



Um olhar tensivo sobre o semissimbolismo em “O Senhor dos Anéis”

Renata Ciampone Mancini *
Lucas Calil **

Resumo: Este artigo analisa uma cena do último filme da saga, *O Retorno do Rei*, de 2003, da série *O Senhor dos Anéis*, adaptada para o cinema por Peter Jackson – em filmes de 2001, 2002 e 2003 – da obra literária de J. R. R. Tolkien. A série retrata o confronto entre as forças do bem e as forças do mal, controladas pelo vilão Sauron, que busca dominar a Terra-média com o Um Anel, o anel do poder. Com o objetivo de emular, visualmente e com coerência, o folclórico universo criado por Tolkien, Jackson lança mão de recursos estéticos canônicos, cristalizados, e relaciona os lados opostos na batalha pela Terra-média com a claridade e a escuridão. Enquanto Gandalf, o sábio mago do bem, é associado ao branco e usa a luz como arma, os espectros do mal (os nazgul) se protegem nas sombras e são retratados em preto. A análise do resgate dos cavaleiros de Gondor – e a progressiva ascensão da claridade como predominante na cena, conforme Gandalf se aproxima do objetivo – rediscute, com base em conceitos da semiótica tensiva e do conceito de formas de vida, a relação semissimbólica entre o claro e o escuro como recursos do plano de expressão associados ao bem e ao mal.

Palavras-chave: semiótica tensiva, cinema, formas de vida, semissimbolismo, O Senhor dos Anéis

*When he rides, my fears subside
For darkness turns once more to light.
Through the skies, his white horse flies
To find a land beyond the night.*

*Once he wore grey, he fell and slipped away
From everybody's sight
The wizard of them all, came back from his fall
This time wearing white*
(Nimrodel/The Procession/The White Rider, by Camel)

Introdução

A arte que se propõe inteira no plano do fantástico, a exemplo da literatura infanto-juvenil – histórias de bruxos e fadas, elfos e dragões, deuses e demônios –, ainda que explore, no reverso do realismo, o inexistente, se prende a correlatos do mundo natural. O dragão de *A bela adormecida* é dotado de escamas de répteis, dentes afiados, asas ameaçadoras; a bruxa que serve a maçã à princesa Branca de Neve utiliza sortilégios macabros para produzir um alimento letal; porém, cobre-se de preto para personificar o mal; usa, nos feitiços, órgãos de morcegos, serpentes e ratos, animais que recobrem o ocultismo. Obras do gênero usualmente reiteram de forma canônica noções abs-

tratas – como a luta entre o bem e o mal – no desenho do percurso semântico das obras; a enunciação parte de formas de vida, conforme articulado por Fontanille (2005), para obter eficiência, e a concretização figurativa acompanha a coerência interna a cada enunciado: a guerra – abstrata – em um filme sobre o Vietnã, é concretizada por metralhadoras, facas e bombas; em um conto infantil, surge como varinhas de condão, feitiçeiros e magias.

Na bela composição do grupo britânico progressista Camel, usada neste artigo como abertura, conta-se a lenda de um mago que, poderoso, converte a escuridão em luz sobre um cavalo branco e, após sofrer um golpe e “cair”, retorna ao mundo despido das vestes cinzas, agora no mesmo branco do cavalo. Este mago é Gandalf, o célebre personagem criado pelo inglês J. R. R. Tolkien para a série de romances sobre a Terra-média, o universo fictício em que ocorrem obras como *O hobbit* e a saga *O senhor dos anéis*. Na concepção de Tolkien, que foi ainda ensaísta e linguista, os homens convivem na Terra-média com hobbits e outras criaturas fantásticas, como elfos, anões, goblins e orcs – os repugnantes e feios seres controlados por Sauron, o senhor do escuro e inimigo da vida plural. Ilustrado

* Docente do Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Endereço para correspondência: { renata.mancini@gmail.com }.

** Mestre e doutorando em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Endereço para correspondência: { calil.lucas@gmail.com }.

por Tolkien como corrupto, ambicioso e cruel, Sauron é o lorde do mal, uma entidade de poder quase invencível e que, com astúcia, dribla a morte e visa a dominar as raças da Terra-média por completo, subjugando-as aos seus desejos. Quer a destruição do mundo dos homens, que lutam pela liberdade e são ajudados por Gandalf, um idoso senhor dotado de absoluta bondade e sabedoria e que veio ao mundo para evitar a vitória das forças profanas.

É uma realidade de magia e criaturas fantásticas, como os enormes dragões e Balrog, o demônio de chicote que acaba levando Gandalf à escuridão em combate nas minas de Moria – é em combate ao Balrog que o mago afunda na escuridão, antes do renascimento branco. No entanto, o universo de Tolkien possui reforçada ancoragem na isotopia medieval – os homens lutam com espadas e lanças, andam apenas em cavalos e charretes e dividem-se em fazendeiros, ferreiros e soldados. Os alimentos, as roupas, a água são reconhecíveis – as florestas são cobertas de árvores e plantas. As criaturas fantásticas do universo de Tolkien são parecidas com figuras universais, como as aranhas monstruosas, os ents, árvores falantes, e os wargs, criaturas cruéis que se assemelham a lobos. E as forças do bem são cobertas pela luz e pelo branco, em contraste com as forças do mal, de Sauron, já definido como o “senhor do escuro”.

Tolkien vendeu mais de 500 milhões de livros no mundo inteiro e inspirou a produção de vários filmes de sucesso. Entre 2001 e 2003, Peter Jackson adaptou *O senhor dos anéis* em sequência: na última obra, *O retorno do rei*, finaliza o épico com a batalha final entre Mordor, o reino de Sauron, e a coalizão da liberdade, a destruição do anel do poder – instrumento criado pelo lorde do mal para dominar as outras raças – e a chegada de Aragorn, herói humano, ao reinado de Gondor, a grande casa dos homens na Terra-média. Neste artigo, propomos a análise de uma curta cena de *O retorno do rei* para analisar a explícita oposição cromática entre branco e preto com o objetivo de endossar valorações eufóricas e disfóricas. A obra memorável de Jackson utiliza com precisão recursos visuais para enfatizar o contraste basilar entre o bem o mal – e os valores associados às duas categorias – e abusa de relações semissimbólicas na composição cênica, inclusive para estabelecer o ritmo e o suspense em episódios de ação, vitória e derrota. Por isso, propomos a releitura do semissimbolismo, desde as contribuições de Floch, em correlação com a lógica gradativa da Semiótica Tensiva.

¹ “Mas a escolha do preto e do branco e sua colocação em contraste não são limitadas a seus sujeitos trágicos, simplesmente porque existe na realidade das inumeráveis figuras de mundo e nos universos de referência mais diversos, as ‘coisas’ em preto e as ‘coisas’ em branco. O giz é branco e o quadro é negro: eles serão escolhidos para representar, na realidade concreta e sensível, o mundo da escola e da educação.” (Tradução livre)

1. O binário e o gradual

Ao falar da importância do plano de expressão na análise semiótica, Barros (2005) adverte para as diferenças entre os enunciados verbais e não verbais. Conta que nas pinturas, por exemplo, a expressão não funciona somente como um suporte do conteúdo, mas “produz sentido” (2005, p.76). A autora enfatiza que, em muitos escritos da literatura, a expressão funciona sobretudo como suporte, na medida em que os arranjos das categorias da expressão não vão além da manifestação do conteúdo, este sim o elemento primordial na construção de sentido, mas que a lógica não se aplica a obras audiovisuais – e aos poemas, dotados de intrínseca relação entre o conteúdo e a expressão verbal. Essa relação bilateral se configura como semissimbolismo, ferramenta metodológica definida por Floch (1985, p. 14) como a articulação entre duas categorias de expressão (significantes) e duas categorias de conteúdo (significados).

Por esse raciocínio, é plenamente possível construir pontes entre conteúdos e expressões opostos. O pontiagudo, por exemplo, pode estar relacionado à violência em contraste a formas esféricas, harmônicas, de alusão à paz – um excepcional objeto para observar a relação exemplificada é o quadro *O jardim das delícias*, de Bosch. Na categoria cromática, um reiterado paradoxo é o duelo entre o preto e o branco, que, conforme já abordado, é utilizado para opor, no plano do conteúdo, o bem e o mal, a maldade e a bondade, o sagrado e o profano. Inclusive, a respeito de preto e branco, reflete Floch:

Mais le choix du noir et du blanc et leur mise en contraste ne sont pas limités aux seuls sujets tragiques, tout simplement parce qu’il existe dans la réalité dans les innombrables figures du monde et dans les univers de référence les plus divers, des ‘choses’ en noir et des ‘choses’ en blanc. La craie est blanche, et le tableau est noir: ils seront choisis pour représenter, dans sa réalité concrète et sensible, le monde de l’école et de l’éducation. (Floch, 1990, p. 157) ¹

O semioticista francês reconhece que, entre ambos, a associação se dá por uma relação de arbitrariedade. E que em várias recorrências isotópicas os dois elementos cromáticos andarão juntos – na educação, o quadro negro e o giz branco são figuras complementares. Com início nesse pensamento, Floch desenvolve uma elaborada separação para aliar as diferentes categorias que unem, de maneira arbitrária, conteúdo e

expressão. Em *Sémiotique, marketing et communication*, livro de análises publicitárias, Floch observa que, com muita regularidade, diferentes anúncios de medicamentos fazem uma distinção abrupta entre duas categorias expressivas – por exemplo, no plano eidético, das formas, a oposição entre circular e quadrado – e referem-nas a correlatos de conteúdo: o circular está para a euforia assim como o quadrado está para a depressão. E nota que essa associação opera como um intermediário entre os sistemas de significação abordados por Hjelmslev – os sistemas simbólicos, em que um dado de conteúdo possui a mesma forma de um único e exclusivo dado de expressão, como a logomarca da Coca-Cola; e os sistemas semióticos, nos quais não há conformidade entre os dois planos. É esse nível intermediário que Floch – retomando estudo de Greimas, *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, de 1978 – denomina semissimbolismo.

Já Caliandro (2009), ao refletir sobre a pertinência atual da concepção clássica – greimasiana – de semissimbolismo, lembra que Floch, em meados dos anos 80, argumentava ainda que, na equiparação de categorias de expressão e conteúdo, a ideia de absoluta arbitrariedade – que incide sobre os sistemas simbólicos –, cede lugar à situação de parcial motivação no semissimbolismo. Portanto, põe luz sobre a noção de iconicidade, que aproxima conteúdo e expressão por uma relação de proximidade plástica. Fontanille (2005), ao falar de formas de vida, assegura pertinência à iconicidade na construção dos estilos sedimentados: uma imagem de uma construção é utilizada para se referir a essa construção por causa da identificação visual entre a manifestação sensorial e o objeto.

Para Fontanille, as formas de vida representam o último e mais abrangente nível de um percurso gerativo de imanência, o correlato da expressão ao percurso gerativo de sentido. O autor empresta essa noção de Wittgenstein para afirmar, na lógica interna à semiótica, que os objetos são construídos a partir de estilos recorrentes e sedimentados em uma cultura – e que se solta desses estilos para estabelecer os atos de linguagem. Seja para reafirmá-los, como no caso dos cânones, seja para subvertê-los, quando o cânone é remexido e surpreende o enunciatário. Portanto, qualquer objeto semiótico, uma vez apreendido na consideração do sensível, acaba por subsumir uma (ou várias) formas de vida que circulam na sociedade, estão cristalizadas e reiteradas e são inteligíveis por isso. É a partir dessa raciocínio que o preto é usado para recobrir o mal, e o branco é comumente lançado para recobrir o bem.

Picasso, por exemplo, discute de forma brilhante a iconicidade na série “As metamorfoses de um touro”; em onze imagens individuais, o pintor parte da mais evidente representação do animal, com abundância de recursos pictóricos para pôr em semelhança a obra

e o real, à mais abstrata ilustração do bovino – que, na final gravura, é restringido a poucas linhas pretas sobre a superfície branca. Linhas que Picasso define de forma a encontrar a estrutura visual mínima que oponha o bicho a quaisquer outros elementos: mantém, então, o desenho do corpo do mamífero de quatro patas e a curvatura do chifre: figuras fundamentais para que haja a oposição com a vaca (não chifre), o alce (chifres cônicos) e o búfalo (chifres pouco curvados). Também Caliandro, para referendar a discussão acerca da pertinência do semissimbolismo como recurso suficiente para analisar linguagens não verbais, recorre ao mítico de Cassirer, de espectro fundamental na Tensiva de Zilberberg:

... Essa intuição de uma certa forma de motivação transparece igualmente no texto citado de Greimas, que, implicitamente, parece situar o semissimbólico (e portanto, para ele, toda semiótica plástica) entre, de um lado, a representação regida pela arbitrariedade do signo (“uma relação arbitrária entre o representante e o representado”) e, de outro, a representação icônica, em que a imitação do mundo natural se funda sobre uma relação ‘motivada’ (Greimas, 2004, p. 77-78). Nesse sentido, o exame de um “texto plástico” seria, para ele, comparável à análise de um texto mítico, e seria necessário postular uma ‘apreensão mítica’ para poder depreender sua significação global. (Caliandro, 2009, p. 3)

Ainda que não descarte por inteiro a pertinência do semissimbolismo (e não é esse o objetivo do artigo que escreve), Caliandro se pergunta sobre a aplicação pragmática de categorias opostas – contrárias ou contraditórias – para estabelecer paralelos entre os dois planos pela dificuldade em se localizar, na manifestação plástica, categorias que se oponham com essa presteza: não é necessário que haja, enunciado, o curvo para que haja o reto. Então, é possível que um recurso de expressão mantenha um mínimo de motivação parcial – seja com elementos da natureza, seja com elementos culturais – no objeto.

No que concerne a esta análise, o foco é a observação do contraste abstrato e figurativo entre preto e branco em *O senhor dos anéis*. Nas linguagens visuais, como a pictórica, sobretudo é de ordem cromática (cores, luzes e sombras) a materialização do escuro: o preto e a paleta de cores escuras, como o cinzento e o marrom, para obscurecer ou fazer opaca uma cena. Todavia, alerta Wölfflin (2010) – posteriormente analisado em minúcias por Zilberberg (2012) – que os conceitos de obscuridade e clareza não estão subjugados à simples disposição de cores. O preto não implica o obscuro, e o branco não implica o claro – o excesso de luz sobre a uma superfície põe no escondido os contornos de um

objeto, por exemplo.

Todavia, na Semiótica Tensiva, Zilberberg dá ao caráter até certo ponto binário do semissymbolismo, que ecoa o binarismo do quadrado semiótico, uma nova dimensão; dimensão na qual o gradual passa à primazia, e a relação entre dois pontos passa a obedecer à regência de modulações. No caso, intensidade e extensidade. Segundo Zilberberg (2011), qualquer ato enunciativo – portanto, conduzido pela narratividade, o princípio de mudança entre estados inicial e final – comporta as instâncias intensivas e extensivas, que se articulam conforme haja articulação dos planos de conteúdo e expressão no enunciado. A intensidade é da ordem do sensível, passional e emotivo, enquanto a extensidade é da ordem do racional e apreensível; uma vez que um elemento qualquer adentra o campo de presença do sujeito, há a flutuação entre os instantes de interação não processada – como o susto, o choque – e de apreensão racionalizada. Quando o objeto semiótico prima pela estratégia da surpresa, a intensidade é maior; porém, como o próprio Zilberberg (2011) afirma ao citar Kant, o fim de qualquer experiência é direcionado à inércia, ao estado de anestesia. É quando o eixo da extensidade atinge o nível mais elevado, anulando o eixo da intensidade. O gráfico 1 ilustra o raciocínio:

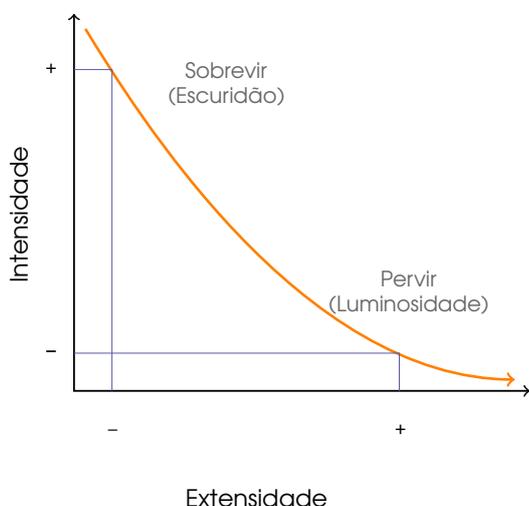


Figura 1: Correlação inversa

Parte considerável da reflexão de Zilberberg deriva de Cassirer, que aborda nos volumes da série *A filosofia das formas simbólicas* e em outras obras – como o ensaio *Linguagem e mito* – a noção de que, nos atos de linguagem, há limites de interação entre sujeitos a partir de dois polos: o polo da instância mítica, apenas passional – como o discurso religioso e apaixonado – e o polo da instância lógica, caracterizada pela pura racionalização – como o discurso científico. Entre os dois polos, os atos de linguagem oscilam em relação ao conteúdo e à expressão; coube portanto a Zilberberg

rebatizá-los: a ordem do mítico é a ordem da intensidade (da alma); já a ordem do racional é a ordem da extensidade (das coisas). Esse processo de articulação é denominado tensividade.

A tensividade constituiu tão somente a relação da intensidade com a extensidade, dos estados de alma com os estados de coisas. Até onde podemos entrever, a razão de ser de um sistema, semiótico ou não, reside no controle, na gramaticalização de uma alteridade: entre processo e sistema, para Hjelmslev, entre sintaxe e semântica, para Greimas. Trata-se de estabelecer trocas e uma circulação entre duas entidades plurais ou numerosas, ou ainda de fixar as regras gramaticais de uma boa ‘comunicação’. (Zilberberg, 2011, p. 287)

Também Zilberberg chama a atenção a um elemento filosófico: o *acontecimento*. Explica que é a “realização do irrealizável” (Zilberberg, 2011, p. 176), ou seja, a presença de uma grandeza sedutora e implacável, que suspende o sujeito – e, assim, relativa ao sobrevir por oposição ao estado, que mantém a organização de grandezas:

O acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista interno afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. (Zilberberg, 2007, p. 16)

Por esse posicionamento, Zilberberg defende que a relação do sujeito com as grandezas do campo de presença é eternamente efêmera, e que os objetos são apreensíveis entre oscilações. Por mais arrebatador que seja um evento, sempre haverá a conseqüente gradação do inteligível, o aumento do eixo da extensidade sobre o da intensidade. Porém, o acontecimento (o instante em que o sujeito se apaixona, por exemplo) será sempre arrebatador. Só que, posterior ao susto, ao estilhaçamento das expectativas – o caos iminente – a percepção substitui o que Cassirer nomeia “fenômeno da expressão”.

Com a aplicação dos gráficos de Zilberberg à análise semiótica de pinturas e filmes, é factível chegar a um semissymbolismo de ordem Tensiva, no qual o plano de expressão adquire um correlato não apenas do conteúdo, mas variável no campo de presença. Um semissymbolismo que seja, portanto, duplamente articulado, em que a abundância do preto, relacionado ao mal, à crueldade e à violência, subsumido por uma forma de vida canônica, acabe por exacerbar o suspense, até que a gradual ocupação do espaço visual

pelo branco – como opositor do preto – dê os contornos de calma e racionalidade ao evento exibido.

2. Sob o domínio do mal

Na cena, que ocorre entre 01h12m e 01h14m na edição estendida do filme, um grupo de cavaleiros de Gondor foge de Osgiliath, dominada por orcs do mal, e corre para o refúgio em Minas Tirith, a cidade branca e capital de Gondor. Na vasta planície, são perseguidos

por alguns nâzgul, monstros a serviço de Sauron (ver figuras 2 e 3) – aves aladas gigantes, com o corpo negro, garras enormes e dentes afiados e que emitem um som ensurdecedor. Os nâzgul são guiados pelos espectros do anel, os nove reis humanos do passado que sucumbiram à corrupção de Sauron e são invocados a serviço do senhor do escuro pela eternidade. São invisíveis e usam vestes negras e armaduras rígidas para que sejam identificáveis. Três dos espectros são vistos na planície de Pelennor, que circunda Minas Tirith.



Figura 2: Espectros em Pelennor



Figura 3: Espectros em Pelennor

Enquanto os nãzgul fazem ataques sucessivos aos cavaleiros, que buscam desviar dos golpes e chegar a salvo em Minas Tirith, Gandalf (Ian McKellen) parte da cidade branca, montado em um lindo cavalo branco, Shadowfax – da raça dos mearas, os mais poderosos cavalos do mundo – e, munido de um cetro branco, em

vestes brancas, com longos cabelos e barba brancos, parte pela planície e solta um poderoso raio de luz para repelir os nãzgul. Depois, leva em segurança os homens, liderados pelo capitão Faramir (David Wenham), aos portões de Minas Tirith (ver figuras 4 e 5).



Figura 4: Gandalf em Pelennor



Figura 5: Gandalf em Pelennor

Como prefacia a música do grupo inglês Camel, Gandalf, antes de virar o mago branco, vestia-se em cinza. Como um dos cinco feiticeiros da ordem que foram mandados à Terra-média como reguladores do bem e da vida, Gandalf estava em segundo lugar na hierarquia, atrás de Saruman, o sábio – que, desejoso do anel do poder e com ambição de reinar no mundo ao lado de Sauron, voltou-se contra os homens e elfos e acabou destituído pelas forças que regem o universo.

Então, Gandalf incorporou as vestes brancas do mais alto posto da ordem – na escalada cromática, o cinza está para a /sabedoria e poder/ assim como o branco está para /a maior sabedoria e o maior poder/. No começo do filme, Saruman é morto após perder os poderes, punido por Gandalf, o principal emissário do bem na luta contra Sauron, os orcs, os homens corrompidos e os espectros.

Na cena, o domínio da narrativa se divide: nos iniciais 30 segundos, a fuga dos cavaleiros é atrapalhada pelos nãzgul, em um ambiente de escuras nuvens, à esquerda no espectro especial da imagem – que ofuscam o azul do céu e a luz do sol. A montagem rápida, de sucessivos cortes, acentua o drama dos cavaleiros, que são atacados com crueldade; do oposto lado da planície, enquanto isso, Gandalf corre desesperado (a única fala durante a cena é “Veja! É o cavaleiro branco!”, falada por um cidadão qualquer). Os cortes que visualizam Gandalf, à direita (em contraposição semissimbólica ao lado esquerdo dos nãzgul), são mais longos que os do ataque dos nãzgul, dando a ideia de lentidão contra a velocidade dos espectros. Na metade da cena, porém, o mago alvo aproxima-se o suficiente para soltar o raio de luz do cetro – exatamente no ponto no céu em que as nuvens negras cedem lugar à luminosidade do azul. É o domínio do bem que resta contra o domínio do mal.

No nível narrativo, há o conflito entre o programa de Gandalf – resgatar os homens – e o programa dos espectros – matar a maior quantidade possível. Temas variados se articulam nos dois lados: morte *versus* vida; violência *versus* paz; perigo *versus* segurança. Outras obras ao longo da História fizeram uso das mesmas estratégias para reiterar as mesmas oposições: Bergman, por exemplo, em *O sétimo selo*, de 1957, põe

a Morte em duelo de xadrez com o cavaleiro Antonius Block, que luta pela vida – e na disputa a Morte opta pelas peças pretas, enquanto Block fica com as brancas. Na pintura célebre de Bosch *O jardim das delícias*, a luminosidade da realização da vida na Terra é substituída pela escuridão do preto e do marrom na punição cruel dos pecados mundanos no inferno, após a morte. Esse padrão histórico dá a justa medida da forma de vida que Peter Jackson, em *O senhor dos anéis*, busca simular para se fazer compreender em obra com público variado e amplo. A isotopia do bem *versus* mal é reiterada pelos valores emanados pelos dois lados: os nãzgul mordem, machucam, maculam e matam; Gandalf busca o oposto – repelir, defender, acolher, proteger. Esses valores estabelecem a maldade e a bondade e são enunciados pelos prismas cromáticos: preto para as forças do mal; branco para as forças do bem. Além da oposição entre as isotopias de beleza e feiura – os nãzgul possuem linhas repulsivas, com dentes incongruentes, formas grotescas, e Gandalf é harmônico, com feições humanas, o cavalo branco é vistoso e o cetro é construído com apuro geométrico. A luz opera como um adjuvante impenetrável e afasta os vilões, que retornam às sombras nas quais estão confortáveis. Outra oposição semântica que põe a luminosidade contra a escuridão na peleja entre bem e mal.

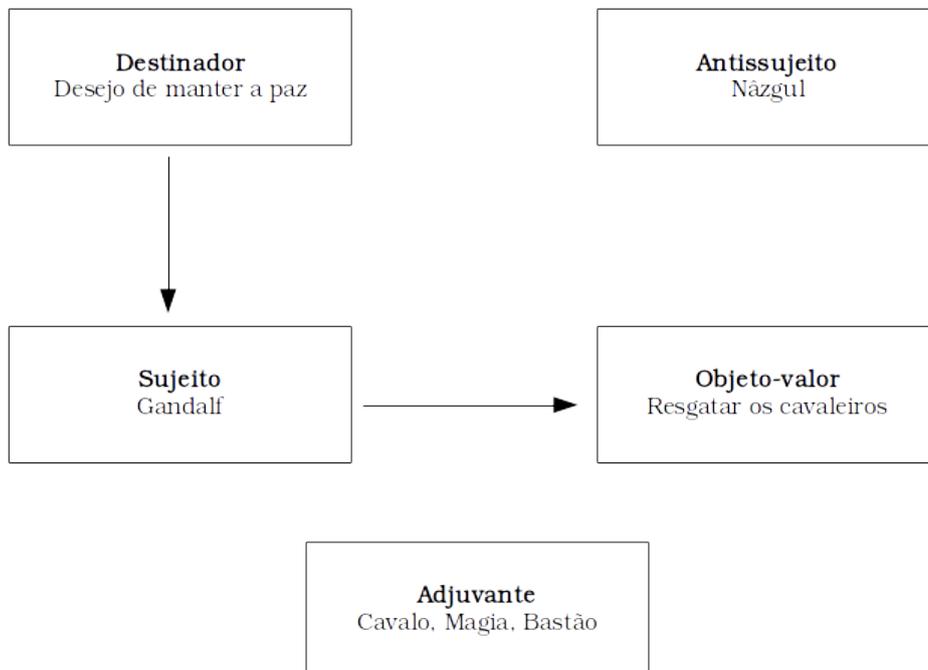


Figura 6: Gandalf em Pelennor

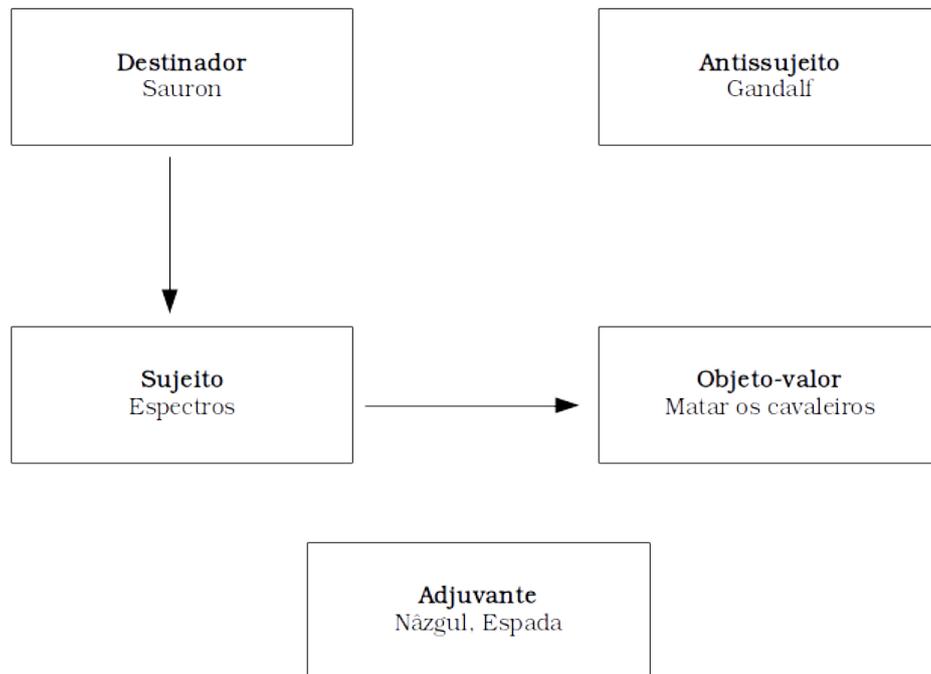


Figura 7: Gandalf em Pelennor

Passa, obrigatoriamente, pelo revestimento de nível discursivo a concretude dos programas narrativos supramencionados. Para salvar os homens, Gandalf usa um bastão branco, a velocidade do cavalo branco e a habilidade com magia. Já os nâzgul dizimam os cavaleiros com a violência, o instrumento para ob-

ter conjunção com o objeto-valor. O mago, porém, evita essa conjunção e consegue salvar parte do destacamento, uma salvação eufórica que aparece pelo domínio cromático da claridade sobre a escuridão (ver figura 8) no fim da cena, (a cidade branca aparece imponente do lado direito do corte, conforme figura 4.



Figura 8: Recuo de câmera na planície

Quando Peter Jackson opta pelo recuo na utilização da câmera e mostra um panorama geral da planície, exibe com evidência a oposição cromática entre claro e escuro. Os nãzgul limitam-se ao plano das sombras escuras que circundam Mordor, região vizinha a Minas Tirith, e Gandalf solta um raio luminoso até o limite das nuvens cinzentas, construindo um paralelo espacial. Na aplicação aos gráficos tensivos, percebe-se com clareza a relação entre os elementos de expressão na modulação sensível. No início da cena, os cortes rápidos e o contraste cromático fazem o andamento

acelerado e quebram o estado de atonia (preto e branco contrastam nos cortes que intercalam Gandalf e os nãzgul). A escuridão, à esquerda, é plena e dominante quando o momento de angústia e apreensão é elevado. Todavia, após o raio de luz, a luminosidade invade o campo, pelo lado direito, e provoca o afastamento dos nãzgul; no fim da cena, não há mais o preto dos nãzgul, repellido – a atonia novamente predomina, e o andamento desacelera. A proteção de Gandalf leva ao conforto (ver Figura 6 e Gráfico 2).

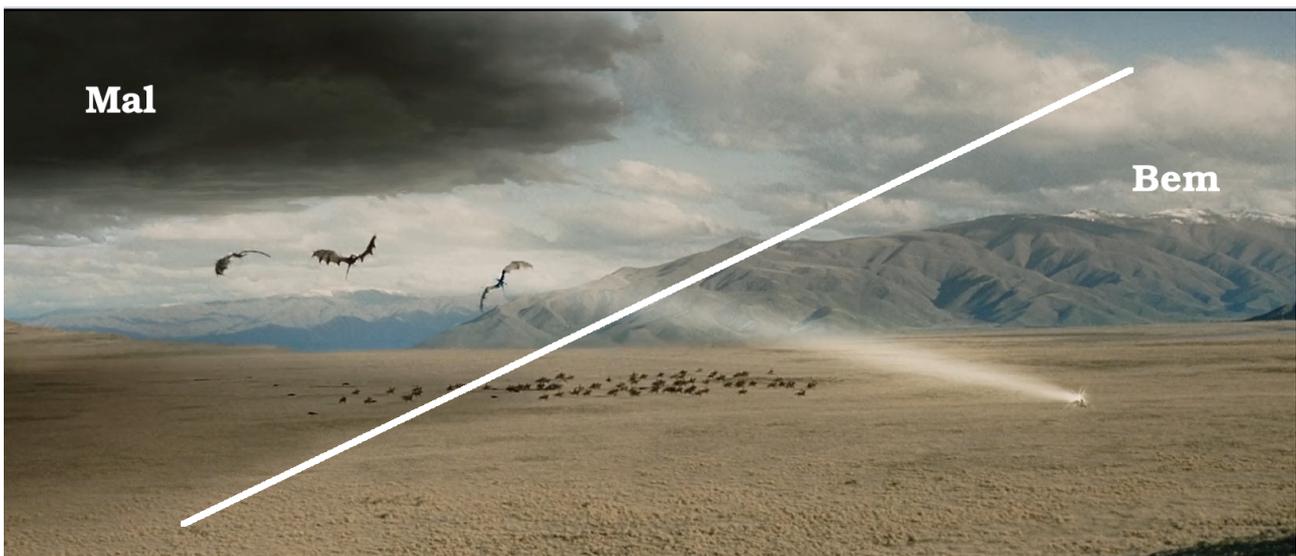


Figura 9: Secção cromática

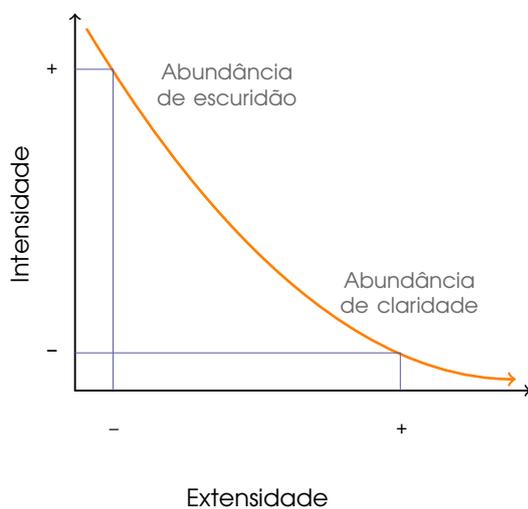


Figura 10: Abundância de escuridão / de claridade

Até o apogeu narrativo de Gandalf, são 15 cortes com oito ataques diretos aos cavaleiros; depois, apenas quatro cortes mostram a chegada do grupo a Minas Tirith; na maior parte das investidas contra os homens,

Jackson opta por câmeras em zoom, que detalham as mordidas e ataques de garras e mostram a proximidade dos espectros em relação aos vulneráveis humanos; já Gandalf é visto de longe, em perspectiva na planície enorme, distante de quem precisa salvar. São recursos do plano de expressão de uma linguagem sincrética, o cinema, para elencar opostos de ordem semântica e articular as respostas sensoriais de enunciatários. Opõe preto e branco para subsumir uma forma de vida canônica que, mesmo no reino fantástico, recobre com coerência um sistema de valores: o embate do bem contra o mal.

Também é notável ressaltar que Jackson, ao adaptar o filme de um romance, converte as noções de escuridão e brilho narradas por Tolkien em imagens que prezam a oposição entre o preto e o branco. Sauron, chamado de “o senhor do escuro” no livro, o lorde do mal, da guerra e da desolação ganha um desenho preto dos pés à cabeça, assim como seus servos, os orcs, de pele escura e grotesca, e os nãzgul, os espectros do anel.

Conforme indica Fontanille (2008), é na forma de conteúdo e expressão que se consolidam os valores

que, postos em sistema, entram em um jogo de diferenças “que formam uma rede coerente: é a condição do inteligível” (p. 47). Para o semioticista francês, as formas de expressão e conteúdo da função semiótica de Hjelmslev (cf. 1999) estariam relacionadas ao inteligível, e a substância dos planos ao sensível. Ao incorporar o semissimbólico ao gráfico tensivo, busca-se unir forma e substância em um substrato de análise que não se punha pertinente até então para articular uma dimensão opositiva – como branco *versus* preto – à dimensão perceptiva do sujeito imerso em um campo de presença. Os gráficos de semissimbolismo usados até agora, assim, usam quatro grandezas: as categorias de forma de conteúdo e expressão, divisíveis, e as de substância, que se relacionam de modo indissociável entre os limites dos eixos de intensidade e extensidade.

O preto da escuridão, portanto, não só recobre valores semânticos no plano de conteúdo como desempenha uma função sensível habilmente arquitetada pelos sucessivos cortes, jogo de planos, entre outras estratégias de aceleração. Serve para aludir à morte e, com esse propósito, despertar o assombro, o incômodo. O cineasta, ciente de que adapta uma obra muito popular que bebe de uma mitologia própria à dos contos de fadas, exorta um antigo paradoxo, ilustrado na Bíblia e em infindáveis peças artísticas do cânone ocidental para se fazer entender com precisão – e precisamente porque lança mão de uma estratégia de enunciação sedimentada em formas de vida amplamente reconhecíveis: o preto disfórico *versus* o branco eufórico. Ainda polarizado, o semissimbolismo, articulado à estrutura tensiva, perde o caráter binário para substituí-lo por uma lógica gradativa, na qual, na ordem do sensível, o suspense dá lugar ao relaxamento paulatinamente – por conta do contraste decantado entre escuridão e claridade canônicas. No lado do bem, Gandalf, o mago branco e belo; no lado do mal, Sauron, senhor dos nãzgul e de Mordor, a escura e desolada região onde, de acordo com Tolkien, ao fim as sombras se deitam. ●

Referências

- Barros, Diana Luz Pessoa de
2005. *Teoria semiótica do texto*, 5. edição. São Paulo: Ática.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin
2002. *Film history: an introduction*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Caliandro, Stefania
2009. O semi-simbólico na arte. *Estudos Semióticos (USP)*, 5(1):1-8.
- Colas-Blaise, Marion
2012. Forme de vie et formes de vie: vers une sémiotique des cultures. *Nouveaux Actes Sémiotiques (NAS)*, (115).
- Fiorin, José Luiz
2004. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Floch, Jean-Marie
1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins.
- Floch, Jean-Marie
1990. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Fontanille, Jacques
2005. *Significação e Visualidade: Exercícios Práticos*. Porto Alegre: Sulina.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg Claude
2001. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial / Humanitas.
- Jackson, Peter
2003. O Senhor dos Anéis: o retorno do rei (The Lord of the Rings: the return of the king). Warner, Estados Unidos. Acesso em 12/11/2012 (http://www.youtube.com/watch?v=Owq_aBJ9G6Q).
- Tolkien, John R. R.
2009. *O Senhor dos Anéis - Edição completa*. São Paulo: Martins Editora.
- Wittgenstein, Ludwig
1984. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural.
- Zilberberg, Claude
2007. Louvando o acontecimento. *Galáxia*, 13:13-28.
- Zilberberg, Claude
2011. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Zilberberg, Claude
2012. Sur la dualité de la poétique. In: Zilberberg, Claude. *La structure tensiva*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Zilberberg, Claude
2012b. L'avarice comme forme de vie. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 115. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1479>.

Dados para indexação em língua estrangeira

Mancini, Renata Ciampone

A tensive look about semi-symbolism in "The Lord of the Rings"

Estudos Semióticos, vol. 11, n. 1 (2015)

ISSN 1980-4016

Abstract: *This article analyzes a scene from The return of the king, the last movie of The lord of the rings series, adapted to the movies by Peter Jackson - in pictures from 2001, 2002 and 2003 - from the literary work of J. R. R. Tolkien. The series shows the conflict between the forces of good and of evil, controlled by Sauron, who intends to dominate the Middle-earth with the One Ring, the ring of power. With the purpose of emulating, visually and coherently, the folcloric universe created by Tolkien, Jackson relies on canonical aesthetic resources and relates the opposite sides in the battle for Middle-earth with light and darkness. While Gandalf, the wise wizard of the good, is associated with white and has the light as a weapon, the evil specters (the nazgul) are protected by the shadows and are illustrated in black. The analysis of the rescue of the knights of Gondor - and the progressive ascension of clarity as a predominant element in the scene, as Gandalf gets close to his objective - brings back on new basis, taking into account concepts of the tensive model and the concept of forms of life, the discussion about the semi-symbolic relationship between light and darkness as resources of the plan of expression associated to good and evil.*

Keywords: *tensive model, cinema, forms of life, semi-symbolism, The Lord of the Rings*

Como citar este artigo

Mancini, Renata Ciampone; Calil, Lucas. Um olhar tensivo sobre o semissimbolismo em "O Senhor dos Anéis". *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 1, São Paulo, Julho de 2015, p. 11-20. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 28/Fevereiro/2015

Data de sua aprovação: 08/Junho/2015
