



Semiologia para obras audiovisuais: uma apreciação hermenêutica.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

José Eduardo Costa Silva

Universidade Federal do Espírito Santo – zed2004@gmail.com

Resumo: Dando continuidade ao projeto de realizar uma hermenêutica das principais orientações metodológicas que norteiam as análises da música e/ou dimensão sonora das obras audiovisuais, comunicamos nesse texto os resultados de nossa interpretação dos textos de viés semiológico. Dentre esses, destacamos os de Regina Cano e Angel Rodriguez. Discutimos como eles enfrentam a questão de se determinar a base objetiva das interpretações dos contextos simbólicos para a seguir concluirmos que eles estão ontologicamente presos à noção de função.

Palavras-chave: hermenêutica, semiologia, música e/ou dimensão sonora das obras audiovisuais.

Semiology for audiovisual works: an assessment hermeneutics.

Abstract: Continuing the project to achieve a hermeneutics of the main methodological guidelines that guide the analysis of music and sound dimension of audiovisual works, we communicate in this text, the results of our interpretation of the texts of semiological bias. Among these, we highlight the Regina Cano and Angel Rodriguez. We discuss how they are faced with the question of whether the basis of objective interpretations of symbolic contexts and we conclude that they are ontologically stuck to the notion of function.

Keywords: hermeneutics, semiology, music and/or sound dimension of audiovisual works.

1. Introdução.

A pesquisa que desenvolvemos visa compreender como as principais correntes de investigação da música de filme procedem metodologicamente, explicitando os recursos de análise, interpretação e descrição que elas empregam, e, sobretudo, suas filiações teóricas e conceituais. Trata-se, por conseguinte, de uma pesquisa de método, qual seja, de uma hermenêutica que vasculha as condições históricas e ontológicas pelas quais um pensamento é produzido, conforme a orientação estabelecida pelas filosofias de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer e Gianni Vattimo.

Propomos estudar e comparar as proposições metodológicas prevalentes em obras de autores que reconhecidamente contribuem para o conhecimento sobre a música de filme e/ou a música cênica em nosso país. Assim, em comunicação anterior, apresentamos os resultados do estudo de obras de Sergei Eisenstein (*A forma do filme & O Sentido do Filme*), Michel Chion (*L'Audio-Vision* e *La Musique au Cinéma*), Ney Carrasco (*SYGKHRONOS*). Em linhas gerais, concluimos que a noção de que a música de filme deva ser compreendida como um elemento integrante de uma polifonia audiovisual impõe-se como um postulado fundamental, desde que foi uma primeira vez problematizada por Eisenstein.

Michel Chion adota esta noção, porém submetendo-a à luz da fenomenologia de Edmund Husserl, o que em síntese significa: em uma polifonia audiovisual a música deve ser compreendida como um elemento do conjunto, antes, propriamente, de ser tomada sob a perspectiva exclusiva das funções que ela pode desempenhar; ou seja, a descrição mantém aberta as múltiplas possibilidades de interpretação do fenômeno. Por sua vez, Nei Carrasco atenta-nos para o caráter histórico e acumulativo do saber sobre a música de filme, isto é, aproximamos de nosso objeto de estudo munidos de um saber prévio que é socialmente constituído, algo que coaduna-se à fenomenologia husserliana e, principalmente, à hermenêutica de Heidegger. Esse saber não apenas influencia a produção do audiovisual como também a sua apreciação.

Na presente comunicação, comentamos textos que se detêm em abordagens predominantemente semiológicas da música de filme ou, como propõe Angel Rodriguez, da dimensão sonora das obras audiovisuais. Em linhas gerais, conjecturamos, estas abordagens tentam compreender como se articulam os elementos objetivos e subjetivos na produção de uma leitura que apreende a dimensão simbólica das obras. Damos especial atenção ao texto *A dimensão sonora da linguagem audiovisual* pelo mesmo motivo que anteriormente norteou nossas escolhas de objeto, qual seja, o de tratar com obras que até então se impuseram como referência no Brasil.

2. Em busca de uma base objetiva que sustente as operações simbólicas.

Segundo Cristina Cano, a abordagem semiológica da música de cinema deve considerar a existência de uma *Semântica Pragmática*, precisamente, o conjunto de concepções (clichês) historicamente acumuladas sobre as relações entre música e o contexto fílmico. (CANO, 2002, 144) Nesta semântica pré-determina-se a interpretação e a compreensão da música quanto a três posições no contexto: 1) gênero (suspense, western etc), algo que sugere conotações contextuais imediatas; 2) estado psicológico (triste, alegre etc), justamente assinalando o fato de a música abandonar o seu domínio sintático e completar o próprio sentido no sujeito; 3) conotação histórica, expressando a relação entre música e algum tipo de geo/temporalidade. (CANO, 2002, 146)

Não obstante à afirmação de que esta semântica é necessária e inerente à própria existência das obras, é questão para a análise semiológica identificar como ocorre a produção de sentido, seja pela elucidação dos mecanismos envolvidos nas inter-relações contextuais, seja pelo reconhecimento dos próprios mecanismos envolvidos no intercurso entre sujeito e objeto. Em resposta a esta questão, Cristina Cano identifica as zonas de contato entre música

e cinema, quais sejam: 1) relações semânticas entre música e visual, a partir de associações sinestésicas e intercâmbios sensoriais. No cinema, dominam os processos primários de significação musical, os quais produzem os efeitos de estratificação, intensificação, elevação e suspensão dos sentidos. 2) relações semânticas entre música e linguagem fílmica, a partir de associações entre movimento de som e movimentos de câmera, tais como os descritos por Eisenstein. Em síntese, a autora conclui que a música potencializa os aspectos não traduzíveis da imagem cinematográfica, na medida em que acessa a dimensão pré-linguística e pré-icônica da linguagem, exercendo sua primazia na relação inter-sensorial, estabelecendo que o sentido da compreensão vai do som para a imagem. (CANO, 2002, 148)

Em nosso entendimento, subsiste no projeto analítico de Cristina Cano a questão de como se identificar uma base objetiva que sustente ontologicamente as operações simbólicas. Presumimos que essa questão metamorfoseia-se em um desejo que é compartilhado por diversos autores que se dedicam às análises semiológicas da música das obras audiovisuais. Afinal, é de se admitir a existência de um incômodo epistemológico trazido pela constatação de que as operações simbólicas são majoritariamente regidas pelo arbítrio de um sujeito soberano. Por exemplo, na análise proposta por Cristina Cano, é de se ressaltar que as referidas “zonas de contato” não ocorrem simples e diretamente entre música e cinema, mas, sobretudo, ocorrem entre as percepções “subjetivas” que envolvem som e imagem em geral.

Até o presente momento de nossa pesquisa, pudemos constatar que a maioria dos textos, mesmo aqueles cujo viés não é estritamente semiológico, tentam resgatar o caráter objetivo das interpretações do contexto simbólico de duas maneiras: 1) uma que concerne a prática de inventariar as funções que a música desempenha no filme, através da descrição das situações “objetivas” em que a relação som/imagem se desenvolve. O resultado de uma tal prática é a fragmentação dos textos teóricos em inesgotáveis exemplos que retratam a própria práxis cinematográfica. 2) Uma segunda que consiste na consulta à partitura, como se nela repousasse a característica essencial da música que lhe permite exercer uma determinada função no contexto audiovisual. Diga-se de passagem, na maioria das vezes o recurso à partitura pouco acrescenta ao que foi escutado e visto. Quanto a esta observação, extraímos um exemplo do texto de Vivien Villani. Para explicar a associação sinestésica entre o motivo da música de *Lawrence da Arábia* e a abertura de plano de câmera no deserto, associação que produz a sensação de ampliação, a autora recorre à partitura.



Exemplo1: motivo da música tema do filme Lawrence das Arábias.

Como a autora interpreta, o salto de quarta descendente (ré/lá), seguido por um movimento de sexta ascendente (fá#/ré), impulsionado pelas figuras em quiálteras (sol/dó#) é suficiente para provocar a referida sensação. (VILLANI, 2008, 112) Ora, parece-nos que um “desatento” (*Sic*) ouvinte, como frequentemente e alhures diz-se do espectador das obras de audiovisual, pode saber disso. Afora uma discussão sobre a pertinência de procedimentos metodológicos tradicionais na análise da música de audiovisual, fica a impressão de que esse tipo de recurso incorra em superficialidade. Porém, como havíamos discutido na comunicação anterior, uma tal “superficialidade”, se compreendida sob o viés da fenomenologia, é própria do fenômeno audiovisual, que completa o seu sentido em sua relação pretensamente imediata com o sujeito. Eis talvez o elemento que distingue a análise da música e/ou dimensão sonora do filme; inequivocamente esta análise é relacional e requer necessariamente o entendimento de um contexto de relações que pretendem ser apreendidas imediatamente.

3- A semiologia proposta por Angel Rodriguez.

Angel Rodriguez busca encontrar a fundamentação das operações subjetivas simbólicas nos produto fenomênico mais imediato da relação entre sujeito e objeto som, qual seja: a *forma sonora*, entenda-se a mais imediata expressão objetiva do som que sofre a ação de um sujeito ativo. Compreendemos melhor esse conceito à luz dos tópicos essenciais de sua semiologia.

Inicialmente, o autor aponta a dificuldade de erguer uma semiologia da música e/ou da dimensão sonora do audiovisual, que propõe transformar um pensamento que originalmente pensa o signo linguístico em um outro que pensa outros signos. Nesse sentido, constata que a “semiologia clássica”, tal como ele qualifica os pensamentos de Peirce e Saussure, é insuficiente para sustentar uma semiologia do audiovisual, precisamente porque suas concepções de signo não explicam o que se ouve e vê nas obras.

Segundo Angel Rodriguez o signo de Peirce é essencialmente icônico, motivado pela existência de um referencial. Por outro lado, o signo de Saussure é essencialmente arbitrário, motivado por associações arbitrárias. Um e outro signo falham quando funcionam em um “ambiente artificial” típico dos audiovisuais, que requerem uma maior flexibilidade

dos mecanismos produtores de sentido. Destarte, afirma o autor: “*A linguagem audiovisual produz mecanismos de constituição dos sentidos que não é possível abarcar recorrendo somente aos modelos de semiótica clássica.*” (RODRIGUEZ, 2006, 245)

A crítica de Rodriguez a Peirce e Saussure é no mínimo polêmica, dada a compreensão apresentada para a conceituação de signo de ambos os autores. Para Rodriguez a “a semiologia clássica”, com seus conceitos de signo, minimiza a atividade dos ouvintes nos contextos de produção de significado. (RODRIGUEZ, 2006, 246) Não parece ser esse o caso.¹ Não obstante, atentamos para o caminho de pensamento apresentado pelo autor, que, a propósito, não foi muito diferente do que Peirce já havia proposto: articular os conceitos da semiologia clássica ao conceito de *forma sonora*, fazendo do próprio signo o ponto de contato entre sujeito e objeto, onde a ação de um e de outro ocorre em níveis diferenciados.

Assim, Rodriguez propõe o *modelo dos mecanismos de escuta*, uma aplicação direta da concepção de audição de Pierre Schaeffer, para quem a audição implica em *ouvir, escutar, reconhecer e compreender*. Entenda-se pontualmente: 1) *ouvir* é a mera recepção da informação; 2) *escutar* implica em dar ao som uma atenção ativa que visa a compreensão; 3) *reconhecer* é identificar a forma associando-a à fonte sonora; 4) *compreender* é interpretar tendo como base a escuta e o reconhecimento. (RODRIGUEZ, 2006, 248/255)

Decorrentes destas características, há os diferentes níveis de especialização da escuta: 1º) memória auditiva do contexto imediato; 2º) experiência auditiva especializada; 3º) domínio de linguagens sonoras arbitrárias (nível mais restrito). Esse modelo se estrutura em dois eixos, o perceptivo e o cultural, que se inter-relacionam para constituírem o patrimônio prévio de orientações significadoras, tal como o denominado *Semântica Pragmática* por Cristina Cano, nesse caso reclassificada nos conceitos de *formas sonoras primárias, formas sonoras especializadas e formas sonoras culturais*. (RODRIGUEZ, 2006, 257)

Angel Rodriguez completa o seu *modelo semiológico*, identificando o princípio que norteia as operações subjetivas da escuta em suas articulações com o som, a saber, a coerência: a tendência a se buscar a coerência articula as múltiplas dimensões do sentido. (RODRIGUEZ, 2006, 260) A observância desse princípio ensina que o *sistema perceptivo* não está preparado para as contradições entre os diversos sentidos e que as associações nele produzidas não são tão “naturais” quanto parecem. Portanto, quando elas aparecem em uma narrativa audiovisual, tendemos a: 1) ignorar uma parte da informação e observar apenas a coerente, tal é o caso da dublagem; 2) interpretar essas contradições associando-as a experiências sensoriais mais complexas como as da lembrança, dos sonhos e da imaginação; 3) dar prioridade a uma das informações em detrimento de outras. Tais procedimentos,

segundo o autor, ocorrem, por exemplo, na interpretação do *tique-taque* em um filme. Nesse, interpreta-se que o *tique-taque* que surge no contexto de um condenado a morte não indica propriamente a presença indicial de um relógio, mas significa a inexorabilidade do tempo. (RODRIGUEZ, 2006, 266)

4- Considerações finais.

Dentro dos textos de viés semiológico que abordam a música e/ou a dimensão sonora dos audiovisuais há direcionamentos metodológicos claros que, a nosso ver, estão representados pelas noções de “*Semântica Pragmática*” de Cristina Cano e, sobretudo, pelo “*Modelo dos Mecanismos de Escuta*” proposto por Angel Rodriguez. Não obstante apresentarem certas inconsistências teóricas, eles apontam um caminho para o pensamento, ou melhor dizendo, um *horizonte de chegada* que consiste justamente nos juízos sobre as funções desempenhadas pela música. Nesse sentido, a *semiologia* não apresentou nada ontologicamente diferente dos métodos tradicionais de análise, estruturados para a interpretação da música em si, não obrigatoriamente importando os contextos de produção simbólica.

Por outro lado, o incômodo epistemológico da soberania do sujeito persiste. As “bases objetivas” para ação do sujeito, tal como foram apresentadas, só apontam para a “abertura da interpretação”, isto é, para o caráter polissêmico da mesma, o que, em última análise, acentua ainda mais o reconhecimento do poder de um sujeito soberano e incontestável nas operações de constituição e decifração dos símbolos.

Referências.

- CANO, Cristina. *La Musique Au Cinéma – Musique, image, récit*. Trad. Blanche Bauchau. Rome: GREMESE, 2002.
- CARRASCO, Ney. *SYGKHRONOS – a formação da poética musical do cinema*. SP: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. *L’Audio-Vision – Sont Et Image Au Cinema*. 1990.
- CHION, Michael. *La Musique au Cinéma*. Paris: Fayard, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. RJ: Vozes, 2003.
- RODRIGUEZ, Angel. *A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas. SP: Editora Senac, 2006.
- VILLANI, Vivien. *Guide pratique de la musique de film – Pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinema – Collection Tournage*. Paris: Maison du Film Court / Éditions Scope, 2008.



¹ A nosso ver a afirmação de que o signo peirceano se esgota na função indicial é equivocada. Não é desconhecido a Peirce, assim como a Saussure, o fato de o signo possuir uma pluri-dimensão, determinada justamente por suas funções. A propósito, sob esse último aspecto a discussão é outra; segundo Heidegger, um caminho para se pensar a linguagem seria justamente pensar o signo fora da perspectiva que ele exerça necessariamente uma função, alcançando-se desse modo a dimensão poética da linguagem. (HEIDEGGER, 2003, 175/180)