
Vidas Volantes: Análise dos Processos Intersemióticos nas Obras de Alexandre Veras e Breculê¹

Claudia Aguiar Cabral²
Mariana Fontenele Braga³

Resumo

Este trabalho se propõe a realizar uma análise do documentário *As vilas volantes: O verbo contra o vento*, do cineasta Alexandre Veras, e da música *Vidas volantes*, da banda Breculê, a partir do ponto de vista da teoria da tradução intersemiótica. Para tanto, a pesquisa busca embasamento teórico nos estudos de autores como Charles Peirce, Roman Jakobson, Luiz Tatit e Lucia Santaella. A partir da revisão bibliográfica e da interpretação das obras, o objetivo deste estudo é investigar os elementos equivalentes nos sistemas semióticos das duas narrativas.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Função poética; Música; Documentário; Vidas Volantes;

Introdução

A obra *As vilas volantes: O verbo contra o vento (2005)* do cineasta cearense Alexandre Veras retrata a história de uma antiga vila de pescadores soterrada por uma duna, advinda da forte ação dos ventos, há mais de 50 anos. O documentário busca verbalizar e ilustrar as memórias e os sentimentos vivos nas mentes das pessoas que viveram naquele lugar. Para tanto, o diretor mescla depoimentos com experimentações imagéticas e sonoras que também carregam em si a possibilidade de construir a narrativa.

Cinco anos após o lançamento do documentário, os compositores Pedro Fonseca e Fábio Marques escreveram a música *Vidas volantes*, presente no álbum homônimo da banda Breculê. Baseada na obra de Alexandre Veras, a canção conta, por meio de palavras e notas musicais, dentro das particularidades da sua linguagem, a mesma história.

¹ Trabalho apresentado na IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Graduada em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza - Unifor, e-mail: clauartart@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do Curso de Jornalismo da Universidade de Fortaleza, Unifor, e-mail: mfontenele@unifor.br

O objetivo central deste trabalho é analisar as duas narrativas, buscando os elementos equivalentes nos dois sistemas semióticos. Quer dizer, investigar de que modo os signos presentes em duas linguagens distintas exercem funções semelhantes em seus respectivos canais. Entendemos aqui esse trânsito de signos como o processo de tradução intersemiótica, que consiste, neste caso, na recodificação da mensagem do documentário para a música.

1. Os sentimentos indivisíveis e a infinita ressignificação do mundo

Analisando as obras *As vilas volantes: O verbo contra o vento* (2005) e *Vidas volantes* (2010) de acordo com a teoria dos processos de comunicação, proposta por Roman Jakobson (2007), podemos identificar a predominância da função poética e, conseqüentemente, o uso da linguagem poética em suas narrativas. Isso significa dizer, segundo Gonçalves (1999, p.90), que a montagem do documentário e a estrutura da música “se despem das ideias para criar um diapasão entre forma e conteúdo, som e sentido. Lapidam a palavra para torná-la propícia a novos conteúdos, à surpresa de descobrir em suas lascas motivações encobertas”. Nestas obras, a forma como se conta é a própria mensagem.

A linguagem poética, segundo Décio Pignatari (2006), é a constante criação de linguagens e a infinita ressignificação do mundo. A cada poema ou obra de arte que se insere nessa perspectiva poética, o artista cria uma nova linguagem. Quer dizer, a partir da combinação de signos já conhecidos, cria uma nova forma de interpretá-los.

Na música popular, a linguagem poética é parte essencial. É possível que a tentativa de enxergar a musicalidade em todas as linguagens da arte seja a própria investigação da função poética. Isso se dá pela maneira singular de comunicar da música, pela junção da linguística com a melodia. Já no cinema, a linguagem poética se manifesta na subjetivação da imagem.

Para perceber e analisar a poeticidade das linguagens, além da nossa própria sensibilidade e subjetividade, existem algumas ferramentas importantes. Trata-se da semiótica peirceana, com seus conceitos de primeiridade, iconicidade e linguagem icônica.

1.1 As raízes da poeticidade

Encontramos nos estudos da fenomenologia de Charles Sanders Peirce (1839-1914) conceitos importantes para tecer esta análise. A fenomenologia acontece a partir da incansável observação da vida, sendo a mais primária das ciências positivas. Dessa observação, surgem os fenômenos, que são tudo aquilo que aparece à mente. Para tornar possível o estudo dos fenômenos, Peirce elencou três categorias presentes em todos eles, a saber: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

A primeiridade é a categoria que representa a consciência imediata, o sentimento primeiro, sem filtros. São elementos que não possuem referência anterior ou futura. Essa categoria é composta, segundo Peirce, por qualidades de sentimentos presentes no instante, no agora. A segunda categoria, chamada secundidade, é baseada na alteridade. É o momento em que percebemos a vida ao nosso redor e começamos a agir e reagir, o momento seguinte às sensações categorizadas na primeiridade. Já a terceiridade, se refere aos processos mediativos. Quer dizer, ela sintetiza as duas primeiras categorias de forma intelectual, mediando a consciência e o que é percebido, chegando a uma interpretação. É aí que nos deparamos com o signo, que carrega essa função de representar alguma coisa.

Assim como todos os estudos de Peirce, o signo também é categorizado a partir de tríades, tendo como base o estudo das relações que se apresentam nele, que são, segundo Lucia Santaella (2012): 1) a relação do signo consigo mesmo; 2) a relação do signo com seu objeto; 3) a relação do signo com seu interpretante.

O tipo de signo que está mais evidente nos objetos estudados neste trabalho é o ícone, signo ligado à primeiridade e presente na segunda tricotomia. Tal signo, na verdade, não é capaz de representar, pois trata-se da simples qualidade na relação com o objeto. Sendo assim, o ícone é um quase-signo, é algo que se dá à contemplação.

Os ícones são divididos em ícone puro e hipoícone, subdivididos, ainda, em imagem, diagrama e metáfora. Para a análise das obras propostas neste trabalho, é importante a aproximação do conceito do ícone puro. A este nível de iconicidade, nos é permitida apenas alguma aproximação de seu conceito, visto que, para Peirce, o ícone puro não existe e é apenas imaginável. E é por isso que nos interessa: por ser livre e capaz de abarcar os sentimentos que não podem ser conceituados.

O filme de Alexandre Veras e a música da banda Breculê são dotados desses aspectos em seus processos comunicativos. O filme é caracterizado pela constante incitação de sentimentos indivisíveis em nós, espectadores. Veras nos transporta para dentro dessa qualidade de sentimento, tornando latente o caráter icônico da linguagem do filme documentário e ressignificando-a. Do mesmo modo, naturalmente, Breculê nos coloca em estado contemplativo e é possível perceber os signos sonoros e linguísticos passeando em nossos ouvidos numa constante tentativa de ser o vento, o tempo, a duna. Ambas as obras têm a função de transmitir qualidades de sentimentos, ainda que veiculem ideias. As ideias aparecem aí para serem sentidas e não explicadas.

2. A narrativa das imagens

Os aspectos narrativos vindos da literatura são aplicáveis a qualquer outra linguagem. Entretanto, cada uma dessas linguagens traz também ferramentas que lhes são exclusivas em seus processos. O cinema, por exemplo, dispõe de muitos elementos não verbais que exercem a função de comunicar. Estão ligados, principalmente, ao trabalho de câmera e de montagem do filme. Teceremos aqui para uma breve explanação acerca de alguns elementos narrativos exclusivamente cinematográficos.

Os trabalhos de câmera, segundo Michael Rabiger (2007), estão divididos em duas categorias: a da câmera fixa e a da câmera móvel. Estas se subdividem e têm várias possibilidades de significado. A câmera fixa pode trazer uma ideia de estabilidade, de contemplação ou até mesmo de paralisação frente a um evento impactante. Dentro desta categoria, temos alguns planos possíveis, como o plano breve, o contínuo, o close e o aberto. A câmera móvel é dividida em movimentos que, assim como os nossos próprios, são sempre determinados por algum motivo. O movimento determinado pelo objeto em foco é um modo de interação passiva guiada por ele, enquanto o movimento determinado pela busca, tem um caráter ativo, que tenta pressupor e investigar situações que ainda não estão claras.

A montagem do filme também influencia diretamente o processo narrativo cinematográfico. O cineasta Eisenstein (1990) propôs algumas categorias que estão ligadas à linguagem musical, são elas a montagens métricas, rítmicas, tonais, atonais e intelectuais. As montagens métricas são ligadas a um tamanho fixo dos planos, como

num compasso musical. Existe ali uma proporção de tempo pré-estabelecida e o conteúdo dos planos será sempre subordinado a esta proporção. No caso das montagens rítmicas, é o conteúdo do plano que rege o seu tempo e a ação da montagem de um plano para outro. A tonal se dá na sensível observação do todo. Nessa categoria, toda a mensagem presente no plano, como o som, a luz, os movimentos, etc, influencia na sua construção. Já a atonal, acontece no conflito das categorias anteriores, pretendendo atingir um outro nível de entendimento, não podendo ser vista, e sim sentida. Por fim, a montagem intelectual diz respeito à construção de um discurso a partir da associação de imagens; quer dizer, dá-se a partir do conflito e da justaposição de sensações e mensagens associativas.

3. A narrativa dos sons

Relacionando o ritmo, a melodia e harmonia, elementos essenciais da música, com os conceitos da semiótica peirceana, é possível percebê-los para além dos termos da teoria musical, alcançando uma maior imersão. Esse caminho abrirá espaço para uma análise pelo menos aproximada do que nos interessa na relação do receptor com a música. Quer dizer, não nos interessa, aqui, pensar sobre a música de maneira técnica, e sim de uma forma mais subjetiva.

O primeiro elemento a ser analisado é o ritmo, que é muito ligado à primeiridade, mas, dentro da sua vasta gama de possibilidades, pode ainda conter aspectos de secundidade e terceiridade. Segundo Lúcia Santaella (2005), a relação do ritmo com a primeiridade está ligada à possibilidade de percebê-lo em elementos da natureza, como o som das ondas quebrando na beira do mar ou da chuva caindo no chão. Entretanto, sendo uma unidade capaz de medir e controlar o movimento musical no tempo, o ritmo também pode ser entendido como uma lei. É quando as figuras rítmicas se encontram em fórmulas convencionais. Quando trazemos isso para o pensamento, tendemos entender o ritmo no nível da terceiridade. Porém, mesmo no nível da terceiridade, o ritmo conserva sua inclinação para a primeiridade.

O ritmo é uma propriedade, um “esqueleto” para a melodia, elemento musical que está sob o domínio da secundidade. A melodia apresenta propriedades como a da dimensão e a da direção. A dimensão diz respeito à extensão da altura das notas (a

distância entre a nota mais grave e a mais aguda) e também à sua duração. A propriedade de direção está muito ligada à narrativa musical. A melodia pode se mover de maneira lenta ou rápida, pode alcançar notas agudas ou graves, e esse movimentos são capazes de construir um enredo melódico perceptível aos nossos ouvidos.

O elemento mais ligado às leis e convenções é a harmonia. É justamente ele quem define a tonalidade da música, sendo também a propriedade capaz de determinar quais notas cabem numa melodia. É por esse motivo que a harmonia está mais inclinada para a terceiridade.

3.1 A canção popular e seu lugar híbrido de manifestação

Depois de conhecer e analisar os elementos estruturais presentes na música, chegamos ao fator que diferencia a canção de todas as outras manifestações musicais: a letra. A musicalização da letra, derivada da linguagem oral, tem o poder de perenizar o conteúdo da fala. Para analisar a canção, usaremos alguns conceitos semióticos teorizados por Luiz Tatit (1998), visto que teorias musicais e linguísticas não dão conta da categorização desta manifestação artística singular.

O primeiro deles fala sobre o andamento, que está ligado ao som e ao ruído. Podemos definir como ruído todos os fatores que provocam uma aceleração, uma desordem no andamento da música, enquanto o som corresponde a desaceleração, à consonância com as regras musicais pré-estabelecidas naquele contexto. É importante deixar claro que o ruído não é simplesmente um elemento responsável por desestabilizar a música, mas sim parte essencial dela.

Outro conceito importante é o do tempo, que se refere à continuidade e à descontinuidade. O que nos interessa aqui é o fluxo de informações que vai da obra para o receptor através da melodia, o que nos leva a um nível profundo, capaz de ser comum à expressão e ao conteúdo. O movimento dessa mensagem pode ter momentos diferentes na sua extensão, os quais são classificados como continuidade (euforia) e descontinuidade (disforia).

Em seguida, os conceitos de aceleração e desaceleração dizem respeito à velocidade na música e suas implicações na emissão da mensagem. A melodia veloz é responsável por evidenciar as descontinuidades e os contrastes na música, pondo a fala

mais próxima dos elementos musicais. Esses elementos de aceleração evocam a aparição de artifícios capazes de recuperar a continuidade da música e promover a desaceleração, chamados de formas de concentração. As formas de concentração podem aparecer como tematização e refrão. Ambos, segundo Luiz Tatit (1998, p. 96) “visam “refrear” a velocidade do tempo, ressaltando os elos de junção melódica”. Já a melodia lenta visa alcançar maior consonância com o sujeito e proporcionar maior deleite e atenção por entre os elementos musicais, dando atenção a cada fragmento do processo da condução melódica.

Essas categorias são usadas para análises mais detalhadas e coesas dos aspectos semióticos da música. Neste trabalho, serão melhor sistematizadas e exemplificadas no terceiro tópico, por meio da análise da música *Vidas volantes*.

4. Transcribando formas, recodificando mensagens

A tradução intersemiótica, de acordo com os estudos de Jakobson (1969), pode ser definida como um artifício de recodificação da mensagem. Quer dizer, ao traduzirmos um texto verbal para uma outra linguagem como, por exemplo, para a dança, não estamos meramente transportando signo por signo de uma linguagem para a outra, e sim recodificando uma mensagem como um todo, transformando-a de acordo com o novo suporte que a abrigará.

Julio Plaza rompe os limites que ainda mantinham a tradução ligada apenas à linguística, abrindo caminhos para pensarmos a tradução intersemiótica entre diferentes linguagens e, ainda, como uma nova obra, autônoma, sem o compromisso de ser fiel à obra traduzida. Para teorizar estes pensamentos e alcançar uma visão menos restrita à linguística, o autor buscou embasamento para uma abordagem semiótica a partir dos estudos de Peirce.

Entenderemos as obras aqui como sistemas semióticos, a fim de lançar um cuidadoso olhar analítico sobre seus elementos, narrativas e semioses na perspectiva da tradução intersemiótica. Para realizar a análise a seguir, abordaremos aqui a tradução intersemiótica como transcrição de formas.

Com base nos conceitos estudados até aqui, realizaremos a análise das duas obras propostas a partir de três categorias elegidas: o verbo, o tempo e o vento. Entenderemos agora como acontece o trânsito dos signos nessas duas narrativas.

4.1 O verbo

A memória é o fio condutor da realização do filme, é em torno dela que gira toda a trama. As histórias contadas pelos antigos moradores são o que restou daquela vila, apagada pelas dunas trazidas pela ação dos ventos. Desse modo, "o verbo", presente no título do filme, representa a conservação da memória por meio do discurso oral. Carregada de imagens e significações, a palavra “verbo”, nesse contexto, pode ser classificada, então, como o signo verbal dessa ação de conservar, por meio das palavras, as memórias guardadas de um tempo passado, estabelecendo uma relação metafórica.

No filme, essa palavra se transforma em imagem, som e também em outras palavras. Um exemplo é a cena da conversa entre Vicente Pedro e Chicó. Os amigos de longa data estão sobre a duna que soterrou a vila onde costumavam viver. Um deles remonta, verbalmente, cada compartimento de sua antiga casa branca. Caminham olhando ao redor da vasta extensão de terra e vão rememorando, aos poucos, onde ficavam as casas de seus amigos pescadores, apontando as direções.

O trabalho de câmera na cena descrita e em toda a extensão do filme age em consonância com essa narrativa de resgate do passado. Com planos médios focando nas expressões dos personagens, podemos absorver os sentimentos que inundam suas falas e, assim, transportar-nos por entre suas emoções, criando certa ligação de empatia com suas histórias. Os longos planos abertos que captam as longínquas paisagens nos põem em estado de contemplação, como quem mira o horizonte e relembra seu passado. Tais planos estão diluídos por toda a extensão do filme e evocam os elementos da natureza como verdadeiros personagens.

No trânsito desses signos para a linguagem musical, a memória e a tradição são representadas, por exemplo, pelo ritmo da música. Trata-se da utilização das células rítmicas do maracatu cearense, estilo musical tradicional do estado, ligado ao carnaval. A utilização de tal ritmo conota um retorno às raízes desse povo.

Na música *Vidas volantes*, a banda Breculê optou por adaptar as frases rítmicas do maracatu à sua própria identidade musical. Foram usados os instrumentos de percussão típicos do maracatu, como o triângulo, a zabumba e o chocalho, somados a pratos percussivos, tocando numa dinâmica mais mansa, muito diferente da energia que emana dos desfiles carnavalescos. A esse ritmo misturam-se instrumentos como violão, piano e trompete, além das vozes aveludadas dos dois cantores, trazendo a composição para o âmbito da música popular, ainda que preservando esse traço de tradicionalidade.

Desse modo, o ritmo se apresenta em seu potencial de primeiridade, sendo possível criar uma conexão quase inconsciente com fatores ancestrais desde os primeiros toques da música. Além disso, o ritmo dilui-se no decorrer da canção, caracterizando-se como uma pulsação contínua que, por vezes, foge à nossa percepção, que tende a apreender as melodias e letras. Entretanto, tratando-se de um ritmo formado por toques pré-estabelecidos, mesmo estando dentro dessa potencialidade mencionada, a inclinação para uma “lei” rítmica também o coloca próximo ao conceito de terceiridade.

4.2 O tempo

O tempo é um elemento forte e presente nas narrativas das duas obras. O filme retrata uma realidade pacata, que não sofre influência dos meios de comunicação e dos consequentes hábitos que tendem a tornar a vida mais rápida e descartável. Com as imagens trazidas da vila, observamos a maneira vagarosa como correm os dias e as ações dos personagens. O tempo também habita as palavras daquelas pessoas, especialmente quando falam sobre a chegada da duna à antiga cidade – visto este que foi um evento que aconteceu gradativamente, e que eles acompanharam com o passar do tempo. A faixa etária dos personagens fortalece a percepção desse fator: são pessoas da terceira idade, que muito viveram e muito têm a contar sobre o tempo que habitaram aquela terra.

Tal signo é retratado cuidadosamente nas imagens, em especial por causa da constante negação da rapidez nos planos e nas transições – quer dizer, os planos direcionam nossa atenção para detalhes, na tentativa de não deixar nada passar despercebido. Com esse tipo de abordagem, o filme propõe uma desaceleração em sua

própria dinâmica, transmitindo ao espectador um pouco da atmosfera vivida naquele lugar.

Percebemos a abordagem do tempo ligado à figura humana em cenas como, por exemplo, a da caminhada de Dona Bill. A cena é composta por uma sequência de planos que captam o movimento contínuo da sua caminhada de volta para casa depois de pescar alguns mariscos. A única ação percebida é a de seus passos e seu movimento com o cajado que lhe serve de bengala. É possível contemplar as paisagens pelas quais a senhora passa todos os dias, percebendo a transição do cenário composto apenas por longas extensões de areia e águas rasas para a estreita rua cercada por árvores. Assim como na imagem, ouvimos a transição dos sons dos uivos do vento na praia para o canto dos pássaros na rua, enquanto o som dos passos é contínuo e se funde a todos os outros. É através dessa desaceleração dos acontecimentos que o tempo se mostra um elemento muito presente no filme.

Na música, a representação do tempo também pode ser percebida por meio de movimentos lentos que propiciam um maior compromisso com a contemplação e a audição dos detalhes. A música apresenta uma pulsação lenta, de aproximadamente 80 bpm, além de outros recursos que visam refrear sua velocidade, como, por exemplo, a aparição dos refrões e tematizações. Constam quatro estilos de segmentos melódicos, muito semelhantes entre si, que se repetem ao longo da estrutura de maneira natural, promovendo uma fluidez na escuta, de modo que não fica tão clara essa subdivisão num primeiro contato com a música.

Tais repetições dos segmentos melódicos, a que chamamos tematizações, são responsáveis por criar uma maior proximidade do ouvinte com a música, justamente pela possibilidade de reconhecer as melodias escutadas ao longo da execução, criando uma espécie de sentimento de retorno. É o caso dos seguintes fragmentos de versos a seguir, que analisaremos de acordo com o modelo proposto por Luiz Tatit em sua obra *Musicando a semiótica* (1999):

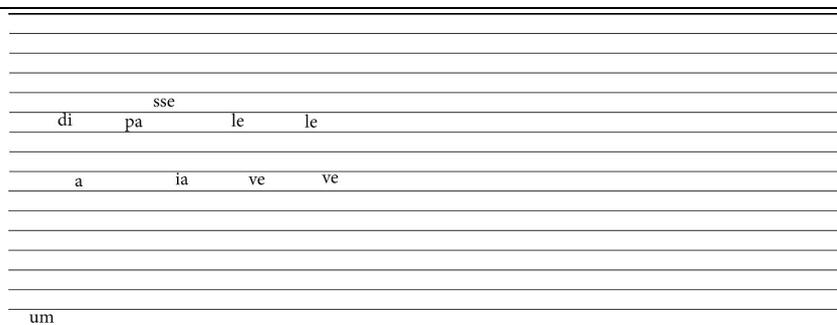


Diagrama 1 - Um dia / Passeia / Leve / Leve

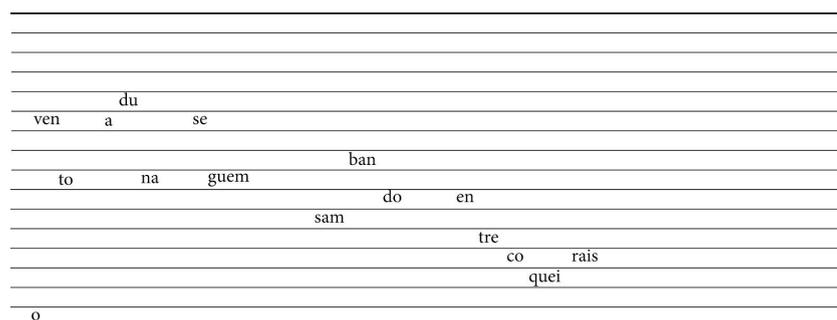


Diagrama 2 - O vento / A duna / Seguem / Sambando / Entre coqueirais

Esses fragmentos aparecem em diferentes momentos da música. Podemos observar um constante retorno a determinados segmentos melódicos e também a palavras e ideias utilizadas na letra. Nos Diagramas 1 e 2, os inícios das melodias são quase idênticos, diferenciando-se apenas pela ausência da última repetição e pela adição da segunda parte, na qual está a frase “sambando entre coqueirais”, que torna a aparecer no terceiro diagrama.

Essas repetições de melodias e a lentidão em sua execução são responsáveis por manter o ouvinte conectado às informações da música e às ideias propostas pelo autor. Nesse caso, quem escuta se coloca numa posição de apreender o tempo em seu sentido amplo, de se perder na sua extensão. Enquanto o ritmo atua com o objetivo de colocar o ouvinte, de forma subjetiva, em contato com sua ancestralidade e tradições, a melodia age concomitantemente no campo da secundidade, possibilitando a assimilação e o entendimento das mensagens emitidas pela canção.

4.3 O vento

Agindo como o protagonista das narrativas, o vento permeia cada imagem, cada palavra e cada som das duas obras. Assim como os outros dois signos citados anteriormente, este trata de algo que não pode ser visto ou tocado, o que torna sua representação muito delicada e sutil. É justamente a tentativa de representar o vento das mais variadas maneiras que o torna o signo mais presente, tanto no filme quanto na música.

No filme, a representação do vento está ligada aos efeitos causados a partir do seu encontro com outros elementos. Quer dizer, para trazer ao espectador a sensação dos ventos que correm naquele lugar, são utilizadas imagens de águas se movimentando, plantas balançando e grãos de areia movendo-se sobre a superfície das dunas, além de um minucioso trabalho de captação e manipulação dos sons do ambiente.

A ação dos ventos, assim como os demais fatores que influenciam a pesca, é entendida e explicada em meio às conversas com os pescadores – como, por exemplo, na fala recheada de sabedoria do pescador Luís Quirino. O homem, em pé ao lado de seu barco, enumera as vinte direções dos ventos, explicando como se dá a relação desse fenômeno com a chuva e como ele, na imensidão do mar, lida com os percalços causados por essa combinação. Fala também sobre como ele sabe de qual direção virá o vento a partir da cor do sol quando nasce. Se o sol nasceu "cor de sangue", como "bola vermelha com raios encarnados", é sinal que o vento virá do leste e que é melhor tirar o barco do mar. Porém, se o dia raia com cores mais amenas, se o sol nasce "parecendo a lua", é sinal de bonança. Também na conversa entre Chicó e Vicente Pedro, os amigos mencionam a força dos ventos no mês de setembro, o que reforça uma reflexão sobre o caráter mutável e cíclico desse fenômeno.

As imagens trazem essa ideia de ciclos do vento e também a sensação de que ele está sempre indo, sempre caminhando, ora manso, ora revoltado. Observamos esses movimentos em sequências de planos como, por exemplo, a que sucede as cenas em que aparece Dona Bill. Trata-se de um conjunto de planos médios, abertos e fechados, mostrando o encontro dos ventos com os coqueiros, com as plantas mais baixas, com a areia, com a água e com a figura humana. Os primeiros planos mostram um homem trabalhando calmamente entre cercas feitas com troncos enquanto as folhas balançam.

Em seguida, fica apenas a vegetação a receber o estímulo do vento, movimentando-se incessantemente. No fim da sequência, é a água rasa quem recebe os sopros, formando mini-ondas.

Se nessas cenas descritas o vento apresenta ações simples e calmas, comuns a qualquer cidade litorânea, mais à frente, na cena que antecede a conversa entre Vicente Pedro e Chicó, ele começa a demonstrar seu potencial mais revoltado, capaz de transformar uma vila inteira. Nessa sequência de planos, que dura menos de trinta segundos, o que se vê são imagens das areias correndo sobre a duna. Não é possível saber em que direção estão indo, apenas observar a voracidade de seus movimentos. Tendo em vista que a cena seguinte é a da conversa, já citada anteriormente, que acontece sobre as ruínas, temos a sensação, causada por uma relação de contiguidade, de que as imagens dos grãos de areia correndo têm o objetivo de proporcionar uma experiência visual muito aproximada, quase microscópica, do fenômeno natural responsável pelo desaparecimento da antiga vila. Mais à frente, já nos últimos momentos do filme, agora com planos abertos, tais imagens são reforçadas e tornam a trazer esse sentimento ao espectador, conduzindo-o até o fim do filme, ou até o fim da vila.

Na música, já no início, o signo do vento é retratado em palavras, apresentando justamente os aspectos descritos anteriormente sobre sua representação no filme: "Manhã lunar / Vento do mar / Corre na areia / Nascido de azul / Vento do mar / Corta e semeia" (BRECULÊ, 2005).

Acontece aí a tradução dos signos visuais e sonoros para palavras poéticas que contêm, em si mesmas, uma vasta gama de imagens e de histórias. O fragmento "manhã lunar" está ligado à parte do depoimento de Luís Quirino que fala sobre a bonança anunciada a partir do sol que se assemelha à lua. Quando se canta, nesse verso, sobre o vento do mar que corre na areia, que corta e semeia, transmitem-se justamente todas as ações dos ventos, que passeiam entre prover bons dias de trabalho e, posteriormente, arrancar o que proveram, como foi descrito nos parágrafos anteriores.

A forma como a melodia rege essas palavras também influencia a representação do signo do vento. A face errante e levemente descontínua evidencia suas características, como podemos perceber no seguinte diagrama:

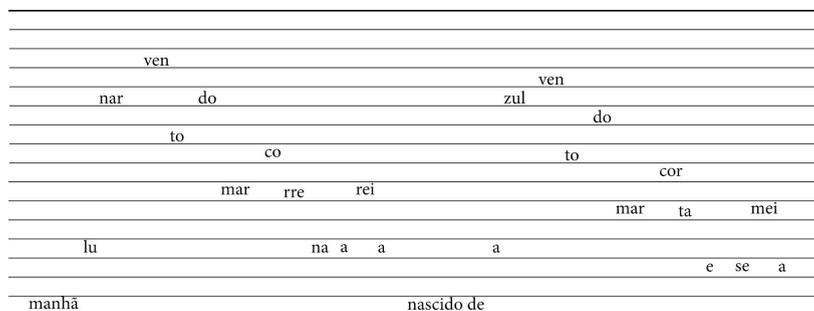


Diagrama 3 - Manhã lunar / Vento do mar / Corre na areia / Nascido de azul / Vento do mar / Corta e semeia

No Diagrama 3, observamos a oscilação das alturas da melodia, fazendo um paralelo com a ação dos ventos observada no filme. As subidas e descidas na tessitura dão uma ideia de movimento suave recheado de altos e baixos, mesmo que não nos pareçam tão bruscos. Além disso, em cada diagrama, a segunda parte é basicamente a repetição da primeira, o que dá a esses fragmentos melódicos um caráter cíclico e de possível previsão, assim como ocorre na sabedoria dos pescadores sobre o vento.

Outro elemento que evidencia esses fatores é o piano. Numa escuta atenta, podemos percebê-lo caminhar por entre todas as partes da música, sempre na região aguda e em movimentos contidos, servindo quase como um preenchimento para a harmonia. No refrão, ele se mostra um pouco mais forte, aparecendo agora na região média e com o volume um pouco elevando, resultante de toques mais fortes nas teclas. Seu percurso chega a um clímax na última parte da música, na qual lhe é dado espaço para realizar um solo. O piano, então, toma uma posição mais enérgica e se permite passear das notas mais agudas às notas mais graves, em movimentos mais bruscos. A energia com que as vozes do piano soam e o modo como chegam até a região mais grave dão uma sensação sonora de fortes rajadas de vento, de solavancos inesperados na nossa escuta.

Tendo em vista que o vento é o protagonista dessa história e que seu movimento guia o enredo, cada um dos signos expostos neste tópico pode funcionar como uma pequena representação de toda a narrativa – quer dizer, a atividade presente em seus intracódigos se assemelha ao objeto que eles pretendem representar a partir da sua esquematização.

Considerações finais

O presente trabalho se ocupou em tecer a análise dos processos tradutórios entre a linguagem cinematográfica e a musical. Utilizando a teoria da tradução intersemiótica como principal enfoque, debruçou-se sobre as obras *As vilas volantes: O verbo contra o vento*, do cineasta Alexandre Veras, e "Vidas volantes", da banda Breculê, com o intuito de identificar quais os elementos equivalentes nos dois sistemas semióticos e de que modo eles se manifestam em ambas as narrativas.

A revisão bibliográfica elaborada ao longo do primeiro, do segundo e do terceiro tópico culminou em uma análise que contemplou três das categorias mais evidentes nas obras analisadas: o verbo, o tempo e o vento. Com base na observação e na interpretação das narrativas, utilizando das teorias da semiótica peirceana, da tradução e da semiótica da música, observaram-se diversos pontos em que o filme e a música trabalham os mesmos signos de maneiras diferentes, de acordo com o que suas linguagens particulares lhes permitem.

Bibliografia

- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- RABIGER, Michael. **Direção de cinema: Técnicas e estética**. São Paulo: Elsevier, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1998.
- XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, São Paulo, ano I, n. 1, p. 101-9, jul. 1993. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87787/90713>>. Acesso em: 15 nov. 2017.