sensação agonizante da disjunção amorosa.

Nesse percurso, ocorrem também diversos pontos de equivalência entre o filme e a canção, já que esta possui seus próprios modos de significar a narrativa do abandono, trazendo, principalmente, o efeito de figurativização, a falta de contrastes melódicos e os rápidos ataques rítmicos. Porém, é perceptível que a forma cancionista trata esse momento com uma perspectiva de tempo maior e insere-o no decurso geral da vida da personagem, o que acaba definindo-o como fase de transição. Já o cineasta faz a escolha de narrar esse acontecimento em apenas um dia, no intuito de fornecer uma perspectiva imediata do fato. No

próximo tópico, observar-se-á como essas escolhas de ambos os autores influenciam na constituição da cessação do conflito da mulher na narrativa de disjunção amorosa.

5.4 Da aceitação

Neste tópico, o foco será dado ao momento em que as mulheres representadas nos dois produtos artísticos aceitam o término do relacionamento ou superam-no parcialmente, como no caso da forma cancionista. Tendo isso em vista, deve-se ressaltar que, nessa etapa, a obra de chegada deixa de compartilhar tantas equivalências de carácter narrativo com a obra de partida, salvo a relação entre as últimas cenas do filme e a segunda frase do segundo período da canção no qual se aceita a condição de disjunção. Fora isso, observar-se-á que as semelhanças entre as formas se dão muito mais no âmbito material dos signos, isto é, no campo das informações estéticas, do que propriamente na narratividade ou no andamento dos fatos e ações realizadas.

As próximas duas figuras (18 e 19) dizem respeito às seções da peça a partir das quais se podem depreender, para além das relações sógnicas, correspondências de enredo para com a película em análise (sobretudo as cenas evidenciadas nas figuras 20 e 21). Conforme se constata nas imagens citadas, nessa nova fase o eu-lírico feminino da canção e a personagem do filme passam pelo instante posterior ao sofrimento e, embora não tenham superado totalmente a dor, aceitam o rompimento e começam a projetar novos horizontes em suas vidas. A seguir, tem-se a frase musical referente à aceitação da mulher, entoada com a seguinte sentença verbal e a partir dos seguintes contrastes melódicos:

Figura 17: Segunda frase do segundo período da canção

A	
G#	de- co- ra cos-
G	
F#	mas pois mo e- de
F	
E	
D#	
D	
C#	o- deci
C	tune be-
B3	

Fonte: Produzido pela autora (2020)

Antes de tudo, faz-se necessária a observação de que na frase anterior à de cima,

componente do mesmo período, a prossecução tonal encerrou-se em C# (Dó sustenido), o que é determinante para discorrer sobre o andamento dos contrastes. Conforme se vê na figura acima, correspondente à segunda frase do segundo período da canção, esta é introduzida mediante um salto melódico de cinco semitons em F# (Fá sustenido), uma mudança que, apesar de geralmente ser utilizada para compor momentos de tensão, é aplicada nesse caso com o intuito de permanecer no enfoque da oralidade e, assim, representar a modulação do discurso adversativo, tal como se manteve na frase passada. Logo, enquanto a suplantação das circunstâncias da primeira frase é marcada verbalmente através da conjunção adversativa “mas”, esse processo ocorre musicalmente pela elevação tonal, sobrepondo o relato da angústia a um patamar secundário e corriqueiro, assim como se sucede em todo o período.

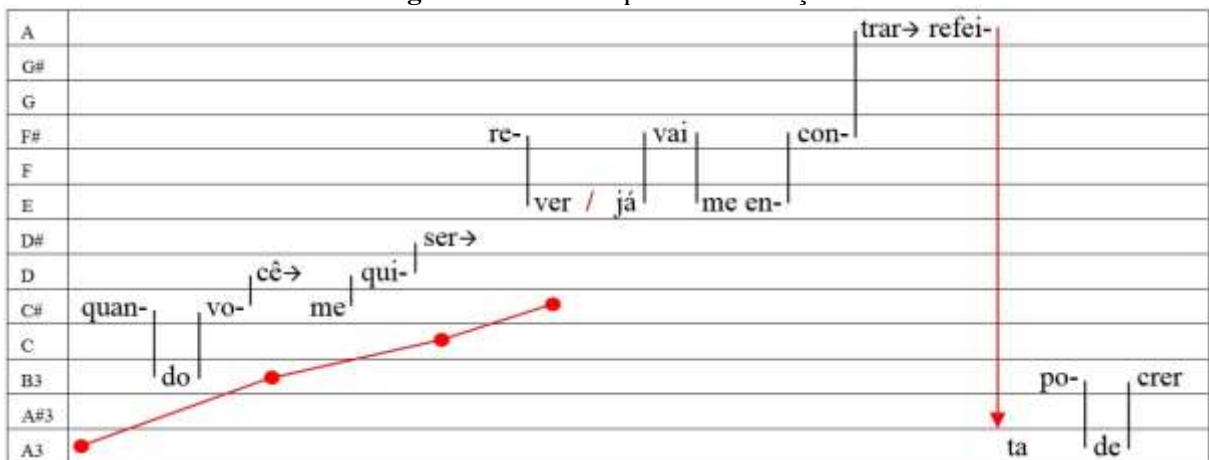
Após a passagem para a segunda frase, há, além do salto melódico, um salto harmônico em decorrência da mudança de composição dos acordes, agora formados por graus maiores. Essa diferenciação permite, pois, estabelecer contrastes entre as situações distintas que são narradas ao longo das duas frases do período, ora ressaltando o desalento, ora preconizando a aceitação da mulher representada. Outro aspecto perceptível no seguimento da frase, é a permanência da mesma configuração melódica, a realizar-se por intermédio da repetição de contrastes, isto é, uma frase linear, interrompida somente após a distensão melódica seguinte. Articulado esse dado ao contexto verbal, tem-se que a conjunção adversativa e a constatação do fato costumeiro de aceitar as vontades do ex-cônjuge constituem um índice argumental da futura conformidade.

Aludindo à análise de Torres (2013) relativa à canção *Cotidiano* de Chico Buarque, pode-se perceber a aplicação desse recurso estético – linearização dos contrastes melódicos – investido na letra e na melodia, a saber: a semelhança de traços composicionais que, conjuntamente, “geram o efeito de sentido de repetição, tédio, invariabilidade – elementos presentes no conteúdo da composição” (TORRES, 2013, p. 56). Em se tratando de *Olhos nos olhos*, verifica-se que esse ato repetitivo, intermediado por F# (Fá sustenido) e G# (Sol sustenido), é acionado para compor um fato corriqueiro, bem como para representar a cotidiana submissão da mulher ao seu cônjuge, conforme se vê na passagem verbal correspondente (*mas depois como era de costume, obedeci*). No decorrer da frase, esse efeito é interrompido a partir da palavra “costume” devido a uma distensão melódica que sacramenta o término da relação, perceptível através do relaxamento da altura tonal.

Adiante, tem-se o terceiro período musical que, embora seja semelhante do ponto de vista melódico ao primeiro período analisado, é ressignificado por intermédio da nova configuração do conteúdo verbal articulado ao plano material sonoro. Da mesma forma que os

anteriores, o desenho melódico do período a seguir é retomado na segunda exposição da peça e apresenta algumas variações, tais como o aumento da densidade timbrística e o efeito de passionalização mais acentuado. Ademais, a repetição dessa parte fornece outra perspectiva, mais madura, do evento relatado, já que sua execução se encontra equilibrada pelo instrumento percussivo da bateria e o instrumento não melódico do baixo, conforme a classificação para arranjo musical desenvolvida por Coelho (2007). Assim, está-se diante da narração da projeção e do amadurecimento da personagem, a despeito da melancolia que o efeito de passionalização poderia sugerir:

Figura 18: Terceiro período da canção



Fonte: Produzido pela autora (2020)

Remontando ao nível frasal, dispõe-se igualmente de uma frase suspensiva, cuja prossecução indica o aumento da carga tensiva, porém co-relacionada com o andamento do processo de reestruturação emocional a ser melhor enfatizado pela observação dos termos verbais, em conexão com os picos de elevação melódica. Faz-se necessário, contudo, o adendo de que, no primeiro período, a narrativa se desenvolvia no tempo passado, enquanto nessa nova parte se delineia um percurso de projeção do futuro.

Com efeito, a oposição passado/futuro, cuja relação se evidencia pelos verbos e pela própria identidade melódica, marca a mudança de perspectiva da mulher que outrora permanecia centrada no passado e agora lança o olhar para o tempo póster, constituindo um índice do processo de reconstrução em andamento. Se os picos melódicos forem adicionados a essa equação, constatar-se-á que, dessa vez, estão emaranhados com o sujeito interlocutor “você” e com a locução verbal “quiser rever”, cujo tempo encontra-se no futuro do presente subjuntivo. O resultado disso é a construção de um ícone argumental, no qual a progressão

melódica com seus caracteres sonoros se alia ao legissigno verbal que remete à projeção futura, a fim de anunciar a etapa seguinte da reparação da personagem.

Na frase posterior, o padrão melódico que carrega os traços identitários da parte A é mantido, mas sofre deslocamentos significativos em decorrência da atualização da matriz verbal. Sendo assim, mantém-se um movimento parecido de oscilação ao longo da cadeia sonora, porém, a despeito da oração sob o tempo futuro, constata-se que a tensão e a distensão ocorridas na frase têm relação direta com a delimitação estabelecida entre a realidade vislumbrada e a imediata. Quando a personagem prevê sua reconstituição (*já vai me encontrar refeita*), ela estabelece uma projeção distante de sua atual condição, fazendo com que se construa, musicalmente, um contraste entre a tensão tonal, sustentada na escala de A (Lá) durante o primeiro compasso, e o relaxamento tensivo, representado pela distensão melódica. Assim, ela alça a situação pretendida e logo após volta à sua realidade presente, tal como prescreve a oscilação melódica.

Põe-se em destaque ainda o terceiro elemento acrescido no período destacado, a saber: o aumento da densidade timbrística pela introdução das cordas. Esse recurso, de acordo com Carmo Jr. (2007), tem grande potencialidade enunciativa, uma vez que, na impossibilidade do enunciador se colocar na canção, ele pode “criar um efeito de presença enquanto timbre”. Nas palavras do autor, “existem timbres calorosos, afetuosos, ásperos etc., e todos esses efeitos sinestésicos nada mais são do que qualificadores de uma presença” (CARMO JR., 2007, p. 175). No caso em questão, as cordas trazem a presença sinestésica da suavidade e da dramaticidade características à orquestra, conferindo à situação enunciativa um maior lirismo por parte da mulher.

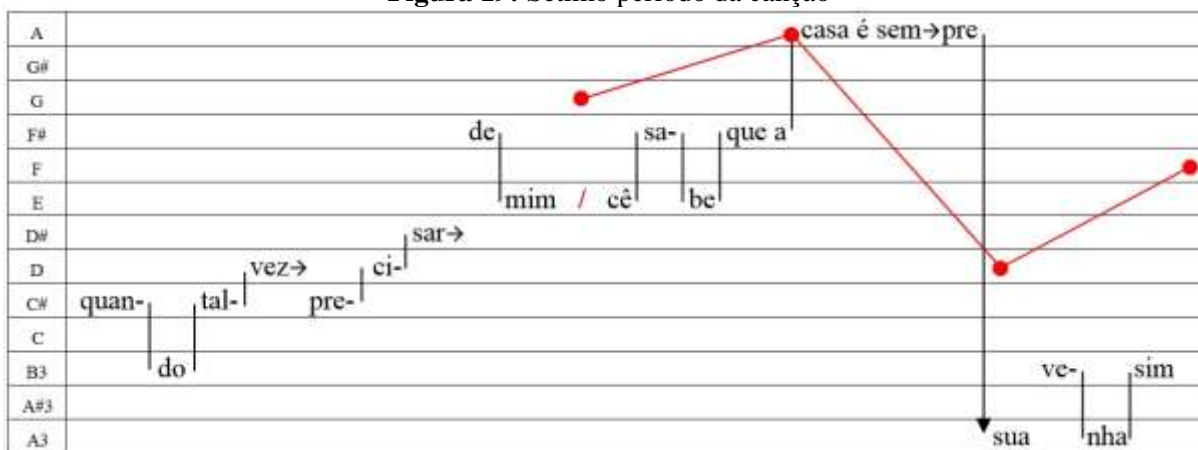
Ainda em relação ao timbre, conforme Dietrich (2008), ainda que as partes de uma peça se repitam, há sempre a produção de novos efeitos de sentido, decorrentes tanto do ato redundante em si, quanto do aumento de contrastes na tessitura musical, dentre cujos elementos, no caso em análise, se destaca a justaposição de timbres instrumentais distintos. Ao contrário dos períodos anteriores, nos quais a base instrumental fora sustentada somente pelo piano a fim de representar a solidão da mulher, no estágio atual o grau de informatividade amplia-se através da orquestra de cordas que tende a iconizar a reconstrução gradual da personagem, estabelecendo um encadeamento com o desenho melódico-verbal do período.

A mudança de perspectiva resultante das qualidades materiais das cordas coincide justamente com a ascensão melódica e harmônica da primeira frase, momento de projeção da vida do eu-lírico. E remontando ao arranjo musical a organizar os acordes de sustentação da

melodia, essa articulação demonstra-se ainda mais exata. Sejam, grosso modo, os acordes básicos da primeira frase em A (Lá), B (Si), C (Dó) e C# (Dó sustenido), representados pela reta vermelha pontilhada e que sustentam o aumento progressivo da altura sonora na frase: estes se realizam de maneira semelhante à prossecução melódica da letra, além de serem introduzidos exatamente durante os picos melódicos e os efeitos de passionalização. Na segunda exposição da peça, esses acordes de sustentação ainda ganham maior destaque através do baixo, instrumento geralmente utilizado para tal fim. Dessa forma, a junção de elementos verbais e sonoros formam diversos legissignos icônicos, cujos efeitos de sentido vão em direção do argumento condizente com as novas perspectivas que se apresentam à mulher, apesar dos reveses.

No entanto, a canção fornece outros elementos que impedem de dar por encerrada a reconstituição da mulher, se considerarmos o penúltimo período musical no qual ela abre a possibilidade de seu ex-parceiro visitá-la. Essa ambiguidade é causada pelo modo como é formulado o discurso verbal em junção com o andamento melódico análogo ao período anteriormente analisado, mediando a criação de outro legissigno icônico argumental que comporta uma fisicalidade sonora na forma de lei a representar as intenções da enunciadora:

Figura 19: Sétimo período da canção



Fonte: Produzido pela autora (2020)

Verificando-se o conteúdo verbal articulado ao percurso de ascensão da primeira frase, tem-se que o primeiro verso (*quando talvez precisar de mim*) traz em si uma possibilidade levantada pelo eu-lírico feminino de estar à disposição para qualquer momento de ajuda. Nesse ínterim, a escalada dos picos melódicos e o movimento de passionalização, nas palavras “talvez” e “precisar”, retroalimentam a abertura sonora deixada em aberto pela frase elevada, além de compor materialmente a perspectiva de reencontro futuro. Há que se lembrar

também que, juntamente ao percurso de entoação, tem-se o acompanhamento do arranjo musical a seguir a ascensão melódica e harmônica, levando ao interpretante argumental relacionado à vontade que tem a mulher de manter laços com o co-enunciador.

Após a primeira frase, o caminho suspensivo da melodia é mantido até o momento de canto da palavra “sempre”, que é seguida de uma distensão melódica em uma oitava abaixo. A manutenção progressiva dos contrastes musicais permite que haja a representação da perspectiva da mulher, segundo a qual ainda seria possível uma relação amigável com seu ex-cônjuge. Essa crença chega ao seu auge tonal no terceiro tempo após o início da segunda frase, quando se alcança o maior pico melódico em A (Lá) que é sustentado por dois tempos simultaneamente à enunciação do trecho “casa é sempre”. Além disso, atesta-se o artifício da passionalização durante a materialização sonora do termo “sempre”, o que forneceria, em tese, um índice acerca da continuidade desse processo em que a mulher acredita na permanência dos laços entre ex-parceiros.

Porém, o recurso da distensão melódica a seguir consolida outra significação, tendo em vista que a queda tonal cinde o meio do percurso e constitui uma negação sonora da frase cantada (*cê sabe que a casa é sempre sua*). Ademais, a distensão é corroborada com a síncope tonal do arranjo de fundo, que segue de forma parecida a configuração melódica da canção, conforme se vê pelos pontos vermelhos alinhados. Com base nesses dados, depreende-se que os momentos de suspensão das frases e o alongamento vocálico na palavra “sempre” indicam, por um lado, o sentimento ainda vivo da personagem para com seu ex-companheiro e, por outro lado, representa a incredulidade dela com relação à possibilidade de haver algo entre eles novamente, considerando a queda de expectativa sonora.

Uma vez mais, verifica-se, pois, a capacidade do compositor da canção de produzir a ambiguidade das significações ao chocar duas matrizes sógnicas diferentes, a verbal e a sonora, bem como se utilizar da possibilidade de propor informações a partir da simultaneidade de cadeias sonoras distintas, a configuração vocal e instrumental. Tomando como exemplo o recurso da passionalização, em específico na palavra “sempre”, vê-se que, ao considerar o aspecto harmônico ambíguo, pode-se constatar tanto a criação de um interpretante argumental relativo ao investimento sentimental da enunciadora em deixar claro sua contínua disponibilidade, como também seu desânimo em ver que não há a possibilidade de suas expectativas se realizarem.

Em suma, os períodos musicais analisados evidenciam a dualidade do processo de reconstituição da mulher abandonada que ora está no movimento de superação, ora está a cogitar uma possível aproximação com aquele que lhe abandonou. Dessa forma, não é

possível ver a conclusão da situação narrada, tendo em vista que, apesar de mostrar na superfície da canção a plenitude da mulher, o compositor deixa em aberto ambas as probabilidades por intermédio dos recursos estéticos disponibilizados pelo intracódigo.

Com base nos dados analisados, é possível, doravante, estabelecer o movimento comparativo entre a forma cancionista e a forma cinematográfica, de modo a verificar, sobretudo, quatro pontos de equivalência presentes na canção com os quais o filme apresenta similaridades: (1) a mudança tonal apreendida após o salto melódico para a segunda frase no segundo período; (2) a distensão melódica que marca a aceitação do término também presente no segundo período; (3) a escala ascendente a indicar as novas perspectivas da mulher na primeira frase do terceiro período; (4) e, por fim, a irresolução da situação emocional da mulher ensejada pela ambiguidade harmônica no sétimo período.

Abaixo, encontra-se a imagem correspondente à cena final da forma cinematográfica em que Violeta aparenta desistir de sua viagem e de reencontrar Djalma, começando a caminhar descalça nas ruas de Copacabana até atravessar a avenida. Considerando a sua longa jornada de resignação momentos antes, as ações desempenhadas pela personagem (o andar leve, os pés descalços e o balançar dos cabelos) passam agora a constituir sinais que indicam sua mudança de comportamento:

Figura 20: A aceitação – Frames A, B, C, D, E, F (75min e 54seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Diferentemente das cenas anteriores nas quais Violeta era capturada em sua maioria por planos aproximados, constata-se, desta vez, que há, do frame A ao F, a gradual abertura da distância da filmagem que parte do plano médio, passa pelo plano de conjunto e termina no plano geral, abarcando todo o ambiente envolto. Juntamente a isso, mudam-se também os próprios movimentos de câmera que outrora se davam com as sinuosidades da câmera de mão e, dessa vez, realizam-se com maior equilíbrio e estabilização. É possível observar que os deslocamentos da filmadora, apesar de começarem em *travelling* para frente, ocorrem de maneira suave, de tal modo que, a partir do frame D, passa-se certo tempo na câmera fixa e na panorâmica e termina-se, por fim, na fixa. Cabe destacar ainda que o recurso de focalização seletiva já não é feito com a personagem em detrimento do cenário, havendo considerável harmonização entre ambos.

Está-se, portanto, diante de vários sinais indiciais a formarem uma rede de enunciados mais desenvolvidos acerca da plenitude de Violeta. Tanto as imagens capturadas, contendo suas ações plenas, quanto a forma como isso é feito, a partir das movimentações da câmera e dos demais recursos técnicos, criam índices que se direcionam a tal interpretante dicente, cuja significação compõe a situação favorável da protagonista, mas deixa em aberto o seu porvir. Todos esses elementos semióticos possibilitam, assim, que o espectador perceba a mudança na dinâmica fílmica e, em termos metafóricos, constate a alteração no tom da narrativa, tal qual se presencia no segundo período da canção. No interior desta, consoante à figura 18, a virada da narrativa é mediada pelo salto melódico em cinco semitons e o salto harmônico em notas maiores, após a primeira frase referente ao sofrimento do eu-lírico feminino. Os efeitos de sentido resultantes dos recursos utilizados em ambos os intracódigos permitem constatar, pois, uma clara similaridade qualitativa e, com efeito, o processo de tradução indicial.

Outrossim, os aspectos reverberantes na película permitem traçar similaridades com o segundo ponto destacado, isto é, a distensão melódica, que é operada ainda no segundo período da canção e efetiva a aceitação do término do relacionamento da mulher representada. Quanto a isso, o fato de Violeta sair do aeroporto e caminhar pelas ruas é indicativo de que ela desistiu da viagem, embora isso não comprove o fim de sua busca por Djalma. Além do mais, pelo acuro técnico de expandir o enquadramento e de causar o relaxamento dos movimentos frenéticos da câmera, o filme produz, conforme já dito, a mudança da dinâmica acelerada para o andamento mais cadenciado. Nesse ínterim, o ângulo de filmagem a seguir a personagem de

costas à certa distância contribui para defrontar os momentos em que sua face fora capturada de perto e de frente, desfazendo-se o foco que era dado à sua exasperação emocional.

Ademais, pela figura 21, é concebível ter em mente o terceiro ponto tradutório percebido a partir da forma cancionista, qual seja: a construção de novos horizontes para a personagem mulher. Nos frames A, B, C e D, além da abertura dos planos, observa-se que a câmera deixa Violeta mais ao lado direito do enquadramento para então colocar em evidência o caminho que se projeta nas formas geométricas da calçada, o que oferece uma perspectiva de profundidade e continuidade. Próximo à calçada, filma-se também, ao final do extenso plano de 1 minuto, o semáforo verde, bem como a rua quase vazia que estabelece contraponto com o trânsito caótico das primeiras cenas. Com efeito, ao invés dos sons diegéticos destacarem os barulhos de carros e buzinas, tem-se, pela primeira e única vez no filme, a presença de sons não diegéticos a reproduzirem a canção *Olhos nos olhos*, com interpretação da cantora Bárbara Eugênia.

Em resumo, depreende-se dos recursos estéticos a capacidade de delinear a sensação de libertação da aflição sofrida por Violeta, como se houvesse a abertura de possibilidades futuras para a protagonista. Novamente, os componentes indiciais que compõem a cena (o horizonte da calçada, o nascer do dia, o trânsito calmo, o sinal verde, os sons etc.) determinam a criação dessa rede de significações e supõem a projeção ascendente da personagem. Semelhantemente, a forma cancionista constrói tal movimento de ascensão a partir das frases suspensivas, das notas do arranjo musical, da consonância harmônica e dos picos melódicos, articulados à entoação do conteúdo verbal (*quando você me quiser rever, já vai me encontrar refeita*). Há, portanto, o movimento tradutório indicial a partir do qual se recriam as sensações materiais e significações da canção para o sistema semiótico cinematográfico.

Por fim, o quarto ponto de conexão entre canção e filme diz respeito ao fato de ambos os finais das obras serem deixados em aberto, de modo que não fica claro se as mulheres representadas superaram o processo de disjunção amorosa. Por intermédio das análises do sétimo período musical, foi mostrado que, através dos legissignos verbais (*quando talvez precisar de mim/cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim*), o eu-lírico feminino abre a possibilidade de reencontrar e preservar laços com seu ex-companheiro, ao passo que se realiza a suspensão melódica e harmônica da frase, bem como dos picos de elevação tonal. Contudo, a distensão melódico-harmônica acionada em seguida fornece um qualissigno icônico que deixa a impressão significativa da desilusão da mulher.

De certa forma, os recursos já descritos ao final do filme disponibilizam sinsignos que indicam a projeção de novas perspectivas para Violeta, mas são insuficientes para constatar

sua reconstituição. Outro aspecto a ser investigado é o fato de que, ao invés da personagem ir em direção ao horizonte projetado pelos efeitos do enquadramento assim como Bel e Nassir (Figura 22), ela atravessa a rua à esquerda e sai do campo de visão. Sendo assim, com base nos qualissignos icônicos da canção e nos sinsignos indiciais do filme, apura-se relações próximas entre ambos no que diz respeito aos finais incompletos e ambíguos.

Dando prosseguimento, ressalta-se que, apesar de Violeta ser a personagem principal do filme, é plausível também visualizar o processo tradutório realizado nas cenas finais em que figuram o campo de visão de Bel e Nassir, pois estes compartilham a mesma experiência de abandono e busca por superação. A figura 22, disposta logo abaixo, compila as cenas que são intercaladas no plano de montagem com as imagens da protagonista, recurso que, por si só, estabelece índices do paralelismo entre suas situações. Conforme se vê, o ângulo de visão dos dois personagens representados é trazido, de modo a evidenciar o horizonte à frente acrescido do nascer do sol:

Figura 21: O sol a clarear o horizonte de Nassir e Bel – Frames A, B, C, D (73min e 39seg / 77 min).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Da mesma forma que a figura anterior, os frames selecionados acima possibilitam que se tenha a dimensão da similaridade das cenas com os pontos de equivalência da canção, principalmente em relação ao terceiro período musical, no qual é construída a escala ascendente da plenitude da mulher, e ao quarto período, em que o final é deixado em aberto. Quanto ao primeiro aspecto, tem-se na sucessão de frames o movimento de *travelling* para frente a acompanhar o percurso do carro com os dois personagens e a contínua filmagem da estrada com horizonte à frente. A medida que os planos vão se estendendo, a iluminação do

ambiente torna-se maior por intermédio do nascer do sol anunciado. Por fim, no cenário, evidencia-se que a maior parte dos instantes filmados se dá em cima da ponte ou do viaduto, onde os postes e as faixas da pista criam uma forma geométrica a se movimentar e fornecer uma perspectiva de profundidade.

Tendo em vista os elementos descritos, constata-se que ao conjugá-los, enquanto sinais indiciais, pode-se ter como resultado a formação de um argumento condizente com as projeções futuras pairadas diante de Nassir e Bel. Nesse ínterim, as imagens capturadas a direcionarem-se para frente, o nascer do sol a indicar a renovação da vida, a ponte a simbolizar transição para outro estágio e os movimentos do carro e da câmera a se entrelaçarem potencializam a compreensão desse interpretante. Mais que isso, todos esses aspectos proporcionam estabelecer uma inter-relação com o terceiro período da forma cancionista, com vistas a assemelhar-se, do ponto de vista sensorial, aos processos de suspensão melódica e harmônica, aos efeitos de passionalização nos verbos do futuro, às elevações tonais e aos demais recursos icônicos que constroem a projeção do eu-lírico feminino da canção.

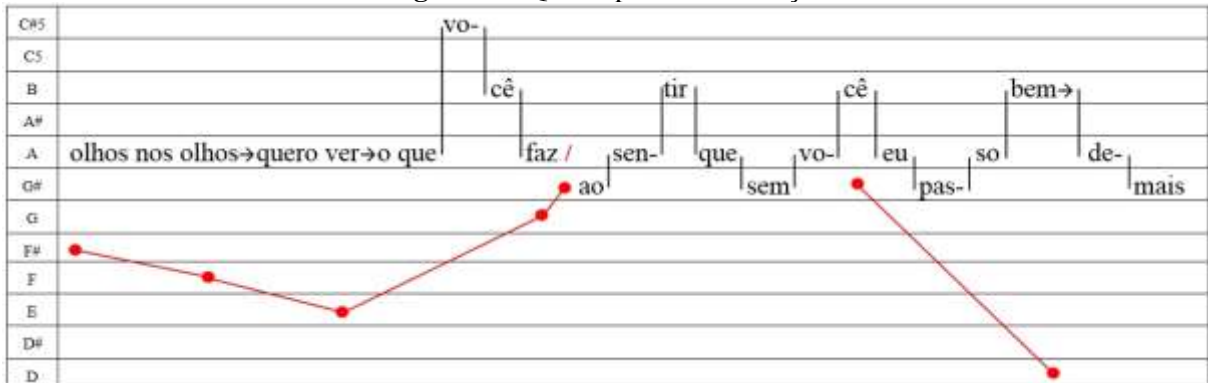
No que diz respeito ao final deixado em aberto, o filme adota nas cenas finais, respectivas aos frames C e D, o plano de conjunto e os demais recursos que dão vazão à sensação de continuidade e incompletude. Porém, diferentemente da última cena de Violeta, não resta incertezas sobre como se procederá a manutenção de laços e o processo de reconstituição de Nassir e Bel para com a mulher que os deixou. Isso porque tais personagens permanecem, até o desfecho, em direção ao horizonte destacado no enquadramento, compondo um índice do destino a seguir. Nesse sentido, as relações intersemióticas do filme com a canção têm certa proximidade se considerarmos que o sétimo período musical encerra as esperanças de reencontro através das distensões melódica e verbal, mas se diferenciam no que tange ao desejo de ver novamente o sujeito que lhes abandonou, marcado na forma cancionista pela suspensão melódica.

A última questão a ser tratada a partir das figuras acima é sobre o processo de tradução icônica efetuado nas cenas finais pelos sons não diegéticos. Conforme Plaza (2013), aquela categoria caracteriza-se por articular a tradução e o “original” em um sistema semiótico com capacidade de comportar as duas materialidades. No caso do filme, a execução da canção *Olhos nos olhos* vai de encontro a tal classificação e carrega a especificidade de manejar a obra de partida, de modo a ressignificá-la para o contexto pretendido, o que é possibilitado pela natureza híbrida do cinema. Contudo, a versão reproduzida difere da interpretação de Chico Buarque, mostrando que o diretor, além de buscar diferenciar sua obra da anterior, fez

questão de escolher uma mulher como intérprete. Todos os detalhes apresentados levam a crer, portanto, que a tradução icônica cumpre o papel de síntese da narrativa, ao passo que confirma a diferenciação da obra de chegada para a obra de partida, embora ambas mantenham relações indissociáveis, seja nas equivalências ou nas diferenças materiais e narrativas.

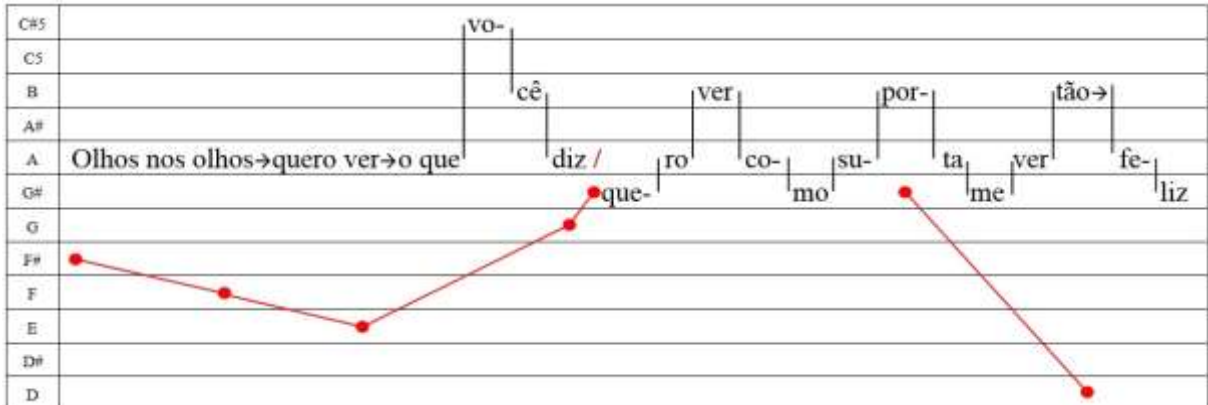
Nos períodos referentes ao refrão da canção, respectivamente presentes nas figuras 23 e 24, são apresentadas as informações principais da peça, na qual é possível identificar, pela narrativa, um adiantamento temporal feito pela mulher representada. Isso se constata porque, ao contrário da parte anterior, o eu-lírico feminino torna presente, a partir dos verbos e dos saltos melódicos, o instante de reencontro com o ex-cônjuge, de tal sorte que não sabemos ao certo se a narrativa aborda o encontro imaginado pela mulher ou o instante real. Com efeito, pode-se concluir que, independentemente de ser uma opção ou outra, há grande aumento na contração sonora dos períodos musicais, destacados abaixo:

Figura 22: Quarto período da canção



Fonte: Produzido pela autora (2020)

Figura 23: Oitavo período da canção



Fonte: Produzido pela autora (2020)

Ao tomar os dois refrões da peça em análise, ter-se-ia o que, de forma geral, corresponde ao clímax da narrativa, podendo-se defini-los como tal em função da altura a que são elevados e mantidos. Do estado anterior em que a outra parte se encerra, tem-se o salto intervalar de quase uma oitava acima, até onde se inicia a parte principal. A partir de então, todo o período musical mantém-se acima do padrão tonal quando comparado ao desenho musical constituído até o presente momento. Contudo, o salto melódico operado não serve somente como marcação do refrão, mas também para iconizar um adiantamento temporal, que ultrapassa a noção básica de futuro e faz com que a personagem presentifique, em um simulacro, a situação ainda não consumada ou represente o instante vivido. Essas duas constatações somente são dotadas de sentido se observarmos que a primeira frase de ambos é predominantemente linear e realiza o mais estável movimento de figurativização da peça.

No início da frase (*olhos nos olhos quero ver o que*), conforme se vê no gráfico acima, os contrastes melódicos permanecem nulos durante cinco tempos, especificamente na nota Lá, de modo que se construa o efeito de figurativização cuja particularidade, como já mencionado, é a de encenar o imediatismo da situação. Simultaneamente a tal recurso sonoro, o legissigno “olhos nos olhos”, disposto na primeira célula, reverbera significados culturalmente definidos que se relacionam ao ato de estar frente a frente com alguém e encará-lo com franqueza, em um *hic et nunc*. Tem-se, pois, a manifestação de um signo estético que, além de voltar-se ao seu caráter material sonoro, também utiliza a sua complexa cadeia simbólica a fim de representar o aqui e o agora do confronto entre a mulher e seu ex-companheiro, o que ainda não aconteceu, sendo apenas imaginado pela mulher, ou o que está a acontecer em momento real.

É interessante enfatizar que o trecho entoado sob o efeito de figurativização é novamente executado na segunda exposição da canção, bem como é repetido na variação do refrão disposto no oitavo período, realizando-se também sob o recurso da passionalização, conforme é representado pelas setas (→). Em ambos os casos, o alongamento vocal perfaz-se timidamente após o legissigno “olhos nos olhos”, e, logo em seguida, ocorre a maior extensão melódica no trecho “quero ver”, o que aparentemente oferece destaque à expressão e mostra o desejo da enunciadora em deixar claro sua reconstituição emocional. Posteriormente, tanto no sintagma “você faz” quanto na expressão “você diz”, há uma série de três ataques dos quais o primeiro, na palavra “você”, alcança o mais alto pico melódico da peça musical, de tal sorte que se constitua um argumento a ressaltar a vontade de ter a presença do co-enunciador para fazê-lo ver o estado pleno da enunciadora.

Na segunda frase dos períodos, os contrastes melódicos passam a estar presentes, configurando a forma fraseológica tortuosa. Esse desenho, contudo, não se manifesta de modo desorganizado, uma vez que se observa um padrão exato dos picos melódicos e dos decrescimentos. Nos instantes de elevação melódica do quarto período, tem-se a entoação de palavras (*sentir, você e bem*) que estavam presentes no primeiro período da canção articuladas em outro contexto musical, da aflição e tristeza da personagem. Tomadas em diferentes condições sonoras, as palavras que remetem ao sujeito co-enunciador e a sensação momentânea deixam de significar a tristeza para representar a aparente plenitude.

A exemplo disso, enquanto a célula primeva (*passar bem*) realizava-se fisicamente num movimento de distensão, a célula do refrão (*passo bem*) encontra-se em estado de ascensão até atingir o pico máximo da oitava sobre a qual é executada a maior parte da canção. Acresce-se ainda que nesta última célula tensiva há a ocorrência do alongamento vocálico, sobretudo na segunda exposição do tema, permitindo, em tese, potencializar as significações em torno da situação favorável da mulher. De modo geral, visualiza-se uma frase de contrastes equilibrados e de células idênticas que dão primazia aos picos melódicos, embora não demasiadamente.

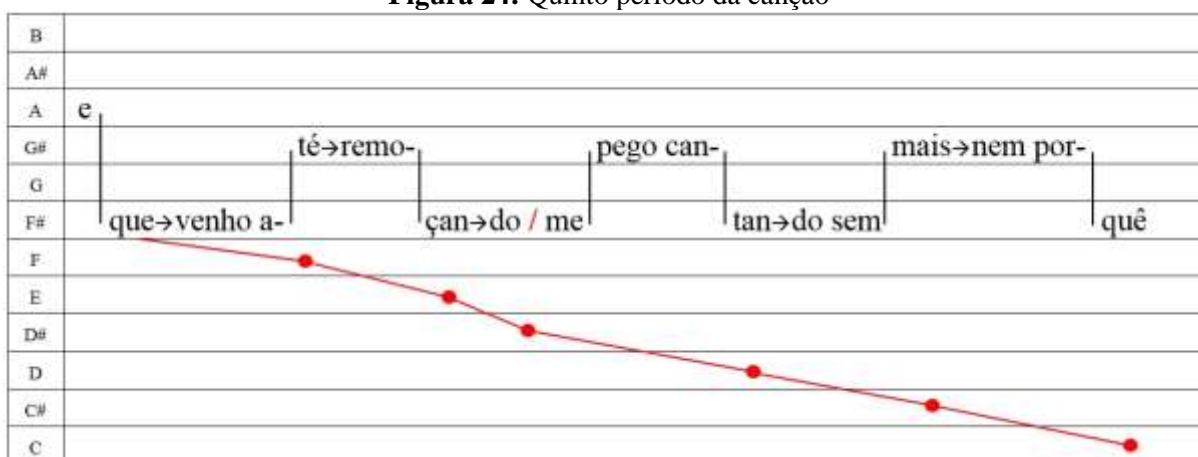
Já no oitavo período, as elevações melódicas perfazem-se ao tempo em que são pronunciadas as palavras (*ver, suporta e tão*) condizentes com o ato de presenciar as atitudes do ex-parceiro ao vê-la feliz, tornando quase redundante a ênfase dada a esse desejo da personagem. Aliás, não é apenas essa vontade que fica latente, mas também a tentativa constante de autoafirmação do seu estado de felicidade e plenitude, cuja descrição é acrescida dos advérbios intensificadores “tão” e “demais”.

Entretanto, a despeito da configuração melódica analisada, é preciso ter em mente que a composição musical deve ser considerada como um todo e que o nível harmônico pode vir a confirmar ou contrariar as expectativas melódicas. É o que se observa no andamento das notas de base do arranjo instrumental, as quais foram depreendidas a partir dos sons oriundos do baixo e estão representadas pelos símbolos vermelhos (●) nas partes de baixo das figuras 23 e 24. Conforme se vê, a entoação verbal e o arranjo musical destoam harmonicamente em certos momentos, sobretudo nos trechos de passionalização. Seja o exemplo das palavras “bem” e “tão”: além de haver considerável distância entre o canto em A (Lá) e o instrumental em D (Ré), há também a distensão harmônica da nota anterior para a seguinte. Sendo assim, o choque entre as duas prosseções sonoras, a formar o campo harmônico, deixam em suspenso uma ambiguidade relativa ao estado emocional da enunciativa que, apesar de estar em recomposição, ainda não superou totalmente o término da relação.

Nesse sentido, a cadeia sonora do arranjo musical aparece como pano de fundo da canção, contrariando, de certa forma, a informação contida na superfície melódica. Baseado nisso, pode-se concluir que os efeitos de passionalização são evocados pela personagem muito mais no sentido de tentar esconder sua verdadeira condição e manter as aparências para com seu ex-cônjuge, do que somente para destacar sua vontade de estar frente a frente com ele.

No quinto período da peça musical, fica ainda mais evidente a dualidade e oposição entre o percurso entoativo e o arranjo instrumental, de tal sorte que ambos chegam a constituir dois discursos antagônicos. Observando a figura 25, disposta a seguir, encontra-se diante do período correspondente aos versos em que a mulher relata todas as vantagens alcançadas após o término da relação (*e que venho até remoçando / me pego cantando sem mais nem por quê*). Contudo, os qualissignos gerados pelas notas da base instrumental formam o movimento de antítese em relação ao que está sendo entoado pelos legissignos verbais:

Figura 24: Quinto período da canção



Fonte: Produzido pela autora (2020)

Em relação às duas frases de delineamento dos contrastes, estas se conformam sob um movimento linear parecido que, a despeito dos distanciamentos no intervalo de um semitom, se caracterizam pelo equilíbrio de suas variações de altura, ora em F# (Fá sustenido) ora em G# (Sol sustenido). O suprassumo dessa estabilidade e da capacidade de articulação entre melodia e letra é observável nas partes relativas aos versos “até remoçando/me pego cantando”, nos quais as rimas dos fonemas nas palavras “at[é]” e “p[é]go”, bem como nas palavras “remoç[ando]” e “cant[ando]” coincidem com a mesmas alturas sonoras e posições na configuração frasal. A formação de tais legissignos icônicos concorrem para a criação de um discurso musical suave na transmissão de informações.

Além do mais, os efeitos de passionalização utilizados ao longo do período também demonstram extrema consonância, uma vez que se distribuem de forma exata aos padrões melódicos estabelecidos. Sobretudo ao tempo da entoação dos legissignos “remoçando” e “cantando”, as extensões vocálicas parecem constatar o discurso sustentado pelo eu-lírico feminino, gerando considerável leveza ao plano expressivo e a sensação de verdade ao conteúdo verbal. Conforme foi discutido anteriormente, na segunda frase do segundo período da canção, a semelhança de contrastes e a aparência de invariabilidade geram qualitativamente a aparência do tédio ou da rotina. Assim, linearidade operada nas frases em análise constituem uma série de qualissignos icônicos que, juntamente ao plano verbal, confirmam a nova e plena rotina da mulher outrora abandonada.

No entanto, como assevera Dietrich (2008), “o componente musical não é um acessório que apenas complementa o conteúdo produzido pela letra. Muito pelo contrário, é o sentido da frase musical que modela o sentido da frase verbal, compondo junto com esta o plano do conteúdo da canção” (DIETRICH, 2008, p. 89). Levando tais pressuposto para o caso analisado, constata-se que o decorrer do conteúdo harmônico da canção contrapõe o plano melódico da entoação verbal. A partir dos círculos vermelhos alinhados, vê-se que as sete notas de base projetam uma queda contínua, cujo intervalo é mínimo e decai de semitom a semitom (F#, F, E, D#, D, C#, C). Dessa forma, com a mesma regularidade com que é construído o andamento do discurso verbal, é também realizado na composição instrumental.

Cumprir destacar que os dois planos melódicos, tanto da entoação quanto do arranjo, não estão sendo tratados de forma dissociada, porém, ao haver o distanciamento entre ambos, isso se reflete no resultado do conteúdo harmônico da canção como um todo. Dessa forma, ainda que o locutor da forma cancionista leve em conta a letra e seus contrastes melódicos, perceberá, caso ouça atentamente, o gradual relaxamento tonal causado pela leve dissonância harmônica. Sendo assim, a ambiguidade resultante de todo esse processo contribui para ratificar o interpretante, segundo o qual a mulher representada, apesar de ter aceitado o fim do relacionamento e ter seguido sua vida, ainda não se reconstituiu totalmente.

Ademais, a dualidade tão característica a essa etapa final da forma cancionista não se dá apenas pelas diferenças harmônicas, mas também na própria superfície entoativa, conforme se vê no sexto período. Nessa parte, em específico, somente o conteúdo verbal atesta a superação do eu-lírico feminino e sua perfeita relação com outros homens (*e tantas águas rolaram / quantos homens me amaram bem mais e melhor que você*). Por outro lado, os qualissignos dispostos no âmbito das sensações dão vazão a uma interpretação diferente da que é dita pela matriz verbal:

Figura 25: Sexto período da canção

B	
A#	
A	
G#	águas ro-
G	homens me
F#	e tantas laram quantos a-
F	
E	maram bem e me-
D#	
D	lhor que vo- cê
C#	
C	
B3	mais

Fonte: Produzido pela autora (2020)

Atentando-se ao movimento frasal da entoação melódica, está-se diante de uma frase tortuosa que passa por diversas alturas e posições tonais. Na primeira parte do período, dá-se continuidade ao desenho linear da frase anterior, enquanto no final da segunda frase essa configuração é quebrada com duas distensões seguidas em um semitom cada. Visto que o momento dessa quebra de expectativa coincide com o legissigno verbal “amaram”, pode-se concluir que a leve síncope melódica marca, com qualissignos icônicos, a não sustentação da afirmação segundo a qual a mulher enunciativa foi amada por outros homens. Nesse sentido, os elementos verbais são utilizados como forma de dissimulação da verdadeira situação vivida, ao passo que as impressões materiais dos sons intervêm na modulação entoativa, marcando a inconsistência do seu discurso.

Mais à frente, é possível identificar no instante da entoação da palavra “mais” outra distensão melódica em 5 semitons, desta vez consideravelmente maior que a anterior. Tendo em vista que o termo se classifica como advérbio de quantificação, chega a ser irônico o fato da maior queda tonal realizar-se em seu lugar. Porém, a interferência da matriz sonora na matriz verbal tem justamente o objetivo de ressaltar essa dualidade vivida pela enunciativa, de modo a negar que os outros homens tenham a amado mais. Na verdade, muito mais que acusar a contradição das palavras da mulher, os qualissignos representam a insegurança de sua fala. Por fim, em seguida, a realização sonora do adjetivo “melhor” também sofre uma pequena distensão, o que permite confirmar a tentativa de esconder sua verdadeira condição.

Diante das análises do aspecto melódico e frasal, a forma como são introduzidos os novos timbres instrumentais sofrem alterações significativas. No primeiro tópico de análise, viu-se que durante o presente período musical era adicionada na tessitura cancionista a sonoridade da flauta para retratar a plenitude do eu-lírico feminino. Entretanto, conforme

Coelho (2007, p. 130), a flauta caracteriza-se como instrumento musical melódico, que são da ordem de “instrumentos com maior capacidade de fazer durar uma nota musical”, podendo ser utilizada tanto para proporcionar sensações qualitativas de plenitude, quanto tristeza. No caso em questão, a flauta se destaca acompanhada dos demais instrumentos, o que exclui a possibilidade de tristeza e, por outro lado, coincide com a situação de disfarce da personagem. Tem-se, pois, como conclusão que esse instrumento ocupa espaço no sexto período musical para contribuir com a dualidade pretendida, deixando possibilidade em aberto.

Em suma, baseando-se nos três períodos musicais analisados, pode-se enfatizar o ponto principal a partir do qual se depreendem relações de similaridade e, com efeito, as formas de tradução intersemiótica entre canção e filme: a dualidade entre a aparente plenitude da mulher e a incompletude de sua reconstrução. Quanto a isso, a forma cinematográfica utiliza-se tanto da personagem Violeta quanto dos personagens Nassir e Bel para representar duas situações distintas nas quais a superação ainda não foi alcançada em sua totalidade.

Nas cenas consoantes à figura 27, ocorre o encontro entre os três personagens que compartilham experiências semelhantes, embora estejam em estágios diferentes de superação. A partir de então, suceder-se-á na narrativa a dialética entre a tristeza e o alívio de dividir afetos entre si, acarretando no amadurecimento dos sujeitos. É interessante ressaltar que nas cenas iniciais Violeta aconselhou sua paciente a tomar sorvete após a extração do dente com a alegação de que “sorvete é bom, deixa a gente feliz”. Nos frames abaixo, essa fala ganha contornos sígnicos importantes:

Figura 26: Encontro com Nassir e Bel – Frames A, B, C, D (57min e 49seg)



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Ao observar o frame A, vê-se que Bel é capturada sozinha em plano médio a olhar para a praia de costas, enquanto espera seu pai. Logo em seguida, no frame B, Nassir se junta para ocupar o cenário junta a sua filha, capturados em perspectiva frontal e em plano médio, já segurando os copos de sorvete. Depois, o cenário é completado com a presença de Violeta que acabara de conhecer Bel e se une aos demais para tomar sorvete. Essa sequência de planos desperta, com efeito, uma série de índices acerca da importância do encontro entre os personagens e destaca, ainda, a impotência que sentem ante a angústia de estar só.

Diferentemente das cenas anteriores em que Violeta era capturada sozinha, dessa vez os cenários passam a sempre compartilhar os espaços com Nassir e Bel, de modo que se crie uma passageira amizade. Contudo, ao tornarem a ficar a sós, os personagens são dominados pelo sentimento de tristeza, a exemplo de quando a garota vai sozinha à praia e sente vontade de ir para casa ou quando vai ao banheiro chorar longe do pai. Nesse sentido, tecnicamente o preenchimento dos cenários com os atores possibilitam a atenuação da angústia ainda latente. Além disso, os caminhos por onde passam também os levam a ter novas perspectivas e a encarar de forma mais tranquila o abandono sofrido.

Tendo em vista os elementos descritos, conclui-se que os recursos imprescindíveis para evidenciar a dualidade entre a tristeza e a plenitude dos personagens são os cenários e os próprios atores a compô-lo. Essa relação intersemiótica dá-se, assim, muito mais no âmbito da contiguidade do que da similaridade, em se tratando da tradução intersemiótica entre canção e filme. Isso porque os signos formulados em ambos os sistemas semióticos diferem bastante na questão material, mas estabelecem extensas relações de sentido no que tange ao delineamento sintático que lhes é inerente. Na canção, por exemplo, o uso do nível harmônico, próprio à linguagem musical e cancionista, para trazer essa ambiguidade é demasiado, assim como o papel dos atores e do cenário visual é também utilizado para tratar desses signos.

No mais, observa-se que há uma desigualdade perceptível ao tratamento de ambas as narrativas para com essa dualidade. Visto que a maioria das cenas do filme focalizam a extenuação e a angústia de Violeta, reserva-se pouco tempo à exploração desse sentimento de ambiguidade. Por outro lado, constata-se também que a canção se direciona muito mais no sentido da dualidade da mulher a se reconstituir, do que no processo de sofrimento dela, o que torna o movimento tradutório complexo e fugidio.

Por fim, cumpre analisar a última cena em destaque na Figura 28, na qual Violeta, Nassir e Bel estão dentro do aeroporto e posteriormente estão a se despedir. Para além do compartilhamento de espaço no interior dos cenários, há que se destacar também os processos de tradução icônica, a dualidade operada nas expressões faciais da protagonista e as

equivalências narrativas. A seguir, tem-se os seguintes frames:

Figura 27: Cantando Olhos nos olhos – Frames A, B, C, D (70min e 32seg).



Fonte: Filme *O Abismo Prateado* (2011).

Nos frames A e B, dispostos acima, visualiza-se as cenas em que Nassir começa a cantar a música *Olhos nos olhos*, devido ao apelo de Bel e Violeta. Do ponto de vista narrativo, sua ação assemelha-se ao ato cantado pela mulher representada na forma cancionista (me pego cantando sem mais nem por quê), embora não seja algo que se sobressaia tanto. Porém, seu canto reverbera o modo de tradução icônica, pelo qual se aproveita do objeto de partida para usá-lo em detrimento da própria narrativa.

Assim, considerando o contexto fílmico da cena, o canto inaugurado por Nassir ressoa como um ponto de compartilhamento de experiências entre os personagens presentes. Nesse ínterim, a escolha do diretor por materializar a canção na sua voz potencializa tal significação e aproxima ainda mais os laços efêmeros estabelecidos, o que é acompanhado pela variação dos cortes das cenas e das perspectivas de enquadramento. É por isso, inclusive, que durante esse processo os planos são longos e o tempo reservado ao passeio dos personagens no aeroporto é extenso.

Por último, há que se enfatizar o processo de tradução indicial da dualidade realizada nos períodos da canção. Conforme se constata nas cenas equivalentes aos frames C e D, Violeta se despede de Nassir e Bel e, logo após, manifesta diversas reações faciais, ora a sorrir ora a ficar desolada. Assim como as contradições harmônicas da canção não permitem constatar com exatidão o sentimento demonstrado pela mulher, Violeta também é envolta de ambiguidades em relação ao que está sentindo, mediando um processo de equivalência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das análises realizadas nesta pesquisa, buscou-se observar como se realizou o processo de tradução intersemiótica da canção *Olhos nos Olhos*, de Chico Buarque, para o filme *O abismo prateado*, de Karim Aïnouz. A partir desse objetivo geral, pôde-se depreender conclusões importantes tanto acerca da relação entre sistemas semióticos tão singulares como a canção e o cinema, quanto sobre as particularidades estéticas de cada autor. Em suma, viu-se que essas duas obras são consideravelmente diferentes entre si, mas, por se utilizarem em demasia de elementos qualitativos e sensoriais, estabelecem simetrias fundamentais.

No decorrer da consolidação do primeiro objetivo específico, com vistas a caracterizar os recursos estéticos utilizados nas duas formas, percebeu-se, já de início, a grande aplicação de signos icônicos, cujas impressões visuais e sonoras forneciam maior dramaticidade às ações vivenciadas. Isso tornou-se evidente também na busca pela realização do segundo objetivo de explicar o processo de tradução intersemiótica, o que foi feito a partir da divisão das análises em um tópico à parte, para apreender a forma e a norma-forma, e em três tópicos inter-relacionados narrativamente, a fim de captar os intracódigos da canção e do filme. Ao longo desses quatro tópicos, constatou-se que as similaridades por qualidade foram as que mais se destacaram nos pontos de equivalência, pois se constituíam, majoritariamente, com base em qualissignos e sinsignos icônicos, conforme se confirmou após a consolidação do terceiro objetivo de interpretar os efeitos de sentido subjacentes às traduções estabelecidas.

No tópico intitulado *Configuração geral das formas*, buscou-se interpretar o processo tradutório decorrente da norma-forma e da forma geral das duas obras artísticas, de modo a considerar suas impressões imediatas e suas formatações. Primeiramente, constatou-se que a divisão da macroforma cancionista (introdução/1ª exposição/interlúdio/2ª exposição/coda) e a configuração estética fílmica (início esquecido/1º espaço/1º encontro/2º espaço/2º encontro/final em aberto) convergiram no sentido de iniciarem-se de maneira introspectiva, acrescentarem em suas exposições informações referentes ao amadurecimento das personagens, constituírem em suas estruturas de transição pistas das novas perspectivas da mulher e finalizarem ambas as narrativas sem conclusão absoluta.

Em seguida, no mesmo tópico, verificou-se que, juntamente à estruturação normativa, o abrandamento emocional da mulher foi realizado pela grande ampliação de elementos estéticos, tanto em relação ao aumento da densidade timbrística da canção quanto a respeito do acréscimo de elementos da *mise-en-scène* (personagens, ações e espaços) no filme,

ressaltando o compartilhamento de experiências e afetos entre os sujeitos. Nesse caso, a repetição das partes musicais, com seus contrastes musicais iguais ressignificados em novos contextos, e a repetição dos cenários fílmicos, em tempos e estados de espírito distintos, também demonstrou a gradual transformação que ambas as mulheres sofreram ao longo de seus percursos. Por fim, através da análise da temporalidade de cada narrativa, pôde-se observar como o aumento de aproximações e movimentos da câmera assimilaram-se às alterações rítmicas e as mudanças nos batimentos da obra cancionista, em função da representação das situações subjetivas.

Posteriormente, nos próximos três tópicos, buscou-se abranger as traduções operadas em nível de intracódigo, tendo em vista as especificidades dos sistemas semióticos cancionista e cinematográfico. No item intitulado *Do abandono*, teve-se como foco de análise o primeiro período da canção (*Quando você me deixou, meu bem / Me disse pra ser feliz e passar bem*), pelo qual se apurou, inicialmente, a elevação suspensiva da frase primeva a suplantar as emoções da enunciativa, os ataques consonantais a projetar sua exasperação, os picos melódicos articulados ao efeito de passionalização das palavras “você” e “deixou” e as distensões melódico-harmônicas na segunda frase a retratar a antítese entre as felicitações do ex-cônjuge e o verdadeiro estado do eu-lírico feminino.

A partir da figura 9, viu-se que os elementos da forma cancionista estabelecem paralelismos sígnicos com os recursos de cinematografia, *mise-en-scène* e som, dos quais se realçaram: os destaques do personagem Djalma com planos aproximados e focagem seletiva, assemelhando-se aos picos de elevação melódica; as indicações de suas intenções quanto ao término da relação com ângulos de filmagem oblíquos e sons diegéticos do ambiente caótico, de modo a compor índices da desordem mental do personagem e convergir suas pistas aos ataques consonantais anteriores ao clímax da passionalização musical. Nas imagens 10 e 11, comprovaram-se aspectos tradutórios parecidos, principalmente no que diz respeito ao vidro do banheiro, na forma de adereço indicativo do distanciamento de Djalma para com sua esposa, bem como o momento de abandono ouvido por Violeta pelo telefone, ao passo dos primeiros planos e close-up. Tais cenas corroboraram, portanto, com o movimento tradutório indicial e simbólico na forma de similaridade qualitativas e até contiguidade por convenção.

Em seguida, no tópico *Da aflição*, visualizou-se que o diretor manteve aproximações de sua obra com a narrativa cancionista de Chico Buarque, porém, não se contentou a tornar semelhante os seguimentos das ações e produziu diversas experimentações cinematográficas, com recursos que lhes são característicos, de modo a criar uma obra voltada à realidade da dor sofrida pela personagem feminina. Durante os percursos seguidos por Violeta em sua jornada

de aflição, foi despendido o maior tempo do filme para mostrar seu sofrimento por intermédio de movimentos trêmulos da câmera, enquadramentos de sua face, destaque dos sons diegéticos do trânsito envolto, os primeiros e primeiríssimos planos e a composição da *mise-en-scène* com cenários caóticos, a fim de representar visualmente a real sensação decorrente de uma perda amorosa.

Apesar de não despendendo proporcionalmente igual período de tempo a esse processo mimético da aflição, a forma cancionista o realizara na metade do segundo período, sobretudo através do efeito de figurativização, que permite simular o falar oral e proporcionar o sentimento de verdade enunciativa, além dos ataques consonantais comprimidos em curta duração de tempo, que enfatizaram o deslocamento da enunciadora diante da situação frágil. Viu-se então, com base nisso, a relação de similaridade estabelecida novamente entre filme e canção, embora tenha-se feito o adendo de que a forma cancionista trata o sofrimento a partir de uma temporalidade maior e a representa rapidamente, enquanto a forma cinematográfica se aproveita da potencialidade emocional desse acontecimento em apenas um dia.

Por fim, no tópico intitulado *Da aceitação*, teve-se como enfoque a última fase por que passaram as mulheres representadas à luz da forma cancionista e a cinematográfica. Em análises, demonstrou-se que a canção dedicou os outros seis períodos musicais para discorrer sobre a situação da mulher após o término, seja dando indicativos de sua recuperação ou deixando em suspenso o sentimento ainda existente pelo ex-parceiro. Em matéria de prossecução da superação, esses elementos se concretizaram por intermédio de legissignos icônicos, quais sejam a suspensão das frases entoadas e a confirmação harmônica dos contrastes melódicos. Contudo, logo se viu que em muitas configurações melódicas havia ao mesmo tempo o antagonismo do arranjo musical, constituído certa dúvida sobre a verdadeira situação da enunciadora e deixando em evidência seu apego ainda vigente com o ex-cônjuge.

Sob o espectro da película do cinema, pôde-se confirmar, com efeito, a geração de similaridades qualitativas desses aspectos cancionistas através de recursos tais como: a abertura dos planos outrora aproximados, o compartilhamento de espaços entre personagens, a ambientação dos cenários claros e simbólicos, as ações comedidas da protagonista e a perspectiva de profundidade construída a fim de convergir as projeções futuras sinalizadas pela canção. Entretanto, assim como a forma anterior, o filme insiste em deixar possibilidade à deriva, de modo que não se sabe ao certo como decorrerá a problemática de Violeta para com Djalma, verificando-se isso pelo caminho à esquerda seguido pela personagem e a contraposição do direcionamento frontal de Nassir e Bel.

Constata-se, com as análises realizadas, que a obra de Chico Buarque atinge um alto

nível de controle do intracódico cancionista, com vistas a estruturar com extremo acuro os recursos objetivados e manusear a narrativa de disjunção amorosa a partir da primazia dada às sensações. Por outro lado, o produto artístico de Karim Aïnouz preza os elementos eventuais que fogem das convenções, tais como os sons diegéticos, as ações dos personagens, os cenários e demais aspectos da realidade dinâmica suscetíveis de escapar ao controle do diretor, aproveitando-os em detrimento da narrativa e consumando cenas realistas e sensoriais.

Daí a ênfase tão extensa da canção na ambiguidade, nas variações de contrastes melódicos e no investimento na passionalização e na figurativização como forma de captar a confusão causada pela angústia, pela tristeza e pelo ciúme. Da mesma forma, é por isso que, no filme, tem-se como privilégio o uso da câmera de mão, os movimentos de filmagem frenéticos, as aproximações de planos e a utilização de sons diegéticos com vistas a representar satisfatoriamente as emoções sentidas após o término da relação. Com base no interesse em toda essa complexidade, fica evidente porque a maioria das traduções intersemióticas foram de caráter indicial, com equivalência por similaridade entre os intracódicos. Isso mostra que ambos os autores são extremamente focados no despertar das sensações, o que os levam a utilizar muito mais das qualidades materiais dos signos do que dos legissignos para representarem essas questões.

Quanto à questão teórica, é necessário enfatizar, em consonância com as reflexões de Plaza (2013), que a teoria da tradução intersemiótica não busca comprovar, de análise em análise, a prática deliberada do artista em recriar, a partir de outro sistema semiótico, a obra de partida, tal qual ela ocorreu. Busca-se, ao contrário, estabelecer pontes estéticas, lampejos de equivalências e a evidenciação das diferenças que se dão em relação às obras, sempre tendo em mente a comprovação de suas ligações entre si. Nesse sentido, esta pesquisa não buscou, de forma alguma, provar uma possível tentativa de Aïnouz em traduzir a obra de Chico Buarque para seu filme com base em todos os recursos da canção analisados aqui, mas traçar paralelismos e antagonismos manifestados entre ambos, a partir da premissa inicial e comprovada de que o filme é uma livre inspiração e, portanto, uma tradução intersemiótica da canção em questão.

A esse ponto, é até difícil especular sobre aquilo que o diretor realmente levou em conta no momento da tradução e aquilo que foi, por ele e sua equipe, realizado inconscientemente, cabendo-nos somente considerar o texto e os signos com os quais ele se constitui. No mais, conclui-se que, narrativamente, as diferenças demonstraram-se muitas. Enquanto Chico Buarque focaliza a aparente reconstituição emocional emaranhada com a desilusão da disjunção amorosa, Karim Aïnouz dá preferência ao percurso de aflição sofrida

pela mulher, após ser abandonada. Por conta disso, alguém poderia até afirmar que o primeiro compõe a melhor representação da mulher, enquanto o segundo ressalta a imagem da mulher submissa, porém o que fica de fato evidente é o interesse de ambos pela complexidade das emoções sentidas.

Outrossim, as diversas formas de similaridade entre as materialidades sógnicas poderiam dar margem à equivocada interpretação de que o diretor do filme não impôs originalidade à sua obra, buscando apenas transpor a estética do cancionista. Quanto a isso, a despeito do fato de a própria noção de originalidade ser questionável e tendo em vista a constatação de que a recriação de recursos oriundos de outro sistema semiótico é sim uma realização autônoma, há que se levar em conta, ainda, que muitos dos recursos manuseados partiram do próprio arcabouço estético do diretor, que tem o costume de trazer, em seus filmes, a contribuição de outros personagens para o amadurecimento do protagonista, expor de forma enfática os momentos de sublimação sentimental, aproveitar-se dos elementos incontroláveis do cenário para compor a ambientação da narrativa e, sobretudo, trazer histórias (ou histórias?) de mulheres abandonadas de forma quase realista e sem as básicas convenções narrativas do melodrama.

De tal sorte que, se há aspectos do filme semelhantes aos da canção de Chico Buarque (e de fato há, tendo em vista as comprovações trazidas na metodologia e nas análises), isso se deve, também, devido à capacidade de ambos os artistas em materializarem, na forma de signos, emoções, afetos e sentimentos ambíguos que, fora de uma análise apurada, fogem da consciência do espectador, mas são sentidos de maneira implícita. Assim, conclui-se este trabalho destacando a importância de serem desenvolvidos estudos a respeito de Chico Buarque, no cenário da música popular brasileira, e de Karim Aïnouz, no contexto do cinema nacional, tanto pela necessidade do reconhecimento de suas qualidades enquanto artistas brasileiros, quanto pelo potencial artístico, reflexivo e teórico que eles nos oferecem em matéria de linguagem e sublimação da experiência humana.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papiro, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; BERGALA, Alain; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno César P. de Abreu. 9ª. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AVELLAR, José Carlos. Introdução. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 7-10.

BAZIN, André. **O que é cinema?**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org.). **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Trad. Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo. Editora 34; Duas cidades, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristian. **A arte do cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Disponível em: <<https://valerialalmeida.files.wordpress.com/2016/07/o-que-c3a9-traduc3a7c3a3o-geir-campos-pdf-rev.pdf>>. Acesso em: 22/04/19.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARMO JR., José. A voz: entre a palavra e a melodia. **Teresa - revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 4-5, 2004, p. 215-227.

CARMO JR., José. **Melodia e prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 192 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 2007.

COELHO, Márcio. **O arranjo como elemento orgânico ligado a canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. 2007. 226 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 2007.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 7. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. 2016. 339 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB, Brasília. 2016.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de

Chico Buarque. 2008. 256 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 2008.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de tradução**, Santa Catarina, v. 1, n. 3. p. 313-338. 1998.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Olhos nos olhos. In: _____. **Chico Buarque/perfil**. Manaus: Universal Music, 2003, faixa 13. 1 CD.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal. Dinalivro, 2005.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**; seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. Ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 46-54.

O ABISMO prateado. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Rodrigo Teixeira *et al.* Brasil: Vitrine filmes, 2011. (83min).

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles *et al.* Brasil, 2006. (90min).

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013. [Coleção campo Imagético]).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 66-70.

SARAIVA, J. A. B. Como analisar a canção popular. In: Nelson Barros da Costa. (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. 1. Ed. Campinas: Pontes, 2005, v. , p. 157-170. Disponível em: <<http://files.semio-ce.webnode.pt/200000017-3deea3efac/Como%20analisar%20a%20can%C3%A7%C3%A3o%20popular.Am%C3%A9rico%20Saraiva.pdf>>. Acesso em: 17/08/19.

SARMIENTO, Guilherme. Entrevista com Karim Aïnouz. Entrevistado: Karim Aïnouz. **Cine Cachoeira**. Ano VII, n, 10, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.cinecachoeira.com.br/2017/12/entrevista-karin-ainouz/>>. Acesso em: 16/04/19.

SEGRETO, Marcelo. **A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase**. 2019. 433 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 2019.

SHIMODA, Lucas. Timbre em semiótica da canção: retrospectivas e perspectivas. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 4, jul-dez, 2013, 125-139.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 241 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento**. 2011. 142 f. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte. 2011.

SOUSA, C. da S., BEZERRA FILHO, F. J. Semiótica peirciana e estética cinematográfica no filme Boi Neon. **Macabéa – Revista eletrônica do Netlli**, Crato, v. 8, n. 2, 2019, p. 647-660.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. **Língua e Literatura**, n. 21, 1994/1995, p. 131-143.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Cadernos de semiótica aplicada**, vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.33-38.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **A relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim**. 2013. 123 f. Dissertação (pós-graduação) – Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí, Teresina. 2013.