



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIEL DIAS HIERA SAMPAIO

MÚSICA PRA VER:

ESTUDO DA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE AS
MATRIZES DE LINGUAGEM SONORA, VISUAL E VERBAL
NO CLIPE DE “*MONKEY*” (*FAR FROM ALASKA*)

GABRIEL DIAS HIERA SAMPAIO

MÚSICA PRA VER:
ESTUDO DA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE AS
MATRIZES DE LINGUAGEM SONORA, VISUAL E VERBAL
NO CLIPE DE “*MONKEY*” (*FAR FROM ALASKA*)

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Demétrio

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Sampaio, Gabriel Dias Hiera.

Música pra ver : estudo da relação intersemiótica entre as matrizes de linguagem sonora, visual e verbal no clipe de "Monkey" (Far From Alaska) / Gabriel Dias Hiera Sampaio. - Londrina, 2019.
97 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.
Inclui bibliografia.

1. Monkey (Conjunto musical) - Tese. 2. Semiótica - Tese. 3. Fenomenologia - Tese. 4. Comunicação audiovisual - Tese. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

GABRIEL DIAS HIERA SAMPAIO

MÚSICA PRA VER:

ESTUDO DA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE AS MATRIZES DE
LINGUAGEM SONORA, VISUAL E VERBAL NO CLIPE DE “*MONKEY*”
(*FAR FROM ALASKA*)

Dissertação apresentada ao Departamento de
Comunicação da Universidade Estadual de
Londrina, como requisito à obtenção do título
de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rogério Zanetti Gomes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 01 de abril de 2019.

À minha avó.

Ao meu pai.

Ao universo.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Veralice.

À minha namorada, Kamila.

À minha família.

Aos meus amigos.

Aos professores, em especial à banca de qualificação e de defesa

*Hard times gonna make you wonder why you even try
Hard times gonna take you down and laugh when you cry
And I still don't know how I even survive.*

(Hayley Willians; Taylor York)

SAMPAIO, Gabriel Dias Hiera. **Música pra ver**: estudo da relação intersemiótica entre as matrizes de linguagem sonora, visual e verbal no clipe de “Monkey” (*Far From Alaska*). 2019. 97 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise da relação entre as matrizes de linguagem sonora, visual e verbal, presentes no clipe da música “*Monkey*” (*Far From Alaska*), a partir da concepção fenomenológica de Peirce, atrelada aos conceitos de espetacularização e de manipulação do interpretante, tendo em vista a interdependência entre este e o conjunto de materiais e peças de divulgação (não necessariamente audiovisuais) que compõem um sistema comunicacional complexo, intermediático, embasado num processo de tradução intersemiótica que estabelece uma relação indexical com o disco “*Unlikely*” (2017), tendo o estudo das matrizes da linguagem e do pensamento como embasamento metodológico da análise. A contribuição científica pretendida é no sentido de enunciar uma metodologia de coleta e análise de dados que seja guiada por princípios de tradução intersemiótica e apta a explicar correlações entre códigos da imagem e do som. Observa-se, assim, a importância de avaliação do contexto no qual o objeto de estudo apresentado se insere, interferindo diretamente na eficiência e eficácia dos resultados apontados, sobretudo ao se considerar sua natureza híbrida atrelada às redes sociais.

Palavras-chave: Semiótica. Fenomenologia. Tradução intersemiótica. Linguagens híbridas. Audiovisual.

SAMPAIO, Gabriel Dias Hiera. **Seeing music:** intersemiotic study of the relation between sound, visual and verbal language matrices in the clip of "Monkey" (Far From Alaska). 2019. 97 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

The present work presents an analysis of the relationship between sound, visual and verbal language matrices, present in the music clip "Monkey" (Far From Alaska), based on the phenomenological conception of Peirce, linked to the concepts of spectacularization and manipulation, given that the interdependence between this and the set of materials and pieces of communication (not necessarily audiovisual) that compose a complex communication system, intermedia, based on an intersemiotic translation process that establishes an indexical relation with the disc "Unlikely" (2017). Therefore, the importance of evaluating the context in which the object of study presented is inserted, directly interfering with the efficiency and effectiveness of the results pointed out, especially considering its hybrid nature linked to social networks.

Key words: Semiotics. Phenomenological. Intersemiotic translation. Hybrid languages. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Segmentação das ciências para Peirce	20
Figura 2	Composição do signo para Peirce	22
Figura 3	As relações triádicas para Peirce	23
Figura 4	Uma Matrioska	25
Figura 5	Marca “ I Love NY”	28
Figura 6	Réplica de “A Fonte”, obra de Duchamp	30
Figura 7	O desenvolvimento da tradução e sua relação temporal com a triade fenomenológica.....	32
Figura 8	A classificação das traduções segundo Julio Plaza	33
Figura 9	Hibridismo pela forma da palavra	34
Figura 10	Relação espaço-temporal de composição do signo analisado.....	35
Figura 11	Partitura de “Noite Feliz”	37
Figura 12	Representação da sinergia por meio de triângulos	39
Figura 13	Diagrama de categorias e subcategorias das matrizes de linguagem e pensamento	42
Figura 14	Exemplo de relação entre som e gesto representado visualmente	44
Figura 15	Exemplo da relação entre imagem e palavra demonstrado visualmente	45
Figura 16	Relação entre matrizes de linguagem	46
Figura 17	Ilustração de uma projeção à partir de um praxinoscópio	48
Figura 18	Anúncio da Volvo que utilizava um slogan hippie	50
Figura 19	Primeiro Smartphone produzido pela empresa Apple	53
Figura 20	Propaganda que utiliza do princípio da sucessão de cortes rápidos	55
Figura 21	Página de visualização de vídeo padrão do Youtube	58
Figura 22	Página de exibição do Youtube no celular	60
Figura 23	A banda Far From Alaska	62
Figura 24	Capa do disco “ Unlikely”	64
Figura 25	Foto do disco “ Unlikely”	64
Figura 26	Foto do disco “ Unlikely”	65
Figura 27	Ilustração da música “Cobra”	67

Figura 28	Ilustração da música “Bear”	68
Figura 29	Ilustração da música “Flamingo”	69
Figura 30	Ilustração da música “Elephant”	70
Figura 31	Ilustração da música “Pig”	71
Figura 32	Ilustração da música “Pelican”	72
Figura 33	Ilustração da música “Pizza”	73
Figura 34	Ilustração da música “Monkey”	74
Figura 35	Ilustração da música “Armadillo”	75
Figura 36	Ilustração da música “Rhino”	76
Figura 37	Ilustração da música “Slug”	77
Figura 38	Frame do clipe de “Monkey”	80
Figura 39	Frame do clipe de “Monkey”	81
Figura 40	Frame do clipe de “Monkey”	82
Figura 41	Frame do clipe de “Monkey”	83
Figura 42	Frame do clipe de “Monkey”	84
Figura 43	Frame do clipe de “Monkey”	85
Figura 44	Frame do clipe de “Monkey”	86
Figura 45	Frame do clipe de “Monkey”	87
Figura 46	A relação entre matrizes de linguagem no clipe de “Monkey”	88
Figura 47	Padrão de representação da interação entre signos	91
Figura 48	Repetição do padrão de representação da interação entre signos	92
Figura 49	Fractal de representação da interação entre signos	93
Figura 50	Representação dos pixels	94
Figura 51	Retícula	94

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Estrutura geral do trabalho.....	17
Quadro 2 –	Análise da música “Cobra”	67
Quadro 3 –	Análise da música “Bear”	68
Quadro 4 –	Análise da música “Flamingo”	69
Quadro 5 –	Análise da música “Elephant”	70
Quadro 6 –	Análise da música “Pig”	71
Quadro 7 –	Análise da música “Pelican”	72
Quadro 8 –	Análise da música “Pizza”	73
Quadro 9 –	Análise da música “Monkey”	74
Quadro 10 –	Análise da música “Armadillo”	75
Quadro 11 –	Análise da música “Rhino”	76
Quadro 12 –	Análise da música “Slug”	77

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FFA	Far From Alaska
-----	-----------------

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	MÚSICA PRA VER	19
2.1	A SEMIÓTICA PEIRCEANA	19
2.1.1	Princípios da Semiótica Aplicada	24
2.1.2	Tradução, Tempo e Espaço	26
2.1.3	Som, Imagem e Palavra: linguagens híbridas	34
2.1.3.1	Dinâmica das gestualidades e a marca do gesto	42
2.1.3.2	Conexão dinâmica e a descrição indicial.....	44
3	IMAGEM, MOVIMENTO E EXPERIÊNCIA	47
3.1	EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL E A MANIPULAÇÃO DA PERCEPÇÃO	47
3.2	CANSAÇO, ESPETÁCULO E DÉFICT DE ATENÇÃO	49
3.3	YOUTUBE.COM/HIBRIDISMO	56
4	UNLIKELY	62
4.1	LONGE DO ALASKA.....	62
4.2	MÚSICA, ILUSTRAÇÃO E PALAVRA.....	66
4.3	MACACOS NA NEVE	78
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

A complementaridade entre a linguagem sonora, visual e verbal é intrínseca à natureza representativa destas e amplamente difundida nos mais diversos meios, já tendo sido utilizada no âmbito publicitário, religioso, educacional, artístico, entre outros, isto porque, a potencialidade comunicativa e sugestiva, característica presente na relação entre tais matrizes de linguagem e pensamento, transcende a simples soma de suas unidades, tendo como resultado um signo intersemiótico e sinérgico.

A importância e eficácia desta relação pode ser observada em diferentes momentos e movimentos históricos, a exemplo do *punk*, amplamente difundido no mundo pós-guerra, que utilizava, sobretudo, da música (no caso, canções) e da visualidade, na intenção de disseminar seus ideais. Da mesma maneira, desde meados do século XV, a programação visual e diagramação de livros de partituras musicais tinham uma relação direta com a métrica e a melodia das obras. Assim, observa-se que relação entre música e visualidade está amplamente difundida e enraizada na natureza comunicativa da tradução intersemiótica.

Pressupor um processo tradutório, a partir da realização de análise de objetos de estudo, nesse sentido, se dá não pela afirmação ou constatação de realização deste, necessariamente, mas visa compreender a natureza tradutória do processo criativo que antecede a construção do signo e sua relação com o interpretante do ponto de vista temporal, como visto em Santaella (2005) e Plaza (2010).

Nesse sentido, as relações indexicais e simbólicas, presentes no processo de tradução intersemiótica, ocorrem dentro de um contexto no qual representante direto e indireto se inserem, e o resultado de sentido produzido pela relação interdependente das matrizes de linguagem que compõe o signo devem ser compreendidos tanto enquanto signos únicos, quanto deve-se atentar à natureza de suas relações, para só assim estabelecer de que forma estes se conectam e se relacionam (MARTINEZ, 1999), (IAZETTA, 2001).

Assim, o presente trabalho apresenta a análise do clipe da música “*Monkey*”, da banda brasileira *Far From Alaska* (FFA), associado a um conjunto de materiais e peças de divulgação (não necessariamente audiovisuais) que compõem um sistema

comunicacional complexo, intermediático, embasado num processo de tradução intersemiótica que estabelece uma relação indexical com um conjunto de músicas previamente estabelecidos, presentes no disco “*Unlikely*” (2017).

A contribuição científica pretendida é no sentido de enunciar uma metodologia de coleta e análise de dados que seja guiada por princípios de tradução intersemiótica e apta a explicar correlações entre códigos da imagem e do som. A contribuição social virá como reforço às ações na direção de fortalecer o prestígio hoje desfrutado pelo ambiente cultural brasileiro, em particular ao cenário musical do *rock* independente, que hoje tem dado visibilidade internacional à artistas de diversas regiões, à exemplo do FFA, proveniente de Natal (RN). O fortalecimento do programa de mestrado em Comunicação é a contribuição institucional para a qual este projeto se direciona.

Assim, estabelecem-se os objetivos e metodologias empregadas na pesquisa:

Quadro 01: Estrutura geral do trabalho.

Objetivo geral	Objetivos específicos	Metodologia	Capítulo
Apontar as relações intersemióticas presentes no clipe da música “Monkey” (FFA) entre som, imagem e texto, tendo em mente o contexto complexo no qual tal material se insere.	Realizar um levantamento teórico a respeito da semiótica peirceana aplicada.	Lucia Santaella (2004); Winfried Nöth (1995); Charles Peirce (2003); Ivo Ibri (1992).	2
	Compreender o funcionamento das linguagens híbridas, com enfoque na relação som-imagem.	Lucia Santaella (2005); Julio Plaza (2010); José Martinez (1999), (2004a), (2004b).	2
	Correlacionar estes efeitos às características das mídias sociais.	Capeller (2012); Guy Debord (1997); Cristoph Türcke (2015).	3
	Realizar uma análise dos materiais de divulgação e distribuição da banda Far From Alaska.	Análise da relação imagem-som à partir das Matrizes da Linguagem e do Pensamento (SANTAELLA, 2005)	4
	Analisar o disco que	Análise da relação	4

	antecede temporalmente o objeto de estudo do trabalho.	imagem-som à partir das Matrizes da Linguagem e do Pensamento (SANTAELLA, 2005)	
	Analisar o clipe da música “Monkey”, tendo em mente a relação indexical com os demais materiais.	Análise da relação imagem-som à partir das Matrizes da Linguagem e do Pensamento (SANTAELLA, 2005)	4

2 MÚSICA PRA VER

A interação e interdependência existente na relação entre as matrizes da linguagem presentes no hibridismo da comunicação audiovisual resulta num objeto complexo e multifacetado, que em sua posição enquanto signo, afeta e interage também com o meio no qual se insere. Analogicamente, é como uma pedra arremessada em um lago: sua compreensão pressupõe o estudo da composição da própria pedra, em diferentes aspectos, do lago, da mesma maneira, e dos efeitos ondulatórios que o impacto gera no lago. Compreender somente a pedra em si, sem considerar o lago, ou mesmo a interação existente entre estes, seria como analisar o som no vácuo: sem meio, não há propagação, não há som, não há signo à ser analisado.

Nesse sentido, a utilização da semiótica aplicada ao estudo do audiovisual, atrelada à uma investigação mais aprofundada do contexto de existência do signo, a partir de suas relações indexicais com outros signos de diferentes matrizes, permite uma compreensão mais ampla do signo em si e de sua interação com seu objeto e interpretante.

2.1 A SEMIÓTICA PEIRCEANA

A semiótica, enquanto teoria que abarca o estudo dos signos e das linguagens, tem seu surgimento entre os séculos XIX e XX, em meio ao desenvolvimento técnico-industrial dos produtos e dos meios de produção. Tratava-se de um novo mundo em ebulição, fruto da nova era de reprodutibilidade técnica, que repercutia tanto nos mais diversos campos da ciência, quanto nas esferas sociais, culturais e, inerentemente, comunicacionais (SANTAELLA, 2004).

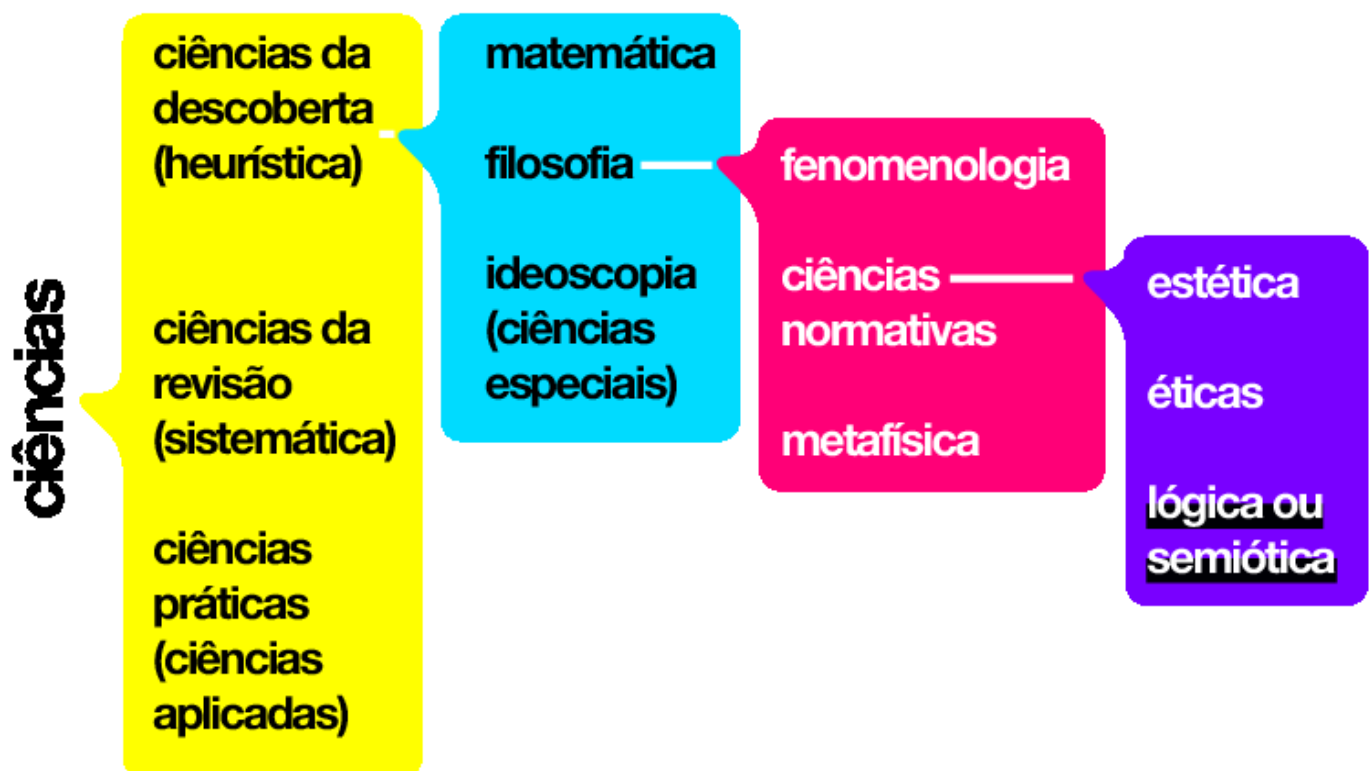
Compreender e analisar o nascimento de tal disciplina contempla um vislumbre do mundo moderno em suas diferentes facetas e desdobramentos: da mesma forma como o impressionismo se relaciona à tudo aquilo que o precede (do renascimento ao neoclássico), a semiótica tem seus precedentes em estudos que surgem com Platão e Aristóteles, relacionados a “doutrina dos signos” (*Semeioutiké*), postulada por John Locke (NÖTH, 1995).

Dessa maneira, a constituição da semiótica, enquanto campo de estudo, se

dá por consequência tanto deste contexto no qual ela surge, quanto por conta dos estudos que precedem, corroborando para seu surgimento quase que simultâneo, fruto de uma suposta “consciência semiótica”, tanto na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, quanto na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América (SANTAELLA, 2004), sendo o presente trabalho fundamentado à partir dos estudos da terceira, a semiótica Peirceana.

Peirce situa a semiótica em um sistema de categorização das ciências à partir de um reducionismo tríade, inserindo-a dentro das ciências filosóficas de estudo da fenomenologia de um ponto de vista normativo (IBRI, 1992) (SANTAELLA, 2005).

Figura 1: Segmentação da ciência para Peirce.



Fonte: O autor.

Compreende-se a fenomenologia, para Peirce, como o estudo do fenômeno, ou *faneron*, “total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não”

(Peirce apud IBRI, 1992). Nesse sentido, o estudo da semiótica, a partir do conceito de fenomenologia, presente no pensamento peirceano, corresponde ao estudo categórico do signo enquanto fenômeno que se apresenta diante de um sujeito (Peirce apud SANTAELLA, 2004).

Vale ressaltar que, para Peirce, o conceito de fenômeno está diretamente relacionado ao conceito de experiência:

“Para qualquer uma das ciências especiais, experiência é aquilo que diretamente é revelado pela arte observacional daquela ciência. Isto está conectado ao conhecimento já possuído e derivado de outro modo, recebendo, assim, uma interpretação ou teoria. [...] A interpretação em si mesma é experiência.” (Peirce apud IBRI, 1992)

Assim, a semiótica se configura como ciência categórica do estudo dos signos, a partir de sua concepção fenomenológica, ligada à noção de experiência. Não se trata de uma mera categorização formal, uma vez que atende à necessidade lógica de compreensão do fenômeno (signo) (IBRI, 1992).

Isto porque, ainda que o pensamento categórico esteja imbuído em plena reflexão filosófica, que é a terceira de sua categoria, sua natureza e sua experiência se expressam enquanto primeiro, segundo e terceiro. Portanto, compreender a estrutura lógica do cosmos do pensamento peirceano é, ao mesmo tempo, compreender a razão de seu caráter normativo.

Ou seja, uma vez que todo signo é um fenômeno e pode ser interpretado enquanto uma experiência em sua relação com o interpretante, o próprio ato de explicar ou estudar as relações triádicas do signo, usando-se da linguagem, transforma-se em um fazer metalinguístico: a reflexão se passa no campo terceiro, mas se refere também ao segundo e ao primeiro.

Ao estabelecer as diretrizes de seu pensamento fenomenológico triádico, Peirce faz referência à uma estrutura que já era demonstrada por Kant. Trata-se da lógica presente no silogismo ordinário, como no exemplo “Todos homens são mortais / Eliar era um homem / Portanto, Eliar era mortal” (PEIRCE, 2003). Nesse sentido, ele estrutura o pensamento fenomenológico em primeira, segunda e terceira faculdade, o que se estabelece posteriormente como primeirdade, secundidade e terceridade.

Por primeridade, Peirce compreende a percepção primária do signo, o primeiro contato com o fenômeno, trata-se da capacidade de perceber sem julgamentos oriundos do que Ibri (1992) denomina “intoxicação mediativa que obnula aspectos primários da experiência”. Peirce (2003) sentencia que a primeridade está

relacionada às potencialidades, à mera qualidade do signo em representar

Já por secundidade, entende-se a presunção de determinada qualidade ou característica, trata-se da análise da parte, que antecede o que em terceridade se estabelece como lei.

Figura 2: Composição do signo para Peirce.



Fonte: O autor.

Essa tríade perceptiva (SANTAELLA, 2004), por sua vez, correlaciona-se de maneira, também triádica e dialética, a outros três aspectos da interpretação do signo: o percepto (o signo em si), o *perceptuum* (a relação do signo e seu objeto) e o julgamento perceptivo (relação do signo com seu interpretante).

É assim que, à partir das relações triádicas de interpretação do signo, que

constitui-se o princípio básico da fenomenologia para Peirce.

Figura 3 – As relações triádicas para Peirce.

	signo em si	signo e seu objeto	signo e seu interpre
primeridade	quali-signo	ícone	rema
secundidade	sin-signo	índice	dicente
terceridade	legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Santaella (2012) - adaptado pelo autor.

Vale, à partir disso, destacar os conceitos de ícone, índice e símbolo, uma vez que estes serão empregados no que se refere à tradução intersemiótica, posteriormente. Para fins de compreensão das relações existentes entre cada um desses termos, iniciemos desta vez não pelo primeiro, mas pela segunda faculdade da relação signo-objeto.

O índice, segundo Peirce (2003), se trata de um “representâmem, cujo caráter representativo consiste em ser um segundo individual”, trata-se da resposta ou correlação imediata à qualidade expressa pelo ícone, que é a qualidade por si mesma, podendo coexistir de forma existencial ou referencial (faz referência à algo).

O ícone, por sua vez, se trata da “qualidade representativa” (PEIRCE, 2003) em si mesmo. Trata-se da qualidade presente em si que poderia ser emanada por qualquer substituto que compartilhe dessa mesma qualidade. Trata-se da potencialidade significativa primeira com a qual o índice estabelece relação (é aquilo ao qual o índice se refere).

Nas palavras de Peirce, “Um símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos.” (PEIRCE, 2003) O símbolo, nesse sentido, engloba de forma normativa as qualidades atribuídas ao

signo e indexicalizadas por seus índices, trata-se da constituição da ideia enquanto ideia, de existência independente do fenômeno que à precede, ainda que relacionada à este.

“Um Signo, ou Representâmen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto.” (PEIRCE, 2003 p.34)

Assim, pode-se compreender não somente os princípios fenomenológicos peirceanos, mas também as relações existentes no procedimento de análise do signo enquanto fenômeno, correlacionando primeridade, secundidade e terceridade, à tríade signo, objeto e interpretante, com enfoque em sua relação com o objeto, concepções estas que embasam os demais conceitos apresentados no presente trabalho.

2.1.1 Princípios da Semiótica Aplicada

Santaella, em seu livro “Semiótica Aplicada” (2015), discorre a respeito de um embasamento teórico sobre a semiótica e, posteriormente, exemplifica, através de análises práticas, como o caráter analítico desta disciplina pode vir à ser aplicado em diferentes diagnósticos relacionados a diversos tipos de comunicação.

De forma geral, o que se observa é a utilização de uma metodologia de análise baseada na fenomenologia de Peirce e em seus conceitos de fenômeno e experiência, trata-se da implementação prática destes, vinculados à um determinado objeto de estudo, sendo ele visual ou não.

Santaella (2015) salienta as diferenças do olhar para o quali-signo, para o sin-signo e para o legi-signo, o primeiro ligado a sugestividade, o segundo à objetividade e existência do signo, e o terceiro à seu caráter de fundamento. Tais fatores, atrelados diretamente ao objeto imediato, ao signo em si mesmo, são a sustentação de seu objeto dinâmico, ou seja, de suas relações icônicas, indiciais e simbólicas.

Ainda segundo a autora, “a análise semiótica deve se efetivar em um crescendo”, isto é, parte-se do sin-signo, da concepção do objeto imediato, e se caminha em direção à compreensão de seu objeto dinâmico, enquanto símbolo e argumento. Trata-se de uma relação entre categorias interdependentes, como numa

*matrioska*¹. “Assim como a análise do objeto imediato depende do exame do fundamento do signo, a análise do objeto dinâmico depende do exame desses dois níveis anteriores” (SANTAELLA, 2015).

Figura 4 – Uma *Matrioska*.



Fonte: Wikipedia.

Em seu aspecto icônico, por sua vez, o signo se comporta como um referencial aberto, ligado a características, e se constrói enquanto referencialidade direta em seu nível indicial. Seu aspecto simbólico, por sua vez, se constitui a partir de convenções e aspectos culturais ligados à indexicalidade (SANTAELLA, 2015).

Por fim, no que diz respeito à análise ligada ao interpretante final, Santaella (2015) salienta a impossibilidade de determinação exata e completamente precisa da relação entre o signo e esse suposto interpretante. Por essa razão, dá-se a importância do processo de análise ser realizado intrínseco a um processo de imersão no olhar daquele que representa o interpretante pretendido e afetado pelo signo, fazendo-se necessário um movimento de impessoalidade com relação à análise por parte daquele que a realiza, na intenção de aplicação dos fundamentos básicos da semiótica aplicada.

¹ Boneca típica da cultura russa, que tem como característica ser um conjunto de bonecas, nas quais uma se encaixa dentro da outra.

Trata-se de um procedimento de imersão e não julgamento, no qual o analista necessariamente deve se colocar na posição de interpretante para qual o signo se direciona, caso contrário, seria como ao analisar uma propaganda de brinquedos infantis, sem considerar que o público são crianças: da perspectiva de um adulto, o julgamento de valor, a estética e a própria mensagem seria vista de uma maneira completamente diferente do que pelo público-alvo de tal material.

Analisar signos à partir dessa perspectiva, é o que direciona as especificidades da análise pretendidas pela semiótica aplicada. Num universo plural de signos e referências, considera-se portanto o olhar de um interpretante específico, na intenção de potencializar a acurácia de tal análise. Trata-se de um movimento de horizontalização do olhar.

Ao se considerar os signos e suas relações icônicas, indexicais e simbólicas como uma vasta malha de conexões, visualiza-se esta malha como um mapa, visto de cima, no qual tais conexões ficam claras, porém iguais em meio à vastidão das mesmas. Ao horizontalizar essa percepção, colocando-se no lugar do interpretante que recebe o signo de frente, a malha se apresenta de maneira hierárquica e seletiva à partir da perspectiva do olhar.

2.1.2 Tradução, Tempo e Espaço

O processo de tradução ocorre a todo momento, ao menos do ponto de vista cognitivo: continuamente nossos corpos recebem estímulos, sejam eles visuais, sonoros, etc; os codifica por meio de procedimentos elétricos e químicos ao longo de nosso sistema nervoso, ao ponto de compreendermos estes estímulos de forma racional, por meio de linguagens e convenções, e é justamente essa sucessão de acontecimentos, inerente à relação do ser humano e sua externalidade, que se pode compreender como tradução.

Jakobson (2007) define o significado do signo linguístico como “não [...] mais que sua tradução por um outro signo que lhe possa ser substituído”, tendo em vista as possibilidades e potencialidades desse processo de tradução em evidenciar características do signo de modo mais completo por meio de diferentes códigos.

Tal abordagem, essencialmente linguística, resvala na impossibilidade de equivalência completa entre a configuração do signo inicial e final, isto porque essa equivalência ideal entre línguas não existe, posto as diferenças de valores linguísticos dos signos entre estas.

“[...]a comutação de código uma operação essencial na tradução dentro de um mesmo idioma (intralingual), de um idioma para outro (interlingual) ou de um sistema semiótico para outro (intersemiótico) [...] Pierce dá uma definição incisiva do principal mecanismo estrutural da linguagem quando mostra que todo signo pode ser traduzido por outro signo no qual ele está mais completamente desenvolvido. Em lugar de um método intralingual, podemos usar um modo interlingual de interpretação ao traduzir a palavra "porco" para outra língua. O método seria intersemiótico se recorrêssemos a um signo não-linguístico, por exemplo a um signo pictórico. Mas em todos esses casos substituímos signos por signos.” (JAKOBSON, 2007 p.8; 21)

Tendo isso em mente, Santaella (2014) analisa os diferentes níveis de iconicidade da palavra, mostrando que o aspecto simbólico desta -que está diretamente relacionado ao seu valor linguístico- é o que, de fato, importa no processo de tradução, fazendo com que seja necessária essa adequação de signos. Segundo a autora, “o que se traduz não é uma palavra após a outra, mas a imagem do diagrama sintático de uma língua para o diagrama sintático da outra” (SANTAELLA, 2014 p.69).

Tem-se em vista a concepção peirceana de fenômeno e experiência, atrelado à suas características de primeridade. Sendo a qualidade primeira a essência e a potência de ser do signo traduzido, o resultado de sua tradução, que parte de sua convenção terceira, é ineficaz no que se refere às qualidades primeiras.

Seria como comparar a palavra “amor” e “love”. Trata-se de uma tradução literal, linguisticamente, uma equivale à outra, sendo a primeira uma palavra portuguesa e a segunda inglesa. No entanto, a qualidade referenciada pela primeira, pode ser a do “amor de mãe”, enquanto a segunda pode remeter às camisetas “I love NY”. Neste caso, os signos convencionais, terceiros, se equivalem, porém o sentimento emanado por cada qual é particular.

Figura 5 – Marca “I Love NY”.



Fonte: Amazon.

Se observado do ponto de vista semiótico, a ineficácia encontram-se no signo, uma vez que a relação intersemiótica deve se embasar na categoria primeira e não na terceira. O correto à se transignificar seria a própria ideia de “amor”, e não a palavra “amor”.

Julio Plaza (2010) desenvolve seus estudos acerca da tradução intersemiótica a partir da obra de Charles Peirce e de Lucia Santaella. Segundo o autor, todo processo de leitura de signos, por si só, consiste numa tradução:

“O pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem. [...] Pela mediação da linguagem como ‘terceiro universo’ entre o real e a consciência, temos um pivô que define as relações do homem com o real.” (Peirce e Steiner apud PLAZA, 2010 p.19)

No entanto, o pensamento não está dissociado de sua relação com o mundo ao longo desse processo, muito pelo contrário, todo processo de tradução tem uma relação direta com o espaço e tempo em que ocorre, isto porque sua ação está diretamente relacionada à semelhança e à contiguidade presente no signo enquanto índice e símbolo (PLAZA, 2010).

Esta relação diacrônica e sincrônica remete-se à arte em dois aspectos: primeiramente, compreende-se que a arte é, essencialmente, a tradução de um sentimento, de um pensamento, por meio de um objeto; já no que diz respeito às características desta, cada movimento artístico se relaciona de maneira dialética com o movimento que o precede (PLAZA, 2010), seria como tentar compreender o dadaísmo (por exemplo) sem considerar o contexto e à qual padrão estético ele se opunha: “A Fonte”, de Duchamp, não passaria de um urinol.

Figura 6 – Réplica de “A Fonte”, obra de Duchamp.



Fonte: Micha L. Rieser.

Contudo, dado os avanços da era da informação e da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985), a correlação espaço-temporal entre diferentes estéticas dá lugar um ambiente de coexistência e apropriação, no que diz respeito à semelhança e a contiguidade direta com os movimentos artísticos e tendências precedentes. Trata-se do modo de ver e de experimentar da sociedade atual, sustentado a partir de interfaces que ignoram tal relação (FLUSSER, 2013).

É essa concepção, de acesso à informação na atualidade, que permite compreender o universo de possibilidades criativas de tradução, existentes graças às relações de semelhança e contiguidade (PLAZA, 2010). Os movimentos estéticos e culturais nostálgicos que resgatam tendências das décadas de 80 e 90, atualmente, são exemplos dessa coexistência referencial. A existência de uma tendência, nesse

sentido, não anula ou impossibilita a existência de outras tendências que se alinhem a outros parâmetros de linguagem e comunicação. Ao contrário disso, hoje, os movimentos estéticos são cada vez mais plurais e diversificados.

“Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância.” (PLAZA, 2010 p.34)

No entanto, a coexistência de tais referenciais só faz sentido dentro de um sistema sógnico complexo, que inevitavelmente se enquadra em uma relação espaço-temporal. Sempre que há tradução, necessariamente, há algo no passado ao qual a tradução faz referência, tendo como consequência posterior o fruto desse processo.

É nessa lógica que Julio Plaza interpreta a tradução intersemiótica como qualidade, em primeridade, semelhança, em secundidade, e contiguidade, em terceridade. É também nessa perspectiva que o autor relaciona os estágios da tradução à tríade fenomenológica, numa relação temporal, em que o ícone constitui o passado, à medida que se trata do referente em si que há de ser traduzido, enquanto que o índice se refere ao presente, momento de ação da tradução, e o símbolo correlaciona-se ao futuro, a medida que constituirá um novo sentido, relacionado ao seu intepretante e ao contexto no qual este se insere. Na figura abaixo, observa-se um esquema que ilustra tais relações temporais de tradução.

Figura 7 – O desenvolvimento da tradução e sua relação temporal com a tríade fenomenológica.



Fonte: O Autor.

No que diz respeito à relação triádica que constitui o signo, Peirce (apud PLAZA, 2010) evidencia a dicotomia analítica, que subdivide seus aspectos triádicos entre o objeto imediato (ao qual o signo faz referência direta) e o objeto dinâmico (que diz respeito à interpretação do signo). Nesse sentido, observa-se uma gradação da relevância do objeto imediato ao dinâmico, que decorre ao longo dos estágios de ícone, índice e símbolo.

“O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a denotar, são meros sentimentos. [...] O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é o signo de um existente. [...] (O símbolo é) determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no sentido de ser interpretado [...] O símbolo, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de lei.” (PLAZA, 2010 p.21-22)

Assim, para Peirce e Jakobson (apud PLAZA, 2010) o signo ideal é aquele no qual seu caráter icônico, indicial e simbólico encontram-se em proporções harmônicas: são relações que coexistem e não se sobrepõem. Dessa maneira, Julio Plaza (2010) classifica os três diferentes tipos de tradução (icônica, indicial e simbólica), como se apresenta no quadro 3:

Figura 8 – A classificação das traduções segundo Julio Plaza.

tradução icônica	tradução indicial	tradução simbólica
Produz significado à partir da apropriação de qualidades e aparências do signo. Está mais ligada à estética.	Constitui-se a partir do contato entre a tradução e seu referente. Estabelece uma relação de causa e efeito para com o original.	Representa seu original através de leis, convenções, metáforas e símbolos. Trata-se de uma transcodificação.

Fonte: O Autor.

Sendo assim, a tradução, sobretudo a tradução intersemiótica, mostra-se como um evento intrínseco à todo processo cognitivo, ainda que de alta complexibilidade analítica. É nesse sentido que Julio Plaza (2010) estabelece, ao longo de seus estudos, uma relação direta entre tradução e arte, não apenas pelas características já apresentadas, mas, sobretudo, pela eficiência de artistas pesquisadores em estruturarem e constituírem tais traduções de maneiras efetivas, uma vez que a percepção cinestésica e a empatia são aspectos imprescindíveis a efetividade da tradução, que envolvem a criatividade e vão muito além dos aspectos meramente linguísticos.

Compreender a relação estabelecida entre um signo e o produto de sua tradução expresso por outra matriz de linguagem, é ao mesmo tempo compreender que tipo de relação essas matrizes estabelecem entre si, e de que forma esse alinhamento icônico, indicial e simbólico se distribui entre os signos observados. Tratam-se de áreas de contato que podem ou não estar expostas ao interpretante.

No entanto, ao se analisar uma linguagem que ao mesmo tempo é fruto de um processo de tradução, e expõe tais signos ao interpretante, o produto de tal experiência não se limita à simples soma de suas características sígnicas, o que leva sua interpretação à um diferente tipo de compreensão.

2.1.3 Som, Imagem e Palavra: linguagens híbridas

Nenhuma linguagem é pura, sendo a sonora a única matriz que se aproxima da pureza (isso por conta de seu caráter fugaz e sua relação com o tempo e a duração), mas ainda assim toda linguagem é minimamente tátil, e se respalda numa relação corpórea e mental com seu interpretante (SANTAELLA, 2001), portanto, toda linguagem é híbrida, seja por sua relação com objeto imediato ou dinâmico.

“Sob o ponto de vista das matrizes da linguagem e pensamento, linguagens concretizadas são na realidade corporificações de uma lógica semiótica abstrata que lhes está subjacente e que é sustentada pelos eixos da sintaxe na sonoridade, da forma na visualidade e pela discursividade no verbal escrito.” (SANTAELLA, 2005 p.379)

Figura 9 – Híbridismo pela forma da palavra.



Fonte: O Autor.

Nesse sentido, uma vez que o presente trabalho tem como objeto de análise um material que mescla as linguagens sonora, visual e verbal, averigua-se a necessidade de análise das relações entre tais matrizes, tendo em vista ainda a disposição dos diferentes tipos de materiais à serem analisados com relação a seu desenvolvimento, à partir da pressuposição de um processo de tradução intersemiótica, como demonstrado na figura 8.

Portanto, a análise se inicia pela canção, tendo em vista a relação temporal entre os signos transsignificados, como descrito por Julio Plaza (2010), uma vez que todo material analisado, tal qual o clipe, surge a partir e em função da música.

Figura 10: Relação espaço-temporal de composição do signo analisado.



Fonte: O autor.

A linguagem sonora está atrelada diretamente às características comunicativas do ser humano. Seu caráter abstrato é a principal razão para que não haja definição capaz de defini-la por completo: qualquer descrição estaria limitada a um ponto de vista, à uma visão, conectada à um determinado espaço e/ou tempo.

A música (enquanto sonoridade), em sua complexidade sugestiva, comunicativa e artística, está ligada à interpretações e papéis, que se transformam de acordo com as mudanças que ocorrem no âmbito sociocultural, político, econômico, etc. Por essa razão, para que se possa realizar uma análise da linguagem sonora, de um ponto de vista semiótico, é necessário conhecer e, mais do que isso, reconhecer, sua função diante do panorama no qual ela está inserida (IAZZETTA, 2001).

Trata-se da averiguação e implementação do conceito de experiência e fenômeno para Peirce (2003) e dos pressupostos elaborados por Lucia Santaella (2015). Analisar uma música, sem considerar seu contexto, nesse sentido, seria como associar o latido de um cachorro à imagem do piar de um passarinho: a desconexão entre som e imagem, entre contexto e mensagem, entre marca e gesto, implica numa análise falha do fenômeno.

José Luiz Martinez (1999), compositor, músico e pesquisador brasileiro, sentencia que a teoria geral dos signos, nesse sentido, aplica-se como um princípio de análise da música, justamente por tratar das questões de significação em sua essência compositiva e perceptiva enquanto fenômeno, o que se observa desde a década de 70 nos trabalhos de acadêmicos como Wilson Coker, Willy Corrêa de Oliveira e David Lidov, que implementaram conceitos semióticos -ainda que isoladamente- em suas análises musicais, contribuindo para o desenvolvimento de teorias de análise musical

que tem como embasamento o pensamento peirceano.

“[...] situando-se em nível intermediário entre a semiótica pura e a aplicada, tem-se as seguintes três áreas, referentes: 1. às ‘condições gerais dos signos de serem signos’ (apud Peirce) isto é, a natureza intrínseca da semiose [...]; 2. [...] a relação do signo com seus objetos; 3. [...] as relações dos signos com seus interpretantes e sistemas de interpretação.”
(MARTINEZ, 1999 p.17)

Assim, no intuito de que a investigação semiótica, referente a música, possa compreendê-la de um ponto de vista amplo, tal qual proposto por lazetta (2001), se faz necessário considerar os três aspectos do signo, conectados entre si e interdependentes do ponto de vista peirceano, constituindo a “tríade irreduzível”, que compõem os aspectos essenciais dessa “semiose musical” (MARTINEZ, 1999), ainda que a linguagem sonora expresse suas qualidades de primeridade de forma mais intensa, como visto em Santaella (2005).

Nesse sentido, a linguagem sonora possui características referenciais (como na relação instrumento - som), assim como simbólicas (dadas as convenções e estruturas musicais), mas, é seu caráter sugestivo, ligado à primeridade, intrínseco à característica fugaz de propagação espaço-temporal do som, que caracteriza como tipo de linguagem que mais se aproxima de “arte pura” (MARTINEZ, 2004a).

Figura 11 – Partitura de “Noite Feliz”.

The musical score for "Noite Feliz" is presented in four systems, each with a piano (Pno.) accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1 (Measures 1-8): The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, G4, F4, E4, D4, C4, and B2. The lyrics are: "Noi - te fe - liz Noi - te fe - liz Ó se - nhor Deus de a - mor". Chords C, C, C, C, G, G, C, C are indicated above the staff.

System 2 (Measures 9-15): The melody continues with quarter notes A4, G4, F4, E4, D4, C4, and B2. The lyrics are: "Po - bre zi - nho nas - ceu em Be - lém Eis na La - pa Je - seus nos - so". Chords F, F, C, C, F, F, C are indicated above the staff.

System 3 (Measures 16-23): The melody features a half note G4, followed by quarter notes A4, G4, F4, E4, D4, C4, and B2. The lyrics are: "bem Dor-me em paz ó Je - sus Dor-me em paz ó Je - sus". Chords C, G, G, C, C, C, G, C are indicated above the staff.

System 4 (Measures 24-30): The melody returns to the first system's melody: half note G4, quarter notes A4, G4, F4, E4, D4, C4, and B2. The lyrics are: "Noi - te fe - liz Noi - te fe - liz Ó se - nhor". Chords C, C, C, C, G, G are indicated above the staff.

Fonte: Pianoclub.

Porém, as músicas a serem analisadas no presente trabalho não contemplam única e somente a matriz sonora da linguagem, mas também a matriz verbal, uma vez que tratam-se de canções. Som e palavra se misturam nesta que, por si só, é uma linguagem híbrida.

Som e palavra, neste caso, estão conectados por meio da melodia da música. Trata-se de uma série de qualidades atribuídas ao som, tal qual a entonação, as notas musicais utilizadas, suas interações consonantes e dissonantes, que passam a ter uma função comunicacional à medida que fazem parte da oralidade intrínseca à letra da música.

Ou seja, ainda que se trate da matriz de comunicação verbal, o signo a representa por meio de sua representação oral (sonora). É como desenvolver um *lettering* de um poema ou frase: a palavra se torna imagem (SANTAELLA, 2014), e os atributos da composição visual passam a ter efeito sob a verbalidade expressa pelo texto. Do mesmo modo ocorre na música, porém ligado a seus atributos sonoros, na

medida que, nas palavras de Martinez (2004b) “a melodia é organizada de modo a representar ideias expressas pelas palavras” ou ainda “a palavra é estendida em seu sentido e moldada pela entonação”, moldando intencionalmente a representação sonora da palavra.

O texto, à medida em que é cantado, passa a deter características atribuídas ao som, e se conectar com a música e seu instrumental. Em meio à sugestividade e fugacidade da música, o canto soa como um discurso, que direciona o olhar e a interpretação da banda sonora, estabelecendo relações entre som e texto. Trata-se de uma relação sinestésica, que ocorre por contiguidade.

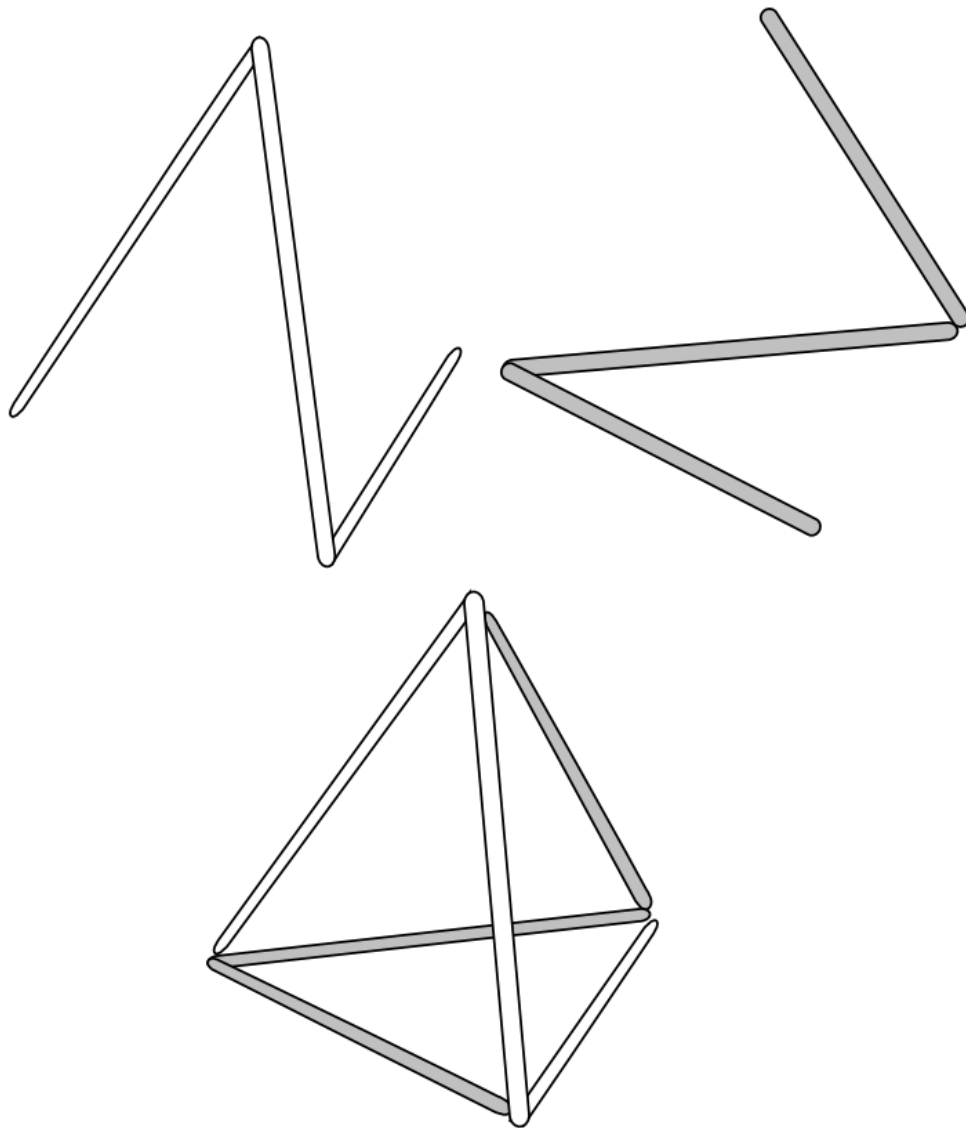
Esse mesmo processo de atribuição, apropriação e geração de sentido que ocorre na canção por sua natureza híbrida, entre as matrizes que a compõem, se repete ao se analisar a linguagem audiovisual. Não se trata de uma simples soma de fatores que se sobrepõem, mas de uma relação complexa entre diferentes matrizes.

“Na busca de uma resposta para as interações entre a música e outras linguagens, pode-se concordar com Chion ao afirmar que algo a mais ocorre na combinação audiovisual. Mas o ‘valor adicionado’ é pouco para traduzir teoricamente a extraordinária capacidade de significação da intersemiose. A combinação de meios sonoros, imagéticos e textuais resulta em saltos de significação que não podem ser simplesmente descritos como uma adição.” (MARTINEZ, 2004a p.35)

O que Martinez (2004a) propõe é uma abordagem da análise das linguagens híbridas, em especial a audiovisual, como um composto sinérgico, no qual a análise do signo se dá tanto pelas especificidades das matrizes que o compõem, quando pela interação de seus elementos, além de sua totalidade. Ainda segundo o autor:

“um sistema sinérgico apresenta uma resultante muito maior que a soma individual de suas partes; da mesma forma, a sinergia semiótica é essencialmente cooperativa. [...] Quando essas linguagens se articulam em formas específicas que possibilitem uma interação cooperativa especial [...] ocorre a sinergia intersemiótica.” (MARTINEZ, 2004a p.36)

Figura 12 – Representação da sinergia por meio de triângulos.



Fonte: MARTINEZ, 2004a.

Assim, uma vez compreendida as características pertinentes à matriz de linguagem sonora, há de se compreender as especificidades das matrizes visual e verbal, além da maneira como estas se relacionam do ponto de vista semiótico.

A matriz de linguagem verbal, diferente da sonora, se concentra em seu caráter de terceiridade, simbólica, fruto de uma convenção de signos e significados, suas demais facetas centram-se em níveis de análise menos expressivos, porém de suma importância para sua compreensão (SANTAELLA, 2001).

Enquanto tríade indissociável, a palavra expressa suas características como ícone e índice justamente quando se analisa a dependência da existência de seu

caráter terceiro com relação aos outros dois. Isto é, não há significado simbólico a ser absorvido e compreendido pelo interpretante sem que haja uma relação icônica, com relação ao signo em si, nem tão pouco indicial com relação ao conceito que representa (SANTAELLA, 2004).

“Assim sendo, é por força de uma ideia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso de ícone), nem por conexão causal, fatural, física, concreta (caso de índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Essa associação de ideias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele. [...] sem o ícone, o símbolo seria impotente para significar e, sem o índice, perderia seu poder de referência.” (SANTAELLA, 2004, p. 66,67)

Assim, a letra da música há de ser analisada à partir de seu caráter de convenção, no qual a palavra se trata de uma representação: ela está alí no lugar de um conceito, associada à um referente e expressa por seu próprio ícone (forma), e compreender essa disposição da palavra enquanto ícone, índice e símbolo, é, ao mesmo tempo, passar a compreender de que forma essas relações funcionam num elo de temporalidade e, ainda, elucidar o que -mais adiante- irá corresponder ao processo de constituição e análise das linguagens híbridas.

Por fim, nessa sequência que segue a lógica espaço-temporal do processo criativo de geração de signos, tem-se, por fim, a imagem, signo este que tem como característica sua maior expressão em caráter de secundidade, dado as relações indexicais, puras ou não, existentes com o seu referente imagético icônico (SANTAELLA, 1997).

Toda imagem, seja ela figurativa ou não, estabelece uma relação indexical para com o mundo real, sendo a primeira por ocasião de seu conteúdo representativo, e a segunda por sua relação com aquilo que a gera, podendo ainda haver mesclas de tais relações.

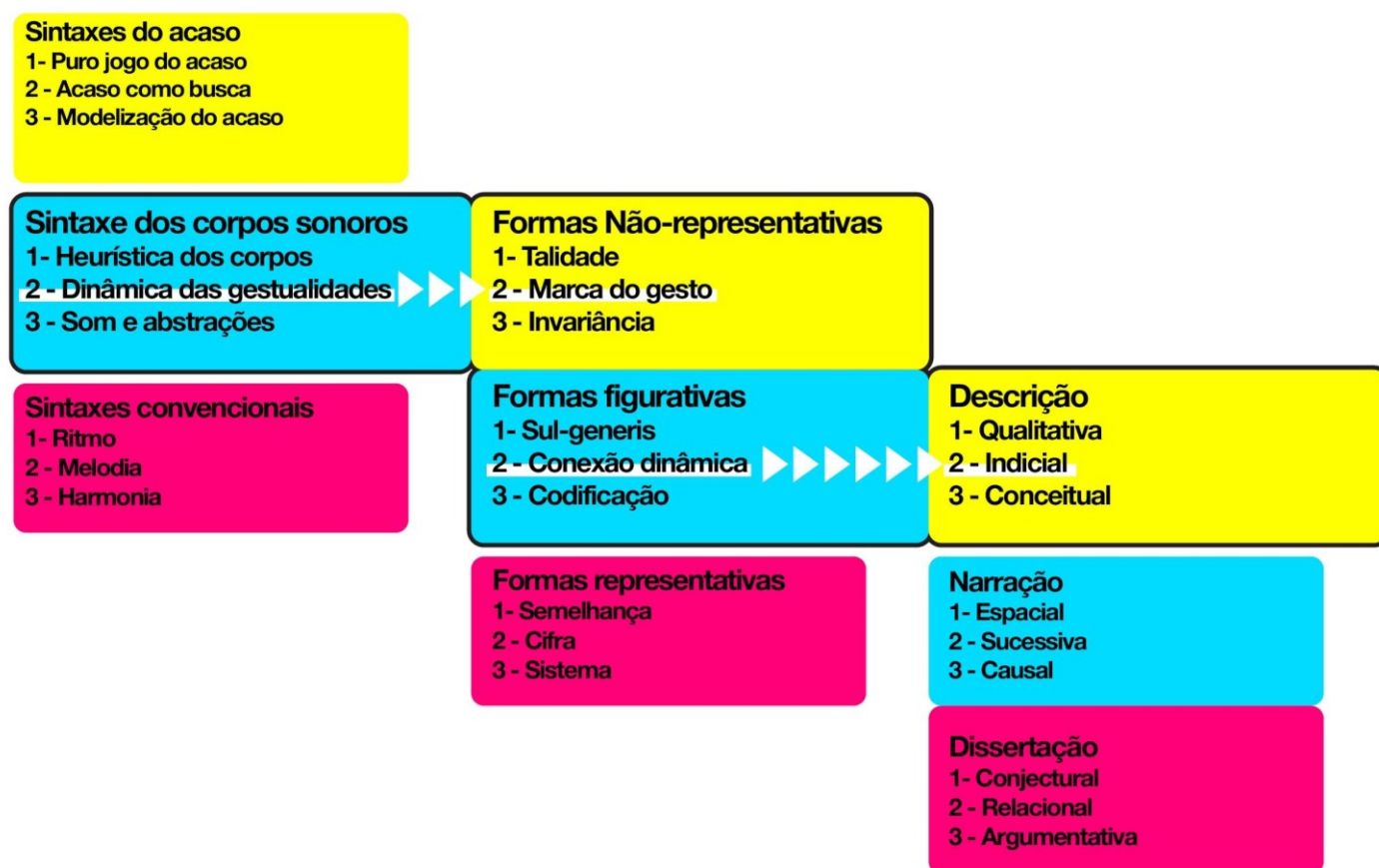
No entanto, tal como acontece com a matriz sonora e verbal, essa maior expressão não anula as demais categorias do signo (primeridade e terceridade), visto que se trata de uma tríade indissociável. Toda imagem é, em si mesma, seja uma

ilustração ou uma fotografia, um ícone, e, por consequência da relação entre o que representa e a forma como o faz, torna-se símbolo, porém o peso da relação indicial é o que a diferencia das demais matrizes de linguagem (SANTAELLA, 2005).

A partir disso, se faz necessário compreender de que maneira as linguagens sonora, visual e verbal se entrelaçam e se relacionam, dentro dessa lógica que se dá entre suas características icônicas, indiciais e simbólicas, uma vez que sua análise isolada serve de embasamento, mas não é suficiente para a análise do signo fruto do processo de hibridação.

Lucia Santaella (2001) apresenta uma concepção das linguagens híbridas, na qual correlaciona as categorias e sub-categorias das matrizes da linguagem e do pensamento sonora, visual e verbal, baseada nos estudos de análise fenomenológica de Peirce.

Figura 13: Diagrama de categorias e subcategorias das matrizes de linguagem e pensamento.



Fonte: O Autor.

Assim, os pontos que conectam os diferentes tipos de linguagem são: dinâmica das gestualidades / marca do gesto; conexão dinâmica / descrição indicial; os quais serão apresentados nos tópicos à seguir.

2.1.3.1 Dinâmica das gestualidades e a marca do gesto

A dinâmica da gestualidade sonora se expressa na secundidade sonora, momento no qual o som se expressa visualmente. Trata-se da performance, do movimento, da relação humano-instrumento, ou do simples movimento dos lábios e da boca, que tem como consequência o som. O som é um índice do gesto que o tem como resultado. Segundo Santaella (2005), “o som tátil é aquele que torna perceptível o gesto físico de sua produção quando se tem a vibração de um corpo sonoro somada ao ruído do toque”. Trata-se de uma convergência sinestésica.

É então, justamente no que se refere a presença do gesto e reconhecimento deste que diz respeito à secundidade da matriz sonora, “a marca do gesto”. Trata-se da característica de, assim como na música, poder identificar materiais ou técnicas utilizadas, sobretudo na pintura, por meio da observação dos vestígios presentes na obra, sejam estes de cunho técnico ou expressivo.

Assim, a relação entre som e imagem se dá pelas características sugestivas presentes na imagem compartilhadas pelo som. Trata-se da potencialidade inerente à imagem do pianista que toca a tecla, e sua relação com o som em si emanado pela mesma. A ação primeira é expressa pela imagem e a reação, segunda, é expressa pelo som. Na tríade do pensamento seria como dizer: o pianista toca a tecla; a tecla gera o som; logo o pianista gera o som.

Figura 14 – Exemplo de relação entre som e gesto representado visualmente..



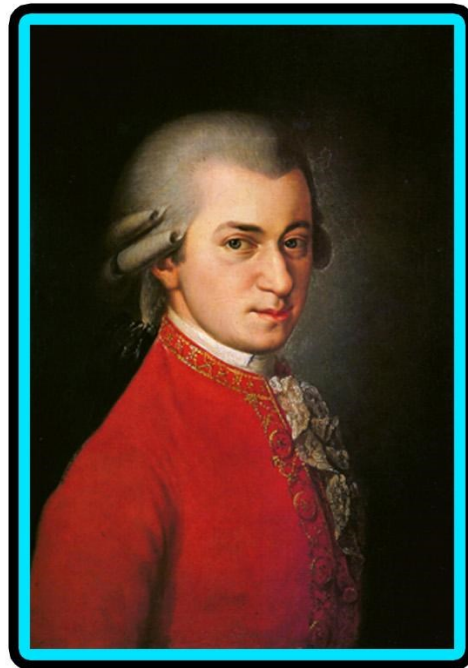
Fonte: O Autor.

2.1.3.2 Conexão dinâmica e a descrição indicial

A conexão dinâmica da imagem se dá pelas características que essa denota. São as conexões, como já visto, não óbvias, mas explícitas e diretas emanadas pelo signo com relação à seu caráter de índice com relação ao interpretante dinâmico. Diferente do que ocorre com a imagem enquanto marca do gesto, aqui ela se comporta como segundo em sua relação com a linguagem verbal.

A descrição indicial, por sua vez, diz respeito à síntese sugestiva atrelada à potencialidade do signo verbal num nível icônico-indicial. Trata-se da metonímea enquanto síntese de uma qualidade, expressa por um signo verbal, que, nesse caso, tem relação e compartilha dessa potencialidade com a imagem.

Figura 15 – Exemplo da relação entre imagem e palavra demonstrado visualmente.



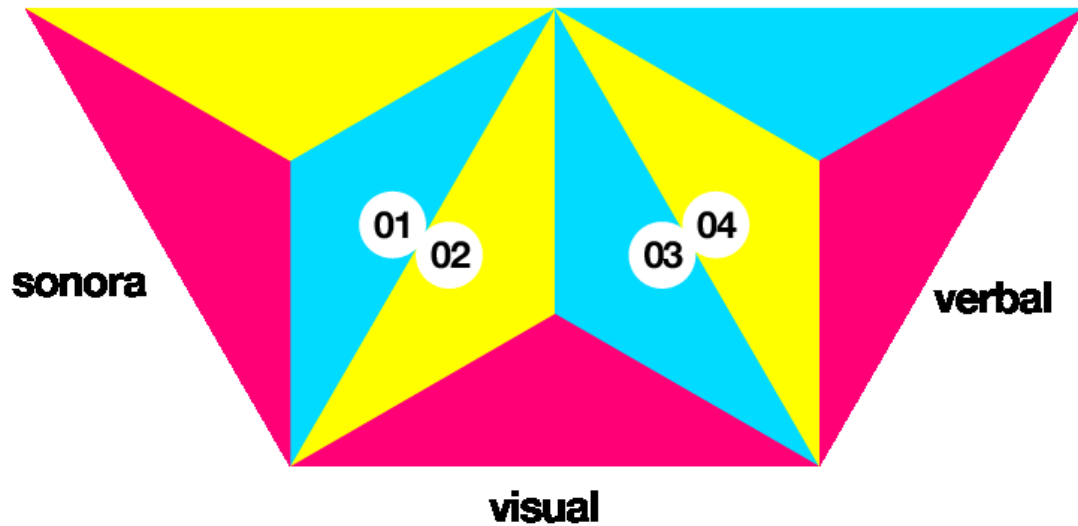
Mozart

Fonte: O Autor.

Assim, a linguagem verbal se coloca em posição primeira com relação à visual, uma vez que essa expressa a potencialidade significativa do signo, por meio da referência indicial à uma característica específica que é compartilhada e se valida por meio da imagem. É como na relação entre a palavra “cruz” e a imagem da cruz cristã junto à Jesus Cristo. A palavra, por si só, tem diversas potencialidades, dentre elas a referencialidade cristã, mas é a correlação com a imagem que constata tal relação.

Figura 16: Relação entre matrizes de linguagem.

relações entre matrizes da linguagem e do pensamento



01_ Dinâmica das gestualidades | 02_Marca do gesto

03_ Conexão dinâmica | 04_ Descrição indicial

■ primeridade

■ secuncidade

■ terceridade

Fonte: O autor.

3 IMAGEM, MOVIMENTO E EXPERIÊNCIA

3.1 EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL E A MANIPULAÇÃO DA PERCEPÇÃO

A experiência audiovisual consiste numa ideia de manipulação da percepção do tempo, característica essa que, segundo Santaella (2005), é expressa primeiramente por meio da música, esta que é, antes de tudo, uma linguagem diretamente ligada à passagem do tempo, sendo o papel do compositor, em primeira instância, justamente manipular a percepção do tempo, através de padrões modulares, compostos pelo ritmo, pela métrica, e pelo próprio tempo, atribuindo características à estes fatores do ponto de vista perceptivo.

Pode-se constatar, portanto, que a música, graças às suas características mais sugestivas e de primeridade, mesmo em seus primórdios, configura-se como uma linguagem que permite ao emissor manipular a percepção do passar do tempo do receptor. Indissociável do tempo, a música não é passível de ser percebida num espaço de tempo diferente daquele no qual que fora criada.

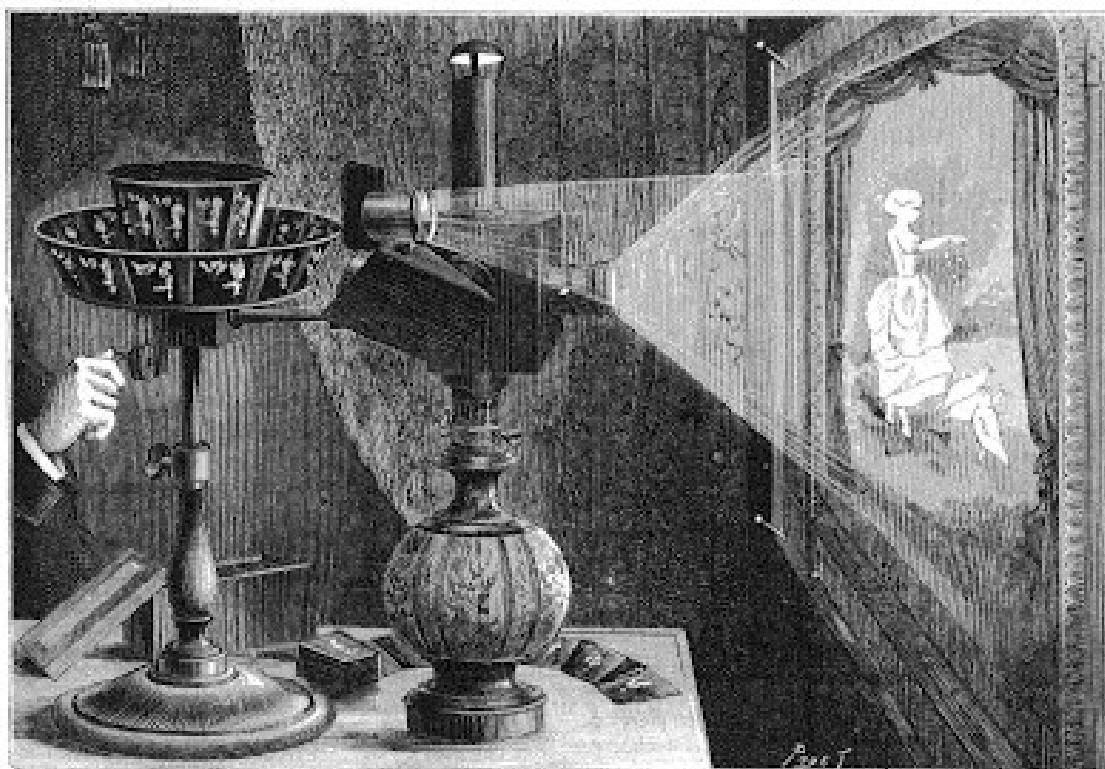
Isto é, diferente de uma imagem ou de uma palavra, signos que existem e se colocam diante do observador pelo tempo que se julgue necessário para compreendê-los, absorvê-los e interpretá-los, a música se perde no instante fugaz em que um som se esvai e é sucedido pelo seguinte. Sua interpretação aprofundada pressupõe conhecimentos prévios, momentos de silêncio (distanciamento com relação ao signo), além da repetição e da contemplação, que sempre estão associadas à fugacidade.

Vale ressaltar que pensar no som enquanto linguagem primitiva, que já possuía as características apontadas, não pressupõe que este seja admitido como música enquanto arte desde então, visto que o valor decorativo de qualquer criação humana depende de uma apuração técnica que só é desenvolvida com o desenvolvimento técnico ao longo do transcorrer da história (ANDRADE, 2015).

A ideia de desenvolvimento técnico, historicamente ocorre quando os ritmos passam a ser acompanhados de melodias cantadas, ainda que na primitividade. À partir desse momento, linguagem sonora e verbal se encontram no âmbito musical, o que resulta num maior nível de complexidade e possibilidades, que, atrelado ao desenvolvimento de novos e melhores instrumentos, junto ao aperfeiçoamento das técnicas, eleva a música ao patamar de arte, nesse sentido, a partir da instituição de seu valor decorativo.

Essa ideia de fugacidade aparece atrelada a imagem em meio à ascensão das máquinas e aparelhos de animação criados em meio ao século XIX, a exemplo do praxinoscópio, mas é em meio a era da reprodutibilidade técnica, já no fim do mesmo século, que a criação do cinema, seguido pela implementação do som às projeções, no início do século XX, que consolida a linguagem audiovisual, atrelando imagem em movimento e a linguagem sonora.

Figura 17: Ilustração de uma projeção à partir de um praxinoscópio.



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

Fonte: TEIXEIRA (2015)

“[...] a imagem cinematográfica é reduzida a um enunciado, e se coloca entre parênteses seu caráter constitutivo -o movimento. A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito direta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar.”
(DELEUZE, 1992 p. 77)

Deleuze (1992) mostra como a imagem cinematográfica é produtora de sentido, partindo de seus movimentos, mas, sobretudo, devido sua relação com o tempo: assim como a música se trata de uma sucessão de sons distribuídos num determinado ritmo, a imagem se constitui de cortes, enquadramentos, movimentos de

câmera, ações, que criam uma sucessão de imagens, quadro a quadro, resultando num movimento de imagens que manipula a percepção do tempo, tal qual a música.

Quando ocorre, no cinema, o encontro de imagem e som, com o surgimento do cinema falado, a projeção se torna tão completa quanto possível, ao abranger as linguagens sonora, visual e verbal numa experiência espaço-temporal uniforme. Nas palavras de Deleuze (1992), a introdução da fala no cinema aparece como uma “uma nova dimensão da imagem visual, uma quarta dimensão, muitas vezes admirável”.

Estando o cinema, para o espectador, como mídia de mais verossimilhança com o real, faz-se necessário observar como esta passa a servir aos interesses do mercado, que efeitos isso gera no observador, e como a linguagem audiovisual contribui para o efeito de espetacularização da sociedade.

3.2 CANSAÇO, ESPETÁCULO E DÉFICT DE ATENÇÃO

Há tempos observa-se uma série de processos e mudanças sociais ocorrendo na sociedade em detrimento das relações de consumo. Han (2015), mostra como tais mudanças estão atreladas à uma inércia social, promovendo o comodismo e a aceitação, motivados pela ausência da negatividade e excesso de positividade. Trata-se da negação do imunologicamente diverso e da alteridade.

Para o autor, a alteridade consiste na reação de defesa a partir do novo. Trata-se de uma abordagem crítica, à partir da teoria imunológica. Han disserta sobre a autoafirmação imunológica do ser, que, num contexto tomado por positivos, potencializa o processo de alienação e disseminação do não-conhecimento.

Do ponto de vista mercadológico, tal hábito tem como consequência uma busca pela satisfação, ao compreender todo tipo de nicho como uma oportunidade de lucro, em detrimento único e exclusivo do valor da mercadoria. A negatividade imunológica, por sua vez, não corrobora com esse tipo de estratégia, nem tampouco com essa suposta diversidade, enquanto que do ponto de vista positivo, busca-se atender a demanda, seja ela qual for, mantendo o consumidor num estado de satisfação e autoafirmação. A diversidade produtiva existe, nesse sentido, em função do interesse do mercado.

A lógica da diversidade positiva pode ser facilmente percebida atualmente em diferentes nichos, a exemplo da apropriação de falas e posicionamentos de

movimentos sociais como visto em diversas campanhas publicitárias recentes (o que, inclusive, não é novidade, posto que nos anos 60 havia propagandas de carros que se utilizavam de bordões da contracultura e da imagem dos *hippies*).

Figura 18 – Anúncio da Volvo que utilizava um *slogan hippie*.



Fonte: Pinterest.

Não se trata de um posicionamento verdadeiro e racionalizado, mas de tentativas de atender esses nichos como sendo fatias de mercado, dizendo ao público aquilo que eles “querem ouvir”, por meio de frases, imagens, sons, que, somados, manipulam a percepção que o observador cria com relação à marca ou ao produto.

Outro problema consequente desse ataque sucessivo de signos, que satisfazem a percepção do observador, é o tipo de violência que resulta dessa alienação, diferente da proveniente da alteridade. Uma vez que o mercado atua no âmbito da sugestividade e da satisfação a todo custo, a violência gerada por este costume não se evidencia em primeiro plano, mas aparece à medida do tempo.

“De acordo com a genealogia da inimizade de Baudrillard, o inimigo aparece num primeiro estágio como lobo. Ele é um ‘inimigo exterior que ataca e, contra o qual, nos defendemos, construindo fortificações e muros’. No próximo estágio, o inimigo toma a forma de um rato. É um inimigo que atua nos subterrâneos, que se combate através da higiene. Num estágio seguinte, o estágio do besouro, finalmente o inimigo toma a forma viral: ‘O quarto estágio toma a forma dos vírus, estes se movem praticamente na quarta dimensão. É mais difícil defender-se do vírus, pois estão localizados no coração do sistema’. Surge um ‘inimigo fantasma’, que se estende sobre todo planeta, como um vírus, que em geral se infiltra e penetra em todas as fendas do poder.” (HAN, 2015 p.18).

A autoafirmação promovida pela positividade mantém o observador inserido em uma espécie de bolha (a exemplo do que ocorre atualmente nas redes sociais) o que, automaticamente, leva à discussão sem argumentação e à incapacidade de ouvir ideias opostas, fazendo daquilo que antes apenas lhe aparentava a diferença, numa primeira instância, tornar-se motivo de ódio e insatisfação com o passar do tempo.

Vale ressaltar que, ao se observar a presença desses novos tipos de hábitos, proveniente do que Han denomina de “sociedade do cansaço”, pode-se presumir que se tratam de sintomas de um novo paradigma social, no qual as relações ocorrem mediadas pelos interesses do mercado.

Do ponto de vista de Debord (1997), esses novos paradigmas de relações sociais são possíveis graças à mediação das imagens, o que configura o princípio básico da sociedade do espetáculo. Nesse sentido, a deturpação e manipulação da percepção ocorre por meio das imagens, na intenção de propagação da positividade.

“O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por ser modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência.” (DEBORD, 1997 p.16)

É nesse sentido que o mundo que é mostrado na tela do cinema, da TV, do computador, etc, passando de um reflexo/representação do real, para a realidade ideal. O observador, com o passar do tempo, não mais compreende a imagem como parte do mundo do qual ele faz parte, e sim como o mundo o qual ele quer fazer parte.

“Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana — o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.” (DEBORD, 1997 p.18)

Ainda assim, vale atentar-se para o fato de que Debord coloca a visão à frente dos outros sentidos. De fato, a visualidade encanta a percepção na atualidade, e é justamente por isso que a imagem em movimento, associada ao som, potencializa o processo de manipulação da percepção, que hoje, em vista da interatividade existente entre usuário aparelho, tende a resgatar ainda a interação pelo toque.

Com o advento dos *smartphones*, *tablets* e *ultrabooks*, as telas já não servem mais para serem simplesmente assistidas, e o toque passa a fazer parte da experiência do observador, que agora vê, ouve e interage com a tela, e, se por um lado, num primeiro momento, a possibilidade da interferência confere arbitrariedade ao usuário, esta não demora a dar lugar à manipulação, visto que a reação ainda é suscetível aos signos que se encontram dispostos na tela.

Figura 19 – Primeiro *Smartphone* produzido pela empresa *Apple*.



Fonte: Macstories.

Assim, o toque traz consigo uma falsa liberdade, que na verdade prende a percepção do espectador, facilitando seu isolamento do mundo à sua volta.

“O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível como o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*” (DEBORD, 1997 p.18)

Construiu-se até aqui a noção de que a linguagem audiovisual, portanto, se constitui por uma sucessão de signos interpolados, que configuram uma experiência multimidiática, se utilizando das linguagens sonora, visual e verbal, em função de interesses voltados ao consumo, sendo que essa espetacularização tem como sintoma uma sociedade acomodada, inerte.

Türcke (2015) realiza uma abordagem cultural do déficit de atenção, tratando-o como um problema social que tem como causa principal a frequência com a

qual o observador é exposto a diferentes signos, acostumando-o a experiências que o deixam em constante estado de alerta.

Nesse sentido, a imagem técnica se apresenta como um atrativo aos olhos do receptor: ao representar o real de maneira verossímil, fica muito mais fácil deixar-se manipular pelas mensagens apresentadas por meio desta. Trata-se de um processo de empatia, no qual o observador, ao ter contato com a imagem, sente quase como que se deixasse de se fazer presente em seu corpo real, e passasse à um estado imersivo no universo da tela.

A imaginação técnica atrai porque suas imagens são genuínas, sensuais, apresentáveis, impressões diretas da realidade exterior, que podem ser exteriorizadas exatamente da mesma maneira. Por isso ela envergo-nha a imaginação humana, que sofre por não poder apresentar a palidez de suas imagens. Mas vai ainda mais longe: ela desfaz uma das maiores conquistas da imaginação humana: a diferença entre alucinação e representação. (TÜRCKE, 2015 p.57)

O resultado da união desse tipo de imagem à fala e à música não poderia, se não, resultar na experiência mediada (construída) que mais atrai a percepção do observador, até então: trata-se da união das qualidades de cada uma das linguagens, inseridas numa lógica de manipulação da percepção à medida do tempo.

É fato que, num primeiro momento, as dificuldades técnicas limitavam o acesso a tal tipo de tecnologia. Como o próprio Türccke ressalta, no início, eram raras as projeções de filmes, e, assim, tinha-se o tempo necessário, após o contato com este, para que o observador pudesse refletir a respeito, desenvolvendo sua própria interpretação a respeito deste.

No entanto, não é isso que se observa na atualidade. Hoje, a linguagem audiovisual encontra-se nos mais diversos dispositivos: é transmitida 24 horas por dia via TV, tem-se acesso 24 por dia a uma infinidade de vídeos via internet, são inúmeras salas de cinema que reproduzem filmes sucessivamente dia e noite, além do que o acesso à produção audiovisual, proveniente do desenvolvimento tecnológico, fez com que se gerasse uma quantidade imensa de vídeos caseiros nos últimos anos, e tudo isso interfere na forma como o ser humano se relaciona com esse tipo de linguagem.

Türccke (2015) atenta para a influência Hollywoodiana, para os cortes sucessivos, os movimentos de câmera, e todo esforço realizado, como na produção de um *blockbuster*, na intenção de não permitir que o espectador se distraia.

“O efeito de choque se abrandava de verdade apenas quando as telas passavam a ser cenário de todos os dias, mas a intermitente “mudança de lugares e ângulos” não para de modo nenhum. Ela se tornou onipresente. Além disso, cada corte de imagem atua como um golpe óptico que irradia para o espectador um “alto lá”, “preste atenção”, “olhe para cá”, e lhe aplica uma pequena nova injeção de atenção, uma descarga mínima de adrenalina – e, por isso, decompõe a atenção, ao estimulá-la o tempo todo.” (TÜRCKE, 2015 p.54)

Figura 20 – Propaganda que utiliza do princípio da sucessão de cortes rápidos.



Fonte: Youtube.

Assim, criou-se no observador um hábito, este que, por sua vez, acostumou-se à *frenese* do cinema, dos comerciais, do telejornal, etc. Suscetível ao encantamento da linguagem audiovisual, voltar ao ritmo da experiência não mediada, da limitação da leitura ou mesmo simplesmente ao ritmo da música, sem interferência de outros signos ou linguagens, torna-se um desafio, sendo a isto o que Bűrcke se refere como cultura do déficit de atenção, como resultado desse bombardeio sýgnico diário.

3.3 YOUTUBE.COM/HIBRIDISMO

A utilização da linguagem audiovisual, hoje, atrelada diretamente às redes sociais, em especial ao *Youtube* e ao *Facebook*, fortalece a concepção desta enquanto arma e instrumento de guerra, do ponto de vista de Peirce, a partir da articulação entre os quatro aspectos comuns a qualquer dispositivo audiovisual: gerativo, transformacional, diagramático e maquínico (CAPELLER, 2012).

“No caso da experiência cinematográfica, seu componente gerativo articula a disjunção assíncrona de imagens e sons, no plano material, à disjunção sincronizada do olhar à escuta, dos rostos e das vozes, no plano audiovisual da expressão. Essa cinemática da mimesis se articula, por sua vez, à práxis cinematográfica por meio da disjunção entre a reprodução do real e a representação do imaginário, a função documental e a função discursiva, o filme como produto e como obra, disjunção essa que perpassa toda a história do cinema, configurando seu componente transformacional. Quanto ao componente diagramático do cinema, revela a sua dupla articulação como a resultante da disjunção entre o plano material do seu conteúdo (técnico) e o plano mental de sua expressão (estética). Ao mesmo tempo, aponta para a complexa questão das relações entre o cinema e a história, isto é, para o seu componente maquínico – articulado simultaneamente nos níveis mecânico e anímico da experiência cinematográfica, o que nos permite pensar o sentido histórico de sua práxis articulado ao problema político do estatuto da técnica nas sociedades modernas.” (CAPELLER, 2012 p. 2)

Em seu estudo sobre a relação entre a linguagem audiovisual e as redes sociais, por meio da semiótica peirceana, Ivan Capeller (2012) defende a tese de que a alteração desses aspectos, associado às características particulares de cada rede social, são as características responsáveis por colocar o dispositivo audiovisual na posição de instrumento de guerra.

“Enquanto aparelho de captura, o dispositivo cinematográfico é um instrumento de apreensão da experiência humana em sua totalidade [...]. Já como máquina de guerra, o dispositivo cinematográfico deve ser pensado como arma de projeção – de imagens e de sons –, sobre o espaço-tempo da tela lisa, regulada pela velocidade do dispositivo. Como arma (e não como instrumento ou aparelho), afeta o espectador por meio da modulação variável de eventos óticos e acústicos.” (CAPELLER, 2012 p. 2)

Neste sentido, o aparelho audiovisual se reconfigura diante de sua própria relação espaço-temporal criativa. A imagem e o som capturados se diferem da imagem e do som cortados e editados, que se diferem daqueles percebidos pelo interpretante. Essa sequência de etapas são os fatores de interferência que derivam dos aspectos

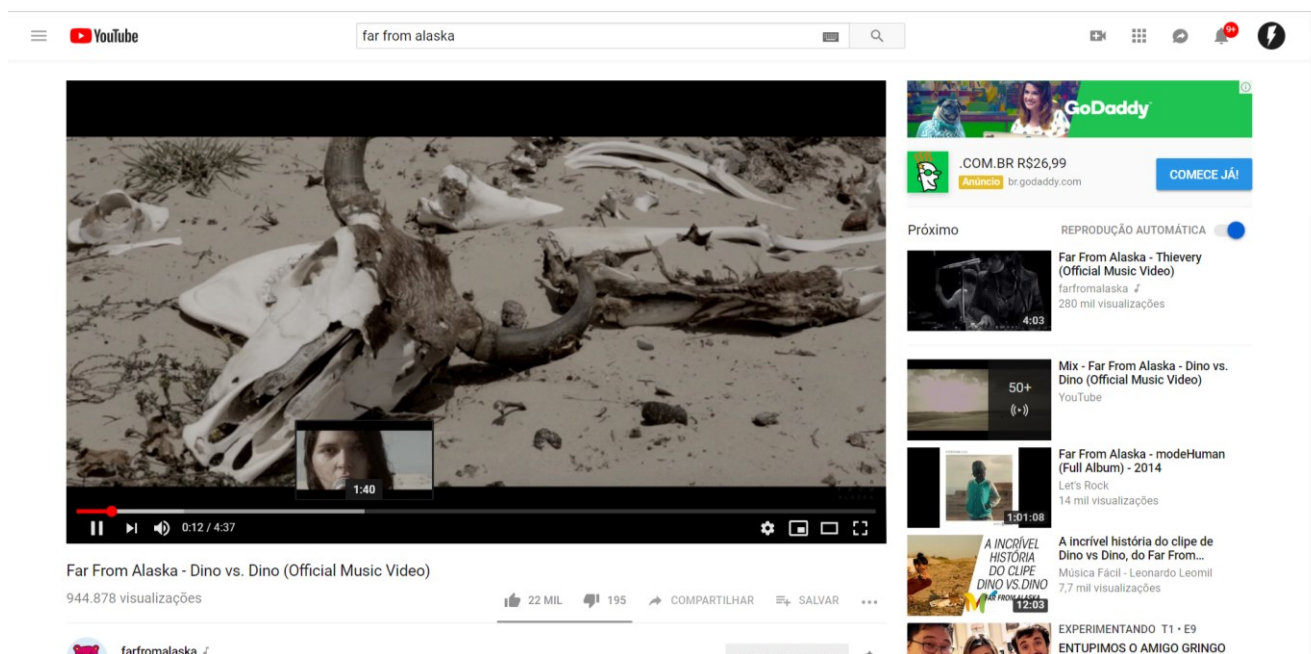
gerativo, transformacional, diagramático e maquínico, resultando no processo de manipulação do espectador no processo comunicacional.

“Enquanto estudar o cinema como um aparelho de captura é estudá-lo do ponto de vista de sua produção – seja no sentido industrial ou artístico, técnico ou estético –, estudá-lo como máquina de guerra exige uma teoria da recepção do filme que se situe além da narratologia e do cognitivismo, pensando a triangulação entre projetor, tela e espectador, como um espaço liso de reconfiguração do discurso cinematográfico em que a mimesis cinematográfica é posta à prova.” (CAPELLER, 2012 p. 2)

Existe ainda um fator importante relacionado à própria estrutura do aparelho: sua interface. Esta, dotada de possibilidades suficientes para causar uma impressão de possibilidades infinitas (FLUSSER, 1985), além de estar associada diretamente ao toque, adiciona fatores de interação entre humano e tela que não eram presentes num paradigma passado, mas que hoje são de suma importância para compreender a linguagem audiovisual, uma vez inserida nas redes sociais.

Nesse sentido, pausar, voltar, anteceder, prever, rolar a página, virar o celular, aumentar o tamanho do vídeo, diminuir, acompanhar apenas pelo som, curtir, gostar, não gostar, se inscrever, comentar, ler descrições, todas essas são interações prováveis e existentes dentro de uma interface multimidiática à exemplo do *Youtube*, hoje.

Figura 21: Página de visualização de vídeo padrão do Youtube



Fonte: Youtube.

Nesse ponto, *Youtube* e *Facebook* se diferem em pontos importantes, uma vez que o segundo detém uma concentração de mídias e interações internas muito mais ampla, no qual ao mesmo tempo que concentra todo o interesse do usuário em uma única plataforma (CAPELLER), também se apropria de dados e informações mais diversas e completas, traçando um perfil de usuário mais específico e complexo. Já o Youtube concentra um nicho mais específico, o de consumo de vídeos em si, podendo inclusive ser acoplado dentro do *Facebook*.

Atualmente, o *Youtube* tem 1,9 bilhões de usuários inscritos, que reproduzem em média 1 bilhão de horas de conteúdo por dia, na plataforma, sendo 70% desse total reproduzido em dispositivos móveis. Esse fluxo, gerou uma movimentação financeira de 2 bilhões de dólares pagos à criadores de conteúdo do sistema de monetização interno do *Youtube*, o “*content ID*”, nos últimos 5 anos (YOUTUBE, 2018).

Para Capeller, esses novos dispositivos mantêm uma relação “pantraguélica” para com os dispositivos que os antecedem historicamente, sendo, ao mesmo tempo, a consequência de seu desenvolvimento e a causa de seu fim. Suas características de espaço liso e veloz, que conectam e integram todo e qualquer tipo de produção em seus meios, fundamentadas no princípio da positividade, resulta num ambiente propício à manipulação e à sugestão.

Nesse sentido, *Facebook* e *Youtube* servem de plataformas para a implementação dessa manipulação e controle, atreladas à uma ideia de falsa liberdade (FLUSSER, 1985) em função de interesses comerciais:

“Assim, da mesma forma que, do ponto de vista da crítica da cultura, as novas plataformas digitais incrementam exponencialmente o nível de integração social e cultural para, com isso, conferir a todos um grau supostamente maior de liberdade subjetiva, são essas mesmas plataformas que, do ponto de vista da crítica da economia política, facilitam de forma igualmente exponencial o incremento do nível mundial de integração do capital e, com isso, supostamente diminuem o grau de liberdade objetiva de que dispomos no controle de nossos próprios fluxos de informação.” (CAPELLER, 2012 p. 2)

Uma vez existente em função do mercado e dos interesses econômicos daqueles que detêm tal poder, a manipulação em relação à linguagem audiovisual ocorre em detrimento e função destes. Trata-se da noção de que interesses econômicos, mercadológicos, culturais, políticos e ideológicos encontram-se por trás deste tipo de linguagem e de meio (as redes sociais).

Tal realidade não somente se trata de uma constatação em si mesma, mas sua existência possibilita uma noção mais ampla dos efeitos da linguagem audiovisual em seu aspecto fenomenológico. A intencionalidade discursiva implícita em si mesma, nesse sentido, não tem relação somente com seu emissor, mas também com seu financiador, e compreender tal realidade é, na analogia que deu início a esse estudo, compreender não somente a pedra, mas sua relação com o lago e com quem à arremessa.

Assim, reconhecer o dispositivo audiovisual como instrumento de guerra recorrente numa realidade de espetacularização, atrelado à concepção fenomenológica do signo, possibilita uma análise profunda deste, compreendendo seus aspectos antecedentes e seus efeitos em seu interpretante.

A experiência, portanto, é mediada pelas interfaces (FLUSSER, 2013), essas que são regidas em detrimento dos interesses comunicacionais, de forma automatizada por algoritmos que captam dados, analisam-nos e personalizam a experiência, direcionando anúncios específicos ao usuário.

Figura 22 – Página de exibição do Youtube no celular.



Fonte: Youtube.

Trata-se, portanto, de contemplar e analisar não somente o signo em si, mas as demais camadas e molduras que o compõem, haja vista a forma como o interpretante interage com este. Pensar e interpretar a linguagem audiovisual como é consumida hoje se difere da maneira como o mesmo ocorria no passado tanto em termos técnicos como comunicacionais.

4 UNLIKELY

4.1 LONGE DO ALASKA

Fundada em 2012, na cidade de Natal (Rio Grande do Norte) a banda *Far From Alaska* lançou seu primeiro disco em 2014. Intitulado “*Modehuman*”, o álbum foi destaque na mídia especializada dentro e fora do Brasil, tratando-se de um importante marco para o grupo, que desde então se dedica à composições próprias em língua inglesa.

Figura 23 – A banda *Far From Alaska*.



Fonte: Instagram.

A banda, que é formada por Emmily Barreto (vocal), Cris Botarelli (teclado, *lap steel* e voz), Edu Filgueira (baixo), Rafael Brasil (guitarra) e Lauro Kirsch (bateria), gravou seu disco mais recente no estado de *Oregon* (EUA), intitulado “*Unlikely*”, lançado este ano pela gravadora brasileira Elemess.

O disco (objeto de estudo do presente trabalho), apresenta uma sonoridade com características do *indie rock*, somado à efeitos e instrumentos das características da música eletrônica, constituindo um álbum mais “colorido” do que o trabalho antecessor. Observa-se ainda que elementos percussivos passam a fazer parte de determinadas harmonias (como na introdução de “*Elephant*”), dissonantes das distorções e ruídos, presentes nos *riffs* e nas vozes (como em “*Cobra*”), quase sempre acompanhadas por uma influência melódica característica do *pop/rock* americano (como na melodia da primeira estrofe de “*Pig*”). É ainda nesse disco que ritmos como o *reggae* (em “*Bear*”) passam a marcar presença nas composições da banda.

O título do álbum, “*Unlikely*”, segundo a própria banda², faz referência à improbabilidade de um projeto paralelo de *rock*, proveniente da cidade de Natal, ter tido destaque em tantas premiações e festivais, tanto no cenário nacional quanto internacional. Ainda na mesma entrevista, o grupo descreve como as composições das músicas foram feitas de forma despreocupada, sendo que cada uma é única e independente, tanto tematicamente, quanto musicalmente.

² Como visto em entrevista para o *blog Noisey*, disponível em:
https://noisey.vice.com/pt_br/article/8xaapb/far-from-alaska-unlikely-entrevista

Figura 24 – Capa do disco “Unlikely”.



Fonte: Filipe Anjo

Figura 25 – Foto do disco “Unlikely”



Fonte: Filipe Anjo

Figura 26 – Foto do disco “*Unlikely*”



Fonte: Filipe Anjo

Nesse misto de ritmos, métricas, instrumentos, referências, melodias, temáticas e harmonias, a *Far From Alaska* constrói um disco que se destaca pela versatilidade, no qual o elemento conceitual que une cada elemento da obra, é a própria improbabilidade, como destacado pela banda, o que acaba sendo também o direcionamento dado para o desenvolvimento da comunicação visual do disco³.

O encarte do álbum foi desenvolvido em duas versões: uma, exclusiva para os apoiadores da banda, que o adquiriram por meio do financiamento coletivo⁴ feito para custear a produção do disco, e uma segunda versão, que é comercializada atualmente. Ambos acompanham todas as ilustrações apresentadas.

³ Como destacado pelo *designer* responsável pelo desenvolvimento do encarte, Juarez Tanure, disponível em: [https://www.behance.net/gallery/56552833/Far-From-Alaska-Unlikely-\(Album\)](https://www.behance.net/gallery/56552833/Far-From-Alaska-Unlikely-(Album))

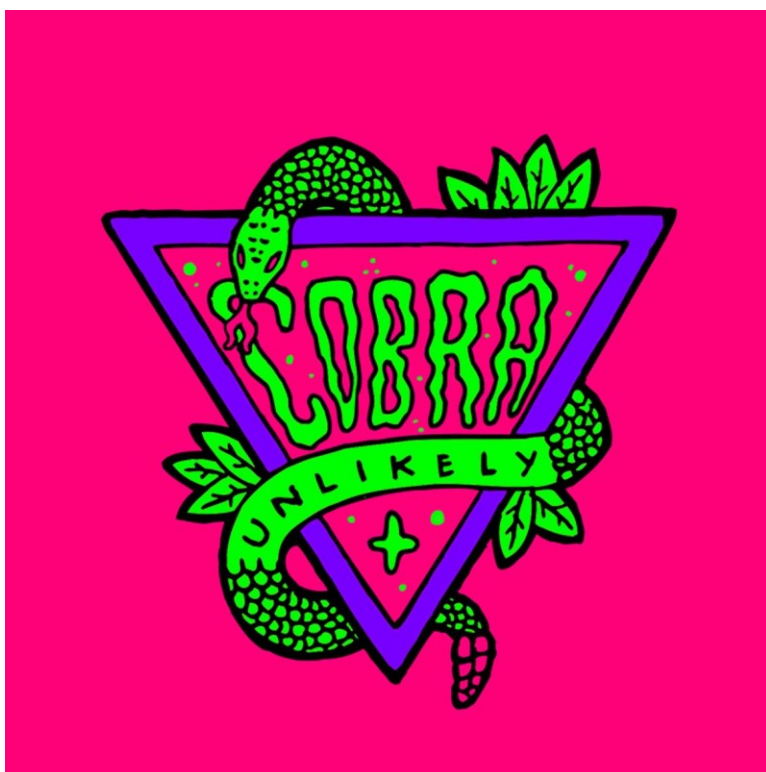
⁴ Como visto em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/pre-venda-do-novo-album-far-alaska>

4.2 MÚSICA, ILUSTRAÇÃO E PALAVRA

Na intenção de analisar não apenas o clipe, mas a identidade visual do disco, que antecede a experiência do clipe numa relação temporal, tendo em vista os potenciais referentes presentes em tais objetos, foi desenvolvida uma análise das ilustrações que acompanham o encarte do CD "*Unlikely*", cada qual com referência a uma das músicas. Trata-se de uma abordagem que contempla a análise e compreensão do signo enquanto experiência e parte integrante de um sistema.

Estas análises foram desenvolvidas com base nos estudos já apresentados, aplicados por meio de um quadro, no qual é apresentado, primeiramente, a ilustração presente no encarte referente à música, e em seguida a análise das relações entre as diferentes matrizes da linguagem. A ordem da disposição das análises segue a ordem das canções no disco.

Figura 27 - Ilustração da música “Cobra”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 02 - Análise da música “Cobra”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
O ritmo do início da música (mais lento) se contrasta com o de seu refrão (de volume mais alto e ritmo mais intenso).	Tanto o gesto implícito à voz (alteração de volume) quanto ao dos instrumentos, remetem à uma ideia de “ataque”.	
	O ataque se apresenta como característica da cobra, que na ilustração está em espreita, pronta para dar o bote.	A palavra “Cobra” serve como metonímia ⁵ para a característica de ataque e de animal peçonhento deste, que é citado na letra da música.

⁵ Como visto em “O Que é Comunicação Poética”, de Décio Pignatari, 2005.

Figura 28 - Ilustração da música “Bear”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 03 - Análise da música “Bear”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A música é marcada por uma levada de guitarra, de ritmo lento, e com o peso da distorção em evidência.	As características do som evidenciam a relação humano-instrumento do gesto do guitarrista ao executar a música.	
	Essa relação é ilustrada pela pata do urso (que aparece em <i>gestalt</i> na ilustração, pelo formato da parte de baixo da ilustração.	O urso (<i>bear</i>) se apresenta como metonímia de suas características de peso, lentidão e força.

Figura 29 - Ilustração da música “Flamingo”



Fonte: Filipe Anjo

Tabela 04 - Análise da música “Flamingo”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A canção é marcada, quase que em sua totalidade, pela levada da bateria e por seu suingue.	A sugestão do gesto do baterista, atrelado ainda à concepção da dança enquanto secundidade, estabelece a conexão som-gesto.	
	Tal gesto é expresso pelo movimento do andar, característico dos flamingos, como sugere a posição da perna deste na ilustração.	O flamingo se coloca como metonímea de tais características.

Figura 30 - Ilustração da música “*Elephant*”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 05 - Análise da música “*Elephant*”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
O início da música é marcado pela presença de uma sequência de notas rítmicas percussivas.	Tal sequência de sons é característico de um instrumento musical indiano, o <i>hang</i> .	
	O elefante se trata de um animal característico da cultura indiana, característica salientada pelos adornos em sua tromba, na ilustração.	O elefante (<i>elephant</i>) se trata de um índice da cultura indiana.

Figura 31 - Ilustração da música “Pig”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 06 - Análise da música “Pig”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
Trata-se de uma música caracterizada por um <i>riff</i> tocado na introdução da música, e por seu ritmo.	O <i>riff</i> característico é tocado em um <i>power slide</i> eletrônico, simulando sons característicos da música <i>country</i> norte americana.	
	A tipografia utilizada na escrita de “Unlikely” na ilustração remete às tipografias presentes em marcações, placas e brasões de ranchos.	O porco (<i>pig</i>) se encaixa como metonímea das características sonoras e visuais que remetem ao ambiente de uma fazenda.

Figura 32 - Ilustração da música “*Pelican*”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 07 - Análise da música “*Pelican*”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A música se diferencia das outras por um efeito utilizado na voz das vocalistas na volta da segunda repetição do refrão.	O gesto que simula tal efeito se exprime pelo formato dos lábios e pelo movimento da boca.	
	Tal referência aparece tanto na evidência do bico do pelicano na ilustração, quanto nos adornos colocados em seu pescoço.	O pelicano (<i>pelican</i>) neste caso, trata-se de uma metonímia de suas características físicas, que se relacionam com a música por contiguidade ⁶ .

⁶ Como visto em “O Que é Comunicação Poética”, de Décio Pignatari, 2005

Figura 33 - Ilustração da música “Pizza”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 08 - Análise da música “Pizza”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A música se caracteriza por um contraste de tonalidades e harmonias, sempre entre dualidades, com destaque para o segundo momento de transição no qual a é colocado um efeito que diminui o tempo da música.	Essas transições e transposições de elementos que são misturados ao longo da composição ficam demarcados também pelos gestos aos quais remetem (transições de ritmos, pedais, efeitos, modos de cantar, etc).	
	A pizza serve como ilustração dessa mistura de elementos, como os ingredientes que a compõe, sendo o momento de transição destacado, evidenciado na ilustração pelo derreter da pizza.	Neste caso, a pizza serve como metonímia de suas características compositivas que remetem, por semelhança e contiguidade, à características da música.

Figura 34 - Ilustração da música “Monkey”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 09 - Análise da música “Monkey”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
Diferente das outras músicas, esta não tem uma única característica marcante, e se destaca pelo misto de ritmos, melodias e harmonias. Há ainda uma percussão de ritmo tropical inserida num determinado momento da música.	A marca do gesto se caracteriza, portanto, por essas alterações e mudanças, nuances entre períodos de constância e de transições repentinas.	
	A relação com o macaco se dá tanto pelo movimento que este faz ao se locomover entre árvores, quanto pela referência tropical na música. Há ainda de se ressaltar desta ser a única ilustração na qual o personagem principal (animal) interage “rompendo” o limite delimitado pelo fundo.	O macaco (<i>monkey</i>), neste caso, mais do que a metonímia de suas características, é ainda a representação da personificação da banda, como evidencia o trecho “ <i>I’m from Nata!</i> ” (Eu sou de natal).

Figura 35 - Ilustração da música “*Armadillo*”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 10 - Análise da música “*Armadillo*”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A harmonia do início da música é marcada por um ritmo lento e um <i>riff</i> carregado de distorção, característico da música <i>country</i> americana.	O gesto, neste caso, se conecta aos instrumentos utilizados para geração de tais sons.	
	Essas relações criam um panorama que remete ao velho-oeste, daí a referência ao tatu, ao movimento de rolar deste, como evidente na ilustração.	O tatu (<i>armadillo</i>), neste caso, é a metonímia de seu próprio movimento característico, que faz menção ao ambiente do velho-oeste, no qual tanto ele se faz presente, como remete aos rolos de feno que rolam em meio ao terreno árido.

Figura 36 - Ilustração da música “*Rhino*”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 11 - Análise da música “*Rhino*”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
O ritmo, atrelado aos <i>riffs</i> de guitarra, são o fator que se destaca na sonoridade da música, caracterizados por uma métrica evidente.	O gesto evidencia um movimento constante e de característica forte.	
	Associa-se ao movimento constante e veloz de uma manada de rinocerontes em alerta.	O rinoceronte (<i>rhino</i>) serve como metonímia das características identificadas.

Figura 37 - Ilustração da música “*Slug*”



Fonte: Filipe Anjo

Quadro 12 - Análise da música “*Slug*”

Matriz Sonora	Matriz Visual	Matriz Verbal
A introdução da música é marcada por um tempo e um ritmo extremamente mais lento do que nas outras canções.	A marca do gesto fica implícita tanto pelos movimentos que geram os sons, quanto pela indicação de uma suposta dança.	
	A lentidão do movimento, tal qual do som, é a característica que remete à lesma.	Neste caso, lesma (<i>slug</i>) trata-se da metonímia de sua característica de lentidão.

Pode-se notar, no decorrer das análises, como as matrizes se correlacionam na leitura destes signos presentes numa mesma obra. Há que se destacar que, assim como evidente nas músicas “*Cobra*” e “*Monkey*”, a análise não descarta uma relação entre a letra da música e a imagem, ou mesmo o título das canções, porém, as relações estabelecidas entre som-imagem-títulos são de extrema importância, tendo em vista o fato de se tratar uma banda brasileira que canta em inglês.

Ao nomear as músicas tendo em vista não apenas seus aspectos verbais, mas também os sonoros, a banda possibilita ao público brasileiro, que em sua maioria não tem fluência na língua inglesa, memorizar e identificar as músicas mais facilmente. Um exemplo é a música “*Slug*”, que poderia ser chamada de algo como “*I can’t stop*” (frase repetida diversas vezes ao longo da música), porém, iconicamente, trata-se da música lenta do disco, fator que é evidenciado pelo no “*slug*” (lesma), por meio da contiguidade.

Dessa maneira, a característica de tradução entre linguagens se evidencia e é responsável pela geração de sentido, que só é possível pela relação entre as matrizes da linguagem. Ao longo da análise pode-se perceber que o que une as matrizes da linguagem, nestes casos, são as características em comum partilhadas pelas matrizes, e que se evidenciam pelo nome do animal escolhido de maneira metonímica.

Ou seja, as relações de semelhança e contiguidade, presentes tanto na dinâmica das gestualidades, quanto na marca do gesto, na conexão dinâmica e na descrição indicial, são o que, nesse caso, compõe as relações de intersemiose que se estabelecem entre as diferentes matrizes da linguagem e do pensamento, da perspectiva do leitor.

Assim, os demais desdobramentos, tal qual o próprio clipe de “*Monkey*” segue como base a mesma lógica propostas, ainda que a música se ressignifique à medida que aparece associada a diferentes signos imagéticos. O mais importante é compreender como ocorreu essa primeira interação entre música e imagem em sua relação espaço temporal, uma vez que tais materiais se colocam em posição indexical com relação ao próprio clipe.

4.3 MACACOS NA NEVE

O clipe da canção “*Monkey*” se passa em dois ambientes distintos: o primeiro ao ar livre, num local com montanhas ao fundo e o chão forrado de neve, durante uma nevasca; e o segundo no interior de uma loja de *arcades* (jogos antigos como fliperamas), que acompanham duas nuances presentes na estrutura tanto da música quanto de sua letra.

A música se inicia com ambientações produzidas por sintetizadores, que logo são acompanhadas pelo som da bateria e da guitarra, que criam uma harmonia

dissonante e introdutória, quase que abrindo espaço para a voz que aparece em seguida.

*“Diversas vezes... Diversas vezes...
 Diversas vezes eles me disseram: nem se importe
 Diversas vezes... Diversas vezes...
 Eu não me importei” (Far From Alaska, 2017 - traduzido pelo autor)*

Nesse primeiro momento, os integrantes da banda ficam expostos ao frio extremo utilizando apenas uma camiseta branca e uma calça preta, numa espécie de disputa referente à resistência ao frio. Um a um os integrantes da banda vão abandonando a competição, encerrando sua participação com um tapa na neve (semelhante ao gesto de desistência típico em esportes de luta).

Figura 38 - Frame do clipe de “*Monkey*”



Fonte: Youtube

Observa-se nesse ponto uma retomada das cores presentes no encarte do disco, tanto nos grafismos sobrepostos, quanto nos tênis utilizados por três dos membros da banda, assim como as ilustrações de animais, que aparecem no canto superior esquerdo da figura 23. Trata-se de uma relação indexical que faz referência a estética apresentada anteriormente, mas trabalhada com novos elementos.

Figura 39 - Frame do clipe de “Monkey”



Fonte: Youtube

O vídeo se inicia com um letreiro com os dizeres “*Far From Alaska Winter Games*” (Jogos de inverno da Far From Alaska), com a câmera em um movimento de pan, mostrando primeiramente o céu, até enquadrar os integrantes da banda, seguido pela introdução dos grafismos que circundam a imagem.

Nesse ponto, o tom introdutório dado pela música é o que rege o andamento da imagem, assim como a entonação e a melodia em torno da conjugação das palavras que, além disso, fazem menção à um início de diálogo. Ao não explicitar com o que “não se deveria importar”, a canção traz consigo uma questão em aberto, e cria-se uma expectativa de que a mesma seja respondida em seu decorrer.

Figura 40 - Frame do clipe de “Monkey”



Fonte: Youtube

Neste ponto, o ritmo da música se intensifica, há a adição do baixo junto aos demais instrumentos, e a guitarra deixa de realizar um som abafado, passando à um *riff* cheio de movimento e suíngue. O vocal, por sua vez, acompanha a intensidade da música e a mudança repentina.

*“Zona de trovoadas, desligue as luzes
O bom senso fez você errar
E espere um segundo, amigo, eu sou de Natal
Nunca iremos desistir até que ganhemos tudo” (Far From Alaska, 2017 -
traduzido pelo autor)*

Na imagem, observa-se a chegada da nevasca, e a própria montagem do clipe acelera a imagem na intenção de demonstrar como também os movimentos dos integrantes se intensificam, como uma reação ao frio causado pela neve. Os grafismos seguem aparecendo, agora delineando momentos específicos, como este.

A aparição da neve e a resistência ao frio coloca os integrantes da banda numa posição de resiliência. Na letra, existe uma referência direta, em primeira pessoa, à naturalidade dos integrantes da banda (que são de Natal - RN). Isso, associado à intensidade da música nesse ponto, serve como um contraponto ao “não se importar”, expresso na parte anterior.

A intensificação do som, nesse ponto, é como uma resposta ao estímulo e à dificuldade expressa na imagem, que se resume no “ser de Natal”, uma metonímia para

a própria resiliência, que se averigua no verso seguinte, quando dizem que “não irão desistir”, uma vez que eles “não se importam” (com as dificuldades).

Figura 41 - Frame do clipe de “Monkey”



Fonte: Youtube

Ironicamente, é exatamente nesse ponto da música no qual a vocalista, Emmily, desiste do desafio de resistir ao frio. A partir daí, a música mais uma vez altera seu ritmo e seu andamento, dando espaço à um *riff*, pesado e cheio de distorções, que não é acompanhado pelo vocal, ainda que a imagem realize alguns efeitos de distorção, numa relação direta com o som. Em seguida a música retorna à uma harmonia mais próxima da primeira estrofe.

*“Não sabia o que conseguiria quando comecei pela primeira vez
Muitas razões me fizeram ficar
Eu não me preocupava com os círculos sem fim
Eu não incomodava” (Far From Alaska, 2017 - traduzido pelo autor)*

Nesse momento, tanto música, quanto letra e a própria imagem, retornam ao primeiro momento. Assim como o som faz referência ao som do início da música, a letra retorna às questões do “não se incomodar” e na figura 27 observa-se novamente a composição semelhante à do início, apenas com a ausência da vocalista e com uma nova ambiência.

Figura 42 - Frame do clipe de “*Monkey*”



Fonte: Youtube

Assim como aconteceu na segunda estrofe, que agora se repete, um dos membros desiste, dessa vez Lauro, que repete o mesmo gesto de Emmily, seguido pela sequência de repetição da segunda estrofe e do *riff*, com as distorções na imagem se intensificando cada vez mais.

Figura 43 - Frame do clipe de “Monkey”



Fonte: Youtube

Ao fim do *riff*, o mesmo tem quatro de suas notas repetidas diversas vezes, simulando um efeito de *glitch* (travamento de arquivo digital), o que acontece no momento em que Rafael abandona a competição. É essa sequência que leva o clipe para seu segundo momento, que se passa na loja de jogos eletrônicos antigos.

Esse novo ambiente apresentado se opõem ao anterior: enquanto outro se tratava de um lugar aberto, claro e frio, a loja é fechada, escura e cheia de cores quentes. É nele onde reside o fliperama no qual duas personagens, interpretadas por Emily e Cris, jogavam o “Jogos de Inverno do FFA”, até o jogo travar.

A música, nesse ponto, tem a adição de um sintetizador acompanhando o *riff*, até seu fim, dando espaço ao que seria a segunda parte, ou terceira estrofe da música. Uma nova atmosfera sonora é criada pela harmonia, constituída por um ritmo tropical, latino, caracterizado pelo som de um bongô, enquanto a guitarra traça uma melodia mais aguda e ritmada.

“Eu tenho isso
 Eu me apaixonei pela tempestade perfeita
 E agora estou tropeçando em uma onda de sorte
 Não se preocupe, nem tente, isso é indefinido
 Sob sua pele, vamos nos arrastar para a mente” (Far From Alaska,
 2017 - traduzido pelo autor)

A estrofe é cantada com uma entonação mais delicada, sugestiva, quase um sussurro, repetidas vezes, enquanto as imagens mostram uma sequência das

personagens interagindo com a dona do estabelecimento, na intenção de consertar o *videogame*.

Figura 44 - Frame do clipe de “*Monkey*”



Fonte: Youtube

Nesse ponto, o que se observa é que as imagens têm muito mais uma ligação sugestiva, com as características do som, nesse ponto, do que imediatamente com o trecho da letra da música, uma vez que são as características sonoras impressas pela marca do gesto, expressas de maneira sugestiva nas características da imagem. Por fim, o clipe termina com a volta da frenese do *riff* de guitarra que já havia aparecido, enquanto o jogo é consertado, e na volta à ele, Edu perde o *game*, numa referência direta ao jogo *Mortal Combat*, expressa pela palavra “*fatality*” e sua imagem.

Figura 45 - Frame do clipe de “Monkey”



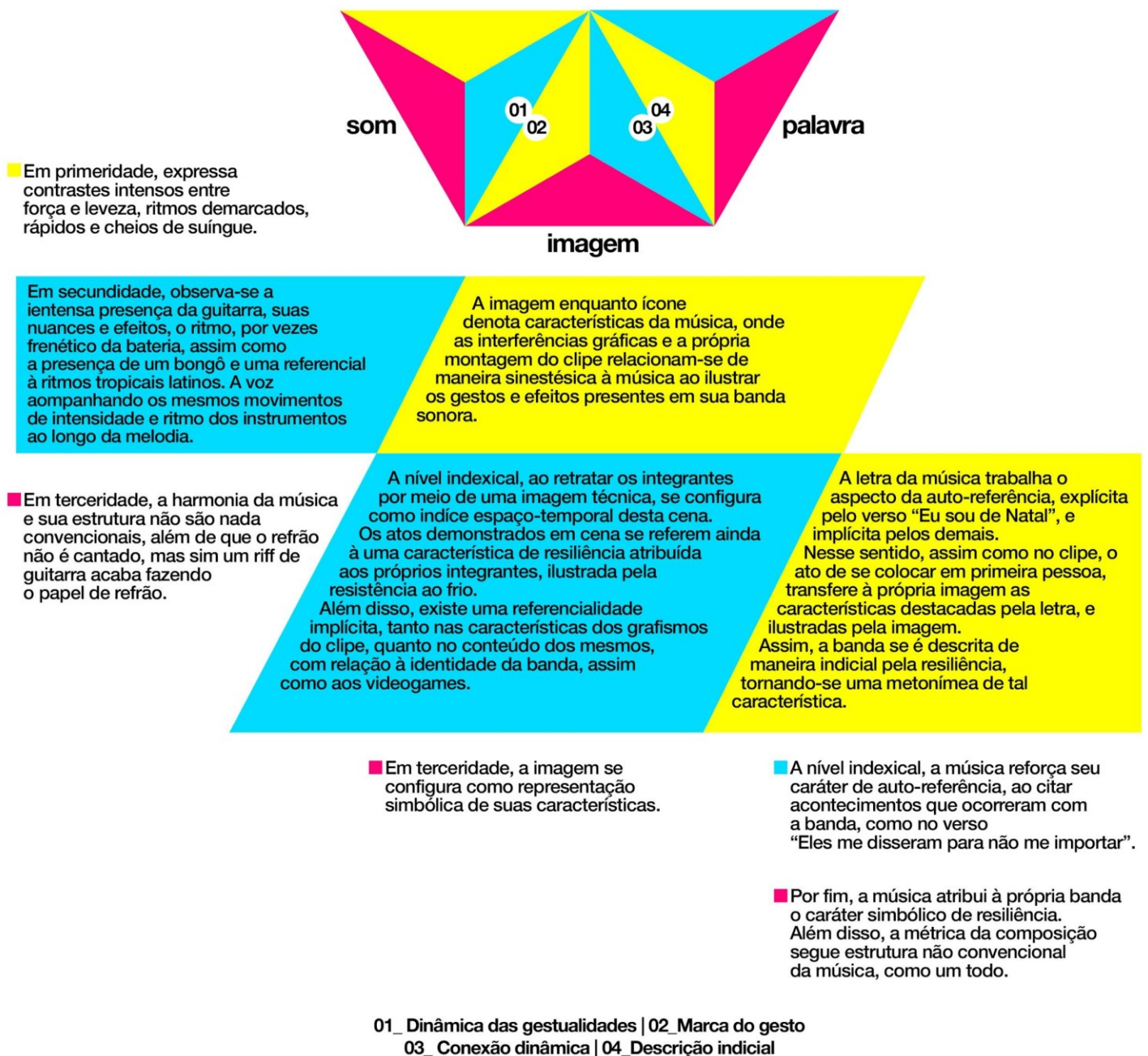
Fonte: Youtube

Por fim, o que se pode observar por meio da análise de relação entre as matrizes de linguagem, é que o clipe serve como uma grande metáfora das condições e da característica de resiliência intrínseca à banda e sua naturalidade. Assim como na relação entre som, ilustração, e título, a relação entre música, clipe e letra, faz uma auto-referência, mas apresentam uma nova visão diferentes sob esses mesmos aspectos.

Se no primeiro caso a personificação é expressa metonimicamente pela figura do macaco e suas características, no clipe tal ato é realizado de maneira icônica, a medida que os próprios integrantes interpretam a si mesmos. Porém, essa literalidade, expressa pela imagem, leva para os atos realizados, para o contexto, a função metafórica de se conectar à palavra. Não só os instrumentos ou a voz evidenciam quem toca ou fala, nesse caso, mas imagem e palavra também contribuem para isso.

É justamente nesse ponto que a dinâmica das gestualidades e a marca do gesto, assim como a conexão dinâmica e a descrição indicial, se encontram, nesse caso, uma vez que tudo gira em torno dos membros da banda, das histórias e das vivências destes, à medida que a imagem do resistir ao frio, torna-se o indício que representa a resiliência expressa pela letra. Não o bastante, essa imagem, que é tão recorrente no clipe, faz ainda referência ao próprio nome da banda.

Figura 46 - A relação entre matrizes de linguagem no clipe de “Monkey”.



Fonte: O Autor.

Outro detalhe que chama atenção no clipe, é a recorrência das intervenções gráficas que fazem referência à *videogames* (além, é claro, da segunda parte do clipe, onde essa referência fica ainda mais evidente). Estas, podem ser atribuídas tanto à um apelo estético, característico da própria banda, como uma estratégia de traçar um paralelo entre o videoclipe e este tipo de mídia.

O clipe, enquanto instrumento de guerra, serve para a banda como um material de divulgação, e tais intervenções se dão por conta de interesses como este, também. Hoje, o Youtube, plataforma onde o vídeo se encontra, tem uma enorme comunidade que consome conteúdos relacionados à jogos, e, portanto, usufruir de tal estética tem relação com a performance do próprio na plataforma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se observa ao longo dos desdobramentos da análise é a concepção do signo enquanto uma unidade básica, tal qual uma célula, estruturada dentro de um organismo complexo, intersemiótico, sinérgico, interdependente e plural, no qual as relações entre signos se dão de maneira tão natural e constante quanto o próprio pensamento.

Trata-se de uma estrutura fundamental, que conecta diferentes signos, de diferentes matrizes de linguagem, atribui significados, e que existe em função do mundo material, mas ausente deste. Nesse sentido, compreender e analisar uma obra e seus referenciais mais próximos, como realizado neste trabalho, se assemelha ao trabalho de um físico, que observa e analisa o sistema solar, para assim compreender as leis que regem desde a menor partícula, até a grandiosidade do universo.

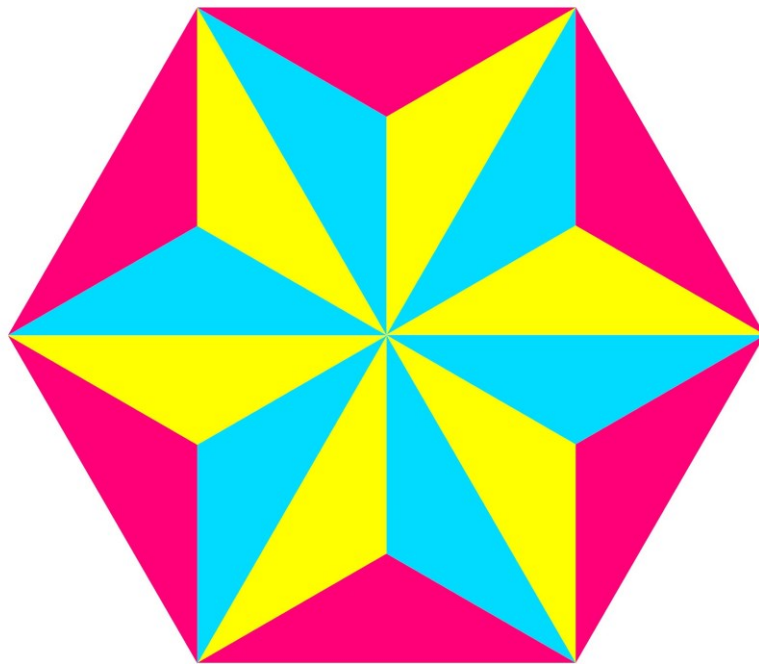
Ao compreender como a canção “*Monkey*” estabelece uma relação com as imagens presentes em seu videoclipe, compreende-se -necessariamente- também de que forma som, imagem e palavra se relacionam. Trata-se da prova-real de uma espécie de equação que rege essa relação (ainda que complexa, multifacetada e subjetiva).

Assim, da mesma forma como a força que determina a aceleração do cair de uma maçã está para a força gravitacional de interação entre Via Láctea e Andromeda, o *modus operandi* da análise do presente trabalho está para os demais signos ou sistemas sógnicos que possam vir a ser analisados e compreendidos pela mesma lógica.

Nessa perspectiva, se estabelece uma relação entre macro-escalas e micro-escalas. Assim como partícula e universo se relacionam, os diferentes signos também, à partir de sua irredutibilidade tríade, como representado pela figura 2, no início deste trabalho.

À partir de tal representação, e ainda da representação da figura 9, que mostra como os signos se conectam numa relação entre categorias, pode-se estruturar e representar as relações estabelecidas entre os signos pelo seguinte padrão:

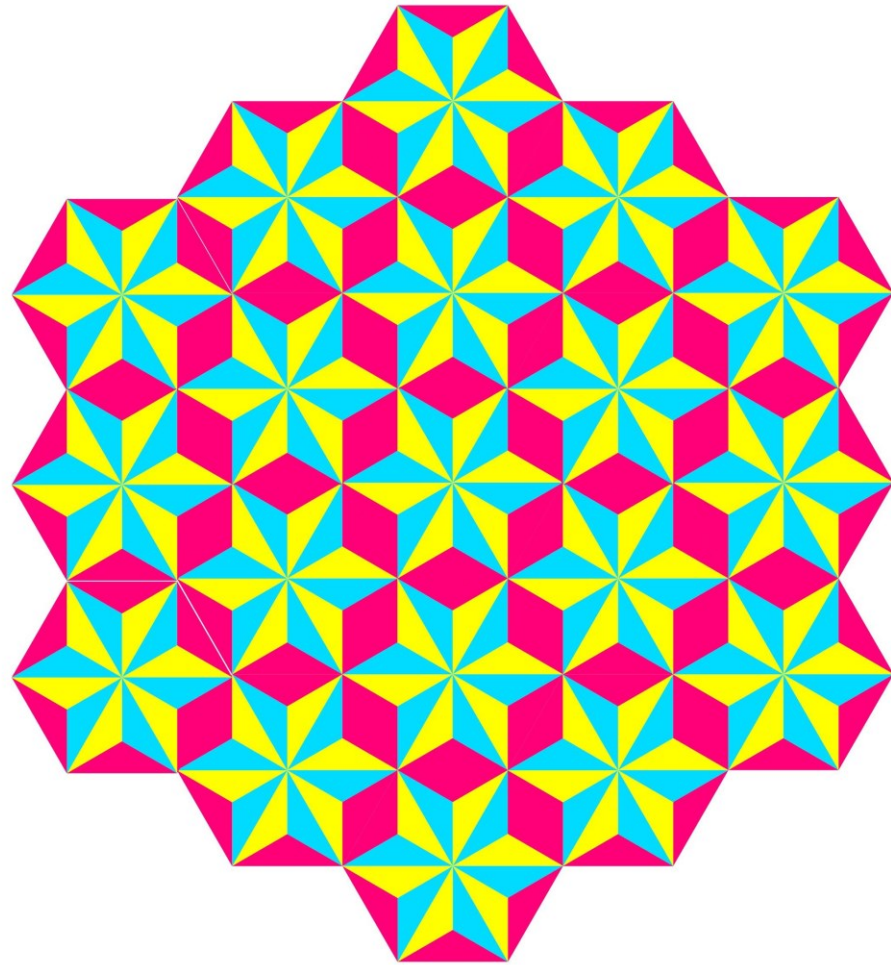
Figura 47 - Padrão de representação da interação entre signos.



Fonte: O autor.

Adotando esse padrão como representação da interação entre signos de diferentes matrizes, pode-se, à partir dele, representar uma escala ainda maior de interações entre diferentes signos por meio de sua repetição:

Figura 48 - Repetição do padrão de representação da interação entre signos.

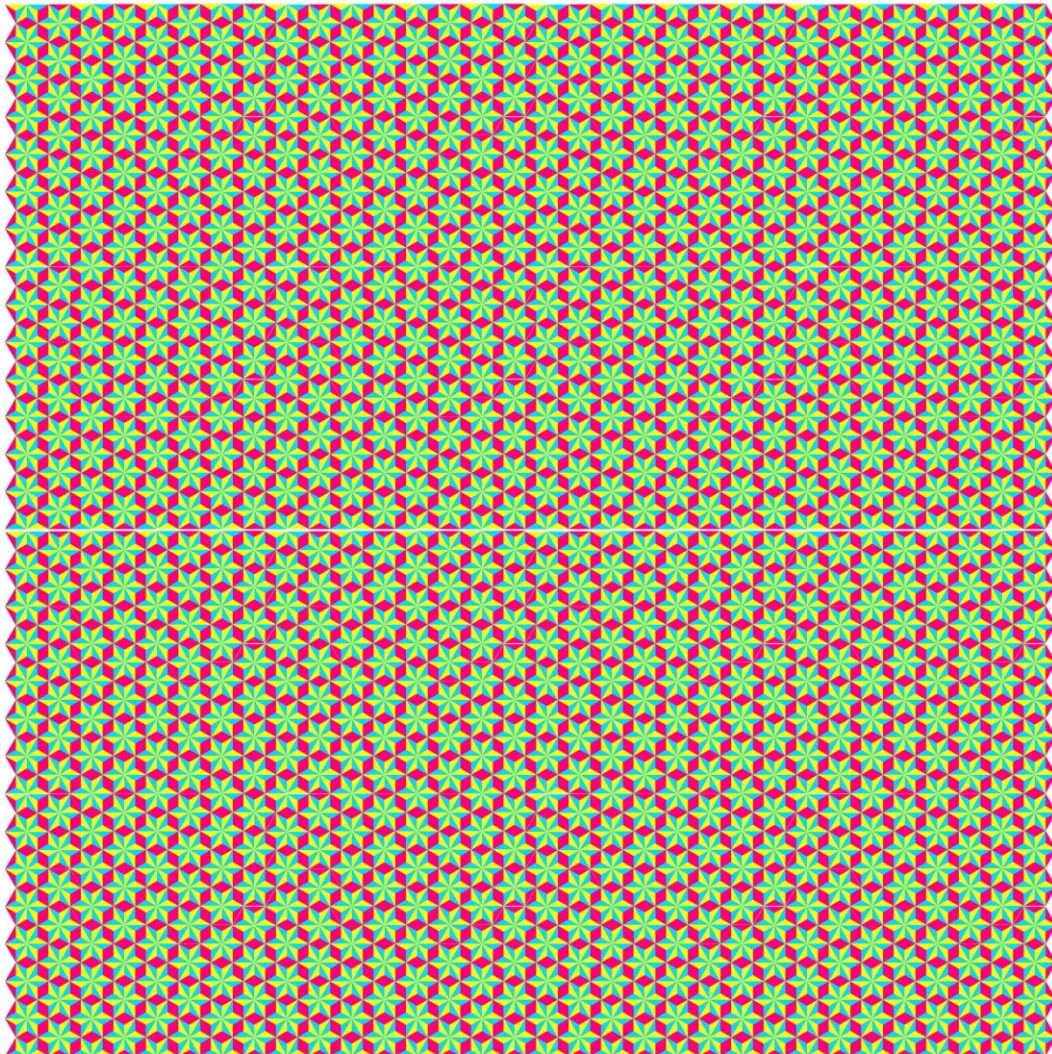


Fonte: O autor.

Essa figura, que se trata de um fractal, demonstra como, portanto, os signos, ainda que de diferentes matrizes, interagem em sua composição tríade, estabelecendo relações de contiguidade e continuidade, à medida que posicionam nessa configuração.

Assim, seguindo o raciocínio de relação entre macro e micro-escalas, à partir da repetição do fractal presente na figura 33, constitui-se a seguinte imagem:

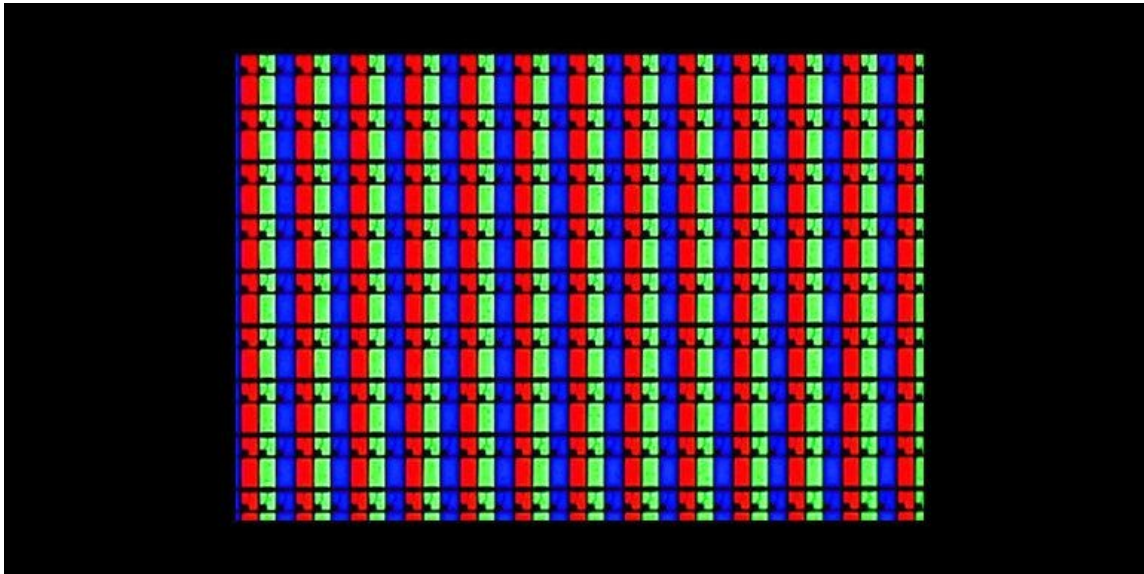
Figura 49 - Fractal de representação da interação entre signos.



Fonte: O autor.

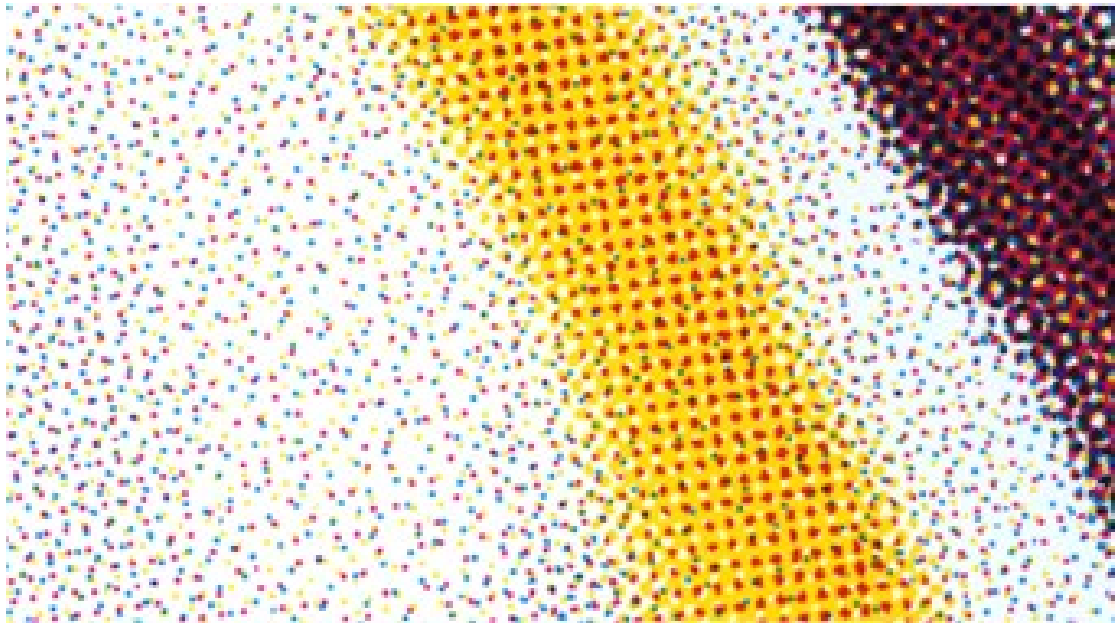
Na figura 33 quase não é possível distinguir os triângulos que representam os signos, tampouco sua divisão triádica. Além disso, essa representação muito se assemelha à representação das cores em meios digitais e impressos, como visto nas figuras 34 e 35. Essa observação, que ocorre no eixo da similaridade, possibilita compreender a grandiosidade das relações entre signos e linguagens, tal qual a sutileza de sua percepção.

Figura 50 - Representação dos pixels.



Fonte: Wikipedia.

Figura 51 - Retícula.



Fonte: Formags.

Da mesma forma como os pixels ou a retícula só podem ser percebidos se observados de perto, as interações entre as matrizes da linguagem e os signos, também. Porém essa observação não ocorre ocasionalmente na relação entre signo e interpretante, dada as circunstâncias e os costumes ligados ao consumo, ao déficit de atenção e à sociedade do espetáculo, e sobretudo à forma como o sujeito se relaciona com a quantidade de sons, imagens e textos no dia-a-dia.

Ou seja, no cotidiano, o interpretante se enquadra na condição de sujeito que, em sua experiência, enxerga, e é influenciado pelos signos que o cerca, mas não os reconhece (ou não identifica essas relações de contiguidade e continuidade). É como olhar para a imagem projetada na tela do computador, gerada pelas luzes vermelha, verde e azul, presentes em sua tela, condensadas num espaço tão pequeno que chega a ser imperceptível, mas se não fosse pela interação de tais cores, a imagem em sua totalidade não existiria.

Compreender as interações entre signos presentes na experiência cotidiana é o que contextualiza a representação da figura 32. Trata-se da interação do barulho do motor, com a música que toca no rádio, com a buzina do lado de fora, com o sinal vermelho, com a imagem do pedestre, sua roupa, sua postura e seus trejeitos, com a notícia lida no celular, com o *outdoor*, além de ter de considerar os demais estímulos sensoriais que sucederam o suposto instante. Tratam-se de infinitas interações intersemióticas que ocorrem tão rápidas quanto as sinapses podem ser.

Não o bastante, na micro-escala, ao considerar a ideia de interface de Flusser, seria como compreender a essência dessas interações intersemióticas aplicadas à própria computação, desvendando códigos que regem as representações digitais dos signos, à partir da mesma lógica.

Assim, o presente trabalho não apenas contempla seu objetivo principal de analisar e apontar as relações entre as matrizes de linguagem presentes no clipe de "*Monkey*", como ainda abre precedente para estudos que contemplem concepções mais aprofundadas dos fenômenos.

Como dito anteriormente, se na astrofísica se faz necessário compreender o funcionamento das forças responsáveis pelo cair de uma maçã, para analisar as forças que regem o universo, na semiótica se faz necessário atestar o funcionamento das interações entre alguns signos, para assim aferir como essas ocorrem em diferentes escalas, ainda que sempre estando fundadas em subjetividades intrínsecas ao signo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1951.
- BENJAMIN, Walter. **A pequena história da fotografia**. In: Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras Escolhidas, v.1.
- CAPELLER, I. . **Youtube your Facebook! A reconfiguração dos dispositivos audiovisuais na internet e as novas plataformas digitais entendidas como aparelhos de captura e/ou como máquinas de guerra**. Revista Z cultural (UFRJ) , v. VII, p. 06, 2012.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraposto, 1997. Tradução Estela dos Santos Abreu.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992. 232 p.
- DRIGO, Maria Ogécia. **Comunicação e cognição: semiose na mente humana** / Maria Ogécia Drigo. – Porto Alegre: Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007. P.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. 92 p.
- _____, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224 p.
- GIL, Antonio C. **Como Elaborar Projeto de Pesquisa**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- HAN, Byung-chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015. Tradução Enio Paulo Giachini.
- IAZZETTA, Fernando. **O que é música (hoje)**. In: I Fórum Catarinense de Musicoterapia, 2001, Florianópolis. Anais do I Fórum CATarinense de Musicoterapia. Florianópolis: Unisul, 2001. v. 1. p. 5-14.
- IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1992. 137 p. (Coleção estudos).
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24. ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2007. 109 p.
- MARTINEZ, José Luiz. **Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce**. Opus, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p.10-19, out. 1999. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/viewIssue/6/8>>. Acesso em: 08 jul. 2016.
- _____, José Luiz. . **Música, semiótica e multimidialidade**. Revista da Fundarte , Montenegro - RS, v. 4, n.7, p. 32-39, 2004a.
- _____, José Luiz. . **Música e Intersemiose**. Galáxia (PUCSP) , São Paulo, v. 8, p. 163-189, 2004b.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME, 1995. v. 1. 154p

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 337 p.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 217 p.

PONTY, Maurice Merleau. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1948. Organização e notas de Stéphanie Ménasé; tradução Fabio Landa.

SAMPAIO, Gabriel Dias Hiera. **TRANSIGNIFICAÇÃO ENTRE LINGUAGENS APLICADA À FOTOGRAFIA AUTORAL**. 2017. 101 f. TCC (Graduação) - Curso de Design Gráfico, Departamento de Design, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. 431 p.

_____, Lucia. **Imagem, Cognição, Semiótica e Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2004. 153 p.

_____, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2015. 186 p.

TEIXEIRA, Carlota Gomes. **Praxinoscópio**. 2015. Disponível em: <<https://sites.google.com/a/aebenfica.org/portefolio-carlota-teixeira/glossario/praxinoscopio>>. Acesso em: 24 out. 2018.

TÜRCKE, Christoph. **Cultura do déficit de atenção**. Serrote, n. 19, p. 51-61, março 2015.

YOUTUBE. **Youtube Para A Imprensa**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/press/>>. Acesso em: 24 out. 2018.