



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA  
EMÍLIO SOARES RIBEIRO

**A RELAÇÃO CINEMA-LITERATURA NA CONSTRUÇÃO  
DA SIMBOLOGIA DO *ANEL* NA OBRA *O SENHOR DOS  
ANÉIS*: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA**

FORTALEZA – CEARÁ

2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
EMÍLIO SOARES RIBEIRO

**A RELAÇÃO CINEMA-LITERATURA NA CONSTRUÇÃO  
DA SIMBOLOGIA DO *ANEL* NA OBRA *O SENHOR DOS  
ANÉIS*: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Tradução e Ensino-Aprendizagem de L2/LE. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Soraya Ferreira Alves.

FORTALEZA – CEARÁ

2007

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

**Título do trabalho:** A relação cinema-literatura na construção da simbologia do *Anel* na obra *O Senhor dos Anéis*: uma análise intersemiótica.

**Autor:** Emílio Soares Ribeiro

**Defesa em:** 09/08/2007

**Conceito obtido:** \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

\_\_\_\_\_  
Soraya Ferreira Alves, Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Denise Azevedo Duarte Guimarães, Profa. Dra.

\_\_\_\_\_  
Laura Tey Iwakami, Profa. Dra.

## EPÍGRAFE

“Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós”. (Jean Chevalier)

“Fantasia é uma atividade humana normal. Ela certamente não destrói ou mesmo insulta a Razão; e ela também não embota o apetite pela veracidade científica, nem obscurece sua percepção. Ao contrário, quão mais inteligentes e claros são os argumentos, melhor será a fantasia com eles construída. Se os homens estivessem em um estado no qual não desejassem conhecer ou perceber a verdade (fatos ou evidências), então a Fantasia iria repousar até que estivessem todos curados. Se eles estivessem sempre em tal estado, o que não parece de todo impossível, a fantasia desapareceria e se tornaria uma Desilusão Mórbida.” (J. R. R. Tolkien).

Aos meus pais, Jorge e Maria, a quem devo o que sou e o que sei.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, fonte de esperança que me guia sempre, mesmo diante das adversidades.

À Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, pelo exemplo de sinceridade e dedicação na orientação atenta da dissertação.

À Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, pelo constante estímulo à pesquisa, bem como pela ampla participação em minha vida acadêmica.

À Profa. Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães, pelas relevantes contribuições por ocasião do Exame de Qualificação.

A todos os amigos do CMLA, dentre os quais destaco as professoras Laura Tey Iwakami, Stella Vieira, Dilamar Araújo, Irenísia Oliveira, pelas importantes reflexões no campo da Lingüística, Tradução e Literatura.

À Profa. Paula Lenz Costa, pelo exemplo de compreensão.

Às professoras Josineuda Short e Astrid Miranda, pelo amor com que ministram suas disciplinas e pelos muitos ensinamentos durante o curso de Letras.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pelo exemplo a ser seguido e fonte de inspiração constante que representou para mim, desde o período da graduação.

Às professoras Alba Liath, Marisa Aderaldo e Salete Nunes, que, à frente do Núcleo de Línguas Estrangeiras da UECE, sempre ajudaram no que fosse possível para a realização dos meus sonhos, assim como os de todos os professores do Núcleo.

Aos amigos do grupo de pesquisa *Tradução para a mídia*, em especial às professoras e amigas Lucyana do Amaral Brilhante e Renata de Oliveira Mascarenhas, pelas importantes discussões acerca de questões ligadas à Tradução, Semiótica, Cinema e Literatura.

À Sandra Maria de Farias, fonte de amor e apoio incondicional em todos os momentos de minha vida, principalmente nos mais tenebrosos.

Ao amigo Francisco Kássio Oliveira Silva, fã e profundo conhecedor da obra de Tolkien, pelas várias conversas informais, imprescindíveis para a concretização da pesquisa.

Ao Colégio Santa Cecília, pelo incentivo à constante qualificação dos educadores que compõem seu quadro docente.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro que tornou possível a realização do presente trabalho.

Por fim, aos amigos e familiares, que sempre compreenderam a minha ausência e que muito torceram pelo sucesso do trabalho.

## RESUMO

Através de uma análise interpretativa do símbolo *Anel* do livro *O Senhor dos Anéis*, aliada a uma descrição detalhada das seqüências de plano, da movimentação de câmera, do som e da iluminação das cenas do filme homônimo que fazem referência ao *Anel*, a presente dissertação mostra como literatura e cinema se relacionam na construção de tal simbologia e, através da confrontação entre os dois materiais, analisa as estratégias utilizadas pelo diretor Peter Jackson e sua equipe para traduzir tal símbolo do livro de J.R.R. Tolkien para o cinema. Dentre os vários significados e associações do símbolo *Anel* na obra escrita, a pesquisa destacou, por exemplo, sua personificação; a ligação do símbolo com o Olho em chamas de seu criador, com a cor vermelha e com o fogo onde fora forjado; a influência que o *Anel* exerce sobre todo aquele que o deseja ou possui em troca do poder que oferece; o *Anel* como símbolo da união entre diversas raças; e a relação do *Anel* com o tempo. Dentre as estratégias utilizadas por Peter Jackson e sua equipe para recriar expressivamente tais significados no cinema, a análise destacou o *close-up*, a câmera subjetiva, o *zoom out*, aspectos qualitativos da imagem como a cor vermelha, efeitos especiais, a elipse do som, o uso do primeiro plano, a câmera lenta, a *contre-plongée*, o *zoom in*, a *plongée*, e a utilização de câmera panorâmica. A análise vincula a compreensão do papel significativo do símbolo a ser estudado e a interpretação de alguns de seus múltiplos sentidos a análises dos processos pelos quais os signos são construídos, algo possível graças aos conceitos desenvolvidos por Peirce, e não almeja esgotar nenhum dos domínios relacionados ao conceito de representação simbólica, mas contribuir para a realização de outros estudos de tradução intersemiótica e tradução áudio-visual, estudos literários e sua simbologia em geral.

## ABSTRACT

Through an interpretative analysis of the symbol *Ring* from the book *The Lord of the Rings*, allied to a detailed description of the shot sequences, camera movements, sound and light of the scenes of the homonymous movie that make reference to the *Ring*, the current dissertation shows how literature and cinema relate to each other to build such a symbol and, by confronting the two materials, analyses the strategies used by the director Peter Jackson and his group to translate this symbol from the book written by J. R. R. Tolkien to the cinema. Among the various meanings and associations of the symbol *Ring* in the written work, the analysis showed, for example, its personification; the connection between the symbol, its creator's burning Eye, the color red and the fire where it was forged; the influence the *Ring* exerts over the ones who desire or possess it in exchange of the power it offers; the *Ring* as a symbol of union between the diverse races; and the relation between the *Ring* and the time. Among the strategies used by Peter Jackson and his group to recreate expressively such meanings in the cinema, the analysis depicted the *close-up*, the subjective camera, the *zoom out*, image qualitative aspects such as the color red, visual effects, the ellipse of sound, the use of close shot, slow motion, the *contre-plongée*, *zoom in*, the *plongée*, and the use of pan shot. The analysis links the comprehension about the significant role of the symbol to be studied, the interpretation of some of its multiple senses and the analysis of the process by which the signs are built, something that is possible due to the concepts developed by Peirce, and does not aim at using up none of domains related to the concept of symbolic representation, but at contributing to other studies of intersemiotic and audiovisual translation, literary studies and its symbols in general.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O <i>Anel</i> personificado .....	81
Figura 2: Câmera subjetiva e a relação <i>Anel</i> -Olho .....	88
Figura 3: O Anel entra na mente de Gollum através do olho .....	90
Figura 4: Frodo olha no Espelho de Galadriel .....	93
Figura 5: A criação do Anel por Sauron .....	97
Figura 6: O sol vermelho – sangue derramado .....	98
Figura 7: A reconstrução da espada <i>Narsil</i> , agora chamada <i>Andúril</i> .....	99
Figura 8: Shiva circundada por um anel em chamas .....	100
Figura 9: O pavor de Frodo e a relação Anel-fogo .....	103
Figura 10: Anel de fumaça .....	105
Figura 11: Eclipse do som .....	113
Figura 12: Câmera lenta .....	114
Figura 13: O Anel cresce na mente de Frodo .....	116
Figura 14: Frodo põe o Anel de poder.....	121
Figura 15: A morte de Gollum.....	126
Figura 16: Os anéis olímpicos.....	129
Figura 17: O Conselho de Elrond .....	130
Figura 18: Câmera panorâmica.....	133

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A RELAÇÃO CINEMA- LITERATURA.....	18
1.1. A noção de equivalência e o conceito de tradução como diferença nos Estudos de Tradução.....	18
1.2. A tradução como processo semiótico: transmutação de signos em signos.....	31
2. O ESTUDO DO SIMBÓLICO.....	54
2.1. Considerações gerais sobre o símbolo.....	54
2.2. A interpretação do simbólico.....	57
2.3. O símbolo para Peirce.....	67
3. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i> .....	72
3.1. Procedimentos metodológicos.....	72
3.1.1. Constituição do <i>corpus</i> .....	72
3.1.1.1. O livro de Tolkien.....	72
3.1.1.2. O filme de Peter Jackson.....	74
3.1.2. Análise dos dados.....	74
3.2. A construção do símbolo <i>Anel</i> na obra <i>O Senhor dos Anéis</i> : uma análise intersemiótica.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143
FILMOGRAFIA.....	149

## INTRODUÇÃO

As produções audiovisuais, dentre elas, minisséries, novelas e filmes, têm sofrido grande influência da literatura, visto que vários gêneros literários são constantemente adaptados para as telas. Dentro de uma sociedade tão habituada a imagens, o cinema, de certa forma, permite que os espectadores se interessem em ler a obra escrita após terem acesso ao filme.

De fato, observamos que muitas obras literárias são produzidas almejando a indústria cinematográfica e, através do marketing que envolve sua produção, fazem com que o leitor se interesse pelo livro homônimo. O oposto também ocorre com frequência: muitas obras escritas tiveram como referência produções filmicas.

Vários diretores de cinema acharam na literatura modelos para elaborar o enredo, métodos de criar personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de trabalhar com tempo e espaço. As pessoas que trabalham com produção cinematográfica tiram vantagem das ilimitadas técnicas dos filmes para fazer a tradução de qualquer trabalho literário para as telas, muito diferente das primeiras adaptações desse tipo, que possuíam apenas a preocupação de se manter o mais fiel possíveis ao enredo original.

Alguns críticos de cinema e fãs de Tolkien entenderam como “de mau gosto” as modificações feitas pelo diretor de *O Senhor dos Anéis*, Peter Jackson, e sua equipe, com relação ao enredo (a exclusão, por exemplo, de personagens como Tom Bombadil). Outros, ainda fundamentados em noções tradicionais sobre a relação cinema-literatura, chegaram a afirmar que o filme “conseguiu chegar muito perto do nível do livro”. O crítico da folha de São Paulo, Inácio Araújo (2002), por exemplo, comentou os efeitos visuais utilizados na realização do filme, afirmando que, ao assistir ao filme, “o espectador tende ao sono profundo, enquanto na tela processa-se a overdose de magia” e, por não considerar as questões teóricas que permeiam uma adaptação cinematográfica, diz que o filme de Peter Jackson é “ordinário, apenas uma convenção que reduz o filme a uma carona no best-seller literário”.

Ao ser traduzida para o cinema, uma obra literária obviamente deixa de ser um livro e adquire novas significações, dando origem ao filme, cujo diretor-tradutor é o autor. No presente trabalho, chamo a adaptação de um trabalho literário para a tela simplesmente *tradução*, porque ela é considerada apenas como um tipo de texto que faz uma releitura de outro texto, redimensionando-o.

John Ronald Reuel Tolkien foi um escritor britânico e um dos mais célebres professores da Universidade de Oxford (1945-1959). Além de lingüista, publicou tanto estudos filológicos como também romances baseados em uma mitologia por ele mesmo criada.

Em 1917, Tolkien começou a escrever a história da Terra-Média<sup>1</sup> com o livro *O Silmarillion*, com a intenção de criar uma mitologia para a Inglaterra. Habitada por criaturas estranhas como elfos, magos e orcs, a Terra-Média não era considerada pelo autor uma história fantasiosa, mas algo que realmente se situa no passado do nosso mundo.

Em 1920 ele assumiu o posto de professor na Universidade de Leeds e, em 1925, tornou-se professor de anglo-saxão da Universidade de Oxford. Com os anos, apoiado por seu amigo de Oxford, C. S. Lewis, Tolkien mudou seus interesses e passou a escrever histórias infantis, incluindo um conto intitulado *O Hobbit*, que foi publicado em 1937 e que, a partir daquele dia, se tornou uma das histórias infantis mais conhecidas em todo o mundo.

Tolkien é mais conhecido pelo seu livro escrito em 1954 e intitulado *O Senhor dos Anéis*, umas das mais populares e influentes histórias do gênero de fantasia como também da literatura em geral. Quando a lemos, notamos que Tolkien, como lingüista e grande perito em diversos idiomas antigos, não criou somente um mundo novo, seus habitantes e línguas que tornam a trama ainda mais atraente. Ele foi o criador de uma literatura inovadora, que insere o leitor em uma

---

<sup>1</sup> Terra imaginada por Tolkien em que se passa a história de *O Senhor dos Anéis*. Dentre as inspirações para a criação do termo *Terra-Média* (*Middle-Earth*), incluem-se a literatura Anglo-saxã (*Middangeard*, termo citado várias vezes em Beowulf), o Inglês Médio (*Midden-erd* ou *Middel-erd*) ou o Norueguês antigo (com o termo *Midgard*).

dimensão mitológica, rica em símbolos e detalhes. A criatividade de suas obras e a maneira como todos os elementos estão relacionados instituiu, de fato, um novo estilo de obras de literatura fantástica, cujas influências podem ser observadas em inúmeras outros trabalhos, entre os quais destaco *Duna*, de Frank Herbert, *A Cor da Magia*, de Terry Pratchett, e recentemente, *Harry Potter*, de J.K. Rowling.

Os livros de Tolkien fizeram sucesso entre ingleses e americanos nos anos 60 e 70, marcaram o movimento pacifista hippie e muitos de seus personagens e histórias estão presentes em músicas de bandas de rock das décadas de 60, 70 e 80, como *Led Zeppelin* e *Blind Guardian*. Atualmente, após o sucesso que o filme obteve, a mitologia criada por Tolkien ganhou muitos novos adeptos.

O livro *O Senhor dos Anéis* narra a história do hobbit<sup>2</sup> Frodo, que, com a ajuda de alguns companheiros, é o responsável pela destruição do *Anel* de poder criado pelo Senhor da Escuridão, Sauron, para controlar outros anéis mágicos que havia dado a alguns povos da Terra-Média. Enquanto Sauron recupera sua força, Frodo deve destruir o *Anel*, lançando-o no fogo da Montanha da Perdição, para que Sauron não reconquiste o mundo.

A obra está centrada na eterna luta do bem contra o mal e se passa em um mundo arcaico (Terra-Média) influenciado pelas culturas céltica, nórdica, irlandesa, bem como pelas sagas arturianas. Dentre os temas abordados na trama, se sobressaem a mensagem de respeito ao próximo, tolerância, auto-sacrifício, amizade, amor e desapego às coisas materiais.

Entre 2001 e 2003, o filme *O Senhor dos Anéis*, dirigido pelo diretor neozelandês Peter Jackson, foi lançado no cinema em forma de trilogia. Certamente muitos trabalhos literários são difíceis de ser traduzidos para o cinema, mas não impossíveis. Jackson sabia que ele não poderia ser modesto em se tratando de uma

---

<sup>2</sup> Hobbits são seres criados por Tolkien. São menores que os anões, mas extremamente ágeis, podendo desaparecer com facilidade. Seus pés são grandes e peludos, tornando-os resistentes a grandes caminhadas. Normalmente são pacatos, e adoram contar e ouvir boas histórias, comer e fumar cachimbo.

tradução desse nível. Decidiu então traduzir a trilogia<sup>3</sup> de *O Senhor dos Anéis* simultaneamente, em dezoito meses.

Tolkien criou um novo mundo, seu povo, sua própria história e geografia – mitos que parecem reais. Quando ele escreve, pensamos que tudo é autêntico, pois usa muitos adjetivos e descreve os personagens e principalmente o cenário minuciosamente. Desde o começo, Jackson queria algo que também parecesse muito real. O seu desafio era traduzir em imagens todas essas descrições existentes na obra escrita e inserir no filme toda a *ilusão de realismo* do livro de Tolkien.

A obra é repleta de símbolos, dentre os quais se destaca o *Anel*, elemento que permeia toda a história, sendo, por muitos, considerado um personagem na trama. Dentre os vários anéis criados por Tolkien em sua vasta obra, o *Anel* de Sauron é a representação do mal que destrói e corrompe a mente e o coração humanos, o que o torna uma ameaça a felicidade da Terra-Média. Ao se associar a outros símbolos, o *Anel* de poder compõe diversos significados que fundamentam os valores e ensinamentos construídos ao longo da obra.

Com certeza, Tolkien não foi o primeiro autor a utilizar um anel como elemento essencial de sua obra. São inúmeros os exemplos e as referências que a literatura traz sobre esse símbolo, exemplos estes aos quais serão feitas referências durante a análise. Diversos povos antigos criaram significados culturais e religiosos para esse objeto aparentemente simples, mas que se constitui como uma verdadeira ambivalência, posto que é um símbolo que une, mas que ao mesmo tempo isola, como na imagem de um falcão ao aprisionar com uma argola um falcão, que, a partir desse momento, caçará apenas para ele.

No livro que precede *O Senhor dos Anéis*, intitulado *O Hobbit*, Tolkien narra a história do hobbit Bilbo, que durante suas aventuras, encontra um anel na caverna de Gollum<sup>4</sup>. O anel de Gollum deriva de uma lenda nórdica sobre um anão chamado

---

<sup>3</sup> Tolkien escreveu um livro, *O Senhor dos Anéis*, mas seu editor, achando que o livro era muito longo, resolveu publicá-lo em três partes (*A Sociedade do Anel; As duas torres; O Retorno do Rei*).

<sup>4</sup> Ser da raça dos hobbits que, quinhentos anos antes dos acontecimentos relatados em *O Senhor dos Anéis*, ao pescar com o amigo Déagol, tomou-lhe o anel por ele encontrado e o matou.

*Andvari*, que tem seu anel mágico roubado. Ele, assim como Gollum, amaldiçoa qualquer um que tenta ficar com o precioso objeto. Apesar de o anel dar longa vida a quem o possuísse e fazer desaparecer quem dele fizesse uso, ele não desempenhava um papel tão importante em *O Hobbit*. Em vez de escrever uma outra história sobre aventuras em busca de tesouros, Tolkien queria algo mais tenebroso, que girasse em torno do combate a um grande mal.

Todo o enredo de *O Senhor dos Anéis* adquiriu então uma nova acepção. Bilbo precisaria livrar-se do anel aparentemente simples, mas que agora, depois de descoberta a sua identidade, havia adquirido um caráter maligno. O objeto, agora, possuía um mal dentro de si. São vários os anéis da literatura possuidores de espírito ou alma. Uma lenda judaica, por exemplo, diz que o arcanjo Miguel deu ao rei Salomão um anel mágico para que este pudesse aprisionar as almas dos gênios do mal. O rei obrigou os gênios a construírem um grande templo e depois os lançou no Mar Vermelho.

Da mesma forma, Tolkien construiu o enredo de *O Senhor dos Anéis* em torno do *Um Anel*, que continha o mal de quem o criou, Sauron. Visto que o *Anel* era parte do inimigo, este poderia ser derrotado, caso o objeto por ele criado também fosse destruído.

O presente trabalho almeja, assim, analisar como literatura e cinema se relacionam na construção da simbologia do *Anel* na obra *O Senhor dos Anéis*, bem como estudar as estratégias usadas pelo diretor Peter Jackson para traduzir a simbologia do *Anel* do livro para o cinema. A análise não almeja confrontar o filme e o livro homônimo em busca de equivalências e discrepâncias, mas, além de analisar como a obra escrita e o filme se relacionam na construção dos significados do símbolo *Anel*, pretende estudar os recursos utilizados pelos produtores do filme para traduzir tais significados.

O trabalho está dividido em três capítulos. A primeira parte do primeiro capítulo justifica a concepção de tradução como diferença, criadora de um novo texto dotado de uma outra significação e inserido em um outro sistema. Com o

intuito de fundamentar o estudo, farei uma discussão a respeito dos estudos de Tradução, dando ênfase aos Estudos Descritivos de Toury (1995), bem como de Lefevere (1992), que considera tradução como reescritura, o que nos faz compreender a tradução cinematográfica de *O Senhor dos Anéis* como uma recriação do mundo criado por Tolkien. Também citarei autores que trabalham a relação cinema-literatura, dando importância a questões teóricas relacionadas a cada um dos sistemas sógnicos.

Por se tratar de um estudo que envolve não apenas a questão tradutória, mas também os diversos tipos de linguagem presentes no cinema, utilizar-me-ei de conceitos da semiótica de Peirce, cujas estratégias e métodos para a leitura e conseqüente análise dos processos pelos quais os signos são construídos, são discutidos na segunda parte do primeiro capítulo, através das abordagens de Joly (2002), Peirce (1975 e 1983), Perez (2004), Pignatari (1987), Pinto (1987), Santaella e Nöth (1999), Santaella (1985, 1995, 2002 e 2005) e Santana (2005). Compõem a fundamentação discussões teóricas acerca de cinema e sua relação com a literatura, através de autores como Aumont et al. (1995), Macfarlane (1996) e Stam (2000 e 2005).

Para fundamentar a análise e interpretação da construção do símbolo do *anel* em *O Senhor dos Anéis*, dedico todo o segundo capítulo ao estudo do simbólico. Na primeira parte, teço considerações gerais sobre o termo *símbolo*, sua origem, conceito e diferentes significados a ele atribuídos. Na segunda parte do capítulo, procuro, de uma maneira geral, tecer comentários acerca da compreensão e interpretação dos símbolos. Na terceira e última parte do capítulo, trato da concepção de símbolo para Peirce. As discussões acerca do símbolo em geral e sua interpretação presentes no capítulo têm como base as idéias de Chevalier (1993), Cirlot (1984), D'alviella (s/d), Eliade (1991a e b), Grimal (2000), Lurker (1997) e Riffard (1993).

No terceiro e último capítulo, apresento os procedimentos metodológicos e a análise da transmutação do livro *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, para o

cinema. Em busca de algumas das várias significações do símbolo em questão, a análise mescla compreensão e interpretação, envolvendo não apenas o estudo de seu papel significativo na obra, mas também possibilidades de elaboração pessoal em favor da autoridade das obras estudadas.

Não me preocuparei em fazer juízo de valor entre o *Anel* do livro e o do filme, visto que tal símbolo está sendo traduzido para um outro sistema de signos. Além disso, a presente análise não pretende esgotar todos os domínios e significações do símbolo em estudo, algo que seria impossível, mas observar como literatura e cinema se relacionam na construção da simbologia do *Anel* na obra *O Senhor dos Anéis*, assim como verificar os artifícios do cinema que o diretor Peter Jackson e sua equipe utilizaram para traduzir o *Anel* criado por Tolkien.

## **1. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A RELAÇÃO CINEMA-LITERATURA**

Este capítulo discute os fundamentos e questões ligadas ao ato tradutório, sua relação com a adaptação de obras literárias para o cinema, bem como as questões intersemióticas envolvidas em tal processo.

O capítulo se divide em duas partes. A primeira discute a concepção de tradução como diferença, criadora de um novo texto dotado de uma outra significação e inserido em um outro sistema, o que torna necessária a discussão acerca da impossibilidade de “equivalência” no processo tradutório. A segunda e última parte aborda as estratégias e métodos para a leitura e conseqüente análise dos processos pelos quais os signos são construídos, com base na semiótica de Charles Sanders Peirce.

### **1.1. A NOÇÃO DE EQUIVALÊNCIA E O CONCEITO DE TRADUÇÃO COMO DIFERENÇA NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO.**

A tradução, como atividade prática, remonta aos tempos romanos antigos, e foi, durante muito tempo, rigidamente considerada como “certa” ou “errada”, “fiel” ou “livre”. Pouca importância foi atribuída ao ato tradutório como processo através do qual a atuação real do tradutor ocorre.

Como produto, porém, a tradução continua sendo estudada, criticada e até mesmo julgada a partir dos mesmos critérios tradicionais de fidelidade que nortearam sua prática até pouco tempo. Com o Pós-estruturalismo e a Pós-modernidade, os modelos teóricos têm se modificado, e atualmente entende-se a tradução como uma transformação. Relacionam-na até à concepção de criação, como evidencia o termo “transcrição”, de Haroldo de Campos.

É precisamente a procura pela equivalência que tem delineado a principal dificuldade da prática tradutória, ao mesmo tempo em que o papel central dos teóricos é definir o caráter e as condições de equivalência em tradução. Contudo, apesar de ser uma questão pertinente, ela tende a integrar enunciados que adotam como pressuposto algumas relações polarizadoras extensivamente estipuladas entre tradução “literal” e tradução “livre”.

Para Wolfram Wills (apud Rodrigues, 2000: 18), “não se pode determinar o momento preciso de emergência do termo equivalência de tradução na ciência da tradução. Presumivelmente, os estudiosos da tradução tomaram-no da matemática no decurso de suas tentativas de construir uma terminologia autônoma”. Embora não se conheça quando nem por quem o conceito foi inserido nos estudos de tradução, observa-se, através da literatura sobre tradução escrita após a segunda metade do século XX, que se constituiu como um dos seus mais importantes assuntos. Roman Jakobson (1991: 65) não apenas entende que a tradução envolve “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, como afirma que “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação lingüística”.

Os teóricos, de uma maneira geral, têm grande dificuldade para conceituar a “equivalência”, embora seja um termo muito empregado e considerado importante. Como forma de superar o entrave, chegam a fragmentar o conceito em várias noções, porém não esclarecem a própria “equivalência”, que pode ser vista sob diversos aspectos, o que leva a muitas tipologias diferentes.

Rodrigues (2000: 27) mostra que, no Dicionário latino-português de Francisco Torrinha, a decomposição da palavra latina *aequivalere* (primitiva de *equivaler*) remete a alguns significados que interessam ao contexto da tradução, como igualdade ou obtenção de um mesmo valor. A etimologia do componente lexical *equivalência* deixa perceber uma tendência para atingir a igualdade e esclarece também a maneira pela qual muitos, ao considerarem que a tradução busca atingir o nível do original, entendem a tradução como inferior e secundária.

Essa idéia, da mesma forma que qualifica o tradutor como incapaz, deixa claro o fato de a tradução não se mostrar como igual ao texto de partida. A noção de *equivalência* está associada à concepção que considera que a tradução deve reproduzir o texto de partida e, conseqüentemente, ter o seu valor, pois sua utilidade remete à busca da unidade, da semelhança existente entre o texto traduzido e o texto original.

Além da etimologia, o conceito matemático de equivalência também se relaciona à noção de igualdade. Segundo Raymond van den Broeck (apud Rodrigues, 2002: 20), esta definição em matemática do termo *equivalência* é o obstáculo central ao seu uso em teoria da tradução, no instante em que sugere uma simetria e reflexividade que não se aplicam à tradução.

Ainda que a noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e inalterável continue a perturbar os tradutores atuais, cada vez mais as traduções vêm sendo tomadas não como produtos emanados do original, mas como frutos de leituras diversas, que passam a ser vistas como signos icônicos umas das outras. Nesse aspecto, a tradução é considerada uma atividade semiótica, e, portanto, digna de uma maior liberdade e criatividade.

O conceito de *equivalência* também deriva do fato de que qualquer linguagem possui uma ordenação básica, ou seja, os signos não se aglomeram, mas são como sistemas organizados semântica e sintaticamente. A tradução se comporta como um processo de transformação de um texto, estabelecido por um determinado sistema semiótico, em um outro texto, pertencente a outro sistema semiótico. Isso nos faz entender que, no momento em que interpretamos uma certa informação dada em uma “linguagem” e codificamo-la por meio de um outro sistema semiótico, torna-se imprescindível alterá-la, já que todo sistema semiótico é marcado por propriedades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe sem qualquer relação com o meio no qual está inserido. É necessário, portanto, analisar as condições que permitem a transformação de um texto em outro.

Autores do passado que defendiam as chamadas “teorias lingüísticas da tradução” estudavam o ato tradutório através de uma abordagem prescritiva, a qual enfatizava a simples transposição de uma língua de partida para uma língua de chegada. Dentre tais estudos, podemos incluir a Escola de Leipzig (Alemanha), cuja inspiração originou-se nas ciências exatas e na lógica formal, e cuja teoria defendia a simetria entre texto original e texto traduzido.

Uma outra corrente lingüística surgiu com John Catford, na Inglaterra, e Nida, nos Estados Unidos. Ao estabelecer o conceito de “equivalente de tradução”, Catford propunha muito mais estudar as semelhanças e diferenças entre línguas do que analisar a tradução, pois a parte mais significativa de suas pesquisas se associava a questões envolvendo os sistemas lingüísticos. Igualmente, em grande parte de sua obra *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics* (1960), há apenas referência a orações descontextualizadas, o que leva a uma compreensão idealizada de tradução, como uma atividade de aplicação prática de conceitos pré-estabelecidos, e não como um processo condicionado ao contexto.

Em seus estudos de tradução, Catford buscou encontrar probabilidades de equivalência, com fins prescritivos. A finalidade do estudo lingüístico não seria procurar na lingüística um quadro que pudesse ajudar a tradução, mas utilizar a teoria lingüística para construir o alicerce para uma sistematização quantitativa da tradução, formulando regras da tradução.

No entanto, a noção de equivalência de tradução, oriunda dessa análise quantitativa de ocorrências, é um desígnio irrealizável, uma vez que a multiplicidade de possibilidades de traduções impede que se faça uma sistematização do gênero. De fato, os tradutores não utilizam normas pré-estabelecidas para a escolha dos itens que vão integrar seus textos, o que inviabiliza a tentativa de construção de regras de tradução ou equivalência a partir de resultados de uma pesquisa como essa.

Diferentemente de Catford, Nida, em seus trabalhos, não pretendeu sistematizar a tradução com fundamentos lingüísticos, mas utilizar a lingüística como um instrumento para análise e solução de problemas da tradução. Sua teoria de

tradução engloba uma parte que se pode apresentar como um tratado de lingüística geral para tradutores, cujo objetivo é descrever cientificamente o processo de transferência de uma mensagem de uma língua para outra. Apesar disso, segundo Rodrigues (2000: 63), “nos pontos em que efetivamente trata da tradução, há uma série de orações em que emprega ‘é necessário’, ‘o tradutor deve’, ‘deveríamos’, que apontam para a prescrição e não para uma mera descrição de problemas”.

Nida, como mostra Rodrigues (2000: 64), chegou a estabelecer “conjuntos de prioridades fundamentais” a serem seguidos pelo tradutor: devia-se usar a forma oral, em vez da forma escrita; deviam-se buscar estruturas utilizadas pelo público almejado e aceitas por ele, em lugar de usar as de prestígio; deviam-se evitar cacófatos e palavras vulgares; não se devia traduzir uma palavra sempre pela mesma palavra, entre outros.

Ao pensarmos dessa forma, estamos nos baseando na univocidade, na possibilidade de uma leitura definitiva que encerra o jogo da intertextualidade e existe enquanto verdadeira e única. Em outras palavras, no instante em que queremos atribuir um mesmo valor ou obter correspondência entre dois termos em duas diferentes línguas, temos em mente que os significados estão fixos no texto, ou no sistema, fora do jogo que eles instauram.

Novas maneiras de entender o processo de tradução passaram a permitir um diálogo entre o texto traduzido e as estruturas sociais do sistema da cultura de chegada. A tradução nesse outra dimensão tem como base “a teoria dos polissistemas”, de Even-Zohar (1978), segundo a qual as normas sociais próprias da cultura de chegada determinam as pressuposições estéticas do tradutor e, dessa forma, interferem em suas decisões. Ao reconhecer os entraves das teorias lingüísticas de tradução, Even-Zohar muito contribuiu para uma perspectiva de análise mais histórica e social dos textos fonte e alvo. Apesar do presente trabalho não se basear diretamente em sua teoria, ela é importante para ratificar a concepção de tradução por mim adotada.

André Lefevere e Gideon Toury, em cujas idéias sobre tradução baseei a minha pesquisa, são dois teóricos que rejeitam a noção de equivalência como construto definido baseado no texto de partida, isto é, um ideal a ser atingido e que depende de regras formuladas pelos teóricos. As pesquisas de ambos estão inseridas nos domínios de uma disciplina denominada *Estudos da Tradução (Translation studies)*. Teorias como as de Susan Bassnett, do grupo Anglo-americano, e Itamar Even-Zohar, da Escola de Tel Aviv, também estão inseridas neste campo de pesquisa.

Lefevere analisa a tradução literária e estuda os fatores que influenciaram a produção de traduções em determinadas épocas ou tradições. Analisando os seus trabalhos entre 1981 e 1992, podemos observar sua concepção de tradução como “reescritura”.

O autor critica tanto abordagens teóricas de fundamentação literária quanto lingüística, uma vez que considera que a quase total estagnação dos estudos de tradução foi fruto da orientação dada pelas abordagens de caráter normativo.

Essa falta de confiabilidade que os estudos na área proporcionam é decorrente de uma variedade de fatores. O principal seria a tentativa de impor normas, tanto por parte dos lingüistas como por parte dos estudiosos de literatura. Outro motivo é a concentração dos estudos na questão do processo de tradução, tentando, em vez de analisar o produto em seu contexto histórico-social, estabelecer o que acontece durante a tradução.

Para Lefevere, o estudo da tradução após a Segunda Guerra Mundial passou a ter enfoque lingüístico. Partia-se do pressuposto de que a tradução era sinônimo de equivalência e ignorava-se a tradução literária. Julgava-se que o enfoque era unilateral, no momento em que usava o texto-fonte como parâmetro para julgamento das traduções e não havia referência ao contexto de recepção dos trabalhos. As análises limitavam-se a pares de línguas ou pares de textos, o que dava mais informações a respeito dos arcabouços lingüísticos envolvidos do que sobre o processo ou produto da tradução em si.

Do mesmo modo, a idéia de que apenas os textos que se mostram como equivalentes, ou seja, que apresentam todos os segmentos substituídos em outra língua, são traduções levaria à exclusão de muito material que Lefevere julga de suma importância, tais como textos que apresentam acréscimos, adaptações, omissões, resumos, eliminados do corpus de pesquisa pelos lingüistas. O próprio Lefevere (1992) chegou a afirmar que “o conceito de recepção é necessariamente diferente de sua produção, não pode haver possibilidade alguma de recuperação”.

Em lugar de tecer minuciosas comparações entre original e tradução, Lefevere e Bassnett (apud Rodrigues, 2000: 125), na introdução da coletânea *Translation, history and culture*, deixam claro que se deve evitar qualquer juízo de valor, ao afirmarem:

O leitor não vai mais encontrar minuciosas comparações entre originais e traduções; porque tais comparações, além de falsamente reforçarem a idéia do texto-enquanto-unidade, tendem a ser vítimas da “teoria invisível” do *tertium comparationis*, implicitamente postulado para garantir julgamentos sobre o motivo de uma determinada tradução (normalmente a proposta pelo escritor do trabalho em questão) ser melhor que a outra.

Igualmente, os autores vão de encontro ao pensamento tradicional, segundo o qual deveria existir um modelo de correção para se traduzir e que se deveria tentar sistematizar o processo para que qualquer tradução pudesse atingir esse padrão de “fidelidade” e “exatidão”.

Como Lefevere, Gideon Toury não estabelece qualquer tipo de relação *a priori* entre o sistema produtor de um texto e o receptor de uma tradução, como necessária ou suficiente para um texto se estabelecer como tradução. Ele entende que uma teoria lingüística da tradução “pode ser de algum uso em termos de descrição, de menor uso em termos de explicação, de quase nenhuma utilidade em termos de qualquer predição verdadeira”. (Toury apud Rodrigues, 2000: 158).

Toury modifica o conceito de equivalência de Catford ao entender que “a equivalência de tradução ocorre quando um texto (ou item) em língua-fonte e um em

língua-alvo se relacionam aos mesmos traços relevantes (ou, pelo menos, a alguns deles)”. Toury (apud Rodrigues, 2000: 143) afirma que a noção que acrescenta à definição de Catford é uma “propriedade relativa”, inicialmente porque alguma coisa só pode ser relevante para um dado ponto de vista ou para alguma finalidade; em segundo lugar, porque se refere a textos, compostos de traços em diversos níveis, dos fonológicos aos morfossintáticos, havendo a possibilidade de valorizar todos como relevantes.

Na sua visão, o grau de relevância nos modelos tradicionais seria determinado pelo texto-fonte, e a forma ideal de tradução corresponderia à reconstrução de todas as suas características proeminentes. No momento em que isso denotaria a interpermutabilidade entre o texto-alvo e o texto-fonte, as teorias comumente teriam que recorrer ao conceito de “equivalência funcional” como condição obrigatória para o ato de tradução. O teórico entende que passar a focar o texto-alvo significa não postular a equivalência; ela, na verdade, passaria a ser um fato sem caráter científico.

Para Toury (Rodrigues, 2000: 145), mesmo as teorias que tentam explicar a equivalência “não fornecem uma definição que se aproveite como ponto de partida para os estudos descritivos”. Afirma também que “a noção ‘tradicional’ de equivalência de tradução não é só falha em si, mas também mal equipada para servir como base para os estudos descritivos da tradução e para explicar a ampla variedade de *relações* tradutórias” que existem entre original e tradução.

De acordo com Toury (p. 153), as abordagens existentes “não só incluem uma noção de traduzibilidade, como realmente reduzem a tradução à traduzibilidade”, não levando em consideração outros fatores que “desempenham um papel tanto na formação e na formulação de textos traduzidos, quanto em sua aceitação enquanto traduções em contextos culturais e lingüísticos específicos”.

Além disso, “suas noções não passam de versões restritas de um conceito geral de traduzibilidade, visto que sempre postulam que algumas condições de adequação específicas são as únicas corretas”, o que as tornaria prescritivas. Toury

entende que essas teorias restringem a tradução à tradução que imaginam correta, segundo as condições formadas *a priori* e definidas pelo texto. Elas considerariam a correção como uma realização do construto da traduzibilidade, enquanto Toury pensa que essa seria apenas uma das possibilidades de tradução, dentro de um sistema potencial, mas não essencialmente uma possibilidade consolidada.

Por esse motivo, Toury (apud Rodrigues, 2000: 153) rejeita as “teorias da traduzibilidade” como embasamento exclusivo para o “estudo da tradução como um fenômeno empírico, comportamental. Não haveria, para ele, sempre uma mesma relação entre o texto-alvo e o texto-fonte, já que pensa que a “tradução real, como próprio uso da linguagem, é comportamento de seres humanos comuns (de tipo bilíngüe), e não um construto criado ou ditado por teóricos”, e que “serve a vários fins e assume várias formas”. Da mesma forma, entende que as relações efetivas entre os textos não remetem necessariamente às relações enumeradas pelas teorias da traduzibilidade.

Foi Cattrysse (1992) quem primeiro inseriu a análise de adaptações filmicas nos Estudos de Tradução. Apoiado na *Teoria dos Polissistemas*, o autor procurou desenvolver um método de estudo para textos transmutados (traduzidos de um sistema de signos verbais para um sistema de signos não-verbais). Após analisar 30 filmes *Noir* americanos dos anos 40 e 50, Cattrysse verificou a ineficiência do método dos polissistemas em fornecer instrumentos adequados para se estudar e comparar adaptações, devido à necessidade de se aperfeiçoar a concepção de *sistema*. Apesar do presente trabalho não utilizar o método adotado pelo autor, seu pioneirismo em considerar o texto transmutado como tradução é inegavelmente relevante.

Por se tratar de uma transmutação de um texto verbal em um texto não-verbal, a adaptação filmica foi por muito tempo considerada como algo que muda o texto original. Por esta razão, o que chamamos de *tradução intersemiótica*, (conceito abordado na próxima parte deste capítulo), durante muitos anos não foi considerado tradução. Mesmo atualmente, muitos críticos e o próprio público em geral não

compartilham o mesmo posicionamento acerca de adaptações, como afirma Brito (1995: 18 – 19), em seu artigo, em que comenta quão diversas são as visões a respeito da adaptação cinematográfica. Dessa forma, apesar do progresso que a teoria da tradução teve durante os últimos anos e da expressiva superioridade do número de filmes adaptados em relação aos provindos de roteiros originais, a concepção de adaptação filmica como tradução não substituiu as idéias de alguns especialistas tradicionais.

Um exemplo é o teórico Jean Mitry, citado por Brito (1995: 18 – 19), que pensa ser impossível a tradução entre a literatura e o cinema, devido às diferentes estruturas dos dois sistemas. Em uma visão essencialmente prescritiva do processo de adaptação, o autor sugere fidelidade à obra escrita, ou caso afaste-se do original, sugere que um novo título seja criado para a obra.

Posicionamentos como este nos fazem observar que o termo “adaptação” é comumente entendido como referente a um processo de mudanças no qual as diferenças entre a obra escrita e o filme se devem quase totalmente à passagem da obra de um sistema sógnico para outro, o que implica um “original” estável, cuja essência é estanque, somente compreensível a um pesquisador que utilizar a correta aparelhagem conceitual e, conseqüentemente, for capaz de realizar uma adaptação fiel. Assim, vê-se no texto tido como “original” o possuidor de significado e qualidades estéticas que lhe seriam inerentes, independentes de um leitor. Ao adaptá-lo, tal intérprete teria que “transportar” esses elementos do texto de partida para outra língua ou sistema semiótico, criando assim um texto de chegada equivalente ao original.

Para Oliveira (1999: 11), a divulgação da minissérie “Grande sertão: veredas” (1985), da Rede Globo de televisão, também é exemplo da presença ainda constante dessa idéia tradicional que envolve o conceito de “adaptação”. Segundo Oliveira (1999), em entrevistas com a equipe de produção, observou-se ênfase à procura pela “fidelidade ao original”. Além disso, o diretor Walter Avancini, na apresentação que

precedeu o primeiro capítulo do programa, disse: “Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece”.

No presente trabalho, considero que todo e qualquer filme é, desde o princípio, uma tradução, mesmo que não se inspire em alguma obra literária: tudo começa com a tradução de uma idéia para o roteiro, e então desse roteiro para a produção do filme. Partindo dessa idéia, Stam (2005), tendo como base a noção de adaptação como hipertexto<sup>5</sup> de Gerard Genette, fala das traduções cinematográficas como hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por meio de operações de ampliação, atualização, recontextualização, redução e seleção, numa relação em que a “adaptação é automaticamente diferente do original devido à mudança de meio”<sup>6 7</sup> (Stam, 2000: 55). Em sua abordagem, o autor não trabalha com hierarquização de valores, de modo que o texto alvo pode ser analisado em todas as suas alterações técnicas, interpretativas, ideológicas ou críticas.

Stam (2000: 57) mostra que os sinais verbais nem sempre são comunicados da mesma forma em outro contexto. Referências óbvias aos leitores do século XVIII de Robinson Crusó não são necessariamente óbvias aos leitores atuais. Além disso, o teórico lembra que, se nem mesmo os próprios autores estão conscientes de suas intenções mais profundas, como podemos então exigir que alguém seja a eles fiel?

De fato, como já afirmei anteriormente e como menciona Dick (1990: 183), ao falar sobre adaptação filmica, sabemos que essa fidelidade em tradução é impossível. Em cada releitura ou interpretação é inevitável que se mude o texto de partida e que o produto seja uma nova obra, principalmente quando trabalhamos com dois sistemas sígnicos diferentes ou com obras que estão sendo traduzidas para novos contextos culturais e temporais.

Como mostra Mcfarlane (1996: 07), sabe-se que:

---

<sup>5</sup> Teoria que trata da relação entre um texto (hipertexto) e um texto anterior (hipotexto), em que o primeiro (filme, nesse caso) transforma, modifica, elabora ou estende o segundo (obra literária).

<sup>6</sup> Todas as traduções do trabalho foram por mim realizadas, e os textos-fonte encontram-se em notas de rodapé.

<sup>7</sup> “[...] An adaptation is automatically different from the original due to the change of medium.” (STAM, 2000: 55).

[...] o leitor está sempre comparando as imagens mentais que cria constantemente sobre universo de uma obra literária e seus personagens com aquelas criadas pelo produtor do filme. Porém, como afirma Christian Metz, o leitor não irá sempre encontrar *seu* filme, no instante em que ele está se deparando com a fantasia de um outro alguém.<sup>8</sup>

Dessa forma, uma tradução deve necessariamente possuir características próprias de seu tradutor. Se não pensasse dessa forma, estaria partindo do pressuposto de que o texto original funciona como algo imutável e, portanto, superior. Para Lages (2002), na verdade, o tradutor deve ter liberdade para realizar seu trabalho de traduzir, pois, ao fazê-lo, ele está criando um novo produto, o que o leva a responder pela sua obra. Poderíamos assim deduzir que o ato de traduzir está muito mais ligado à idéia de diferença do que à idéia de semelhança.

O conceito de fidelidade é equivocado, pois, ao levar em conta o que pode ser transferido da obra escrita para o filme, ele marginaliza elementos que não têm relação com o livro, mas que têm grande influência sobre o filme, como questões ligadas à própria cultura de chegada e ao desenvolvimento da tradução como obra autônoma e dotada de ideologia. Para Christopher Orr (apud Mcfarlane, 1996: 10), a questão que deve ser levada em consideração não é se o filme traduzido é fiel à sua fonte ou não, mas “como a escolha de estratégias específicas e o enfoque dado a essas estratégias constroem a ideologia do filme”<sup>9</sup>.

Dentro desse contexto, abre-se um campo extenso de realizações para os cineastas, que têm na relação entre literatura e cinema uma área experimental infindável, assim como para os estudiosos da literatura e de suas traduções cinematográficas. O modo como cineastas e teóricos trabalham com tal relação tem mudado ao longo dos anos, estabelecendo um leque extremamente diverso de possibilidades: o diretor pode, por exemplo, escolher determinado aspecto sem

---

<sup>8</sup> Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker. But as Christian Metz says, the reader will not always find his film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy.

<sup>9</sup> “[...] the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology.” (MCFARLANE, 1996: 10)

relevância em uma determinada obra, amplia-lo e realizar outra obra; pode também, ao traduzir para o cinema, evocar obras escritas anteriormente pouco reconhecidas.

McFarlane (1996: 03) diz que, bem mais do que outros assuntos ligados ao cinema, a questão da adaptação:

[...] tem sido fruto de discussão há mais de sessenta anos. Escritores, por meio de um amplo alcance crítico, tem considerado o assunto fascinante. Jornais e revistas oferecem comparações entre filmes e seu precursor literário; de revistas para fãs à livros escolares, encontramos reflexões sobre a incidência da adaptação. Enfim, trabalhos de todos os tipos encaram de diferentes maneiras esse fenômeno, quase tão antigo quanto a instituição do cinema.<sup>10</sup>

Recentemente, tanto no Brasil como no exterior, muitos pesquisadores têm estudado a tradução de textos literários para o cinema. Cattrysse (1992) explicou como se analisar um texto transmutado, afirmando que o ato de traduzir não é realizado arbitrariamente, mas gerido por normas relacionadas ao sistema no qual a tradução está inserida.

Diniz (1998) explicou as estratégias intersemióticas usadas pelo diretor russo Grigori Kozintsev para traduzir *Karol Lear*, da peça de Shakespeare, *King Lear* e a influência de alguns aspectos culturais nessa tradução. Novamente Diniz (2003), ampliando seu trabalho, fez uma análise comparativa de quatro traduções filmicas de *King Lear*: o filme russo de Kozintsev, *Karol Lear* (1970); o filme do diretor inglês Peter Brook (1969/1970); o filme japonês de Akira Kurosawa, *Ran* (1985) e o do diretor francês Jean-Luc-Godard, com o mesmo nome da peça (1987).

Oliveira (1999) também trabalhou com tradução intersemiótica ao examinar em sua tese a minissérie “Grande Sertão Veredas”, da Rede Globo de Televisão, produzida em 1985, baseada na obra de João Guimarães Rosa. Da mesma forma,

---

<sup>10</sup> “[...] the issue of adaptation has attracted critical attention for more than sixty years in a way that few other film-related issues have. Writers across a wide critical spectrum have found the subject fascinating: newspaper and journal reviews almost invariably offer comparison between a film and its literary precursor, from fan magazines to more or less scholarly books, one finds reflections on the incidence of adaptation; works serious and trivial, complex and simple, early and recent, address themselves to various aspects of this phenomenon almost as old as the institution of the cinema.” (MCFARLANE, 1996: 03)

Silva (2002) analisou a transmutação de ‘Mrs. Dalloway’, de Virginia Woolf, para o cinema. Seu trabalho examinou se o filme inverteu o projeto narrativo de um romance de conjectura e se o transformou num drama romântico cuja ênfase está no enredo. Diferentemente de Silva (2002), Alves (2004) analisou a tradução intersemiótica do livro de Michael Cunningham *As Horas* para o cinema, realizada pelo diretor Stephen Daldry. Fundamentada na teoria literária, a partir da qual analisou aspectos da literatura de Virginia Wolf, assim como na semiótica de Peirce, a autora identificou as relações icônicas, indiciais e simbólicas existentes entre romance e filme.

Mascarenhas (2006) procurou investigar três diferentes traduções audiovisuais da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: os filmes *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) e *O Auto da Compadecida* (1999), e a microssérie *O Auto da Compadecida* (1999). Além de discutir a tradução da peça de Suassuna, a autora tece relevantes discussões acerca da adaptação como ato tradutório, bem como reflexões sobre intertextualidade entre gêneros decorrente desse processo intersemiótico.

## **1.2. A TRADUÇÃO COMO PROCESSO SEMIÓTICO: TRANSMUTAÇÃO DE SIGNOS EM SIGNOS.**

As produções cinematográficas foram, a princípio (final do século XIX), realizadas através de uma câmera fixa, em um plano único, produzindo uma perspectiva visual similar a de um palco de teatro, como afirma Mascarenhas (2006: 26). Esses primeiros filmes eram compostos por quadros que eram separados por grandes elipses para os quais nem mesmo as legendas conseguiam recuperar uma seqüência narrativa lógica. De fato, como afirma Aumont et al (2002: 89), nos primeiros anos de existência, o cinema não era necessariamente narrativo, não tendo a vocação de contar história e sendo concebido apenas como forma de registro.

Entretanto, depois, buscando se legitimar enquanto arte, o cinema passou a adquirir enredos mais desenvolvidos, recorrendo ao romance e ao teatro. Brito (2006: 8) diz que, apesar da crise generalizada de representação vivenciada pelas artes, com o surgimento das vanguardas do começo do século XX, o cinema optou por seguir o modelo convencional do romance do século anterior, com enredos dotados de começo, meio e fim. O autor cita o cineasta *David Wark Griffith* que, utilizando suas leituras constantes das obras de Charles Dickens, criou técnicas cinematográficas inovadoras. Aparentemente “imitando” o romance, *Griffith* inventava uma linguagem específica, genuinamente cinematográfica.

Como afirma Cruz (apud Santana, 2005: 8), traduzir literatura para as telas é uma atividade empreendida desde o início do cinema. Com os avanços promovidos pela indústria cinematográfica (adotando, por exemplo, avançados níveis de computação gráfica na elaboração dos filmes), as trocas entre os dois meios crescem incessantemente. Diversas obras literárias são escritas exatamente para serem transmutadas para o cinema. Outras ganham leitores adeptos através da tradução cinematográfica, como foi o caso de *O Senhor dos Anéis*, que, tendo sido escrito por Tolkien há mais de cinquenta anos, ganhou admiradores de uma outra geração graças ao filme de Peter Jackson, embora já tivesse milhões de fãs em todo o mundo. Há ainda os casos de filmes que inspiram obras escritas.

Sabe-se que o cinema é uma arte heterogênea e, como tal, abrange características básicas de outros sistemas. Por exemplo, possui a plasticidade e a noção de quadro (enquadramento) da pintura; o movimento e o ritmo de música e dança; o estilo dramático, a noção de encenação, de cenário e de representação do teatro; e o estilo narrativo, incluindo conflito, trama e montagem, das obras literárias.

Comparando um texto literário com o cinema, aparentemente, há um abismo que separa estas duas esferas, cada um com seu sistema de signos e seus códigos específicos. Porém, Santaella (2005: 27) mostra que, enquanto nos currículos escolares e universitários, por exemplo, os dois sistemas são colocados em campos

estanques e continuam sendo estudados separadamente, as trocas, migrações e intercursos entre as diversas linguagens são densos e complexos, como afirmei anteriormente. Para a autora, costuma-se confundir linguagem com o canal que a veicula, e voltar acentuada atenção para o meio veiculador das linguagens. Contrariando tal visão, Santaella (2005: 27) coloca que, embora o meio pelo qual determinada linguagem é veiculada seja relevante para se compreender a produção, transmissão e recepção de suas mensagens, deve-se levar em consideração as trocas de recursos entre as linguagens e seus processos sógnicos.

Dessa forma, análises envolvendo, por exemplo, traduções cinematográficas de obras literárias ou livros inspirados em filmes e sua relação com a obra homônima, devem ter como base a relação entre as linguagens envolvidas, suas peculiaridades e como estas se relacionam na construção dos significados da obra estudada.

Tal estado permanente de comparabilidade e troca de recursos entre literatura e cinema, e entre os mais variados sistemas sógnicos, consiste em apenas um exemplo indicador do poder multiplicador e do efeito proliferativo das linguagens, iniciado com a revolução industrial e intensificado com a revolução eletrônica e com a atual revolução informática e digital, como afirma Santaella (2005: 28). A todo o momento, estamos imersos em linguagens diversas e somos bombardeados por imagens, palavras, músicas, sons e ruídos, provindos dos mais variados meios. Novos tipos de linguagens surgem à medida que novas tecnologias são criadas e também através da hibridização entre os meios<sup>11</sup>.

Evitando concepções acerca da linguagem baseadas somente no modo através do qual a mensagem é transmitida, cabe a nós procurar compreender como tais linguagens são formadas e como se relacionam entre si. A *semiótica* surge então

---

<sup>11</sup> Santaella (2005: 28) fala do casamento entre meios como propulsor para o crescimento das linguagens e ilustra sua visão por meio de exemplos, dentre os quais está o jornal, que é, entre outras coisas, uma união entre o telégrafo (hoje transmutado em fax e rede de telecomunicação), a foto e a modificação qualitativa da linguagem escrita no espaço gráfico (diagramação, uso dos tipos etc.).

como opção diante da necessidade de se utilizar um método capaz de analisar não apenas o texto literário, mas qualquer tipo de linguagem.

Embora não tenha, em seu início, recebido o nome *semiótica*, o estudo das linguagens e dos signos acompanha o homem desde os tempos remotos. É tão antigo quanto o início do pensamento filosófico, com Platão (427 – 347 a.C.) e Aristóteles (384 – 322 a.C.). Para Nöth (apud Perez, 2004: 139):

[...] a semiótica propriamente dita tem seu início com filósofos como John Locke (1632 – 1704) que postulou a “doutrina dos signos” com o nome Semeiotiké, ou com Johann Heinrich Lambert (1728 – 1777) que, em 1764, foi um dos primeiros filósofos a escrever um tratado específico intitulado Semiotik.

Perez (2004: 139) diz que, embora não seja muito aceita, ainda há a visão, por parte de alguns autores, como Sebeok, de que a semiótica teria surgido através do esforço dos primeiros médicos ocidentais em entender como se processa a interação entre corpo e mente. Nesse ponto de vista, a semiótica seria a ciência através da qual médicos como Hipócrates (460 – 377 a.C.) e Galeno de Pérgamo (131 – 201 d.C.) observavam os sintomas de doenças psicológicas e, assim, elaboravam seus diagnósticos.

A semiótica moderna possui diversas correntes, dentre as quais se destacam: a semiótica greimasiana, a semiótica da cultura (de tradição russa) e a semiótica peirceana, que foi privilegiada na presente análise.

A semiótica greimasiana, fundada por Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992), se estabeleceu na França e teve sua origem no estruturalismo de Hjelmslev (1943 –) e nos estudos antropológicos de Lévi-Strauss (1908 –). Greimas tentou aplicar os métodos de pesquisa próprios da lingüística estrutural na análise de textos.

Já nos países soviéticos, os estudos semióticos modernos têm como precursores Mikhail Bakhtine (1895 – 1975) e Roman Jakobson (1896 – 1982), e sempre estiveram focados em uma visão globalizadora da cultura. A semiótica russa moderna, com destaque para a *Escola de Tártu*, se desenvolveu de forma intensa,

embora seu início tenha sido um pouco retardado devido ao stalinismo. Dentre os principais autores, pode-se citar Iúri Lotman, professor de Literatura Russa na Universidade de Tártu, Estônia, que atualmente é um dos mais célebres semioticistas da cultura.

A *semiótica*<sup>12</sup> ou *lógica* do matemático e filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) nos fornece definições e classificações para análise de todos os tipos de linguagens e de tudo que está nelas implicado. Como já dito, desde o advento da fotografia, seguido pela criação e desenvolvimento do cinema, o progresso na imprensa e a revolução eletrônica e digital em que vivemos atualmente, houve um surgimento contínuo de novas linguagens, linguagens estas que precisam ser lidas e compreendidas de uma maneira mais profunda. Daí a importância da semiótica, que permite estudar os diversos tipos de linguagem, inclusive as presentes no cinema.

A teoria de Peirce, como afirma Santaella (2002: 05), “nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados”.

A partir dos conceitos da semiótica de Peirce, pode-se retirar estratégias e métodos para a leitura e conseqüente análise dos processos pelos quais os signos são construídos, em músicas, publicidade, literatura, hipermídia, cinema etc.

Das três divisões da semiótica peirceana (gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa ou metodêutica), a *gramática especulativa* é a que se tornou mais conhecida durante o século XX, pois é através dela e de suas classificações que se dá o estudo das mais diversas linguagens, tais como a verbal ou a visual.

---

<sup>12</sup> A escolha pela Semiótica Peirciana deu-se principalmente porque ela, diferentemente da Semiologia Saussuriana, leva em consideração cada sistema de signos na sua especificidade, evitando se submeter à linguagem verbal. No instante em que entende o signo como uma realidade psíquica com duas faces, o significado (conceito) e o significante (a imagem acústica), Saussure se limita ao universo da linguagem verbal.

No instante em que considera *linguagem* como *representação* e entende que para interpretarmos o universo que nos cerca é necessário criarmos linguagens para representar, Peirce vê *representação* como um conteúdo apreendido pelos sentidos, pela memória, pela imaginação, pelo pensamento, e caracteriza a semiótica como a *Teoria Geral dos Signos ou Teoria Geral das Representações*.

Peirce (apud Santaella, 2005: 39) considera o *signo* como:

Qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo dos pensamentos, que – corporificando uma idéia de qualquer espécie (o que nos permite usar esse termo para incluir propósitos e sentimentos) ou estando conectada com algum objeto existente ou ainda se referindo a eventos futuros através de uma regra geral – leva alguma outra coisa, chamada signo interpretante, a ser determinada por uma relação correspondente com a mesma idéia, coisa existente ou lei.

Para o autor, o *signo* é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo, chamado de seu *objeto* (aquilo que o signo representa), a um terceiro, chamado de seu *interpretante*<sup>13</sup> (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). Dessa forma, Peirce (apud Plaza, 2001:17) entende o *signo* não como uma entidade monolítica, mas “um complexo de relações triádicas” (signo, objeto e interpretante), que têm um poder de autogeração.

Santaella (1985: 78), complementando as idéias de Peirce (1975: 94), mostra que “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa” para alguém, ou seja, cria na mente desse alguém um outro signo, que é interpretante do primeiro.

Essa definição de signo explica o processo de semiose como “transformação de signos em signos, uma relação de momentos num processo seqüencial-sucessivo ininterrupto”. Peirce (apud Plaza, 2001:17) discute essa relação ao afirmar que:

Um signo “representa” algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. O objeto de interpretação é uma

---

<sup>13</sup> Como mostra Santaella (2005: 43), interpretante não é sinônimo de intérprete, embora a figura do intérprete, de fato, corresponda a um dos níveis do interpretante (o interpretante dinâmico), como veremos adiante.

representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é uma outra representação [...].

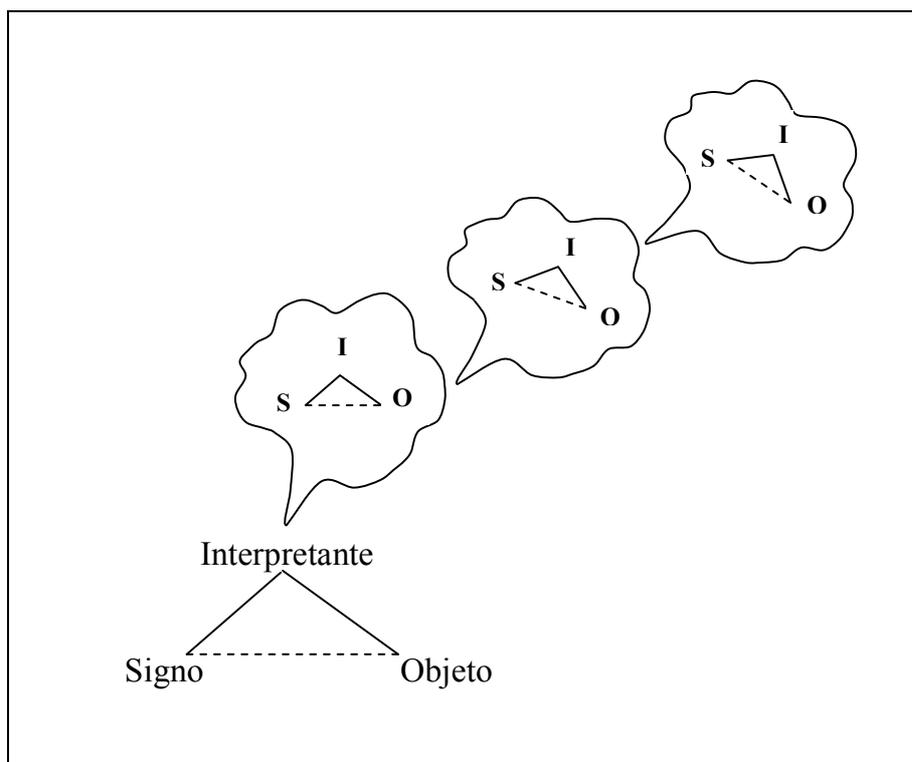
.....  
 [...] Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita.

No momento em que pensamos através dos signos, o próprio ato de pensar é por eles mediado. Ao se constituir como uma transmutação de signos em signos, o pensamento é fundamentalmente tradução, visto que, ao pensarmos, traduzimos o que está em nossa consciência em outras representações. Dessa forma, todo pensamento é, na verdade, uma tradução de outro pensamento para o qual ele é interpretante.

Assim, o significado de um *signo* pode ser definido como sendo sua tradução por outro signo que possa aparecer em seu lugar (um dicionário é o exemplo que ocorre imediatamente)<sup>14</sup>, especialmente um signo no qual este significado possa se desenvolver de um modo mais completo. Em outras palavras, um *signo* se define como sendo uma representação de algo, um instrumento que comunica algo do exterior, neste caso, essencial no processo comunicativo. Para ilustrar a dinâmica de reprodução de significados dos signos, Pignatari (1987: 42) faz uso do diagrama triangular de Ogden e Richards:

---

<sup>14</sup> Ao observar que o signo não se constitui como um objeto, apenas o substitui, e que ele nunca esgota seu objeto, estou remetendo à idéia discutida anteriormente sobre a impossibilidade de equivalência em tradução.



Como mostra o diagrama, observamos que todo processo snico opera através de relações triádicas entre signo, objeto e interpretante, e, como afirma Pignatari (1987: 44), que o significado é um processo significante que se desenvolve por meio dessas relações.

Santaella (1985: 78) mostra que para Peirce o signo é uma coisa que representa uma outra coisa, que  o seu objeto. Assim, o signo não é um objeto, apenas o representa. Para ilustrar tal idéia, a autora mostra o seguinte exemplo:

[...] a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a idéia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa. (pág. 78)

Dessa forma, o signo faz a mediação entre o objeto que ele substitui e a representação desse objeto na mente do intérprete, o que vem a ser o interpretante.

Tal interpretante produz na mente interpretadora um outro signo, traduzindo, assim, o significado.

Para Peirce, o objeto de qualquer signo tem duas faces: o *objeto imediato* e o *objeto dinâmico*. O primeiro é interno ao signo e consiste, como afirma Santaella (2005: 45), no modo como o objeto dinâmico se apresenta no próprio signo. O segundo é externo ao signo e corresponde à realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do signo à sua representação, ou seja, corresponde à coisa representada tal como ela é. Santaella (2005: 46) cita o espelho como exemplo: a imagem refletida é o signo, aquilo que ela reflete é o objeto dinâmico, e o modo como o objeto dinâmico aparece naquele reflexo específico se constitui no objeto imediato daquele signo.

Santaella (1995: 55) diz que:

Aquilo que provoca o signo é chamado de “objeto” (para sermos agora mais precisos: objeto dinâmico). O signo é determinado por alguma espécie de correspondência com esse objeto. Ora, a primeira representação mental (e, portanto, já signo) dessa correspondência, ou seja, a primeira representação mental daquilo que o signo indica é denominada “objeto imediato”.

Como afirma Santaella (2005: 46), percebe-se que o objeto imediato é uma emanção do objeto dinâmico, ou seja, um certo modo de torná-lo mediatamente presente.

Percebe-se que o significado se desloca incessantemente: o signo representa algo (o seu objeto) e também aponta para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo, onde o seu sentido se traduz. Assim, como afirma Santaella (2005: 43), a ação que é própria do signo é a de ser interpretado em um outro signo, ou seja, a de determinar um *interpretante*.

De acordo com as idéias de Peirce, um signo põe algo no lugar da idéia que ele produz ou modifica. O *objeto* é aquilo que ele substitui; o significado é o que ele coloca em seu lugar; o *interpretante* é a idéia que ele faz surgir. Para Sebeok (apud Diniz 2003: 34), “o interpretante seria, pois, um signo que, de alguma maneira,

traduz, explica ou desenvolve um signo prévio e assim continuamente, num processo de semiose infinita”.

Como afirma Santaella (2005: 43), o interpretante não é qualquer signo, mas o efeito causado por um signo em uma mente. Assim, algo só funciona como signo se for interpretado. Caso contrário, torna-se apenas um signo virtual, que pode se atualizar como signo tão logo encontre um intérprete. Observa-se então o potencial infinito das coisas para funcionar como signo.

Peirce distinguiu três principais níveis do interpretante: o interpretante imediato, o interpretante dinâmico<sup>15</sup> e o interpretante final. Para ilustrar, Savan (apud Santaella, 2005: 47) cita o exemplo de uma pedra provinda da civilização maia, cheia de inscrições e linhas, encontrada na Guatemala. Mesmo na falta de um intérprete (por exemplo, alguém que não possua um repertório para compreender a escrita maia), a pedra não perde o seu poder para significar. Ela significará assim que encontre um intérprete. Tal “propriedade objetiva do signo para significar”, como mostra Santaella (2005: 47 – 49), corresponde ao *interpretante imediato*.

Ao ser interpretada, a pedra maia do exemplo produz na mente de seus intérpretes um efeito, chamado por Peirce de *interpretante dinâmico*. Como afirma Santaella (2005: 48), o interpretante dinâmico de um signo sempre será múltiplo, e:

O signo não se esgota em um único interpretante. De um lado, porque um mesmo signo pode produzir diversos efeitos em uma mesma mente interpretadora [...] De outro lado, o interpretante dinâmico é sempre múltiplo porque em cada mente interpretadora o signo irá produzir um efeito relativamente distinto.

A pedra maia, por exemplo, pode ser interpretada de diferentes maneiras. Caso o intérprete nunca tenha ouvido falar em civilização maia ou nunca tenha visto qualquer forma de escrita, a pedra maia encontrada não será interpretada como tal. Apesar disso, o signo ainda pode produzir alguns efeitos interpretativos, efeitos estes que correspondem ao interpretante dinâmico. Em um certo intérprete, a pedra pode

<sup>15</sup> O interpretante dinâmico, para Peirce, divide-se ainda em *interpretante emocional*, *interpretante energético* e *interpretante lógico*, como veremos a seguir.

produzir apenas qualidades de sentimento (encantamento com as formas, cores etc), o *interpretante emocional*. Em outro intérprete, a mesma pedra pode produzir curiosidade acerca de sua origem, instigando-o a compreender as formas, o que corresponde ao *interpretante energético*. Por último, uma determinada conclusão a respeito da pedra, tomada por meio de raciocínio lógico por parte do intérprete, corresponde ao que Peirce chamou de *interpretante lógico*.

O *interpretante final* é “o efeito que o signo produziria em qualquer mente, se fosse possível o signo produzir todos os interpretantes dinâmicos”. Como ratifica Santaella (2005: 49), cada intérprete é capaz de produzir apenas interpretantes dinâmicos singulares, falíveis e provisórios, o que impede que se esgotem todas as possibilidades interpretativas de um signo, o seu interpretante final.

O conceito de *interpretante* vem a ser uma noção muito útil aos estudos de tradução, no momento em que tradução, como atividade semiótica, implica sempre um interpretante, a relação entre signos e um objeto, construída dentro de um leque de possibilidades. Podemos dizer que o interpretante resulta do ponto de vista sob o qual o objeto é tratado.

Alguns estudiosos, como Pinto (1987) e Vieira (1996), vêm trabalhando com a idéia de que traduzir é criar signos interpretantes. Essa idéia tem sido, algumas vezes, confundida com o conceito de *intérprete*, mas, na verdade, para Peirce, se constitui como uma representação mental provinda do signo, ou uma representação mediada e, assim, se difere de significado.

Dessa maneira, a idéia de tradução de signos entre diferentes sistemas de linguagem é o que forma o conceito de *tradução intersemiótica*. Esta é um processo de criação que determina escolhas no interior de um sistema de signos estranho ao sistema original e leva à descoberta de outras realidades. Plaza (2001:30) entende que:

[...] os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição

de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura.

Para Peirce, o conceito de interpretante é o efeito que o signo produz no intérprete, a capacidade do signo em sugerir, significar, mas que já está inscrita no próprio signo. Assim, embora o signo se constitua como algo variável, que se modifica de acordo com o olhar do observador, ele também possui uma autonomia relativa em relação ao seu intérprete. Este somente atualiza alguns níveis de um poder inerente ao signo.

Dessa forma, até o olhar autônomo do tradutor está comprometido com o signo que lê, objeto de sua representação. Em uma análise intersemiótica, faz-se necessário considerar os aspectos semióticos de todos os sistemas comparados e até que ponto a intertextualidade como semiose declarada e reveladora do processo de tradução está inscrita na adaptação.

Jakobson (1995: 64-65) contribuiu muito para a difusão de um novo conceito sobre tradução, descrevendo-a de um modo mais abrangente e distinguindo três modos diferentes para interpretar o *signo* (teoria posteriormente sistematizada por Plaza (2001), com base na semiótica peirceana):

- 1) Tradução Intralingual: é a tradução dos signos verbais por outros signos do mesmo idioma.
- 2) Tradução Interlingual: é a tradução dos signos verbais em signos de outra língua.
- 3) Tradução Intersemiótica ou transmutação: é a tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais.

Dessa forma, Jakobson redimensiona o conceito de tradução e o relaciona com os estudos semióticos. Reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro e até mesmo em outro sistema semiótico (como na adaptação de uma obra literária para o cinema), passa a ser considerado exemplo de tradução.

Apesar de sua grande contribuição, Jakobson ainda se apega a conceitos tradicionais envolvendo questões ligadas à tradução, ao mostrar, por exemplo, a

tradução interlingual como “tradução propriamente dita”. Além disso, o autor estabeleceu a transmutação como tradução, mas não realizou estudos mais densos sobre o tema. Relacionando essa nova concepção de tradução à semiótica peirceana, o presente trabalho procura aprofundar e discutir questões referentes à tradução de obras literárias para o cinema, exemplo de tradução intersemiótica.

Embora a adaptação seja considerada por muitos como um exemplo de atividade tradutória, ainda há uma série de divergências tanto por parte dos críticos literários e cinematográficos, quanto pelos cineastas, sobre qual termo seria o considerado “correto” para se referir ao que chamo simplesmente de “tradução”, ou mais especificamente de “tradução intersemiótica ou transmutação”. Os conceitos tradicionais de tradução, ainda presentes em algumas discussões ligadas ao tema, não compartilham da idéia de que a tradução intersemiótica, ao criar uma nova linguagem, não se remete apenas a representar aquelas realidades já existentes, mas a criar novas realidades.

Barbosa (apud Diniz 2003: 33) considera a tradução intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”, e Plaza (2001: 209), complementando essa idéia, concebe a tradução intersemiótica como:

[...] prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como transito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

Assim, adaptação é um tipo de tradução, e “tradução” deve ser vista como construtora de sentido, visto a ação do signo, pois não envolve transferência de uma “essência”, mas constrói significados em um outro sistema de signos, no caso da transmutação. Como afirma Santana (2005: 30), a sintaxe da obra-alvo varia, ou está relacionada à própria forma dos signos do sistema alvo. Ao se constituir como uma nova sintaxe, a tradução não almeja uma simples cópia de realidades pré-existentes, mas visa a criação de novos conteúdos. A partir dessa idéia, Plaza (2001: 30) afirma

que “a tradução intersemiótica é, portanto, estruturalmente inversa à ideologia da fidelidade”.

Como já dito no capítulo anterior, ao analisarmos uma tradução filmica, é necessário saber que tanto livro como filme possuem suas particularidades, sendo, portanto, incoerente fazer comparações ligadas à literalidade. No instante em que se constitui como resultado de um processo, o texto traduzido faz alusão a outros textos e estabelece com eles uma determinada relação, representando-os de alguma forma. Essa relação entre a tradução e o texto escrito primeiramente é que se define como objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista intersemiótico.

A obra literária e o cinema, no momento em que existem para significar, representam atividades semióticas. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas semióticos, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que espécie de signos são empregados e como é a sua organização. As definições e classificações da gramática especulativa de Peirce permitem penetrar no movimento interno das mensagens e analisar as diversas linguagens, códigos ou sinais, isto é, permitem o estudo do poder representativo de um signo.

De fato, a semiótica não é a saída para entendermos os processos sígnicos que desconhecemos. Para Santaella (2002: 06):

Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos.

Assim, devido a sua generalidade, a semiótica deve ser associada ao estudo de outras teorias, mais próprias dos sistemas de signos que estão sendo trabalhados. Uma análise semiótica envolvendo o cinema, por exemplo, exige que também se utilizem teorias específicas sobre cinema.

A semiótica de Peirce está alicerçada na *Fenomenologia* ou *Doutrina das Categorias*, uma quase-ciência que estuda os modos como apreendemos os fenômenos. O termo *fenômeno* (do grego *Phaneron*) remete a tudo aquilo que se

apresenta à percepção. Assim, a fenomenologia tem como função apresentar categorias formais e gerais dos modos como os fenômenos são percebidos pela mente e, assim, descrever e analisar as experiências que acontecem ao homem.

Para Peirce (apud Santaella, 2002: 7), qualquer fenômeno, ou seja, tudo o que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, propriedades estas que, para Santaella (2002: 12) podem ser entendidas respondendo-se a três perguntas: 1) Como uma simples *qualidade* funciona como signo? 2) Como o fato de *existir* faz de algo um signo? 3) Como uma *lei* corresponde a um signo?

A primeiridade caracteriza-se pelo elemento do fenômeno constituído por qualidades ou sentimentos puros, tais como prazeres, cores, sons, odores. Trata-se de fenômenos singulares, constituídos pela diversidade e variedade das qualidades do mundo. A secundidade é constituída pela experiência de alteridade, a idéia de outro, de força bruta, caracterizada pela relação do individual contra uma consciência primeira. Trata-se da experiência de mediação entre um primeiro e um segundo, extensa no tempo por manter um vínculo entre passado e futuro. A terceiridade diz respeito às regularidades percebidas no mundo, que requerem uma consciência que experiencie no tempo. Nesses fenômenos encontra-se uma continuidade ou lei, tais como aparecem no desenvolvimento do pensamento lógico.

Tendo como base as propriedades fenomenológicas, Peirce mostra que o signo pode ser analisado de três formas distintas:

1. Em si mesmo, nas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar, em seu fundamento.
2. Na sua referência, ou seja, no modo como ele representa o seu objeto.
3. Nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus intérpretes.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> As indicações 1, 2 e 3 remetem às três categorias fenomenológicas. (primeiridade, secundidade e terceiridade) e serão utilizadas para retomar as três formas por meio das quais o signo pode ser analisado (1), (2) e (3).

O signo em relação a si mesmo (1), ou seja, no seu modo de ser, aspecto ou aparência, pode ser classificado em *quali-signo*, *sin-signo* ou *legi-signo*. Ao funcionar como signo, uma *qualidade* é denominada *quali-signo*. Se tomarmos, por exemplo, o vermelho, sem considerar um determinado contexto, observamos que a cor, por si só, produz em nossa mente uma cadeia de associações cujos elementos incluem o sangue, o fogo, o amor etc. A cor não é o sangue ou o amor, mas lembra esses elementos, funcionando como signo devido ao poder de sugestão que a mera qualidade da cor apresenta, ou seja, o que dá poder a essa cor para funcionar como signo é apenas a sua qualidade. Assim, as primeiras impressões que um signo é capaz de gerar, sem se entrar no nível interpretativo referem-se aos quali-signos. Estes são pura possibilidade qualitativa e são observados nas propriedades internas do signo, nos seus aspectos qualitativos, sensoriais, como, por exemplo, movimento, formas, cores, linhas, texturas, volume, brilho etc.

O momento que precede toda a síntese e elaboração dessas relações entre o quali-signo e outros elementos (momento este que não pode ser articuladamente pensado) é que corresponde ao que Peirce chamou de primeiridade. A primeiridade, assim, aparece em tudo que estiver relacionado ao acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade. É o sentimento presente, espontâneo e imediato.

Tudo o que existe conecta-se e reage com outras coisas existentes, isto é, qualquer coisa aponta para infinitas outras coisas e direções. A cor vermelha, por exemplo, é signo de cada uma das referências a que se aplica, pois funciona como parte daquilo para o que remete. É a propriedade de *sin-signo* (sin = singular) que dá ao vermelho, nesse caso, a capacidade de funcionar como signo. O sin-signo refere-se ao signo observado em seu caráter singular, concreto. Ao deixar de ser apenas qualidade e passar a ser observado em sua particularidade em um determinado contexto, o signo adquire um caráter de sin-signo: o vermelho, por exemplo, utilizado em um *outdoor* sobre o Dia dos Namorados não é o mesmo vermelho presente na bandeira japonesa.

Essa reação, choque e sensação do eu para com o estímulo caracterizam o que Peirce chamou de secundidade. Ela está ligada às idéias de surpresa, resistência e dúvida que a mente do intérprete tem no instante em que o signo fornece algo mais do que uma mera qualidade.

Uma *lei* é uma abstração que opera no momento em que possui um caso sobre o qual agir. A lei permite que, ao surgir uma certa situação, as coisas aconteçam de acordo com o que a lei determina. Em semiótica, quando algo tem a propriedade de lei, de convenção, dá-se o nome de *legi-signo*. Um *legi-signo* corresponde a um signo que obedece a uma classe de coisas, fazendo com que a mensagem seja analisada na sua perspectiva convencional, no seu caráter geral. Palavras, por exemplo, obedecem à gramática; os sinais de trânsito estão em linha com o Código Nacional de Trânsito etc.

Entender a cor vermelha de um outdoor sobre o Dia dos Namorados, por exemplo, como se referindo à paixão, e esquecer de seu caráter meramente representativo, remete ao que Peirce chamou de terceiridade. Esta última propriedade é síntese intelectual, elaboração cognitiva; diz respeito à generalidade, continuidade, lei, crescimento, inteligência.

Essas três categorias fenomenológicas<sup>17</sup> (sua mera qualidade, sua existência e seu caráter de lei) são comuns a todas as coisas que se apresentam à percepção e à mente. Elas possibilitam que algo funcione como signo e são a base de todos os signos. Justifica-se então a afirmação de que qualquer coisa pode ser analisada semioticamente, desde um grito, uma boneca, até mesmo uma obra literária ou um filme.

Ao se ler semioticamente determinado signo, segue-se alguns passos, em correspondência com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. Primeiro, contempla-se a coisa: expõem-se os sentidos aos aspectos qualitativos da coisa contemplada, sem julgamentos. Em seguida, discrimina-se a coisa: observa-se

---

<sup>17</sup> Santaella (2002: 14) ressalta ainda que tais categorias não são excludentes, mas operam juntas na maior parte das vezes, já que a lei incorpora o singular nas suas réplicas, e qualquer singular incorpora qualidades.

o modo particular como o signo se corporifica, observam-se suas características existenciais, ou seja, aquilo que nele é único. Para isso é necessário desenvolver considerações situacionais sobre o universo no qual o signo se manifesta e do qual faz parte. Por fim, fazem-se generalizações acerca da coisa contemplada: extrai-se de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros que compõem uma classe geral, ou seja, atenta-se para as regularidades, para as leis.

O signo em relação ao seu objeto (2) pode ser classificado em *ícone*, *índice* ou *símbolo*. Para Santaella (2002: 14), “se o fundamento é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será um índice; se for lei, será símbolo”.

Conforme Peirce, um *ícone* é um signo que tem como fundamento um quali-signo. Santaella (2002: 17) diz que “na relação com o objeto que o quali-signo pode porventura sugerir ou evocar, o quali-signo é icônico”, ou seja, ele só pode sugerir seu objeto por similaridade. Assim, um ícone é um signo que representa o objeto por traços de semelhança ou analogia, sem ter com ele uma conexão física. Ele sugere ou evoca algo porque a qualidade que apresenta é similar a uma outra qualidade, como, por exemplo, uma pintura abstrata, considerando-a somente em seu caráter qualitativo (cores, luminosidade, texturas, volumes, formas etc). Como afirma Santaella (1985: 86), percebe-se que:

O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, a possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nossos sentidos. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos.

E apesar de não representarem nada, os ícones, têm um grande poder de sugestão: qualquer qualidade pode ser substituída por qualquer coisa que a ela se assemelhe.

O *índice*, por sua vez, é um signo que estabelece uma relação de fato (concreta) com o objeto, pelo fato de ser afetado por ele. Por exemplo, a fumaça é

um índice que aponta para o seu objeto, o fogo, por ser uma parte deste, por ser o resultado de uma conexão entre ambos. Assim, como afirma Santaella (1995: 160), é a conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo. Este só funcionará como signo se encontrar um intérprete, mas não é o intérprete que lhe confere seu poder, e sim sua afecção pelo objeto. Observando-se uma fotografia, por exemplo, vê-se que, ao ter semelhanças com o objeto, ela age como um ícone. Por esse motivo, pode-se reconhecer imediatamente o objeto. Porém, a fotografia também funciona como índice, já que ela é o produto de uma conexão de fato entre a tomada da foto e o objeto.

O símbolo refere-se ao objeto devido a uma convenção de idéias, lei, ou associação geral de idéias, isto é, o símbolo é um signo que representa o seu objeto através de uma lei. Para Santaella (2002: 20), no instante em que tem como base uma lei, um símbolo está “plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente”. A bandeira de um país ou a pomba, representando a paz, por exemplo, são símbolos, pois mantêm uma relação convencional com seu referente<sup>18</sup>.

O signo em relação ao seu interpretante (3), isto é, com base nos efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, classifica-se em *rema*, *discente* ou *argumento*.

Ao contemplarmos, por exemplo, as formas das nuvens, muitas vezes, nos flagramos comparando-as com imagens de outros objetos (animais, seres humanos, monstros etc) (Santaella, 1985: 87). Nesse caso, as nuvens, que apenas sugerem as imagens sem representá-las, são ícones. Assim como o ícone, o interpretante que ele está apto a produzir é uma mera possibilidade, conjectura ou hipótese, qualidade de impressão, que chamamos de *rema*. Assim, como mostra Santaella (1995: 188), um *rema* é “um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando

---

<sup>18</sup> Considerações mais detalhadas acerca do símbolo em semiótica serão encontradas na terceira parte do segundo capítulo.

alguma qualidade que poderia estar encarnada em algum objeto possivelmente existente”.

O interpretante de um índice, que não ultrapassa a constatação de uma relação física entre existentes, é um signo chamado de *discente*. Diferentemente do ícone (do qual só se pode derivar informação através das semelhanças com seu objeto, sem veiculação com este), no nível da secundidade, o discente é um signo que é interpretado por meio da sugestão e veiculação de alguma informação sobre um existente, como mostra Santaella (1995: 190). Ele é um signo puramente referencial, reportando-se a algo existente.

O interpretante que um símbolo está apto a produzir é um signo que é interpretado como um signo de lei, ou seja, “é um signo cujo interpretante lhe representa o objeto como sendo um signo ulterior, por meio de uma lei” (Peirce apud Santaella, 1995: 192), e é chamado de *argumento* ou *inferência*. Por pertencer a uma classe de inferências possíveis que se conformam com uma espécie (um tipo de coisa), um argumento é um signo que deve ser interpretado por meio de um princípio guia, uma lei.

A análise de uma adaptação sob a perspectiva da tradução intersemiótica deve levar em consideração os signos literários usados na realização do texto, e sua relação com o signo cinematográfico, produto da operação semiótica desempenhada. Na prática da adaptação, os elementos visuais, sonoros e verbais, próprios do filme, referem-se ao verbal da obra literária.

A obra literária e sua adaptação cinematográfica se apresentam como signos indiciais um do outro, visto que um remete ao outro. Cada signo é entendido como uma transformação do outro, uma tradução. A passagem de um sistema verbal para um não-verbal se constitui como um processo tradutório, em que trabalhamos com dois signos: o signo traduzido, que é a obra literária em si, e o signo tradutor, que é a tradução para a tela, quer seja em forma de novela, de documentário ou outros. Estes são os aspectos chamados de intersemióticos, aqueles provenientes do fato de que o cinema e a literatura têm propriedades distintivas derivadas de meios diferentes.

A plurissemiose do cinema nunca é percebida isoladamente. Diniz (2003: 66) entende que ela faz parte de um “todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de sua tensão interior”. Assim, juntos, todos os signos mostrados têm seu papel para o conjunto dos significados de um único momento. E para tal, segundo Plaza (2001: 67), é mister que não se almeje uma compreensão nítida dos limites entre os sistemas sígnicos envolvidos, dividindo-os em códigos separados (verbal, musical, pictórico etc), o que acarretaria uma grande quantidade de subdivisões, desviando a atenção do processo da tradução intersemiótica. Plaza (2001: 67) afirma que:

O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódicos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código [...] que define *a priori* se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem.

Assim, cada elemento que compõe uma cena de um filme (cenário, música, figurino, personagens etc) reforça integradamente o significado do momento. Os signos precisam ser separados somente para efeito de descrição.

O signo cinematográfico de uma adaptação tem como referente o literário, já que o produtor do filme utiliza o signo literário como objeto a ser traduzido, porém, ao contrário do que muitos teóricos pensam, isso não reflete uma superioridade da literatura em relação ao cinema. Em vez de fazer uma mera representação do signo verbal, o diretor e sua equipe criam uma realidade cinematográfica fazendo uso dos signos próprios do novo sistema tradutor. Ao ter contato com um determinado filme, o intérprete atualizará as inúmeras possibilidades interpretativas do signo cinematográfico, dando significado à obra.

Ao se interpretar determinado signo, visto a intuição<sup>19</sup> da interpretação, não se dá conta da complexidade das relações que estão implicadas nesse ato. Do contrário, como afirma Santaella (2002: 37), ao se analisar determinado signo, é necessário que tornemos tais relações explícitas, analisando os interpretantes com base nos aspectos envolvidos no fundamento do signo, bem como nos aspectos envolvidos nas relações do signo com o objeto que ele representa. Ainda, segundo a autora, deve-se evitar estereótipos; evitar impor sobre o signo uma interpretação já pronta, extraída de um repertório prévio, sem levar em conta o fundamento e os objetos do signo.

Santaella (2002: 39) mostra que, ao analisarmos um signo, estamos, na verdade, examinando o interpretante imediato e levantando, a partir do exame da natureza do signo (sua relação com o objeto, seu potencial sugestivo, seus aspectos icônicos, indiciais, simbólicos), as possibilidades que ele apresenta. Ao levantarmos tais possibilidades, estamos entrando no domínio do interpretante dinâmico.

Dessa maneira, como afirma Santaella (2002: 39), em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar. Assim, podemos dizer que uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista. Porém, apesar de o signo ser múltiplo, variável e modificar-se de acordo com o olhar do observador, ele tem uma autonomia relativa em relação ao seu interpretante, isto é, o poder evocativo, indicativo e significativo do signo não depende inteiramente do intérprete. Para Santaella (2002: 42), o intérprete apenas atualiza níveis de um poder que já está no signo.

De fato, analisar semioticamente significa empreender um diálogo de signos, no qual nós mesmos somos signos que respondem a signos. Não há nenhum critério apriorístico que defina exatamente como uma certa semiose funciona, já que tal

---

<sup>19</sup> A diferença entre uma interpretação analítica e uma interpretação intuitiva (apesar de a primeira não excluir a segunda) está na utilização que a análise faz das ferramentas conceituais que permitem examinar como e por que a sugestão, a referência e a significação são produzidas. (Santaella, 2002: 39).

funcionamento depende do contexto de sua atualização e do aspecto pelo qual ela é observada e analisada.

## 2. O ESTUDO DO SIMBÓLICO

Este capítulo trata do estudo do simbólico e se divide em três partes. Na primeira parte, faço considerações gerais sobre o termo *símbolo*, sua origem, conceito e os vários significados que a ele são atribuídos. A segunda parte é dedicada a comentários sobre a compreensão e interpretação dos símbolos em geral. Na terceira e última parte do capítulo, trato da concepção de símbolo para Peirce.

### 2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O SÍMBOLO

Segundo Cirlot (1984: 12), há indícios antigos, como o empoar dos cadáveres com ocre vermelho, de que o pensar simbolista<sup>20</sup> teve seu princípio nos fins do paleolítico ou até mesmo antes. Naquela época, as constelações, os animais, as pedras e os elementos da paisagem natural foram os mestres da humanidade. A inserção do homem no mundo dos fatos espirituais e morais, por exemplo, se deu por meio do contato com o visível. Sem dúvida, como afirma Eliade (1991a: 8), o pensamento simbólico, em todas as suas dimensões, é consubstancial ao ser humano e precede qualquer linguagem e razão discursiva.

Para Riffard (1993: 331), a palavra símbolo (do grego *symbolon*) foi inicialmente utilizada entre os gregos para se referir às metades de uma tabuinha que hospedeiro e hóspede guardavam, cada um a sua metade, transmitidas depois aos seus descendentes. As duas partes juntas (*sumballô*) funcionavam para reconhecer os portadores e para provar as relações de hospitalidade ou de aliança adquiridas no passado<sup>21</sup>. Lurker (1997: 656) diz que:

---

<sup>20</sup> Embora o termo *simbolismo* seja também utilizado para se referir ao movimento literário e artístico, cujas raízes remontam ao fim do século XVII, refiro-me aqui ao que Lurker (1997: 649) chamou de “o estudo, a doutrina, a ciência dos símbolos, de sua origem, significado e divulgação”. Nesse sentido, a palavra envolve, por exemplo, os significados de uma figura mítica, de uma obra de arte, de um sonho ou dos elementos que fazem parte de uma cultura ou religião.

<sup>21</sup> Na antiguidade grega, os símbolos, concebidos dessa forma, eram também sinais de reconhecimento que possibilitavam aos pais reencontrarem seus filhos abandonados.

Quando dois amigos se separavam por um período longo, ou para sempre, partiam uma moeda, uma plaquinha de barro ou um anel; se após anos alguém das famílias amigas retornasse, as partes unidas (symbáleim = juntar, reunir) podiam confirmar que o portador de uma delas realmente fazia jus à hospitalidade.

Uma das partes da moeda ou medalha diz respeito à representação simbólica propriamente dita, e a outra metade faz referência ao objeto representado pelo símbolo, sem o qual a primeira metade carece de sentido. Uma parte não existe sem a outra, e o sentido adquirido através da representação só é possível quando as duas partes estão juntas.

Dessa forma, ao representar as duas partes reunidas, o símbolo é, inicialmente, “símbolo feito de algo”. Ao ser utilizado, ele passa a ser “símbolo de algo”. Como afirma novamente Lurker (1997), o símbolo, em sua origem, é um sinal visível de algo que não se encontra ali presente e concreto, algo que pode ser nele percebido: no exemplo dado, a amizade dos possuidores das partes. Chevalier (2001: XXI) complementa tal idéia, afirmando que:

O símbolo separa e une, comporta as duas idéias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar. Todo signo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas.

Por analogia, tal significado foi ampliado até compreender os cupons, senhas ou fichas, que dão direito a receber soldos, indenizações ou víveres.

O sentido da palavra símbolo desenvolveu-se bastante, chegando a envolver, por exemplo, oráculos, presságios, fenômenos extraordinários considerados provindos dos deuses, emblemas de corporações, crachás e vários tipos de sinais de compromisso, como o anel de casamento ou o anel depositado pelos participantes de um banquete, garantindo que pagarão corretamente por ele. De fato, poucas palavras adquiriram tão vasta significação como a palavra símbolo.

Em resumo, como afirma D'Alviella (1995: 21), o termo *símbolo* passou gradualmente a se referir a tudo aquilo que, seja por acordo geral ou analogia, representava convencionalmente alguma coisa ou alguém. Como já mencionado rapidamente no capítulo anterior, um símbolo é uma representação, mas não uma reprodução. Enquanto uma reprodução implica igualdade, um símbolo é capaz de evocar a concepção do objeto que ele representa devido, por exemplo, a características em comum, como é o caso da aliança como símbolo do casamento, ou dos pratos de uma balança como símbolo da idéia de justiça.

Segundo Chevalier (2001: XXI), a história do símbolo comprova que qualquer coisa pode adquirir valores simbólicos, seja ela natural (pedras, animais, flores, fogo, rios, raio etc) ou abstrata (número, idéia, forma geométrica etc). Assim, através dos símbolos, objetos comuns adquirem ilimitáveis novos significados. Um simples pedaço de pano, por exemplo, ao ser erguido até o topo de um mastro, refere-se à idéia de pátria. Da mesma forma, dois simples segmentos de reta concorrentes e perpendiculares fazem alusão ao sacrifício espontâneo de Cristo.

Vivemos rodeados por símbolos, desde o aceno de mãos em uma despedida ao alfabeto que utilizamos para falar e escrever. Há símbolos que dizem respeito predominantemente ao psicológico; outros ao cosmológico e natural.

Encontramos facilmente as mesmas representações simbólicas em lugares diversos, povos distintos. Segundo D'alviella (1995: 27), essas questões dificilmente podem ser explicadas pelo acaso. Para o autor, ou essas imagens análogas foram concebidas independentemente ou foram apropriadas de um país para outro. Representação como a do sol por um disco ou face que emite raios, por exemplo, não é própria de nenhuma raça ou nação específica, mas trata-se de um aspecto inerente ao ser humano: em determinada fase de seu desenvolvimento, o homem simbolizou o deus-sol com características que remetem à sua estrutura físico-anatômica.

Da mesma forma, símbolos podem ser apropriados. O simbolismo hindu, chinês e japonês, por exemplo, penetrou entre nós por meio de artigos comerciais,

dentre eles, vasos, tecidos e peças curiosas do Extremo Oriente. Do mesmo modo, era hábito, entre os soldados, marinheiros e viajantes antigos, ao deixar seus lares, levar consigo seus símbolos, objetos a que tinham um estimável apreço, disseminando seu significado e adquirindo outros novos. Ao circularem, as moedas também difundem as representações simbólicas traduzidas por seu povo ao cunhá-las.

Os símbolos dificilmente aparecem isolados, mas unem-se entre si, dando lugar a composições simbólicas. Embora se costume estudar as razões pelas quais acontecem alterações nas formas dos símbolos, nem sempre se dá relevância à atração que certas figuras exercem sobre outras. Para D'alviella (1995: 145), quando dois símbolos expressam as mesmas idéias ou se inter-relacionam, eles apresentam uma tendência para se amalgamarem ou se combinarem, produzindo, como conseqüência, um outro símbolo. D'alviella (1995: 145) diz ainda que:

Por não terem levado em consideração que um símbolo pode se unir a várias figuras que diferem acentuadamente quanto à origem e até mesmo na aparência, muitos arqueólogos desperdiçaram seu tempo debatendo sobre as origens de um signo ou imagem [...]

Assim, ao estudar um símbolo, deve-se procurar não somente os seus antecedentes, mas também as comunicações que podem ter acontecido entre seus protótipos e, caso se faça necessário, deve-se estudar as relações entre os estágios sucessivos das transmutações simbólicas pelas quais o símbolo passou<sup>22</sup>. Apresento a seguir algumas idéias acerca da interpretação de representações simbólicas.

## 2.2. A INTERPRETAÇÃO DO SIMBÓLICO

Os primeiros estudos do simbólico foram realizados por Athanasius Kircher (1602 – 1680), professor de matemática e línguas orientais em Würzburg e Roma.

---

<sup>22</sup> Na presente análise, procurei não estudar o símbolo *Anel* de maneira isolada, mas relacionando-o a outras representações simbólicas relevantes e que têm significado na obra em estudo.

Kircher foi o primeiro autor a falar acerca de uma *disciplina symbolica* e entendia o símbolo como algo que conduz o espírito humano a conhecer uma outra coisa através de alguma semelhança física com outras.

As tentativas seguintes vieram do Romantismo, com destaque para Friedrich Creuzer, que desejava a criação de uma disciplina própria para o estudo dos símbolos, o que não se concretizou devido à constante ridicularização do estudo do simbólico realizada pelos seus opositores e pelas correntes racionalistas e positivistas do século XIX. Bachofen, pesquisador da antiguidade, também não conseguiu que o seu *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859) (Ensaio sobre o Simbolismo dos Túmulos da Antiguidade), fosse compreendido, por não restringir sua análise do símbolo a uma explicação meramente iconográfica e estética, mas procurar estudar os símbolos visando sua interpretação.

O estudo do simbólico passou a ser contemplado pela psicologia a partir de Freud, e depois com Jung, que não procuram os símbolos em manifestações culturais ou religiosas, mas tentam identificá-lo na psique do homem. Para a escola freudiana, a palavra símbolo exprime, de modo indireto, figurado e difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos. Nessa lógica, o símbolo seria a relação que une o conteúdo manifesto de um comportamento, de um pensamento, de uma palavra, ao seu sentido latente. Como afirma Eliade (1991a: 8 – 9), para a psicanálise, as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique, mas respondem a uma necessidade e preenchem um papel: revelar as mais íntimas modalidades do ser. Assim, estudar os símbolos permite um melhor conhecimento do homem.

Enquanto Freud via o inconsciente como uma espécie de “quarto de despejos” dos desejos reprimidos (Jung, 1977: 12), Jung concebia-o como um mundo tão real e vital para a vida de um homem como é o consciente. Os elementos (linguagens e pessoas) do inconsciente seriam os símbolos, que, através dos sonhos, poderiam se comunicar com o mundo consciente. Para Jung, os símbolos presentes nos sonhos não podem ser decifrados ou interpretados por meio de um manual ou

glossário. Por serem “uma expressão integral, importante e pessoal do inconsciente particular de cada um”, os símbolos selecionados pelo inconsciente individual de certa pessoa (durante o sonho) têm um sentido que lhe diz respeito e a mais ninguém. Por isso, o autor considera a interpretação dos símbolos presentes nos sonhos uma tarefa unicamente pessoal e particular, que não pode ser realizada empiricamente. Para Jung (1977: 20), um símbolo é:

[...] um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós.

Assim, para a escola jungiana, uma palavra ou imagem é considerada simbólica no momento em que implica algo além de seu significado manifesto e imediato, algo que não pode ser precisamente definido ou explicado. Por este motivo, ou seja, por haver várias coisas que não podemos compreender, é que, para Jung (1977: 21), freqüentemente usamos termos simbólicos para representar conceitos que não conseguimos definir completamente. Um exemplo é a utilização de linguagem simbólica e de imagens pelas igrejas.

Somente em 1953 foi fundada, por M. Engelson, em Genebra, a primeira sociedade destinada ao estudo dos símbolos, *Société de Symbolisme*, que se reúne em Genebra, Bruxelas e Paris e publica seus artigos no *Cahiers Internationaux de Symbolisme*. Em associação com o *Psychology Department* (Universidade Estadual da Geórgia), formou-se nos Estados Unidos a *International Society for the Study of Symbols*, cuja publicação é intitulada *International Journal of Symbology*. Além disso, muitas instituições científicas contribuem de diversas formas para o estudo dos símbolos, como o Instituto C.G. Jung de Zürich, *The Mediaeval Academy of America*, fundada em Cambridge em 1925, com a publicação *Speculum*, e a Fundação Ludwig Keimer (Basiléia) que, em associação com o Instituto *Ticinese di Alti Studi* (Lugano), realiza conferências cuja ênfase está na arqueologia e na etnologia.

Para Eliade (1991b: 205 – 206), dentre os fatores que contribuíram para generalizar o interesse pelo estudo dos símbolos na atualidade, pode-se citar: as descobertas da psicologia de Freud e Jung de que a atividade do inconsciente é apreensível através da interpretação das imagens, o surgimento da arte abstrata (início do século XX), as experiências poéticas surrealistas após a Primeira Guerra Mundial e as pesquisas dos etnólogos, principalmente acerca das idéias de Lucien Lévi-Bruhl sobre a estrutura e as funções da “mentalidade primitiva”, idéias estas que instigaram muitos filósofos Europeus a estudarem o mito e o símbolo. Eliade (1991b) fala ainda da importância dos estudos realizados por epistemólogos e lingüistas buscando mostrar o caráter simbólico da linguagem e das artes.

Edmond Leach (apud Grimal, 2000: VII) classifica as teorias que embasam as pesquisas míticas contemporâneas em três grandes tipos: *teorias funcionalistas*, *teorias estruturalistas* e *teorias simbolistas*. De acordo com tais perspectivas, o mito constitui-se como uma ciência, dotada de metodologias próprias, que atua em várias direções e se apóia em diversas áreas, dentre elas, a psicologia, a sociologia, a etnologia, a história das religiões, a lingüística, a gnosiologia, a antropologia etc. (Grimal, 2000: VII).

As posições funcionalistas se voltam para o papel exercido pelos mitos nas sociedades em que se conservam vivos e atuantes, sem almejar desvendar o significado espiritual ou intelectual das narrativas míticas. Do contrário, enfatizam a função social que os mitos desempenham na vida comunitária, como mostra Malinowski (apud Grimal, 2000: VII e VIII):

O mito cumpre, na cultura primitiva, uma função indispensável; expressa, acentua e codifica a crença; protege e reforça a moral; vigia a eficiência do ritual e de certas regras práticas para a orientação do homem. O mito é, assim, um ingrediente vital da civilização humana; não é uma fábula vã, mas uma força criadora activa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas é um privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral.

Incluem-se nesses estudos autores como M. P. Nilsson (1874 – 1967), que estudou questões culturais do mito e sua influência na vida dos Antigos; J. E. Fonterose e Theodor H. Gaster, com sua corrente intitulada *Teoria do mito e do ritual*; Walter Burkert, que estuda os mitos ressaltando as decorrências sociais e a sua coesão com o ritual. Para Burkert, o mito, que pertence ao nível lingüístico, é um conto tradicional aplicado a algo de interesse para a coletividade, transferindo, dessa forma, a sua relevância não para o momento da criação, mas para o da transmissão e preservação.

Diferentemente, como mostra G. Dumézil (apud Grimal, 2000: XVI e XVII), para as teorias estruturalistas:

A função da classe particular das lendas que são os mitos é, com efeito, a de exprimir dramaticamente a ideologia de que vive a sociedade, de manter na sua consciência não só os valores que ela reconhece e os ideais que persegue de geração em geração, mas, principalmente, o seu ser e a sua própria estrutura, os elementos, os vínculos, os equilíbrios, as tensões que a constituem, justificar, no fundo, as regras e as práticas tradicionais sem as quais tudo o que é seu se dispersaria.

Para o autor, as religiões são o meio pelo qual se distribui qualquer experiência do homem, e seu estudo não deve se voltar para questões isoladas, mas enfocar as relações de elementos, já que o sistema religioso de uma sociedade exprime-se em mitos que representam estas relações. Tal concepção de Dumézil acerca do mito influenciou muitos autores que pesquisaram sobre a mitologia e a religião da Grécia e Roma, incluindo, entre outros, E. Benveniste, Stig Wikander, Lucien Gruschel, T. W. Powel, Jan de Vries, J. Duchesne-Guillemin, Francis Vian, Raymond Bloch e Jean Bayet.

Destaca-se também como grande investigador do estruturalismo Claude Lévi-Strauss (1908 - ) que, apoiado nos conhecimentos metodológicos da Escola Lingüística de Praga, especialmente em Roman Jakobson, e nos estudos de V. Propp, propõe uma análise estrutural do mitos acompanhada de uma ampla inventariação de determinantes psicológicos, que postula uma analogia de estruturas

entre as várias ordens de fatos sociais e lingüísticos. Para o autor, o mito tem “uma esfera de existência e de significação independente, dentro da qual se verifica a actuação de variações, associações, de montagens que são autónomas” (Grimal, 2000: XVIII).

Na perspectiva simbolista da análise mitológica, domínio em que se inserem os estudos realizados no presente trabalho, estão autores que vêem o mito como uma forma diferente de exprimir o pensamento, a cultura e o modo de observar o mundo. Para Grimal (2000: IX), teóricos tão diferentes como E. Cassirer, S. Freud, C. G. Jung, K. Kerényi, W. F. Otto, M. Eliade, P. Ricoeur ou G. Durand têm em comum o fato de:

[...] admitirem o símbolo, tautegórico, que se afirma a si próprio, implicando a intervenção de reacções fundamentais, como a actividade física e a vontade. Trata-se de um outro tipo de linguagem, colectiva, mais emotiva e rica, exprimindo o que não pode ser expresso directamente no falar corrente. Os mitos dirigem-se, pois, não apenas ao entendimento, mas, também, à fantasia e à realidade.

E. Cassirer (1874 – 1945), por exemplo, considera que o mito é forma que cria significado, já que é algo que se apóia sobre uma *força* positiva da figuração e da imaginação, e não sobre uma espécie de deficiência do espírito. Grimal (2000: IX) mostra que, para Cassirer, ao se constituir como forma de pensamento, forma de intuição e forma de vida:

[...] o mito pode apenas ser história verdadeira, mesmo que o seja na medida em que estabelece uma relação com os elementos formais estáticos da experiência, os únicos a que é possível atribuir a qualificação, relativa, de objectividade.

O filólogo clássico W. Otto (1874 – 1958) inova a idéia de mitologia e religião ao considerar os deuses gregos, como são mostrados, por exemplo, nos

Poemas Homéricos, “imagens simbólicas de uma intuição vital não traduzível de outro modo” (Grimal, 2000: X). Já Karl Kerényi (1897 – 1973) entende a mitologia como meio capaz de informar sobre a vida social do homem antigo, sendo um traço básico da sua vida comum. Para ele, as imagens ou os elementos narrativos que aparecem na narrativa mítica com valor simbólico essencial são chamados *mitologemas* e “são considerados expressão da *psyche* coletiva do povo que criou a mitologia” (Grimal, 2000: XII).

Para Mircea Eliade (apud Grimal, 2000: XIII):

[...] o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso das origens. Por outras palavras, o mito conta como, graças ao actos dos seres sobrenaturais, uma realidade teve existência, quer seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

O mito seria, pois, uma “narrativa de criação”, através da qual se conta a maneira como determinada coisa foi produzida, como começou a ser.

As várias formas contemporâneas de aproximação do mito, que traduzem o interesse do homem em tentar compreendê-lo, ampliaram e atualizaram o seu conceito, antes relacionado apenas às histórias de heróis e deuses da Grécia e Roma antigas. O mito excedeu tais limites e passou a envolver, por exemplo, aspectos do cotidiano atual.

Como se pode observar, a formação, agenciamento, e interpretação dos símbolos são interesse de várias disciplinas: a História das Civilizações e Religiões, a Lingüística, a Antropologia Cultural, a Crítica de Arte, A Psicologia, a Medicina, a Publicidade, etc. De fato, todas as ciências do homem, assim como todas as formas de arte estão envolvidas com o simbólico, embora cada uma tenha sua própria concepção e aplicação da designação *símbolo*.

Segundo Eliade (1991b: 207), embora o simbolismo seja estudado segundo diversas perspectivas (a perspectiva da psicologia profunda, da arte plástica e poética, da etnologia, da semântica, da semiótica, da epistemologia e da filosofia),

devido ao forte vínculo que há entre as disciplinas humanas, qualquer descoberta relevante de uma área contribui para as outras. Assim, idéias acerca do simbólico próprias da psicologia, por exemplo, muitas vezes interessam à ciência das religiões. Ainda que as contribuições e o sentido do simbólico sejam diferentes em cada disciplina, não se pode negar que o assunto é o mesmo.

O presente trabalho, por várias vezes, faz referências a diversos significados que são atribuídos ao símbolo do anel em outras obras, culturas e religiões; significados estes formulados a partir de diferentes perspectivas.

Um dos sentidos de um símbolo só é apreendido por meio da análise das condições em que aparece, de como se comporta e de sua conseqüente finalidade. Tecer análises que apenas produzem conjecturas sobre o sentido do símbolo vai de encontro ao que Cirlot (1984: 41) pensa quando afirma que:

O realismo que vê no fabuloso uma cópia alterada ou uma confabulação de elementos diversos, tampouco faz algo senão subministrar uma explicação secundária sobre a problemática “origem”, sem penetrar a razão de ser deste ente.

Dessa forma, para Cirlot (1984), afirmar, por exemplo, que a imagem de um morcego gerou a idéia de hipogrifo, de quimera e de dragão, é fornecer um elemento ínfimo a respeito do valor significativo e simbólico de tais animais mitológicos. Lurker (1997: 667) compartilha com tal idéia e diz que a análise e interpretação simbólicas devem ser isentas de perspectivas ideológicas e de associações precipitadas.

Contrariando tal idéia, alguém afirmaria que a famosa e freqüente associação entre a árvore e a serpente, por exemplo, deve-se unicamente à observação (que ocorre nos países em que há serpentes) de que tais répteis fazem seus antros ao pé das árvores. Mesmo sem descartar a possibilidade de tal idéia, observamos que ela não explica, por exemplo, o sentido deste símbolo na história da tentação bíblica. O simbólico vai mais além. Neste caso, vários aspectos remetem à relação análoga que há entre a serpente e a árvore: o seu caráter linear, a semelhança da serpente com as

raízes, a dualidade bem e mal (enquanto a árvore eleva os ramos ao sol, como adoração, a serpente espera por sua presa para matá-la).

Segundo Cirlot (1984: 5), a redução ou especialização extrema do sentido de um símbolo costuma ter como conseqüência a degradação do significado, tornando-o uma insignificância alegórica ou atributiva. No instante em que resumimos a análise do símbolo da serpente e da árvore ao fato de as serpentes se aninharem junto às árvores, estamos apenas utilizando uma constatação para explicar, sem mencionar elementos referentes à relação interna entre os símbolos.

É certo que, ao explicarmos o simbólico, sempre resta algo intraduzível. Isso ocorre porque, como já mencionado anteriormente, o símbolo aponta para algo que está ausente, representando-o, mas sem apreender todas as suas possibilidades. Um símbolo, como afirma Lurker (1997: 657), não é composto de formações rígidas, que podem ser facilmente e precisamente delimitadas, mas mutáveis e, em muitos casos, ambíguas. De fato, ordena significados análogos, cada um em um certo nível, ou seja, revela diferentes sentidos simultaneamente. Segundo Hampate (apud Chevalier 2001: XXIV), na lenda fula<sup>23</sup> de Kaydara, o velho mendigo (o iniciador) diz a Hammadi (o peregrino, em busca de conhecimento): “Ó meu irmão! Aprende que cada símbolo tem um, dois, vários sentidos. Esses significados são diurnos ou noturnos. Os diurnos são favoráveis, e os noturnos, nefastos”.

Tendo como base essa multiplicidade de sentidos de um símbolo, entende-se que cada representação simbólica funciona como o centro de uma teia, que está ligado a diversas outras teias com seus respectivos centros. R. de Becker (apud Chevalier 2001: XXII), diz algo semelhante quando afirma que o símbolo pode ser comparado a um cristal que reflete de maneiras diversas uma luz, conforme a faceta que a recebe. Nesse sentido, Todorov (Chevalier, 2001: XXIV) considera que no símbolo é produzido um fenômeno de condensação, ou seja, um significante

---

<sup>23</sup> Os Fulani, Fula ou Phoulah, são um grupo étnico nômade que compreende várias populações espalhadas pela África Ocidental, desde a Mauritânia a noroeste até aos Camarões a leste. A língua *fula* (também chamada *peulem* francês e *fulani* em inglês), é falada entre 10 e 16 milhões de pessoas e tem um status de língua oficial na Mauritânia, Senegal, Mali, Guiné, Burkina Faso, Níger, Nigéria, e Camarões.

remetendo a mais de um significado. Assim, o símbolo *anel*, por exemplo, representa diversos objetos, que, por sua vez, funcionam como representação de diversos outros objetos, em uma cadeia infinita.

A percepção do símbolo é também pessoal. Em seu processo de formação, o ser humano acrescenta às experiências pessoais, valores culturais e sociais herdados da humanidade que o precedeu até então. Chevalier (2001) afirma que:

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem.

Assim, a compreensão de um símbolo depende fortemente da percepção direta, possibilitada pelo repertório pessoal. Análises históricas, comparações interculturais, pesquisas acerca das interpretações provindas das tradições orais e escritas e prospecções da psicanálise contribuem para tornar tal interpretação mais completa e menos arriscada. Wirth (apud Chevalier 2001: XXII) complementa tal idéia, afirmando que “[...] é próprio do símbolo o permanecer indefinidamente sugestivo: nele, cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber. Faltando intuição, nada de profundo é percebido”.

Visto tal subjetividade e sugestividade dos símbolos, cada análise realizada torna-se produto de um ponto de vista, e não deve almejar esgotar, nem ao menos relativamente, nenhum dos domínios referentes à concepção de representação simbólica, mas procurar unir a compreensão do papel significativo do símbolo em estudo à interpretação de alguns de seus múltiplos sentidos, em favor da autoridade das obras estudadas.

### 2.3. O SÍMBOLO PARA PEIRCE

A noção de *representação* relacionada à idéia de signos, símbolos, imagens e a outras formas de substituição é alvo de interesse dos estudos semióticos desde a escolástica medieval, que a definia, de maneira geral, como “o processo de apresentação de algo por meio de signos”. Para Santaella & Nöth (1999: 16), o próprio conceito inglês *representation(s)*, ao ser concebido como sinônimo de signo, explica a concepção de *representação*.

Para Peirce (apud Santaella & Nöth, 1999: 17), *representação* é a apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto. Assim, o autor define *representar* como “estar para”, no instante em que considera que “algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro”. Nasser (2003: 11) diz, por exemplo, que uma foto ou uma pétala seca que levamos em nossa carteira e que foi dada por uma pessoa muito especial, representa esta pessoa, para quem se dirige a concepção de reconhecimento.

De fato, ao carregar a foto ou pétala seca, uma pessoa estará, de certa forma, trazendo para perto de si a outra pessoa, pois gostaria que estivesse sempre consigo. No momento em que não pode estar presente, esta pessoa está ali simbolizada e seu significado, aproximado por meio dos símbolos que a representam.

Para Peirce (apud Santaella & Nöth, 1999: 63):

[...] qualquer palavra comum - “estrela”, “pássaro”, “casamento” – é exemplo de símbolo, e o símbolo é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra. Por si mesmo o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere ou é aplicável, isto é, não nos faz ver uma estrela no céu não nos mostra um pássaro voando, nem celebra um casamento diante de nossos olhos, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, tendo a eles associado a palavra.

Assim, como no caso do retrato e da pétala seca representando uma pessoa especial, o símbolo constrói uma relação com seu objeto, por meio de uma idéia na mente do intérprete<sup>24</sup>.

Diferentemente do ícone e do índice, o símbolo é um signo que estabelece uma relação com seu objeto por meio de uma mediação, ou seja, as idéias presentes no símbolo e em seu objeto se relacionam a ponto de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto, isto é, fazendo com que o símbolo represente algo que é diferente dele. Assim, o símbolo se relaciona com seu objeto devido a uma idéia presente na mente do usuário, um hábito associativo, uma lei, chamada por Peirce de *interpretante lógico*. Este, como mostra Santaella (2005: 264), corresponde à lei ou regra interpretativa que “guia a associação de idéias ligando o símbolo a seu objeto”.

Assim, um signo funciona como símbolo se, em relação ao objeto que ele representa, for um legi-signo, ou seja, uma lei que é um signo.(Santaella, 2005: 262). Sobre o conceito de lei, a autora diz que:

A lei funciona, portanto, como uma força que será atualizada, dadas certas condições. Por isso mesmo, a lei não tem a rigidez de uma necessidade, podendo ela própria evoluir, transformar-se. Contudo, em si mesma, a lei é uma abstração. Ela não tem existência concreta a não ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva.

Santaella (2005: 262) diz que a lei de interpretação já está contida no próprio signo, permitindo que produza um signo interpretante ou uma série de signos interpretantes. Dessa forma, o signo é interpretado como sendo signo devido à lei, porque o legi-signo funciona como uma regra que determinará seu interpretante.

A autora ainda cita a linguagem verbal como um exemplo claro de legi-signo. No momento em que fazem parte do sistema de uma língua, as palavras são

---

<sup>24</sup> Idéia esta que Peirce chama de *interpretante*, sobre a qual discorri com mais profundidade na segunda parte do primeiro capítulo.

interpretadas de acordo com as leis desse sistema. Assim como todos os tipos de legi-signos, as palavras, por exemplo, só possuem existência concreta através de suas manifestações, chamadas por Peirce de *réplicas*.

Para Santaella & Nöth (1999: 65), sem o ícone, o símbolo nada significaria e, sem o índice, perderia seu poder de referência. Assim, o símbolo contém dentro de si elementos de iconicidade e elementos de indicialidade.

De fato, o símbolo em si mesmo, não mostra sobre o que está falando. Para que o símbolo, tipo geral, se aplique a um caso específico e conseqüentemente se conecte ao seu objeto, ele necessita de um índice. Como mostra Santaella (2005: 268), “o poder de referência, poder indicativo do símbolo vem de seu ingrediente indicial”. Quando se refere à palavra *anel*, por exemplo, o objeto dessa palavra é um tipo geral que nenhum caso especial de anel pode englobar por completo. Diferentemente, no instante em que se diz *anel élfico*, a designação *élfico* indica a procedência do anel e, portanto, refere-se a um caso ao qual o geral se aplica (embora *élfico* dependa do ícone mental daqueles que utilizam a palavra).

Embora forneçam todo o poder de referência que um símbolo possui, os índices não são capazes de significar, razão pela qual o símbolo necessita de um ícone. A parte exclusivamente simbólica de um símbolo (conceito ou sentido) corresponde ao hábito geral, que precisa ser atualizado pelo ícone que integra o símbolo, produzindo significado. Santaella (2005: 269) ilustra tal concepção com um exemplo claro. Ela diz que “[...] nossa idéia geral, digamos, de um gato, por exemplo, seria a fusão resultante de imagens decorrentes das situações repetidas de experiências sensoriais mais determinadas e muito diferenciadas de gatos particulares”.

Com base nesses princípios, percebe-se que a idéia geral corresponde à forma ou unidade imediatamente percebida, ou seja, o ícone, qualidades que atualizam o conceito ou hábito geral que é o símbolo.

De fato, o símbolo, em si mesmo, não possui existência concreta. Peirce (apud Santaella & Nöth, 1999: 64), ilustra tal idéia com o exemplo da palavra

“estrela”. Para o autor, ao escrevermos ou pronunciarmos “estrela”, estamos apenas produzindo uma réplica da palavra. Embora se refira a algo real, a palavra em si mesma não possui existência concreta. Consiste em uma seqüência de sons, ou *representamens* de sons (Santaella, 2005: 262), que se torna signo por meio de um hábito ou lei que faz os intérpretes a compreenderem como significando uma estrela.

Desse modo, ao escrevermos a palavra, não a estamos criando. Igualmente, no momento em que a apagamos, não a estamos destruindo. Ela permanece viva no espírito dos que a usam, mesmo que estejam adormecidos.

No momento em que não se apóia na concepção peirceana de *símbolo* como lei ou legi-signo (uma regra que o permite ser interpretado como se referindo a um certo objeto), Nasser (2003: 6) contraria tal visão, ao falar em destruição de um símbolo. Para a autora, no instante em que um símbolo perde sua função de representar, ele morre. Do contrário, para Peirce (apud Santaella & Nöth, 1999: 64):

[...] mesmo que a palavra não esteja mais viva, em uso por seus falantes, como é o caso das línguas mortas, nem assim ela perderá seu poder de denotar e significar, pois este poder lhe é dado por seu caráter de lei, num sistema de leis que é a língua de que ela é parte.

O objeto representado por um símbolo é tão abstrato quanto ele. Para Santaella & Nöth (1999: 64), o objeto corresponde a uma idéia a que a palavra está ligada. Tomemos, por exemplo, a sucessão de sons e representação escrita de sons *anel*. Cada manifestação concreta e diferente de *anel*, seja ela oral ou escrita, inclusive esta que acabo de escrever, será apenas uma réplica da palavra enquanto lei. E é no cerne dessa lei que reside a forma abstrata da imagem. Portanto, podemos até apagar uma imagem ou palavra que produzimos para simbolizar algo, mas, ao fazê-lo, não estaremos de forma alguma destruindo as formas abstratas que correspondem ao símbolo e seu objeto.

Assim, a relação entre símbolo e objeto, de caráter convencional, advém do legi-signo que determina o interpretante. A associação de idéias que se realiza, através de regra interpretativa, na mente do intérprete, forma o interpretante, que é o

responsável pela conexão entre o signo e seu objeto. Entretanto, Santaella (2005: 266) mostra que, ao interpretar um determinado legi-signo simbólico, nenhum intérprete é capaz de esgotar sua generalidade. Decorre daí a aptidão do símbolo para mudanças, decorrentes, por exemplo, de alterações no hábito interpretativo de certo símbolo, visto que os interpretantes lógicos podem ser modificados. Vê-se então que, embora um símbolo dependa de uma convenção, o seu significado pode variar com o tempo e de acordo com a perspectiva através da qual se analisa, uma vez que é, como afirmou Short (apud Santaella, 2005: 266), “um signo em crescimento nos interpretantes que ele gerará”.

### 3. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O SENHOR DOS ANÉIS*

A primeira parte deste capítulo apresenta os procedimentos metodológicos adotados para a análise do *corpus*. A segunda e última parte almeja discutir as estratégias utilizadas pelo diretor e sua equipe para realizar a tradução do livro *O Senhor dos Anéis* para o cinema. Além disso, procura destacar como a obra de Tolkien e sua tradução cinematográfica se relacionam na construção do símbolo *Anel*.

#### 3.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

##### 3.1.1. CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* é constituído principalmente pelo livro *O Senhor dos Anéis*<sup>25</sup>, de J. R. R. Tolkien (1954), e por sua tradução cinematográfica, dirigida por Peter Jackson (2001 – 2003). Para maiores referências, também fiz uso dos livros *O Hobbit*<sup>26</sup> e *O Silmarillion*<sup>27</sup>, ambos também escritos por J. R. R. Tolkien.

##### 3.1.1.1. O LIVRO DE J. R. R. TOLKIEN

*O Senhor dos Anéis* foi escrito por J. R. R. Tolkien em 1954, após mais de 12 anos de trabalho atento, e é um dos vários livros que tratam da mitologia pelo autor criada. Embora a intenção original de Tolkien fosse publicá-lo como um só livro, sua editora, a Allen & Unwin, optou por três volumes separados (*A Sociedade do*

---

<sup>25</sup> TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>26</sup> TOLKIEN, J. R. R. *O Hobbit*. 2ª ed. Trad. Lenita Maria Rímoli e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>27</sup> TOLKIEN, J. R. R. *O Silmarillion*. 2ª ed. Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

*Anel, As duas torres e O retorno do Rei*), devido ao preço do papel no pós-guerra e por achar o livro, de mais de mil páginas, extenso demais para ser publicado em um único volume.

Na Inglaterra, *O Senhor dos Anéis* somente perde em popularidade para a Bíblia e, numa enquete realizada pela livraria virtual *amazon.com*, obteve o primeiro lugar na lista dos melhores livros do século XX. Além disso, a obra de Tolkien influenciou a música, os jogos de RPGs, os desenhos animados e até mesmo a Internet, com centenas de websites dedicados a sua obra.

O livro narra a história do hobbit Frodo, que, com a ajuda de alguns companheiros, é o responsável pela destruição do *Anel* de poder criado pelo Senhor da Escuridão, Sauron, para controlar outros anéis mágicos que havia dado a alguns povos da Terra-Média. Enquanto Sauron recupera sua força, Frodo deve destruir o *Anel*, lançando-o no fogo da Montanha da Perdição, para que Sauron não reconquiste o mundo.

Tolkien criou um novo mundo, seu povo, sua própria história e geografia – mitos que parecem reais. Quando ele escreve, pensamos que tudo é autêntico, pois usa muitos adjetivos e descreve os personagens e principalmente o cenário minuciosamente.

A obra é repleta de símbolos, dentre os quais se destaca o *Anel*, elemento que permeia toda a história, sendo, por muitos, considerado um personagem na trama. Dentre os vários anéis criados por Tolkien em sua vasta obra, o *Anel* de Sauron é a representação do mal que destrói e corrompe a mente e o coração humanos, o que o torna uma ameaça à felicidade da Terra-Média. Ao se associar a outros símbolos, o *Anel* de poder compõe diversos significados que fundamentam os valores e ensinamentos construídos ao longo da obra.

### 3.1.1.2. O FILME DE PETER JACKSON

Entre 2001 e 2003, o filme *O Senhor dos Anéis*, dirigido pelo diretor neozelandês Peter Jackson e financiado pela *New Line Cinema*, foi lançado no cinema em forma de trilogia, embora tenha sido filmado por completo e ininterruptamente em dezoito meses na Nova Zelândia. A produção do filme exigiu quase oito anos da vida de Peter Jackson e quatro anos da vida dos atores e equipe técnica, já que todo o trabalho só foi concluído com a versão especial em DVD de *O Retorno do Rei*, quase dois anos após sua estréia. Para sua produção foram necessários cerca de 114 personagens com fala, 20 mil figurantes e 2.400 pessoas trabalhando na equipe técnica.

Com roteiro de Peter Jackson, Philippa Boyens, Stephen Sinclair e Frances Walsh, música de Howard Shore, fotografia de Andrew Lesnie e efeitos especiais da *Weta Digital*, o filme teve o difícil trabalho de traduzir para milhões de fãs em todo o mundo uma das obras mais cultuadas de toda a literatura, tendo, desde sua estréia, no final de 2001, um lucro acima do normal e incluindo-se entre as dez maiores bilheterias da história do cinema.

### 3.1.2. ANÁLISE DOS DADOS.

Partindo do pressuposto de que a tradução fílmica de uma obra escrita produz signos que traduzem os signos literários cinematograficamente, acrescentado outras marcas, a presente pesquisa, de caráter analítico-descritivo, abordará as teorias de tradução com enfoque no processo tradutório, não no produto. A análise não levará em conta aspectos relacionados à equivalência ou fidelidade, comumente associados aos estudos tradicionais de tradução.

Para fundamentar a postura adotada nesta pesquisa, basear-me-ei em algumas linhas teóricas. A concepção de adaptação como sinônimo de tradução se fundamenta nos estudos de tradução intersemiótica de Jakobson (1991) e Plaza

(2001). Para analisar a tradução, basearei as discussões nos Estudos Descritivos de Tradução, cujos teóricos são Lefevere (1992), com o conceito de reescritura; Toury (1995), que defende um estudo da articulação entre o texto original e a tradução segundo sua função; e Cattrysse (1992), com a idéia de que a adaptação não deve ser subordinada ao texto tido como original.

Para não ficar restrito à análise verbal do livro, mas compreender a natureza e a capacidade referencial dos signos literários e cinematográficos, além de entender o seu funcionamento, utilizar-me-ei de conceitos da semiótica, através das abordagens de Joly (2002), Peirce (1975 e 1983), Perez (2004), Pignatari (1987), Pinto (1987), Santaella e Nöth (1999), Santaella (1985, 1995, 2002 e 2005) e Santana (2005). As questões sobre o cinema se fundamentarão em teóricos da linguagem cinematográfica, como Aumont et al. (1995) e Martin (2003), e em críticos que abordam a questão da adaptação de obras para o cinema, Macfarlane (1996) e Stam (2000 e 2005).

Para fundamentar questões ligadas à literatura de Tolkien, à obra *O Senhor dos Anéis*, bem como à simbologia do anel nas culturas e o estudo do simbólico em geral, utilizarei Chevalier (1993), Colbert (2002), Cirlot (1984), D'alviella (s/d), Eliade (1991a e b), Grimal (2000), Lurker (1997), Riffard (1993) e Salem (2001). Também revisarei alguns estudos já realizados que também abordam questões ligadas à tradução de obras literárias para o cinema: Alves (2004), Diniz (1998), Mascarenhas (2006), Oliveira (1999), Santana (2005) e Silva (2002).

Para analisar os mecanismos utilizados pelos produtores do filme para traduzir aspectos ligados ao símbolo *anel*, primeiramente farei um levantamento acerca dos diversos contextos em que a palavra *anel* aparece na obra escrita. Tentarei, através de uma análise interpretativa, destacar as diversas significações a que se remete o símbolo *Anel* no decorrer da narrativa escrita, podendo fazer relação com algumas das inúmeras referências que a literatura em geral traz sobre esse símbolo e seus significados culturais e religiosos.

Em relação à análise do filme, farei uma descrição detalhada das seqüências de plano, da movimentação de câmera, do som e da iluminação das cenas que fazem referência à simbologia do *Anel*. Em seguida, através da confrontação entre os dois materiais, identificarei como livro e filme constroem a simbologia do *Anel* e quais as estratégias utilizadas pelos produtores do filme para traduzir tais significados do livro de Tolkien.

### **3.2. A CONSTRUÇÃO DO SÍMBOLO ANEL NA OBRA *O SENHOR DOS ANÉIS*: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA**

Quando Tolkien, na década de trinta, começou a escrever as aventuras do personagem de *O Senhor dos Anéis*, Bilbo Bolseiro (ainda no livro que precede *O Senhor dos Anéis*, *O Hobbit*), ele não tinha em mente uma história cujo elemento principal era um anel. No início, o anel de Bilbo não desempenhava um grande papel na história e foi apenas algo valioso encontrado pelo hobbit e que prolongou os anos de sua vida. Sabendo que anéis mágicos são normalmente relevantes em histórias desse tipo, Tolkien não queria que *O Senhor dos Anéis* se resumisse às aventuras de um hobbit em busca de riquezas, portanto começou a imaginar o anel de poderes mágicos como centro das atenções.

Enquanto *O Senhor dos Anéis* narra histórias do final da Terceira Era, *O Silmarillion* relata acontecimentos de um passado muito anterior, porém ligado à obra em estudo. Quando *O Senhor dos Anéis* foi publicado, em 1954, as histórias de *O Silmarillion* já existiam há pelo menos meio século, em suas versões originais, escritas por Tolkien em velhos cadernos, às vezes às pressas e a lápis. Apenas quatro anos após sua morte, em 2 de setembro de 1973, aos 81 anos de idade, seu filho Christopher editou e publicou *O Silmarillion*.

Entre outras histórias, *O Silmarillion* conta acerca dos anéis de poder, que foram feitos por Celebrimbor, neto de Fëanor e o maior dos artífices de *Eregion*,

uma terra fundada pelos *noldor*<sup>28</sup>, cujo líder era o próprio Celebrimbor. Não obstante as advertências de Gil-galad<sup>29</sup> e Elrond<sup>30</sup>, os *Gwaith-i-Mídain* (artesãos de Eregion) aceitaram a ajuda de um estrangeiro chamado *Annatar*, o Senhor dos Presentes. Com a sua instrução, os Anéis do Poder começaram a ser forjados, por volta de 1500 da Segunda Era (SE). A fabricação dos anéis continuou nas décadas subseqüentes, também com o auxílio do estrangeiro, até que em 1590 SE, os Três Anéis foram completados: *Narya*, o anel do fogo; *Nenya*, o anel da água e *Vilya*, o anel do ar.

Com os anéis, os elfos almejavam retardar a ação do tempo, apostando que, desse modo, preservariam os locais onde viviam, já que, devido à imortalidade, sofriam bastante ao ver o perecimento daqueles que amavam. Já Annatar (Sauron disfarçado) desejava a dominação e escravização de todos. Por esse motivo, em *Mordor*, no fogo da Montanha da Perdição (*Orodruin*), forjou o *Um Anel*, onde pôs parte de sua própria essência. O *Um Anel* controlava todos os outros anéis e ainda permitia a escravização mental de seus portadores.

Quando Sauron o colocou pela primeira vez, os Elfos perceberam a sua intenção, tiraram e esconderam seus próprios Anéis. Como consequência, Sauron em fúria, com um exército devastou Eregion e matou Celebrimbor, reivindicando a posse de todos os Anéis. Conseguiu vários deles, exceto os Três que já haviam sido enviados para longe, nos quais Sauron jamais tocou. Dos anéis capturados, nove foram dados aos homens (que se tornaram seus servos, os nove *Nazgûl*), e sete foram dados aos Anões, que se mostraram mais resistentes e não sucumbiram à vontade de Sauron.

Durante uma batalha contra homens e elfos, ao tentar conquistar todos os territórios da Terra-média, Sauron foi vencido, e o anel foi cortado de seus dedos pelo filho do rei, Isildur. Este teve a chance única de destruí-lo, lançando-o no fogo

---

<sup>28</sup> Os elfos-profundos, a segunda leva dos *eldar* (elfos das famílias *vanyar*, *noldor* e *teleri*).

<sup>29</sup> Elfo e último Rei Supremo dos Noldor na Terra-média. Com Elendil, foi líder da Última aliança entre homens e elfos, e morto com ele em combate contra Sauron.

<sup>30</sup> Elfo, filho de Eärendil e Elwing, que permaneceu na Terra-média até o fim da Terceira Era.

da Montanha da Perdição. Entretanto, dominado pela ganância e pelo poder que o anel possivelmente lhe traria, ele se recusou e escolheu ficar com o objeto.

Algum tempo depois, o anel de poder então escorregou do dedo de Isildur quando ele nadava no rio Anduin. Em seguida, Isildur foi morto a flechadas em uma emboscada de orcs, e o anel se perdeu no rio e foi esquecido. Quase 2.500 anos depois, durante uma pescaria, o hobbit Déagol o encontrou, sendo morto em seguida por seu amigo Sméagol, tomado de inveja e provavelmente já sob a influência do anel. Sméagol apropriou-se do anel e o manteve consigo por cerca de cinco séculos, ganhando longevidade muito acima do normal, embora seu corpo e seu espírito tenham sido corrompidos.

Em uma de suas aventuras, narradas no livro *O Hobbit*, Bilbo Bolseiro encontrou o anel na caverna de Sméagol (que o havia perdido) e o carregou consigo durante suas aventuras. O objeto conferia invisibilidade e longevidade a Bilbo, que, sem saber que aquele se tratava do anel forjado por Sauron, permaneceu com ele até seu aniversário de cento e onze anos, quando decidiu ir embora e viajar pelo mundo. Ele então o deixou como herança para seu sobrinho Frodo Bolseiro, que também comemorava aniversário, trinta e três anos. Aí então se inicia a história de *O Senhor dos Anéis*.

Ao descobrir a origem do anel e o perigo que Frodo corria em carregá-lo, o mago e amigo Gandalf explicou-lhe que tal objeto precisava ser destruído na Montanha da Perdição, onde havia sido criado. Agora a alma de Sauron começava a recuperar sua força e ele queria o *Anel* de volta para reconquistar a Terra-Média. Restava a Frodo deixar o Condado onde vivia em busca de seu objetivo. Junto com outros oito companheiros, ele formará a *Sociedade do Anel* e partirá nesta viagem em busca da salvação da Terra-Média.

É sabido que muitos anéis existentes na literatura possuem espírito ou alma. Colbert (2002: 14) cita a lenda do folclore judaico, segundo a qual o arcanjo Miguel deu um anel mágico ao rei Salomão para aprisionar as almas dos gênios maléficos.

Salomão fez os gênios construírem um grande templo e depois os lançou no Mar Vermelho.

Em *O Senhor dos Anéis*, o poder do *Um Anel* estava ligado à natureza maligna de Sauron, embora ele se manifestasse de diferentes maneiras de acordo com seu portador. De fato, em algumas passagens, Tolkien deixa claro que Sauron está representado pelo *Anel* por ele criado, como vemos na fala do personagem Gollum: “ – Espectros! – gemeu ele. – Espectros com asas! O Precioso é o mestre deles. Eles enxergam tudo, tudo. Nada pode se esconder deles. Maldita Cara Branca! E eles contam tudo para Ele”. (Tolkien, 2002: 662).

Ao observar os espectros do *Anel*, servos de Sauron, Gollum afirma que estes são controlados pelo *Um Anel*, a quem ele chama de Precioso. Eles sentem, a todo o momento, a presença do *Anel*.

Em um momento anterior, Frodo, de posse do *Anel*, sente até mesmo a mão de Sauron buscando seu objeto de desejo:

- Por que, por que não foi destruído? – gritou Frodo. – E como aconteceu ao inimigo perdê-lo, se era tão forte e o considerava tão precioso? – Apertou o Anel em sua mão, como se já enxergasse dedos escuros se estendendo para tentar tomá-lo. (Tolkien, 2002: 53).

Como vemos, o *Anel* era como uma parte vital de Sauron: ele precisava do *Anel* para continuar vivo e manifestar todo o seu poder; se ele fosse destruído, o espírito de Sauron também o seria.

Em suas narrativas, Tolkien deixa transparecer que o *Um Anel* possuía, até certo ponto, vontade própria, e era sempre atraído pela vontade de seu criador. O portador do *Anel*, não importasse sua índole, se sentiria atraído a conduzi-lo de volta a seu Mestre. É o que observamos na passagem subsequente, em que Gandalf fala a Frodo sobre o *Anel*:

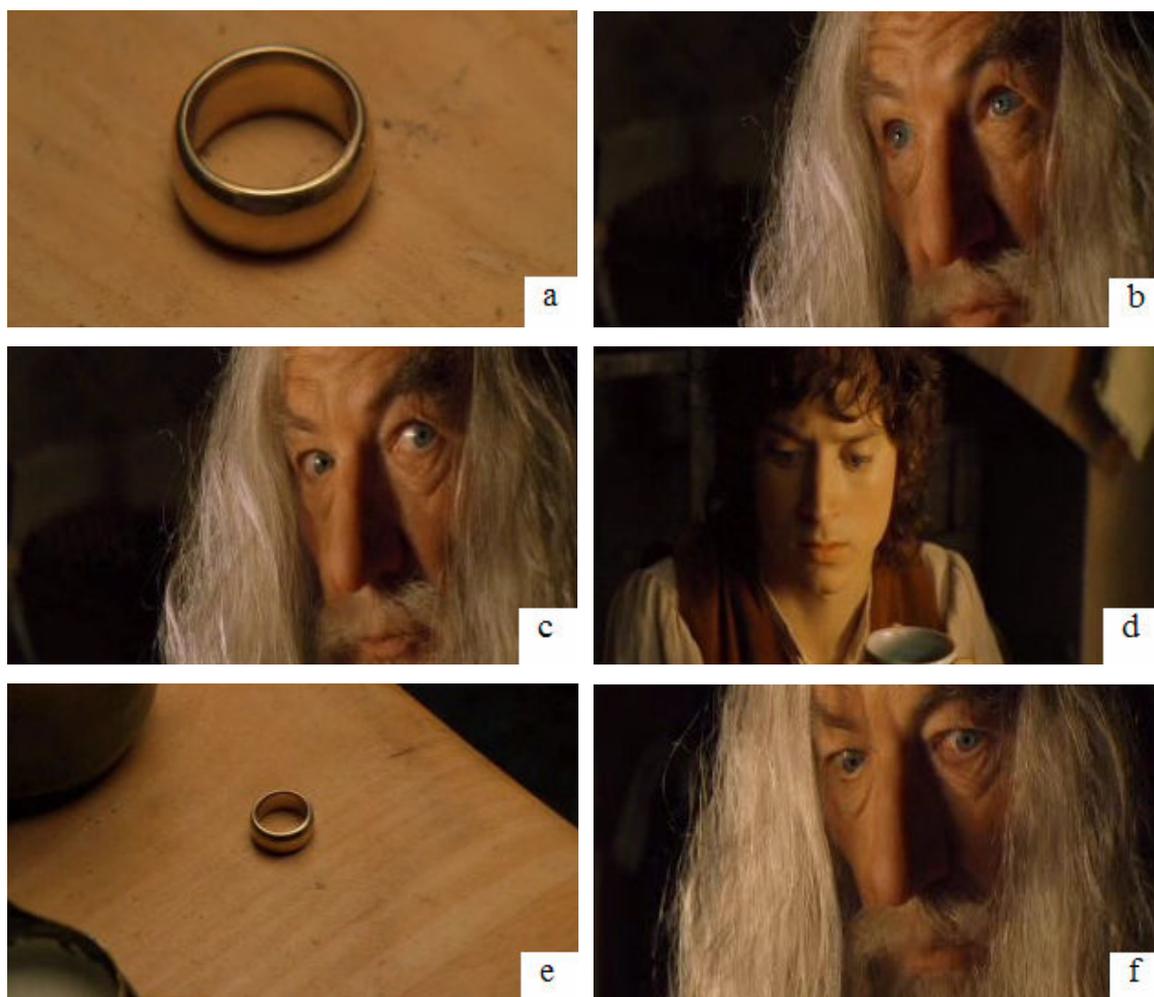
- Esse foi o acontecimento mais estranho em toda a história do Anel até agora: a chegada de Bilbo exatamente naquela hora, e o fato de ter colocado a mão sobre ele, cegamente, no escuro.

- Havia mais que um poder em ação, Frodo. O Anel estava tentando voltar para seu mestre. Tinha escorregado das mãos de Isildur e o traíra; depois, quando houve uma chance, pegou o pobre Déagol, e este foi assassinado; e depois disso Gollum, e o Anel o devorou. Não podia mais fazer uso dele: Gollum era pequeno e mesquinho demais, e enquanto permanecesse com ele o anel jamais deixaria o lago escuro. Então nesse momento, quando seu mestre estava novamente acordado e enviando seu pensamento escuro da Floresta das Trevas, ele abandonou Gollum. Para ser apanhado pela pessoa mais improvável que se poderia imaginar: Bilbo, do Condado. (Tolkien, 2002: 57).

Assim, ao observarmos a fala de Gandalf, vemos que o *Anel* parecia ter alma, vontade própria, visto que, com o intuito de voltar para seu mestre, traiu Isildur, “pegou o pobre Sméagol”, o devorou e, por fim, o abandonou. O *Anel* é, de certa forma, personificado.

Tanto no livro *O Hobbit*, como no início de *O Senhor dos Anéis*, a palavra *anel* é grafada com “a” minúsculo, pois sua identidade não é conhecida dos personagens até que Gandalf descobre que se trata do *Anel* de Sauron. O próprio Tolkien percebeu a importância do anel com o decorrer da história.

No filme *A Sociedade do Anel* (excluindo-se o prólogo, quando se conta a criação dos anéis de poder), o anel também assume a mesma postura: ele passa a ser o *Um Anel* a partir do momento em que Gandalf descobre a sua origem. Na sequência em que Frodo e Gandalf conversam, logo após a partida de Bilbo, pela primeira vez o anel, aparentemente simples, deixa transparecer para Frodo características especiais, habilidades próprias de um ser humano, como acordar, ouvir e, até mesmo, falar: um olhar mais atento à cena é capaz de nos mostrar o momento em que os dois amigos ouvem o *Anel* sussurrar a palavra *Isildur* e se espantam.



**FIGURA 1: o Anel personificado**

**Gandalf:** Sim. Por sessenta anos o Anel permaneceu em silêncio com Bilbo, prolongando sua vida, adiando sua velhice. Mas não mais, Frodo. O mal está se agitando em Mordor. O Anel despertou. Ele ouviu o chamado de seu mestre.

**Frodo:** Mas ele foi destruído, Sauron foi destruído.

**Ring:** (sussurros) Isildur...

(ambos Gandalf e Frodo olham para o Anel)<sup>31 32</sup>

<sup>31</sup> As figuras referentes às cenas do filme são acompanhadas do roteiro de Peter Jackson, Philippa Boyens e Fran Walsh, cuja versão primeira se encontra em nota de rodapé.

<sup>32</sup> **Gandalf:** Yes. For sixty years the Ring lay quiet in Bilbo's keeping, prolonging his life, delaying old age. But no longer Frodo. Evil is stirring in Mordor. The Ring has awoken. It's heard its master's call.

**Frodo:** But he was destroyed. Sauron was destroyed.

**Ring:** (*whispers*) Isildur...

Nesse caso, atribuir a um objeto inanimado uma característica inerente aos seres humanos, personificando-o, foi o recurso utilizado pelo diretor do filme para traduzir iconicamente a inserção da letra maiúscula “A”, visto que, dentre os seus vários usos, letra maiúscula iniciando palavra pode nomear substantivos próprios. O “A” maiúsculo utilizado por Tolkien se assemelha às qualidades do Anel, isto é, recupera analogicamente a qualidade de personagem que lhe é atribuída e, funcionando como ícone, é capaz de “excitar na mente receptora sensações análogas às que o objeto excita”, (Santaella, 2005: 296) nesse caso, remetendo ao poder que emana do Anel e que o personifica.

No início de seu diálogo (cena anterior à da figura 1), Frodo e Gandalf atuam em uma cena cuja decomposição mostra planos americanos<sup>33</sup>. Tal tipo de plano apresenta ao espectador qualidades que passam despercebidas, visto a quantidade de detalhes intrincados existentes, que chegam aos olhos de quem assiste ao filme contiguamente. Do contrário, posteriormente, no instante em que sussurra (imagem a), o Anel é visualizado em *close-up*. Como mostra Xavier (1983: 91):

Close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. Podemos ver um plano médio de uma pessoa, sentada e conversando calma e friamente. O close-up, entretanto, revelará os dedos que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-símbolo de uma tempestade interna.

Deste modo, por se tratar do tema discutido por Frodo e Gandalf, o Anel tem sua presença enfatizada pelo uso do *close-up*. Martin (2003: 39) diz que, através de tal recurso, “a tela pode fazer viver sob os nossos olhos os objetos inanimados”. Dick (1990: 32) mostra que Alfred Hitchcock também utilizou o Primeiro plano

---

**(both Gandalf and Frodo stares at the Ring)**

<sup>33</sup> Xavier (1984: 19), ciente de que não há regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro, classifica os planos no cinema em: Plano geral (utilizado em cenas localizadas em lugares amplos; a câmera mostra todo o espaço da ação); Plano Médio ou de Conjunto (utilizada principalmente em ambientes internos; a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação); Plano americano (as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera); Primeiro plano ou *close-up* (a câmera, próxima à figura, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela).

como forma ideal para enfatizar objetos importantes para a compreensão de uma determinada cena, como, por exemplo, um copo suspeito de leite (em *Suspeita*, 1943), um envelope caído de um agente nazista (em *Sabotador*, 1942), ou uma garrafa de vinho cheia de minério de urânio (em *Interlúdio*, 1946).

No filme em estudo, o *close-up* foi utilizado como suporte direto ao enredo, visto que a visualização do Anel em primeiro plano coincide com o momento em que ele sussurra, chamando a atenção do espectador para a personificação que é atribuída ao Anel e causando espanto em Frodo e Gandalf. Na seqüência, ao ouvirem e observarem assustados o Anel, os dois personagens também são visualizados em *close-up* (imagens b, c, d, f). Para Dick (1990: 32), tal recurso pode revelar uma emoção particular para a qual, dentro das circunstâncias, uma tomada longa (plano médio, por exemplo) teria sido inapropriada. O autor ainda cita o exemplo do diretor Griffith, em seu filme *Lírio Partido* (1919): o medo da personagem Lucy (interpretada por Lillian Gish), ante a denúncia de seu pai, é caracterizado na cena por meio de um *close-up*, que revelava e dava dramaticidade ao seu sentimento.

Tolkien criou Sauron como um ser de força superior a qualquer outra conhecida pelos integrantes da sociedade. Uma prova disso são as palavras de Gandalf a Thorin em *O Hobbit*: “ele é um inimigo acima dos poderes de todos os anões juntos” (Tolkien, 2003: 25). Por ser parte de Sauron, parte esta cortada de sua mão, O Anel se constitui como expressão do poder, sinal de superioridade. Lurker (1997: 28) lembra a entrega do anel a José pelo faraó, que documenta a transmissão de toda plenipotência, narrada na Bíblia, no livro de Gênesis 41: 42 – 43:

Então tirou Faraó o anel de sua mão, e o pôs na mão de José, e o fez vestir de roupas de linho fino, e o pôs um colar de ouro no seu pescoço. E fê-lo subir no segundo carro que tinha, e clamavam diante dele: Ajoelhai-vos. Assim o pôs sobre toda a terra do Egito.

O autor ainda cita o anel episcopal que é, desde o séc. VII, sinal da união com Deus e com o cargo por ele outorgado, expressão do poder daí resultante e selo de fé, chamado *signaculum fide*.

Como já dito, em *O Senhor dos Anéis*, o Anel de poder só seria destruído no fogo da Montanha da Perdição, onde havia sido feito, e Sauron, seu senhor, só seria destruído caso tal proeza acontecesse. De fato, Sauron crê que seus poderes e talentos são maiores do que os demais espíritos criados pelo deus Ilúvatar e orgulha-se disso. Ele, entretanto, esquece que todos os poderes que possui derivam do próprio Ilúvatar, cujas habilidades são muitos superiores. A soberba de Sauron vai longe demais e, como afirma Colbert (2002: 139), ele se sente no lugar de Deus. Humphrey Carpenter (2006: 233 – 234), mostra a carta escrita ao poeta W. H. Auden por Tolkien, em que este comenta suas críticas ao livro *O Retorno do Rei*. Tolkien diz que:

Em *O Senhor dos Anéis*, o conflito não é basicamente sobre “liberdade”, embora ela esteja naturalmente envolvida. É sobre Deus e Seu direito único à honra divina. Os Eldar e os Númenóreanos acreditavam n’O Único, o Deus verdadeiro, e consideravam a devoção a qualquer outra pessoa uma abominação”.

Dessa forma, Sauron, representado como um único olho (como veremos mais adiante), e cujo poder máximo era o Anel, desejava ser um Rei-Deus, e era assim considerado por seus seguidores. O Anel não está associado a poderes divinos apenas na mitologia de Tolkien. Entre os Assírios e na Pérsia aquemênica<sup>34</sup>, por exemplo, o sol era por vezes representado por um anel dotado de asas e associado às imagens dos deuses *Assur* e *Ahuramasda*, como mostra Lurker (1997: 28). O autor ainda cita as imagens dos deuses dos germanos setentrionais, que possuíam anel dourado no braço, como sinal de sua santidade e poder.

Por diversas vezes, há referências à força viva presente no Anel, referências estas normalmente associadas ao olho de Sauron e ao elemento fogo. Primeiro

---

<sup>34</sup> Dinastia persa, fundada em 550 a.C. por um descendente dos Aquêmenes, Ciro I, e extinta após a morte de Dario III, último soberano aquemênida, em 333 a.C.

discutirei acerca do símbolo *olho* e sua relação com o Anel. Posteriormente, abordarei em minhas análises a relação entre o Anel e o elemento *fogo*.

Sauron, não tendo ainda recuperado a sua forma física completa, aparece como um único *Olho*, sem pálpebras, que tudo vê e sente, como vemos na fala de Aragorn, abaixo transcrita:

- O Senhor do Escuro já sabia demais, e seus servidores também; e Grishnákh evidentemente enviou alguma mensagem para o outro lado do Rio depois da briga. O Olho Vermelho estará olhando na direção de Isengard. (Tolkien, 2002: 591)

Em muitas lendas, deuses e demônios são apresentados como seres de um só olho, como o deus egípcio do sol Rá, que “era dotado de um único olho incandescente, símbolo da natureza ígnea” (Chevalier, 2001: 655); Nas lendas celtas, o deus Balar tinha um olho único de fogo que podia destruir exércitos inteiros; O deus germânico Odin era “tão ávido de conhecimento que, em troca dele, deu um olho ao gigante Mimir”; “Os humanistas usam um único olho para representar Deus”. (Lurker, 1997: 497).

Embora o olho único, sem pálpebras, seja um símbolo da condição sub-humana (como no caso dos ciclopes da mitologia greco-romana), por outro lado, ele é o símbolo da *Essência e do Conhecimento Divino*, como mostra Cirlot (1984: 427 - 428):

A posse de dois olhos expressa a normalidade física e seu equivalente espiritual; por isso o terceiro olho é símbolo de sobre-humanidade ou divindade. No caso do olho único, seu significado é ambivalente; por ser menos que dois (normalidade), expressa infra-humanidade, mas por sua posição na frente, acima do lugar disposto pela natureza, parece aludir a poderes extra-humanos [...].

Embora a seguinte passagem de *O Senhor dos Anéis*:

A breve luz bateu num enorme vulto sentado, parado e solene como os grandes rei de pedra dos Argonath. Os anos o haviam corroído, e mãos violentas o tinham mutilado. A cabeça se fora, e em seu lugar estava

colocada em arremedo uma pedra redonda e áspera, rudemente pintada por mãos selvagens à semelhança de um rosto sorridente com um grande olho vermelho no meio da testa. (Tolkien, 2002: 739).

descreva o momento em que parte da Sociedade do Anel encontra a cabeça da estátua do rei substituída por uma cabeça com olho vermelho<sup>35</sup>, Sauron existia apenas como um olho, vermelho, que, fantasticamente, não fazia parte de uma cabeça ou qualquer outro conjunto, nem coincidia com o olho de sua antiga estrutura anatômica. Sobre tal aspecto, Cirlot (1984: 428) diz que:

Os olhos heterotópicos, quer dizer, deslocados de seu lugar anatômico e transladados a diversas partes do corpo em figurações fantásticas, angélicas ou divindades (nas mãos, asas, torso, braços), diferentes lugares da cabeça, aludem ao correlato espiritual da visão, quer dizer, à clarividência.

Na obra em estudo, o Olho se mostra um personagem extremamente astuto e atilado. Sua perspicácia provém desde a época em que ainda possuía forma física definida, quando, usando o nome Annatar (Senhor dos Presentes), ele tenta persuadir os elfos aos seus serviços. Apesar da recusa de Gil-Galad (o último rei dos noldor na Terra-média), uma sociedade de artífices em Eregion, chamada de Gwaith-i-Mírdain (Povo dos Joalheiros), passa para o seu lado, recebendo ensinamentos secretos de Sauron acerca da produção de anéis mágicos, como já foi dito no início do capítulo. Durante muitas passagens do livro, Frodo, Bilbo, e até mesmo Gandalf, sentem ou vêem o *olho* maligno de Sauron ao tentar pegar ou ao utilizar o *Anel*, como fica claro na passagem abaixo:

Bilbo passou a mão sobre os olhos. – Sinto muito! – disse ele. – Mas me senti tão estranho. E apesar disso seria de certo modo um alívio não ter mais de me preocupar com ele. Ele cresceu na minha mente nos últimos tempos. Às vezes eu sentia que ele era um olho me vigiando. (Tolkien, 2002: 35).

---

<sup>35</sup> Servidores de Sauron (talvez orcs) trocaram a cabeça dos reis por cabeças dotadas de um olho vermelho, como forma de representar seu mestre e de mostrar a superioridade de Sauron e sua vontade de reinar como absoluto na Terra-média.

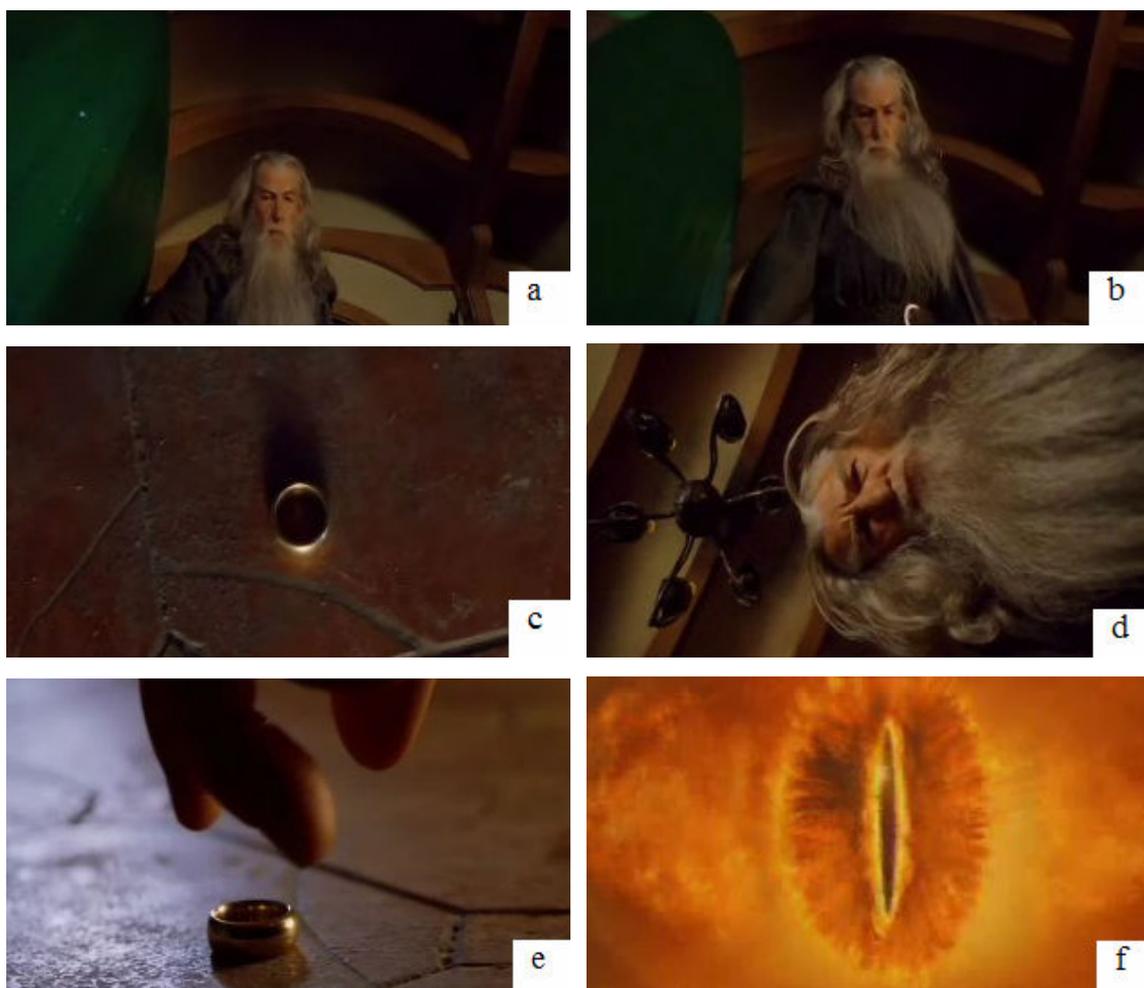
Vê-se que, em diálogo com Gandalf, Bilbo demonstra que o *Anel* já o domina de tal forma que o faz vê-lo como um olho, o Olho de Sauron: se o *Anel* é parte de seu mestre, é provável que ele sinta sua presença. Ao utilizar tal metáfora, Tolkien traça um paralelo entre o caráter representativo do signo (nesse caso, o Olho) e algo diverso dele (que é o *Anel*). Como mostra Peirce (apud Santaella, 2005: 304), as metáforas são definidas como “signos que representam o caráter representativo de um *representamen* [signo] por apresentarem um paralelismo com algo mais”. Na passagem da obra, é graças à metáfora do discurso de Bilbo que o leitor pode visualizar imagetivamente a semelhança que permite o ícone representar seu objeto. No livro, temos ainda outras referências ao *Olho*: Frodo vê o olho de Sauron no espelho de Galadriel, e os *orcs*, seres hediondos e servidores de Sauron, sempre se referem a ele, como *O Grande Olho*.

No filme, a visualização do *Anel* como olho se apresenta também por similaridade. Porém, isso se observa em efeitos de câmera e sobreposição de imagens. Por exemplo, na cena de *A Sociedade do Anel* em que, após a despedida de Bilbo, Gandalf tenta pegar o *Anel* do chão e vê o olho de fogo de Sauron, o diretor utiliza a câmera subjetiva<sup>36</sup> (imagens a, b, d). Neste caso, em *contre-plongée*<sup>37</sup>, a câmera mostra o ponto de vista do objeto, e não o de Gandalf, dando a idéia de que o *Anel* é que está olhando para ele, não o contrário. Assim, temos a noção de que o *Anel* é o próprio olho de quem o criou.

---

<sup>36</sup> Como mostra Dick (1990: 35 – 36), enquanto “uma tomada objetiva representa o que a câmera vê; uma tomada subjetiva (às vezes chamada de câmera subjetiva) representa o que o personagem vê”. [An objective shot represents what the camera sees; a subjective shot (sometimes referred to as a subjective camera) represents what the character sees].

<sup>37</sup> Na *contre-plongée*, o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. (Martin, 2003: 41)



**FIGURA 2: câmera subjetiva e a relação *Anel-Olho*.**

“Gandalf volta para dentro, olha para o Anel no chão, se abaixa e põe sua mão sobre ele como se para pegá-lo. Antes que ele possa tocá-lo, ele vê um flash do olho de Sauron, surpreso ele o deixa. Gandalf senta no escritório no Interior de Bolsão, fumando. Ele parece estar pensando profundamente.”<sup>38</sup>

No instante em que possui forma semelhante ao Olho, o *Anel* o representa e faz referência à sua origem, ao seu criador, sendo portanto um ícone. Ele é uma representação que mantém uma relação de analogia qualitativa com seu referente. O

<sup>38</sup> “Gandalf goes back inside, he stares that the Ring on the floor, bends down and puts his hand over it as if to pick it up. Before he can even touch it, he sees a flash of the Eye of Sauron, surprised he leaves it. Gandalf sits in the study inside Bag End, smoking. He seems to be in deep thoughts”. (*The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring* - Movie Transcript – page 11).

formato, a cor dourada e a procedência que caracterizam o *Anel* retomam as qualidades formais do Olho: formas, cores e proporções, permitem reconhecê-lo. Tal referencialidade ocorre devido à similaridade entre signo e objeto (seu nível de primeiridade), o que, por um instante, nos faz ter a consciência de que o signo *Anel* é o próprio referente, visto o estatuto do ícone de “possibilidade ainda não-atualizada” (Santaella, 2005: 194).

É certo que, por se tratar de uma imagem e indicar algo do mundo visível, os dois signos ainda adquirem um proeminente nível de indexicalidade (seu nível de secundidade). O *Anel* é também um índice no instante em que aponta para o seu objeto por ser uma parte deste: em determinada cena do filme, Gandalf diz a Frodo que o *Anel* é parte de seu mestre (Sauron). Assim como o Olho, o *Anel* é parte de seu criador e estabelece uma relação de fato (concreta) com seu objeto, já que é afetado por ele. Percebe-se que “a semelhança cede lugar ao índice”, proporcionando à imagem “a força da própria coisa”, provocando no espectador “o esquecimento de seu caráter representativo” (Joly, 2002: 40). Assim, o que era uma simples possibilidade se atualiza na mente do intérprete, e a montagem realizada pelo diretor reforça o entendimento da relação entre *Anel* e *Olho* por parte do espectador.

Todavia, embora esteja ligado a seu objeto por características icônicas e indiciais, o signo *Anel* apresenta certos significados que apenas podem ser compreendidos por aqueles que dominam o sistema de convenções culturais a partir do qual as figuras se relacionam, atribuindo a tais figuras um acentuado caráter simbólico. Estão aí incluídos a relação do *Anel* com o poder, a agressividade, a destruição, a união, entre outros, como veremos no decorrer da análise.

Uma outra análise pode ser realizada observando-se a cena de *O Retorno do Rei*, em que Gollum decepa o dedo de Frodo e toma-lhe seu objeto de desejo, conquistando finalmente o seu único e obsessivo objetivo:



**FIGURA 3: O *Anel* entra na mente de Gollum através do olho**

***DENTRO DA FENDA DA PERDIÇÃO***

*CLOSE: GOLLUM ergue de forma triunfante o ANEL no ar.*

***DESLUMBRADO!*<sup>39</sup>**

A criatura se vangloria e ergue o *Anel*: a câmera deixa o espectador ver a expressão triunfante de seus olhos através do artefato dourado (imagem a), e o

<sup>39</sup> ***INT. CRACK OF DOOM - DAY***

***CLOSE ON: GOLLUM triumphantly HOLDS the RING ALOFT . . . ECSTATIC!***

movimento de distanciamento<sup>40</sup> (*zoom out*) usado pelo diretor permite o *Anel* emoldurar o olho direito de Gollum (imagem e), como forma de simbolizar e reproduzir o desejo ambicioso que existia em seu espírito, já que, segundo Lurker (1997: 497), o olho é o “espelho da alma”, “a cobiça”<sup>41</sup>. Assim, o desejo do personagem é exteriorizado: no início a criatura parece olhar para o espectador, como que para informá-lo de sua sorte, e, em seguida, mostra o motivo de todo regozijo.

Na obra de Tolkien, há ainda uma forte relação entre os símbolos *Olho*, *Anel* com o *sol* e o *fogo*. Em algumas passagens, Sauron, normalmente representado por um olho sem pálpebras, é mostrado por Tolkien como o sol:

- Mas quando abaixou os olhos, viu à sua frente, distantes, os topos das Montanhas Sombrias, de onde vinha o riacho. E de repente pensou: “Debaixo daquelas montanhas deve ser um lugar fresco e de muita sombra. O sol não poderia me olhar ali. As raízes dessas montanhas devem ser raízes de verdade; deve haver grandes segredos enterrados lá que não foram descobertos desde o início.” (Tolkien, 2002: 55).

Gollum evita o sol e a lua porque lembram o olho de Sauron, como vemos no seguinte diálogo entre Samwise Gamgi e Frodo:

- O senhor acha que ele consegue nos enxergar? – disse Sam.  
- Não sei – disse Frodo baixinho -, mas acho que não. Mesmo para olhos amigos é difícil enxergar essas capas élficas: eu não posso vê-lo na sombra, mesmo a apenas alguns passos de distância. E ouvi dizer que ele não gosta do sol e da lua. (Tolkien, 2002: 644).

Como mostra Chevalier (2001: 656), o símbolo *Olho* é culturalmente associado ao sol. O próprio termo irlandês para olho, *sul*, corresponde ao nome Bretão do Sol. Em gaélico, o sol é chamado metaforicamente, “olho do dia” (*Ilygad*

<sup>40</sup> Movimento em que a câmera abre o foco, enquadrando sem corte, um maior número de personagens e/ou objetos na tela.

<sup>41</sup> CHEVALIER (2001: 656) cita algumas culturas que compartilham a mesma concepção de *olho*, dentre as quais posso citar a dos *Bambaras* (povo do grupo *Mande*, cuja maior parte vive em Mali e Senegal), para quem a visão que o olho confere simboliza o desejo.

y *dydd*). Diversas moedas gaulesas apresentam uma cabeça de herói com o olho desmesuradamente aumentado, como referência ao sol.

Em inúmeras culturas, o sol era o grande deus, com diversos nomes: Amon, Rá e Atón no Egito; Surya ou Savitri na Índia védica; Apolo na Grécia. (Thiollier, s/d.: 329). Para Cirlot (1984: 535), o sol representava o olho de vários deuses: na Índia, o sol *Sûrya* é o olho de *Varuna*; na Pérsia, o de *Ahuramasda*; na Grécia, Hélios é o olho de Zeus (como Urano). No Egito é o olho de Rá, enquanto no Islã é o olho de Alá.

Cirlot (1984: 427) faz um comentário deveras relevante explicando a relação análoga entre os olhos dos deuses e o sol:

Sendo o sol foco da luz e esta, símbolo da inteligência e do espírito, o ato de ver expressa uma correspondência à ação espiritual e simboliza, em consequência, o compreender. Por isso, o “olho divino”, assim chamado pelos egípcios, impunha-se como signo determinativo, *Quadza*, simbolizando “o que alimenta o fogo sagrado ou a inteligência no homem”, quer dizer, Osíris. É muito curiosa a concepção analítica do olho, ou melhor, do círculo da íris, centralizado na pupila como “sol da boca” (verbo criador).

Na citação, o autor introduz o elemento fogo como referente à inteligência. Ora, sabe-se que “para a maior parte dos povos primitivos, o fogo é um demiurgo e procede do sol, é sua representação sobre a terra” (Cirlot, 1984: 258). Logo, a analogia entre o sol e o olho se explica no instante em que o olho divino, representado pelo sol, é o que alimenta o fogo sagrado.

Na seguinte passagem de *O Senhor dos Anéis*, Frodo vê uma estrela vermelha que brilha no céu como um olho atento que queima:

A Lua do Caçador se exibia redonda no céu noturno, fazendo inveja a todas as estrelas menores. Mas abaixo, no sul, uma estrela brilhava vermelha. A cada noite, conforme a lua minguava de novo, ela brilhava mais e mais. Frodo podia vê-la de sua janela, profunda no céu, queimando como um olho atento que resplendia sobre as árvores na beira do vale. (Tolkien, 2002: 285).

Nesta outra, o sol ganha uma tonalidade de sangue:

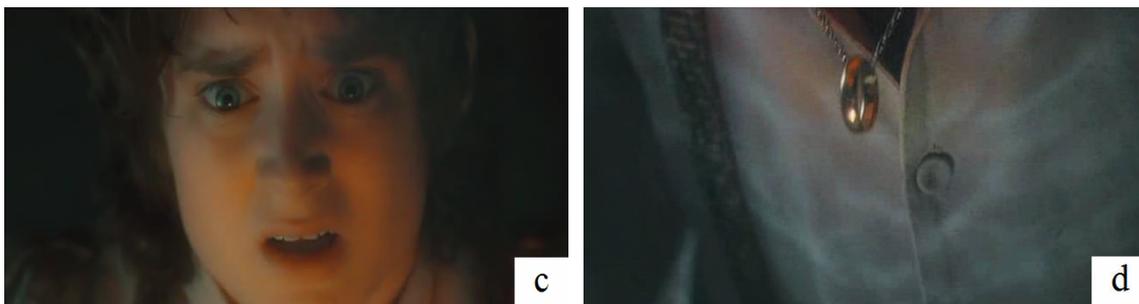
Embaixo, no horizonte, as saliências das montanhas brilhavam vermelhas dos dois lados. Uma fumaça parecia subir e escurecer o disco do sol até atingir a tonalidade do sangue, como se tivesse incendiado a relva ao passar para baixo da superfície da terra. (Tolkien, 2002: 528)

Ao citar e descrever o sol nas duas passagens, percebe-se que, além de associá-lo ao “Olho”, Tolkien atribuiu a tal objeto as tonalidades “vermelha” e “sangue”, assim como utilizou termos como “brilhava” e “queimando”.

No primeiro caso, as qualidades “vermelha” e “sangue” fazem lembrar o Olho em chamas vermelhas de Sauron. São descrições indicativas, no instante em que são um tipo de representação que aponta imediatamente a mente do receptor para o objeto em questão, o Olho vermelho do criador do *Anel*, cuja vontade maligna de aniquilar todas as criaturas que a ele se opuserem também está representada nas qualidades “vermelha” e “sangue” das passagens do livro anteriores. Como veremos a seguir, o vermelho está culturalmente associado à agressividade, ao sangue e ao fogo.

Das cenas do filme que se seguem (figura 4 e 5), percebemos como aspectos qualitativos da imagem, como a cor vermelha, podem ser compreendidos em sua dimensão simbólica. Primeiramente, temos a seqüência de *A Sociedade do Anel* em que Frodo olha no Espelho de Galadriel (figura 4):





**FIGURA 4: Frodo olha no Espelho de Galadriel**

Frodo se aproxima do espelho e dá uma olhada. Ele observa e nada vê, com exceção de seu reflexo. Então, de repente, o espelho clareia e mostra a visão de Legolas, Merry e Pippin, e então Sam. Ele vê Bolsão, queimadas na Vila dos Hobbits, a escavidão dos Hobbits e a destruição do Condado. Então, repentinamente, o Olho de Sauron preenche todo o espelho. O Anel pendurado no pescoço de Frodo o inclina em direção à água. Vapor começa a subir da bacia, ao mesmo tempo em que Sauron fala a Frodo na Língua Negra. Assustado, ele agarra o Anel e afasta-se, lançando-se e caindo com as costas na grama.<sup>42</sup>

Como mostra Dick (1990: 75), embora a cor possa ser simplesmente “parte da maneira como um filme é feito”<sup>43</sup>, ela “pode ser utilizada criativamente por aqueles que pensam criativamente”: ela pode “embelezar, sugerir, caracterizar, e forjar conexões simbólicas; assim como podem os filmes em preto e branco”<sup>44</sup> (Dick, 1990: 76).

A esse respeito, Joly (2002: 100) diz que:

A interpretação das cores e da iluminação, assim como a das formas, é antropológica. Como qualquer percepção, sua percepção é cultural, mas talvez nos pareça mais “natural” que qualquer outra. No entanto, é essa mesma “naturalidade” que pode nos ajudar, afinal, a interpretá-las. De fato, a cor e a iluminação têm um efeito psicofisiológico sobre o

<sup>42</sup> (Frodo steps up to the mirror to take a look. He peers down and sees nothing but his reflection. Then suddenly the mirror clears and shows a vision of Legolas, Merry and Pippin, then Sam. He sees Bag End, then the burning of, the enslavement of the Hobbits and the destruction of the Shire. Then suddenly the Eye of Sauron fills the entire mirror. The Ring hanging from Frodo’s neck pulls him closer to the water. Steam begins to curl up from the basin as Sauron speaks to Frodo in Black Speech. Terrified, he grabs the Ring and jerks back, throwing himself off the step and landing on his back on the grass)

<sup>43</sup> “Color can be simply part of the way a film is made or it can be used creatively by those who think creatively” (Dick, 1990: 75).

<sup>44</sup> “Color can embellish, suggest, characterize, and forge symbolic connections; so can black and white”. (Dick, 1990: 76)

espectador porque, “percebidas oticamente e vividas psiquicamente”, colocam o espectador em um estado que “se assemelha” ao de sua experiência primordial e fundadora das cores e da luz. Luz oblíqua, da manhã, da tarde ou de inverno e os humores vinculados a ela. Luz zenital e as impressões do verão. Sol ou fogo, lâmpada ou projetor. Força e violência do vermelho do sangue e do fogo, azul aéreo do céu ou verde apaziguante dos brotos das folhas.

Para a autora, essas várias referências são, com um pouco de memória, “reativadas pelas escolhas feitas pela imagem, é claro, com seus ajustes socioculturais”. As associações que envolvem a cor vermelha são fortemente induzidas pelos próprios signos a elas relacionados. Se a cor vermelha das imagens mostradas tivesse sido utilizada em outras circunstâncias que não encarnada no símbolo do Olho ou relacionada ao *Anel* (por exemplo, em um coração que ilustra um *outdoor* sobre o Dia dos namorados ou em uma campanha para incentivar a doação de sangue), estabeleceria outros tipos de associações.

Na seqüência, percebemos que, ao olhar no Espelho de Galadriel e ver o Olho em chamas de Sauron, Frodo muda o seu semblante: seu rosto se ilumina de vermelho, reflexo da imagem do Olho presente na água do Espelho e símbolo de seu medo diante da agressividade do Olho.

Para explicar a carga emocional da cor vermelha, que torna a dramaticidade da cena ainda maior, recorro à explicação física feita por Guimarães (2002: 114), ao dizer que:

[...] o vermelho, na física da luz, corresponde a um comprimento de onda de, aproximadamente, 630 a 760 milimícrons ( $m\mu$ ); esse dado, somado a outros da fisiologia do olho humano, revela que o vermelho está no limite entre a cor visível, derivando daí parte da agressividade de caráter hipolinguagem, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que, somada à identificação da cor com o elemento mitológico fogo, como cor da proibição, do não poder tocar (porque queima), e com a cor do sangue, da violência, faz com que o vermelho também seja construído por sistemas de códigos hiperlinguagem, ou seja, códigos terciários, os códigos da cultura [...]

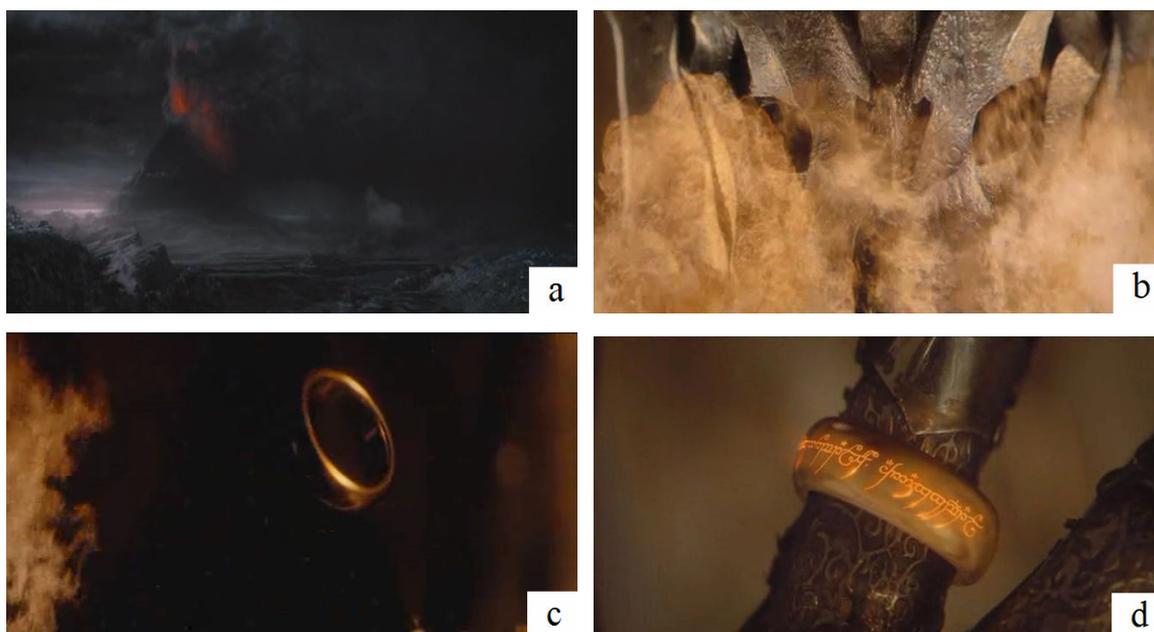
Na curva do espectro que determina a luz visível, temos os limites de 380 a 760 mμ, aproximadamente: nem raios luminosos abaixo de 380 mμ (os ultravioletas) e nem os acima de 760 mμ (os infravermelhos) são visíveis ao olho humano. A sensação de agressividade provocada pelo vermelho deve-se, portanto, ao fato dessa cor estar no limite das cores visíveis, que corresponde a 760 mμ. Daí então deriva o aspecto cultural, o código hiperlingual, como define o autor, que está ligado a idéias de sentimentos extremos, como paixão, violência etc.

Na figura 4, o semblante de Frodo foi iluminado pela luz azul provinda do Espelho. Tal luz variou de acordo com o que Frodo viu no Espelho, e o que ele viu modificou, inevitavelmente, sua feição. Logo, as cores azul (imagem a) e vermelho (imagem c), utilizadas, têm forte relação com a expressividade do personagem. Guimarães (2002: 114) diz que:

[...] o vermelho predominante no campo visual formaria uma imagem mais forte, pois o ponto de convergência dos raios vermelhos estaria atrás da retina, enquanto o azul predominante teria o ponto de convergência um pouco à frente da retina. Assim trabalham os pintores, criando planos de distância-profundidade. O resultado seria, portanto, a agressividade para o vermelho e a tranquilidade para os matizes azul e cyan.

A luz azulada no rosto de Frodo (imagem a), enquanto este vê, no Espelho, seus amigos Legolas, Merry, Pippin e Sam, cede lugar à tonalidade vermelha, para simbolizar o terror vivenciado pelo personagem no momento seguinte, visto a agressividade do Olho em chamas.

Patoureau (apud Gonçalves, 2002: 117) diz que, “na história das civilizações, culturalmente, o vermelho está quase sempre associado ao sangue e ao fogo”. Para ilustrar tal visão, temos a seguinte seqüência de *A Sociedade do Anel* que narra a criação do *Anel* de poder por Sauron (figura 5):



**FIGURA 5: a criação do *Anel* por Sauron**

Na Terra de Mordor, no fogo da Montanha da Perdição, o Senhor do Escuro Sauron forjou em segredo um anel mestre, para controlar todos os outros. E nesse Anel, ele pôs toda a sua crueldade, malícia e vontade de dominar todo o mundo.<sup>45</sup>

Vemos que a Montanha da Perdição (imagem a), em cujo fogo Sauron forjou o *Anel*, é marcada pelo vermelho, e o *Anel* (imagem d) tem em si inscrições que, se expostas ao fogo, adquirem uma coloração avermelhada.

O *Anel* e sua inscrição em vermelho (imagem d) são a representação da soberba de Sauron e de sua revolta contra Deus e contra todos os povos da Terra-Média. Ali ele pôs toda a sua crueldade, sua malícia e seu desejo sanguinário de destruir todos os seus opositores. Até uma simples qualidade monádica, como a cor vermelha, pode funcionar como signo, no momento em que produz na mente do intérprete um sentimento e indica o ódio que gera sangue. A faculdade imaginativa da inscrição no *Anel* (imagem d), por exemplo, é dada por seu elemento de primeiridade: a cor vermelha, semelhante ao sangue derramado na guerra do *Anel*. Já

<sup>45</sup> In the land of Mordor, in the fires of Mount Doom, the Dark Lord Sauron forged in secret a master ring, to control all others. And into this Ring, he poured his cruelty, his malice and his will to dominate all life.

a sua referencialidade se dá através do elemento da secundidade: a cor vermelha das letras provém do fogo onde o *Anel* fora criado, assim como o conteúdo das inscrições remetem ao propósito sanguinário de Sauron: “Um Anel para a todos governar; Um Anel para encontrá-los, Um Anel para a todos trazer; e na Escuridão aprisioná-los” (Tolkien, 2002: 264).

Na seguinte seqüência do filme *As duas torres*, ao pressentir que Merry e Pippin poderiam morrer, Legolas vê o sol avermelhado, como forma de simbolizar o possível sangue derramado:



**FIGURA 6: o sol vermelho – sangue derramado**

[Os três caçadores ainda estão procurando os Uruk-hai. Nascer do sol.]

**Legolas:** [Para e olha para cima] Nasce um sol vermelho. Sangue foi derramado esta noite.<sup>46</sup>

Gonçalves (2002: 120) lembra do vermelho como cor de Marte e, portanto, dos guerreiros. O fogo, cuja imagem possui um tom avermelhado, é utilizado para a forja de armas, que são utilizadas em guerras. Abaixo, temos a imagem capturada da cena de *O retorno do Rei* em que a espada de Isildur é reconstruída.

<sup>46</sup> [The Three Hunters are still chasing after the Uruk-hai. It is dawn.]

**Legolas:** [Pauses and looks up] A red sun rises. Blood has been spilled this night.



**FIGURA 7: a reconstrução da espada *Narsil*, agora chamada *Andúril***

Há aí também uma forte relação entre a guerra e o sangue e destes dois com a cor vermelha. Patoureau (apud Gonçalves, 2002: 120) mostra que:

O vermelho é cor do manto de São Jorge. A sua relação com o sangue derramado faz deste vermelho a representação do crime, da violência e da guerra. Até o século XIX, foi a cor de muitos uniformes militares e liga-se a todos os tabus sobre sangue herdados da Bíblia. É o vermelho da carne impura, dos crimes de sangue, dos homens revoltados contra o seu Deus ou contra os outros homens. É o da cólera, da mancha e da morte.

Na cena em destaque na figura 6, a simples qualidade avermelhada do sol e seu efeito nas nuvens conseguem simbolizar uma idéia abstrata como a morte. Como mostra Martin (2003: 23), tal “generalização se opera na consciência do espectador, a quem as idéias são sugeridas com uma força singular e uma inequívoca precisão pelo choque das imagens entre si”.

No livro, há várias passagens em que o símbolo *Anel* está intimamente ligado ao *fogo* (como na China, onde corresponde ao trigramma *li*<sup>47</sup>, que é o do sol e do fogo). Thiollier (p. 145) diz que o símbolo *fogo* é freqüentemente considerado como o símbolo da alma: fala-se de “faísca divina”. Por este motivo, segundo o autor, na iconografia búdica, uma chama sai, por vezes, da protuberância craniana de Buda.

Na obra de Tolkien, como já dito, Sauron aparece como um olho de cor semelhante ao fogo, enquanto o *Anel* é portador de uma força viva e provém do

<sup>47</sup> Trigramas são a representação chinesa básica dos fenômenos da natureza. Seus desenhos correspondem às oito possibilidades de combinação de *Yin* e *Yang* em três linhas e compõem o livro Chinês chamado *Ching*.

fogo. Na passagem do livro abaixo, por exemplo, o *Anel* é visto por Frodo como uma roda de fogo, referência à Montanha da Perdição:

- Agora o senhor não tem alguma esperança?
- Bem, não muita, Sam – suspirou Frodo. – Aquilo está acontecendo lá longe, além das montanhas. Estamos indo para o leste, não para o oeste. E estou tão cansado! E o Anel pesa tanto, Sam. E começo a vê-lo em minha mente todo o tempo, como uma grande roda de fogo. (Tolkien, 2002: 974).

Tal representação lembra a caracterização do anel como um círculo de chamas que circunda Shiva<sup>48</sup> como dançarino cósmico. (Cirlot, 1984: 78).



**FIGURA 8: Shiva circundada por um anel em chamas.**

Assim como Sauron e o *Anel*, mas em uma conotação inversa e positiva, Shiva está intimamente associado ao fogo, pois, na religião Hindu, tal elemento representa a transformação. Nada que tenha passado pelo fogo, permanecerá o mesmo: o alimento vai ao fogo e se transforma, a água se evapora, os corpos cremados viram cinzas. Assim, Shiva convida os adeptos a se transformar através do fogo do Yoga. Segundo os seguidores, o calor físico e psíquico que essa prática produz auxilia a transcender os próprios limites.

---

<sup>48</sup> Na tradição hindu, Shiva contém em si o poder da criação e da destruição, o que o torna ao mesmo tempo atraente e terrível. Destrói o que foi criado e preservado, para que Brahma possa então criá-lo novamente.

Em *O Senhor dos Anéis*, todo o mal acabaria com a destruição do *Anel* no fogo onde fora criado. Durante a jornada em busca do extermínio do *Anel*, Frodo passa por um processo de transformação, como veremos posteriormente. E, com o fim do *Anel* de poder, ao final da saga, dá-se uma mudança completa na Terra-média: os povos passam a viver em paz e livres de qualquer ameaça das forças de Sauron.

Da mesma forma, Cirlot (1984: 258) mostra que os alquimistas conservam em especial o sentido dado por Heráclito<sup>49</sup> ao fogo, como “agente de transformação”, pois todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam. Cirlot faz uma observação muito importante, que condiz com a análise aqui exposta:

As pesquisas antropológicas deram duas explicações para as festividades ígneas: magia imitativa, destinada a assegurar a provisão de luz e calor do sol (Wilhelm Mannhardt) ou finalidade purificatória e de destruição das forças do mal (Eugenio Mogk, Eduardo Westermack).

Para o autor, “o triunfo e a vitalidade do sol (espírito do princípio luminoso) é vitória contra o poder do mal (as trevas)”; a purificação é o meio sacrificial necessário para que esse triunfo se possibilite. Tal visão se assemelha ao que temos em *O Senhor dos Anéis*: a humanidade se torna livre do mal através do sacrifício, a destruição de algo perigoso, mas, ao mesmo tempo, muito especial e valioso. O fato de virgens cuidarem freqüentemente do fogo sagrado (vestais na Roma Antiga; mulheres do templo no império inca; filhas de chefes entre os hererós<sup>50</sup>), está ligado à pureza que lhes é atribuída. Lurker (1997: 275) mostra que:

O grego *pyr* = fogo e o latim *purus* = puro são etimologicamente cognatos. Devido ao seu poder purificador, o fogo é um apreciado meio de penitência; através da queima, são eliminadas todas as escórias (impureza) da oferenda de sacrifício.

---

<sup>49</sup> A idéia de Heráclito, do fogo como agente de destruição e renovação, encontra-se nos *Puranas* da Índia e no livro do Apocalipse.

<sup>50</sup> Tribo africana austro-ocidental, pertencente à raça *Banto*.

A. Van den Born (1971: 601) diz que, enquanto o fogo tem poder de destruição, o termo também é usado para indicar algum grave perigo. A ira de Deus, repetidas vezes, é representada como um fogo, como se percebe nas seguintes passagens bíblicas:

Até quando, ó Senhor? Esconder-te-ás para sempre? Até quando arderá a tua ira como fogo? (Salmos 89: 46)

.....

Senhor, a tua mão está exaltada, mas nem por isso a vêem. Vê-la-ão, porém, e confundir-se-ão por causa do zelo que tens do teu povo; o fogo reservado para os teus adversários os devorará. (Isaías 26: 11)

A ira de Deus, representada pelo fogo, purifica e limpa, tornando-se assim, o meio para separar o impuro do puro ou destruir eventualmente o impuro. A. Van den Born (1971: 601) mostra como, na Bíblia, o fogo é apresentado como o instrumento de punição e do juízo de Deus:

O nosso Deus vem, e não se calará; diante dele um fogo consome, e há grande tormenta ao redor dele. (Salmos 50: 3)

.....

E se o teu olho te escandalizar, lança-o fora. Melhor é entrares no reino de Deus com um só olho do que, tendo dois olhos, seres lançado no fogo do inferno, onde o seu verme não morre, e o fogo nunca se apaga. (Marcos 9: 47 – 49)

Esse sentido do símbolo fogo como elemento destruidor é claro em *O Senhor dos Anéis*. No livro, há diversas referências ao fogo como elemento ameaçador, aterrorizante:

- Ach! Sss – não! Não! Hobbits tolos, sim, tolos. Não devem fazer isso!  
 - Não devem fazer o que? – perguntou Sam surpreso.  
 - Fazer as nojentas línguas vermelhas – chiou Gollum. – Fogo, fogo! É perigoso, é sim. Queima, mata. E vai atrair inimigos, vai sim. (Tolkien, 2002: 687)

Na passagem, Gollum se sente atordoado diante da iniciativa de Frodo e Sam de fazer uma fogueira. O pavor causado pelo fogo não se deve exclusivamente à sua

condição de elemento que queima ou que mata, mas indicia o destino que Gollum, inevitavelmente, terá no final da saga: a morte no fogo da Montanha da Perdição, causada pelo desejo doentio de possuir o *Anel*.

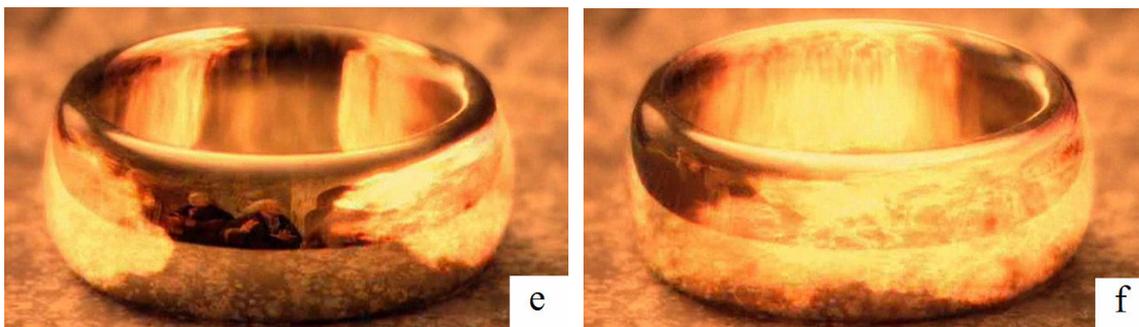
Ainda na obra escrita, durante o Conselho de Elrond<sup>51</sup>, enquanto todos discutem o destino do *Anel*, Frodo se sente completamente apavorado:

“Todo o Conselho se sentava com os olhos para baixo, pensando profundamente. Um grande pavor o dominou, como se estivesse aguardando o pronunciamento de alguma sentença que ele tinha previsto havia muito tempo”. (Tolkien, 2002: 281).

Tal pavor foi traduzido para o cinema com a utilização do elemento *fogo*. Em *A Sociedade do Anel*, Frodo, no mesmo momento do enredo, vê a imagem de todos refletida no *Anel* ser coberta por fogo, que é provavelmente uma referência à *Montanha da Perdição*, onde ele foi forjado. (figura 9)



<sup>51</sup> Conselho promovido pelo semi-elfo Elrond, em que será decidido o futuro do *Anel*.



**FIGURA 9: O pavor de Frodo e a relação *Anel*-fogo**

“Frodo observa o Anel, as figuras zangadas do conselho estão refletidas na sua superfície. De repente, chamas emergem, cobrindo a superfície do Anel.”<sup>52</sup>

Os membros do Conselho divergem em opiniões acerca de qual destino o *Anel* deve ter, e, conseqüentemente, discutem, de forma que ninguém consegue se entender. Consciente de que há apenas uma coisa a ser feita, Frodo se sente assustado ao presenciar a discórdia causada pelo *Anel*. O fogo que cobre o reflexo dos membros do Conselho no *Anel* (imagens e, f) é simbólico, já que remete à morte de todos os seres, caso o *Anel* não seja destruído, causando o pavor e a angústia de Frodo naquele momento, que são registrados na expressão do personagem (imagem b).

A seguinte passagem da obra escrita também deixa transparecer o medo caudado pelo fogo nos membros da Sociedade do *Anel*:

“Depois da refeição, a Comitativa se aprontou para partir outra vez. Apagaram a fogueira e todos os vestígios dela”. Depois, saindo do vale, retomaram a estrada. Não tinham ido muito longe quando o sol afundou atrás dos picos no Oeste, e grandes sombras avançaram por sobre as encostas das montanhas. (Tolkien, 2002: 350).

Como mostram as palavras de Tolkien, por várias vezes, ao abandonarem determinados lugares, os membros da *Sociedade do Anel* apagam as fogueiras, que

<sup>52</sup> “Frodo watches the Ring, the angry figures of the council reflected on its surface. Suddenly, flames flare up, engulfing the surface of the Ring”. (*The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring* - Movie Transcript – page 34).

tornam suas localizações facialmente identificáveis e, conseqüentemente, representam perigo diante dos inimigos.

Embora de maneira menos direta, a seguinte cena do filme *A Sociedade do Anel*, em que Gandalf e Bilbo fumam e soltam baforadas de fumaça (inexistente no livro), faz alusão ao *Anel* de poder e a sua relação com o fogo:



**FIGURA 10: Anel de fumaça**

“Bilbo sopra um anel de fumaça. Gandalf sorri e sopra um navio de fumaça, navegando através do anel de fumaça que Bilbo fez.”<sup>53</sup>

Na cena, a fumaça expelida por Bilbo tem o formato de um anel, que é perpassado pelo barco formado pela fumaça de Gandalf. Pode-se dizer que, a imagem do barco (imagem c) antecipa o final da história, em que o portador do *Anel* será recompensado, tendo a chance de ir de barco para as Terras Eternas com os elfos, por ter conseguiu cumprir sua missão. A figura do anel de fumaça expelido por

<sup>53</sup> “Bilbo blows a ring of smoke. Gandalf smiles and blows a ship of smoke, sailing through the smoke ring that Bilbo made”. (*The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring* - Movie Transcript)

Bilbo (imagens b, d) é uma reprodução do *Anel* de poder. Sua identificação se dá não apenas por meio de fatores relativos à configuração da forma (sua qualidade de primeiridade), mas principalmente, como diz Santaella (2005: 227), “sob efeito do reconhecimento da similaridade da aparência do objeto representado com a percepção que se tem daquele tipo de objeto no mundo visível”.

Assim, o círculo de fumaça de Bilbo tem qualidades que são referenciais, ou seja, denotam algo que está fora do signo, permitindo ao intérprete (através de seu poder de reconhecimento e identificação que pressupõem a memória e a antecipação no processo perceptivo), identificá-lo como tal. A representação da fumaça fabricada pelo fogo do cachimbo de Bilbo é de caráter indicial, pois aponta para o fogo em que o *Anel* foi criado, permitindo o universo da ficção adquirir coerência e verossimilhança.

No livro, a relação entre o símbolo fogo e o perigo proveniente do *Anel* é também nítida quando observamos que aquele dominado pelo *Anel* tem os olhos “faiscando”, traduzindo o desejo maligno de possuí-lo. É o que podemos observar na passagem abaixo, em que Boromir demonstra sua obsessão pelo objeto:

Ah! O Anel – disse Boromir, com os olhos faiscando. – O Anel! Não é um destino estranho nós sofrermos tanto medo e dúvida por uma coisa tão pequena? Uma coisa tão pequena! E eu o vi apenas por um instante na Casa de Elrond. Poderia vê-lo um pouco outra vez? (Tolkien, 2002: 416).

Faramir, o irmão de Boromir, mesmo sabendo que o irmão sucumbira diante do domínio do *Anel*, não deixou de mostrar seu desejo em possuí-lo, embora tenha depois se mostrado forte e resistido:

- Então esta é a resposta a todos os enigmas! O Um Anel que se acreditava desaparecido do mundo. E Boromir tentou tomá-lo à força? E você escapou? E correu todo o caminho – até mim! E aqui, nesta região deserta, tenho vocês: dois pequenos, e um exército de homens e minhas ordens, e o Anel dos Anéis. Um belo lance de sorte! Uma chance para Faramir, Capitão de Gondor, mostrar seu valor! Há! – Ficou de pé, muito altivo e grave, os olhos cinzentos faiscando. (pág. 716)

Faíscas nos olhos é a marca da cobiça pelo *Anel*, que domina até mesmo Saruman, já derrotado, mas que ainda tenta uma última cartada, ao tentar convencer a todos de que ainda poderia ser útil, mesmo depois de ter servido a Sauron:

- Paz! Disse Saruman, e por um momento fugaz sua voz ficou menos suave, e uma luz faiscou em seus olhos para depois desaparecer. – Não estou falando com você ainda, Gimli, filho de Glóin – disse ele. (Tolkien, 2002: 606)

A. Van den Born (1971: 601) mostra que, de uma maneira geral, o símbolo *olho* (incluindo o de Deus) reflete, segundo a Bíblia, a vida da alma. O autor cita o livro de Salmos 11: 4 – 5, que diz:

O Senhor está no seu santo templo; o trono do Senhor está nos céus. Os seus olhos estão atentos, e as suas pálpebras provam os filhos dos homens. O Senhor prova o justo, mas a sua alma aborrece o ímpio e o que ama a violência.

Para o autor, este é o motivo pelo qual muitas vezes são atribuídos aos olhos determinados afetos como desejo: “Os nossos olhos desfaleceram, esperando em vão por socorro; das nossas torres olhamos para uma nação que não podia salvar” (Livro das Lamentações 4: 17), ou brutalidade: “Os olhos que zombam do pai, ou desprezam a obediência da mãe, corvos do vale os arrancarão, e filhotes da águia os comerão” (Livro dos Provérbios 30: 17).

Nas três passagens do livro mostradas anteriormente, as faíscas nos olhos de Boromir, Faramir e Saruman demonstram o seu desejo ardente pelo *Anel* de ouro.

E esta avareza é marca da posse do *Anel*, que fornece poder a quem o usa, porém se apodera de quem o possui (como é o caso de Bilbo), enfeitiça quem o deseja (como é o caso de Saruman e Boromir), domina e transforma quem o carrega (como é o caso de Frodo) e corrompe quem o adora, até torná-lo escravo (como ocorreu com Gollum). A esse respeito, Gandalf fala a Aragorn, no livro *O Senhor dos Anéis*:

[...] – Apesar disso, uma arma traiçoeira é sempre perigosa para quem a empunha. Saruman também desejava apossar-se do Anel, para uso próprio, ou pelo menos capturar alguns hobbits para seus propósitos malignos. (Tolkien, 2002: 520)

Bilbo viveu por cinquenta anos com o *Anel*, que lhe trouxe riquezas e rejuvenescimento. Ao decidir abandonar Bolsão, deixaria tudo para Frodo, mas, ao ser questionado por Gandalf sobre a possibilidade de deixar o *Anel* para o sobrinho, Bilbo demonstra claramente sua vontade de permanecer com o objeto:

- Eu acho, Bilbo – disse ele baixinho -, que você deveria deixá-lo para trás. Você não quer?  
 - Bem, quero – e não quero. (Tolkien, 2002: 33 e 34)  
 .....  
 - O Anel se apoderou de você e isso foi longe demais. Largue dele! E então você poderá ir também, e ser livre. (Tolkien, 2002: 34).

Bilbo não percebia, mas estava aprisionado pelo *Anel*, e ter que se livrar dele seria uma difícil decisão. O *Anel* dominava sua mente de tal forma, que fazia o hobbit se confundir sobre seu desejo de deixá-lo para Frodo ou de levá-lo consigo em suas viagens, como vemos na passagem seguinte:

- Onde está ele?  
 Num envelope, se quer saber – disse Bilbo impacientemente. – Ali na lareira. Não! Aqui no meu bolso. – Ele hesitou. – Não é estranho isso, agora? – disse calmamente para si mesmo. – Afinal de contas, por que não? Por que ele não deveria ficar ali? (Tolkien, 2002: 33).

Diferentemente de Bilbo, Boromir viu a possibilidade de utilizar o *Anel* em benefício próprio, utilizando seus poderes contra as forças de Mordor, sem saber que somente seu mestre, Sauron, seria capaz de controlá-lo de forma completa. Como vimos anteriormente, tal vontade é expressa em seus olhos, como uma espécie de feitiço:

[...] – O direito não é seu, exceto por um acaso infeliz. Podia ter sido meu. Devia ser meu. Dê-me o Anel!  
 Frodo não respondeu, mas se afastou até que a grande pedra plana ficasse entre eles. – Vamos, vamos, meu amigo! – disse Boromir numa voz mais

suave. – Por que não se livrar dele? Por que não se libertar de sua dúvida e de seu medo? Você pode colocar a culpa em mim, se quiser. Pode dizer que eu sou forte demais e o tomei à força. Porque eu sou forte demais para você, pequeno – gritou ele, e de repente subiu na pedra e saltou sobre Frodo. Seu rosto belo e agradável estava terrivelmente transformado; um fogo feroz lhe queimava os olhos. (Tolkien, 2002: 418)

No caso de Frodo, desde os primeiros contatos que teve com o *Anel*, o hobbit deixa transparecer a força do objeto controlando suas ações, como vemos abaixo:

Sentiu o peso do Anel em sua mão, hesitando, e se forçando a lembrar de tudo o que Gandalf tinha lhe contado; então, com um grande esforço de vontade fez um movimento, como para tirá-lo longe - mas percebeu que o havia colocado de volta no bolso. (Tolkien, 2002: 62)

Embora Frodo estivesse cômico de que não deveria usar o *Anel*, pois Gandalf o havia aconselhado de que, ao fazê-lo, atrairia o inimigo, o objeto dominava Frodo de tal forma, que ele sentia um desejo intenso de usá-lo, como mostrado nas passagens abaixo:

Estou sempre sentindo vontade de colocá-lo e desaparecer, sabe...E me perguntando se ele está a salvo, e tocando nele para ter certeza. Tentei trancá-lo, mas descobri que não podia descansar sem ele no bolso. (Tolkien, 2002: 35).

.....

Mais uma vez, o desejo de colocar o Anel se apossou de Frodo; agora mais forte que antes. Tão forte que, sem perceber o que estava fazendo, sua mão já tateava o bolso. (Tolkien, 2002: 81)

No livro *O Senhor dos Anéis*, os momentos em que Frodo tenta colocar o *Anel* ou o está segurando são normalmente repletos de tensão e uma conseqüente gradação, visto o momento conflituoso por que passa o portador:

Um medo repentino e insensato de ser descoberto tomou conta de Frodo, que pensou no Anel. Mal ousava respirar, e mesmo assim a vontade de retirá-lo do bolso se tornou tão forte que sua mão começou lentamente a se mover. Sentia que era só colocá-lo, e ficaria a salvo. O conselho de Gandalf parecia absurdo. Bilbo tinha usado o Anel. ‘E ainda estou no Condado’, pensava ele, no momento em que sua mão alcançou a corrente em que estava o Anel. (Tolkien, 2002: 77).

Tal tensão foi traduzida com a utilização de recursos sonoros. De fato, a atuação do *Anel* no filme é marcada pelo som e pela música. Como se sabe, o recurso sonoro também contribui para a formação da atmosfera do filme e é responsável por uma importante riqueza perceptiva. Sobre essa influência no espectador, Martin (2003: 25) afirma que “a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforça o poder de penetração da imagem”.

Músicas, ruídos e falas são elementos que compõem a trilha sonora de um filme. A música, no instante em que dá ao espectador a sensação impressa na cena ou seqüência, adquire um papel importante na criação da atmosfera desejada. Tal aspecto fica claro ao observarmos o filme de Steven Spielberg, *Tubarão* (1975), cuja música se tornou a representação da ameaça dos tubarões na natureza. Além de se relacionar com as sensações e emoções, a música pode criar uma imagem mental e, conseqüentemente, sugerir algum sentimento ou expressão, adquirindo portanto um caráter indicial.

No filme *O Senhor dos Anéis*, os momentos em que Frodo tenta colocar o *Anel* são acompanhados pela diminuição na velocidade dos seus movimentos (câmera lenta) e pela ausência da música. Frodo, de posse do *Anel*, parece entrar numa espécie de transe, como vemos na descrição do roteiro do filme, feito por Peter Jackson e sua equipe:

O Nazgûl aparece em um cavalo grande e negro, e os Hobbits tentam se esconder o melhor possível embaixo de uma árvore. O Nazgûl desce e se inclina procurando os hobbits. Ele começa a farejar ao redor. Frodo cai em um transe e, vagarosamente, segura o Anel, tenta colocá-lo. Sam bate nele, e ele sai do transe. Merry joga um saco de vegetais em outra direção para distrair o Nazgûl, que corre. Os hobbits aproveitam a chance e descem correndo a montanha.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> “The Nazgûl appears on a great, black horse, and the Hobbits try to hide themselves as good as possible under the tree. The Nazgûl dismounts and bends over to look for the hobbits. It starts to sniff around. Frodo falls into a trance, and slowly grabs the Ring, intending to put it on. Sam hits him, and he wakes up from the trance. Merry throws a bag of vegetables in another direction to distract the Nazgûl, who whirls around. The hobbits take the chance and run off down a hill”. (The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring - Movie Transcript)

Sobre a ausência da música como forma expressiva do cinema, Martin (2003: 114 – 115) diz que:

O silêncio é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio, melhor do que a intervenção da música, é capaz de sublimar com força a tensão dramática de um momento [...]

No filme em estudo, o silêncio enaltece assim a tensão por que passa Frodo ao tentar colocar o *Anel*. Diante do perigo que o personagem corre (nos momentos em que Frodo coloca o *Anel*, Sauron e os Nazgûl sentem a sua presença e identificam a sua localização), a conservação da música que acompanha inicialmente a cena não causaria um maior efeito no espectador. Ao contrário, sua ausência sugere o transe do personagem, no instante em que tal efeito sonoro remete a significados mais amplos, refere-se a algo que está além dos significados da imagem e de sua aparência: o momento conflituoso em que Frodo é tentado a colocar tudo a perder.

De fato, embora Frodo tenha desperdiçado a chance que teve de destruir o Mal, o hobbit se mostrou forte ao reagir às constantes investidas do *Anel* e a seus impulsos de colocá-lo<sup>55</sup>. Entretanto, durante a jornada, o personagem muda de tal forma que podemos ver nitidamente a força do objeto agindo sobre o seu corpo:

Frodo parecia estar cansado, cansado a ponto da exaustão. Não dizia nada, na verdade dificilmente falava alguma coisa; e também não reclamava, mas caminhava como alguém que carrega um fardo cujo peso está constantemente aumentando; arrastava-se cada vez mais devagar, de modo que Sam freqüentemente precisava pedir a Gollum que esperasse e não deixasse seu mestre para trás. (Tolkien, 2002: 662).

Bem como sobre sua mente, como vemos nas passagens abaixo, transcritas do livro:

---

<sup>55</sup> Já que conseguiu chegar até a Montanha da Perdição e ver seu objetivo realizado.

Sam lhe fez uma careta e chupou os dentes; mas teve a impressão de sentir que havia algo estranho sobre a disposição de seu mestre e que o assunto estava acima de qualquer discussão. Mesmo assim, ficou assustado com a resposta de Frodo. (Tolkien, 2002: 646)

.....

Sam lançou para seu mestre um olhar de aprovação, misturado com surpresa: havia uma expressão em seu rosto e um tom em sua voz que ele nunca percebera antes. (Tolkien, 2002: 673)

E, quanto mais próximos Frodo e Sam estavam do fogo da Montanha da Perdição, mais o *Anel* sentia a presença de seu mestre e maior era o domínio que exercia sobre seu portador:

À medida que se aproximava das grandes fornalhas onde, nas profundezas do tempo, o Anel fora forjado e moldado, seu poder crescia e ficava mais cruel, não podendo ser controlado a não ser que houvesse alguma vontade poderosa.

[...] O Anel já o tentava, devorando sua vontade e raciocínio. Fantasias loucas despertavam, e ele via Samwise, o Forte, Herói de seu Tempo, caminhando a passos largos com uma espada flamejante através da terra escurecida [...] (Tolkien, 2002: 953).

“Fantasias loucas despertavam” na mente de Frodo e faziam com que a vontade de destruir o *Anel* e o desejo de possuí-lo coexistissem, a ponto de Frodo desconfiar do próprio companheiro Sam:

- Você está com ele? – disse Frodo ofegante. – Está com ele aqui? Sam, você é um prodígio! – Então o tom de sua voz mudou de forma rápida e estranha. – Passe-o para mim! – gritou ele, levantando-se e estendendo uma mão trêmula. – Passe-o para cá imediatamente! Não pode ficar com ele!<sup>56</sup> (Tolkien, 2002: 965)

No filme, a dominação que o *Anel* exerce sobre seu portador é vista em diversas cenas, através de vários recursos do cinema utilizados pelo diretor Peter Jackson. Na análise das três cenas seguintes (figuras 11, 12 e 13), percebe-se como tal dominação cresce à medida que o *Anel* se aproxima de Sauron, levando Frodo à completa cegueira física e psicológica. Na primeira cena, de *As duas torres*, temos o

---

<sup>56</sup> Por pensar que Frodo estava morto, Sam havia tomado o *Anel* de seu corpo, para evitar que fosse capturado pelos orcs.

momento em que Frodo, refém de Faramir, vê *Osgiliath* sendo atacada pelos Nazgûl:



**FIGURA 11: eclipse do som**

**Sam:** Senhor Frodo!

**Frodo:** O Anel o está atraindo, Sam. O seu Olho está quase me encontrando.

**Sam:** Aguarde firme, Sr. Frodo... Você vai ficar bem...

[Frodo vê que Sam está falando com ele, mas nada escuta. Seus sentidos são tomados.]

**Faramir:** Leve-os até o meu pai. Diga-o que Faramir envia um grande presente. Uma arma que mudará nossos rumos nesta Guerra.<sup>57</sup>

Frodo olha para Sam (imagem a) e, em suas palavras, demonstra todo o seu desespero diante da ameaça que a atração do *Anel* causa. Em seguida, o medo que sente é tão intenso, que Frodo não consegue mais ouvir a voz de seu companheiro quando este tenta lhe acalmar (imagem b). A elipse do som, de que faz uso o diretor, permite que as palavras encorajadoras de Sam (cujo conteúdo pode ser facilmente identificado) sejam cobertas pelo silêncio, e, em seguida, pelos ruídos provindos dos Nazgûl, ampliando a tensão da cena.

<sup>57</sup> **Sam:** Mr Frodo!

**Frodo:** It's calling to him, Sam. His eye is almost on me.

**Sam:** Hold on, Mr. Frodo... You'll be alright...

[Frodo sees that Sam is speaking to him but he hears nothing. His senses are overcome.]

**Faramir:** Take them to my father. Tell him Faramir sends a mighty gift. A weapon that will change our fortunes in this war.

Como forma de enfatizar o transtorno psicológico por que passa Frodo (imagem a), Peter Jackson faz uso do primeiro plano. Como mostra Martin (2003):

[...] é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior. (pág. 39)

.....

O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. (pág. 40)

Assim, o esquadrinhamento da fisionomia de Frodo (imagem a) traduz o seu drama interior, sugerindo, portanto, uma forte tensão mental do personagem e, aliado aos efeitos sonoros, determina a emoção da cena.

Dominado pelo *Anel* e pelo medo que ele acarreta, Frodo não apenas deixa de ouvir, mas também passa a não ver Sam, tendo seus olhos cheios de loucura e fúria. Na seqüência seguinte de *As duas torres*, percebemos (através da descrição do roteiro) que, além da ausência de música para expressar a dominação do *Anel*, Peter Jackson também fez uso de câmera lenta:





**FIGURA 12: Câmera lenta**

**Sam:** O que você está fazendo? Onde está indo?!

**[CÂMERA LENTA]**

[Frodo sobe alguns degraus e pára em uma ponte. Um Nazgûl em uma Besta Alada emerge em frente dele. Frodo olha para o Nazgûl, de forma fixa. Sentindo o chamado do Anel, ele ergue-o. Faramir assiste à cena descrita de baixo. No instante em que Frodo intenciona colocar o Anel no dedo e o Nazgûl voa em sua direção, Sam sobe correndo e empurra-o. Faramir lança uma flecha e acerta a Besta Alada. Frodo e Sam rolam pela escada. Ao atingirem o chão, Frodo domina Sam para matá-lo, grita e aponta Ferroada para sua garganta, seus olhos estavam cheios de loucura e ódio, diante da ameaça de lhe tomarem o Anel.]

**Frodo:** Aaarrgghh!!!

**Sam:** [Com lágrimas correndo em seu rosto] Sou eu. É o seu Sam. Você não reconhece o seu Sam?

[A loucura se esvai e o reconhecimento volta aos olhos de Frodo. Ele percebe o que quase fez e supera. Afastando-se, ele se bate contra o muro e Ferroada cai no chão com um tinido. Sam se levanta vagorosamente.]<sup>58</sup>

<sup>58</sup> **Sam:** What are you doing? Where are you going?!

**[SLOW MOTION]**

[Frodo walks up some stairs and stands on a bridge. A Nazgûl on a Fell beast emerges in front of him. Frodo stares at the Nazgûl, fixated. Feeling the call of the Ring, he holds it up. Faramir watches the unfolding tableau from below. As Frodo moves to put the Ring on his finger and the Nazgûl flies closer and closer, Sam runs up and knocks Frodo over. Faramir releases an arrow and shoots the Fell Beast. Frodo and Sam roll down the stairs. As they come to stop at the bottom, Frodo holds Sam in a death grip, yells and points Sting at his throat, his eyes livid with madness and anger that someone would try to take the Ring away].

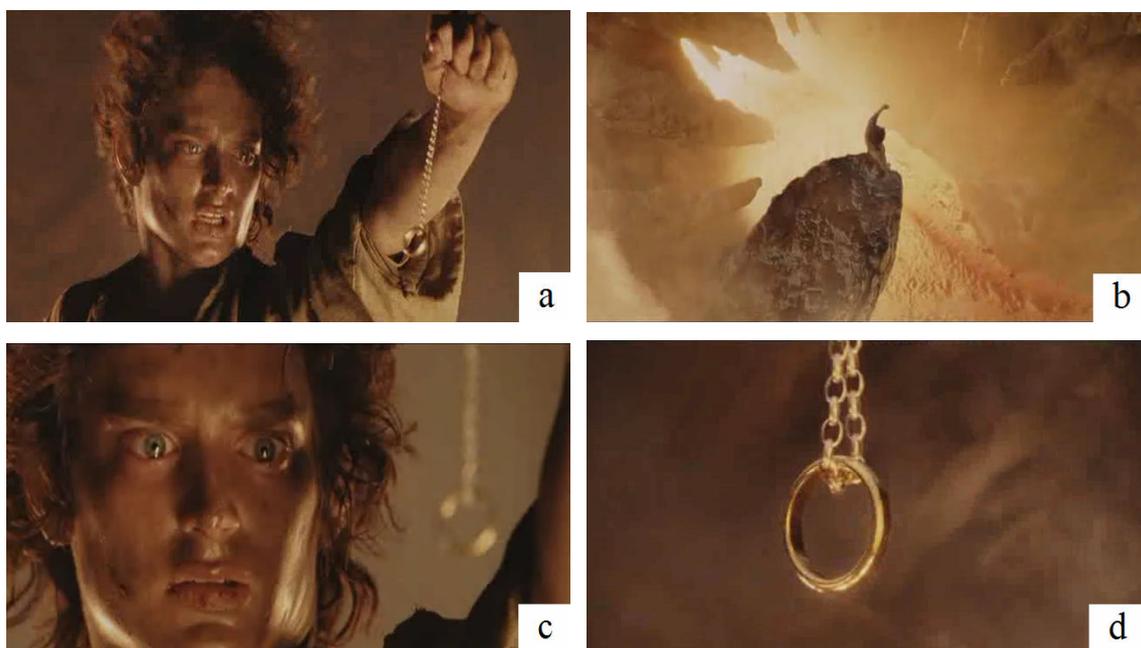
**Frodo:** Aaarrgghh!!!

**Sam:** [With tears running down his face] It's me. It's your Sam. Don't you know your Sam?

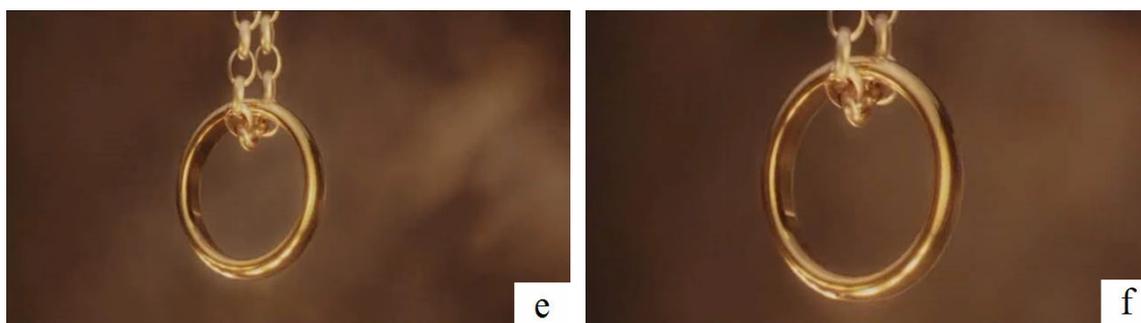
[The madness fades and recognition returns to Frodo's eyes. He realizes what he nearly did and is overcome. Stumbling backwards, he collapses against a wall and Sting falls to the ground with a clang. Sam gets up slowly.]

Enquanto um movimento rápido de câmera pode sugerir sentimentos como impaciência ou euforia<sup>59</sup>, a câmera lenta pode imprimir à cena uma atmosfera de tensão. Frodo parece meio hipnotizado ou entorpecido, a ponto de se sentir induzido a usar o *Anel* (imagem b). A lentidão da câmera propõe movimentos semelhantes a um transe. Ao tentar impedir Frodo, que se encontra de olhos fechados em decorrência da dominação, (imagem c), Sam é por ele ameaçado (imagem d). A raiva na expressão de Frodo é detalhada pelo primeiro plano (imagem d) e mostrada sob o ponto de vista de Sam (*contre-plongée*), que a visualiza como marca do domínio incontrolável e superior que o *Anel* acarreta. Para Martin (2003: 41), a *contre-plongée* pode, de fato, produzir “uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos”.

Na última análise desse domínio exercido pelo *Anel* sobre seu portador, temos a cena de *O Retorno do Rei* que narra a decisão final de Frodo:



<sup>59</sup> Martin (2003: 53) cita como exemplo o filme *Aurora* (Murnau), em que, quando o homem vai encontrar-se à noite com a estrangeira por quem se apaixonou, a câmera primeiro o acompanha longamente, para posteriormente abandoná-lo e, ao avançar de forma rápida através do campo enluzado, mostrar a mulher, que espera, antes que o homem a tenha encontrado. Para Martin, “duração e a audaciosa complicação do movimento sublimam a importância desse encontro (onde vai ser decidida a morte da jovem esposa) e a pressa da câmera traduz a impaciência do homem em reunir-se a sua amada”.



**FIGURA 13: o Anel cresce na mente de Frodo**

Frodo está à beira da Fenda da Perdição...um profundo abismo de lava, no coração das antigas forjas de Sauron, o maior da Terra-Média.

[A luz laranja poderosa do abismo transforma Frodo em uma silhueta negra...tensa e quieta. Frodo segura o Anel em sua mão...ele o levanta, agarrando-o sobre a lava borbulhante abaixo.]

**Sam:** (gritando) Destrua-o, vamos! Lance-o no fogo!

**Close:** Frodo... uma expressão estranha em seu rosto...

**Sam:** O que está esperando? Apenas solte-o!

Na trilha sonora: a batida do Anel cresce mais e mais! Frodo puxa o Anel para perto do seu corpo, ao voltar-se para Sam. Frodo olha para Sam, o Anel finalmente o tomou.

**Frodo:** O Anel é meu.

Sam grita no instante em que ... Frodo coloca no dedo o Anel! Ele desaparece!<sup>60</sup>

Diante da larva da Montanha da Perdição, Frodo é visualizado em plano geral (imagem b). Sobre tal recurso cinematográfico, Martin (2003: 38) diz que:

<sup>60</sup> Angle on: Frodo is standing on the edge of the Crack of Doom. . . a deep lava filled chasm, in the very heart of ancient Sauron's forges, the greatest in Middle-Earth.

[The raging orange glare from the chasm turns Frodo into a black silhouette . . . standing tense and still. Frodo holds the ring in his hand . . . he raises it, holding it over the bubbling lava far below.]

**Sam:** (yelling) Destroy it - go on! Throw it in the fire!

Close on: Frodo . . . a strange expression on his face . . .

**Sam:** (cont'd) What are you waiting for? Just let it go!

On the soundtrack: the hum of the ring grows louder and louder! Frodo pulls the ring close to his body as he turns to Sam. Frodo looks at Sam, the ring has finally taken him.

**Frodo:** The ring is mine.

Sam screams as ... Frodo puts the ring on! He vanishes!

[...] reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica.

Na cena de *O retorno do Rei*, temos um plano geral que integra Frodo a uma paisagem que o devora e o absorve, retratando assim a impotência do personagem e a possibilidade de uma conseqüente fatalidade, visto a insignificância de sua forma face ao imenso cenário, símbolo da enormidade da tarefa a ser cumprida.

O *Anel* crescia na mente de Frodo, e, no último momento, sua pressão alcançaria seu máximo, levando-o a desistir de cumprir o seu desígnio. No livro, Tolkien descreve os seus sentimentos à beira da Montanha:

Então Frodo se mexeu e falou com uma voz clara, na realidade com uma voz mais clara e poderosa do que Sam jamais o ouvira usar, e que se erguia acima da pulsação e dos abalos da Montanha da Perdição, retumbando no teto e nas paredes. (Tolkien, 2002: 1001).

A dominação do *Anel* de poder, marcada no livro pela voz de Frodo, que “se erguia acima da pulsação” da Montanha, foi traduzida para o filme através de recursos sonoros e de câmera. Como se vê no roteiro que descreve a cena (figura 13), o *Anel* literalmente pulsava na mente de Frodo, e o espectador é capaz de ouvir os batimentos aumentando progressivamente. Além disso, o *zoom*<sup>61</sup> utilizado na cena (imagens d, e, f) traduz de forma expressiva o crescimento progressivo do objeto na mente do hobbit, mostrado por Tolkien no decorrer de toda a obra.

O *Anel* criado por Tolkien foi influenciado pelo *Anel* dos Nibelungos. Segundo a mitologia germânica, os Nibelungos eram habitantes do norte gelado de Niflheim e possuíam um anel, que era a garantia de seu poder, mas que fora retirado deles com um só golpe da lança de Wotan. Na lenda, o anel simboliza a ligação entre o ser humano e a natureza, como mostra Chevalier (2001: 56):

---

<sup>61</sup> Técnica em que a câmera não se move, mas, graças a uma lente ajustável, dá a impressão de aproximação ou afastamento de um determinado personagem ou objeto.

[...] tal anel, na mão do homem, assinala a dominação do homem sobre a natureza, tornando-o, ao mesmo tempo, servo de turbilhões do desejo e das conseqüências dolorosas que o exercício desse poder acarreta. O homem que acredita dominar sente-se aprisionado. É uma figura do desejo de poder.

Por não querer que nenhuma de suas criaturas lhe supere em poder, a divindade Wotan toma de volta seu anel das mãos do homem. Posteriormente, o guerreiro Siegfried e Brunhilde, a filha do deus, tornarão a jogar no rio o anel, como sinal de abnegação ao poder, para que a infelicidade seja suprimida do mundo e substituída pela consciência dos poderes do amor<sup>62</sup>.

No século XIX as narrativas ligadas aos Nibelungos despertaram o interesse de escritores, que lhe deram nova configuração. Deve-se mencionar o drama de Fouqué *Der Held des Nordens* (1808-1810) e a trilogia dramática de Friedrich Hebbel *Die Nibelungen* (1862). A obra mais notável dentro desta tradição é a tetralogia dramático-musical de Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* (1863), cuja execução completa do ciclo dura cerca de 15 horas.

Em *A República*, Platão nos narra a história do anel de Giges, que possui semelhanças com a obra de Tolkien. Giges era um pastor que encontrou um anel de ouro numa caverna. Usando no dedo por acaso este anel, ele descobre que o objeto tem o poder de torná-lo invisível, sendo esta a origem de sua fortuna.

Encontrado no corpo de um morto, em circunstâncias também bastante excepcionais (durante um terremoto e dentro de um cavalo de bronze), o anel não pode deixar de ser senão um dom das forças ctonianas: transmitirá a qualquer ser vivo deste mundo os mais altos poderes. Graças ao poder da invisibilidade, Giges teria podido então matar o rei, seduzir a rainha e ocupar o trono. Platão usa a história como exemplo de que só nos comportamos com justiça por estarmos presos às conseqüências dos nossos atos e que, com garantia de impunidade (que Giges obtém com o anel mágico), não teríamos tais preocupações.

---

<sup>62</sup> O assunto foi tratado em várias obras medievais, das quais sobressai o *Nibelungenlied*, poema épico escrito em cerca de 1200 e também as obras nórdicas *Thidrekssaga*, *Áltere Edda*, *Völsungasaga* e *Jüngere Edda*.

A magia do anel de Gíges, porém, só funciona quando ele gira o engaste do anel para o lado de dentro de sua mão, como vemos nas palavras de Platão (1983: 57):

Estando ele, pois, sentado no meio dos outros, deu por acaso uma volta ao engaste do anel para dentro, em direção à parte interna da mão, e, ao fazer isso, tornou-se invisível para os que estavam ao lado, os quais falavam dele como se tivesse ido embora. Admirado, passou de novo a mão pelo anel e virou para fora o engaste. Assim que o fez, tornou-se visível. Tendo observado estes factos, experimentou, a ver se o anel tinha aquele poder, e verificou que, se voltasse o engaste para dentro, se tornava invisível; se o voltasse para fora, ficava visível.

Ao utilizar tal analogia, o filósofo nos fala que as verdadeiras forças estão presentes em nós mesmos, e que a invisibilidade dada pelo anel de Gíges coincide com o retirar-se do mundo exterior com o intuito de encontrar as lições essenciais, aquelas provenientes do mundo interior, como mostra Chevalier (2001: 56):

No caso de Gíges, o anel simboliza o plano mais elevado da vida interior, e talvez mesmo a própria mística. Mas a bipolaridade do símbolo encontra-se no interior de cada um de nós: o poder do anel pode conduzir às conquistas místicas, mas também, por causa de sua perversão mágica, a vitórias criminosas e a um domínio tirânico. E é o que acabará acontecendo na história de Gíges.

Assim, na história de Platão existe o dilema moral e a possibilidade de escolha entre agir justa ou injustamente. Para Tolkien, a questão é parecida: o próprio *Anel* funciona como um agente de grande poder de corrupção, pervertendo facilmente aquele que dele se utilize. O enredo gira em torno da luta do bem contra o mal, e a escolha deixa de ser sobre o que fazer com o poder do *Anel* e passa a ser entre resistir ou não à sua tentação.

No instante em que Frodo vê que Boromir fôra possuído pela cobiça, ele utiliza o *Anel* para se tornar invisível e se livrar da ameaça que o atormentava

naquele momento. Tolkien descreve a sensação de Frodo após colocar o objeto em seu dedo:

No início, consegui ver pouca coisa. Parecia estar num mundo de névoa no qual só havia sombras: o Anel agia sobre ele. Então, aqui e ali a névoa cedeu e ele viu muitas imagens: pequenas e nítidas como se estivessem sob seus olhos numa mesa, e ao mesmo tempo remotas. Não havia sons, só imagens claras e vívidas. Parecia que o mundo tinha encolhido e silenciado. (Tolkien, 2002: 418)

Até Samwise teve a oportunidade de utilizar o objeto de poder, e sua sensação foi a descrita por Tolkien nas linhas abaixo:

Então Sam colocou o Anel no dedo. O mundo mudou, e um único momento de tempo se encheu de uma hora de ponderação. Imediatamente Sam percebeu que sua audição se aguçara, enquanto a visão ficara obscurecida, mas de modo diferente do obscurecimento ocorrido na toca de Laracna. Agora todas as coisas ao seu redor não estavam escuras, mas difusas; enquanto ele mesmo estava lá, num mundo cinzento e enevoado, sozinho [...] (Tolkien, 2002: 774).

Como se pode observar, ao utilizar o *Anel*, tanto Frodo como Sam tiveram seus sentidos transformados e se viram em um mundo diferente, traduzido por Peter Jackson da forma como vemos nas imagens a seguir, em *A Sociedade do Anel*:





**FIGURA 14: Frodo põe o *Anel de poder***

Os Nazgûl batem na espada de Sam e o espurram. Ele bate em uma pedra e cai esparramado no chão. Merry e Pippin percebem que os Nazgûl estão atrás de Frodo e do Anel, e ficam diante dele, tentando protegê-lo. Dois Nazgûl os agarram e os lançam em cada direção. Frodo se afasta, derruba sua espada e então cai para trás. Ele ouve o sussuro do Anel, e o tira do bolso. O Rei-bruxo “vê” isso e então empunha sua espada e anda em sua direção. Frodo tenta se arrastar para trás, mas o muro o faz parar. O Rei-bruxo se aproxima e quase o fere, quando então Frodo coloca o Anel. O seu mundo se transforma em uma névoa fosca, e ele vê como os Nazgûl são. O Rei-bruxo estende a mão em direção à mão de Frodo, mas Frodo se esguia, e então o Rei-bruxo fere com sua espada seu ombro esquerdo. Frodo grita, então o Rei-bruxo puxa a espada e avança em direção ao Anel novamente. De repente, uma sombra vinda da esquerda é vista e o Rei-bruxo se afasta. Frodo tira o Anel e aparece de volta no mundo “real”.<sup>63</sup>

Chevalier (2001: 55) mostra que, de uma maneira geral, “apoderar-se de um anel é, de certo modo, abrir uma porta, entrar num castelo, numa caverna, no Paraíso

<sup>63</sup> (The Nazgûl hits Sam’s sword, then throws him aside. He hits a stone hard, and lies in a huddle on the ground. Merry and Pippin realize that the Nazgûl are after Frodo and the Ring, and stand in front of him, trying to guard him. Two Nazgûl grab them and throw them in each direction. Frodo backs off, drops his sword, and then falls backwards. He hears the Ring whisper, and takes it out of his pocket. The Witch King “sees” this, draws his dagger and walks towards him. Frodo tries to crawl backwards, but the wall stops him. Trapped in a corner, the Witch King comes closer, and almost stabs him, when Frodo puts on the Ring. His world changes to a whirling mist, and he sees the Nazgûl for what they are. The Witch King reaches for Frodo’s hand, but Frodo draws it back, and so the Witch King stabs him in his left shoulder with his dagger. Frodo screams, then the Witch King drags out the dagger and reaches for the Ring again. Suddenly, a shadow from the left is seen and the Witch King backs off. Frodo manages to take of the Ring and appears back in the “real” world)

etc”. C. S. Lewis (2000), na obra integrante da série *As crônicas de Nárnia, O sobrinho do mago*, escrita em 1955, por exemplo, o anel amarelo criado por Andrew Ketterley dava acesso à *Floresta entre os mundos* (*The Wood between the Worlds*), enquanto o anel verde permitiria a saída.

Como Gíges, ao utilizar o *Anel*, Frodo tornava-se invisível para os que estavam ao seu lado. Porém, em *O Senhor dos Anéis*, da mesma forma que podia ser encontrado com facilidade por Sauron e os Nazgûl, Frodo conseguia distinguir as formas e características dos espectros do *Anel* (imagens c, d e f). Além disso, o domínio exercido pelo objeto era tão intenso, que muitas vezes impedia Frodo de notar e identificar seus companheiros, como já destaquei anteriormente.

Frequentemente, o hobbit passava pela difícil provação de ter que resistir ao desejo de utilizá-lo e desfrutar dos possíveis poderes que o objeto traria única e exclusivamente para si. Para Jung, “o símbolo do círculo é uma imagem arquetípica da totalidade da psique, o símbolo do *self*” (Chevalier, 2001: 254). A resistência à tentação traria um benefício ainda maior, porém não para Frodo em especial, mas para a humanidade inteira. E este é o conflito que o poder do *Anel* gera na mente do personagem. A reflexão de Tolkien sobre tal poder incontrolável é extremamente relevante:

O Anel de Sauron é apenas um dos vários tratamentos míticos da colocação da vida ou poder de alguém em algum objeto externo, que assim fica exposto à captura ou destruição, com resultados desastrosos para si mesmo. Se eu fosse “filosofar” esse mito, ou pelo menos o Anel de Sauron, eu diria que ele era um modo mítico de representar a verdade de que a *potência* (ou talvez, melhor dizendo, *potencialidade*), se for ser exercida e produzir resultados, tem de ser externada e dessa forma, por assim dizer, sai, em um grau maior ou menor, do controle direto do indivíduo. Um homem que deseje exercer “poder” deve possuir subordinados, que não são ele mesmo. Mas ele então depende deles. (Carpenter, 2006: 266)

Assim, enquanto na narrativa de Gíges, observamos que as possíveis implicações das nossas atitudes modelam a maneira como agimos, e a certeza da

impunidade nos deixa despreocupados, na obra de Tolkien, vemos que as conseqüências que gerariam benefícios apenas para o portador se sobressaem em relação àquelas que acarretariam um bem para toda a Terra-média. A perversão mágica do *Anel* individualiza Frodo, a ponto de fazê-lo decidir ficar com o objeto, mesmo sabendo que apenas sua destruição traria o bem. Não estou, com isto, afirmando que Frodo fracassou. Quando Gollum cai no fogo da Montanha da Perdição, e o *Anel* é para sempre destruído, a longa e tenebrosa jornada de Frodo chega a um final feliz.

Embora Frodo não apresente características comumente atribuídas a um herói<sup>64</sup>, são suas qualidades interiores que salvam a Terra-média. Sua misericórdia para com Gollum (mesmo tendo diversos motivos para perder sua empatia com a criatura e matá-la), por exemplo, é marca da humildade do personagem. Segundo Tolkien, em resposta aos comentários de uma leitora sobre um possível fracasso de Frodo em não destruir o *Anel* nas Fendas da Perdição (1963):

Frodo empreendeu sua demanda por amor – para salvar o mundo que conhecia do desastre ao custo de si próprio, caso pudesse; e também em completa humildade, reconhecendo que ele era totalmente inadequado para a tarefa. Seu compromisso real era apenas fazer o que pudesse, tentar encontrar um caminho e ir o mais longe na estrada que sua força de mente e corpo permitisse (CARPENTER, 2006: 311).

Entretanto, qualidades como o discernimento, adquirido com “o sofrimento e a experiência (e possivelmente o próprio *Anel*)<sup>65</sup> (CARPENTER, 2006: 184)”, foram essenciais para a superação das tentações de usar o *Anel*. Em carta (1956) a Michael Straight, editor do *New Republic* (CARPENTER, 2006: 224), Tolkien acha que a passagem do Pai-Nosso que diz “Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos aqueles que nos têm ofendido. Não nos deixei cair em tentação, mas

<sup>64</sup> Frodo assusta-se facilmente com o perigo; põe o *Anel* de forma tola e denuncia sua identidade, minutos depois de entrar no Pônei Saltitante; não apresenta bom porte físico; é tímido e parece mais afeito aos livros.

<sup>65</sup> Tolkien, em carta a Peter Hastings, gerente da livraria católica Newman, em Oxford - 1954.

livrai-nos do mal” pode ser exemplificada pelo drama de Frodo: o hobbit relewa as intenções malignas de Gollum e tem comiserção pela criatura, além de resistir forte, mas inutilmente ao poder do *Anel*. Tais situações eram chamadas pelo autor de “sacrificiais”, ou seja:

[...] posições nas quais o “bem” do mundo depende do comportamento de um indivíduo em circunstâncias que exigem dele sofrimento e resistência muito além do normal – até mesmo, pode acontecer (ou parecer, humanamente falando), demandam uma força de corpo e mente que ele não possui: ele está, de certa forma, fadado a falhar, fadado a cair em tentação ou a ser destruído pela pressão contra sua “vontade”: isto é, contra qualquer escolha que ele poderia fazer ou faria desimpedido, não sob a coerção. (CARPENTER, 2006: 224)

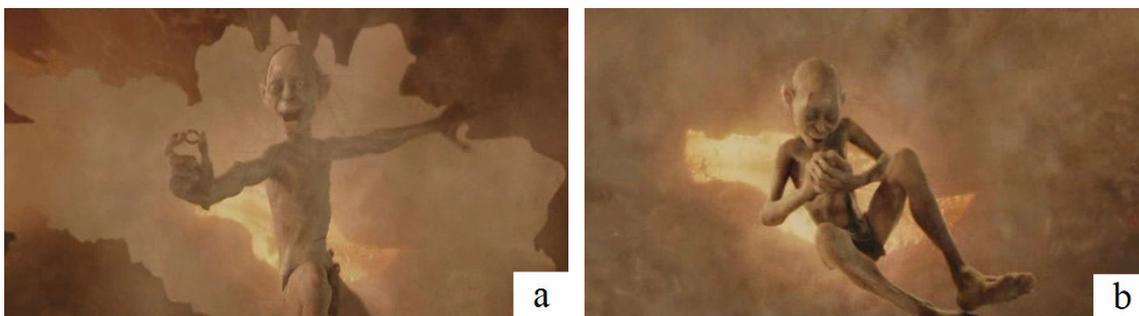
Frodo encontrava-se em tal situação, uma armadilha aparentemente completa, Porém, uma pessoa mais poderosa do que Frodo possivelmente não teria resistido por tanto tempo à atração causada pelo poder do *Anel*. O próprio Gandalf recusou a possibilidade de carregar o Anel, ciente de que, ao fazê-lo, poderia adquirir poderes que nem mesmo ele seria capaz de controlar e que o dominariam e o levariam ao fracasso.

Tolkien deixa claro que Frodo sente a influência do *Anel* mesmo depois de cumprida a sua missão, como um ferimento que jamais cicatrizaria. Na verdade, o hobbit “não se desfez do *Anel* por um ato voluntário: ele estava tentado a lamentar sua destruição e ainda a desejá-lo” (Carpenter, 2006: 312). Prova disso é a fala do hobbit no final da saga, quando despertou de sua enfermidade em 1420: “Foi-se para sempre, e agora tudo está escuro e vazio”.

Por último, temos a figura de Gollum, que é o retrato de destruição física e psicológica que o apego aos bens materiais causa a qualquer ser e que só se vence com a virtude do desprendimento, que não faltou, principalmente, a Sam. Tolkien se refere claramente a tal apego através da fala de Aragorn ao hobbit Pippin:

- E aqui também está seu broche, Pippin – disse Aragorn. – Guardei-o a salvo, pois é um objeto muito precioso.
- Eu sei – disse Pippin. – Foi um sofrimento separar-me dele; mas que mais eu poderia fazer?
- Nada mais – respondeu Aragorn. – Alguém que, numa necessidade, não consegue jogar fora um tesouro está acorrentado. Você fez a coisa certa. (Tolkien, 2002: 590).

O apego de Gollum ao *Precioso*<sup>66</sup> se iniciou com o assassinato do amigo Déagol. O *Anel* então retardou os efeitos do tempo sobre a pobre criatura e consumiu-a por 500 anos, de tal forma que foi a causa de sua própria morte. Tolkien (2002: 56 – 57) diz que, de fato, “a coisa estava devorando sua mente, é claro, e o tormento já era quase insuportável”. Tal corrupção chega ao limite extremo quando Gollum paga com a vida para impedir que um outrem se apodere do seu precioso objeto. No filme *O retorno do Rei*, temos a expressão sorridente da criatura, mesmo caindo em direção à morte inevitável:



**FIGURA 15: a morte de Gollum**

**INTERIOR DA FENDA DA PERDIÇÃO**

SAM vê horrorizado FRODO e GOLLUM desaparecerem no ABISMO! Ele cambaleia...  
 CÂMERA LENTA: GOLLUM cai na FENDA DA PERDIÇÃO...  
 INSTANTANEAMENTE é coberto pela LAVA AGITADA!<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Maneira como Gollum chamava o *Anel*.

<sup>67</sup> **INT. CRACK OF DOOM**

*SAM watches in HORROR as FRODO and GOLLUM ... disappear into the CHASM! He staggers over . . .*

*SLOW MOTION: GOLLUM falls into the CRACK OF DOOM . . .*

*INSTANTLY engulfed in the CHURNING LAVA!*

O *Anel* escraviza Gollum de tal forma que o abraço feliz dado naquele instante (imagem b) representa a conquista pessoal da criatura, e o faz esquecer até mesmo da morte fatal. A *plongée* utilizada pelo diretor tende a “apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente”, além de fazer dele “um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade”. (Martin, 2003: 41). O próprio ator que interpretou Gollum, Andy Serkis, chegou a comparar o *Anel* a uma droga, e, Gollum a um viciado que dela depende totalmente, apesar de seus efeitos malignos.

É certo que, no instante em que utilizam o objeto, hobbits, homens ou elfos adquirem poderes inimagináveis, poderes que, por não serem próprios dessas criaturas, não podem ser por elas controlados. O *Anel* que pertencia a um único senhor, chamado Sauron, não poderia ser utilizado por um simples hobbit do Condado, nem por qualquer outro ser da Terra-média. E por que então o *Anel* havia chegado até as mãos de Frodo, se nem mesmo ele poderia utilizá-lo contra as forças de Mordor?

Em uma de suas cartas a Stanley Unwin, presidente da editora londrina *Allen & Unwin*, Tolkien deixa bem claro em sua obra que tudo é movido por uma força maior, que nada acontece por acaso:

É possível fazer do Anel uma alegoria de nossa própria época caso se queira: uma alegoria do destino inevitável que espera por todas as tentativas de derrotar o poder do mal com poder. Mas isso ocorre unicamente porque todo poder mágico ou mecânico sempre trabalha desse modo. Não se pode escrever uma história sobre um anel mágico aparentemente simples sem que isso acabe surgindo, caso realmente se leve esse anel a sério e faça acontecer coisas que aconteceriam se tal objeto existisse. (CARPENTER, 2006: 120)

Não estava nos planos de Frodo ser portador do *Anel*, assim como não estava nos planos de Bilbo encontrá-lo na caverna onde Gollum vivia, como mostra a passagem do livro:

[...] e então aconteceu que Bilbo ficou perdido por um tempo nas escuras minas de orcs sob as montanhas, e ali, quando tateava em vão no escuro, ele pôs a mão sobre um anel que estava no chão de um túnel. Colocou-o no bolso. Na hora, isso pareceu mera sorte. (Tolkien, 2002: 11 – 12)

Bilbo encontrou o *anel* no escuro, e tal achado pareceu mera sorte, apenas pareceu. Posteriormente, Gandalf, em conversa com Frodo, deixa clara a maneira como Tolkien vê os acontecimentos ligados ao *Anel*:

- Por trás disso havia algo mais em ação, além de qualquer desígnio de quem o fez. Não posso dizer de modo mais direto: Bilbo estava designado a encontrar o Anel, e não por quem o fez. Nesse caso você também estava designado a possuí-lo. E este pode ser um pensamento encorajador. (Tolkien, 2002: 57)

Se Frodo estava designado a encontrar o *Anel*, talvez também estivesse em suas mãos a proeza de destruí-lo. Chevalier (2001: 55) nos fala acerca do mito grego de Polícrates, que muito se assemelha à análise em questão. Segundo a lenda, a fortuna do rei Polícrates não parava de crescer. Certo de que tal condição privilegiada não poderia durar, ele resolveu sacrificar espontaneamente qualquer objeto precioso que lhe fosse caro e, então, do topo de uma torre, lançou no mar seu anel, adornado com uma maravilhosa esmeralda. O anel foi comido por um peixe que, por sua vez, foi apanhado por um pescador. Este, achando o anel, devolveu-o ao rei Polícrates.

Em seu ponto de vista, o autor mostra que:

Este anel fora destinado a conjurar a sorte em seu círculo mágico; daí a oferenda ter sido rejeitada pelo mar. O anel simboliza o destino, do qual o homem não pode se livrar. Polícrates quis dar seu anel como oferenda compensatória, mas os deuses aceitam somente aquilo que eles mesmos já decidiram tomar.

Simplesmente abdicar-se de um bem material não seria suficiente para fazer os deuses mudarem seus planos para o rei Polícrates. Mais importante seria o sacrifício interior, que é a aceitação do destino. Para Tolkien, em *O Senhor dos Anéis*, o fim não seria determinado pelo destino, mas as histórias parecem ser

impelidas por uma mão condutora. *Ilúvatar*, o deus da Terra-média, apenas une os elementos e observa as conseqüências: testa Frodo e os demais, ficando as escolhas sob responsabilidade dos personagens. Prova disso é, como já mencionei, a recusa do *Anel* por parte de Gandalf e da rainha élfica Galadriel, conscientes de que, em suas mãos, aquele objeto exerceria um poder inimaginável.

De fato, ninguém que havia participado do Conselho de Elrond tinha dúvidas sobre o que deveria ser feito com o *Anel*. A questão era: quem o levaria até o local onde fora criado e o destruiria? Quem resistiria aos exércitos de Mordor? Quem suportaria o poder do *Anel*? Frodo decidiu, de forma espontânea, carregar tal fardo, mas receberia o apoio de oito companheiros. Estava formada então a *Sociedade do Anel*, e o *Anel* fora o motivo pelo qual seres de diversas raças se uniram.

Anéis são comumente tidos como instrumentos de união infinita, representada pelo seu formato geométrico, sem início e sem fim. Um exemplo disso é o anel nupcial no dedo dos cônjuges, que indica compromisso eterno entre ambos, livremente consentido. Segundo a tradição, durante a celebração do casamento, os noivos devem permutar entre si os anéis, o que significa que uma relação se estabelece duplamente entre eles, que se tornam amo e escravo um do outro.

Podemos citar como outro exemplo os cinco anéis olímpicos, criados no ano de 1913 por Pierre de Coubertin:



**FIGURA 16: Os anéis olímpicos**

Os arcos representam todos os continentes (Oceania – azul; Ásia – amarelo; África – preto; Europa – verde; América – vermelho), e a ligação entre os anéis representa a união dos povos através do esporte.

Segundo Chevalier (2001: 55), em diversas lendas, contos e canções irlandesas, o anel simboliza uma força de união, um laço que não se rompe, mesmo que o anel se perca ou que seja esquecido. Segundo a lenda irlandesa, na história da segunda Batalha de *Moytura*, uma mulher chamada *Eri*, filha de *Delbaeth*, teve uma aventura amorosa com um desconhecido, que chegara numa barca maravilhosa. Ao se separarem, ele diz o seu nome, *Elada*, filho de *Delbaeth* (os dois são irmãos) e entrega à mulher um anel, que fará com que o filho seja reconhecido pelo pai. O anel representará um laço de união entre pai e filho.

No livro e filme *O Senhor dos Anéis*, o *Anel* é símbolo de união, posto que é a razão pela qual é formado a *Sociedade do Anel*. No primeiro filme da trilogia, ao discutirem o destino do Anel e quem fará parte da comitiva que partirá na busca por sua destruição, todos os membros do Conselho de Elrond se posicionam em cadeiras dispostas em formato circular, remetendo iconicamente ao formato do *Anel*:



**FIGURA 17: O Conselho de Elrond**

(Na manhã seguinte, o Conselho de Elrond. Gandalf e Frodo com um grupo de homens, elfos e anões estão sentados em um círculo ao redor de um pedestal de pedra).<sup>68</sup>

<sup>68</sup> (Following morning, the Council of Elrond. Gandalf and Frodo along with a group of Men, Elves and Dwarves sit in a circle around a stone pedestal).

Neste caso, a forma como os membros são apresentados, análoga à do *Anel*, traduz a união entre diversos povos e o porquê de estarem ali reunidos. Como mostra Santaella (2005: 331):

[...] a narrativa é ambientada em um espaço que tem por finalidade cumprir uma função simbólica. O espaço da história, que a narração põe em cena, não é um espaço qualquer, mas um símbolo do conteúdo narrado.

Assim, o espaço não deve ser compreendido em sua literalidade, mas como representação de determinados valores culturais, que só podem ser apreendidos por meio do “acesso ao repertório de significados de que o símbolo se nutre” (Santaella, 2005: 331).

No livro *O Senhor dos Anéis*, no início da demanda do *Anel*, é nítido o sentimento de união e a confiança que Frodo deposita em seus companheiros, como vemos em seu diálogo com Aragorn:

- Passolargo! – disse Frodo.  
 - Sim – disse ele com um sorriso. – Peço novamente permissão para ser seu companheiro, Frodo.  
 - Eu teria implorado que viesse comigo – disse Frodo -, mas pensei que você iria para Minas Tirith com Boromir. (Tolkien, 2002: 287)

Embora o *Anel* se constitua como símbolo de união, a cobiça e poder por ele gerados são a causa da desestruturação da Sociedade e seu conseqüente fim, fazendo lembrar, como mostra Chevalier (2001: 53), a relação dialética amo-escravo.

A imagem do falcão a aprisionar com uma argola o falcão que, a partir desse instante, não caçará senão para ele, pode ser aproximada da imagem do Abade, substituto da divindade, a enfiar o anel nupcial no dedo da noviça que, assim, se torna a esposa mística de Deus, a serva do Senhor.

As próprias inscrições presentes no *Anel* e visíveis, se este for colocado ao fogo, indicam claramente o poder que o objeto tem de unir, bem como o alto preço

que se paga pelo apego ao artefato: “Um Anel para a todos governar; Um Anel para encontrá-los, Um anel para a todos trazer; e na Escuridão aprisioná-los” (Tolkien, 2002: 264). No filme *A Sociedade do Anel*, por se recusar a seguir Sauron e optar pela luta em busca da destruição do mal, Gandalf é aprisionado em uma torre, da qual a fuga é impossível, o que traduz assim o caráter aprisionador das inscrições do *Anel*.

À medida que se aproxima de Mordor, o *Anel* carregado por Frodo tende a se tornar mais poderoso, como vemos na passagem abaixo:

De fato, a cada passo que dava na direção dos portões de Mordor, Frodo sentia o Anel na corrente em volta de seu pescoço ficar mais difícil de carregar. Começava agora a senti-lo como um verdadeiro peso que o atraía para o leste. Mas muito mais que isso, ele estava preocupado com o Olho: era esse o nome que lhe dava quando falava consigo mesmo. Era isso, mais que o peso do Anel, que o fazia se curvar e se abaixar conforme caminhava. O Olho: aquela horrível sensação crescente de uma vontade hostil que lutava com grande força para penetrar todas as sombras de nuvens, e a terra e a carne, para vê-lo: para cravá-lo sob seu olhar mortal, nu, imóvel. (Tolkien, 2002: 662)

Seu poder de persuasão torna-se tão intenso e maléfico, que a cobiça por ele gerada determina o fim da Sociedade. A força presente no *Anel* é tão dominadora e geradora de desunião, que atinge até mesmo quem não faz parte da Sociedade, transformando uma possível ajuda em obstáculo. Em vez de reunir seus exércitos para auxiliar na luta contra as forças de Sauron e Saruman, o regente Denethor se recusa a ajudar: o homem imagina que o desejo de Gandalf seria se apossar do *Anel* e utilizá-lo para destroná-lo, como vemos em suas palavras ao mago:

- Pois continua alimentando esperanças! – disse rindo Denethor. – Então não te conheço, Mithrandir? Tua esperança é governar em meu lugar, ficar atrás de todos os tronos, do norte, do sul ou do oeste. Li tua mente e suas políticas. Achas que não sei que tu ordenaste a este Pequeno que ficasse calado? Que tu o trouxeste aqui para ser um espião em meu próprio aposento? (Denethor desconfia de Gandalf – o Anel gera desunião, ira...)

Além disso, como já mostrei anteriormente, tanto no livro como no filme, Boromir, não resistindo ao desejo de possuir o objeto, tenta tomá-lo de Frodo, que põe o *Anel*, desaparece e corre assustado, para não ser mais visto pelos membros da sociedade (com exceção de Sam, que o acompanha) até o mal ser destruído.

Em determinada seqüência do filme, após fugir da tentativa frustrada de Boromir de tomar-lhe o *Anel*, Frodo, não mais confiando em ninguém e já em parte dominado pelo *Anel*, sente-se meio perdido, a ponto de se afastar de Aragorn (a quem antes implorou que o acompanhasse), com medo que este pudesse ter a mesma atitude de Boromir.

De fato, tanto no filme como na obra escrita, o *Anel* de poder é o motivo da criação da sociedade que objetivava sua destruição, mas, ao mesmo tempo, o poder por ele concebido é a causa maior da separação dessa sociedade.

*O Senhor dos Anéis* se constitui em uma verdadeira jornada em busca da destruição do maligno *Anel*. No livro, em todas as viagens da *sociedade* em busca do seu objetivo, Tolkien fotografa tão realisticamente, que nos faz ver a comitiva andando por entre florestas sem tempo a perder, preocupada com os possíveis efeitos do *Anel* criado por Sauron. Um elemento marcante durante as viagens de Frodo e seus companheiros no filme é a referência feita ao *Anel* pelo uso de câmera panorâmica<sup>69</sup>, como vemos nas seguintes imagens de *A Sociedade do Anel* (figura 18).



<sup>69</sup> Para Martin (2003: 51), “a panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho”.



**FIGURA 18: Câmera panorâmica**

(A Sociedade deixa Valfenda. Após viajar por planícies abertas, subir e descer encostas, eles descansam sobre uma montanha).<sup>70</sup>

Ao fazer uma analogia ao formato do *Anel*, a câmera panorâmica é *expressiva*<sup>71</sup>, pois, ao acompanhar os membros da comitiva circularmente, remete iconicamente àquilo que não sai de suas mentes e que é a causa de toda a jornada: o *Anel*. Além disso, a panorâmica faz referência ao tempo, germe da criação dos Anéis de poder pelos elfos, como veremos a seguir.

No livro, Tolkien faz tal referência icônica ao *Anel* no momento em que descreve o vôo dos Nazgûl, como vemos a seguir:

Os nazgûl vieram de novo, e, agora que o Senhor do Escuro crescia e exibia sua força, da mesma forma as vozes deles, que expressavam apenas a sua vontade e malícia, se encheram de maldade e horror. Faziam círculos acima da cidade, como abutres que aguardam sua parcela de carne humana destinada a morrer. (Tolkien, 2002: 81)

.....

- Cavaleiros Negros! – murmurou Pippin. – Cavaleiros Negros do ar! Mas veja, Beregon! – exclamou ele. – Com certeza estão procurando algo. Veja como eles fazem círculos e mergulham em vôos rasantes, sempre descendo na direção daquele ponto ali. (Tolkien, 2002: 855)

<sup>70</sup> (The Fellowship is leaving Rivendell. After traveling over open plains, up and down hillsides, they take a rest on a hill)

<sup>71</sup> Martin (2003: 51) estabelece três tipos principais de panorâmicas: as puramente *descritivas* (almejam explorar um espaço, tendo geralmente um papel introdutório ou conclusivo), as *expressivas* (emprego da câmera destinado a sugerir uma expressão ou idéia, como uma panorâmica circular que sugere embriagues, vertigem, pânico ou agitação) e as panorâmicas *dramáticas* (desempenham um papel direto na narrativa).

Se o movimento de câmera ou até mesmo a descrição adquirir certo significado convencional, dentro de um determinado contexto, ambos podem também ser dotados de um caráter simbólico<sup>72</sup>. Como afirma Joly (2002: 40):

Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural, em outras palavras, elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo, segundo a definição de Peirce.

A apreensão dessa correspondência entre a panorâmica e o formato do *Anel* obviamente exige um espectador atento, alerta aos detalhes que os recursos cinematográficos são capazes de criar.

Sobre tal significado convencional do movimento circular, que remete ao formato do *Anel*, Chevalier (2001: 250) mostra que ele “é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo”, já que este corresponde a “uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros”. O autor ilustra tal visão com exemplos:

Os babilônios utilizaram-no para medir o tempo: dividiram-no em 360°, decomposto em seis segmentos de 60°; seu nome, *shar*, designava o universo, o cosmo. A especulação religiosa babilônica daí retirou, mais tarde, a noção do tempo infinito, cíclico, universal, que foi transmitida na Antiguidade – à época grega, por exemplo – através da imagem da serpente que morde a própria cauda. (CHEVALIER, 2001: 252)

Além da representação grega da *Uróboro*, como uma serpente que morde a própria cauda, simbolizando um ciclo de evolução encerrado nela mesma, podemos citar também o círculo como símbolo da eternidade (o tempo que não passa), na iconografia do cristianismo. Chevalier (2001: 252) ainda lembra do círculo simbolizando o tempo entre os indígenas da América do Norte: Alexander (apud

---

<sup>72</sup> Por outro lado, se levarmos em consideração que a imagem materializa um instante do objeto ao qual se remete, em um registro fotoquímico do “real”, podemos afirmar que tal imagem é rastro desse objeto e, portanto, índice. (Xavier, 1984: 11).

Chevalier, 2001: 252) relata a explicação do *Chefe Espada, Xamã Dakota*, ao dizer que “o tempo noturno e as fases da Lua são círculos por cima do mundo, e o tempo do ano é um círculo em volta da extremidade do mundo”.

Em *O Senhor dos Anéis*, o *Um Anel* de Sauron, assim como os três anéis criados pelos elfos tinham uma forte relação com o tempo. Embora pareçam jovens, os elfos de Tolkien são extremamente velhos, alguns com milhares de anos, devido à sua imortalidade. Intencionado observar como as raças se comportariam em relação à temática vida e morte, o deus da obra, Ilúvatar, criou homens que invejam a imortalidade élfica, e, ao mesmo tempo, elfos que percebem a fadiga de se viver eternamente (vendo as coisas que amam morrerem) e que invejam os homens pela sua coragem de guerrear, mesmo cômicos de sua vida breve. Em carta (provavelmente escrita no final de 1951) ao editor da editora londrina *Collins*, Milton Waldman, que se mostrava interessado em publicar *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*, o próprio Tolkien afirmou que:

O principal poder (igualmente de todos os anéis) era a prevenção ou retardamento da *decaência* (isto é, da “mudança” vista como uma coisa lamentável), a preservação do que é desejado ou amado, ou de sua aparência – esse é mais ou menos um motivo élfico. (CARPENTER, 2006: 148)

Assim, os elfos de certa forma invejam a fuga do tédio do tempo que é oferecida, através da morte, aos humanos. Almejando deter o tempo e, conseqüentemente, retardar a deterioração das coisas ao seu redor, criam os anéis. Entretanto, Tolkien mostra que assumir o controle sobre o mundo e modificar a natureza das coisas é feito possível apenas para um Deus. O *Anel Mestre*, por sua vez, prolonga os anos de vida do portador, como ocorreu com Bilbo e Gollum.

Em uma outra análise que também trata da relação entre o *Um Anel* e o tempo, percebe-se que, em *O Senhor dos Anéis*, a linguagem se volta sobre si mesma, transformando-se em seu próprio referente, como metalinguagem: o próprio enredo da obra se remete à forma circular. Em carta (escrita em julho de 1947) a

Stanley Unwin, presidente da editora londrina *Allen & Unwin*, Tolkien mostra que, muitas vezes, se referia ao próprio livro como *O Anel*:

Fiquei surpreso por receber de volta a parte do Anel tão rapidamente. Ele pode ser um livro grande, mas evidentemente não será longo demais na leitura para aqueles que possuem o apetite. (CARPENTER, 2006: 119).

.....  
[...] O público que até agora acompanhou *O Anel*, capítulo a capítulo, leu-o e clama por mais, é composto de uma gente singular de gostos literários similares, tais como C.S. Lewis, o finado Charles Williams e meu filho Christopher [...] (pág. 121).

Tolkien escolheu o dia 25 de dezembro (data em que se comemora Natal) para o início da jornada de Frodo, e o dia 25 de março (data em que outrora se celebrava o que hoje comemoramos como Sexta-Feira Santa) para o fim de Sauron. A saída do portador do *Anel* representa esperança única de se acabar com todo o mal, e a destruição do Anel representa a possibilidade de tempos melhores. Além disso, embora não tenhamos a forma de um círculo delineada na trajetória percorrida por Frodo desde o Condado até Mordor e deste de volta ao Condado, este último é, ao mesmo tempo, ponto de partida e de chegada da demanda do hobbit: a própria narrativa em si faz referência ao seu conteúdo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O Senhor dos Anéis* é uma obra que retrata com clareza como o mal se dissemina no coração das pessoas. Embora Sauron nunca apareça fisicamente, ele sempre está presente, através dos cavaleiros Nazgûl, das nuvens escuras que dominam a paisagem da Terra-Média ou por meio do próprio Olho em chamas. O mal ainda está encarnado em Gollum, Saruman, nos monstros Balrog e Laracna e no próprio personagem *Anel*, que tenta os inocentes com suas falsas promessas de poder absoluto.

Alimentado por um denso rigor de detalhes e um profundo conhecimento sobre história medieval, Tolkien não criou uma obra que tem semelhanças com a atualidade. O próprio autor deixava claro sua insatisfação com interpretações ideológicas que comparavam seus livros com questões históricas, políticas ou culturais. Tolkien criou um universo que não diz respeito a uma ou outra determinada época, mas um mundo cujos valores (humildade, coragem, misericórdia, senso de lealdade e amor ao próximo, desapego às coisas materiais, entre outros) levam o ser humano a refletir sobre si mesmo em qualquer momento de sua vida.

Desde a sua origem, o livro gerou milhões de fãs incondicionais por todo o mundo. O sucesso do filme de Peter Jackson obviamente instigou uma outra geração a ler a obra, mas é interessante lembrarmos que o livro *O Senhor dos Anéis* tinha mais de 100 milhões de leitores antes mesmo da tradução cinematográfica. Grande parte do sucesso do filme se deve exatamente ao contexto de enorme interesse no texto-fonte.

Para a elaboração do filme, Jackson e sua equipe tiveram de reinventar algumas técnicas, desenvolver novas tecnologias (como o personagem Gollum, que foi criado através de uma mistura entre animação tridimensional e captura de movimentos e expressões do ator Andy Serkis, que também faz a voz do

personagem). Determinadas cenas (como a Batalha dos Campos de Pelennor) combinam efeitos visuais magníficos com belas partituras de Howard Shore.

Ao invés de atribuir significados políticos e culturais à obra de Tolkien, através de conjecturas que relacionam aspectos do livro com figuras ou situações da época em que o autor viveu, ou tentar identificar possíveis equivalências para tais referências no filme traduzido, a presente análise cinematográfica está ligada à concepção de tradução como diferença e à idéia de Peirce de que o interpretante é o leque de interpretações que um signo permite, a partir do qual o tradutor estabelece o seu próprio interpretante. O ato tradutório, assim, está ligado ao interpretativo e, portanto, é “uma” leitura possível da obra-fonte.

Justapondo várias interpretações, sem tentar uma redução que correria o risco de ser arbitrária, o estudo aqui desenvolvido apresentou alguns dos diversos significados do símbolo *Anel* na obra em estudo, significados estabelecidos a partir da constituição do próprio símbolo dentro da obra, de várias associações com outros elementos relevantes e através de interpretação pessoal, fruto dos interpretantes atualizados em minha mente.

Sem o intuito de esgotar, nem ao menos relativamente, nenhum dos domínios relacionados ao conceito de representação simbólica, a pesquisa destacou, dentre os aspectos expostos, a personificação do *Anel* (como um objeto com vontade própria); a associação do símbolo *Anel* com o Olho (tido como um símbolo de sobre-humanidade) em chamadas de seu criador, com a cor vermelha (o que faz do objeto uma alusão ao sangue por ele derramado) e com o fogo onde fora forjado (o que o torna uma fonte de pavor, destruição e tentação. Sua destruição no fogo, porém, indica purificação); a influência que o *Anel* exerce sobre todo aquele que o deseja ou possui em troca do poder que oferece (Bilbo é dominado, Saruman e Boromir são enfeitiçados, Frodo é transformado, e Gollum é corrompido e escravizado); o *Anel* como símbolo da união entre diversas raças (que almejavam destruir o mal); a relação do *Anel* (objeto que gerava longevidade acima do normal ao seu portador) com o tempo.

Tendo como pressuposto a idéia de tradução como uma forma de recriar, que obrigatoriamente modifica o texto de partida, e a idéia de que as transformações geradas ao se adaptar uma obra literária para o cinema são indispensáveis (visto as alterações exigidas pela mudança do sistema semiótico, a interpretação da obra por parte dos tradutores, bem como o seu envolvimento com a obra escrita), o estudo da tradução cinematográfica de *O Senhor dos Anéis* veio mostrar também como, inspirado na obra de Tolkien e dotado de criatividade e do aparato tecnológico avançado do cinema, o diretor Peter Jackson reforçou significados do símbolo em estudo.

Para recriar tais sentidos do símbolo *Anel* no cinema, o posicionamento de Peter Jackson teve que diferir de outras escolhas feitas por ele mesmo. Em certos momentos, o diretor e sua equipe optam por se aproximar mais do texto de partida; em outros, preferem, com as inúmeras técnicas cinematográficas de que dispõem, se afastar, reduzindo ou ampliando as idéias da obra literária.

Ao estudar semioticamente a tradução do símbolo *Anel*, a proposta aqui apresentada procurou desconsiderar a possibilidade de tradução “completa” do texto-fonte, mas optar por observar estratégias de tradução que permitam recriar componentes do texto, transformá-los, bem como estabelecer novos elementos no texto-alvo. No instante em que uma obra é traduzida para as telas, algumas decisões tomadas pelo diretor e sua equipe obviamente não são evidentes para o espectador. Em alguns casos, nem mesmo o tradutor é consciente das opções que elege, que podem ser detalhadas em análises como algumas das desenvolvidas no presente trabalho.

Um simples *anel* apresentado no cinema permite, com certeza, associações ou interpretações por parte do espectador, mas estratégias bem sucedidas e recursos expressivos bem utilizados aumentam a possibilidade de atualização dos interpretantes, responsáveis pela interpretação dos significados aplicados ao símbolo *Anel*. Em cada análise, ao decompor o símbolo *Anel* traduzido para o cinema, primeiro encontramos a imagem do objeto em si, abstraído de qualquer relação; em

segundo lugar, observamos o objeto relacionado a sua função utilitária, a sua realidade concreta no mundo. Por último, encontramos características que, ao se relacionar com tal objeto, instituíram a sua função simbólica. Tais características advieram das escolhas feitas pelo diretor-tradutor.

Dentre as estratégias utilizadas e seu efeito em cada cena, destacam-se o *close-up*, como forma de fazer viver sob os nossos olhos um objeto inanimado como o anel; a câmera subjetiva, utilizada para reforçar a personificação do *Anel* de poder; o *zoom out*, que permite o *Anel* emoldurar o olho direito de Gollum, como forma de simbolizar e reproduzir o desejo ambicioso que existia em seu espírito; aspectos qualitativos da imagem como a cor vermelha, que, refletida no rosto de Frodo, por exemplo, pode sugerir o pavor do personagem diante do que vê no espelho de Galadriel; efeitos especiais, que permitiram, por exemplo, a figura do *Anel* ser representada por um círculo de fumaça expelido por Bilbo, cuja identificação se dá por meio de fatores relativos à configuração da forma (sua qualidade de primeiridade), e “sob efeito do reconhecimento da similaridade da aparência do objeto representado com a percepção que se tem daquele tipo de objeto no mundo visível” (Santaella 2005: 227); a elipse do som como forma de enaltecer a tensão pela qual Frodo passa ao tentar colocar o *Anel* no dedo; o uso do primeiro plano, para esquadrihar, por exemplo, a fisionomia de Frodo e traduzir o seu drama interior, sugerindo, portanto, uma forte tensão mental do personagem; a câmera lenta como um artifício capaz de imprimir à cena uma atmosfera de tensão, transe, hipnose ou entorpecimento; a *contre-plongée* utilizada com o intuito de produzir uma impressão de superioridade de Frodo (de posse do *Anel*) em relação a Sam; o *zoom in*, como mecanismo para traduzir forma expressiva, por exemplo, o crescimento progressivo do *Anel* na mente de seu portador; a *plongée* que foi usada, por exemplo, para apequenar e esmagar moralmente Gollum, tornando-o preso a um destino intransponível; a disposição circular das cadeiras no Conselho de Elrond como forma de traduzir a união entre diversos povos, ocasionada pelo *Anel*; a utilização de câmera panorâmica, que, ao acompanhar os membros da comitiva

circularmente, faz referência ao *Anel* e ao tempo, germe da criação dos Anéis de poder pelos elfos.

Concluiu-se que os recursos cinematográficos de que fez uso a equipe de produção de *O Senhor dos Anéis* foram bastante expressivos e importantes para a compreensão de aspectos relacionados ao símbolo *Anel* e sua significação, na medida em que forneceram elementos que proporcionaram às cenas um alto grau de detalhes. Outros estudos podem aprofundar as concepções de tradução cinematográfica como recriação da obra literária, diversificar as análises (envolvendo, por exemplo, outros sistemas semióticos, como as novelas, as músicas e os jogos de vídeo-game) e, até mesmo, ampliar os estudos acerca dos símbolos presentes em outras obras de Tolkien ligadas a *O Senhor dos Anéis*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, S. F. A tradução intersemiótica do romance *The Hours* de Michael Cunnigham para o cinema. In CARVALHAL, T. et al. *Transcrições: teorias e práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

ARAÚJO, I. “*Eu acredito em duendes*” é a chave para *O Senhor dos Anéis*. Artigo da Folha de São Paulo, 2002.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

A. VAN DEN BORN. (Org.) *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. 3ª ed. Trad. Frederico Stein. Petrópolis, RJ: Editora Vozes limitada, 1971.

*Bíblia Sagrada Popular*. São Paulo: Editora Vida, 1998.

BRITO, J. B. Literatura, cinema, adaptação. *Graphos*, João Pessoa, ano I, n. 2, p. 9 – 28, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARPENTER, H. (Org.) *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Trad. Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

CATTRYSSE, P. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. In *Target*. Amsterdam, 4:1, p. 53-70, 1992.

CHEVALIER, J. Et al. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1984.

COLBERT, D. *O Mundo mágico do Senhor dos Anéis: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

D'ALVIELLA, Conde Goblet. *A migração dos símbolos*. Trad. Hebe Way Ramos e Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Pensamento, s/d.

DICK, B. F. *Anatomy of film*. 2ª ed. New York: St. Martin's Press, 1990.

DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. In *Cadernos de Tradução*, número 3, p. 313-338, Florianópolis, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. 2ª ed. Ouro Preto: Gráfica Editora O lutador, 2003.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

\_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Trad. Ivone Cartilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991b. (Coleção Tópicos).

EVEN-ZOHAR, I. *The position of translated literature within the literary polysystem*. James S. Holmes, José Lambert and Raymond van den Broeck, eds. In

*Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, 117 – 127, 1978.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Anablume, 2002.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4ª ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, p. 63-72, 1991.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 5ª ed. Trad. Marna Appenzeller. Campinas: Papirus: 2002.

JUNG, C. G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LAGES, S.K. Teoria da tradução e melancolia. In Benjamin, W. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, p. 65 – 97, 2002.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.

LEWIS, C. S. *The magician's nephew*. London: Diamond Books, 2000.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARENHAS, R. O. *O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 2006. (Dissertação de mestrado)

MCFARLANE, B. *Backgrounds, issues and a new agenda*. In: *Novel to film: an introduction to the Theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 1 – 30.

NAREMORE, J. (org.) *Film adaptation*. New Brunswick. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NASSER, Maria Celina de Q. Carrera. *O que dizem os símbolos?* São Paulo: Paulus, 2003. (Questões fundamentais do ser humano; 3).

OLIVEIRA, P. X. O. *A televisão como “tradutora”*: veredas do grande sertão na Rede Globo. São Paulo: Tese de Doutorado não-publicada, UNICAMP, 1999.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. 2ª ed. Trad. Octanny Silveira de Motta e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. *Escritos Coligidos*. Seleção de Armando Mora D’Oliveira. 3ª ed. Trad. Armando Mora D’Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PEREZ, Clotilde. *Signos da Marca*. São Paulo: Thompson Learning, 2004.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINTO, J. C. M. *A questão do sujeito da semiose: Peirce e Lacan. Ensaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1987.

PLATÃO. *A República*. 4ª ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Adapt. Vítor João Oliveira. Lisboa: Gulbenkian, 1983, pp. 55-60.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, Cristina C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RIFFARD, Pierre. *Dicionário de esoterismo*. Trad. Maria João Freire. Lisboa: Editora Teorema, 1993.

SALEM, R. O Senhor dos Anéis: a Sociedade do Anel. In Revista *Set*, São Paulo: Peixes, ano 14, p. 29 – 51, dezembro de 2001.

SANTAELLA, L. e NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTANA, S. R. L. *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O jogo de Ripley em O amigo americano*. Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não-publicada, 2005.

STAM, R. *Beyond Fidelity: the dialogics of adpatation*. In NAREMORE, J. *Film adaptation*. Rutgers University Press, 2000. p. 54 – 78.

\_\_\_\_\_. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, R. & RAENGO, A. (ed) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Blackwell Publishing, Ltd., p. 1 – 52, 2005.

SILVA, C. A. V. *Transmutando Virginia Woolf para o cinema: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 2002. 112p. (Dissertação de mestrado).

THIOLLIER, Marguerite Marie. *Dicionário das religiões*. Trad. Dr. João A. Vaz. Porto: Editorial Perpétuo Socorro, s.d.

TOURY, G. *Constituting a method for descriptive studies*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VIEIRA, E. R. P. (Org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Curso de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos da FALE/UFMG, 1996.

XAVIER, I. (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

## FILMOGRAFIA

JACKSON. P. *O Senhor dos Anéis: a sociedade do Anel*. Filme, 2001.

**Direção:** Peter Jackson.

**Elenco:** Elijah Wood (Frodo), Ian McKellen (Gandalf), Liv Tyler (Arwen), Viggo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Sam), Cate Blanchett (Galadriel), John Rhys-Davies (Gimli), Billy Boyd (Pippin), Dominic Monaghan (Merry), Orlando Bloom (Legolas), Christopher Lee (Saruman), Hugo Weaving (Elrond), Sean Bean (Boromir), Iam Holm (Bilbo) e Andy Serkis (Gollum).

**Roteiro:** Peter Jackson, Philippa Boyens e Fran Walsh,

**Fotografia:** Andrew Lesnie.

**Trilha sonora:** Howard Shore.

**Montagem:** John Gilbert.

**Efeitos especiais:** *Weta Digital*,

**Duração:** 178 minutos.

**Distribuição:** Warner Home Video.

JACKSON. P. *O Senhor dos Anéis: as duas torres*. Filme, 2002

**Direção:** Peter Jackson.

**Elenco:** Elijah Wood (Frodo), Ian McKellen (Gandalf), Liv Tyler (Arwen), Viggo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Sam), Cate Blanchett (Galadriel), John Rhys-Davies (Gimli), Bernard Hill (Théoden), Billy Boyd (Pippin), Dominic Monaghan (Merry), Orlando Bloom (Legolas), Christopher Lee (Saruman), Hugo Weaving (Elrond), Sean Bean (Boromir), Iam Holm (Bilbo), Andy Serkis (Gollum), Miranda Otto (Éowyn), David Wenham (Faramir), Brad Dourif (Grima) e Karl Urban (Eomer)

**Roteiro:** Peter Jackson, Philippa Boyens, Stephen Sinclair e Fran Walsh,

**Fotografia:** Andrew Lesnie.

**Trilha sonora:** Howard Shore.

**Montagem:** Michael Horton.

**Efeitos especiais:** *Weta Digital*,

**Duração:** 179 minutos.

**Distribuição:** Warner Home Vídeo.

JACKSON. P. *O Senhor dos Anéis: o retorno do Rei*. Filme, 2003.

**Direção:** Peter Jackson.

**Elenco:** Elijah Wood (Frodo), Ian McKellen (Gandalf), Liv Tyler (Arwen), Viggo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Sam), Cate Blanchett (Galadriel), John Rhys-Davies (Gimli), Bernard Hill (Théoden), Billy Boyd (Pippin), Dominic Monaghan (Merry), Orlando Bloom (Legolas), Christopher Lee (Saruman), Hugo Weaving (Elrond), Sean Bean (Boromir), Iam Holm (Bilbo), Andy Serkis (Gollum), Miranda Otto (Éowyn), David Wenham (Faramir), Brad Dourif (), Karl Urban (Eomer) e John Noble (Denethor)

**Roteiro:** Peter Jackson, Philippa Boyens e Fran Walsh,

**Fotografia:** Andrew Lesnie.

**Trilha sonora:** Howard Shore.

**Montagem:** Jamie Selkirk.

**Efeitos especiais:** *Weta Digital*,

**Duração:** 200 minutos.

**Distribuição:** Warner Home Vídeo.