

Telma Elita Juliano Valente

Introdução

Trata-se da análise de um trecho do filme *Fantasia*, de Walt Disney, de 1940. Este clássico do cinema de animação consiste em imagens e sons articulados de forma a traduzirem o pensamento de compositores como: Bach, Beethoven, Stravinsky entre outros. A parte escolhida para estudo refere-se ao segmento dedicado a Tchaikovsky, com a apresentação da *Suíte Quebra-Nozes*, mais especificamente, ao início desta suíte.

Para a realização deste trabalho usamos como referencial teórico a semiótica peirceana. Nosso objetivo é demonstrar a aplicabilidade dos conceitos estabelecidos por Charles Sanders Peirce – especialmente os que se referem às categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade, terceiridade) e aos tipos de signo da segunda tricotomia (ícone, índice, símbolo) – num processo intersemiótico.

Esta iniciativa é o desdobramento de uma investigação feita em conjunto com os professores Marcos Moraes e Maria Virgínia Moraes Arana (Universidade Federal do Espírito Santo) num curso ministrado pela Prof^a Dr^a Lúcia Santaella.

Para desenvolvermos nossa proposta, baseamo-nos na classificação da linguagem desenvolvida por Santaella (1989: 43-67) ancorada na teoria peirceana. Sendo assim, a abordagem do tema citado acima foi realizada através do estabelecimento de três etapas principais:

I) Nível macro da linguagem: onde são apresentadas as duas principais matrizes da linguagem encontradas: musical e visual;

II) Nível intermediário: onde são identificadas as outras modalidades de linguagem existentes na matriz visual (plástica, dança, gesto, desenho, cinema), bem como as particularidades inerentes à matriz musical;

III) Nível micro: onde são explicitadas as partes e tipos de signo presentes na forma de linguagem que congrega todas as outras: o cinema.

Como pode ser observado a classificação da linguagem de Santaella foi necessária, primeiramente, para que pudéssemos organizar, em níveis, as diversas matrizes e formas de linguagem presentes no sistema híbrido filme. A partir daí, as correlações possíveis com as categorias fenomenológicas e com os tipos de signo estabelecidas na citada classificação norteou a continuidade de nosso trabalho. Por fim, optamos por explicitar as várias partes e tipos de signo presentes num universo micro.

Portanto, nossa utilização da classificação de Santaella não contemplou o estudo da linguagem visual através de suas subdivisões em: formas não-representativas, figurativas e representativas. O mesmo pode ser dito da linguagem musical, cujas especificações encontradas não foram enquadradas em categorias específicas da classificação da linguagem.

Nível macro da linguagem

APRESENTAÇÃO

Antes de desenvolvermos nossas considerações a respeito do nível macro da linguagem, é necessário que esclareçamos

que o nosso estudo contempla um sistema intersemiótico, ou seja, um sistema onde interagem diversas semioses num suporte híbrido (já que o cinema é uma forma de linguagem para a qual concorrem outras formas de linguagem). Júlio Plaza (1987: 13) nos ajuda a pensar sobre esta questão.

Segundo ele,

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia.

Continuamos a citar o autor que nos acrescenta as seguintes explicações:

Já vimos com McLuhan como a hibridização ou encontro de dois ou mais meios constitui um momento de revelação do qual nasce a forma nova. Assim, o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem (1987: 65).

A convergência e a convivência de diversos tipos de linguagem constituem-se no ponto nevrálgico do nosso trabalho. Conjunção que é, ao mesmo tempo, enriquecedora – quando nos apresenta múltiplos aspectos para ser analisados – e ardilosa quando pode se transformar numa armadilha se nos embarçarmos nas várias malhas de linguagens existentes.

Cientes disso tentamos, primeiramente, reconhecer as grandes matrizes envolvidas, ou seja, as estruturas que agrupam as outras formas de linguagem existentes. Considerando-se a possibilidade da existência de três matrizes: musical, visual e verbal (SANTAELLA, 1989: 45) obtivemos como resposta ao nosso procedimento de isolamento das linguagens duas matrizes principais: musical e visual.

A partir dessa primeira providência, demos início ao estudo do nível macro da linguagem, que analisa as matrizes a partir dos seus aspectos mais gerais, dominantes, não levando em conta as particularidades que cada uma possui apenas as suas características predominantes.

Ainda apoiados em Santaella estabelecemos para o nível macro a correspondência mencionada pela autora no trato com as grandes matrizes. Passamos a transcrever as observações da pesquisadora.

Tomando como base as três categorias peirceanas de todo pensamento e experiência, estou postulando que há três matrizes de pensamento e linguagem que dão origem a todos os processos e sistemas de signos que os humanos foram historicamente capazes de criar e gerar. Assim, a classificação desses processos está enraizada em três matrizes principais da linguagem-pensamento, que correspondem às três categorias fenomenológicas como se segue:

- 1) Linguagem virtual: questão do ícone. Aqui, estou considerando formas e estruturas não-representativas, que teriam seu paradigma fundamental na linguagem musical;
- 2) Linguagem visual: questão do índice. Aqui estou considerando os espaços e formas de representação;
- 3) Linguagem verbal: questão do símbolo. Aqui estou considerando as modalidades de representação (1989:46).

De acordo com o que foi postulado acima, para as matrizes encontradas temos a seguinte correlação:

- musical: primeiridade, associação com o ícone;
- visual: secundidade, ligação com o índice

Isto posto, passaremos a trabalhar o nível macro dessas duas matrizes a fim de que percebamos, paulatinamente, como se tramam as semioses inerentes a esse amálgama de linguagens.

LINGUAGEM MUSICAL

Passos de alguém que se aproxima sorratamente. São surdos, quase inaudíveis, abafados, de um andar lento, mas de uma lentidão calculada, ensaiada, de quem vai aparecer de surpresa.

Quem aparece, no entanto, é um tilintar “aquoso” de um som que parece vir das águas que existem no fundo da terra e que vão emergindo vagarosamente até chegar à superfície. O som aquoso faz questão de dizer a que veio, mas o faz com calma e cautela. Tem a força das cascatas, mas não a ferocidade das mesmas. Não precisa fazer estardalhaço para aparecer.

Ao contrário de uma sonoridade grave, seríssima, que surge de repente. Sua entrada é surpreendente, nos pega desprevenidos. Cria um estranhamento, algo desconexo e convexo. Afugenta, como que empurra para o lado a sonoridade anterior. Mas, qual o quê! Trata-se de uma brincadeira de pega-pega, esconde-esconde...uma alternância entre graves e agudos que parece não ter fim.

Este jogo de sons deixa um rastro azul. Não um azul celeste, resplandecente, mas sim um azul “fechado”, escuro, quase marinho. Os timbres deslizam por uma superfície aveludada que os conforta e os suporta com sua maciez. Enquanto isso, um gosto agridoce nos vem à boca, assim como um cheiro de casca de árvore recém arrancada com a mão.

Esse continuum é rompido por uma explosão do temperamento vulnerável do som agudo. Sua agudicidade revela a sua feminilidade. Começa a soar descompassada, apressada, alterada e, num raro momento de revolta, grita, para depois ir emudecendo e se encolhendo numa aparente calma.

Ao ressurgir, aquela sonoridade já não possui a flexibilidade “aquosa” de antes. Agora, revestiu-se da dureza do diamante, que passa a esmerilhar o ar com sua ponta preciosíssima.

Ecoa pelo tempo um martelar que insiste na sua firmeza e determinação, mesmo que seguido – de vez em quando – do sempre desconcertante e sério som grave.

Novamente reinicia a brincadeira de intercalar agudos e graves. Só que agora enxergamos uma luz prateada que toma o lugar do azul profundo. Também a superfície pela qual os sons passeiam se transforma. Torna-se fina, frágil, tal qual um papel de seda que nos oferece sua transparência.

Esse clima sereno é mais uma vez quebrado por um rompante de agudicidade, que neste momento se choca com os outros sons agudos de maneira a se desfazer, quebrando-se em pedacinhos. O que antes era diamante agora mais parece poeira de cristal escorrendo pelos dedos.

OPRIMEIRO EXERCÍCIO

Esta foi uma primeira tentativa de aplicação dos conceitos peirceanos a um produto de linguagem. Através da **audição** do trecho de *Fantasia* escolhido para a análise, nossa proposta foi localizar, mapear e proceder a uma leitura dos elementos de primeiridade/ícone assimilados na duração da música. Esforçamo-nos para demonstrar esta associação possível com a linguagem musical. Agindo dessa forma, estávamos sendo fiéis ao que o nível macro da linguagem determina para esta matriz.

É importante que se diga que o exercício teve que ser feito de olhos fechados e que não foi pouca a interferência das referências dadas pela linguagem visual, já que o filme já tinha sido **visto** anteriormente. Também não se constituiu em fácil tarefa esvaziar a mente de pensamentos alheios aos que eram despertados pela música. Ainda, gostaríamos de frisar que se trata de uma das leituras possíveis e, de forma alguma, a única, definitiva e mais verdadeira das leituras.

A experiência nos revelou o caráter qualitativo presente numa estrutura predominantemente icônica. Com relação ao ícone, para Peirce (SANTAELLA, 1996: 98) outra coisa não é senão qualidade de sentimento objetivada na concreção de uma forma, de modo que qualidade de sentimento não é possível de se objetivar apenas na consciência, mas também numa forma exterior, ou seja, justamente naquilo que chamamos criação, esteja esta materializada em sons, movimento físico, traços de cores, palavras, ou pedra bruta tornada sutil.

Ao ouvirmos a música, esta desencadeou em nós uma série de impressões, que extrapolaram a esfera do sentido da audição. Visão, tato, olfato, paladar também foram sensibilizados pelo estímulo sonoro. Uma profusão de sentimentos veio à tona. Ancorada na primeiridade a linguagem musical nos apresentou o “modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa” (PEIRCE, 1977: 136).

Segundo Valdevino Soares de Oliveira,

O que é primeiro expressa as experiências monádicas ou simples, caracteriza um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado e se traduz em um simples sentimento de qualidade. Os elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem consistência, ainda que nada mais houvesse na experiência. Uma qualidade de sentimento, uma cor, pura cor, um som, puro som, vibrando à espera de. É sentimento (1999: 25).

A música é isso. Ela nos toca fundo e definitivamente. Durante segundos, minutos, não existimos mais, a não ser amalgamados às notas extraídas pelo arco do violino, pelo timbre dos trompetes, pelo sibilar das flautas, pela severidade do contrabaixo.

Sentímo-nos leves, quase nos esquecemos de nós mesmos. Mas todas essas palavras são inúteis. Se você quer saber mesmo o que é isso, esqueça todas as linhas escritas acima. “Qualidades só podem ser comunicadas por quali-signos” (SANTAELLA, 1995: 130).Vá correndo ouvir a *Suíte Quebra-Nozes*.

LINGUAGEM VISUAL

A figura do maestro está de costas. O quadro, quase todo enegrecido, tem sua escuridão arranhada apenas por vestígios luminosos – são avermelhados nos braços e nos cabelos.

A silhueta do regente começa a desaparecer e, antes mesmo de tê-lo feito completamente, surgem no alto do quadro esferas de luzes saltitantes. Brancas, a princípio, tornam-se rapidamente vermelhas e amarelas. O seu caminhar parece o pulsar de um coração. Por onde passam levam luz e revelam o que há ao seu redor. Assim, vemos flashes de vegetação, pedaços de um ambiente que nos é apresentado nos intervalos entre luz e escuridão.

Por um momento, as esferas luminosas nos parecem crianças brincando de roda. Vão girando e iluminando aos poucos o fundo escuro. Chegam a atingir o solo, quando nos descortinam flores azuis contrastando sob um verde escuro.

Quem sai da brincadeira é a esfera branca, que vai deslizando por entre as folhagens em direção à escuridão. Sozinha, parece decidida a explorar aquele lugar. Num átimo de segundos, pensamos ter enxergado traços humanos dentro daquela circunferência luminosa. Esta logo se encontra com pálidas flores, mas que ainda conservam muito da sua beleza. Pousa, então, delicadamente sobre uma de suas folhas.

De repente, qual não é a nossa surpresa quando vemos a esfera de luz se transformar. Descobrimos, então, tratar-se de uma fada com sua varinha de condão. Neste momento, ela ganha um brilho azulado e, graciosamente, na ponta dos pés, começa a despertar as flores adormecidas com seus toques mágicos. Uma a uma, elas renascem resplandecentes. O rastilho de luz que escorre de sua

varinha ilumina plácidos cogumelos que se encontram aos pés do conjunto de flores.

Faceira, a fadinha sai rodopiando, girando, agora com um brilho rosa, que veio mistura-se ao azulado. Ela se enche de luz de tal forma que quase se descaracteriza enquanto figura humana, parecendo-se mais com uma imagem-luz.

Ela detém-se outra vez perante as flores que desta vez apresentam-se mais escondidas e esquecidas. Novamente, ao seu toque mágico, a natureza não é apenas vivificada, mas sim, transmutada num mundo onde a luminosidade é sua principal característica.

Vãos harmoniosos, vão rasantes sobre um espelho d’água – que se manifesta exibindo sua ressonância anelada – vão compondo esse elegante *ballet*. Por um momento, a fadinha tem a companhia de outras fadas que salpicam de verde e vermelho o cenário, para logo desaparecerem. Antes de fugir, a fadinha verde ainda tem tempo de despertar uma flor que, revigorada, coroa a tela com sua circularidade e brilho.

A insistência com as flores continua. Para isso, aquele ser luminoso chega a visitar o interior de uma delas, como se a beijasse. Flores ressequidas e abandonadas também ganham sua atenção e seu toque as rejuvenesce maravilhosamente.

À esta tarefa de fazer voltar a vida e a beleza parecem juntar-se as outras fadas que vão sutilmente imprimindo a sua marca no renascimento das flores. Logo, o que vemos é um espetáculo de rara beleza. Uma coreografia de verdes, amarelos, azuis, vermelhos, brancos que se cruzam, perpassando um e outro, harmonizando-se.

Voltam à brincadeira de criança e, de novo, começam a girar. Mas eis que uma roda se desprende das demais e vai em busca de novas aventuras. Encontra rapidamente a escuridão que se torna negra com a presença de uma enorme teia de aranha. A entidade resplandecente trata logo de alegrar aquele ambiente. Através da sua varinha de condão, faz-se novamente a luz.

Agora ela pretende acordar uma companheira que se escondeu dentro de uma folha para dormir sem ser perturbada. São pingos de luz empurrados delicadamente com os pés que conseguem despertar quem estava em sono

profundo. O ente imaginário recém despertado passa, então, preguiçosamente, a iluminar a teia ao seu redor.

Por alguns segundos, apenas uma grande rede – que vai aos poucos sendo iluminada – captura nossa atenção. Ficamos presos, qual insetos, nessa armadilha luminosa. De perto, de longe, não perdemos de vista a grande teia.

Entusiasmadas, as fadinhas estendem o seu brilho para o cenário todo, formando largos fâcos coloridos. A luminosidade é tanta que parece atordoá-las. Estas, de repente, chocam-se, desfazendo-se em milhares de pedacinhos de luz, que mais parecem estrelas.

O SEGUNDO EXERCÍCIO

A segunda tentativa de aplicação dos conceitos peirceanos privilegiou o ver. Assistimos a seqüência escolhida da *Suíte Quebra-Nozes* desprezando a música que a acompanhava. A proposta, então, foi de demonstrar o que o nível macro da linguagem determina para a matriz visual, ou seja, a correspondência com a secundidade/índice.

O caráter qualitativo mencionado, quando da experiência com a música, ganhou contornos bem definidos. No lugar da sugestão imagética que a sonoridade nos proporcionou entrou uma realidade mais palpável. Ainda que recheada de luz, cor, textura – só para mencionar alguns elementos de primeiridade – fomos interrompidos no nosso exercício de imaginação para nos conformarmos com a atualidade dos fatos.

Sendo assim, a apreciação das imagens resultou numa narração dos fatos que se sucediam na tela. Preocupamo-nos com o registro de cada mínima ação que aparecia aos nossos olhos. A postura adotada de sermos fiéis ao que a imagem nos dizia manteve-nos rígidos, a ponto de quase engessar o nosso olhar, ao tentarmos resgatar apenas o que a percepção capturava.

Constatamos a existência de um universo de fantasia, feito de evoluções de linhas e planos que nos foram apresentados. Emocionamo-nos, entramos em contato com o filme. Tentamos entender a elaboração que havia por trás de imagens tão coloridas mas, na verdade, apenas esboçamos algumas reações.

Nosso trabalho foi pontuar as experiências que se desenvolveram no tempo de forma minuciosa. A ordem de apresentação dos fatos foi a nossa diretriz. Assim é a secundidade. A percepção imediata. Ação e reação, sem intermediação da camada interpretadora. “O que é segundo expressa as experiências diádicas ou recorrências, sendo, cada uma, experiência direta de um par de objetos em oposição; realiza-se ou é percebido nos estados de choque, de surpresa, de ação e de reação. O *sui generis* de uma qualidade constitui uma secundidade” (SANTAELLA, 1995: 25).

A tentativa de expressar o aqui e agora “embruteceu” um pouco nossa visão. Inicialmente, para explicitarmos a secundidade, extirpamos todos os elementos de primeiridade que eram colhidos, pois estes seriam incompatíveis com o objetivo de evidenciar o caráter indicial predominante na linguagem visual. Valeria somente resgatar a realidade dos acontecimentos sem “dar asas à imaginação”.

Ledo engano. Em alguns momentos foi inevitável ceder à tentação de fantasiar a respeito de fadas e flores. A interferência e a manifestação da primeiridade impregnou de qualidade o nosso relato. Da mesma forma, não conseguimos evitar alguns momentos interpretativos, já ligeiras manifestações da terceiridade.

Começamos, então, a perceber o que se tornaria mais claro no nível intermediário das linguagens, ou seja, a convivência entre as categorias fenomenológicas e a consequente determinação dos tipos de signos no interior das matrizes.

Nível intermediário da linguagem

APRESENTAÇÃO

Neste nível as matrizes de linguagem são examinadas quanto ao seu interior. Ao contrário do que acontecia no nível macro – cuja abordagem era geral – agora interessam as características particulares das linguagens envolvidas. Nesse caminho de investigação encontramos as formas de linguagens que compõem a matriz visual. Quanto à matriz musical, uma análise mais minuciosa revelou-nos uma construção complexa em meio a uma estrutura predominantemente qualitativa.

Todos os aspectos encontrados apontaram-nos, novamente, para uma correlação com as categorias fenomenológicas e conseqüentemente para os tipos de signo: ícone, índice, símbolo.

Passamos, então, a detalhar essas duas matrizes começando pela linguagem musical.

LINGUAGEM MUSICAL

Antes de procedermos à análise, algumas informações tornam-se necessárias neste nível de compreensão da linguagem musical. A música que deu origem ao segmento animado selecionado para nosso objeto de estudo é uma obra do compositor Tchaikovsky composta em 1892.

O músico compôs algumas peças que receberam a denominação de música programática, ou seja, música que tinha um “enredo” extra-musical mais ou menos explicitado pelo compositor. Este foi o caso da *Suíte Quebra-Nozes*, criada com vistas a se tornar um *ballet*.

A estória narrada na suíte foi adaptada a partir de uma versão francesa de Alexander Dumas Filho sobre um conto do escritor alemão E.T.A.Hoffmann: *O Quebra-Nozes e o Rei Camundongo*. Um conto de fadas sobre o soldadinho de chumbo que se apaixona pela bailarina.

Nossa análise recaiu sobre uma pequena passagem de 52 compassos intitulada *Fada Açucarada* (Sugar Plum Fairly) uma das danças que compõem a suíte. Feitos esses esclarecimentos, passemos a uma abordagem da construção desta peça.

Olhando para o seu interior conseguimos perceber todas as articulações, as métricas, as concepções matemáticas que regem cada compasso, formando ritmo e melodia. Ao desnudarmos a estrutura musical, esta revelou-nos uma arquitetura totalmente centrada na racionalidade. No lugar de evocações qualitativas provocados pela audição da música entraram cálculos, projeções meticulosamente elaboradas para surtirem os efeitos desejados.

As leis da composição musical, que regem a feitura da partitura, são os elementos de terceiridade que permeiam uma superfície aparentemente icônica, introduzindo o componente simbólico no mesmo.”O que é

terceiro liga-se às experiências triádicas ou compreensões, sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis, não é apenas a consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora; implica generalização e lei – e se evidencia como representação”(SANTAELLA, 1995:26).

Essas colocações são mais focalizadas no estudo que apresentaremos a seguir. As informações abaixo foram fornecidas pelo Prof. Marcos Moraes, coordenador do curso de música da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Ele apresenta sua análise de forma esquemática através dos tópicos: recursos timbrísticos, recursos temáticos e estrutura geral.

Recursos Timbrísticos:

Celesta (usada pela primeira vez nesta suíte)

Pizzicatos (arco no final)

Fagote (clarinete – flauta)

Recursos Temáticos:

I – Introdução – *pizzicatos* – colcheias (apoio e “eco”) – ocorre também com dupla velocidade (semicolcheias);

II – Tema – celesta – sutileza rítmica: sem o acompanhamento, o acento métrico do início de compasso incidiria sobre a primeira nota, não a quinta (produz sensação de “passo trocado”);

III – Motivo do fagote: anacruse em fusas (na partitura original as notas têm metade do valor);

IV – *Arpeggios* em celesta.

Estrutura Geral

Introdução de 4 compassos e mais 12 “cenas” – todas de 4 compassos (52 compassos)

Distribuição de “cenas” musicais:

i.	INTRO	1 - 4
ii.	TEMA celesta	5 - 8
iii.	TEMA celesta	9 - 12
iv.	TEMA celesta	13 - 16
v.	Alternância TEMA motivo fagote	17-20
vi.	<i>Pizzicatos</i> e motivo fagote	21-24
vii.	<i>Pizzicatos</i> e motivo fagote	25-28
viii.	<i>Pizzicatos</i> e motivo fagote	29-32
ix.	<i>Arpeggio</i> Celesta	33-36
x	TEMA Celesta	37-40
xi.	TEMA Celesta	41-44
xii.	TEMA Celesta	44-48
xiii	Alternância TEMA motivo fagote	49-52

LINGUAGEM VISUAL

Quando observada mais de perto, percebemos que a linguagem visual é composta por várias formas de linguagens que são: plástica, dança, gesto, desenho, cinema.

Predominantemente indicial, a linguagem visual terá seu caráter redesenhado quando considerada nas várias formas de linguagem que a compõem. Sendo assim, passaremos a tratar de cada subdivisão dessa matriz e sua correspondente relação com as categorias fenomenológicas e com os tipos de signo.

1) Plástica

O nível plástico da linguagem visual é aquele que reúne os elementos visuais básicos. Qualidades sensíveis presentificadas na sua talidade, criando a visão de formas nunca vistas anteriormente. “São efeitos de formas, qualidade de linha e superfície, combinações de massas e volumes, tanto quanto possível libertos de esquemas, diagramas ou de composições” (SANTAELLA, 1989: 58).

Referimo-nos às cores azul, branco, vermelho, laranja, amarelo, verde e preto presentes no trecho escolhido de *Fantasia*. Bem como à luminosidade ou ausência dela, que permeia o filme todo. Ou ainda, à textura que confere uma limpidez cristalina à estória. Todos os elementos citados podem ser considerados manifestações da primeiridade, ou seja, é a pura qualidade da cor, da luz e da textura materializadas no suporte fílmico.

No entanto, em meio a uma predominância qualitativa existe um princípio de lei. Este está presente na obediência a uma escala cromática de cores, que se combinam e assumem um arranjo especial quando se apresentam como azul, vermelho, amarelo, branco, verde e preto. As alternâncias entre claro e escuro, brilhante e fosco da luminosidade presentes nas imagens vistas também obedecem a um padrão.

Abstraindo o caráter figurativo das imagens apresentadas na estória, vamos encontrar as formas, dimensões, proporções que foram observadas no momento de compor as figuras existentes. Todos os elementos citados revelam-nos o princípio de terceiridade, ou seja, simbólico presente na plástica do filme.

2) Dança

Como já foi dito anteriormente a *Suíte Quebra-Nozes* foi composta para o palco. Foi um *ballet* que veio marcar a afirmação da Rússia como o grande centro mundial da dança, ao invés da França. A começar pelo seu coreógrafo, Lev Ivanov, que era russo e discípulo de Marius Petipa. Quando este perdeu seu interesse pela obra, por seu caráter infantil, Ivanov assumiu a coreografia da obra. A estória focaliza uma noite de Natal na vida da menina Clara e sua viagem ao País dos Confeitos.

No filme, os elementos denunciadores da presença da dança em meio as imagens vistas são marcadamente os volteios das fadas, insinuações de passos de *ballet*. Walt Disney insere na sua criação elementos de uma herança coreográfica do século XIX.

A leveza, o sentimento de liberdade, de desprendimento; a fluidez, a graça das fadinhas cintilantes nos leva a considerar essas situações, numa análise mais apressada, como características de primeiridade. No entanto, toda a delicadeza estampada na tela advém de uma precisão matemática.

São marcações de passos. Demonstrações de coordenação motora nos movimentos desempenhados pelas personagens. Obediência à estrutura anatômica do corpo humano. Estamos falando da presença da terceiridade novamente por trás de uma aparência qualitativa.

Graciosidade e sutileza escondem normas seguidas rigorosamente num *ballet*. Em outros momentos do filme, mais elementos simbólicos podem ser observados. Apesar de não constarem no trecho selecionado para nossa análise, a menção destes episódios ajuda-nos a perceber a presença da terceiridade/símbolo na estrutura básica da dança.

Estamos nos referindo a dança dos cogumelos e das flores – estilizações de asiáticos e cossacos russos – respectivamente. Esta passagem corresponde ao segundo ato do *Quebra-Nozes*.

Este acontece no reino dos doces, onde a rainha é a fada do açúcar, tendo as outras fadas como ajudantes. Clara e o Quebra-Nozes são entretidos por uma série de danças. Em divertimento basicamente culinário, dançarinos

espanhóis, árabes, e chineses representam, respectivamente, chocolate, café e chá.

Há, em seguida, outras danças descritivas: uma Trepak russa, uma dança dos Mirlitons (pastelaria francesa recheada de creme) e a dança da mãe Cigogne e suas bonecas, que concluem o Divertimento (mãe Cigogne é a versão francesa da velha que vivia numa cabana de açúcar).

Como podemos ver, seja nas imagens do cinema ou nas encenações do *ballet*, fadas e flores camuflam convenções, hábitos, tradições e costumes de um povo.

3) Gesto

O gestual que comparece em *Fantasia* apresenta-se mesclado aos elementos da dança. É preciso muita atenção para selecionarmos o gesto que não é dança. Ao fazer isso, nos deparamos com atitudes de espreguiçar, bocejar, enfim, situações rotineiras que comportam o gestual. Cada ato dessa natureza aponta para uma pre-disposição do espírito. Esboçam uma reação a estímulos internos (sono, preguiça) e indicam o comportamento que será assumido. Percebemos, então, tratar-se da presença da secundidade/índice nessas sutis manifestações da gestualidade.

4) Desenho

Cada figura desenhada é uma forte indicação da marca do gesto do artista, do gesto produtor do desenho. Esta característica evidencia o caráter indicial da animação. Contudo, há outros fatores que devemos considerar em meio aos indícios de como as imagens foram desenhadas.

Referímo-nos aos procedimentos necessários para a criação de uma animação. São estudos de desenho realístico que incluem princípios anatômicos que regem como um “ser humano” deve se movimentar. Esboços rápidos de cabeça e de mãos. Estudos da figura vestida.

Em alguns casos até croquis de animais devem ser observados. Os elementos geométricos por vezes servem de base para as primeiras formas humanas aparecerem. Além disso, para se criar uma animação são necessárias habilidades para espremer, esticar, produzir antecipação, continuidade, sobreposição de movimento – talento para o design e para a composição.

Todas as circunstâncias citadas acima destacam novamente a presença da terceiridade/símbolo no interior de uma forma de linguagem.

5) Cinema

Como meio através dos quais outras linguagens coexistem no seu interior, o cinema possui os traços qualitativos – de primeiridade – vindos da música, da plástica e da dança. Assim como os traços indicativos vindos do gesto e do desenho. Mas, além das contribuições das outras linguagens, o cinema possui sua própria gramática.

O cinema-linguagem, desde a sua condição fundante – ou seja – ser ilusão de movimento através da exibição de 24 quadros por segundo – já desponta como uma instância da terceiridade/símbolo.

Ele vai reordenar todas as formas de linguagem citadas em termos de planos, enquadramentos, profundidade de campo, estrutura narrativa, trilha sonora etc. Todas as etapas necessárias para a realização de um filme: roteiro, produção, direção, montagem, pós-produção configuram as regras e normas presentes no filme.

Some-se a isso, o cuidado tomado por Disney que – através de um arranjo especial – conseguiu “orquestrar” música, literatura e dança do século XIX em uma tecnologia do século XX.

Nível micro da linguagem

APRESENTAÇÃO

Entramos agora no nível mais específico de uma análise de linguagem. Para este estudo consideraremos o cinema como linguagem portadora do amálgama já mencionado anteriormente, ou seja, estaremos examinando-o como uma estrutura única, à parte das considerações feitas que contemplavam as formas de linguagem nela contidas. O trecho de *Fantasia* escolhido para a análise será esmiuçado tendo em vista a relação triádica que se estabelece quando da geração de um signo. Ou seja, os desdobramentos do mesmo em partes, que por sua vez darão à luz os tipos de signo.

1) Signo

O fundamento do signo pode ser pensado em termos de:

1.1) Quali-signo: são os elementos básicos da composição visual observados no trecho escolhido. Ou seja, são as cores: azul, vermelho, verde, preto, branco, laranja; a luminosidade, a textura, a dinâmica do movimento, a qualidade do som, a profundidade de campo, os enquadramentos, os planos.

Um quali-signo é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo (PEIRCE, 1977: 52).

A pesquisadora Soraya Maria Ferreira Vieira, com seu trabalho de análise de campanhas publicitárias da Coca-cola, lançou luzes sobre a nossa tentativa de aplicabilidade dos conceitos de Peirce. Sobre o quali-signo ela esclarece:

Quaisquer outras tentativas de leitura, além dessas impressões de qualidades, impressões sinestésicas, imprecisas, nos levariam ao estabelecimento de relações que ultrapassam o domínio do fundamento sógnico ao nível do quali-signo (1997: 134).

1.2) Sin-signo: corresponde à materialização dos universos criativos de Hoffmann, Tchaikovsky e Ivanov – atualizados por Disney – reunidos no suporte filme de animação dos anos 40.

Sin-signo é simplesmente aquele signo em secundidade, isto é, que se manifesta, que se torna presente e chama a atenção para seu caráter de signo. Todo signo que se manifesta e é por isso um existente, é, em virtude de existir, um sin-signo (PINTO, 1995: 56).

1.3) Legi-signo: refere-se a todas as leis, convenções, regras, padrões que podem ser percebidos na concepção filmica. São princípios normativos de outras formas de linguagem que aqui comparecem diluídos: as leis da narrativa literária, da harmonia e ritmo da música, da coreografia do *ballet*, da gramática cinematográfica.

O legi-signo não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante (PEIRCE, 1977: 52).

2) Objeto

Enquanto integrante da relação sógnica o objeto pode ser visto como:

2.1) imediato: é a película cinematográfica com todos os elementos presentes: granulação, luminosidade, sonoridade, movimento.

Ora, o conceito de objeto imediato referindo-se ao modo como o objeto dinâmico está apresentado no signo (caso do quali-signo), como está indicado pelo signo (caso do sin-signo indicial) e como está representado no signo (caso do legi-signo simbólico) nos dá o ponto de partida para a consideração do objeto dinâmico. É dentro do próprio processo de signos que devemos buscá-lo, no modo como esse processo o apresenta, indica e representa (VIEIRA, 1997:138).

2.2) dinâmico: o conto *Sugar Plum Fairly* de Hoffmann, a *Suíte Quebra-Nozes* de Tchaikovsky, a coreografia do *ballet Quebra-Nozes* de Ivanov; neste caso temos um signo que possui mais de um objeto dinâmico (três detectados até o momento).

Pensa-se o objeto dinâmico, em contraposição ao objeto imediato, como o objeto originador de uma dada semiose, isto é, aquele objeto ao qual todos os signos de uma determinada cadeia ultimamente se referem. Entretanto, essa é uma mera virtualidade porque, mediante a noção da infinitude da concepção triádica do signo e, principalmente, do interpretante, conclui-se que entre o signo e seu objeto pode sempre haver um outro objeto intermediário e que a cadeia semiótica é infinita em ambos os sentidos (PINTO, 1995: 39).

As relações que o signo pode estabelecer com o objeto dinâmico determinam os seguintes tipos de signo:

2.2.1) Ícone: refere-se às impressões verificadas no signo que apresentam seus objetos ou fazem alusões aos mesmos através de sentimentos como: beleza, leveza, graciosidade, harmonia, fragilidade, habilidade, encantamento, sutileza, despojamento, sintonia entre outros.

Temos a impressão de tudo ao mesmo tempo, daquilo que é simultâneo, frágil, daquilo que aparece e, instantaneamente foge à consciência. É a presença de

vários sentimentos amalgamados num só instante (VIEIRA, 1997: 138).

2.2.2) Índice: as referências constantes ao conto de Natal *Sugar Plum Fairly* através da fada do açúcar – personagem principal deste segmento animado. Os volteios das fadinhas – lembranças do *ballet* de Ivanov. A música onipresente durante a exibição da seqüência. Temos aí situações que são fortes indicações dos objetos anunciados anteriormente. Todos esses indícios apontam para a articulação entre imagem e som, ou melhor, para o diálogo contínuo e preciso entre duas linguagens: musical e visual.

Um índice é um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por aquele objeto... Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele necessariamente tem alguma qualidade em comum com o objeto e é com respeito a essa qualidade que ele se refere ao objeto (CP 2.248).

2.2.3) Símbolo: o trecho de *Fantasia* possui várias convenções e representações que resumem-se aos códigos inerentes aos objetos dinâmicos identificados. Quando falamos do conto de Hoffmann devemos considerar a categoria conto e as convenções que este tipo literário do século XIX pressupunha (além, é claro, do próprio caráter simbólico deste conto de Natal). Podemos pensar a Suíte de Tchaikovsky dentro do tipo música programática. Temos ainda, as regras para coreografia desenvolvidas no século XIX, particularmente na Rússia (com a inclusão das tradições dessa cultura) e as técnicas de cinema de animação dos anos 40.

Ora, um signo cujo objeto é conhecido e cujo interpretante pode ser facilmente alcançado é aquele signo que representa uma lei, uma regularidade, um hábito, uma convenção, uma previsão ou conceitos parecidos (PINTO, 1995: 54).

3) Interpretante

Na relação que o signo estabelece com o interpretante podemos ter as seguintes situações:

3.1) Interpretante imediato: são as possibilidades interpretativas que a obra de Disney comporta.

Vale dizer que o interpretante imediato representa uma gama de possibilidades interpretativas que um dado signo vai ter num certo momento da semióse. Ele é uma consequência da opacidade do signo, isto é, do fato de nenhum signo ser transparente em termos de significado (PINTO, 1995: 32).

3.2) Interpretante dinâmico: é dado pela constatação do produto filmico como atualização feita por Disney dos trabalhos de Hoffmann, Tchaikovsky e Yvanov.

O interpretante dinâmico é aquele escolhido pelo intérprete dentre as possibilidades interpretativas que o signo oferece em um determinado momento da semióse. (PINTO, 1995: 30).

O interpretante dinâmico pode ser subdividido em:

3.2.1) Emocional: são as emoções despertadas em nós quando assistimos ao filme.

O interpretante emocional é o primeiro efeito semiótico, em termos de qualidade, portanto, qualidade de sentimento, de um signo. É o aspecto qualitativo do efeito produzido pelo signo (SANTAELLA, 1995:105).

3.2.2) Energético: é o esforço de tentar ler o que as imagens dizem da música que lhe serviu de base.

O interpretante energético corresponde a um ato no qual alguma energia é dispendida. Pode ser uma mera reação muscular em relação ao mundo exterior ou pode corresponder à manipulação e exploração das imagens do nosso mundo interior (SANTAELLA, 1995:105).

3.2.3) Lógico: é a compreensão da obra de Disney.

O interpretante lógico é o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo (SANTAELLA, 1995:105).

O interpretante lógico, por sua vez, também pode ser subdividido em:

3.2.3.1) Rema: são as possibilidades interpretativas da obra de Disney. Uma hipótese interpretativa é a de que a fada do açúcar seria a portadora da idéia de renascimento, já que é ela que dá vida, desperta a natureza iluminando flores e teia de aranha.

Rema é um signo cujo interpretante não é limitado naquilo ao qual ele pode se referir como objeto, isto é, é

um signo aberto e indeterminado, no sentido de que seu interpretante contém pelo menos uma variável livre (PINTO, 1995: 44).

3.2.3.2) Dicente: quando passamos a perceber o filme como um todo e constatamos a articulação entre imagem e som.

Pode ser definido como aquele signo que é capaz de ser afirmado. Ele é, portanto, aquilo que se entende como proposição, isto é, ele contém elementos significativos que indicam suficientemente sua referência, ao contrário do rema (PINTO, 1995: 21).

3.2.3.3) Argumento: ele apresenta-se quando são desvendadas as intenções de Disney com relação a este filme. Ou seja, trata-se de um projeto pedagógico para ensinar música aos americanos, usando o suporte imagético como diretriz para a compreensão da sonoridade executada. O entendimento da obra de Tchaikovsky é dado pela animação de Disney, que fica tão arraigada na mente do intérprete a ponto de parecer óbvia a solução imagética dada por ele, como se o tempo todo este trecho da Suíte tivesse existido tal qual o cineasta nos apresentou.

O argumento seria uma proposição complexa apresentada como verdadeira, com base em uma outra proposição (ou um conjunto de proposições apresentadas numa única proposição composta) (PINTO, 1995: 16).

3.3) Interpretante final:

São as descobertas que fazemos a respeito da obra de Disney. Como ponto de partida temos o fato de *Fantasia* ser uma “trilha fílmica” para a obra de Tchaikovsky. Ou seja, há uma inversão do cânone cinematográfico. A música passa a ser figura e o visual a ser fundo. A obediência cega à partitura da Suíte para compor quadro a quadro, fotograma por fotograma, nos faz concluir que os desenhistas de Disney tinham a partitura nas mãos quando estavam desenhando. A música existe de forma independente do filme (foi, inclusive, composta antes dele, mas este não existiria sem a música, nem tampouco existiria com a colocação de uma outra música, a menos que esta possuísse o mesmo ritmo da de Tchaikovsky).

Devemos considerar também a apropriação do conteúdo narrativo instituído por Hoffmann da parte de

Disney e a atualização feita por este. Temos ainda, a total submissão do *ballet* idealizado por Ivanov para a representação da Suíte nos palcos pela tradução de Disney.

Por fim, a necessidade de nos reportarmos à obra de Tchaikovsky e conseqüentemente, por experiência colateral, à obra de Hoffmann e à de Ivanov, dentro dos contextos sociais e históricos em que elas ocorreram, para o entendimento do filme. Vale lembrar que este processo continua seguindo por este caminho de interpretação, se tomarmos como objeto de estudo, por exemplo, o filme *Fantasia 2000*. Teremos que recorrer ao filme de 1940 para compreendermos melhor o do ano 2000 e assim por diante.

O interpretante final seria, então, uma antecipação do curso futuro da semiose, uma previsão de como seria o interpretante imediato num futuro em que o signo cessasse de produzir interpretantes (PINTO, 1995:31).

Considerações finais

Este trabalho foi uma primeira tentativa de aplicabilidade dos conceitos de Charles Sanders Peirce – categorias fenomenológicas e tipos de signo – a um produto intersemiótico.

Procuramos demonstrar o princípio de recursividade dos conceitos citados acima nos vários níveis estabelecidos para linguagens e formas de linguagem no contexto fílmico. Para alcançarmos este objetivo lançamos mão, em dois momentos, de exercícios da percepção, como os realizados quando da **audição** da música e da **exibição** das imagens do filme.

Acreditamos que as formas de linguagem detectadas na matriz visual estarão melhor contempladas quando as matrizes musical, verbal e visual estiverem elucidadas. A falta de referencial teórico fez com que realizássemos uma análise aproximativa quando nos debruçamos sobre: plástica, dança, gesto, desenho e cinema no segmento animado.

O mesmo pode ser dito do nível micro da linguagem – aqui apresentado sob um outro ângulo de investigação – que privilegiou a relação triádica na determinação das partes e dos tipos de signo.

Por fim, resta dizer que no esforço de tentarmos levar a cabo esta tarefa – sem nos confundirmos em meio às tramas da linguagem – fizemos uso constante de referências bibliográficas. Esta opção tornou o texto sensivelmente árduo, porém foi extremamente necessária para que pudéssemos alcançar nosso propósito com êxito.

Referências bibliográficas

- BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. SP, Annablume, FAPESP, 1999.
- NÖTH, Winfried e SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, n.ídiá*. SP, Iluminuras, 1999.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. SP, Fundação Editora da UNESP, 1999.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho. SP, Perspectiva (Estudos,46)
- PINTO, Júlio. *1,2,3 Semiótica*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1995.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. SP, Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. “Por uma classificação da linguagem visual”
In: *Face*; v.2, n.1, jun-jul. São Paulo: Educ, 1989, 43-67.
- _____. *Têoria geral dos signos*. SP, Ática, 1995.
- _____. *Produção de linguagem e ideologia*, 2ª ed., rev. e ampl., SP, Cortez, 1996.
- _____. *A percepção. Uma teoria semiótica*. 2ª ed., SP, Experimento, 1998.
- VIEIRA, Soraya Maria Ferreira. O poder apelativo da Coca-cola. Estudo da semiose das peças televisivas “Sempre Coca-cola”. Tese de doutorado da PUC- SP em Comunicação e Semiótica, 1997.
- SITE:
Disponível em: < <http://library.advanced.org/2172/lite/nutcracker.html>>. Acesso em nov. 2000.