



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**EDIVALDO SIMÃO DE FREITAS**

**A INTERFACE LITERATURA/CINEMA EM *THE HOBBIT*:  
INTERSEMIÓTICA NAS DIFERENTES IMAGENS DE BILBO BAGGINS**

**FORTALEZA**

**2020**

EDIVALDO SIMÃO DE FREITAS

A INTERFACE LITERATURA/CINEMA EM *THE HOBBIT*:  
INTERSEMIÓTICA NAS DIFERENTES IMAGENS DE BILBO BAGGINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2020

EDIVALDO SIMÃO DE FREITAS

A INTERFACE LITERATURA/CINEMA EM *THE HOBBIT*:  
INTERSEMIÓTICA NAS DIFERENTES IMAGENS DE BILBO BAGGINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 24/01/2020

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria César Pompeu  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliaine de Moraes Belford Gomes  
Universidade Federal de Roraima (UFRR)

A Eru Ilúvatar.

Ao meu amabilíssimo ELIENAI cuja ternura me é inesquecível (*In memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares. (Excluo os traidores bolsonaristas!)

Aos poucos amigos sinceros, em especial: lamara, Elitânia Costa, prof<sup>a</sup> Antônia Sales (Obrigado pela ajuda com o abstract!), Arquimedes Gadelha (valeu meu caro!), Inácio (amo você, meu amigo!), Bruno Goes (amigo e companheiro tricolor de aço), Diltino Ferreira (parceiro de preces e irmão de negritude), Ila Maria (a quem meus infinitos amores não bastariam para agradecer tamanha ternura), Ítalo (parceiro de conversas aleatórias), Jinnye Melo (Ternura personificada), e tantos outros.

Ao meu orientador Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, obrigado pela paciência e dedicação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria C. Pompeu, pelas importantes considerações e sugestões, e de igual modo às Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudiana Alencar e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliaine de Moraes que participaram da banca de qualificação e defesa, respectivamente.

Ao CAPS pelos medicamentos e as terapias psiquiátricas que me são úteis à vida.

À FUNCAP pelo auxílio financeiro através da bolsa de pesquisa.

E por fim, ao meu querido e amado presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com todo amor e camaradagem, as muitas palavras não poderiam expressar minha gratidão.

Prever é perigoso, mas *O Hobbit* bem poderá vir a se revelar um clássico. (LEWIS, 1967 apud White, 2002)

## RESUMO

*The Hobbit* fora o primeiro livro publicado por Tolkien em vida, sendo considerado por muitos críticos como um livro significativo e de grande prestígio de gênero fantasia. A primeira edição publicada em 1937 ganhara notoriedade entre os leitores do gênero, a obra trata de uma narrativa de aventura de um hobbit chamado Bilbo Baggins que aceita um acordo com 13 anões e o mago Gandalf para uma jornada em busca de um tesouro vigiado por um dragão poderoso que vive na Montanha Solitária. O livro fora adaptado pelo diretor Peter Jackson, que já se tornara conhecido pela sua adaptação de *O Senhor dos anéis*. Sob a perspectiva da Teoria Geral Triádica dos Signos de Charles S. Peirce e a teoria da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza, o objetivo deste trabalho será descrever, a partir da tipologia de tradução icônica, indicial e simbólica (ou transcriativa, transpositiva e transcodificativa), as possibilidades imagéticas acerca do personagem Bilbo, que compõe o cenário fílmico da aventura no enredo da adaptação de *The Hobbit*, analisando assim, comparativamente, a obra textual e como o filme pode trazer, em diálogo intersemiótico, elementos de similaridade/distinção com original (transcrição) e elementos de continuidade que apontam para o original (transposição), e por fim elementos imagéticos que simbolizam (transcodificam) a iconicidade e a indicialidade da figura de Bilbo apenas no primeiro filme da trilogia dirigida por Peter Jackson. Nossa base teórica estará fundamentada nas seguintes noções: i) de teoria literária e semiologia da literatura em Compagnon (2012), Eagleton (2006), Culler (1999), Pignatari (2004) Genette (1972), entre outros, ii) de teoria e/ou semiologia do cinema em Metz (2018), Stam (2013) e Andrew (2002), iii) de semiótica e tradução intersemiótica em Peirce (2012) e Júlio Plaza (2013), estes últimos como bases indispensáveis e principais para o escopo do estudo neste trabalho.

**Palavras-chave:** J.R.R. Tolkien, Hobbit (Bilbo Baggins), Tradução Intersemiótica, Literatura, Cinema.

## ABSTRACT

*The Hobbit* was the first book published by Tolkien during his life and considered by many critics as a meaningful book and of great prestige for the fantasy genre. The first edition, published in 1937, gained notoriety among the readers of the genre. The mentioned literary work talks about a narrative of adventures of a hobbit called Bilbo Baggins that makes a deal with 13 dwarves and the wizard Gandalf to a journey in search for a treasure guarded by a powerful dragon that lives at the Lonely Mountain. The book was adapted by the director Peter Jackson, that was already known by the adaptation of *The Lord of the Rings*. From the perspective of the Triadic General Theory of Signs by Charles S. Peirce and from the Intersemiotic Translation Theory by Julio Plaza, this research aims to describe, from the iconic, indexical and symbolic translation typology (or transcreative, transpositive and transcoding), the imagetic possibilities about the Bilbo character, that compose the filmic scenario of adventure in the adaption of *The Hobbit* plot, analyzing, thus, comparatively, the textual work and how the film can be put, in an intersemiotic dialogue, elements of similarity/ distinction with the original (transcreation) and continuity elements that relate to the original work (transposition), and finally imagetic elements that symbolize (transcode) the iconicity and the indiciality in the Bilbo portrait only in the first movie of the trilogy directed by Peter Jackson. Our theoretical background is based in the following theories: i) From the Literary Theory and the Semiology of Literature by Compagnion (2012); Eagleton (2006), Culler (1999), Pignatari (2004) Genette (1972), and others, ii) From the theory and/or Cinema Semiology by Metz (2018), Stam (2013) and Andrew (2002), iii) From Semiotics and the intersemiotic translation by Peirce (2012) and Júlio Plaza (2013). These last ones are the core basis to the scope in this research.

**Keywords:** J R.R. Tolkien, *Hobbit* (Bilbo Baggins), Intersemiotic Translation, Literature, Cinema.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Box de *The Hobbit* (versão estendida).
- Figura 2 – Capa original do primeiro filme.
- Figura 3 – Bilbo Baggins ilustrado por J.R.R. Tolkien.
- Figura 4 – Bilbo Baggins.
- Figura 5 – J.R.R. Tolkien.
- Figura 6 – Imagem do diretor Peter Jackson.
- Figura 7 – Ian Holm como Bilbo Baggins na sua velhice.
- Figura 8 – Cena da chegada de Gandalf.
- Figura 9 – Cena da chegada de Gandalf.
- Figura 11 – Cena da chegada de Gandalf.
- Figura 12 – Bilbo Baggins para primeira edição ilustrada de não autoria de J.R.R. Tolkien, correspondente indicial à forma icônica.
- Figura 13 – Ilustração da primeira adaptação para quadrinhos de *The Hobbit*.
- Figura 14 – Ilustração da primeira edição traduzida e ilustrada para o Esperanto. Ambas formas indiciais icônicas da chegada de Gandalf na casa de Bilbo Baggins.
- Figura 15 – Edição ilustrada de *The Hobbit*.
- Figura 16 – Chegada de Gandalf na edição ilustrada por Jemima Catlins.
- Figura 17 – Ilustração Uma Festa Inesperada na edição em quadrinhos /
- Figura 18 – Cenas em blocos de Uma Festa Inesperada na adaptação de Peter Jackson.
- Figura 19 – Cenas em blocos de Uma Festa Inesperada na adaptação de Peter Jackson.
- Figura 20 – Cenas em blocos de Uma Festa Inesperada na adaptação de Peter Jackson.
- Figura 21 – Bilbo velho diante de uma representatividade histórica indicial icônica e os objetos simbólicos.
- Figura 22 – Bilbo velho diante de uma representatividade histórica indicial icônica e os objetos simbólicos.
- Figura 23 – Bilbo velho diante de uma representatividade histórica indicial icônica e os objetos simbólicos.

Figura 24 – Bilbo velho diante de uma representatividade histórica indicial icônica e os objetos simbólicos.

Figura 25 – Sting, "espada" élfica.

Figuras 26 – Cenas da perseguição dos Orcs aos anões (incluindo Bilbo e Gandalf), e chegada à Valfenda pelo caminho secreto.

Figuras 27 – Cenas da perseguição dos Orcs aos anões (incluindo Bilbo e Gandalf), e chegada à Valfenda pelo caminho secreto.

Figuras 28 – Cenas da perseguição dos Orcs aos anões (incluindo Bilbo e Gandalf), e chegada à Valfenda pelo caminho secreto.

Figuras 29 – Cenas da perseguição dos Orcs aos anões (incluindo Bilbo e Gandalf), e chegada à Valfenda pelo caminho secreto.

Figura 30 – A Companhia de Thorin diante de Elrond na adaptação de Peter Jackson.

Figura 31 – A Companhia de Thorin diante de Elrond na adaptação de Peter Jackson.

Figura 32 – A Companhia de Thorin diante de Elrond na adaptação de Peter Jackson.

Figura 33 – Imagens da edição brasileira de *O Hobbit*, referentes à trilogia fílmica.

Figura 34 – Imagens da edição brasileira de *O Hobbit*, referentes à trilogia fílmica.

Figura 35 – Imagens da edição brasileira de *O Hobbit*, referentes à trilogia fílmica.

Gráfico 1 – Representação semiótica triádica.

Gráfico 2 – O ciclo ou progressão semiótica de Peirce.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1. Teoria da Literatura .....</b>	<b>15</b>
<b>2.2. Teoria e/ou Semiologia do cinema – Christian Metz .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3. Teoria da Tradução Intersemiótica – Julio Plaza.....</b>	<b>62</b>
<b>3. A INTERFACE LITERATURA / CINEMA EM <i>THE HOBBIT</i> .....</b>	<b>87</b>
<b>3.1. Metodologia .....</b>	<b>88</b>
<b>3.2. Resenha biográfica de J.R.R. Tolkien.....</b>	<b>94</b>
<b>3.3. Intersemiótica nas diferentes imagens de Bilbo Baggins. ....</b>	<b>102</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>

## 1. INTRODUÇÃO

John Ronald Reuel Tolkien nasceu numa região chamada Bloemfontein, localizada na África do Sul, em 3 de janeiro de 1892. Desde sua infância cultivou interesse por estudo e desenvolvimento de línguas. Tolkien foi escritor, notável filólogo e exercia o cargo de professor de Inglês antigo (Anglo-Saxão) em uma cátedra na Universidade de Oxford. O livro que o tornou notável e o levou a críticas positivas do público mais jovem fora o *The Hobbit (O Hobbit)*. A tal obra trata de uma narrativa sobre uma jornada em que um personagem chamado Bilbo Bolseiro, um hobbit, juntamente com um grupo de anões e um velho mago (Gandalf, o cinzento) formam a Companhia, que irá em busca de uma aventura para recuperar um tesouro que pertence ao grupo dos anões guerreiros e destemidos.

Após o sucesso que fora a adaptação da trilogia de *O Senhor dos anéis*, Peter Jackson traz novamente ao público, durante o triênio (2012-2013-2014), uma nova adaptação, desta vez, o diretor transforma a obra *O Hobbit* numa trilogia, que infelizmente não trouxe uma crítica positiva, tampouco uma aceitação favorável do mesmo público da primeira trilogia. A crítica de senso comum e de maior impacto entre os leitores de *The Hobbit* na nova adaptação de Peter Jackson fora sua criação demasiada para a narrativa, destacando uma espécie de continuação para o que o professor Tolkien houvera escrito originalmente. Nosso objetivo neste trabalho: atentarmos para a questão da (re)criação (ressignificação) e continuidade a partir do original nas teorias que apontaremos nas linhas que se seguirão. Nossa intenção com esta pesquisa realiza-se a partir de uma reflexão descritiva, de abordagem teórica, bibliográfica, textual literária e cine-textual imagética. Nossa dissertação estrutura-se da seguinte forma:

i) o capítulo primeiro é subdividido em três tópicos, a saber, o primeiro tópico restringe-se tão somente à teoria da Literatura, tendo também como foco a descrição da semiologia/semiótica perceiana para o âmbito literário e cinema, o segundo tópico tratamos de descrever com um certo rigor a teoria semiológica do cinema a partir de Metz (2018), e o terceiro tópico trataremos da noção de tradução intersemiótica em Júlio Plaza (2013) que, de certo modo,

adentrou no universo do signo desenvolvido por Peirce (2012), e lança assim um novo olhar à tipologia tradutória.

ii) o capítulo segundo é desenvolvido em apenas dois tópicos, no primeiro tópico são expostos os procedimentos metodológicos que utilizamos para compor nossa pesquisa, e por fim, o segundo e último tópico tratará do objetivo em nossa pesquisa: reflexões acerca da intersemiótica em uma tipologia, que, como já afirmamos acima, tratar-se-á das formas icônica, indicial e simbólica no personagem Bilbo Baggins, com intuito de descrever as diferentes imagens construídas durante a narrativa literária, e desta como a fílmica se utilizou para também traduzir as possíveis imagens, pelo viés da tipologia da tradução intersígnica (intersemiótica) teorizada por Julio Plaza.

As denominadas formas de transcrição, transposição e transcodificação são as formas plazeanas que tratam dos aspectos narrativos e estruturais imagéticos do filme que iremos focar, isto é, apenas o primeiro filme (ou em seu título original: *The Hobbit – An Unexpected Journey*), que compõe a trilogia, será o foco de nossas reflexões. Contudo, deve-se ficar claro que não esgotaremos todas as possibilidades de interpretações acerca das imagens do personagem hobbit, o mais relevante será lançar luzes sobre a temática do personagem Bilbo Baggins como figura essencial construída para formar conexões dentro do enredo em ambas as linguagens (literária e fílmica), sem contudo torná-las partes separáveis como modelos estanques, isto é, faremos uma reflexão do que entendemos como fluxo do processo semiótico triádico que se projeta em movimentos contínuos no espaço e tempo *ad infinitum*.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO

O presente capítulo é dedicado à explanação de nossa revisão de literatura. O conteúdo está dividido em três subtópicos que nortearão nossa base teórica da seguinte forma: (2.1) Teoria da Literatura, (2.2) Semiologia do cinema ou Teoria cinessemiológica de Christian Metz, e (2.3) Teoria da Tradução Intersemiótica de Júlio Plaza.

### 2.1. Teoria da Literatura

Muitos conceitos de literatura ou literaturas estão em diversos manuais como formas de tentar oferecer, de forma atraente e minimamente compreensível, aspectos que foram se desenvolvendo no largo campo linguístico, histórico, teórico, filosófico, semiótico e outros. Nosso objetivo aqui é tentar oferecer noções que estejam ligadas ao nosso âmbito de pesquisa, e de forma geral, possa oferecer “luzes” àqueles que têm pouca ou nenhuma noção de conhecimento do assunto. Para tal, nos deteremos em alguns teóricos basilares acerca de teoria literária, a saber, Antoine Compagnon (2012), Terry Eagleton (2006), Jonathan Culler (1999), entre outros.

Uma questão inicial cuja problemática pertinente se pode encontrar nos diversos manuais introdutórios é a seguinte: “O que é Literatura?” (CULLER, 1999, p. 26; EAGLETON, 2006, p.1). Ora, se há uma noção de literatura, embora senso comum, é certamente verdadeiro que exista um objeto do qual denominamos literatura e cujo conteúdo em si é assunto investigativo dos mais diversos pontos de vista e teorias. Os estudos teóricos<sup>1</sup> que têm surgido até o

---

<sup>1</sup> Precisa-se distinguir as seguintes noções (teoria da literatura x teoria literária): “A teoria da literatura, como no manual de Wellek e Warren que traz o título em inglês, *Theory of Literature* [Teoria da Literatura] (1949), é geralmente considerada um ramo da literatura geral e comparada: designa a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica, ou a metacrítica. A teoria literária é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura: é ela que afirma que temos sempre uma teoria e que, se pensamos não tê-la, é porque dependemos da teoria dominante num dado lugar e num dado momento. A teoria literária se identifica também com formalismo, desde os formalistas russos do início do século XX, marcados, na verdade, pelo marxismo. Como lembrava de Man, a teoria literária passa a existir quando a abordagem dos textos literários não é mais fundada em considerações não linguísticas,

momento dizem as mais diversas opiniões e tratos sobre a literatura. As diferentes maneiras do trato literário concordam entre si num ponto de vista: o texto literário. A primeira questão a ser formulada acerca do texto literário é a seguinte: O que define as qualidades literárias do texto literário? Em outras palavras: O que é para o texto literário a literatura? Sabe-se que são diversos os movimentos, os pensamentos, as estruturas teóricas que se têm constituído no campo da investigação sobre o objeto “literário”, isto é, como conceituar a literatura. Afirma Compagnon (2012, p. 25) o seguinte:

A relação entre teoria e o senso comum é naturalmente conflituosa. É, pois, o discurso corrente sobre a literatura, designando os alvos da teoria, que permite colocar melhor a teoria à prova. Ora, todo discurso sobre a literatura, todo estudo literário está sujeito, na sua base, a algumas grandes questões, isto é, a um exame de seus pressupostos relativamente a um pequeno número de noções fundamentais. Todo discurso sobre literatura assume posição – implicitamente o mais das vezes, mas algumas vezes explicitamente – em relação a estas perguntas, cujo conjunto define uma certa ideia de literatura: O que é literatura? Qual é a relação entre literatura e autor? Qual é a relação entre literatura e realidade? Qual é a relação entre literatura e leitor? Qual é a relação entre literatura e linguagem?

À vista disso, não será nossa intenção aqui detalhar minuciosamente as respostas a esses questionamentos. Para isso, o próprio autor em seu livro, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, já discute largamente cada ponto, daí que seria preciso uma dissertação inteira para adentrarmos nas questões, o que não é nosso objetivo aqui. Trataremos tão somente da sua noção elementar em diálogo com os outros autores que citamos acima. O texto

---

considerações, por exemplo, históricas ou estéticas; quando o objeto de discussão não é mais o sentido ou valor, mas modalidades de produção de sentido ou de valor. Essas duas descrições da teoria literária (crítica da ideologia, análise linguística) se fortalecem mutuamente, pois a crítica da ideologia é uma denúncia da ilusão linguística (da ideia de que a língua e a literatura são evidentes em si mesmas): a teoria literária expõe o código e a convenção ali onde a teoria postulava a natureza. Infelizmente, essa distinção (teoria da literatura versus teoria literária), clara em inglês, por exemplo, foi obliterada em francês: o livro de Wellek e Warren, *Theory of Literature*, foi traduzido – tardiamente, como dissemos – com o título *La Théorie Littéraire*, em 1971, enquanto a antologia dos formalistas russos, de Tzvetan Todorov, foi publicada, alguns anos antes, pelo mesmo editor, com o título *Théorie de La Littérature* (1966). É preciso examinar esse quiasmo para melhor nos situarmos”. (COMPAGNON, 2012, p. 24)

literário torna explícita ou implicitamente a noção de literatura, questionamento até então sem resposta dada aqui por nós.

Ao campo da literatura ou dos estudos de teoria da literatura distingue-se duas formalidades rígidas de atuação investigativa, a saber: i) uma abordagem de investigação histórica, que se dedica ao texto como documento histórico, e ii) uma abordagem investigativa por viés estruturalmente linguístico, que trata do texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem. O fato é que surgiram e surgem mais conceitos e modelos de abordagens com intuito de tentar dar solução possivelmente definitiva ao que se pode entender como “literatura”. Trato até então em aberto.

Uma noção extensiva afirma que tudo o que for impresso, manuscrito, todos os livros contidos numa biblioteca, todo esse conjunto material constitui o conceito de literatura. A antiga ideia clássica de “belas-letas” estava pautada nessa noção coletiva de produções artístico-poéticas, desde os manuais que compreendem o campo da retórica, poesia, história, filosofia, ciências (matemáticas, na natureza: física, química, biologia, etc), toda expressão e eloquência. À vista disso, constroi-se uma tautologia: tudo o que os autores escrevem é literatura. Ou seja, todo material codificado em escrita pode ser designado literatura. Entretanto, de forma oposta, uma problemática surgiu nos anos do século XIX que atribuía um valor literário restritamente às obras designadas ao cânone clássico mundial, porém

Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria a literatura culta, não a literatura popular (a *Fiction* das livrarias britânicas). (COMPAGNON, 2012, p. 33)

Como se sabe, não há estabilidade quanto ao cânon, visto que diversos autores outrora vinham a ser considerados e redescobertos como poetas ou escritores literários, acabando por entrar no sistema canônico. Já declarava T. S. Eliot que “os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que



é modificada pela introdução, entre eles, da nova (da verdadeiramente nova) obra de arte”, pois cada autor redescoberto torna-se uma novidade, um sujeito inédito que irá reconfigurar o sistema literário canônico, alterando sua paisagem, seu conjunto antes fechado, seu modelo hierárquico outrora insuscetível a mudanças, como também suas conexões. (COMPAGNON, 2012, pp. 33 - 34). Ademais, é importante ressaltar que

...o crescimento dos estudos culturais acompanhou (embora não tenha causado) uma expansão do cânone literário. A literatura que é ensinada amplamente hoje inclui textos de mulheres e de membros de outros grupos historicamente marginalizados. Quer acrescentados a cursos tradicionais de literatura quer estudados como tradições separadas ("literatura asiático-americana", "literatura pós-colonial em língua inglesa"). esses textos são freqüentemente estudados como representações da experiência e portanto da cultura das pessoas em questão (nos Estados Unidos, dos afro-americanos, asiático-americanos, americanos nativos, latinos dos Estados Unidos, assim como das mulheres). Esses textos, entretanto, trazem para primeiro plano questões sobre em que medida a literatura cria a cultura que se diz que ela expressa ou representa. (CULLER, 1999, pp. 53 – 54)

O juízo de valor com qual se atribui uma obra escrita não necessariamente afirma acerca do estilo, considerando-o atribuído como “belo” para ser julgado literário, mas sim que tem de ser do tipo cuja opinião sobre ele é considerá-lo belo. Ninguém afirmaria que um simples tíquete de refeição seria um tipo de nível menor de literatura, porém poder-se-ia afirmar que a poesia de cordel do professor e poeta José Leite Júnior, por exemplo, constitui um tipo de literatura, como o é de fato. A obra de um referido autor pode ser um modelo literário menor, de um modo geral, cujo produto em si designa um atributo valioso. Como afirma Eagleton (2006, p. 16): “podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria ‘literatura’ é ‘objetiva’, no sentido de ser eterna e imutável”. À vista disso, o mundo hodierno e suas artes têm se transformado, por isso que, com a evolução da escrita em movimento, surgem novidades, e dá-se a saber na história que

Às vésperas do século XXI, literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letas antes da profissionalização da sociedade. O termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto, definir literariamente a literatura? (COMPAGNON, 2012, p. 34)

Terry Eagleton (2006, pp. 16 – 24) dedica uma boa parte acerca da questão do atributo ou juízo de valor às obras literárias, e como aquelas podem “in-justificar” estas. O autor de *Literary Theory*<sup>2</sup> (1983) diz que a elucidação de que “literatura” seria um tipo de escrita, cujo conteúdo lhe atribui um juízo de alto valor, torna-se esclarecedora. Porém, atribuir à escrita literária um significativo e elevado valor traz consequências de larga percussão. Podemos elencá-las da seguinte forma: i) qualquer coisa pode ser considerada literária ou qualquer coisa literária pode deixar de sê-la; ii) qualquer pensamento ideológico que considera o estudo sobre a literatura como um sistema hierárquico estável e bem definido pode ser deixado de lado como uma utopia. Ora, não é sem motivo, portanto, que o professor da Universidade de Manchester escreve o seguinte: “A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe”. (EAGLETON, 2006, p. 16)

“Os tempos se modificam, os valores não”, anunciava um jornal, diz, com uma certa ironia à afirmação, Eagleton (2006, p. 17), pois o teórico não compreende dessa forma as questões de valoração como formas ininterruptamente imutáveis, ou seja, “quem atribui valor à forma literária, provavelmente colocará uma poesia lírica acima de uma poesia didática e um romance simbólico acima de um romance de ideias” (COMPAGNON, 2012, p. 223). Pensemos: haveria na grandeza literária uma suposta exigência hierárquica e canônica, que não apenas a finalidade ética, existencial, política, religiosa, filosófica (estética, semiótica, entre outras), etc? À vista disso,

---

<sup>2</sup> Título original. No Brasil fora traduzido por *Teoria da Literatura: uma introdução*. Vale observarmos, acerca da tradução brasileira e o original em inglês, a problemática entre Teoria literária e teoria da literatura. Para melhor esclarecimento, consultemos novamente a nota 1 deste tópico.

parece-nos que há um certo relativismo absoluto que possivelmente seria indicativo de uma posição racional e coesa, eis: “as obras não têm valor em si mesmas” (COMPAGNON, 2012, p. 226). Então,

Segundo Genette, um relativismo total decorre necessariamente do reconhecimento do caráter subjetivo das avaliações estéticas. Portanto, não é possível definir racionalmente um valor. Um *sensus communis*, um consenso, um cânone, pode nascer, às vezes, de maneira empírica e errática, mas não constitui nem um universal, nem um *a priori*... [...] o valor não tem, segundo seu ponto de vista, nenhuma pertinência teórica e não constitui, em absoluto, um critério aceitável nos estudos literários. A linha divisória é, pois, das mais claras: de um lado, os defensores tradicionais do cânone, de outro, os teóricos que lhe contestam toda validade. Entre os dois, um certo número de posições medianas, logo frágeis, menos defensáveis, esforçam-se por manter uma certa legitimidade. Depois das luzes, uma vez abaladas a tradição e a autoridade, tornou-se difícil identificar os clássicos com uma norma universal. Mas seria esse um motivo para cair num completo relativismo? (COMPAGNON, 2012, p. 229)

Num século qualquer, poder-se-ia considerar uma obra qualquer como filosófica, noutra século como literatura, ou vice-versa ou ambas. Do mesmo modo, variam-se os juízos de valores a partir dos conceitos da sociedade (queremos dizer aqui, a opinião do público seletivo sobre as obras). Como por exemplo, um determinado professor, de filosofia analítica, ter atribuído a designação de texto literário pós-moderno aos escritos de Jean Paul Sartre, Deleuze, Guattari e outros de linha francesa da área de filosofia da diferença ou existencialista. Parece-nos que o tal professor não compreendia que os critérios atributivos, sejam de valor ou categórico, modificam-se. O movimento heraclítico é de fato plausível, porque todas as coisas estão em contínua mudança, ou seja, é possível perceber em todas elas uma unidade fundamental: a mudança. Ora, não escaparia do movimento transformativo a ideia do valor atribuído à literatura, visto que literatura também se modifica, como toda e qualquer arte em transformação. Por conta disso, é discutível

Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa

necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao tipo de escrita geralmente considerada como valor. (EAGLETON, 2006, p. 17)

Como acabamos de perceber, de fato o “cânone literário”, a chamada grande tradição das obras clássicas deve ser posta em questionamento: seria mesmo possível delimitar e fechar todo o modelo construído de literatura? As denominadas vanguardas nacionais, cujo reconhecimento é um construto que pode ser arbitrário encaixam-se nessa possibilidade rigorosa? Não queremos dizer aqui, que não se deva reconhecer a boa obra escrita, enfatizamos a condição de torná-la como modelo legítimo e imutável, o que nos parece dispensável ao conceito de literatura. Ora, não é o caso que esses construtos não tenham sido modelados por determinadas pessoas, por motivos particulares e numa certa ocasião na história da humanidade e sua cultura à condição da época vigente? A obviedade assegura a arbitrariedade do paradigma literário. Os modelos canônicos perduram, embora saibamos que não os autenticam como formas superiores das chamadas literaturas menores. Uma obra de literatura não é valiosa em si pelo que se afirmaram acerca dela. O conceito de “valor” é um termo em transição, em outras palavras, podem ocorrer em certas épocas para determinadas obras ou podem se perder no tempo para determinadas obras, daí atestar-se sua condição contingente, ora atribuímos alta relevância ora a rejeitamos como algo supérfluo e de mínima importância.

Passamos a perceber sua qualidade subjetiva, à literatura, em seu aspecto que não a caracteriza como um todo objetivo, cai numa instabilidade de interpretações cujos interesses e preocupações estão envolvidos em juízos arbitrários. Não são assim as ideologias que predominam numa sociedade cujo poder se relaciona com sua estrutura de relações?

Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos

pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e matem o poder sobre outros. (EAGLETON, 2006, p. 24)

Qual foi o critério, então, que atribuímos ao conceito de literariedade às obras escritas cujo conteúdo nos traz tanto prazer em lê-las? Parece, como afirma Compagnon (2012, p. 44), que caímos numa aporia cujo enlace nos fora constrangido pela filosofia da linguagem, e do qual não conseguimos nos libertar, ou seja, não conseguimos dar respostas àquilo cujo teor não tem resposta conclusa e definitiva. Voltamos às perguntas aporéticas: O que é literatura? Como se atribui a qualidade de literariedade a uma obra? Não conseguimos resposta definitiva, porque

Muitas vezes se diz que a "literariedade" reside, sobretudo, na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins. Literatura é linguagem que "coloca em primeiro plano" a própria linguagem: torna-a estranha, atira-a em você - "Veja! Sou a linguagem!" - assim você não pode se esquecer de que está lidando com a linguagem configurada de modos estranhos. (CULLER, 1999, p. 35)

Para tanto, a definição de um atributo como literatura não nos garantirá não mais que um apanhado de noções factuais<sup>3</sup> por quais os leitores de uma obra em determinada língua costumam empregá-la comumente em seu círculo de leitura entre os demais que compartilham a mesma preferência de títulos e gêneros. E como se dá? É viável admitir-se que a sociedade, e sua ganância pelo que se poder usufruir conforme o poder em suas mãos, tende a remeter os textos literários fora de contexto de origem. Isto é,

---

<sup>3</sup> **“3.1 – A literatura como verdade factual:** As sentenças de uma obra literária não podem ser consideradas ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’ como podem ser as sentenças emitidas em situações ‘reais’. Um cientista afirma: ‘todo homem é mortal’. Podemos confrontar sua afirmativa com a realidade a que se refere, e concluir que em verdadeira ou falsa (embora nem todas as afirmativas possam ser definidas com esta facilidade, e frequentemente se tenha de admitir grandes margens de imprecisão e dúvida). Do mesmo modo, pelo confronto do discurso com a realidade, normalmente também podemos dizer que é verdadeiro ou falso quando uma pessoa diz ‘paguei o que devia a ser pai’, por exemplo. No entanto, quando as mesmas sentenças aparecem dentro de uma obra literária, não cabe a consideração de serem ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’. Um personagem imortal não deve ser julgado ‘falso’, bem como não podemos concretamente verificar se outro personagem ‘realmente’ pagou sua dívida. (SOUZA & FONSECA, 1980, pp. 110 e 111)

Presume-se que sua significação (sua aplicação, sua pertinência) não se reduz ao contexto de sua enunciação inicial. É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais. (COMPAGNON, 2012, p. 44)

Ou como já afirmava Eagleton (2006, p. 19) sobre os aspectos da literatura que interessam à sociedade. Diz ele que, a sociedade movimenta-se como agente estruturador da literatura, é a sociedade que a reescreve aos seus moldes, ela decide, inconscientemente, o que seria literatura, reescrevendo-as, reconfigurando-as, recriando-as, etc. Todas as obras, como assevera o crítico inglês, são reescritas e não há obra lida que não seja uma reescritura. E esse processo modificador age sobre toda e qualquer obra de literatura. Por isso, “essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável”.

Para fecharmos a discussão aqui, parece-nos que não é viável ultrapassarmos o conceito de literatura e o que a incluem como tal à sua extensão para compreensão dela, seja pelo viés do cânone à sua essência. Embora, não digamos que ainda seja polêmica a discussão sobre o fato e seu atributo de literariedade às obras. Por fim (contudo momentaneamente) fiquemos com o que se segue em forma de questionamento ou hipótese (questionável!): “a literatura é uma inevitável petição de princípio. Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura” (COMPAGNON, 2012, p. 45). Seria isso de fato? Já aprendemos que isso tem seus limites, e que lentamente vai se modificando moderadamente.

### **2.1.1. Advento do estruturalismo literário: semiologia<sup>4</sup>/ semiótica aplicada à literatura**

---

<sup>4</sup> “Saussure põe o acento na função social do signo, Peirce sobre a função lógica. Mas os dois aspectos estão em estreita correlação e as palavras semiologia e semiótica recobrem hoje a mesma disciplina, sendo o primeiro termo utilizado pelos europeus e o segundo pelos anglo-saxões. Assim, desde o princípio do século que existe a proposta de uma teoria geral dos signos” (GUIRAUD, 1973, p. 9). “O termo **semiologia**, que se mantém, em concorrência com semiótica, para designar a teoria da linguagem e suas aplicações a diferentes conjuntos significantes, remonta a F. de Saussure, que fazia ardentes votos pela constituição, sob esse rótulo, do estudo geral dos ‘sistemas de signos.[...] O último ponto de litígio reside, por fim, na avaliação das relações entre a linguística e a semiologia/semiótica. Aparentemente, a semiologia recusa o primado da linguística, ao insistir na especificidade dos signos e das

Por volta do período de 1960 começa a surgir o chamado estruturalismo literário. Esse movimento tinha como objetivo a tentativa de adequar ao campo de literatura os métodos, interpretações e bases do sistema alicerçados, principalmente, pela linguística moderna iniciada por Saussure e sua semiologia, os estudos científico-linguísticos iniciados por Peirce e sua semiótica. (EAGLETON, 2006). Não queremos com isso, dizer que tenham sido as únicas escolas que tenham planejado introduzir-se à literatura (visto que houve a ruptura com o estruturalismo, e surgiram o movimento denominado pós-estruturalista), modificando-a em seus parâmetros estéticos, fenômenos linguísticos e outras particularidades voltadas ao campo narrativo e poético. Contudo, ao frisarmos o contexto em que se delimitavam as bases fundamentais da Semiologia saussureana e da Semiótica pierceana, compreenderemos melhor os estudos voltados à tradução intersemiótica, a semiologia do cinema, semiótica do filme, intersemiótica plazeana fundamentada na teoria de Peirce, etc

### **Semiologia da literatura: a contribuição de Saussure**

Pouca importância foi dada ao desenvolvimento de uma ciência geral dos signos – a Semiologia<sup>5</sup> – que pudesse concorrer ao lado da linguística moderna, passando a orientá-la no percurso das análises que envolvessem outros sistemas de linguagem, que não somente a fala humana. Talvez porque

---

organizações que se podem reconhecer no interior das semióticas não linguísticas, ao passo que a semiótica é considerada estreitamente ligada aos métodos da linguística. (GREIMAS & COURTÉS, 2016, pp. 444 – 446).

<sup>5</sup> “... a língua constitui uma instituição social, mas ela se distingue por vários traços das outras instituições políticas, jurídicas etc. Para compreender sua natureza peculiar, cumpre fazer intervir uma nova ordem de fatos. A língua é um sistema de signos que exprimem ideias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc. Ela é apenas o principal desses sistemas. Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de *Semiologia* (do grego *sēmeion*, ‘signo’). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística, e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos. (SAUSSURE, 2017, pp. 47 e 48)

Saussure dedicara pouquíssimas páginas em sugestão para o desenvolvimento dessa ciência. Entretanto, para Saussure o desenvolvimento de uma ciência como suporte pelo viés de uma perspectiva semiológica seria um plano central em qualquer estudo e análise sérios da linguagem.

É natural ao ser humano, em muitos atos de comunicação, a produção de sons, barulhos, gesticulações, combinações de objetos e ações com intuito de expressar algum conteúdo significativo. À vista disso, tornar-se-ia plausível o desenvolvimento de uma ciência que pudesse ter a intenção de conceber um sistema de convenção cujo objetivo fosse analisar essas atividades comunicativas do homem, e nesse próprio sistema convencional essa ciência encontraria lugar de amparo. Saussure já houvera pensado nessa ciência como tal, assim afirma o mestre genebrino:

Com isso, não apenas se esclarecerá o problema linguístico, mas acreditamos que, considerando os ritos, os costumes etc. como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz, e sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na Semiologia e de explicá-los pelas leis da ciência. (SAUSSURE, 2017, p. 49)

A Semiologia baseia-se na seguinte hipótese: deve haver um sistema convencional e formado de elementos distintos que torna possível a existência do conteúdo significativo, ou melhor dizendo, do significado naquelas ações humanas que elencamos acima (desde os ruídos vocálicos, gesticulações, contatos manuais, combinações de objetos e imagens, etc), na medida em que esses elementos funcionam como signos<sup>6</sup> e expressam conteúdo semântico. Num ambiente ou zona fenomênica onde haja signo, podemos afirmar que há sistema. As várias atividades humanas que carregam elementos significantes compartilham desse mesmo aspecto, e se quisermos compreendê-las em sua natureza fundamental, cabe a nós não tratá-las de maneira isolada, contudo

---

<sup>6</sup> Saussure já alertava para a seguinte observação: "... quando se percebe que o signo deve ser estudado socialmente, retêm-se apenas os caracteres da língua que a vinculam às outras instituições, às que dependem mais ou menos de nossa vontade; desse modo, deixa-se de atingir a meta, negligenciando-se as características que pertencem somente aos sistemas semiológicos em geral e à língua em particular. O signo escapa sempre, em certa medida, à vontade individual ou social, estando nisso o seu caráter essencial; é, porém, o que menos aparece à primeira vista. Por conseguinte, tal caráter só aparece bem na língua; manifesta-se, porém, nas coisas que são menos estudadas e, por outro lado, não se percebe bem a necessidade ou utilidade particular de uma ciência semiológica. Para nós, ao contrário, o problema linguístico é, antes de tudo, semiológico, e todos os nossos desenvolvimentos emprestam significação a esse fato importante. (SAUSSURE, 2017, p. 49)



como modelos de sistemas semiológicos. Dessa forma, esses elementos implícitos tornar-se-ão evidentes, principalmente quando as atividades e práticas (não-linguísticas: mímicas, gesticulações arbitrárias, imagens fílmicas, desenho etc.) que contém significado são considerados como fenômenos linguísticos, isto é, como linguagens, citemos o caso da cinematografia, que opera essencialmente com planos de imagens.

Perguntamos: qual seria o campo de atuação e domínio da semiologia? Há nesse campo de domínio os chamados códigos explícitos, onde constam os signos convencionais, que são designados para uma comunicação fácil e não-ambígua. Contudo, tornam-se geralmente muito menos desinteressantes ao semiólogo. À Semiologia muito mais se interessa pelos sistemas de códigos menos explícitos e mais complicados que se encontram na categoria de sistemas cuja comunicação ocorre com códigos dos quais são, indubitavelmente, difíceis de estabelecer e altamente ambíguos ou abertos, a literatura é um exemplo de manifestação desses sistemas e códigos. Nas palavras de Jonathan Culler (1979, p. 86):

Para ler e entender literatura requer-se mais que um conhecimento de língua em que ela está escrita, mas é muito difícil estabelecer precisamente que conhecimento suplementar se exige para uma interpretação satisfatória das obras literárias. Certamente não se trata do tipo de códigos para os quais poderiam ser fornecidas chaves ou livros de código. Todavia, precisamente porque se trata de um sistema comunicativo extremamente rico e complexo, o estudo semiológico da literatura e de outros códigos estéticos (tais como os códigos da pintura e da música) pode ser extraordinariamente interessante.

Ainda com base em Culler (1979, p. 89), os sistemas semiológicos, em geral, são complexos e diversificados, conforme sua estrutura de expressão. Há, como já dissemos, a literatura e os sistemas que repousam sobre outros sistemas, particularmente no da linguagem, por isso denominá-los sistemas de segunda ordem. A literatura como sistema de segunda ordem, tem sua manifestação a partir da linguagem, esta lhe dando aspectos convencionais e suplementares sobre usos especiais linguísticos. Citemos os recursos linguísticos estilísticos e figurativos, tais como: metáfora, metonímia, hipérbole,

entre outros, são vistos como operações de um código no sistema da literatura. Essas operações, na zona da literatura, também são vistos como manifestações de segunda ordem.

Claro, se deve estar na mente do leitor, que, os códigos explícitos (placas de trânsito, etiquetas, símbolos dos zodíacos, etc) não estão envolvidos no sistema literário. Tais códigos parecem estar rigidamente convencionados, pelo que sabemos, não se devem transgredir os códigos que regem as leis do trânsito. Quanto a literatura, esta está sempre transgredindo e violando os códigos. A problemática literária, é que seu campo de atuação está sempre recorrendo a signos não fixos, ou seja, “a literatura está sempre recorrendo a signos que existem antes dela”, daí a manifestação literária combiná-los e extrair deles novos e distintos significados. Ou seja, o problema elementar da literatura é a identidade, visto que os códigos são manifestos em signos flexíveis, queremos dizer, o sistema não guarda um único modo semântico na expressão sígnica que fazem parte do corpo literário. Enfim, “as obras literárias nunca repousam totalmente em códigos que as definem, e é isto que torna a investigação semiológica da literatura uma empresa tão tantalizante”. (CULLER, 1979, pp. 90 e 91)

### **O sistema sígnico triádico ou Semiótica: contribuição de Peirce**

Parte de todo seu sistema está distribuído em sua principal obra póstuma *Collected papers* (oito volumes). Nessa obra ele apresenta seu sistema lógico ou semiótico. A semiótica se fundamentará nas potencialidades da relação triádica – e notemos que Peirce, mesmo quando apenas fala de categorias, apresenta sempre como modelo ideal de relação triádica o modo de como funciona o signo<sup>7</sup>, concebendo toda a semiose<sup>8</sup> a partir dela.

---

<sup>7</sup> “274.[...]... Um *Signo* é um Representâmen com um Interpretante mental. Possivelmente, poderá haver Representamens que não sejam signos. Assim, se um girassol, ao virar-se na direção do sol, torna-se por esse mesmo ato inteiramente capaz, sem nenhuma correspondente se volte na direção do sol, realizando isto com o mesmo poder reprodutor, o girassol se transformaria num Representâmen do sol. Mas o pensamento é o principal, senão o

À vista disso, deduz-se, então, que é pela aplicação das categorias<sup>9</sup> a cada um dos elementos do signo – ou tricotomização – ao representamen (o próprio signo em si), objecto, e interpretante, que se derivarão os tipos e qualidades de signo, num processo que terá de resultar triádico, e segue o seguinte esquema, por exemplo, o interpretante é um Primeiro, um Segundo, ou um Terceiro, obtêm-se três tipos distintos de signo (este em relação ao interpretante), a saber: rema, dicissigno ou argumento. Peirce propôs um sistema de cerca de dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos (PEIRCE, 1958; COELHO NETTO, 2001; GRADIM, 2006), contudo, como diria Santaella (2012, p. 96), não faria sentido entrarmos em detalhes minuciosos sobre todo o sistema de signos e suas classes categoriais. Pois de todas essas tricotomias há três, as mais gerais, das quais Peirce dedicou com maior rigor e explorou com maior minúcia. E das quais iremos dar mais atenção, em nossas reflexões aqui, a relação do objeto com seu signo representado na segunda coluna do quadro. São elas:

Signo 1º Em si mesmo	Signo 2º Com seu objeto	Signo 3º Com seu intepretante
1º qualissigno	Ícone	Rema
2º sinssigno	Índice	Dicente
3º legissigno	Símbolo	Argumento

(SANTAELLA, 2012, p. 97)

---

único, modo de representação.[...]...275. ...A mais importante divisão dos signos faz-se em *ícones, índices e Símbolos*.[...] (PEIRCE, 2012, pp. 63 e 64)

<sup>8</sup> “a acção ou influência, que é, ou envolve, a cooperação de três sujeitos, sejam eles o signo, o seu objecto, e o seu interpretante, a sua influência tri-relativa não sendo de modo algum resolúvel à acção entre pares” (Peirce, apud GRADIM, 2006, p. 315)

<sup>9</sup> As classificações dos diferentes tipos de signo serão deduzidas a priori a partir da categoriologia, formando conjuntos de tríades sofisticados e complexos. (GRADIM, 2006, p. 313)

As formas de criação na arte e as descobertas científicas estão ligadas à classe dos ícones<sup>10</sup>. Um tipo de ícone, que nos interessa aqui apresentarmos, são os hipoícones. Define-os, Peirce (2012, p. 64), do seguinte modo:

... um signo por ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado de *hipoícone*<sup>11</sup>. Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada *hipoícone*.

Todas as formas de desenhos ou figurações imagéticas como pinturas em quadros são imagens, estas são hipoícones de primeiro nível. Os gráficos que representam relações entre as partes do objeto estão no segundo nível de hipoícones, visto que são diagramas que se utilizam de relações análogas em suas próprias partes, tomando como exemplo o quadro diagramático acima de Santaella (2012), onde há as partes constituintes do signo para evidenciar as relações que as partes mantêm entre si. Quanto aos hipoícones de terceiro nível, há o caso das metáforas verbais que os constituem tipicamente. Estes nascem de uma justaposição de termos que integram um significado entre eles, podemos citar o exemplo, novamente de Santaella (2012, p. 102), a saber: “olhos oceânicos”. Os dois termos entram em paralelo quanto ao conteúdo semântico, vias de semelhança relacional e justapostas.

Para concluirmos este tópico, podemos então argumentar: seria o cinema uma arte onde o processo criativo está em terceiro nível? Visto que os

---

<sup>10</sup> Um *Ícone* é um Representâmen cuja qualidade Representativa é uma Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem qua coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe. É um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado. Exemplos de signo icônico: a escultura de uma mulher, uma fotografia de um carro, e mais genericamente, um diagrama, um esquema. (PEIRCE, 2012, p. 64; COELHO NETTO, 2001, p. 58)

<sup>11</sup> “277. Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Pimeira Primeiridade, são *imagens*; os que representam relações, pricipalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas”. (PEIRCE, 2012, p. 64)

Planos de imagens podem estar justapostos e podem integrar um significado, seria de fato o filme uma expressão hipoicônica de Terceiridade? Tentaremos, ao nível da possibilidade teórica, argumentar e corroborar a partir da exposição em Julio Plaza (2017), num tópico posterior, sobre sua teoria da tradução intersemiótica, cuja base está desenvolvida nessa relação triádica dos signos desenvolvida por Peirce.

### **A Semiótica e literatura: o texto como produto transpositivo**

Nas linhas que se seguirão, tomando como base para compô-las: o livro de Décio Pignatari (2004), *Semiótica & literatura*, que conforme Santaella (2012, p. 130): “foi a primeira obra de autor brasileiro a trazer para o nosso contexto uma aplicação da teoria semiótica à Literatura”. Com base já no citado autor brasileiro, parece estranho falar de natureza do signo, ver esse elemento como algo que podemos entender enquanto existente, seja como aparato linguístico ou simplesmente algo que seja intrínseco à mente humana. Sua natureza (fenomênica linguística ou psíquica) ainda nos parece haver uma imprecisão defini-la com rigor, entretanto será nosso objetivo, aqui, tratarmos de sua particularidade no âmbito teórico, pelo vies elementar peirceano, como o próprio Pignatari propõe.

Como já visto logo acima acerca de sua relação triádica, pudemos entender da seguinte forma o conceito de signo – embora, mais adiante haja o provável confronto com alguma outra conceituação particular de outro especialista, porém não destoia com o que queremos apresentar aqui –, é um elemento ou uma entidade capaz de representar ou substituir alguma e/ou qualquer coisa, sob considerável proporção e com intuito de apropriar-se de certas consequências, que podem ser linguísticas, transmutativas, intersemióticas, etc

Para Peirce, a partir de Pignatari, o signo não é outra coisa, senão um elemento semiótico. O objeto semiótico, o signo é de total interesse da Semiótica, também chamada de Teoria Geral dos signos<sup>12</sup>. Tal Teoria teve sua

---

<sup>12</sup> “É graças ao estudo da dinâmica e da evolução de toda forma concebível de signo – de uma simples qualidade considerada como signo até a complexa estrutura da indução quantitativa, signo do método científico/estatístico – que Peirce formula sua lógica ou Semiótica. Esta se

origem com o filósofo, lógico e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1914), onde projeta sua teoria sobre classificação e ordem dos signos a partir do que ele chamou de tricotomia ou relações triádicas. Ou seja, Semiótica se preocupa em pelo menos três ações importantes: i) determinar a ligação entre um código e outro código; ii) designar ou apontar uma ação linguística a partir de outra ação linguística, ou seja, compreender como se dá a correspondência de uma linguagem com outra linguagem; iii) sua função é fazer com que os agentes linguísticos (falantes de uma certa cultura e sociedade) possam ler o mundo icônico, isto é, a realidade não-verbal: ou seja, perceber/traduzir/interpretar uma pintura, um movimento de pantomima ou passos de dança, uma adaptação cinematográfica.

E como afirma Pignatari (2004, p. 20): “A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob forma de palavras”. Por isso, qualquer indivíduo que não consegue compreender com exatidão a realidade natural (isto é, icônica), como ela se apresenta no mundo, possivelmente não compreenderá a arte, nem poesia, tampouco literatura e cinema. Visto que a arte traça um caminho para expressar aquilo que conseguimos enxergar como realidade dos signos, vindo a criar seu significado semiótico.

---

constitui na teoria geral dos processos inteligentes e na ciência dos métodos de pesquisa para todas as ciências. Adicionalmente, permite a fundação de uma metafísica “científica” que ajuda os cientistas de todos os campos a formular suas hipóteses de trabalho” (SERSON, 1996, p. 48). “Ao se propor como uma teoria geral e abstrata de todos os tipos de signos que são possíveis, existentes ou não, estudando ‘seus modos de significação, denotação e de informação e o todo do seu comportamento e propriedades’, a Semiótica acaba chegando a um sistema classificatório, altamente rigoroso e logicamente alicerçado, dos tipos fundamentais de signos e das combinações possíveis entre esses signos” (SANTAELLA, 1993, Apud BACHA, 1997, p. 53). “No seu sentido mais amplo, a Semiótica é uma ciência que trata não só dos símbolos, mas de todas as espécies de signos, das relações triádicas autênticas, representações, de todas e quaisquer formas de linguagem. É a ciência da terceiridade.” (SANTAELLA, 1992, apud BACHA, p. 53). “Terceiro ou Terceiridade – define Peirce - é ‘o modo de ser daquilo que é tal como é ao trazer um Segundo e um Terceiro em relação um com o outro’. A Terceiridade surge porque os fenômenos diádicos são inadequados para explicar tudo o que ocorre no mundo, e a totalidade dos conteúdos que existem na mente humana. Trata-se da categoria de lei, mediação ou representação, pela qual um Primeiro e um Segundo são relacionados relativamente a um Terceiro. Todas as relações triádicas envolvem ‘algum tipo de mentalidade’ e são irreduzíveis à pura díade. O exemplo favorito de Peirce para caracterizar este aspecto da experiência humana é A dá B a C. A relação de doação não consiste em A largar B e este ser subsequentemente apanhado por C – nesse caso teríamos meramente duas relações diádicas – mas em A tornar C possuidor de B de acordo com uma regra ou lei, e esse processo não é físico, é essencialmente da ordem do mental, e pode suceder sem necessidade de que B mude sequer de mãos”. (GRADIM, 2006, pp. 196 e 197)

A Semiótica peirceana pode ser considerada cientificamente bem fundamentada e com uma estrutura que nos dá uma possibilidade extensa para apreensão da diversidade e complexidade que há no universo dos signos. Peirce, de fato, nos dá uma saída coerente para o campo do estudo linguístico acerca do elemento/entidade signo. Segundo Pignatari (2012) a semiótica nos faz desviarmos dos equívocos de nos inclinarmos a querer tornar verbal todo e qualquer sistema de signo não-verbal, além do mais: a Teoria dos signos nos convida a perceber/ler/traduzir/interpretar não apenas os signos não-verbais em sua realidade in natura, mas também nos estimula a tentar compreender a própria natureza dos signos verbais em relação às demais realidades dos signos icônicos.

Já falamos aqui acerca da natureza triádica do signo, como Peirce os concebe: “é essencialmente da ordem do mental”, do signo como elemento relevante para a investigação da Semiótica – Teoria dos signos –, do surgimento de tal área da linguagem. Cabe-nos neste instante, fecharmos aqui, brevemente, com a seguinte assertiva:

... toda a tradição histórica e cultural possui uma estrutura semiótica hermenêutica triádica: A explica a B aquilo que C entende ou significa. Este processo triádico opera, por um lado, como a estrutura de uma comunicação social (tradução ou exegese destinada a um público); por outro, como a estrutura de uma autocompreensão mútua na qual o sujeito explica a si próprio, por exemplo, o significado de determinado pensamento. E todo o uso da linguagem, quer dê lugar a uma expressão pública, quer ao diálogo mudo da alma consigo própria, deve ser concebido como uma instância do processo triádico de interpretação dos signos, e conseqüentemente como instância do processo de comunicação implícito. (GRADIM, 2006, p. 11)

Conseqüentemente, a semiótica também se interessará por aquilo que Peirce chamou de signos abertos, que são os signos da criação, como exemplo quero citar os signos da linguagem cinematográfica, que é objeto nosso de estudo neste trabalho. À vista disto, podemos perceber que a Teoria dos signos é relevante para o trato investigativo do campo do fenômeno literário, bem como desta para as adaptações fílmicas – que mais adiante chamaremos de ação tradutória e intersemiótica –, pois como formas icônicas (mais

precisamente hipoicônicas) tornam-se alvo de pesquisa e análise não somente da ação verbal, mas de todo processo científico semiótico do visual.

Com base em Coutinho (2011, p. 01), podemos ponderar e analisar a tradução do texto literário como tão somente um produto reflexivo, ou por aquilo que queremos de certa forma aproximar entre relações co-textuais (isto é, em partes relacionais contextuais) sob a ação transmutativa ou por distanciamentos na formação de dois produtos criativos. Do seguinte modo, podemos denominar o primeiro produto da ação criativa como texto genuíno ou original, e um segundo produto: o produto modificado, que se formou pela ação transmutativa do primeiro. São esses produtos denominados como “criação-primeira” e “criação-segunda”. À vista disso, a ideia é entender as maneiras como a cultura visual influenciada, em certa parte, pela literatura se delimita como produto proveniente da criação-primeira, notando que, hoje, as imagens como produtos de criação-segunda imperam sobre o cotidiano das relações sógnicas entre os homens, ou melhor, tudo é dominado pela imagem e pela rapidez de comunicação, seja por viés visual ou auditivo ou qualquer outro modo.

O que há de se perceber acerca do processo de tradução na literatura é o princípio de transformação que rege a consciência de duas estéticas (citamos nosso objeto aqui: a literatura como produto da ação de expressão de signo de partida, e o cinema como expressão de signo de chegada) diferentes que, por razões da ação tradutória, são conduzidas a certa ação perceptiva e da imaginação humana, criando figurações e apropriações imagéticas diversas para o âmbito transpositivo. Nessa direção, a literatura, num tempo de ferramentas tecnológicas e avanços da mídia, é ponto de partida de análise para a transmutatividade (isto é, a tradução intersemiótica) a partir do estudo da criação, reconfiguração, recodificação e recepção de diversas personagens para o enredo da obra original – literária – para sua nova reconfiguração: a fílmica.

Nosso meio social e ambiente de confrontos linguísticos estão carregados pelos novos recursos midiáticos, num período nomeado de “era digital”, visto que esses meios de produção imagéticos têm alcançado um progresso perceptível. Os textos de literatura, não estão apenas sendo traduzidos para outras línguas, como também são transmutados e



reconfigurados para outras expressões e novas linguagens (as não-verbais)<sup>13</sup>. Ora, perante uma sociedade que no presente século está regido por multifacetadas formas de comunicação e expressão artística (entenderemos, mais adiante, como ação tradutória), os produtos textuais verbais (literários) são transformados (quero dizer, movimentados) pela ação tradutória intersemiótica de outras mídias. Ou seja,

Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura dos textos as adaptações das suas histórias para os meios audiovisuais. Às vezes a influência é positiva - um bom filme pode estimular a leitura do livro adaptado - , outras vezes as imagens levam vantagem sobre a leitura, embora quase sempre a leitura se faça acompanhar de algum diálogo com as imagens. A própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível. (SCHØLLHAMMER, 2007; COUTINHO, 2011)

Um bom filme, uma boa adaptação teatral, uma série televisiva, etc podem estimular ao receptor como agente da leitura do livro adaptado. A leitura tem uma certa desvantagem em relação às projeções fílmicas feitas das adaptações do textos de literatura, ou seja, as vezes as imagens levam vantagem sobre a leitura do livro – da obra original – pela praticidade e velocidade, entretanto, e sempre que possível, o ato da leitura pode vir acompanhada com figurações imagéticas.

À vista disso, nada indica que o livro vai desaparecer em consequência da popularidade crescente dos meios visuais. Ao abordar o problema da disputa entre o livro e as formas de comunicação visual - entre a palavra escrita e a imagem no sentido mais amplo - veremos sublinhada a relação íntima que existe entre um meio e outro no funcionamento do imaginário individual. É esse imaginário que concede ao tratamento possível que há entre as mídias distintas, um peculiar atendimento entre literatura, cinema, e outras artes. (MARTINS, 2011)

---

<sup>13</sup> Há mais de cem anos houve a primeira adaptação de uma obra literária. Alice no país das maravilhas fora transmutada pela primeira vez ao cinema em 1903.

Ainda temos acerca da relação semiótica e literatura, como ponto de partida para entendermos e colocarmos em análise o produto de chegada: a tradução intersemiótica, ou como alguns preferem nomear: ação transmutativa ou adaptação. Para compreendermos sobre o que se tem construído acerca do significado de muitos produtos originais (os “textos” propriamente ditos) é importante tentar perceber sua relação e conexão entre ele e os demais textos ou outras formas sígnicas, referimo-nos a estas como construções de imagens. O princípio do ponto de vista é entender como as diversas modalidades midiáticas têm se projetado enquanto cultura visual que chega a influenciar o ambiente social para a perspectiva atuante do produto de partida, do produto verbal, o texto literário.

Filmagem e literatura estão intimamente implicadas numa relação que envolvem o contexto de nossa pesquisa aqui: a Tradução Intersemiótica tem sido bastante evocada como pontos de partida de amplas discussões no que tangem ao campo da investigação da tradução, bem como nas áreas de comunicação, cinema, arte, literatura, linguagem, semiótica, entre outras mais.

No caso das adaptações, um dos objetivos do analista ou pesquisador da tradução, é pôr, com certa frequência investigativa, em análise um ponto de partida: estudar como diversas obras literárias, clássicas ou contemporâneas, migram ou são simplesmente objetos de ressignificação, queremos dizer, como esses produtos literários são adaptados para uma outra linguagem estética. O caso nosso aqui, como encontrar um relevante resultado da obra cinematográfica. Em outras palavras, como analisar pelo processo interartes ou intersemiótico uma tal obra numa linguagem verbal (apenas oral) para outra verbal (isto é, textual, literária). e desta para uma não-verbal, a cinematográfica?

Por fim, com intuito de fecharmos a questão apenas literária e semiótica por aqui. Com base em Coutinho (2011, p. 02), os textos literários e as formas imagéticas (falo aqui daquilo que já citamos como comunicações visuais) parecem ter uma forte relação em que a partir deles podemos perceber uma construção de imagens ou produtos intersemióticos. As imagens nos dão a entender que há diversas maneiras de percebê-las como fonte de influência receptiva da literatura, seja essa conexão mera relação ilustrativa e direta. A vida cotidiana está regida por uma espécie de imperialismo da imagem, melhor

dizendo, tudo da realidade é dominado pela imagem e pela alta velocidade com que essas imagens regem o sentido da comunicação, seja, como dissemos, por mecanismos de ilustração, ou seja, por filmagens.

## **2.2. Teoria e/ou Semiologia do cinema – Christian Metz**

Como acabamos de ver nos tópicos anteriores e também veremos um pouco mais adiante, podemos perceber que há um delicado problema que se coloca acerca da adaptação de uma obra escrita, de um livro literário, seja romance, seja fantasia, etc. A transformação em cinema de um produto de linguagem verbal-textual nos permite concatenar um apanhado das diversas familiaridades entre essas linguagens (escrita e fílmica<sup>14</sup>), embora, haja ampla divergência considerável de uma para outra. Cabe-nos, então, frisarmos a linguagem cinematográfica aqui. De agora em diante, nesta parte do trabalho, trataremos tão somente de fazer apontamentos sobre o cinema.

Com base em Betton (1987), antes de qualquer coisa, o cinema é uma expressão artística, e como tal, o homem, a partir dela, se expressa num espetáculo de arte em movimento, em captações de imagens em foco. A cinematografia é também uma expressão estética, e não veríamos de outra forma, senão como uma linguagem em movimento, por ser poética e/ou musical – ora, a filmagem por ser linguagem também construída pelo homem, é de todo modo, uma construção linguística que se compõe de sintaxe e estilo próprio.

Dissemos que o cinema trata-se de uma projeção humana, daí ela ser vista como uma escrita que capta ações, e transforma as imagens em figurações e em blocos de figuras captadas. Além de escrita, tal arte é também leitura, visto que “comporta-se” como ferramenta para comunicar blocos de pensamentos, e esses pensamentos veiculam ideias bem projetadas: podem ou não ser bem compreendidas por conta das ações contidas nas imagens, podendo expressar sentimentos ao espectador que age como leitor.

---

<sup>14</sup> É preciso deixar claro ao leitor que a discussão sobre o estatuto de “linguagem” ao cinema será elucidado no decorrer do texto. Para tal, recorreremos à teoria semiológica do cinema em Christian Metz (2014).

Nossa intenção nesta parte da dissertação é focarmos, não em todas, mas numa teoria particular do cinema, também denominada de teoria contemporânea cinematográfica ou semiologia do cinema<sup>15</sup>, conforme Andrew (2002). Aqui, em nosso esquema expositivo, nosso objetivo inicial é focar numa breve dissertação histórica e argumentativa acerca da atual maneira de fazer cinema. Em vista disso, nos direcionaremos nas ideias dos teóricos Dudley Andrew (2002), Robert Stam (2013) e principalmente em Christian Metz (2014). Aos respectivos teóricos, nos foi suficiente a pesquisa nas suas obras *As principais teorias do cinema*, *Introdução à teoria do cinema*, e *A significação no cinema*.

### **2.2.1. O cinema: percepção/linguagem – Jean Mitry**

Segundo Andrew (2002), o estudioso e contemporâneo Jean Mitry é de um período importante cuja maior produção era o cinema mudo. Ele foi representante e responsável por uma abordagem bastante atual no campo das teorias acerca da arte cinematográfica. Na sua obra magna *Esthétique et psychologie du cinema* (1963-1965), ele instaurou uma nova perspectiva sobre a abordagem dos estudos de campo, uma abordagem mais ligada ao academicismo, com aspecto mais científico e sistemático. Mitry procurou considerar cada uma das dificuldades da teoria do cinema, e não somente manifestar e/ou pôr em defesa sua visão particular sobre a temática cinematográfica, como haviam feito seus antecessores.

A característica mais importante das imagens ou figurações, para Mitry, é o próprio momento em que essas surgem no espaço visível ou no próprio painel de filmagens porque foram selecionadas, escolhidas, compostas e colocadas lá por um indivíduo, que, de tal maneira, as investe de significação, direcionando-as de um certo modo à nossa visão, ofertando-as a nós como uma espécie de manifestação do mundo do diretor e da sua percepção fílmica. Tais imagens figurativas possuem certos aspectos, um deles, o enquadramento, visto que numa parcela nos esconde o real, o significativo do

---

<sup>15</sup> Por vezes, também empregamos o termo *cine-semiologia*.

mundo, pois seleciona os seus componentes, de tal forma organizando os componentes e objetos que aparecem no painel de filmagens (isto é, na tela de imagens). Daí que para Mitry sua concepção da matéria-prima do cinema, segundo Andrew (2002, p. 155) é a seguinte:

A imagem puramente cinematográfica pode, assim, não ter significados além daqueles que são virtuais no objeto que ela representa. A matéria-prima do cinema é a imagem que nos dá uma percepção *imediate* (não mediada, não transformada) do mundo. A imagem cinematográfica existe ao lado do mundo que representa, não o transcendendo. Nada de humano ou artístico eleva a imagem (nesse primeiro nível) a níveis mais elevados de significação ou de significado. A imagem cinematográfica designa (diferentemente do mundo ao qual tem sido, com tanta freqüência, falsamente comparada), simplesmente se mostra a nós, um análogo do mundo, parcial, mas da mesma natureza que a natureza visual desse mundo.

Numa outra perspectiva, o enquadramento confere ao mundo uma determinada orientação proposta pelo cineasta (aspectos estéticos da imagem), mas, ao mesmo tempo, naquela imagem o mundo surge, já no cinema, o aspecto *estético* existe, conferindo-lhe o atributivo arte estética. certamente, mas apenas em diálogo com o realismo *psicológico* contínuo que o análogo nunca pode capturar. E essa imagem na cinematografia, pensada a partir de Mitry, “transcende o mundo, dando-lhe um enquadramento estético (escolhendo revelar um aspecto dele), mas o mundo reassegura sua transcendência ‘virtual’ lembrando-nos que existem outros incontáveis modos de vê-lo.” (ANDREW, 2002, p. 156)

Outro aspecto importante trata-se da montagem. Esse movimento (chamemos então assim) filmográfico tem um papel análogo àquele das nossas funções sensoriais: sentidos, constituindo e disseminando no espaço e no tempo os componentes que percebemos. Mitry entende e concebe montagem como algo que é bastante amplo e inclui cenas de um único plano onde a câmera se movimenta ou em que a câmera de filmagens permanece estática, fixa num mesmo ângulo, mas interceptando e retendo cenas e imagens de objetos que se movimentam e se relacionam dentro de um quadro cinematográfico. Mitry entende que a inter-relação de diferentes composições e

objetos, num único plano, têm resultado a um plano de significado maior do que aqueles componentes isolados ou numa configuração em que não estão em relação. Ele associa à narrativa este nível de significação.

Jean Mitry associa níveis superiores do significado cinematográfico ao significado puramente poético, afirmando que a história da arte cinematográfica é a história das técnicas poéticas e não dos temas ou das histórias. Por isso ele distingue três níveis de significação que podem se apresentar na imagem cinematográfica: a) o da percepção, que capta a imagem cinematográfica enquanto um análogo visual da realidade; b) o da narrativa e da sequência das imagens, através das quais fala e significa o cineasta que as cria e ordena; c) o do significado abstrato, geralmente presente nos filmes mais importantes e artísticos e que se coloca um nível acima do significado óbvio do enredo.

Mitry não se põe contra, entretanto defende uma posição compreensiva e respeitável por qualquer espécie de montagem. Para ele, a montagem narrativa, posta em prática pelo estúdio de cinemas de Hollywood, simula a coerência na percepção que temos de nossa vida ordinária. Desta maneira a grande empresa americana de cinemas cria a ilusão perfeita do universo ficcional. No caso da montagem reflexiva, para Mitry aquela que se apresenta em quase todos os grandes filmes, o cineasta joga com diversos elementos do plano à maneira de tons não lineares, fazendo com que se comuniquem/confluam, com que seus efeitos e influências se acumulem, construindo assim uma linha de significado “ao lado” da narrativa, isto é da natureza simbólica, da natureza figurativa e ficcional.

Para Mitry o cinema é percepção que se torna uma linguagem, sendo que esta não é a que falamos, mas a linguagem da arte ou da poesia. O filme, assim, pode muito mais propriamente ser abordado a partir da poética que da linguística. O juguete poético que se estabelece numa tensão entre uma realidade primitiva que reconhecemos e o conjunto de significações associados a ela (ou reproduzidos a partir dela), nos oferece uma nova perspectiva do mundo (a do cineasta/diretor/escritor) que vem enriquecer a nossa própria visão pessoal da realidade no mundo e da vida corriqueira. Nessas interpretações diferentes que podemos acessar através dos filmes, vemos o mundo em processo, se transformando/transmutando em ação intersemiótica, ao contrário de outras artes, que o apresentam já num estado final.

### 2.2.2. O cinema: objeto da linguística?

É possível que o cinema não venha a ser objeto de interesse investigativo da Linguística? Não é a Linguística, fundamentalmente, um campo investigativo, que tem tão somente seu corpus delimitado na *língua* em si? São questões que tem seus embates ainda vivos, cuja intenção de Metz (2014, pp. 77 e 78), em sua obra *a significação no cinema*<sup>16</sup>, é tentar dar resposta plausível, ou minimamente, oferecer, aos leitores ou estudiosos da temática, um aparato investigativo, mais rigorosa e cientificamente, bem argumentado. O teórico francês justifica seu “não” às questões, argumenta, então, ele que

Estamos convencidos de que, pelo contrário, o empreendimento “filmolinguístico” justifica-se plenamente, de que ele deve ser plenamente “linguístico”, isto é, deve amparar-se firmemente na linguística propriamente dita. Como pode ser, se o cinema não é uma língua? É o que gostaríamos de tentar elucidar. (METZ, 2014, p. 77)

A argumentação de Metz (2014, p. 77), parte, em princípio, de afirmar, que o estudo e análise do filme tornam-se assunto de interesse para a Linguística, partindo-se de dois movimentos, o primeiro se distingue do segundo. Adiante, passemos às elucidações.

Sabe-se que fora o linguista e professor Ferdinand de Saussure (1857-1913) que fundamentou as bases de um campo mais amplo de investigação científica, a semiologia. Afirmava o mestre genebrino que a semiologia se concebe como um setor investigativo e científico onde a linguística está incluída como um setor menor e particular, o que não a desqualifica pela sua relevância. À vista disso, surgem, pelo menos, três campos de atuação de interesse aos investigadores da linguagem e seus sistemas: i) sistemas não-verbais: código rodoviário, cartografia, número, gestos de cortesia, etc; ii) sistemas transverbais: as palavras de cortesia, a poesia, os contos, os mitos, etc; e iii) sistema com dupla organização (verbal e não-verbal): como a

---

<sup>16</sup> Título original: *Essais sur La Signification ou cinéma* (1968). Trata-se de uma coletânea de artigos publicados de autoria de Christian Metz.

nomeação e as atitudes. Ora, não seriam todos esses investigadores, que atuam nessas três áreas, discípulos de Saussure, no sentido mais restrito da palavra? Complementa sua elucidação, o teórico francês, com a seguinte argumentação:

...reparemos desde já um fato surpreendente: em tese a linguística não é senão um setor da semiologia; em realidade, a semiologia constroi-se a partir da linguística. Em certo sentido, é natural, a semiologia, o que mais importa nela, ainda está para ser feito, enquanto que a linguística está bem adiantada. Temos aqui, no entanto, como que uma leve inversão. Os pós-saussurianos são mais saussurianos que Saussure: esta semiologia com que sonhava o lingüista, eles a constroem francamente como uma translinguística. Não há nada demais nisso: o primogênito deve ajudar o caçula, não o contrário. Aliás, um trecho de Saussure deixa entrever este trança-trança: a linguística, diz, poderia ajudar muito a semiologia se se tornasse mais semiológica. (METZ, 2014, p. 78)

Não é de se surpreender que, a partir desse pensamento acerca do conteúdo semiológico do cinema, diversos elementos, constituintes dos aspectos do discurso imagético, configurem-se como categorias linguísticas explícitas e compreensíveis (ou no mínimo, mais compreensíveis e concebíveis como tais). Para tal, tais elementos que compõem o filme, só se tornam como o dissemos, quando forem analisados pelas suas *diferenças* com a língua. Esse seria o primeiro movimento. Quanto ao segundo movimento do estudo do cinema: dá-se em uma única ação básica, diríamos até substancial, a saber, ao fato de obter com clareza aquilo que não seria constituinte do filme, ou seja, o que o filme não é – ganha-se tempo! –.

Logo, podemos entender que “se chamamos de ‘primeiro’ um dos dois, é por ele ter a seu ativo as aquisições da linguística: por isso nos sentimos convidados a começar por ele. O ‘segundo’ é especificamente semiológico, translinguístico” (METZ, 2014, p. 78),. Porém, não se separam os dois momentos, na prática vai-se de um momento ao outro. À vista disso, notamos que de fato no campo científico da linguagem (a linguística), “graças a sua análise da língua, elucidando o que o cinema não é, nos leva paulatinamente a perceber o que é, isto no próprio movimento pelo qual ela se coroa a si mesma



com uma translinguística (semiologia)” (METZ, 2014, p. 102). Em síntese elucidativa: “é necessário que se faça semiologia do cinema.”<sup>17</sup>(METZ, 2014, p. 110)

### 2.2.3. A montagem: conceito geral

Sabe-se que, modernamente, a montagem<sup>18</sup> perdeu sua “força de expressão”, o que significa que esse tipo de disposição fílmica não tem mais o mesmo papel atualmente, como nos anos de 1925/1930. Embora, saibamos que continua sendo uma fase significativa para a criação no cinema, ou seja, “tem-se que escolher o que se filma e enfileirar o que se filmou” (METZ, 2014, p. 45)

Em geral, pode-se admitir que, a história da literatura e a da pintura, fornece um exemplo de montagem antes da palavra. Para tal, basta analisarmos, pelo menos, duas obras de J.R.R. Tolkien e duas pinturas de Vincent van Gogh. Não é à toa que para Eisenstein “a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição mais tradicional em literatura” são compreendidos como tipos de montagem que prefiguram o que viria a ser o cinema, isto é, “para ele, profeticamente pré-cinematográficos” (METZ, 2014, p. 47). Eisenstein rejeitava a função a qualquer tipo de filmagem que venha a se configurar a partir de um fluxo de criação contínua, seguida de imagens sem interrupções em blocos ou recortes, ou seja, ele só admite o papel de elementos em componentes ou recortes de imagens que seriam, engenhosamente, “montados” por aparatos fílmicos.

---

<sup>17</sup> É o desfecho de seu artigo que se seguiu após a seguinte assertiva: “uma reflexão que levasse em conta ao mesmo tempo as obras dos grandes teóricos do cinema, os trabalhos da filmologia e as aquisições da linguística poderiam paulatinamente – vai demorar – levar, a realizar no campo do cinema o belo projeto saussuriano de um estudo dos mecanismos pelos quais os homens transmitem-se significações humanas nas sociedades humanas.” (METZ, 2014, p. 110)

<sup>18</sup> Segundo Pudovkin (1924), a *montagem* se define como “o essencial da criação fílmica: o ‘plano’ isolado não é senão um pedacinho do cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. Com tão ampla definição, ela se confunde simplesmente com a própria composição da obra.” (METZ, 2014, p. 46)

Tal atitude desse cineasta, seria descrita por Metz (2014, p. 47) como um “encarniçamento” que nega, categórica e rigorosamente, qualquer possibilidade de criação da forma de realismo descritivo na arte cinematográfica. Eisenstein repudia e desdenha o que ao cinema se denominou, comumente, para contextos particulares, de: i) “naturalismo”, ii) “representação meramente objetiva”, iii) “narração informativa”, etc<sup>19</sup>. Para ele, não se admite como uma possível escolha de criação fílmica o registro contínuo de uma curta filmagem, por isso se afirma que “nas grandes coletâneas teóricas de Eisenstein, *Film Form* e *The Film Sense*, emana para o leitor moderno o que teremos que chamar de fanatismo da montagem” (METZ, 2014, p. 47)

#### **2.2.4. “Cine-língua” e cinema-linguagem: uma possível gramática do cinema?**

Nas suas notas, Metz (2014, p. 55) afirma seguramente que “uma língua é um código fortemente organizado. A linguagem uma zona muito ampla: dizia Saussurre que a linguagem é a soma da língua e da palavra”. O cinema, de fato, tem a aparência e estrutura semelhante à estrutura de uma linguagem. Cinema é uma linguagem<sup>20</sup>, e para outros teóricos mais ousados, citemos o caso de Eisenstein, que pensou o cinema em termos de língua. Quanto a isso, é fundamentalmente normal, que ainda assim, a semiologia se interesse por todos os tipos de linguagens (foco de nossa discussão aqui: o cinema). A semiologia pode, bem como deve amparar-se no escopo da linguística, contudo, de modo algum, confundir-se com ela.

O cinema exige uma divisão e recortes em cenas de um dado roteiro, cujas sequências de imagens e planos numerados são organizados para facilitar a rodagem fílmica. Ou seja, duas funções básicas: decupagem e montagem. “É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não se

---

<sup>19</sup> Há ainda formas pejorativas, a saber, “patético” e “orgânico”. (METZ, 2014, p. 47)

<sup>20</sup> Nas palavras de R. Rossellini: “linguagem poética”. (METZ, 2014, p. 59)

lhe tenha imaginado um código” (METZ, 2014, p. 56). À vista disso, como afirma o teórico francês (2014, p. 56), houve quem pressupunha uma organização sintagmática<sup>21</sup> que só podia ter origem, linguística e

---

<sup>21</sup> “Chama-se *relação sintagmática* toda relação existente entre duas ou mais unidades que aparecem efetivamente na cadeia de fala.” (DUBOIS et alii, 1998, p. 558). “F. de Saussurre denomina sintagma toda combinação na cadeia da fala.[...] Contudo, a descrição dos mecanismos da língua unicamente pelo estudo dos sintagmas é incompleta. Faz-se mister distinguir dois eixos: o eixo das relações sintagmáticas e o eixo das relações associativas ou paradigmáticas. A relação paradigmática é a que associa uma unidade da língua realizada num enunciado às outras (não-presentes no enunciado considerado). Quanto à relação sintagmática, esta é realizada com certas unidades presentes no enunciado.” (DUBOIS et alii, 1998, p. 557). Como pudemos perceber, a definição de relação sintagmática e sintagma em Dubois (1998) só adentra no âmbito da linguagem verbal. Para tanto, consideramos importante a definição dada por Greimas & Courtés (2016, pp. 469 e 470) em seu *Dicionário de Semiótica*, visto que abrange outras semioses: **“Sintagma s. m.:** 1. Designa-se pelo nome de **sintagma** uma combinação de elementos copresentes em um enunciado (frase ou discurso), definíveis, não apenas pela relação de tipo ‘e... e’ que permite reconhecê-los, mas também por relação de seleção ou de solidariedade que mantêm entre si, bem como pela relação hipotácica que os liga à unidade superior que constituem. Os sintagmas são obtidos pela segmentação da cadeia sintagmática, sendo que o estabelecimento das relações entre as partes e a totalidade temo efeito de transformar essa cadeia numa hierarquia sintagmática. Acha-se terminada a análise sintagmática quando os elementos últimos, constitutivos de um sintagma, não são mais segmentáveis e não podem mais ser considerados como sintagmas: a descrição sintagmática cede a vez à análise paradigmática. 2. O conceito de sintagma, uma vez dotado de uma definição puramente relacional, é aplicável a todos os planos da linguagem e a unidades de diferentes dimensões. Assim, a sílaba, por exemplo, é um sintagma do plano da expressão em que o núcleo silábico é considerado como o elemento pressuposto em relação com os elementos periféricos, que são os pressupostos. Do mesmo modo, falar-se-á de **sintagmas narrativos**, constituídos de vários enunciados narrativos que pressupõem uns aos outros (a prova, por exemplo). Entretanto, o uso mais difundido tende a limitar o emprego desse termo unicamente ao domínio da sintaxe: no quadro de análise distribucional, sintagma serve para designar os constituintes imediatos da frase que são denominados sintagma nominal (SN) e sintagma verbal (SV). **Sintagmático adj.:** 1. Podendo todo objeto cognoscível ser apreendido sob dois aspectos fundamentais – como sistema ou como processo –, o termo **sintagmático** serve para designar o processo quando o objeto em questão é de natureza semiótica. Por oposição ao eixo paradigmático que se define por relações do tipo ‘ou... ou’ contraídas pelas grandezas que podem ser aí reconhecidas, o **eixo sintagmático** é caracterizado, numa primeira abordagem, como uma rede de relações do tipo ‘e... e’.[...] 3. É sobre esse fundo constituído pela rede relacional de copresença (ou de combinações) que se elaboram relações sintagmáticas mais precisas e coercitivas. Nesse sentido, Hjelmslev distingue três tipos de relações possíveis, reconhecendo, ao lado da simples combinação, relações de seleção (segundo a qual, a presença de um termo pressupõe a de outro, mas não inversamente) e de solidariedade (segundo a qual dois termos se pressupõem um ao outro). Tal tipologia elementar conduz, então, ao reconhecimento e à formulação de unidades sintagmáticas (ou sintagmas), definíveis pelas relações que os elementos constituintes mantêm entre si e com a unidade que os subsume. A sintagmática surge, a partir daí, como uma hierarquia relacional disposta em níveis de derivação sucessivos. Como todo processo pressupõe a existência de um sistema semiótico, não é possível falar em semióticas que seriam puras sintagmáticas, quando mais não seja porque o discurso, seja ele qual for, possuindo sempre uma organização sintagmática, inscreve-se numa intertextualidade e se acha, portanto, em correlação com outros discursos. A dificuldade de estabelecer, na fase atual, uma tipologia dos discursos advém da insuficiência de nossos conhecimentos: mas nem por isso se deveria inferir dessa lacuna a ausência de redes paradigmáticas.”

ontologicamente, numa organização paradigmática<sup>22</sup> prévia, contudo ainda pouco consciente de si mesma.

De alguma maneira, pareceu aos mais “animados” (possivelmente desavisados?) que o cinema seria organizado por elementos processuais e estruturantes que aparentavam a “procedimentos sintáticos”. Daí essa “inocente percepção” por uma ideia de gramática cinematográfica, provavelmente, acabaram por dar “combustível” àqueles que a empregaram como fala, e que posteriormente, foram aceitas como manifestação linguística, isto é, convencionalmente, o filme poderia ter os mesmos atributos de língua, ou seja, o cinema seria uma língua, e porque não dizer, conforme esse pensamento à época: o idioma cinematográfico ou fílmico. Ou seja, os adeptos desse pensamento tentaram antecipar o fenômeno linguístico (a língua), e “pensaram que se entendia o filme por causa de sua sintaxe, enquanto que se entende a sintaxe do filme quando e só quando se entendeu o filme” (METZ, 2014, p. 56)

O enredo de um filme (ou sua “sintaxe”, como queriam dizer os teóricos que defendiam seu estatuto linguístico) nunca pode ser explicado pelo efeito da sobreposição de imagens, a sobreimpressão ou fusão, exceto se para aqueles que assistiram a filmes em que aparecem clara e explicitamente esse efeito de

---

<sup>22</sup> Na nota anterior, já demos uma pequena prévia sobre o termo *paradigma* ou *relação paradigmática* conforme Dubois (1998). Do mesmo, notemos agora, nas palavras de Greimas & Courtés (2016, pp. 358 e 359): “1. **Paradigma s. m.:** **Paradigma** é uma classe de elementos que podem ocupar um mesmo lugar na cadeia sintagmática ou, o que vem a dar no mesmo, um conjunto de elementos que podem substituir-se uns aos outros num mesmo contexto. Os elementos, assim reconhecidos pelo teste de comutação, têm entre si relações de oposição que a análise ulterior pode formular em termos de traços distintivos, permitindo às operações distintivas, por sua vez, que se constituam subclasses no interior de um paradigma. **Paradigmático adj.:** 1. Os termos da dicotomia sistema/processo, de caráter universal, quando esta é aplicada à semiótica, são denominados por Hjelmslev **paradigmático** e sintagmático. Essa dicotomia está essencial e unicamente fundamentada no tipo de relação que caracteriza cada um de seus eixos: as funções entre as grandezas situadas no **eixo paradigmático** são as ‘correlações’ (disjunções lógicas do tipo ‘ou... ou’) enquanto aquelas que têm seu lugar no eixo sintagmático são ‘relações’ (conjunções lógicas do tipo ‘e... e’). A paradigmática define-se, assim, como o sistema semiótico, constituído por um conjunto de paradigmas articulados entre si por relações disjuntivas: isso lhe confere, numa primeira aproximação, a forma de uma hierarquia de caráter taxionômico.[...] 3. A semiótica literária tem em grande conta a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, procedimento que, segundo R. Jakobson, caracterizaria o modo de existência de um grande número de discursos poéticos. É fato que termos em disjunção paradigmática podem aparecer em conjunção (copresença) no eixo sintagmático (uma antífrase, por exemplo, pode manifestar-se sob a forma de antítese). A generalização e uma formulação mais rigorosa dessa intuição jakobsoniana puseram em evidência o papel das projeções paradigmáticas na organização dos discursos narrativos e, particularmente, no esquema narrativo.”

sobreposição de imagens. Porém, a dinâmica narração do enredo nos encaminhará ao entendimento do efeito de sobreposição de imagens. Ou seja, ao entender-se o filme, conseguintemente poderá se entender sua sintaxe, não o contrário. Por isso, nos conta o teórico francês, que Bazin<sup>23</sup> e seus amigos<sup>24</sup>, de mesma perspectiva teórica sobre o cinema, pressentiam o fim de um determinado conceito ou construção de cinema: a montagem. Observemos o seguinte argumento opositivo e crítico à tentativa de uma gramática cinematográfica:

Se o cinema quiser ser uma verdadeira linguagem, pensavam, que ela desista primeiro de ser caricatura dessa linguagem. O filme deve dizer alguma coisa? Que o diga! Mas que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens “como as palavras” e de organizá-las conforme as regras de uma pseudo-sintaxe cuja evidência constrangedora se impunha cada vez menos aos espíritos prontos para o que chamamos – além da “Nouvelle Vague” no sentido estrito – de cinema “moderno”! Não estávamos mais na época da “cine-frase” ou “cine-língua” de Dziga Vertov! (METZ, 2014, pp. 57 e 58)

A cine-língua, antes de mais nada, é um corpus teórico válido e positivamente adequado a uma avaliação enquanto tal. Distingui-la é de suma importância como critério investigativo e científico, pode-se assim afirmar. Pois, há, pelo menos, três perspectivas, a saber, a do crítico, a do historiador e a do teórico. Cada umas dessas perspectivas não coincidem entre si.

A insistência, como perspectiva teórica, de Metz (2014, p. 59) acerca da distinção entre essa linguagem e uma “possível” língua torna-se uma construção teórica: como os adeptos do cinema contínuo ou da “não-montagem” cinematográfica, que se chegaram ao ponto de construir afirmações demasiadamente exclusivas sobre o cinema e sua estética principalmente, tiveram ao menos, a idoneidade (ao nível de um tipo de semiologia intuitiva e espontânea) de não aceitarem qualquer fundamentação conceitual do cinema como língua, contudo abraçaram a existência de uma linguagem cinematográfica.

---

<sup>23</sup> Sua colaboração mais fundamental é “L'évolution du langage cinématographique”, onde se encontram suas famosas teorias sobre o plano-sequência, a profundidade de campo, a filmagem em continuidade. (METZ, 2014, p. 57)

<sup>24</sup> R. Leenhardt, J. Renoir, A. Astruc, M. Martin, entre outros. (METZ, 2014, p. 58)

Vejamos o seguinte, num contexto significativamente amplo que conferimos à cine-língua, notamos que ela originou uma parte considerável que esse período do cinema produziu de melhor em forma de filmes. É devido ao produto originado, nessa época, pelo cinema visto como tal: língua/linguagem, que algo ocorreu nas investigações e críticas aos campos do estudo da arte e da linguagem. Ademais, “a cine-língua é também o nascimento enquanto arte do cinema tout court, algum tempo após a invenção puramente técnica do cinematográfico”<sup>25</sup>. (METZ, 2014, p. 74)

### 2.2.5. Logomorfismo (língua/linguagem) e narrativa fílmica

Pensem no caso da arte da fotografia (considerada parente “consanguínea” do cinema ou uma prima distante e antiquada de zona). As imagens projetadas pela fotografia nunca tiveram o fim de narrar histórias, pelo menos não era essa a sua função original. Se posteriormente acaba por ter essa finalidade “fílmica”, o faz por imitação ao cinema. Diga-se de passagem a existência das antigas fotonovelas ou fotorromances<sup>26</sup> com seus fotogramas<sup>27</sup>. Para corroborar e dar respaldo em discussão neste parágrafo, observemos o seguinte excerto de Metz (2014, pp. 62 e 63):

A fotonovela é frequentemente usada para contar o enredo de um filme preexistente: consequência de uma semelhança mais íntima, que decorre de uma dessemelhança fundamental: a foto é tão inapta a narrar que, quando ela quer narrar, ela se torna cinema. A fotonovela não é um derivado da foto, mas sim do cinema. Uma foto isolada nada pode narrar; evidentemente! Mas por que será que, devido a um estranho corolário, duas fotos justapostas, sejam obrigadas a narrar alguma coisa? Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem.

<sup>25</sup> Conforme Metz (2014, p. 74): “É o que André Bazin dizia a respeito da *avant-garde* no sentido restrito e que podemos estender a boa parte do cinema da época.”

<sup>26</sup> “gênero de literatura de massa, de estilo romântico, veiculadas por revistas especializadas e apresentada em forma de quadinhos fotográficos, com textos sucintos em legendas ou balões” (HOUAISS, 2001, p. 1382)

<sup>27</sup> “1. CINE cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico. 2. FOT cada imagem de um filme (negativo ou *slide*).” (HOUAISS, 2001, p. 1381)

O que possibilita e faz necessário a existência de “adaptações” não é outro aspecto, senão o da condição de estado narrativo que origina-se no enredo fílmico, isto é, o filme, bem como sua narratividade, nos contam histórias contínuas. Entretanto, G. Cohen-Séat não admitia o estatuto linguístico do cinema, pois o que o filme nos “diz” poderia estar na responsabilidade da linguagem verbal. Contudo, para o teórico francês é “como se estivesse além das forças do espírito humano (o do espectador como o do cineasta) recusar um ‘fio’ assim que duas imagens se sucedem.” (METZ, 2015, p. 62). Entenda-se que esse “fio” se trata da narratividade que é intrínseco ao processo fílmico, bem como o logomorfismo (língua/linguagem) que “se dá como se uma espécie de corrente de indução relacionasse apesar de tudo as imagens entre si” (METZ, 2014, p. 62). O logomorfismo, ou a língua como forma da linguagem e vice-versa, conforme a discussão aqui, pode ser tratado ou posto em vista criticamente,

Assim, o que a língua perde vem enriquecer a linguagem. Estes dois movimentos são um só. Tudo ocorre, no cinema, como se a riqueza significante do código e a da mensagem estivessem unidas entre si ou melhor, desunidas – por relação obscuramente rigorosa de uma espécie de proporcionalidade inversa: o código, quando existe, é grosseiro; aqueles que acreditaram nele e que foram grandes cineastas, o foram apesar dele; a mensagem, ao se tornar mais complexa, passa por fora do código; o código, a qualquer momento, poderá mudar ou desaparecer; a mensagem, a qualquer momento, encontrará o meio de se significar de outro modo. (METZ, 2015, p. 65)

Não é à toa que a montagem tendo sido no passado triunfante, e em nossos dias tornara-se mais modesta? Fez-se assim no passado, continuamente faz-se de modo mais tímido, e sem tanto rigor daquele “fanatismo da montagem”, nos dias de hoje. À vista disso, essa cadeia indutiva de produção fílmica assumiu suas consequências linguístico-estruturais. Doutro modo, pode-se asseverar que, antes de qualquer efeito especial do processo de montagem em determinada espécie de filme, “o cinema é uma linguagem”. (METZ, 2014, p. 64)

### 2.2.6. O paradoxo do cinema falado

No interior do cinema mudo encontrava-se o que se denominou como *paradoxo do cinema falado*. Durante esse período (antes de 1930) tal tipologia do cinema, que carregava também a alcunha de cine-língua, era bastante rigorosa entre os adeptos, a tal ponto de criarem uma espécie de aversão dogmática aos idiomas de verdade, como as línguas denominadas naturais (e/ou verbais)<sup>28</sup>. Cogitava-se a certo ponto que o mutismo cinematográfico lhes garantiria a proteção contra as línguas verbais. Seria o medo do “barulho” provocado pela sonoridade linguística e verbal que provocara tamanho medo ao cinema mudo (isto é, aos adeptos e amantes do silêncio fílmico)? “Pois nada disso! Nenhuma época foi mais tagarela que a do mudo. Eram só manifestos, brados, invectivas, proclamações, vaticínios, e sempre contra o mesmo e fantasmagórico adversário: a palavra.” (METZ, 2014, p. 66). Essa “palavra” ausente, poderíamos de certo modo dizer, sinônima de “fala”, acabara por não existir mais, embora houvesse todo investimento dos fanáticos<sup>29</sup> da cinematografia muda contra o que se dispunham a atacar. Ou seja, a “palavra” ausente, que tanto agride quanto sofre agressão, estava por findar no contexto do cinema conforme se passava o tempo.

Diante de tamanho alarde paradoxal, compunha-se mais conteúdo verdadeiro do que se poderia pensar e imaginar à primeira vista. Os antigos processos estruturais (arquitetônicos por assim dizer) verbais, de fato inexistentes do cinema à época, iam, a todo custo, apoderando-se da arte cinematográfica. O cinema silencioso, parecia estar com seus dias contados, a palavra, bem como sua estrutura iam envolvendo-o a um novo paradigma: o

---

<sup>28</sup> Atualmente, em pesquisas linguísticas mais recentes da área de estudos surdos, já afirmam o estatuto de língua natural às modalidades de línguas gestuais utilizadas pelos usuários (falantes) surdos. No Brasil, há os estudos que confirmam e corroboram esta discussão, citemos, como exemplo, a vasta produção acerca dessa temática da pesquisadora, professora e doutora Ronice Müller de Quadros, a saber: *Língua de Herança: Língua Brasileira de Sinais* (2017), *Aspectos fonético-fonológicos da libras* (2015), *Sintaxe das línguas gestuais* (2011), *Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais* (2008), *Desenvolvimento lingüístico e educação de surdos* (2006), *Língua de Sinais Brasileira: Estudos Lingüísticos* (2004), *Educação de surdos: a aquisição da linguagem* (1997), entre outras. Por fim, nosso intuito, para não perder o foco da discussão, não seria adentrar com profundidade no assunto das línguas naturais (incluindo-se as de modalidade gestual ou espaço-visuais).

<sup>29</sup> Metz (2014, p. 66) cita alguns dos mais fervorosos e adeptos do cinema mudo: J. Epstein, René Clair, Louis Delluc, Germaine Dulac, Bela Baláz, Charlie Chaplin, e os soviéticos, etc.



cinema falado. Seria o começo de um ataque a partir da palavra? Percebia-se, nos filmes, dois pontos ou evidências que estariam a favor da investida linguística, a saber: i) a evidência dos letreiros; e sobretudo, ii) a gesticulação dos atores, como no caso de certos movimentos de pantomima. O segundo ponto parecia evidenciar uma espécie de movimento ou processo comunicativo que tinha como finalidade expressar-se através do silêncio, isto é, falar sem palavras. Isso seria um tipo de experiência não-consciente para tentar dizer ou comunicar algo na realidade, seja literário, seja imagético. Em outros termos, o movimento expressivo no cinema mudo não é outra coisa, senão

...uma tentativa inconsciente para falar sem palavras, para dizer sem a linguagem verbal não só o que se teria dito com ela (operação que nunca é totalmente impossível), mas dizer sem ela do mesmo modo que se teria dito com ela. Criou-se assim uma espécie de verborragia silenciosa, ao mesmo tempo agitada e petrificada, um gaguejo exuberante em que cada gesto e cada mímica designam com uma literalidade escrupulosa e desajeitada uma unidade linguística, quase sempre uma frase, cuja ausência (que não teria sido catastrófica) tornava-se mais do que catastrófica já que o decalque gestual a realçava de modo cruel. (METZ, 2014, pp. 66 e 67)

Esse assunto era dificilmente discutido e tratado em 1928. Então, só por volta de 1960 é que se tornou mais discutível no meio cinematográfico. Pensando a respeito disso, de fato, alguns teóricos<sup>30</sup> mais inovadores, não estavam errados completamente, visto que eles suspeitavam e reconheciam que o cinema mudo, na verdade, tagarelava. Embora chegassem a suspeitar sobre essas muitas verdades (evidências), foi porque conseguiram adentrar numa zona mais larga, mais complexa, e muito profunda que os motivavam a abraçar um novo modelo cinematográfico.

Havia ainda aquele receio superficial da linguagem verbal (natural), pois, ao modo que se constituía os fundamentos conceituais do cinema como forma genuinamente linguística, isto é, como fenômeno não verbal de linguagem, supunham categoricamente, de modo confuso, que havia, até então, um processo estrutural pseudoverbal que operava no produto concreto da filmagem, o filme. Apesar de confuso, esse processo ou mecanismo era

---

<sup>30</sup> Entre eles: Marcel Pagnol e A. Arnoux. (METZ, 2014, pp. 68 e 69)

bastante claro a ponto de possibilitar a manifestação do fenômeno da linguagem verbal. A linguagem verbal nesse processo mecânico viria a se tornar um forte e significativo oponente, a tal ponto de vir a ser exigente além da medida. Além disso, e retomando a ideia sobre os estudiosos do cinema,

Um levantamento dos escritos teóricos da época revelaria com facilidade uma estranha convergência nas concepções: a imagem é como uma palavra, a sequência é como uma frase, uma sequência constrói-se com imagens assim como uma frase com palavras etc. Colocando-se neste nível, o cinema, ao proclamar sua superioridade, condenava-se a uma eterna inferioridade. Frente a uma linguagem *complexa* (a linguagem verbal), definia-se a si próprio, sem sabê-lo, como uma grosseira duplicata. (METZ, 2014, p. 67)

Ou seja, para Metz (2014, p. 67), a finalidade desse excerto retirado de um dos artigos de Marcel L'Herbier só serviria para admitir ou postular uma inferioridade que a linguagem cinematográfica poderia exibir e sustentar orgulhosamente. Pois com base em L'Herbier, podemos entender (embora não admitir categórica e rigorosamente), o cinema como linguagem periférica, não é outra coisa, como podemos perceber, uma pobre e vulgar forma de expressão (dir-se-ia linguagem que sustenta uma "condição de plebeu"). A arte cinematográfica, que em secreto, tem pavor de não estar a par de seu semelhante (a linguagem verbal) de "linhagem mais pura". Como pudemos observar, o teórico citado por Metz, não era adepto do cinema como forma de linguagem, e se o era, aceitava-a apenas como um tipo de menor nível entre as demais possivelmente existentes.

Falava-se a respeito do cinema, criticavam-no com agressão como se o filme não pudesse expressar-se, mas os filmes falavam. Isso, no entanto, não era o mais paradoxal. O cinema falado que alterou os filmes, deveria ter alterado as teorias, com o surgimento da palavra no cinema nada fora modificado substancialmente nas ideias sobre cinematografia. Com a chegada do novo cinema, os adeptos mais fervorosos do cinema puro fizeram-se de exigentes e, a certo ponto, não abriam mão dos filmes silenciosos. Pensava-se que a palavra era inútil, que se tratava de um modismo efêmero. Esses amantes mais "delicados" declaravam que, embora houvesse a possibilidade do uso da palavra, não se chegaria nunca a um modo realista.

A expectativa de um realismo bastava para se criarem desafetos aos mais puritanos dos cineastas e teóricos do cinema. Contudo, consentiam com o advento e a inclusão de muitos detalhes novos, a saber, os ruídos e o som musical, porém não a palavra (a fala humana). A intenção, que surgia, era uma espécie de aposta estratégica no “sonoro” (não-verbal) contra o “falado” (verbal). Rejeitava-se, por simples receio, a palavra (a fala), a única entre os sons produzidos pelos homens. À vista disso, surge, portanto, “o filme falado sem palavras, o filme reticente, o filme ornamentado de ruídos de portas e de tinidos de colheres, o filme que geme, grita, ri, suspira, soluça, mas não fala nunca” (Pagnol, 1933 apud METZ, 2014, p. 68)

Tornara-se, pois, temática do campo das ideias essa discussão que admitia o estatuto da fala (da palavra verbalizada). Tratava-se, de todo modo, do consentimento e da inclusão da palavra na teoria cinematográfica. A respeito dos filmes, estes passaram a ser falados, e rapidamente, praticamente todos, e dessa forma permaneceram até os dias atuais. E como era de se esperar, “a palavra se introduziu *de fato* nos filmes” (Leenhardt, apud METZ, 2014, p. 69) a contra gosto dos mais acéticos amantes do cinema sem som verbal (fala humana), cujas convicções se prendiam a determinados pensamentos declarativos que acreditavam na sobrevivência da arte do cinema com a conservação de seu antigo aspecto de mudez. Entretanto,

...os bons filmes falantes são bons pelos mesmos motivos que os bons filmes mudos, e que o falado não terá sido no fundo senão um aperfeiçoamento entre outros, menos importantes no cômputo geral que o primeiríssimo plano, “inventado” muito antes. (Arnoux, 1946 apud METZ, 2014, p. 69)

O cinema falante de Arnoux (1946), só ganhou esse aspecto verbal, quando entendeu que precisava se conceber a si mesmo como uma forma de linguagem adaptável e jamais definitivamente fixa, “suficientemente rica para que as riquezas alheias a enriqueçam” (METZ, 2014, p. 72). E Como se pôde notar, Metz (2014, p. 70) enxerga que há sim um ponto positivo nessa intenção: “enriquecer o contraponto visual de uma dimensão auditiva, de multiplicar o antigo cinema pelo novo”. Ou seja, o elemento da fala, oferece grande relevância para uma composição conjunta, o que dá um aspecto com maior

autenticidade ao cinema, tornando essa composição ainda mais “fílmica” do que jamais fora em seus tempos de silêncio. Esse tipo de processo é como um jogo que torna o aspecto verbal intencionalmente “literário”, o jogo é o mesmo: o texto transmuta-se em imagem capturada, e essa imagem em captura transmuta-se em texto, é esse processo ou jogo de contextos que origina a textura do filme produzido. Por isso, afirma com razão o teórico francês (2014, p. 72): “o filme fala melhor enquanto filme. Não é que o texto tenha forçosamente melhorado, é que está mais de acordo com o filme”.

### **2.2.7. O específico do cinema: o discurso fílmico (arte ou linguagem) e o discurso imagético (linguagem ou arte)**

“O cinema é linguagem artística” (Rossellini, Apud METZ, 2014, p. 75) que se compõe de diversas outras formas de expressão. Essas formas expressivas, embora diluídas no escopo cinematográfico, não perdem totalmente suas leis (a imagem, a palavra, a música, os ruídos etc.) que lhes dão características como tais. Essas formas expressivas ou “linguagens” não se equiparam ao nível do cinema. O filme se apropriou dessas leis que caracterizam as formas expressivas, e em sua origem fundamental, trouxe consigo o *discurso imagético*.

Uma exata e fiel definição de “específico cinematográfico” se constitui a partir de dois níveis de discurso: i) o *discurso fílmico*, e ii) o *discurso imagético*. Por juntar “linguagens” primeiras ou formas de expressão primitivas, no seio da arte, é que o cinema se percebe como linguagem específica, e também como categoria superior arquitetada na zona da arte, enquanto totalidade. Daí que “o filme-totalidade só pode ser linguagem se já for previamente arte”. (METZ, 2014, p. 75)

No interior dessa totalidade existe, talvez ontologicamente, um fulcro mais particular, nas palavras do especialista francês (2014, p. 75), “um núcleo mais específico”. Diferentemente das formas expressivas que constituem o universo cinematográfico, esse núcleo não pode existir de maneira isolada, trata-se, sobretudo, do discurso imagético. No imagético, contrário ao fílmico (só pode ser linguagem se somente for previamente arte), a sequência de

imagens é, antes de qualquer coisa, linguagem. Daí, dizer-se que o discurso imagético é um veículo específico, pois não tinha existência antes da arte do cinema, e com sua origem até 1930 foi suficiente para definir o filme como fenômeno linguístico.

É de senso comum informativo, entre os estudiosos da linguagem e literatura, que a linguagem verbal se emprega de diversos modos utilitários. A linguagem verbal tem seu domínio amplo e multiaplicabilidades para cada contexto comunicativo, seja literário seja teatral, o que pode fazer dela, sem censurá-la, poesia, conto de fantasia, narração, teatro, romance, o que estiver ao seu alcance no escopo verbal. De modo semelhante, não há de se censurar a linguagem não-verbal, isto é, nada proíbe que, num filme de ficção, por exemplo, essa linguagem da imagem total (ou o discurso imagético) venha a se tornar uma arte dentro da zona de uma arte mais abrangente.

À vista disso, observemos o trecho a seguir, que resume o “específico cinematográfico”: “essa ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 2014, p. 76). Como pudemos averiguar, a intenção está na finalidade que abrange apenas dois elementos discursivos (o fílmico e o imagético) que constituem a origem da Linguagem ou arte, visto que ambos os discursos não são línguas.

O discurso imagético (Linguagem ou arte) é complexo, e difícil, de se conseguir codificá-lo, pelos seguintes aspectos: i) é um sistema aberto, ii) constitui-se de imagens, que são suas bases de unidade não discretas, iii) possui inteligibilidade excessivamente natural, e iv) seu sistema está muito próximo entre significante e significado. Quanto ao discurso fílmico (Arte ou linguagem), que origina o filme composto, é um sistema ainda mais aberto, visto que nos oferece, prontamente, elementos ou porções completas de significação.

A fim de fecharmos a discussão aqui sobre especificidade cinematográfica, para entrarmos em outro tópico, queremos, ainda, destacar alguns aspectos desses elementos discursivos do cinema. O filme, como o enxergamos à nossa frente, não é um tipo de fenômeno que a todo tempo está mudando. Isso ocorre devido à compatibilidade de seus elementos discursivos, que o tornam, de certo modo, imutável. Ora, isso é um aspecto intrínseco a

esses elementos, por uma noção, de certa forma óbvia, é que nem um e nem outro é uma língua. Como línguas (destaca-se: as verbais orais, não gestuais) não podem ser empregadas simultaneamente, pois quem fala inglês, não pode falar unissonamente português. As linguagens<sup>31</sup> já admitem esse aspecto de superposição, é possível, simultaneamente, e dentro de certa limitação espaço visual, empregar linguagens verbais orais e linguagens gestuais ou visoespaciais. Quanto às artes – como a dança clássica, o canto sinfônico, a ópera etc. – podem admitir sobreposição em limitações ainda mais amplas. Como afirma Metz (2014, p. 76): “se o cinema dá essa impressão – às vezes enganadora, aliás – de tornar tudo compatível com tudo, é que o essencial nele se dá longe da língua, entre a linguagem e a arte.”

### 2.2.8. A frase no cinema

Reflitamos sobre o seguinte pensamento: a imagem no plano constitui a definição de palavra, e a sequência de planos imagéticos constitui a definição de frase. Isso se deve ao movimento cujos teóricos admitiam a cine-língua, contudo, tal assertiva e modo de pensar causaram uma confusão de início. É necessário, de pronto, elucidar e clarificar doutro modo. Na verdade, a imagem no plano cinematográfico seria equivalente a uma ou mais frases, e a sequência corresponde a um segmento complexo de discurso.

O conceito de frase designado pelo teórico francês está apoiado na noção de frase<sup>32</sup> elaborada pelos linguistas da época. Ele afirma que a frase no

---

<sup>31</sup> Metz, quando escreveu seu livro *Essais sur La Signification ou cinéma* (1968), não tinha conhecimento do estatuto linguístico das línguas maternas utilizadas pela comunidade dos usuários surdos, até porque em sua época os estudos sobre as outras modalidades linguísticas ainda estavam embrionariamente se desenvolvendo. Atualmente admitem-se, oficialmente, as modalidades gestuais como línguas. Por exemplo, a LIBRAS (Língua brasileira de sinais), a LSF (Langue des Signes Française), ASL (American Sign Language), entre muitas outras.

<sup>32</sup> “Primeiro, de um ponto de vista puramente linguístico, a análise de J. Vendryes na qual nos baseávamos neste trecho mereceria diversas restrições, sobretudo depois que os trabalhos posteriores de Noam Chomsky vieram possibilitar novas abordagens do problema da frase. Por outro lado, de um ponto de vista especificamente cinematográfico, é de qualquer modo impossível dizer se o plano corresponde a *uma* ou mais frases: a questão de saber se tais frases seriam de tipo ‘escrito’ ou do tipo ‘falado’, do tipo ‘simples’ ou ‘complexo’, é portanto secundária. Pode-se dizer apenas que o ‘plano’ cinematográfico é muito diferente de uma

cinema designa a frase oral e não a correspondente a frase escrita<sup>33</sup> designada pelos gramáticos. Ao conceito de frase (linguística), Metz (2014, p. 83) recorre a um exemplo teórico do linguista J. Vendryes (1921, in: *Le langage, introduction linguistique à l'histoire*), que tem o objetivo discriminativo sobre os dois tipos de frases (oral ou verbal e escrita): “Está vendo aquele homem / ali / está sentado na areia / pois bem, encontrei-o ontem / estava na estação” (Vendryes, 1921, apud METZ, 2014, p. 83). A intenção primeira, de Metz, não é a de sustentar a correspondência entre sequência cinematográfica e quantidade de frases, isto é, cinco frases equivaleriam a cinco imagens fílmicas (“planos”). Em outras palavras, de modo simples, a imagem captada no cinema é um tipo de “equivalência” da frase verbalizada (oral), não da frase codificada por sistemas de escrita subordinada a “arranjos” e definições de gramática normativa.

De acordo com Metz (2014, p. 84), há um argumento sustentado que afirma, de certo modo coerente, que “o cinema evoca muito mais a expressão escrita que a linguagem falada”. Entretanto, no momento do processo de recortes de elementos da filmagem, o plano de imagem, isto é, o “enunciado assertivo completo” (Benveniste, 1966, apud METZ, 2014, p. 84) corresponde a uma frase emitida oralmente (falada). À vista disso, o discurso imagético (Linguagem ou arte) do cinema expressa um domínio não-verbal. O plano (“frase” ou enunciado declarativo completo) é, na verdade, o menor conjunto “poético”<sup>34</sup>.

A imagem no plano tem sua equivalência à frase por conta do seu estatuto que a condiciona como enunciado declarativo. Mais do que pela sua quantidade de significação (semântica), conceito este difícilimo de empregar,

---

palavra, que ele sempre constitui uma unidade atualizada de discurso e que ele se coloca portanto *ao nível* da frase. É isto mesmo que constatamos no presente texto; mas com isto poderíamos ter evitado de procurar equivalências mais precisas entre o plano e este ou aquele tipo de *estrutura frásica interna* verificável nas línguas. Já que o ‘plano’ *não é feito com palavras*, ele não pode corresponder `frase senão *exteriormente*, isto é, em relação ao discurso”.(METZ, 2014, p. 83)

<sup>33</sup> “Enunciado complexo de asserções múltiplas, delimitado por duas pontuações fortes” (METZ, 2014, p. 83)

<sup>34</sup> A expressão *conjunto poético* se deve a uma menção de Jakobson (1952 apud Metz, 2014, p. 84) a Shimkin, cujo estudo sobre análise dos provérbios afirma o seguinte caso: que no provérbio “a maior unidade linguística codificada funciona ao mesmo tempo como o menor conjunto poético”

em se tratando da linguagem cinematográfica. Daí porque Metz (2014, p. 102) afirma: “o cinema não conhece senão a ‘frase’, a asserção, a unidade atualizada”. Isto é, a imagem é atualizada a todo instante, o que significa que mesmo os planos mais particulares que poderiam corresponder em seu conteúdo a uma palavra isolada, ainda assim são assertivas, o que lhe dá o estatuto de frase ou enunciado completo. Observemos a elucidação dada pelo cine-semiologista francês:

Um primeiríssimo plano de revólver não significa “revólver” (unidade léxica puramente virtual), mas significa no *mínimo*, e sem falar das conotações, “Eis um revólver”. Ele carrega consigo uma espécie de eis (palavra justamente considerada por A. Martinet como puro índice de atualização). Mesmo quando o plano é uma “palavra”, ainda é uma palavra-frase, como em algumas línguas. (METZ, 2014, p. 85)

Destarte, não é de se admirar que aqueles, que almejam por uma “gramática do cinema”, acabaram por “cair num abismo sem projeção”, visto que intencionavam elaborar uma sintaxe do cinema, com sua imagem-palavra, que pudesse alcançar um fundamento intermediário entre o léxico e o sistema morfológico. “O cinema é outra coisa” (METZ, 2014, p. 85), ele projeta a imagem, e imagem é sempre fala, nunca unidade de língua. À vista disso, podemos fechar nossa discussão acerca do aspecto “falado” do cinema retomando a seguinte assertiva de Christian Metz (2014, p. 87), o cinema dá-se dessa forma: “Mensagem rica de código pobre, texto rico de sistema pobre, a imagem cinematográfica é primeiramente *fala*. Nela, tudo é asserção. A palavra, unidade de língua, lhe falta; a frase, unidade de fala, é soberana”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Consideramos relevante a seguinte assertiva de Metz (2014, p. 87), que se trata de uma nota, cujo conteúdo é bastante esclarecedor: “De fato, é cada vez menos certo, sobretudo desde que se conhecem melhor os trabalhos de Chomsky, que a frase seja uma unidade de fala. Num certo sentido, a frase é até uma unidade de língua por excelência, já que uma língua é um sistema que possibilita formar frases. Quanto à imagem fílmica, que só é ‘frase’ pela sua função do discurso, mas pela sua estrutura interna, ela continua sendo, de fato um ‘apax’, mas se integra em unidades maiores que não são ‘apax’. Portanto, era só mais ou menos acertado dizer que “o cinema só sabe falar com neologismos”. Deveríamos dizer que o cinema, *para falar*, só sabe usar neologismos como matéria-prima, mas que, *ao falar*, ele integra tais neologismos (sem por isso alterá-los intimamente) numa ordem segunda cujo pulular não é mais única lei.”



### 2.2.9. Semiologia do cinema: últimas observações

Diferentemente dos seus antecessores, podemos citar aqui o próprio Jean Mitry, que geralmente tinham como escopo a construção teórica, sobre o cinema, um tanto generalista, imprecisa e pouco profunda, e, de certo modo, rasa sistematicamente. Christian Metz inaugura um tratamento que se pretende mais científico e com profundidade teórica, aproximando-se de forma sistemática de cada um dos problemas da teoria do cinema. Seguindo os passos de Charles Pierce e Ferdinand de Saussure, ele nomeia sua teoria de uma semiologia do cinema, tendo como objetivo tão somente a descrição exata dos seus processos de significação/significado.

Segundo Andrew (2002) e Stam (2013), Metz divide o campo do cinema em duas partes, a filmica e a cinemática. I) a primeira compreende as várias relações que o cinema empreende com outras atividades ou ações sociais (produção, recursos humanos e tecnológicos envolvidos, as relações de todo tipo com a plateia) e ii) a segunda: diz respeito aos temas restritos aos próprios filmes, tomados isoladamente, sem considerar as estruturas de produção ou os diferentes efeitos da obra.

O segundo ponto: que é o objeto central de estudo da semiologia cinematográfica de Metz. Para o teórico do cinema, a matéria-prima do cinema são os canais de informação a que prestamos atenção quando assistimos um filme. São os seguintes no quadro abaixo:

:

<b>Canais de informação (Matéria-prima cinematográfica)</b>
1. Imagens fotográficas, em movimento e múltiplas;
2. Traços gráficos que incluem todo o material que é lido, em off;
3. Discurso gravado;
4. Música gravada;
5. Barulho ou efeitos sonoros gravados.

O campo da semiologia está interessado justamente nessa mistura de componentes/materiais que formam uma significação-significado. Metz acredita que há sim uma distinção cultural entre televisão e cinema, visto que aquela pode apresentar os mesmos componentes/materiais desta, o que não resulta numa diferença semiótica como se supunha. Ele constrói sua análise semiológica do cinema a partir da linguística como ciência dos signos (a Semiose). E como se sabe, a semiologia acerca da cinematografia teve seu ponto de partida diretamente na ciência da linguagem. No início de sua carreira Metz indagava-se: “De que maneira e até que ponto o cinema é como a linguagem verbal?” (ANDREW, 2002, p. 175).

Ao investigar em princípio as relações entre significante/significado, ele demonstra que no cinema os significantes anunciam-se estreitamente interligados aos seus significados, diferentemente do que ocorre com a linguagem verbalizada, cujas entidades dessemelhantes e aferidas em páreas se apresentam de forma completamente arbitrária na comunicação. Essa tentativa de distinguir os elementos (significante/significado) tratou-se de ser uma projeção para organizar a expressão e o conteúdo do objeto cinematográfico segundo a perspectiva de Saussure a respeito do signo linguístico. Daí que Metz tentou estabelecer seu intento de explicar o sistema semiótico do cinema e objetivou fundamentá-lo como linguagem na qual a cinematografia se distinguiu da Literatura ao formular uma sintaxe própria.

Não há no cinema, para Metz, unidades menores, que sejam equivalentes aos fonemas da linguagem verbalizada; estes representam e constituem um produto/material de expressão, enquanto que na arte do cinema seriam apenas cinco os materiais/componentes ou canais de expressão (conforme já mencionado acima). Da mesma forma, com relação aos monemas (as unidades do significado), Metz diz que no cinema nada há que se possa comparar a um substantivo e que, uma imagem de um objeto na tela é como uma sentença, uma declaração afirmativa (por exemplo, eis uma pessoa, eis uma igreja ou uma árvore).

De um ponto de vista da funcionalidade cinematográfica, tampouco há semelhança para Metz. Na linguagem verbalizada, trata-se de uma permuta entre a comunicação de falantes e usuários linguísticos, enquanto que no cinema o que se dá é uma projeção de um produto fílmico para uma platéia de

espectadores que reagem como ouvintes passivos. Também inexistem no cinema um “uso comum/ordinário”, prático de seus canais de expressão, de forma parecida como o que há na linguagem verbalizada. De qualquer forma, as críticas que recebera em relação às analogias propostas entre cinema e linguagem, Metz sente-se à vontade para aplicar conceitos da ciência da linguagem (como código, mensagem, sistema, texto, estrutura, paradigma) ao campo da cinematografia quando esses se referem à teoria geral da comunicação. Segundo o teórico, um filme é formado por unidades significantes que constroem a significação por meio de cinco níveis de codificação com articulação própria: i) a percepção; ii) o reconhecimento e identificação dos elementos visuais e sonoros que aparecem na tela; iii) o conjunto de simbolismos e conotações que se dá aos objetos que não pertencem aos filmes, no interior da cultura; iv) o conjunto das grandes estruturas narrativas; v) o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos que organizam, em um discurso do tipo específico, os diversos elementos dados ao espectador pelos quatro níveis precedentes que constituem a linguagem cinematográfica. (METZ, 2014, p. 79)

Uma noção interessante a colocar seria acerca do sistema/texto que, para o teórico do cinema, apresentam-se também pareadas na sua teoria do cinema semiótico. O texto é o desenvolvimento representativo da obra, da filmagem, aquilo que se desdobra temporalmente diante dos olhos do espectador e, também, o lugar onde se encontram todas as mensagens da filmagem cinematográfica. É possível se considerar um texto maior ou menor que um filme particular quando “o texto é um conjunto de mensagens que sentimos que deve ser lido como um conjunto” (ANDREW, 2002, 182). O texto como um todo também influi sobre os códigos nele presentes, determinando-os, alterando-lhes o significado. Daí que seria importante notar que a linguagem fílmica pode possibilitar que sua narratividade se desenvolva, e dessa forma a conceberemos como sistema produtor de significado passível de ser segmentado em uma análise sintagmática. O filme seria um conjunto de imagens sequenciais e planos<sup>36</sup>, e para o conhecer em sua estrutura integral,

---

<sup>36</sup> Segundo Metz (1972, pp. 46 – 47): ...o ‘plano’ isolado não é senão um pedacinho do cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema,

seria necessário colocá-lo como objeto de análise em todos os seus níveis de relevância um após outro.

De acordo com Andrew (1989, p. 225), “o texto organiza as mensagens de um filme ao longo de dois eixos, o sintagmático e o paradigmático”. O primeiro eixo – sintagmático – é aquele vinculado ao desdobramento sequencial do filme, que apresenta, no seu desenrolar, suas mensagens e significados produzidos nas relações de proximidade/contato entre os planos e as cenas do filme. Vejamos bem, é preciso frisar aqui, com base em Stam (2013): quando Metz começara a se orientar pela questão de se o cinema era realmente uma língua (*langue*) ou uma linguagem (*langage*). Então, ele passa a explorar uma comparação dicotômica entre plano/palavra. E segue-se a tabela sobre a distinção dicotômica, demonstrando o conceito que ele formulara:

Plano	Palavra
1. Numericamente infinito;	1. A princípio, finito;
2. Criação do cineasta;	2. Preexistente no léxico;
3. Oferece enorme quantidade de informação e possui uma riqueza semiótica;	3. Oferece uma menor quantidade de informação é de menor riqueza semiótica;
4. É uma unidade tangível;	4. Puramente virtual;
5. Não adquire sentido por contraste paradigmático.	5. Mantém dois tipos de relação: paradigmática (vertical) e sintagmática (horizontal). Conforme Saussure.

Quanto ao segundo eixo (paradigmático): é aquele no qual os significados são o produto das associações de diversos elementos do filme, não necessariamente dispostos em contiguidade e que se aproximam e se atraem por uma lógica de afinidade ou semelhança. Já o sistema do produto cinematográfico é permanentemente uma construção do crítico de cinema ou o

---

do decalque à arte, pela montagem. Como tão ampla definição, ela se confunde simplesmente com a própria composição da obra.

analista, e equivalente a uma espécie de estruturação lógica e racional que propõe a clareza e cognoscibilidade do filme.

A reflexão e o estudo da forma cinematográfica realizada pelo teórico semioticista passam por uma perspectiva temporal, no sentido de que o chama a escolher por um dos dois campos de análise e pesquisa, a projetar ou apontar um determinado futuro para o cinema, baseado no conjunto de possibilidades cinemáticas não exploradas pelos realizadores do passado ou pelos atuais ou, por outro lado, voltar-se para a história prévia do cinema e, observando a maneira como os códigos foram sendo utilizados ou derivados em subcódigos, explicar as determinadas escolhas analíticas, em vez de outras. Metz optou pelo segundo caminho, retomando Mitry, ele segue uma abordagem da análise do realismo da imagem, do papel modelador da narrativa e as conotações superiores de um filme, concentrando-se nas duas primeiras.

A teoria semiótica do cinema entraria exatamente neste processo, apontando para uma cinematografia do futuro, ou seja, uma filmagem de possibilidades ainda não experimentadas ou reprimidas. Tal processo exigiria responsabilidade, pois seria um movimento de criação de novos significados, que por sua vez, não deveria ser acessível às influências da ideologia dominante. Este então é o projeto de Metz e outros cine-semiologistas: criticar o cinema atual (libertando-o, objetivando-o a novos experimentalismos), apontar para um novo cinema possível que possa por sua vez nos libertar através da construção de uma nova visão de realismo conforme expressão do mundo.

### **2.3. Teoria da Tradução Intersemiótica – Julio Plaza**

O livro *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza (2017), respalda-nos e, não por ser uma simples obra que tenta trazer discussões importantes ao campo do que trata o seu próprio título, e à visto disso, sabemos que o autor tenta explorar questões relevantes ao que nos instiga a dissertar acerca do

nosso tema em questão: a cinematografia, bem como sua linguagem; a literatura, esta a passar pelo processo de adaptação fílmica; o gênero literário para o plano de imagens, a condição que o cinema traz para transpor os elementos do filme; etc. Portanto, buscamos para este trabalho os fundamentos gerais da teoria da transmutação em Plaza, direcionaremos nas suas noções: em primeiro plano, sobre o processo de transposição como processo poético-artístico e historicista, conseguintemente, transmutação intersemiótica como pensamento em signos, e fechando a discussão sobre a tradução intersemiótica como processo de transcrição de formas.

### **2.3.1. Considerações iniciais: o processo de transposição como processo poético-artístico e historicista**

O tema em questão proposto inicia-se a partir de uma exposição acerca do que ele põe em análise como início da discussão sobre tradução intersemiótica. A noção de história é o objeto de discussão para esse ponto da transposição intersignica, não há nela uma correspondência com o que se entende por momento evolutivo lógico, acontecimento verdadeiro, o que há é a expressão, esta possui consciência linguística, mas não de uma linguagem qualquer, é expressão linguística da arte.

A linguagem da arte para Plaza (2017) não traz em si uma informação evolutiva, nem progressiva ou regressiva, o que há nela, de conhecimento informativo que substitui a informação evolutiva, é a transformação: o lugar do movimento e do pensamento analógico. Daí, a partir de Plaza (2017, p. 1) diz-se: a ação analógica histórica, entendemos nós como ação temporal, sobrepõe-se ao próprio momento histórico interpretado como fato processual evolutivo, bem como diacrônico e ainda lógico. Como havíamos asseverado: Não há no momento histórico uma ação evolutiva, nem lógica.

Dando continuidade à nossa discussão, levantamos um questionamento elementar: o que seria essa arte? Vejamos, não há outra condição de resposta a tal pergunta, senão pelo viés do próprio especialista: “A operação da tradução de cunho intersemiótico – por mim concebida como forma de arte e

como prática artística na medula da nossa contemporaneidade –...” (PLAZA, 2017, p. XII). Como notamos, agora, fica claro que a arte é vista, no autor em questão, como processo tradutório de natureza intersígnica (isto é, intersemiótica). E o que nos interessará durante todo o nosso texto será a relação da literatura e cinema.

Voltando-nos ao problema da ação transformativa. Segundo o autor de *Tradução Intersemiótica*, a noção histórica não deve dar lugar ao pensamento contínuo, sucessivo e sequencial de fatos na história. Ora, a ação tradutória, que é essa ação em movimento, ela modifica o evento temporal, modifica também sua verossimilhança. O fato verdadeiro não se liga ao que costuma entender-se por fidelidade. Plaza (2017) afirma de fato que o processo de tradução, como processo ou trânsito criativo – criação porque é o artista, tal qual se compreende pela figura do tradutor, o operador da própria verdade – nada tem a ver com o que já disséramos antes: com o fato verossímil.

É nesse fato plausível em que o processo ou ação tradutória se insere como elemento transformador, em movimento. Tendo como escopo de transformação as linguagens, o trânsito criativo ou a operação de tradução relaciona-se aos fatos que se efetivam a partir dos três momentos em movimento, isto é, realizam-se nas esferas do presente, do passado e do futuro, bem como nas categorias de lugar e tempo. Ou seja, seria nesses momentos e categorias inter-relacionadas que se justificam as transformações das estruturas linguístico-semióticas no processo tradutório intersemiótico.

Não estamos descartando aqui a questão histórica como elemento factível para o processo transformativo (entendamos de vez aqui: o processo transformativo ou transmutativo, ação tradutória, trânsito criativo, entre outros, são expressões equivalentes à tradução intersemiótica). A história é elemento que realiza o processo tradutório. A ação tradutória se dá na história, mas não mais como fato progressivo, senão como fato em movimento, transformador. E que comportamento dinâmico e humano não seria, senão a leitura para que possamos apreender o fato histórico? O fato histórico como momento passado, ganha sentido e justifica-se tão somente pelo ato da leitura. A leitura projeta a alma do passado, reanimando-lhe os fatos e acontecimentos históricos.

Plaza (2017) enfatiza os três momentos, apontados logo acima, com a atividade da leitura, e esta ligada ao fato histórico (ou a história). A história que,

realizada no passado como produto de consumo, é relançada ao futuro, e as questões, informações, e fatos já lidos, então, são incorporados ao tempo atual, isto é, o presente. Atentemo-nos, os três momentos não são, nada menos ou nada mais, que a projeção da realidade do ser humano na história. Como havíamos frisado, o caráter histórico da realidade é objeto mutável para o processo da ação transformacional e intersemiótica, pois conforme Plaza (2017, p. 2):

Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.

Essa relação presente/passado/futuro é bem concebida e de certa forma bem vista pela história como fenômeno linguístico (fala-se de linguagem propriamente) e também por esse fenômeno como momento histórico. Em palavras mais compreensíveis, conforme Plaza (2017), esse fenômeno, em movimento, é a visão da história como linguagem e/ou da linguagem como fato histórico que nos ajuda a compreender com maior clareza essa relação dialética entre esses momentos temporais que se dão no instante histórico, e se realiza na apreensão da ação tradutória.

A ação tradutória como ação da arte torna-se objeto de estudo, e Plaza (2017) apoia-se no pensamento benjaminiano<sup>37</sup>, pois segundo o crítico semiótico, esse objeto de estudo (a arte como ação tradutória), abrange dois pontos problemáticos: a questão que se encerra na descrição diacronia e outra que se encerra na descrição sincronia. Esta reflete não somente na produção literária de um momento na história, num instante dado, mas também reflete e pondera acerca de uma outra parcela literária que é produto de uma herança histórica. E esta herança histórica que é produto da tradição dos antigos artistas (ou agentes da ação tradutória) deve ser considerada no período em

---

<sup>37</sup> Segundo Benjamin (1980, p. 23): “Toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas da tradição e a elaboração das formas de recepção”.



questão como tão somente produção que permanece vivificada e/ou revivida no momento presente.

Plaza (2017) refere-se, também, para o que acima ele nomeou de “descrições” (a diacrônica e a sincrônica), como critérios. O primeiro critério, o diacrônico, está para o tempo, por isso se diz historicista, assim como o segundo critério, o sincrônico, está para o espaço, daí dizer-se estético (por isso: poético-artístico). Ora, para o historiador, que trabalha com a primeira descrição, ou critério historicista, importa tão somente os fatos tais como se dão no instante temporal, ou seja, o pesquisador historicista está interessado nos momentos que se realizam a partir da relação tripartida temporal, isto é, no presente/passado/futuro.

É com um olhar de ruptura, em diálogo com Benjamin (1980) e Haroldo de Campos (2010), que Plaza (2017) faz questão de frisar que essa acepção histórica da ação tradutória é enxergada como um pensamento dialético – entre diacronia e sincronia – que constrói um produto ou torna-se apropriação reconfiguradora do pensamento estético e historicista literário. Ora, o conceito benjaminiano historicista entrevê, com uma ótica muitíssima radical, esse produto estético e/ou sincrônico, por isso, pode-se pensar que há um pensamento particular, singular, e deveras privilegiado, visto que é na história como movimento transformador que esse processo ou ação tradutória se instaura. Desse modo, é seguro afirmar o seguinte: “Em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética..[...].” (CAMPOS, 2010, pp. 2014 - 2015)

Dando continuidade à discussão acerca das categorias temporais (presente/passado/futuro), Plaza (2017) ainda traz outro conceito, bastante pertinente, a partir dos pensadores acima citados, o que ele chamará de recordação ou re-invenção. Esse conceito é um tanto simples: seria tão somente fazer do passado um elemento capturado na ação tradutória como objeto reinventado a um projeto de uma face semelhante no presente. Entretanto, não reconhecendo esse objeto como o foi em sua aparência verdadeira, ou seja, é um apoderar-se da imagem como recordação, dando ao espectador uma figura cognoscível de sua atual aparência, sua nova face, que se assemelha à passada, embora, apenas simulacro.

Como já afirmamos, a ação de transposição é um processo dialético/dialógico – na relação sincrônica e diacrônica –, visto como atividade artística que não pode escapar do momento histórico, e vinculado a esse, o fenômeno estético-poético. Daí dizer-se que tal prática, é um encontro e desencontro consigo mesma (como parte estética) e com o temporal (como parte histórica). Para tanto, devemos entender que

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente-futuro, já que implica duas operações simultâneas e não antagônicas: de um lado, apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 2017, pp. 5 e 6)

Ora, e como se dá essa relação operativa entre esses três instantes temporais históricos? Não há outra resposta, senão pelo ato de criação/tradução/transposição. Criar, a partir do presente, é ter em vista que tal aspecto temporal de atualidade é percebido em ação opositiva aos demais, quer-se dizer: presente opõe-se aspectualmente entre tempo já passado (doutra forma: pretérito) e tempo aspecto-temporal do futuro, de outra maneira, o tempo em ação a se realizar. Portanto, a ação transpositiva não é outra coisa, a não ser uma espécie de intervalo que nos mostra uma imagem temporal passada como representação, utilizando-se o conceito de Plaza (2017): a ação tradutória ou processo transformativo realiza-se como um “ícone”, “mônada”. Daí, conclui-se que: a ação transformativa é tão somente uma produção reconfigurativa de mônadas (imagens/representações) da história.

A tradução intersemiótica traz o passado em forma de recortes no instante recente, atualizando-o, operando com esse instante ocorrido, a remover, a partir dele, elementos originais ao momento em que se dá o instante histórico atualizado, hodierno. Veja! Doutro modo: nessa relação de instantes (passado/presente) há uma concomitância causal de influências, o presente, que extrai mônadas originais do passado, para o atualizar, tão só e reciprocamente, influencia esse passado e é por ele também influenciado. Por

consequente, a ação tradutória e /ou transformativa sincrônica (poética/estética) em diálogo com a histórica (diacrônica) age funcionalmente como realizações do artista (tradutor), do poeta, do escritor, bem como fazendo desse agente transformador um atuante nesse processo intersemiótico, transformando as representações, sejam elas estéticas ou temporais, também em “anti-história”.

Segundo Plaza (2017), quando se está operando (atuando a partir de ações transpositivas) com um aspecto que já se realizou, deve-se atentar com a questão que se fecha no problema de valor. Ora, valor aqui não é outra coisa, senão o apreço que se deve ter ao objeto histórico, contudo não é ao dado do passado que se deve valorizar, deve-se atentar à referência a uma situação já dada, que se realizou na história, e que de tal forma esse momento realizado e percebido na ação tradutória possa ser capaz de resolver uma problemática atual, no instante presente, e este presente também deve, concretamente e com precisão, se efetivar, projetando-se no tempo realizável, futuro. Concluindo esse parágrafo: A primeira instância é uma realização dialética, onde o presente atualiza o passado para prepará-lo no futuro, distanciando este futuro indefinidamente para o realizável da ação tradutória. O passado constitui-se como valor (como já disséramos: um apreço histórico) na ação presente, e o futuro que evoca o passado trata-se de um “fantasma” nostálgico e relativo à moda. (PLAZA, 2017, p. 6)

O momento sincrônico, isto é, o estético (em diálogo com o diacrônico) é ponto chave para tradução – transposição –, visto que essa ação transmutativa movimenta, transforma e age sobre o contexto da realidade em que se insere todo e qualquer momento histórico vivido pelo homem. O homem e sua história são modelos significativos à transformação intersignica (frisamos apenas como exemplo didático: da literária à cinematográfica) nos momentos cujos detalhes demos acima, ou seja, na relação temporal presente/passado/futuro. Por isso, nessas instâncias que o momento sincrônico analisa o fato histórico como uma possibilidade da realização, da transmutabilidade, bem como forma plástica, fluída no decurso temporal; e também como mônada (entenda-a, a partir de Plaza, como representação ou figuração do fato histórico).

Júlio Plaza (2017) afirma que enquanto a arte (seja ela a transmutação, visto que é objeto de discussão aqui) recupera o momento histórico ao nível de produção: realização para fins quaisquer, a visão estética (sincrônica) recupera

a história ao nível de consumo, diríamos até mais: recupera-a ao nível da comercialização e custo/benefício. Como exemplo do modo de recuperação da história, cita-se Picasso. O objeto exemplificativo seria a pintura *Guernica*: que tem como ponto de partida uma crítica polêmica diante do fato histórico vivido pelo pintor. A partir dela, Picasso recupera o fato do passado para pôr à exposição o que havia de incômodo na realidade de seu contexto em realidade, histórico, isto é, “o mal-estar que o presente produz”. Daí que a ação tradutória (ação artística) é objeto usado como mônada para dizer ao futuro o que houve no passado, não fazendo apenas do modelo que realizou-se como instante nostálgico, mas para descobrir, na história, as causas, os fatos, os limites e procedimentos originais e únicos da arte.

Façamos aqui uma breve análise do papel da mônada para ação tradutória. Já vimos que mônada é um tipo de modelo da realidade, uma representação da vida histórica e comum do homem, uma figuração/imagem realizada nas três instâncias temporais presente/passado/futuro. Ora, há algo ainda a declarar sobre sua estrutura interna, quando esta mônada, mergulhada nas camadas históricas, se efetiva no fato, podemos distinguir, a partir dela, três conduções temporais (ou vetores, como afirma Plaza): a) o vetor para o passado: a mônada é dominante e apropria-se do momento que realizou-se para re-configurar a história; b) o vetor para o presente: a mônada, como seu aqui-agora, introjeta a história na atualidade, c) o vetor para o futuro: a mônada caracteriza o fato temporal passado, como símbolo do que irá se realizar, por isso afirma ele: “o valor de um símbolo é servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro” (PLAZA, 2017, p 9)

Como víamos, trata-se, tão somente de processos de transformação, transformação intersígnica, transformação semiótica, transformação artística, etc. Tais recursos são como modelos que organizam e estabelecem os fundamentos concretos e históricos dessas formas artísticas (traduções), principalmente dos processos da sociedade humana como forma de recepção. E como bem afirma Plaza (2017, p.10):

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados

tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.

### **2.3.2. A tradução ou transmutação intersemiótica: pensamento em signos**

O signo trata-se de uma entidade complexa, não um bloco ou construto único, formado de relações triunitárias (ou triádicas, como afirma Plaza), que têm um aspecto intrínseco, e são capazes de caracterizarem o processo signico como seguimento contínuo e um vir-a-ser, condições estas que fazem dele um sistema relativo a uma espécie de regulamento geral e fluente, a transformar e/ou a transmutar a realidade, possuindo um poder de gerar a si próprio como competência do próprio processo.

Ora, desde agora e já definido a entidade signo, deve-se atentar que ele é uma ferramenta de caráter lógico e racional, um aparato linguístico que explicita, deixa claro, e traz à luz uma ação a partir dele mesmo, o signo é objeto da ação, por isso, dizer-se ação do signo. Outra coisa não seria, essa ação denomina-se semiose: que é a ação transformativa/transmutativa de signos em signos, em outras palavras, signos linguísticos em signos semióticos. A semiose se dá por uma ação de momentos sucessivos e sequenciais, além disso, é causa ininterrupta no processo atuante.

Veja bem: a semiose caracteriza-se por ser um processo atuante e intrínseco da essência da linguagem, e não somente isso, essa ação tradutória (transmutativa) também é um processo que interage com o pensamento. Ou seja, os pensamentos existem pela própria intermediação das ações e transmutações dos signos, visto que todo e qualquer ser pensante age e manipula seus pensamentos com essa entidade linguística, chamada signo. Por isso, pensamos em signos e a partir de signos. Ora, trata-se de uma ação que gera uma cadeia semiótica, ligações de signos com signos que vão *ad infinitum*.

A semiose como ato tradutório, age tão somente na manifestação da transmutatividade do signo em signo, o que isso quer dizer que traduzir como forma de pensamento também o é inevitavelmente uma ação tradutória, em outras palavras: tradução e pensamento se equiparam como forma de transmutabilidade sígnica. A manifestação do pensamento como ação tradutória se dá a partir daquilo que temos decorrente do fluxo de consciência, essa particularidade mental humana parece estar apta a armazenar espécies de entidades sígnicas ou entidades que se assemelham a signos, desde figurações imagéticas, sensações, afetos, sentimentos, e/ou ideias (concepções) manifestadas de outras formas representativas que podem servir equivalentemente como as entidades linguísticas (os signos) apontadas aqui, mediante Plaza.

Não há outra maneira de conjecturar tal afirmação acima: sejam essas entidades manifestadas a partir dos pensamentos, sejam os pensamentos também ações transmutativas, daí convenceremo-nos de que todo pensamento age sobre outro pensamento. A ação do pensamento sobre outro pensamento: tradução, transformação intersígnica. Isso mesmo: qualquer pensamento que haja, essa ação ou manifestação, equivalente à semiose, é tão somente ação tradutória, visto que transposição de outro pensamento pelo pensamento parece reduzir-se a uma tradução ou interpretação entre entidades sígnicas.

A ação pensante resulta numa cadeia interior de formas (entidades) sígnicas. Essas formas sígnicas, chamadas de pensamento, precisam passar pelo processo tradutório, onde a ação transformativa faz dele (do conteúdo da ação pensante) um encadeamento de expressões concretas e materiais linguísticos que dão possibilidade à formação interativa e comunicativa entre aquele que emite esse conteúdo e aquele que recebe o conteúdo. Por isso, conforme Plaza (2017), as entidades sígnicas, sejam elas como forma de pensamento ou material linguístico, são as únicas formas que transitam entre a realidade, entre o que se denomina de mundo interior e exterior. O pensamento na forma mais internalizada, possibilita, de qualquer maneira, a comunicabilidade inter-social, isto é, desde que sua ação transponha os limiares do emissor (o eu) aos limiares do receptor (o outro) a partir da ação intersígnica, portanto, dialógica.

O pensamento na sua existência interna, no interior da capacidade cerebral – a mente –, atua como signo em disposição de formulações de expressões e transformação em matéria linguística. Nada além do interior projetando-se ao exterior, isto é, o material mental (o pensamento) sendo “arremassado” e transmutado ao material da linguagem, de outra forma: passagem de signos virtuais<sup>38</sup> (pensamentos) a signos materiais (linguísticos). A partir desse fenômeno ocorre então a ação comunicativa e social. Como o pensamento exerce influência sobre a ação linguística, e essa ação da linguagem recai sobre a ação mental, pode-se afirmar que ambas as ações funcionam inseparavelmente, comutam na ação comunicativa e social entre emissor e receptor.

A linguagem é povoada por limitações, entretanto é a partir dessas insuficiências que ocorrem no âmbito da linguagem que o pensamento se circunscreve como ação e formulação de expressões. Isto é, o ato tradutório por qual o homem se utiliza a fim de entender-se e ser compreendido na ação comunicativa, é tão somente um ato limítrofe entre o que pode ser dito e o que pode ser pensado. O ser humano, projetado como capacidade de dar sentido à realidade no mundo, age sobre ele com intuito de educar o mundo (diz-se as pessoas), e reciprocamente é educado pela realidade no mundo que se efetiva na ação tradutória, ou seja, os signos fazem parte do pensamento humano, e é no pensamento humano que os signos se realizam na transposição para a ação linguística.

O ser humano vive na sua coletividade sócio-cultural, interage uns com os outros a partir de formulações sógnicas. Como já havíamos discutido, as formulações sógnicas se dão a partir da atividade inter-social e linguística entre agentes emissores e receptores numa dada comunidade de falantes. E qual a função do signo nessa atuação interacional? O signo é atuante mediador, elemento de mediação como entidade sócio-cultural e que contém um aspecto que se pode admitir como unicamente derivado da razão, um conhecimento puro e inerente à capacidade mental do ser humano. O signo é emissário primitivo da ação mental e da linguagem.

---

<sup>38</sup> Peirce (2012) concebe os signos do pensamento como entidades que contém um significado virtual.

A linguagem por si mesma é uma atividade social, visto que qualquer que seja o conhecimento, ele o será objeto de mediação pela linguagem, que atua como propriedade da coletividade entre os emissores e agentes receptores na comunicação, jamais individual e privada. Ora, tendo, a linguagem, uma qualidade naturalmente social, é nela que aqueles três aspectos temporais mencionados acima – presente/passado/futuro – realizam seus possíveis sentidos, integrando indivíduos numa dada comunidade de falantes, e além disso, exaurindo qualquer possibilidade de aspecto privado, visto que é na coletividade entre seus falantes numa dada sociedade onde o sentido se faz eminente e egrégio. A coletividade entre os humanos traz para dentro de sua sociabilidade a capacidade linguística de poder enriquecer coletivamente o significado e/ou sentido dado na comunicação por meio da linguagem (entenda-se, aqui, linguagem como fenômeno que efetiva-se como atividade tradutória de mediação para realização dos signos do pensamento para realidade no mundo) como ação tradutória sígnica, bem como ação transmutativa/transpositiva intersemiótica. E conforme Plaza (2017), o pensamento é intersemiótico, visto que, nele, a transposição por viés linguístico se dá na transmutação de signos para signos, doutro modo: o processo de semiose.

### **2.3.3. Tradução intersemiótica ou transmutação: transcrição de formas**

O processo tradutório intersemiótico recebe uma outra designação conforme seu movimento perspectivo, o de transito criativo. Como sistema de *transcrição de formas*, ele se direciona a uma meta semiótica: inserir-se no conjunto de traços e características inerentes aos diversos signos. Cumprindo tal intuito, o processo objetiva busca esclarecer as estruturas desses signos e suas relações em cada sistema arquetônico. Quando o foco está no procedimento tradutório, são essas relações de estrutura que mais interessam para buscar a compreensão organizacional que regem a tradução. “Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas”. (PLAZA, 2017, p. 71)



A forma, de acordo com Plaza (2017, p. 71), pode ser apreendida por três modos de captação ou aproximação, direcionando-se à transmutação fundamentada naquilo que é equivalente nas diferenças. São os seguintes: i) captação da norma na forma, observando seus aspectos regentes como a regra e lei estruturante, ii) captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo, e iii) captação da forma, como ela se apresenta diante de nós como qualidade sincrônica, na direção de nossa percepção, quer dizer, como efeito estético entre um sujeito e um objeto.

### **Norma e forma: lei ou regra estruturante**

Parte-se de antemão sobre a ideia de forma existente como processo de tradução, quer dizer, nas palavras de Walter Benjamin (2008, p. 26), “a tradução é em primeiro lugar uma forma”. Os princípios de lei ou normativos regem essa forma (estética antes de qualquer coisa), impondo-lhe uma conduta. Esse comportamento, imposto pelas normas, causam certos impactos na sua configuração, ao mesmo tempo em que essa organização se transmite dentro de seu sistema.

E como entender o papel empregado pela norma na forma? Com base em Julio Plaza (2017, p. 72), O conceito chave para entender a função da lei na forma, se dá a partir da compreensão da noção funcional do *legissigno semiótico*<sup>39</sup>. São exatamente os legissignos semióticos que têm como exercício

---

<sup>39</sup> “Um legissigno é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legissigno, (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, mas um tipo geral que, há concordância a respeito, será significante. Todo legissigno ganha significado por meio de um caso de sua aplicação, pode ser denominado Réplica. Assim, a palavra ‘o’ comumente aparecerá de 15 a 25 vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada ocorrência singular é uma Réplica. A Réplica é um sinssigno. Dessa forma, todo todo Legissigno requer Sinssignos. Todavia, estes não são Sinssignos ordinários, uma vez que são ocorrências peculiares, encaradas como revestidas de significação. Nem a Réplica seria revestida de significação não fosse a lei que lhe confere tal significação.” (PEIRCE, 1993, p. 100 e 101). Ademais, com base em Peirce (1993), Plaza (2013, pp. 76 e 77) formula três categorias ou grupos de legissignos, a saber: “*Primeiro grupo*: Legissignos-Icônicos-Remáticos. Este privilegia as relações de semelhança e a função poética. Atua por coordenação, tendo, portanto, um caráter pansêmico e um áximo de ambigüidade. Ao mesmo tempo, fornece-nos as condições para a montagem ou organização sintática, ou de referência de meios. Este legissigno, ao mesmo tempo em que delimita a estrutura sintática (LS), cria também o caráter do Objeto Imediato (IC), sendo ainda

a função de norma e estrutura. Além disto, e ao mesmo tempo, eles também emprestam um significado a essa forma, isto é, eles atribuem à forma a designação de “forma significante”.

Esse signo normativo possibilita uma organização dos outros signos, tem função regente de fundamentar uma ordem sígnica. Essa ordem tem a função de nos proporcionar, pelo menos, dois movimentos, a saber: i) distinguir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, e ii) condiciona a criação de uma síntese. Como pudemos perceber, o legissigno ou signo normativo nos fornece a relação da propriedade invariante na propriedade de equivalência entre dois signos. Para o legissigno, em si, há três tipologias funcionais fundamentais e explícitas: i) *Legissigno transductor*, ii) *Paramorfismo do legissigno* e iii) *Legissigno como otimização*.

No movimento de um signo para outro, isto é, na conversão do signo de origem para o signo tradutor, isso se dá numa passagem de uma ordem para outra ordem. Na intermediação entre os movimentos sígnicos o rumo a chegar é que haja perda ou ganho de informação estética. O ato tradutório ou transitivo transmutativo como forma estética, não é simploriamente um movimento de transferência de unidades de categoria semiótica, linguística (verbal ou textual) para outras unidades de mesma categoria, de estruturas complexas de um sistema sígnico para outro. Ora, toda unidade ou complexo constrói seu sentido e significação numa unidade ou complexo, seja maior ou menor, incluindo ou excluindo essas unidades ou complexos. De todo modo, não há possibilidade de um movimento legítimo e compatível na tradução de um termo a outro, seja lá que tipos de unidades ou complexos semióticos estejam envolvidos no processo tradutório ou transmutativo. Voltando-se à função do legissigno

---

aberto à interpretação (RE) que se suspende no nível do interpretante imediato. [...] *Segundo grupo*: Legissignos Indicativo-Remático e Indicativo-Dicente. Estes providenciam as condições para a montagem ou organização semântica, isto é, de referência. Ao mesmo tempo que estruturam a tradução (como signo de lei), indiciam seu original pela contigüidade. Criam-se, assim, condições para o estabelecimento de interpretantes imediatos e dinâmicos. Vê-se, a partir disso, que toda tradução é um legissigno indicativo como significado dinâmico de seu original. [...] *Terceiro grupo*: Legissignos Simbólico-Remáticos, Simbólico-Dicente e Simbólico-Argumento. Ao mesmo tempo que todos eles fornecem as condições para se operar de forma estruturada, os diversos legissignos fornecem também maior ou menor grau de abertura à interpretação, gerando interpretantes que vão desde a máxima ambigüidade até significados convencionais. Estes legissignos privilegiam os aspectos do reconhecimento como transdutores de “universais” ou “conceitos representativos” e procuram os caracteres de invariância nas equivalências. Impõem à percepção caracteres gerais que deverão ser classificados no conjunto de objetos reconhecidos numa classe existente. Dependem, por isso mesmo, de hábito, uso, memória e repertório.”

transductor, seu papel é ligar-se a um fator econômico entre os signos. Dessa forma, o legissigno transductor “estabelece uma rede de relações e conexões internas entre forma e significação que se imprime na sintaxe e configura os caracteres de seu Objeto Imediato” (PLAZA, 2017, p. 72), acrescenta mais Plaza no mesmo trecho: “A tendência do legissigno como Transductor<sup>40</sup> é a de conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência.”

O aspecto funcional tipológico do legissigno que é responsável pela diversidade estrutural é o *paramorfismo*. Embora encarregado da diversidade na estrutura do objeto estético, ele preserva a sua unidade significativa. Ou, além de admitir um objeto estético (uma obra de arte e de sua série), este objeto pode ser desenvolvido e estruturado a partir de variados signos, todos eles com aspecto de equivalência, em outras palavras, atribui-se, pelo paramorfismo, ao objeto artístico características semelhantes de estilística. Admitir a pluriformidade é desmitificar o conceito de originalidade (criação). Para fecharmos a discussão: o aspecto funcional paramórfico no legissigno constitui referência e diferença no objeto, preservando seu significado. À vista disso, “este signo de lei nos fornece então as condições para estabelecer o estudo comparado das artes, visto mais como comparação de formas-significantes e menos como comparação de ‘conteúdos’”, afirma Plaza (2017, p. 73)

Quanto ao signo normativo como processo otimizador, seu papel seria tão somente melhorar, bem como nos levar a reconhecer o aspecto metalinguístico do ato de tradução. A otimização se daria, por um viés analítico, cujo método teria a finalidade de obter os melhores resultados. Em síntese, o signo de lei é um processo, em si, de otimização. Ademais, o legissimo reconhece o signo através dos “conceitos representativos”, alguns

---

<sup>40</sup> Salientamos uma observação do próprio Plaza (2017, p. 77) acerca da importância do legissigno para a tradução: “Sem o legissigno como princípio eu governa, como estrutura significativa, como lei que preside a toda organização de linguagem (mesmo que esta organização seja *sui generis* e que sua lei, conseqüentemente, se estabeleça *ad hoc*) nenhuma ordenação seria possível. É o legissigno, por assim dizer, que regula o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e otimização. Sem o legissigno, por exemplo, um ícone não passaria de mera possibilidade irrealizada. Para se realizar, ele necessariamente tem não só de materializar num meio, enfrentando, em primeira instância, as leis que são próprias ao meio dele mesmo, como também deve gerar as leis de sua própria configuração. Daí termos colocado o legissigno como signo Transductor.”

deles são: o código, o repertório, e a convenção. À vista disso, o legíssimo corresponde com a interpretabilidade do signo, ou seja, o signo de lei reconhece o signo, entende seu conceito, e por fim interpreta-o, codificando-o através de mensagem cognoscível.

O signo normativo contribui, portanto, para o surgimento de formas de tradução (discutiremos só posteriormente este assunto). Como acabamos de observar, no geral, dá-se da seguinte forma: i) transdutores são leis organizativas que orientam na escolha do repertório, e sujeitando ao tradutor a passá-los para um modo de configuração, nas palavras de Plaza (2017, p. 76): “Pela função de transducção os legísignos permitem organizar a informação estética, estabelecer as relações semânticas e, finalmente, organizar os percursos de leitura”, ii) o paramorfismo dos signos normativos conecta-se à noção de forma, e conseqüentemente, permite clareza e significação à essa forma, e por fim, iii) a otimização implica no melhoramento da sua organização e regularidade. À vista disso, deve-se considerar os aspectos sintáticos, visto que o signo de lei cria a ordem e a organização das estruturas sígnicas, ou seja,

Segundo Bense, a passagem de um repertório para um produto é o que caracteriza o esquema criativo. Entretanto, o repertório de elementos pode estar em estado de desordem ou em estado de “ordem pré-dada” (caso da tradução). “No primeiro caso, trata-se de uma produção de ordem a partir da desordem e, no segundo, da produção de ordem a partir da ordem”. Nesse aspecto, é o legísigno como Transductor que impõe ordem ao conjunto de elementos que organiza. Essa ordem está necessariamente referida ao grau e tipo de regulamentação das relações entre as partes de uma unidade. Assim, ordem/complexidade formam um par polar, na medida em que a ordem tende à simplicidade e a complexidade tende a reduzir a ordem. (PLAZA, 2017, pp. 73 e 74)

Quanto à ordem, ela se apresenta de, pelo menos, três propriedades particulares: a (i) *ordem por coordenação*, nela todas as partes têm tendência de obterem o mesmo grau de importância, no nível de semelhança e coordenação, isto é, em conexões em rede de relações. Essa rede gera uma estrutura organizadamente complexa, nela não há possibilidade de se elucidar

como se distinguem o elemento dominante e o elemento dominado, nem central e periférico. Ou seja, o que de fato há entre esses elementos, é uma relação correspondente à noção de colaboração. Esse aspecto homogêneo constitui um mínimo de complexidade, e por se tratar de um caso por coordenação, ele se dispõe a dissipar-se, ocasionando uma propriedade coletiva (comum) a toda estrutura organizada. Utilizando-nos das palavras de Plaza (2017, p. 74): “Face ao problema da tradução criativa, a ordem por coordenação é a que melhor serve aos nossos propósitos, pois é ela que caracteriza as formas poéticas.”

Em relação à (ii) *ordem por acidente*, ela se apresenta pelo encontro-desencontro entre diferentes ordens. Como afirma Kôhler (1971): “A desordem não é a ausência de toda ordem, mas o choque de ordens não coordenadas” (Apud PLAZA, 2017, p. 74). Entendemos, então, que a desordem é ocasionada pelos acidentes da falta de elementos coordenados, implicando assim com que esses elementos se encontrem ou se afastem conforme a ausência ou presença de organização no sistema sóico do processo de tradução.

### **Intracódigo<sup>41</sup>: interação de sentidos**

No mundo conhecemos as cores, palavras, sinais gráficos, sinais gestuais ou verbais, e diversos outros fenômenos de códigos. Tais códigos se ligam entre si numa rede de conexão, e partir dessa conexão é gerado o diálogo interno. Cada evento constitui em sua estrutura em algo ou acontecimento existente, isso seria o signo. O estado estético do signo só o é

---

<sup>41</sup> Enfatiza bem Plaza (2017, p. 83), sobre a importância do Intracódigo para o processo tradutor: “As relações internas ao signo aparecem flutuantes e fugidas na topologia de toda representação material. Num primeiro nível, portanto, o caráter singular de qualquer signo reside no conflito entre tensão e adequação do signo em relação ao suporte em que o signo toma corpo. Num segundo nível, a observação atenta ao caráter singular da forma significa apreender os movimentos internos dos elementos na sua interação. Este aspecto da forma, denominado Intracódigo, configura as relações internas da linguagem. Se o signo de lei permite a passagem de uma forma para outra, o caráter singular da forma diz respeito às passagens internas, transformações dos elementos no interior da forma (transformações que sofrem a interferência da materialidade do suporte, seleção do repertório, movimento sintático etc). Sem a leitura dessa rede-diagrama de conexões perde-se o visor para a materialidade constitutiva da estrutura da linguagem. No entanto, se anteriormente apontamos para a quase impossibilidade da operação tradutora sem a mediação do signo de lei, cumpre agora apontar para as estéticas ou materializações de linguagem em que os aspectos do intracódigo emergem para um primeiro plano.”

de certa forma por meio de outros estados físicos e qualidades. São as diversas partes estruturais e constituintes que entram em conflito no interior do signo. E como acabamos de afirmar: os diversos fenômenos, na sua materialidade (o suporte), síntese e sintaxe entram em conflitos e transformações, e culminam numa interação interna de sentido através de tal movimento sígnico.

À vista disso, no interior do signo ou intracódigo há uma diversidade de modalidades de atividades. E como tais, para analisá-las, Plaza (2017, p. 78) utiliza-se dos conceitos de paradigma e sintagma ou semelhança e contiguidade, ambas duplas de conceitos desenvolvidas, a princípio, por Saussure e Jakobson, respectivamente. Conforme o teórico brasileiro, justifica-se o emprego desses conceitos, pelo seguinte motivo, afirma ele:

Consideramos aqui esses modos de arranjo como extensivos a toda e qualquer organização sintática, podendo operar em outras formas de linguagem. Essa extensão dos dois princípios para outros códigos se justifica porque também em Peirce eles são estabelecidos como modos de organização do próprio pensamento e, portanto, como leis da mente. (PLAZA, 2017, pp. 78 e 79)

Concebem-se os eixos de contiguidade e semelhanças como modos invariáveis na estruturação da linguagem. Isto é, são modos frequentes da ordem interna de qualquer comunicação ou mensagem (seja linguística seja semiótica). Com isso, Plaza tenta fundamentar e estabelecer as principais modalidades de articulação, a saber: i) *atividade sígnica por contiguidade*: é o eixo onde um elemento constituinte do signo libera o caminho a outro distinto dele, mas simultaneamente parte dele, e ii) *atividade sígnica por semelhança*: é o eixo onde as partes componentes do signo mantêm reciprocamente relações de similaridade.

Há três espécies de atividades (ou eixos) por contiguidade, são elas: i) contiguidade topológica, ii) contiguidade por referência, e iii) contiguidade por convenção. A seguir elucidaremos cada tipo de atividade por contiguidade, conforme a teoria de Plaza (2017, pp. 79 - 81) e seus respectivos exemplos.

A contiguidade topológica<sup>42</sup> ocorre por uma união sistemática em contato topológico, como por exemplo o contato entre o traço e seu suporte. Para melhor compreensão, seria como a conexão entre sinal e ruído de fundo, de acordo com a teoria da informação. Notemos a seguinte assertiva, quiçá seja suficiente para delimitar a noção discutida aqui:

...caso mais elementar de manifestação signica na sua condição de existente: qualquer signo no seu caráter físico, ao aparecer e se corporificar num campo homogêneo onde nada acontece, começa a indicar contraste e sentido com seu suporte como grau zero de linguagem. Um signo tão simples como um ponto, por exemplo, começa a gerar relações de contraste conflitivas pelo simples fato de se constituir em sistema fatural e binário com seu suporte. (PLAZA, 2017, p. 79)

No “emaranhado” textual de ideias em Plaza (2017), conseguimos destacar três tipos ou casos de contiguidades topológicas, a saber: i) causal: atua como instauradora de tempo, tendo como aspectos a temporalidade e a causalidade que são fatores que provocam a percepção periódica como estrutura mais elementar da criação de ritmo; ii) indicial: é a manifestação signica fornecida pela imposição dos meios de transmissão, cada código é pressionado a contaminar a mensagem na sua transmissão física; e iii) relacional: são os signos que manifestam experiência direta e funcionam como estruturas que organizam eventos e relações, como por exemplo as ideias de interceção, reunião, conjunto total, disjunção e demais símbolos lógicos.

A contiguidade por referência é a manifestação signica, que se remete aos aspectos individuais de cada contexto único em que cada signo se inclui, portanto, “a simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com signo”. Ora, a linguagem não entraria nesse movimento de transformação, mas o contexto onde as suas circunstâncias linguísticas (ou semióticas) se inseriram é que transmuda, originando, pois, um novo sintagma. De acordo com Plaza (2017, pp. 80 e 81)

---

<sup>42</sup> “GRAM. Tratado ou estudo sobre a colocação ou disposição, na frase, de certas categorias de palavras” (HOUAISS, 2001, p. 2735)

Para encerramos a discussão sobre a tipologia das atividades ou eixos por contiguidade, chegamos na sua última classe: contiguidade por convenção. Essas seriam as manifestações sígnicas que se referem às ligações sintáticas normativas. Tais conexões são pautadas por padrões convencionais que determinam as regras e leis de articulação ou contiguidade dos elementos sígnicos. A observação nossa, seriam os casos das gramáticas normativas verbais ou as gramáticas semióticas visuais<sup>43</sup>, ou como assevera o enunciado seguinte:

É o típico da linguagem verbal na sua manifestação padronizada. Mas esse modo de articulação pode ser também encontrado na linguagem visual, como é o caso, por exemplo, da perspectiva monocular como sintaxe que predetermina a organização interna dos elementos que compõem o signo. (PLAZA, 2017, p. 81)

São três também, as modalidades de articulação (ou eixos) por semelhança, denominadas da seguinte forma: i) *semelhança de qualidades*, ii) *semelhança de justaposição*, e iii) *semelhança por mediação*.

Na primeira modalidade (semelhança de qualidades), as partes constituintes dum signo, isto é, os seus aspectos no seu corpo físico material e sensível, manifestam suas qualidades similares. Essa relação constitui os caracteres qualitativos entre os elementos que formam o material sígnico. Diversos são os exemplos de transformação pelo eixo ou atividade de semelhança. Notamos, pelo menos, dois níveis ou conjuntos de manifestação por similaridade, a saber: i) os *casos por transformação interna*, são eles: paramorfismos<sup>44</sup> e paronomásias<sup>45</sup>, simetrias<sup>46</sup> e reversibilidade<sup>47</sup>,

<sup>43</sup> Em sua obra *Elementos de semiótica: por uma gramática tensiva do visual*, afirma Carolina Tomasi (2012, p. XIX): “Entre os anos 1960 e 1970, a Semiótica elegeu para si alguns objetos de reflexão, em sua maioria proveniente do domínio linguístico: os contos de fadas, o romance, os contos, os textos científicos, as leis, dentre outros. Foi sobretudo a partir dos anos 1980 e 1990 que a Semiótica passou a se interessar por objetos da Arquitetura, das Artes Plásticas, da Publicidade, da História em Quadrinhos e da Moda, em suma, por objetos em que a visualidade sincrética ou não constitui a mais importante dimensão de apreensão. A ‘virada visual’ da Semiótica, no domínio europeu, foi capitaneada por semioticistas como Félix Thürlemann e Jean-Marie Floch – este último conhecido como o grande patrono do estudo da visualidade em Semiótica”.

<sup>44</sup> O mesmo que alomorfia: “1. Passagem de uma forma para outra, metamorfose.” (HOUAISS, 2001, p. 165).



paralelismos<sup>48</sup> (sonoros, rítmicos e formais), anagramas<sup>49</sup> e princípio de aglutinação<sup>50</sup>; ii) os *casos por transformação sinestésica* (representações mentais) são eles: as formas hápticas, musicais, visuais, cromáticas e espaciais.

Quanto à segunda modalidade por similaridade, a justaposição. Neste caso o movimento de relações entre os elementos sígnicos não apresentam similaridade qualitativa, porém, a justaposição se dá por relações cujas qualidades da matéria diferem-se, entretanto, a proximidade (isto é, a justaposição) entre os elementos torna possível uma evidência que se mostra por uma similaridade essencial que os conectam, e sem essa conexão ou justaposição, não haveria a possibilidade de revelá-los nesse estado qualitativo e conectivo cuja similaridade em sua essência pôde se revelar. Como paradigma de exemplo, podemos citar o caso do ideograma copulativo, onde cada elemento sígnico é autônomo, e ao se justaporem, pois, constituem a relação ou comunhão entre termos. E conforme Plaza (2017, p. 83), “é deste

<sup>45</sup> “1. LING. Conjunto de palavras de línguas diferentes que possuem origem comum (p. ex. *push*, inglês, e *puxar*, português, ambos do latim *pulsare*), ou de palavras com sentidos diferentes numa mesma língua, tb. com origem comum (p. ex. *tenro* e *terno*, no português); adnominação 2. ESTL RET figura de linguagem que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e/ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes (p. ex. *anda possuído não só por um sonho, mas pela sanha de viajar*)” (HOUAISS, 2001, p. 2137)

<sup>46</sup> Com base em Dubois (1998) e Houaiss (2001), podemos afirmar que a simetria é a propriedade da igualdade, onde as partes de um ou mais fenômenos (linguísticos ou semióticos) são suscetíveis de se figurarem com o mesmo sistema de marcas, havendo concordância e correspondência entre elas. Um exemplo típico, seria o caso da simbologia lógica de inversão para a ocorrência de simetria, vejamos:  $A = B$  em  $B = A$ .

<sup>47</sup> “propriedade de determinados processos de poderem ser revertidos ao estado anterior, após terem sido submetidos a uma série de mudanças...”(HOUAISS, 2001, p. 2452)

<sup>48</sup> “2 fig. Semelhança, correspondência entre duas coisas ou entre ideias e opiniões.[...]. 4 GRAM sequência de frases com estruturas gramaticais idênticas 5 LIT repetição de versos estrofes us. Nas antigas composições trovadorescas” (HOUAISS, 2001, p. 2129)

<sup>49</sup> “transposição de letras de palavras ou frase para formar outra palavra ou frase diferente (*Natércia*, de *Caterina*; *amor*, de *Roma*; *Célia*, de *Alice* etc.)” (HOUAISS, 2001, p. 201)

<sup>50</sup> É o princípio do qual “dois ou mais termos originariamente distintos, mas que se encontram frequentemente em sintagma no seio da frase, o que faz com que eles se soldem numa unidade absoluta dificilmente analisável. Tal é o processo aglutinativo: processo, dizemos, e não procedimento, pois esta última palavra implica uma vontade, uma intenção, e a ausência de vontade é justamente um caráter essencial da aglutinação” (SAUSSURRE, 2006, p. 205). E conforme Plaza (2017, p. 82), “este princípio da palavra-montagem coloca a nu o processo de movimento transformativo do sentido dos elementos aglutinados”

tipo de ideograma que Eisenstein extraiu sua concepção de montagem que, no caso, nasce da ênfase da justaposição por conflito”.

E por fim, a terceira e última modalidade, a semelhança por mediação. O movimento fenomênico ocorre quando as partes se conectam e produzem na percepção mental um terceiro termo, no âmbito da percepção o novo termo originado da relação anterior une as partes integrantes e a mente as interpreta conforme elas se apresentam. Um modelo elucidativo seria o caso de metáforas verbais ou visuais, citemos as obras surrealistas que fornecem exemplos de materiais em abundância.

### **Forma: signo qualitativo**

No presente assunto da discussão, Plaza (2017, p. 85) recorrerá ao conceito de forma estabelecido pela teoria da *Gestalt*<sup>51</sup>. Essa teoria afirma que as condições e aspectos que estruturam os objetos os tornam isomórficos<sup>52</sup> e equilibrados, este fenômeno se daria no campo da consciência de percepção. Ou seja, os aspectos qualitativos e materiais do elemento sígnico concedem sua qualidade (de signo) ao pensamento.

A propósito, o processo isomórfico da percepção é tão somente análogo ao processo ou movimento icônico, melhor dizendo, a isomorfia perceptiva é similar ao próprio ícone, visto que este e aquele se constituem pelo seu caráter de sincronia e simultaneidade. Ora, não há como encontrar qualquer diferença

---

<sup>51</sup> A *Gestalt* sustenta que perceber é perceber conjuntos e não estímulos isolados. Esta percepção decorre da forma de apresentação do estímulo-forma e de certas propriedades do sistema nervoso central, descartadas as condições subjetivas e experienciais do receptor. Negando a distinção entre sensação e percepção (por ser casual), e considerando que as condições do estímulo-forma (condições exteriores) e a estrutura do sistema nervoso central (condições interiores) não podem ser separadas” (PLAZA, 2017, p. 84 e 85)

<sup>52</sup> “**Isomorfismo:** 1. Diz-se que há isomorfismo entre duas estruturas de duas ordens diferentes de fatos quando ambas apresentam o mesmo tipo de relações combinatórias: assim, se as leis combinatórias dos morfemas são idênticas às leis combinatórias dos semas (sintaxe = semântica), diz-se que há isomorfismo entre as duas estruturas. Em linguística, o problema mais importante desse ponto de vista é o do isomorfismo ou da ausência de isomorfismo entre os fatos sociais, a cultura e a língua. B. L. Whorf e E. Sapir propuseram, a título de hipóteses, o isomorfismo da língua e da cultura. Eles supõem que a língua de um povo é organizadora de sua experiência no mundo. C. Lévi-Strauss, supondo que há homologia entre a língua, a cultura e a civilização, postulada de outra maneira o mesmo isomorfismo. A propósito das teses de N. Marr, segundo as quais, a um estágio determinado de evolução das estruturas sociais corresponde um tipo de língua, pode-se falar também de isomorfismo. Da mesma forma, para todas as pesquisas que postulam a estreita dependência do linguístico com relação ao social (ou inversamente).” (DUBOIS et alii, 1998, pp. 354 e 355)

entre objeto e movimento (ação) perceptivo. Entenda-se, como declara Plaza (2017, p. 84), que a ação perceptiva se dá a partir do primeiro sentimento e impressões que formamos (mentalmente) dos objetos, bem como de suas relações na realidade, pois a sensação (diz-se aqui sobre a impressão ou percepção) é a forma mais emergente de consciência de algo, em palavras mais polidas: “o sentimento é a forma mais imediata do conhecimento”, e este se refere ao conhecimento perceptivo das coisas. Um trecho elucidativo e coerentemente claro seria de todo modo propício ao nosso debate aqui sobre a percepção isomórfica, ícone<sup>53</sup>, caráter de qualidade, etc. Notemos então o seguinte excerto:

---

<sup>53</sup> Vejamos os conceitos de Peirce (2012) “Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de ‘representâmen’ e o último de ‘representação.[...] Um *Signo*, ou *Representâmen*, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado *Objeto*, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu *Interpretante*, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto.[...] **4. SIGNO** 303. Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.[...] 304. Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito à lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação.[...] **5. ÍNDICE** 305. Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.[...] 306. Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais.[...] **6. SÍMBOLO** 307. Um signo (q. V.) se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem se levar em consideração os motivos que originalmente orientaram sua seleção. *Σύμβολον* é usado várias vezes por Aristóteles, neste sentido.[...] 308. ...É da natureza de um signo, e particularmente de um signo que se torna significativo por uma característica que reside no fato de que será interpretado como signo. Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo; mas a característica que o faz ser interpretado como referindo-se a seu objeto pode ser tal que pertença a ele independentemente de seu objeto e apesar de seu objeto nunca ter existido, ou pode estar numa relação tal com seu objeto que ele a teria da mesma forma quer fosse interpretado como signo ou não. No entanto, o *thema* de Burgersdicius parece ser um signo

O caráter do ícone e da forma se concretizam quando percebemos configurações estelares e não simplesmente estrelas no céu, assim como não percebemos golpes ou sons isolados ou esparsos, mas a tendência à organização em conjuntos rítmicos e sequenciais, isto é, totalidade como séries organizadas por forças operativas da consciência: o signo presente à mente, indefinível, como um todo indivisível, imediatamente, antes do pensamento, como um percurso por fazer, algo virtual, o modo como uma qualidade de superfície ou uma cor definem alguma das qualidades do objeto imediato do signo, isto é, como o signo se nos apresenta à consciência: a diferença de cada meio, a singularidade de cada signo. (PLAZA, 2017, p. 85)

Todo o movimento que acabamos de discutir é uma ocorrência mental diante de outra ocorrência na realidade factual. O primeiro evento se subordina ou adequa sua experiência no segundo evento. Isto é, a consciência como um caso da mente, condiciona os fatos da experiência sobre o signo constituído de significante (o ícone). E de fato, o que ocorre é que a mente parte de um princípio transfenomêmico estrutural e o organiza pela experiência o caráter do ícone à essa capacidade cognitiva ao fato do objeto.

Passemos agora a buscar entender como se verifica ou como se dá o movimento da forma no objeto artístico. Antes de tudo, tenhamos, ou ao menos aceitemos, como pressuposto básico o caráter expressivo da forma da arte. A arte em sua forma qualitativa, ou como forma de expressão de um tipo de tradução, lida com insights<sup>54</sup>, e não com referências. O *insight* é por si um tipo de movimento artístico que tem sua essência em qualquer arte que tende à singularidade de um estado sensível. Ou como diria Sussane K. Langer (1966, p. 24 Apud PLAZA, 2017, p. 86): “forma em seu sentido mais abstrato equivale

---

que, tal como a palavra, está ligado a seu objeto por uma convenção de que deve ser assim entendido, ou então por instinto natural ou por um ato intelectual que o toma como um representativo de seu objeto, sem que necessariamente ocorra uma ação qualquer que poderia estabelecer uma conexão fatural entre signo e objeto. Se era esse o significado de Burgersdicius, seu *thema* é a mesma coisa que o presente autor denomina de ‘símbolo’ (Cf. Signo)

<sup>54</sup> “síntese lógica de caráter inventivo, de valor produtivo considerável no que concerne aos processos de criação” (PEIXOTO & REIS FILHO, 2016, p. 2062). Além desta definição de caráter peirceano, segue-se a seguinte de mesma base teórica: “O *insight* se configura como a ideia momentânea que irá desencadear todo o processo produtivo, ou seja, uma orientação de primeiridade. É aquele lance inicial, a sugestão, o despertar artístico a caminho da sua formatação no suporte sugerido” (LAURENTIZ, 1991, pp. 36 – 41; ALMEIDA, 2002, p. 3)

à estrutura”. A estrutura como forma de arte, denominamo-las artísticas ou poéticas quando estas podem ser identificadas por seu aspecto criado e encarnado por si mesmas, essas modalidades estruturas oferecem produtos imagéticos e virtuais de algo que pode vir a ser, temporariamente. Por isso efêmeras (mas não no sentido pejorativo), como obras instantaneamente que produzem em nós sensações qualitativas. Afirma Plaza (2017, p. 87) sobre a forma na arte (obra artística ou poética) que

Ela se dá pela primeira vez como apresentação de sentimento e “em congruência com as formas dinâmicas de nossa vida sensorial, mental e emocional direta: as obras de arte são projeções da ‘vida sentida’, em estruturas espaciais, temporais e poéticas”

Como formas de projeções, o que irá distinguir a diversidade de objetos artísticos entre si, é, exatamente, sua aparência qualitativa nos diversos níveis em que poderão se apresentar. Mas deve-se atentar que essa aparência pode se confundir com as qualidades do objeto imediato e com a substância da qual ele fora construído. Mas sua matéria e sua qualidade não determinam sua totalidade, apenas refletem-se sobre a figuração do objeto. Daí, entender-se que o estado qualitativo e aparente do signo isomórfico é uma simples sensação (ou sentimento) de semelhança com a ideia e a substância que operam como suporte nessa aparência. À vista disso, realiza-se a consciência sintética como forma de tradução num nível mais elevado, em outras palavras, como autoconsciência de linguagem, e este nível de tradução sustenta uma conexão com o qualissigno<sup>55</sup>, dada por relações solidárias a partir de similaridades nas aparências. Essas relações de solidariedade se projetam na

---

<sup>55</sup> O qualissigno é uma qualidade imediata (primeira) do signo, tal como a impressão causada por uma cor. O qualissigno é uma espécie de pré-signo, a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível.[...] E por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quasessigno: algo que se dá à contemplação. [...] as formas de criação na arte e as descobertas na ciência têm a ver com ícones... (SANTAELLA, 2012, pp. 98 – 101)

mente que as contém pela percepção que realiza a síntese<sup>56</sup> sobre o objeto no mundo. E exatamente porque a forma (na obra artística) se dá no campo das sensações é que ela tende a resistir ao processo de análise, visto que ela não pode ser rigorosamente sistematizada, sujeita a articulações e possui caráter de inefabilidade. A forma não está sujeita ao discurso, enfatiza o semioticista brasileiro que a forma não é discursiva. Para Plaza (2017, p. 87), “A forma é, assim, aparição e a tradução é transformação de aparências em aparências”. O Processo tradutor age através da forma, melhor dizendo, de sua aparência, e ao agir sobre esta leva-a ao outro modo de aparência. Pensemos cá, a obra literária (primeira aparência), no processo de tradução intersemiótica, ao transmutar-se para o cinema, ganha outra forma (segunda aparência). Contudo essas estruturas artístico-linguísticas são caracterizadas pelas aparências que elas criaram entre si, daí entendermos o que Plaza chama como forma de tradução intersemiótica icônica a denominada transcrição.

### **3. A INTERFACE LITERATURA / CINEMA EM *THE HOBBIT***

Este se trata do último capítulo contedutístico e está dividido em apenas duas partes. A primeira parte constitui-se da metodologia, em que apresentamos os procedimentos da pesquisa, o estado da arte e o corpus. A segunda parte é uma resenha sobre o escritor J.R.R. Tolkien. A terceira parte é dedicada à reflexão intersemiótica fundamentada na teoria triádica (icônica, indicial e simbólica) de Peirce, em que tratamos dos aspectos estruturais imagéticos

---

<sup>56</sup> “A consciência sintética, degenerada em segundo grau, corresponde a terceiros intermediários, é aquela em que pensamos sentimentos diferentes como sendo semelhantes ou diferentes, o que, uma vez que os sentimentos em si mesmos não podem ser comparados e portanto não podem ser semelhantes, de tal forma que dizer que são semelhantes significa apenas dizer a consciência sintética encara-os dessa forma, equivale a dizer que somos internamente compelidos a sintetizá-los ou separá-los. Este tipo de síntese aparece numa forma secundária na associação por semelhança. Contudo, o tipo mais elevado de síntese é aquele que a mente é compelida a realizar não pelas atrações interiores dos próprios sentimentos ou representações, nem por uma força transcendental de necessidade, mas, sim, no interesse da inteligibilidade, isto é, no interesse do próprio “Eu penso” sintetizador, e isto a mente faz através da introdução de uma ideia que não está contida nos dados e que produz conexões que estes dados, de outro modo, não teriam. Este tipo de síntese não tem sido suficientemente estudado, e de modo especial o relacionamento íntimo de suas diferentes variedades não tem sido devidamente considerado. O trabalho do poeta ou novelista não é tão profundamente diferente do trabalho do homem de ciência. O artista introduz uma ficção, porém não uma ficção arbitrária; essa ficção demonstra certas afinidades às quais a mente atribui uma certa aprovação ao declará-las belas...” (PEIRCE, 2012, pp. 16 e 17)

acerca do personagem Bilbo Baggins, colocando-o em descrição, trazendo reflexões e discussões dos elementos componentes do personagem em algumas cenas da narrativa e do enredo de *The Hobbit* de Tolkien, e deste para adaptação de Peter Jackson. Essa última divide-se em dois tópicos, que se detalham respectivamente em: i) descrição literária e revisão de dados, e ii) análise reflexiva e descritiva fílmica de Bilbo, focando nas suas formas em movimento, desde sua forma como signo ícone, deste para signo índice, e por fim da realização do processo, ao signo símbolo.

### 3.1. Metodologia

O procedimento metodológico adotado nesta pesquisa, por se tratar da noção de análise reflexiva e descritiva de tradução icônica, indicial (ressignificada) e simbólica, se fundamenta em processo comparativo e descritivo entre ambos os modos linguístico-semióticos: textual e imagético fílmico. Para clarearmos nossa exposição, entende-se com base em Plaza (2013), da seguinte forma, o conceito de tradução intersemiótica: uma tradução que se origina quando ocorre uma transformação no ambiente em que o produto textual fora criado, e na sua forma de apresentação atualizada como forma transmutada.

Ainda conforme Plaza (2013), há uma tripartição elementar na tradução intesemiótica: icônica, indicial e simbólica. E como nossa pesquisa irá tratar da análise da tradução triádica das formas narrativas e composicionais acerca do Bilbo Baggins, deve-se atentar para os seguintes aspectos: de que a estes tipos de tradução (a icônica) pela similaridade de estrutura, analogia que há entre os elementos imediatos e acerca da equivalência entre o igual e o semelhante, o que quer dizer, o segundo modelo (a tradução ou transmutação) pode ser similar ou equivalente ao produto primeiro, o original, embora com estrutura ora equivalente ora distinta. A segunda forma de tradução preza pelo contato do produto original e a tradução. O texto passa de um suporte a outro, queremos dizer, o produto textual é trasladado para outro meio, onde essa transmutação ocorre porque o novo meio dá novo significado a informação veiculada, e durante o processo haverá mudança no todo ou apenas numa parte. Dois são

os subtipos dessa espécie de tradução, a saber: i) topológico-homeomórfico, neste subtipo de tradução há a correspondência parte a parte das duas formas de signos, no nosso caso, há a correspondência significativa, estrutural e narrativa dos elementos composicionais, ou seja tudo que há em um há no outro; ii) topológico-metonímico, este outro subtipo de tradução se trata de um processo que se utiliza do homeomorfismo para criar uma continuidade entre o produto original e a tradução, isto é, parte da obra original é usada para dar novos significados à tradução. E por fim o terceiro processo tradutório, a tradução transcodificativa, lança-se por base nas duas formas anteriores, como movimento e modelo metafórico, traduzindo a essência da obra de partida de primeira instância, isto é, a original, transformando-a de modo mais intelectual e lógico.

Também nos utilizaremos de pesquisa bibliográfica, bem como as referências indispensáveis do corpus, com objetivo de acrescentar informações pertinentes acerca das distintas imagens (transformativas) do personagem Bilbo baggins. Daremos ênfase, como já frisamos, aos conceitos teorizados por Peirce e Plaza (ou seja, trataremos de uma bricolagem entre os conceitos de ambos os teóricos que dialogam, visto que o segundo é fundamentado no primeiro), que nos permitirão uma significativa compreensão das diversidades e semelhanças que compõem o movimento simbólico icônico indicial nas imagens do personagem hobbit de Tolkien.

### **3.1.1. Estado da arte**

Nas linhas que se seguirão, mapearemos nossa pesquisa diante da atual produção sobre a literatura tolkieniana no Brasil. Deteremo-nos, mais precisamente, em dois tipos de produções acadêmicas, tais como artigos e TCCs (Monografias, Dissertações e Teses). À vista disso, conseguimos coletar uma boa quantidade de material produzido, embora nossa “ambição” de pesquisa se voltará em alguns poucos trabalhos encontrados, especialmente porque estão rigorosamente alinhados à nossa pesquisa aqui.

Nossa pesquisa se deu por uma busca essencialmente virtual, à medida que explorávamos as bibliotecas virtuais que ofereciam algum material,



conseguíamos baixá-los conforme à disponibilidade e temática mais ligada ao nosso assunto. Nosso material catalogado gira em torno de quase quarenta produções acadêmicas somente no Brasil que estão disponíveis em meios digitais nas redes de computadores, como sites e bibliotecas universitárias, os dados são os seguintes: 11 artigos publicados em revistas eletrônicas diversas; 6 monografias de graduação, 18 dissertações de mestrado e 1 tese de doutorado, todos os trabalhos envolveram diversas áreas, como história, geografia, letras, tradução, literatura, comunicação social, biblioteconomia. Citaremos a seguir os títulos de nossos materiais coletados, a saber:

i) Artigos: *O Senhor dos anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema* (Emílio Soares Ribeiro, 2005); *O Senhor dos anéis – a sociedade do anel: composição artística da fantasia no filme de Peter Jackson* (Francelize Crovador, 2010); *A fantasia e o maravilhoso em O Senhor dos anéis: a sociedade de Tolkien* (Luana Soares de Souza, 2013); *Conceituações de literatura de massa e posições do herói em O Hobbit, de J.R.R. Tolkien* (Afranio Pedro Martins Neto, Renato de Oliveira Dering, 2013); *O Senhor dos Anéis na literatura e no cinema: diálogos de artes e imagens* (Leandro Vieira, 2013); *O senhor dos anéis: uma crítica à modernidade* (Andrey Augusto Ribeiro dos Santos, 2014); *Para tirar o leitor da toca: o papel do narrador em O Hobbit, de Tolkien* (Eliane Aparecida Galvão Ribeiro, 2014); *A Comunicação através do Quenya para além da obra de J. R. R. Tolkien* (Letícia Gabriella Carvalho de Oliveria, Lauro Almeida de Moraes, 2015); *Recepção da trilogia O Hobbit: uma experiência de pesquisa internacional* (Valquiria Michela John, Laura Seligman, Sarah Moralejo da Costa, 2016); *Em antros de pedra, horror pungente: as relações topofóbicas em O Hobbit de J.R.R. Tolkien, Numa toca no chão vivia um Hobbit: um olhar sobre o lugar em o Hobbit de J. R. R. Tolkien.* (Francyonison Custódio do Nascimento, 2015; 2017).

ii) Monografias: *Adaptação da obra literária o Senhor dos anéis – A sociedade do anel para o cinema: produto cultural ou banalização da cultura?* (Silvio Luis Rodrigues da Silva, 2009); *A construção do leitor em Tolkien: um estudo a partir do Fórum Valinor* (Natallie Nazareth Alcantara Chagas, 2011); *Anéis que se entrelaçam n'O Senhor dos anéis, de J.R.R. Tolkien: a biografia do autor, as guerras mundiais, a figura do narrador, influências e motivos da ficção maravilhosa* (Gabriela Ferraz granja, 2011), *Ding-lingue-dongue-longue:*

*Uma proposta de LSE para o filme O Hobbit: Uma Jornada Inesperada* (Daniela Mineu de Oliveira, 2016).

iii) Dissertações: *A árvore das estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J.R.R. Tolkien* (Reinaldo José Lopes, 2006); *Éowyn, a senhora de Rohan: uma análise lingüístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos anéis* (Renata Kabke Pinheiro, 2007); *Jovens Leitores d'O Senhor dos anéis: Produções culturais, saberes e sociabilidades* (Larissa Camacho Carvalho, 2007); *O Bem e o Mal na Terra Média – A filosofia da Santo Agostinho em O Senhor dos anéis como crítica à modernidade* (Diego Genú Klautau, 2007); *Pseudotradução, Linguagem e Fantasia em O Senhor dos Anéis, de J.R.R. Tolkien: princípios criativos da fantasia tolkieniana* (Dircilene Fernandes Gonçalves, 2007); *A caracterização do feminino em The Silmarillion, de J. R. R. Tolkien* (Mariana Souza e Silva, 2008); *Tradição e Modernidade em “O Senhor dos Anéis”* (Thiago Antunes, 2009); *A representação do mito do herói em O Senhor dos anéis: uma análise da obra de J. R. R. Tolkien* (Rafael Campos Belizário, 2013); *Dimensões do fantástico e aventuras da tradução em the lord of the rings, de J.R.R. Tolkien* (Carlos Alberto Nogueira Filho, 2013); *Mitologia na contemporaneidade: o Legendarium de J.R.R. Tolkien* (Thiago Destro Rosa Ferreira, 2013); *O cinema, a transparência e a verossimilhança: uma análise das personagens digitais na narrativa clássica de O Senhor dos anéis* (Jordane Trindade de Jesus, 2015); *Melkor, o inimigo do mundo: a constituição do vilão em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien* (Alline Duarte Rufo, 2016); *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien* (Stéfano Stainle, 2016); *The Silmarillion e o desenvolvimento de uma nova mitologia no século XX* (Marcos Vinícius Nunes Carreiro, 2017); *Adaptação ao cinema: O Senhor dos anéis e os Schemata mediados* (Renan Claudino Villalon, 2017); *Em Boa Companhia – a Amizade em O Senhor dos Anéis* (Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, 2017);

iv) Tese: *Fantasy e mito em O Silmarillion, de J.R.R. Tolkien* (Judith Tonioli Arantes, 2016). E Como já delimitamos nosso escopo de pesquisa, *A Interface Literatura/Cinema em The Hobbit: Intersemiótica nas diferentes imagens de Bilbo Baggins*, mencionamos agora que nossa pesquisa dissertativa, em especial, buscou fazer uma leitura do conteúdo contido em apenas cinco materiais acadêmicos, visto que nele, parecia haver algo mais

conectado à nossa temática, entre os trabalhos acadêmicos demos uma maior atenção ao seguinte:

O trabalho monográfico *tradução intersemiótica na terra-média* de João Paulo Riberiro Reis, (2013), busca mostrar aos interessados no estudo da tradução intersemiótica uma análise dos processos intersemióticos utilizados na adaptação do livro *O Senhor dos Anéis* para o cinema por meio da análise dos ícones, índices e símbolos. O trabalho de Reis (2013) deteve-se principalmente na teoria semiótica de Peirce como fundamento de análise.

A monografia, *O Senhor dos anéis, da literatura para o cinema: uma análise comparativa e intersemiótica sobre o personagem Aragorn* de Maiza de Paula Aquino Ferreira (2017), traz como proposta analisar a adaptação da obra literária *O Senhor dos Anéis*, do escritor J. R. R. Tolkien, para o cinema por meio da narrativa do personagem Aragorn, para isto foi utilizado o método de análise dos processos das Traduções Intersemióticas de Plaza. Como objeto deste estudo foi utilizado, além da obra original de Tolkien, os três filmes homônimos do diretor Peter Jackson que se apresentam com os subtítulos: *A Sociedade do Anel*, *As Duas Torres* e *o Retorno do Rei*. Conforme a autora ela busca uma pesquisa através da análise intersemiótica, buscando trazer observações sobre os processos de tradução das características físicas, emocionais e da trajetória do personagem em sua transposição da literatura para o cinema

A dissertação *A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra o Senhor dos anéis: uma análise intersemiótica* de Emílio Soares Ribeiro (2008) busca trazer 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. Tendo como objetivo a análise que 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, com base nos conceitos semióticos desenvolvidos por Peirce, e buscando contribuir para a realização de outros

estudos de tradução intersemiótica e tradução áudio-visual, estudos literários e sua simbologia em geral.

E por fim, a dissertação, *A Fantasia e a Literatura no cinema: Estudo de The Hobbit de J.R.R. Tolkien (2015)* de Walken Vasconcelos Martins. Esse fora o único trabalho acadêmico que conseguimos encontrar em língua portuguesa escrito no Brasil, cujo conteúdo está estritamente voltado à obra *O Hobbit* de Tolkien adaptada ao cinema. Possivelmente, tenha sido o primeiro trabalho acadêmico de pós-graduação que tenha feito uma análise intersemiótica (literatura/cinema) da obra referida. Martins (2015) pretende analisar como a literatura e o cinema se relacionam considerando as estratégias usadas pelo diretor Peter Jackson para traduzir a linguagem de *The Hobbit* do livro para o cinema, compondo seu trabalho em três capítulos, dizendo-nos o seguinte:

O primeiro capítulo aborda as relações entre literatura e cinema e, conseqüentemente, os processos de adaptação da linguagem literária para a fílmica de acordo com as teorias sobre tradução intersemiótica e narrativas literárias e fílmicas. O estudo desta abordagem se sustentará em conceitos de autores como Anna Maria Balogh, Linda Hutcheon, Thaís Flores Nogueira Diniz e David Bordwell. No segundo capítulo constam os estudos e discussões sobre o gênero fantástico na literatura, principalmente a de língua inglesa, baseados em estudos sobre a literatura considerada como *fantasia* e nos conceitos de Tzvetan Todorov que explica as diferentes vertentes que o gênero Fantástico possui. [...]... O terceiro e último capítulo é dedicado à análise envolvendo a teoria e a relação literatura-cinema inserida no contexto da adaptação do livro *The Hobbit* para a linguagem cinematográfica, apresentando os procedimentos metodológicos utilizados por Peter Jackson e sua equipe na produção da trilogia fílmica, fruto da tradução da obra de Tolkien. Como referência usa-se os textos de Marcel Martin, Jacques Aumont, Robert Stam e Ismail Xavier. (MARTINS, 2015, pp. 13 e 14)

Vale lembrar que sua pretensão foi analisar a trilogia (2012 – 2013 – 2014) de Peter Jackson, buscando considerar as características do gênero fantástico maravilhoso que compõe ambas as linguagens (literatura/cinema). (MARTINS, 2015).

### **3.1.2. Constituição do *corpus***

Esta parte é direcionada a apontar, neste trabalho, o(s) objeto(s) de nossa análise de pesquisa. Preferimos mostrar ao leitor em forma de tabela:

<b>CORPUS</b>
<p><b>Livros:</b></p> <p>DIXON, Charles. Ilustração: David Wenzel. <b>O Hobbit: ou lá de volta outra vez de J.R.R. Tolkien.</b> Tradução: Luzia A. dos Santos e Ronald E. Kyrmse, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.</p> <p>TOLKIEN, J.R.R. <b>The Hobbit: or there and back again.</b> London Bridge Street: HarperCollinsPublishers, 2006.</p> <p>_____, <b>The Hobbit: or there and back again.</b> Illustraed by: Jemima Catlin. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.</p> <p>_____, <b>La Hobito: aŭ tien kaj reen.</b> Traduko: Christopher G. Kaj William A. Kaliningrado: Sezonoj, 2005.</p> <p><a href="http://www.tolkienbooks.net/php/princess.php">http://www.tolkienbooks.net/php/princess.php</a> - acesso em: 18.12.2019</p>
<p><b>Filme (adaptação):</b></p> <p><i>The Hobbit - An Unexpected Journey</i> (direção: Peter Jackson, 2012)</p>

### 3.2. Resenha biográfica de J.R.R. Tolkien

Diante de uma extensa fonte bibliográfica, acerca do professor Tolkien, tive que delimitar minha pesquisa neste ponto da dissertação. Fui ao encontro do que me pareceu mais viável, ao que é considerável e estândar como referência para as pesquisas acadêmicas aqui no Brasil. As linhas que se seguirão como “ponte” histórica e informativa basear-se-ão nos seguintes manuais e seus referidos autores: *Tolkien: uma biografia*, de Michael White (2002); *Hobbits, Elfos e Magos*, de Michael N. Stanton (2002); *Explicando Tolkien*, de Ronald Kyrmse (2003); *O mundo do Senhor dos anéis: vida e obra de J.R.R. Tolkien*, de Ives Gandra Martins Filho (2006).; J.R.R. *J.R.R. Tolkien: o senhor da fantasia*, de Michael White (2016); *Explorando o Universo do Hobbit*, de Corey Olsen (2013); *Tolkien: uma biografia*, de Humphrey Carpenter (2018).

Sabe-se que Tolkien era um formidável membro de sua família. Dedicava-se profundamente à mulher, aos filhos e outros parentes próximos. Sempre tinha tempo para cuidar dos seus entes queridos. O mais incrível: conseguia dedicar tempo aos amigos e atuar profissionalmente, tanto na universidade onde lecionava quanto nos grupos de pesquisa e estudos que realizava sobre literatura. Ora, só podemos conhecer a obra de Tolkien nas circunstâncias pessoais em que ele vivia, e como tal fora produzida.

Poucos são os admiradores de Tolkien que sabem da informação de que ele nascera na África. Por volta dos postremos do século XIX, havia seu pai sido transferido para Orange, uma cidadezinha, um tanto atrasada, situada na região da República Sul-africana. Ali, na data de 3 de janeiro de 1892, nascera John Ronald Reuel Tolkien, o autor de *O Hobbit* e *O senhor dos anéis*, obras que se tornariam consagradas até os dias atuais, e que seriam adaptadas para o cinema.

Como havíamos dito: há de se ter o mínimo interesse pela vida e seus aspectos rotineiros que vivera Tolkien. Um fato interessante em sua obra, é que uma de suas criaturas (malévolas) – as aranhas gigantes – têm, talvez, um porquê de existirem no enredo de suas obras mais significativas, desde *O Hobbit*, *O senhor dos anéis*, o *Silmarillion*, e outras. Quando em sua tenra idade, ele havia sido picado por uma tarântula. Possivelmente isso tenha sido guardado em sua memória, quando mais tarde teve a ideia de incluir aracnídeos gigantes nas suas obras mais fecundas, e de maior percurso na mídia.

Após a morte de seu pai, sua mãe juntamente com ele e seus irmãos, tiveram que mudar-se para uma cidade na Inglaterra, chamada Birmingham. A família de Tolkien vivia com dificuldades e passavam por difíceis situações, então tomam uma decisão de morar numa região mais rural onde poderiam desfrutar de maior interdependência, apesar da falta de recursos financeiros que os ajudassem a ter uma vida mais digna naquela época. Essa nova morada da família Tolkien, trouxe aos pensamentos dele, até então ainda muito jovem, uma significativa influência para o que viria mais tarde nas suas obras.

A referida região inglesa era um condado, onde havia rio, redemoinhos, uma pequena floresta, grandes árvores frondosas, etc. Uma região extremamente fértil para os pensamentos literários do jovem Tolkien, que ao se

juntar ao irmão, ia à caça de frutas e cogumelos no campo. A ideia e a imagem dessa época floresceram no imaginário de Tolkien: hobbits em seus lares num condado repleto de animais, vizinhos, comida, e muitos afazeres que um simples morador (um hobbit) teria. Veja: a paixão pela floresta, as flores, as matas, e as grandes árvores dariam um enredo “fantasioso” nas linhas escritas por Tolkien, o que se tem por hipótese: todo esse imaginário deve datar desse período na região da Inglaterra, junto aos seus familiares.

A mãe de Tolkien foi responsável pelo seu aprendizado das primeiras letras. Ainda bem pequenino, aos quatro anos de idade, já conseguira a proeza de saber ler. As primeiras lições dadas por sua mãe, Mabel Suffield, deu a Ronald a paixão pelo aprendizado de idiomas, e o gosto por caligrafia e desenho. Tolkien amava ouvir sua mãe contar histórias de aventuras, sua imaginação ia aos mais fantásticos mundos e criações de sua mente fértil. Quando de repente, já numa fase mais madura, conseguira compor sua primeira história: recheada de aventuras, personagens mitológicos, contos com dragões, etc. Seu primeiro mito, então, escrito se chamou a história da queda de Númenor.

Um fato intrigante, que, ocorrera na vida de Tolkien, foi a conversão de sua mãe ao catolicismo, coisa até então reprovável pelos outros membros da família, já que eram de religião “rival” (eram todos protestantes). Tolkien fora “catequisado” pela mãe, e eles seguiram um novo pensamento que fizera o coração da família de Tolkien se inclinar. Novamente tivera que se mudar, agora estava numa região mais industrial, fato este, que fizera também, dar “asas” à imaginação do jovem Ronald. Nessa região industrial havia uma ferrovia onde os trens carregavam vagões que traziam na sua parte lateral algumas escritas (em gaélico) que eram desconhecidas aos olhares de Tolkien, fora ali que pulularam os primeiros pensamentos sobre seu desejo de aprender novas caligrafias, e línguas que não dominava naquela ocasião. Uma nova paixão se ascendera, o que iria tomar novos rumos para suas criações linguísticas: as runas, a escrita élfica tengwar, os idiomas dos povos mitológicos, e tantas outras criações linguísticas.

Chegada a nova morada, a família de Tolkien é bem recebida pelo padre Francis Xavier Morgan que logo se afeiçoara pelos novos moradores, e tornara-se amigo deles. Ronald, pouco depois, é premiado com uma bolsa para

estudar na escola King Edward's, um estabelecimento escolar bem mais apropriado aos talentos prodigiosos do jovem Tolkien, lá pôde ter contato com outras línguas que ainda não havia estudado, como o grego e o inglês medieval. Tolkien aos poucos ia progredindo em seu conhecimento linguístico, seu contato com as diversidades linguísticas e variedades de idiomas o instigaram ainda bem mais, o que mais tarde iria influenciá-lo na sua criação estética linguística.

Mesmo tendo arrumado um lugar nessa pequena comunidade, nem tudo ia tão confortável com sua família. A mãe de Tolkien, a senhora Mabel, havia adoecido. Ela teve de ser urgentemente hospitalizada em abril de 1904, o jovem Ronald já havia perdido o pai muito cedo, e meses depois, mesmo com toda ajuda médica, ela veio a falecer em novembro do mesmo ano. Isso foi, de certa forma, significativo ao jovem Ronald. Entretanto, ele fora acolhido pelo padre Morgan.

Um fato curioso: Tolkien, já tendo internalizado em sua mente o aprendizado de variadas línguas como latim, alemão, gaélico, e francês, além do grego e algumas outras. Nesse tempo vivia muito com duas primas – Mary e Marjorie –, que já tinham formulado uma língua artificial, o “animálico”, que embora fosse um tanto e rudemente elementar, despertou nele a curiosidade de também elaborar uma língua própria artificial, daí, em parceria com uma de suas primas, criou uma língua denominada “nevbosh”.

A língua que Tolkien elaborara era bem mais, estruturalmente falando, complexa e diversificada: com gramática bem estruturada, vocabulário bem definido, até supõe-se ter sido influenciada por alguma estrutura indo-europeia, Tolkien até poderia, caso quisesse, elaborar alguns versos poéticos da então língua que criara. Mais tarde, só então, pôde alimentar em sua imaginação, a proeza de construir, bem como organizar e elaborar uma outra língua mais sofisticada ainda: possivelmente o “naffarin” que era muito influenciada pelo idioma hispânico, com uma gramática e estrutura muito similar. Na escola, teve contato com a língua germânica mais antiga que fora documentada, o gótico. Então, Tolkien teve uma ideia típica: toda língua, embora planejada artificialmente (imaginária), tinha de ter uma história com base em outras mais antigas, daí passou a pensar na construção de suas futuras línguas particulares sob o aspecto histórico e mitológico.



Por volta de 1908, Tolkien já órfão, teve de morar com seu irmão em outro lugar, num outro alojamento da mesma cidade. Foi neste período que ele conheceu Edith Bratt (também órfã). Ambos se apaixonaram, mas devido a pouca idade e para época, tiveram que se distanciar. O padre Morgan também queria que Ronald se concentrasse nos seus estudos, e o mantinha distante de Edith.

Nesse período de “separação” de sua amada, pôde fazer diversas viagens, em uma delas para Suíça, onde conheceu lugares montanhosos que dariam “fôlego” à sua imaginação nos contos de *O Hobbit* e *O senhor dos anéis*. Em 1910, Tolkien recebe uma bolsa para estudar em Oxford. Chegando lá na universidade, conhece o eminente e famoso professor Joseph Wright que era um poliglota e uma suma autoridade no campo da filologia, área esta que mais tarde ia ser de formidável interesse e entusiasmo por Tolkien. Ainda aluno, Tolkien logo se apaixonara ainda mais pela língua galesa e desenvolve com maior pendor a habilidade pela arte do desenho e da pintura. Nesse mesmo período descobre a língua finlandesa (que quase, nesse período, ia sendo extinta e iria receber o status de língua morta, porém fora recuperada e ganhara mais prestígio pelo estudioso Elias Lönnrot). Os aspectos fonológicos e estruturas gramaticais do finlandês serviram de base para a imaginação de Tolkien, que acabara por criar a língua élfica bem mais desenvolvida de sua mitologia: o quenya, também denominado de alto-élfico.

A data de 1913, para o jovem Ronald Tolkien, pareceu um tanto desconfortável. Tendo já passado mais de três anos longe de quem amava (Edith), decidiu mandar cartas com intuito de saber das novidades, e o pior aconteceu, em resposta, ela havia informado que estava noiva. Após alguns dias, por coincidência, acabam por se encontrar em Cheltenham e, durante uma longa conversa, Edith decide romper o noivado e tempo depois casa-se com Tolkien, com quem vem a formar uma família. Apesar do pouco entusiasmo de seu tutor (padre Morgan) pela decisão de seu pupilo, ele ainda permanece investindo nele dando-lhe total apoio financeiro para seus estudos e formação.

Já ingresso na universidade de Oxford, Tolkien inicia seus estudos em letras clássicas, entretanto, pouco foi sua investida na área. Logo depois, mudou suas intenções linguísticas, passou a estudar língua e literatura

inglesas. Tolkien se concentrou no antigo inglês (anglo-saxão: até 1100) e medieval (até Chaucer). Um dos termos que o impressionou, durante suas leituras de poemas<sup>57</sup> do inglês antigo, fora *Éarendel*. O vocábulo deu “asas” à imaginação do jovem escritor, que passaria a transmutá-lo por *Eärendil*<sup>58</sup> ao que podemos encontrar em seus escritos sobre a terra-média.

Em 1917, já tendo ingressado no combate durante a primeira guerra, Tolkien decide escrever em seu pequeno caderno particular os primeiros esboços que dariam imagem, forma e estrutura ao mundo mitológico imaginado por ele desde sua tenra idade, quando ainda, junto ao irmão, amava passear pelos condados da Inglaterra para ver os campos, molhar os pés nos rios próximos, e colher frutos para se deliciar numa tarde de verão. No livrinho ele relatou e organizou sua mitologia, que acabara por intitulá-lo de *The Book of Lost Tales* (O livros dos contos perdidos). Esse livro foi o protótipo do que mais tarde seria um tipo de “livros das primeiras eras ou criação”, isto é, era o germe de um dos seus livros clássicos: o *Silmarillion*. E durante a guerra, quando contraíra a doença chamada “febre das trincheiras”, teve de retornar à sua casa, para ser cuidado por sua esposa. Edith (já grávida) o ajudou muito, e teve a função de poder passar a limpo os escritos do jovem Ronald.

Ao cessar a guerra, Ronald Tolkien, Edith e seu filhinho (Jonh Francis Reuel Tolkien), foram morar numa casa que se localizava próximo à universidade de Oxford. Durante seus profundos estudos de filologia, Tolkien dedicou-se bastante à pesquisa de línguas germânicas, eslavas, romanas, línguas mortas e vivas, etc. Um de seus frutos laboriosos foi uma grande compilação até então inédita, produziu o dicionário mais completo da língua inglesa à época, o *New English Dictionary*, atualmente nomeado de *Oxford English Dictionary*.

A investida de Ronald Tolkien na carreira acadêmica o havia impulsionado a ir e seguir ainda mais distante, alcançando renome de prestígio na área em que atuava. Tolkien acabara por receber uma proposta para lecionar na universidade de Leeds. E em 1920, ele junto com sua esposa e

---

<sup>57</sup> Segundo Kyrmse (2003), os versos que impressionaram ao jovem Ronald Tolkien foram os seguintes: “*Éalá Éarendel, engla beorhtast, / ofer middangeard monnum sended.*”. O termo *Éarendel* pareceu a Tolkien de difícilima compreensão, o que ocasionou sua impulsão aos estudos filológicos.

<sup>58</sup> É o termo que quer designar “marinheiro” e “mensageiro” na mitologia criada por Tolkien.

filhos vão morar lá. Nesse período, já então um escritor que conseguia ganhar mais adeptos e admirados de seus contos e mitologia, começou a trabalhar e desenvolver mais suas histórias: era o início da grande saga da terra-média. Nesse mesmo ano, sua esposa, novamente grávida, concebe-lhe um segundo filho, Michael Hilary Reuel Tolkien.

Em seu novo trabalho na universidade de Leeds, Ronald faz amizade com outro professor do departamento de Língua inglesa, com quem faz boas parcerias e chegam a publicar juntos em 1925. Tolkien e seu novo colega de trabalho formam um grupo de amigos, amantes de leitura mitológica, de contos cavaleirescos etc. Era chamado de o Clube Viking, onde congregava um ajuntamento de amigos que adoravam cantar, beber, dar uns bons tragos em seus cachimbos, e além do mais: contar e ler sagas. Tolkien já ganhara renome, e tinha destaque no departamento onde trabalhava, e em algum tempo depois seu nome iria ganhar mais destaque quando começasse a dar criação ao seu íntimo projeto de fantasia literária, o mundo dos hobbits, anões, elfos, monstros, criaturas míticas, magos, deuses etc.

Em 1924 Tolkien ganha uma honraria na universidade, ele passa ao posto de professor catedrático. E também nesse mesmo ano, nasce já o seu terceiro filho, batizado de Christopher Reuel Tolkien, seu nome foi uma homenagem a um antigo amigo de escola. Embora já catedrático em Leeds, Tolkien ficou sabendo de uma vaga (na cátedra de Anglo-Saxão) que acabara de ser desocupada e estava em aberto para novos concorrentes, na Universidade de Oxford. Tolkien decidiu-se de antemão, e candidatou-se ao posto de docente catedrático na tal universidade, e conseguira a votação para tomar o lugar e exercer a função docente. Em 1926, muda-se para Oxford, e em 1929, sua esposa lhe concebe uma filha, que tanto desejara em seu íntimo, chamam-na de Priscilla Mary Reuel Tolkien.

Conforme os mais especialistas biográficos de Tolkien, citemos Stanton (2002), Carpenter (2018), entre outros. Os Hobbits só foram criados tardiamente, visto que o autor já tinha em seus escritos imaginários um mundo de fantasia repleto por dragões, elfos etc. A partir dos finais dos anos 20, ou início dos anos 30, o professor Tolkien estava em seu trabalho, a corrigir um acúmulo corriqueiro de provas da universidade onde lecionava. Ao fazer suas correções, sem fazer juízo de reflexão, escreve no topo de uma das provas a

seguinte assertiva: “em um buraco no solo vivia um Hobbit” (CARPENTER, 2018; STANTON, 2002; KYRMSE, 2003). Ora, mas de fato o que são os hobbits conforme Tolkien? Parece-nos interessante a seguinte afirmação do próprio Stanton (2002, p. 18):

Hobbits não são pessoas pequenas. Não se deve confundi-los com os mini elfos e fadas que se escondem nas prímulas silvestres nem com duendes ou nenhuma outra raça de seres cuja essência é ser “uma gracinha”. São pessoas de verdade e sua concepção se originou da experiência de Tolkien com a vida no campo. Ele disse: “Os Hobbits são simplesmente ingleses rústicos diminuídos no tamanho para refletir o pequeno alcance da sua imaginação, mas não o pequeno alcance de sua coragem ou força latente”

Conforme sua introdução acerca de *O Hobbit*<sup>59</sup>, Corey Olsen (2002, pp. 35 – 37) descreve que Tolkien estava muito consciente que seu trabalho seria um desafio para a arte literária, pois o período em que vivia, um escritor de obra de fantasia estaria longe de ser algo bem aceito, visto que tal gênero literário ainda não era bem recebido pelo público no século XX. Ou seja, quando os leitores tivessem em mãos sua primeira obra imaginária com o título de *The Hobbit*, outra situação não iria acontecer senão a que “teriam de deixar para trás seu mundo rotineiro e confortável e investir suas imaginações num mundo de prodígios mágicos e inesperados.” (OLSEN, 2013, p. 35). Ou como declararia um grande amigo de Tolkien, C.S. Lewis, após lê-lo e comentar em uma de suas cartas a um outro amigo chamado Arthur Greeves:

A leitura desse conto de fadas causou-me uma sensação estranha – é em tudo tão exatamente o que nós dois teríamos

---

<sup>59</sup> Conforme Olsen (2013, pp. 36 e 37), “... a história que Tolkien está começando a contar é bastante séria e, de vez em quando, até horripilante. Thorin e seus companheiros estavam vivendo no exílio desde que foram expulsos muitos anos atrás, errando no ermo sem casa e carentes de tudo. Estão se preparando para começar uma expedição quase sem esperança para se vingar do dragão monstruoso que massacrou seu povo e destruiu suas casas. No primeiro capítulo, porém, Tolkien, de forma persistente, combina a história amarga com uma irreverência de tom. Quando a casa de Bilbo é invadida pelos anões e sua vida é virada de ponta-cabeça, Tolkien cuida de manter o estado de espírito leve, observando que “foi a quarta feira mais estranha de sua vida”. Mesmo o massacre dos anões na montanha Solitária é deixado mais leve em certo ponto, quando Gandalf observa que Smaug estava muito gordo para caber na passagem secreta estreita depois de “devorar tantos anões e homens do vale”. O que mais chama a atenção e como os tons de Tolkien reduzem a tragédia do desaparecimento e da morte sob circunstâncias misteriosas e terríveis do pai de Thorin, fazendo Gandalf começar de forma bastante esquisita a história...”

desejado escrever (ou ler) em 1916, que sentimos como se ele não tivesse criando, mas apenas descrevendo o mesmo mundo a que todos três temos acesso... Se é ou não realmente bom é, claro, outra questão: ainda mais se fizer sucesso com as crianças modernas. (WHITE, 2002, p. 158)

Antes de adentrarmos no conteúdo rigoroso de nossa pesquisa, é preciso salientar que a história que se passa nas linhas do livro de *The Hobbit*, posteriormente adaptadas por Peter Jackson, reflete a imaginação de Tolkien diante do público infanto-juvenil e dos contos infantis em geral, entretanto o professor Tolkien “lida com coisas sérias e assustadoras, mas ainda se esforça, por meio de viradas cômicas de frase, em impedir *The Hobbit* de se tornar amedrontador” (OLSEN, 2013, p. 37). E como, já frisamos, nossa intenção será tão somente descrever e comparar as formas imagéticas de Bilbo Baggins, em ambas as linguagens em que foram expressas, tanto no original (na literatura escrita), como na adaptação que terá, em nosso bojo de análise, uma descrição intersemiótica de base perceiana teorizada por Júlio Plaza. Quanto à descrição do livro, trataremos por simples exposição de detalhes composicionais da obra referentes a Bilbo Baggins, o personagem hobbit que dá título ao livro, e conseqüentemente à sua descrição por seletos detalhes da transcrição (tradução icônica), da transposição (tradução indicial) e por fim da Transcodificação (tradução simbólica). Entretanto, que fique claro que nesse movimento triádico não há uma projeção rigorosa que torne nossas reflexões apenas num debate expositivo de formas estanques, visto que compreendemos os três movimentos como unidade que se projeta no espaço-temporal intersígnico *ad infinitum*.

### **3.3. Intersemiótica nas diferentes imagens de Bilbo Baggins**

A seguir faremos exposição descritiva do original da obra de Tolkien, isto é, apresentaremos detalhes composicionais do personagem Bilbo Baggins literário, em concomitância ao Bilbo Baggins na transmutação ao cinema, tendo sido ressignificado por Peter Jackson, em três processos de tradução, ou seja,

icônico, indicial e simbólico. Nosso método de descrição neste último ponto da dissertação está dividido em duas partes. A primeira parte é referente à discussão e retomada do material teórico que expomos anteriormente, nos será interessante retomá-los de forma mais sucinta, para que possamos, então, fazermos um diálogo ao que será exposto no conteúdo consequente. Já a segunda trata-se da análise da referida análise do personagem Bilbo Baggins, do primeiro filme (*The Hobbit – An Unexpected Journey / 2012*), utilizaremos de recortes textuais, imagéticos filmicos e híbridos (ilustrações de suportes textuais, como quadrinhos ou de versão ilustrada).

### **3.3.1. Discussão e revisão de dados**

Nosso alvo de chegada, como tentamos deixar claro, durante nossa discussão, foi partir do pressuposto de que se deve entender tradução fílmica, bem como tradução intersemiótica (referimos aos três processos mencionados acima) como movimento que modifica uma obra escrita, e esse movimento ou processo produz signos que traduzem os signos literários cinematograficamente, possibilitando ou não uma codificação similar ou acrescentando outras marcas.

Diante disso, parece-nos que há um fluxo em movimento dessas três categorias tradutórias. Veremos mais adiante explicações mais elucidativas acerca desse fluxo ou movimento contínuo da ação tradutória. Nosso intuito aqui, então, será tão somente fazermos pontuações do que discutimos anteriormente, tentando trazer focos de iluminações ao que iremos analisar em seguida.

Uma de nossas primeiras questões no princípio de nossa investigação estava focada na seguinte pergunta: qual a relação entre literatura e linguagem? Ora, não víamos outro modo de respondê-la, senão pela percepção que fomos adquirindo durante nossas leituras e pesquisa. Sem perder o objetivo do trato tradutório, ou mais especificamente o intersemiótico, a questão literária para nós fundamentou-se no que discutimos logo a frente após a pergunta, o produto literário seria base para entendermos o produto proveniente dele. Não podíamos desvincular o elemento texto, o produto escrito, visto que a partir dele ousou-se reproduzi-lo por outra forma ou suporte

mediático, queremos dizer, a escrita ou produto textual passou por uma transformação, e como havíamos dito, o signo literário ganha nova forma, de texto impresso passa a imagens e/ou recortes fílmicos em movimento.

E como bem afirma Eagleton (2006), a literatura interessa à sociedade, as comunidades de fala que possuem historicidade, cultura, interessam-se pelo movimento artístico. Ou não seria essa sociedade uma agente organizadora, formuladora, e “arquiteta” da literatura? Obviamente sim, visto que são as pessoas, os leitores, as comunidades literárias que, aos seus próprios modelos e paradigmas (arbitrários) conforme sua própria decisão, (re)criam-na, (re)escrevem-na, reconfiguram-na, dão novas simbologias, em suma: a literatura está sempre em movimento diante da sociedade, embora inconsciente. Como vimos, não há obra que não seja reformulada, refeita, reescrita, e não existe produção (seja textual, seja por outra mídia ou suporte linguístico-semiótico) que não seja reescritura ou ressignificação.

E onde estaria a linguagem? Como esta se relacionaria ou que luzes haveria que pudessem trazê-la ao escopo de nossa pesquisa? A linguagem da qual demos conta, até o momento, fora a linguagem cinematográfica. Como notamos, faz parte da natureza do homem, nas suas multivariadas ações comunicativas, a produção de sons, ruídos, gestos (ou pantomimas), a conexão de matérias e/ou ações com objetivo de expressar algo com conteúdo, e que este conteúdo expresse valor semântico. Ora, esse valor de significado é tão somente valor atributivo dos recursos semióticos, linguísticos, e tantas outras formas de comunicação humana.

Foi a partir desse conjunto de materiais comunicativos ou semioses que Saussure (2017) havia pensado na formulação de uma ciência que se preocupasse em esclarecer todos os problemas linguísticos, bem como explicá-los diante de um agrupamento sistemático. A hipótese já havia sido lançada: para que pudéssemos compreender a existência possível do conteúdo significativo nessas ações humanas (todo e qualquer tipo de expressão semiológica), devemos afirmar que, numa realização em que os fatos fenomênicos se combinam e expressam significado, há a realização da expressão sígnica. Ou seja, os signos que expressam valor de significado, a partir das diversas atividades humanas, são elementos significantes que compartilham do aspecto valorativo comunicativo, tão somente semântico. E se

quisermos compreendê-los (as atividades, bem como os seus signos) deixemo-los em conexão uns com outros, isto é, nada de tratá-los de maneira isolada, mas como formas sistemáticas da semiologia.

Ora, deixemos ainda mais claro acerca da relação que havíamos questionado. Não basta apenas um simples conhecimento de língua, seu conteúdo estrutural gramatical, sua estilística idiomática, sua morfossintaxe complexa, nem tampouco sua escrita ou ortografia, embora também seja difícil saber com qual epistemologia suplementar devemos nos fundamentar, e que de tal forma nos leve a uma interpretação clara de uma obra literária. A obra literária, como já mencionamos, se trata de um sistema de código e comunicativo diversificado e bastante rico cuja complexidade alcança diversas expressões e mídias. A literatura repousa em outros sistemas, particularmente os sistemas linguísticos, e também os semióticos (cita-se a arte do cinema, visto que é nosso objeto de pesquisa). Não obstante fazer-se, a literatura, como sistema de sistemas, torna-se interessante e de qualquer forma relevante, seu estudo a partir de uma epistemologia semiológica.

Afirmamos: o cinema como atividade humana, que se expressa na decupagem, capta imagens em foco, e tais recortes imagéticos em movimento expressam um espetáculo da realidade de sensações e idealizações do mundo. Ou seja, as sensações e pensamentos externalizam-se nos blocos de imagens, nas captações e projeções feitas em foco a partir de lentes mecânicas, tecnológicas. Tal arte, a cinematografia, é também leitura, faz-se semelhante à literária, e a textual acaba por servir-se de suporte, dando margem ao que denominamos adaptações, quando estas expressam uma base verbal escrita, desde os textos clássicos aos contemporâneos. O textual nas imagens, não somente por palavras, acaba por ser objeto significativo e de interesse ao semiótico. Daí que, qualquer pesquisador que não se “aventura” a compreender com exatidão a projeção de uma realidade icônica ficará fadado a não compreender a realidade no mundo, ou como ela se apresenta na projeção artística, por isso o cinema lhe será infortuitamente desnecessário. O indivíduo não entende o signo, conseqüentemente não percebe a materialização dele (o índice), e tampouco conseguirá dar conta de sua descrição ou interpretação, a partir do símbolo.



Como a arte esboça a trilha para expressar o objeto que conseguimos enxergar como fato sógnico (um pensamento), a cinematografia também, vista como arte imagética ou simplesmente arte visual, criando traduções semióticas, ou melhor dizendo, nas palavras de Plaza (2017), tradução icônica, indicial e simbólica. Antes de nossa retomada pontual acerca do que iremos abraçar na teoria de Plaza, ainda há nossas observações sobre a cinesemiologia de Cristhian Metz (2014).

Perece-nos, de certa forma coerente, aplicarmos, em nossa análise de composição e sobreposição de imagens, uma “interpretação” (não menos subjetiva) sobre o efeito narrativo da composição fílmica. Ora, como vimos é nessa dinâmica narrativa que conseguiremos nos encaminhar ao entendimento de seus efeitos na construção e decupagem do filme. E não é somente isso que apontamos, ao entender o filme, conseqüentemente entenderemos toda a “costura” semiótica na sua forma narrativa ou, nas palavras de Metz, entenderemos sua sintaxe. Essa sintaxe que projeta a narratividade fílmica origina-se do enredo fílmico, daí que o estado narrativo é condição possível, e também necessária para a existência de adaptações, visto que essas transmutações cinematográficas ganham novos aspectos, cujo conteúdo é dar existência a histórias contínuas, complexas, embora não impossibilitadas de análise cine-gramatical.

Usamos o termo cine-gramatical, porque, diante da complexidade teórica que se havia estruturado (o uso do termo fora proposital) à época de Metz, parecia chegar a um fundamento plausível, a saber: imagens parecem “agir” como palavras, como termos, ou melhor dizendo, como um conjunto de termos construídos, embora não de modo arquitetadamente perfeitamente lógico e sem “sujeiras” semânticas (queremos dizer: as famosas obscuridades e ambiguidades imagéticas), que podem oferecer blocos de possibilidades frasais com sentido. Ora, a sequência de imagens é como frases, estas se formam de palavras, aquelas de blocos de imagens. Entretanto, por que considerar o cinema como categoria de linguagem inferior à sua “parente” verbal? Não entraremos em deméritos entre ambas as manifestações, nosso intuito é nossa possibilidade de utilizarmos de suas ideias acerca das sequências cine-frasais para nossa pesquisa. Ou seja, adotamos sim o

conceito de blocos imagéticos como formas frasais, ou como preferimos: cine-frases. Cine-frases, cine-orações, cine-períodos, cine-textos? Algo a se discutir!

Retomemos nossa observação: o cinema é um jogo, um processo lúdico (entendamos aqui o termo lúdico como ligado ao termo jogo, e conseqüentemente como forma que dá atribuições funcionais aos jogadores, fica-se claro quando podemos entender o seguinte: os falantes, de origem inglesa utilizam apenas “to play” quando querem dizer várias atividades que se conectam: brincar, jogar, tocar e desempenhar papel teatral, etc) que faz daquilo que é verbal (falado, escrito) intencionalmente “literário”. E por que não afirmar: o cinema é uma arte que possibilita a transmutação daquilo que é originalmente textual para formas (adaptações) imagéticas. Ora, mas não devemos nos enganar, essa atividade ou processo, ao capturar imagens, nessa captura origina-se o enredo, o texto. Daí dizer-se: o jogo de contextos dá origem e forma à textura do filme. Podemos afirmar, com base em Metz (2014), que o filme possibilita melhor sua própria textura enquanto blocos frasais de imagens, embora deva-se crer que o texto não melhorou forçosamente, é que, de fato, entra melhor em acordo com os blocos de imagens que o traduz, transmuta, interpreta, transcodifica, etc.

Já afirmáramos o seguinte: o cinema é processo linguístico, e não apenas isso, é linguagem e arte, daí dizer-se: o filme é processo artístico. E por tal adjetivação, é que Metz o enxerga como processo não equivalente ao que se entende na gramática textual normativa. A possível equivalência da arte cinematográfica estaria mais próxima ao que observamos no discurso falado, nas construções verbais do cotidiano.

Todo pesquisador da linguagem ou cientista da linguagem já notara que não há em totalidade uma coerência sistemática (muito expressada nas normatividades da gramática escolar) nos discursos verbalizados, a textura dos discursos se constrói no emaranhado de frases. Embora, não só pareça que nossa capacidade psicológica as captem e mentalmente as codificamos e interpretamos. O filme e seus blocos frasais, de imagens em processo cinematográfico e sequencial, também, e semelhantemente (visualmente) captado pela nossa percepção visual, e de lá se projetam à mente, e o mesmo se acarreta: enxergamos os blocos imagéticos e sequenciais, captamos, codificamos, interpretamos, traduzimos, etc. Os arranjos em ambas são

projetados de forma equivalente. Lembremos dos canais de informação de todo esse arranjo cinematográfico, o que nos interessará serão apenas três, de antemão, a saber: i) as imagens fotográficas, ii) traços gráficos e iii) o discurso. Nossa escolha tem uma razão, que poderá ser compreendida com nossas “costurações”, a partir de nossa discussão e as retomadas sobre a teoria intersemiótica de Plaza.

Não há outra forma de elucidarmos nossa discussão em Plaza, recorrendo a uma seguinte afirmação, com base nele, a saber, o cinema possui, em sua construção imagética, uma consciência linguística, tal consciência não é uma atividade linguística qualquer, é expressão linguística da arte. E como tal, sua natureza deve ser percebida como processo de tradução entre semioses, ou em outras palavras mais rigorosas: processo tradutório de natureza intersígnica, isto é, intersemiótico. Aqui, nos interessa as semioses imagéticas e as semioses textuais, ou seja, imagens no cinema e as frases no texto literário.

A temporalidade é peça importante para o movimento da tradução, como vimos. O passado cujo movimento nos faz perceber o signo semiótico como forma icônica, daí justificar-se que no movimento pretérito poderemos capturar o elemento sígnico, e nessa ação em movimento de tradução, darmos nova forma, o objeto em captura transmuta-se como que numa face semelhante, porém não em totalidade idêntica, por isso o afirmar-se “semelhante no presente”. A recordação é o ponto de partida que origina, no presente, na mente do espectador a narratividade ou discurso imagético, ativando-lhe na memória os signos originários. Para exemplificar: na memória do leitor estão as formas originais, como bem projetou o autor de uma dada obra, e diante dessa recordação, o leitor, agora espectador, percebe diante de si a forma cognoscível de sua atual aparência, e essa nova forma se assemelha com o que fora projetado no passado. O presente reinventa, reescreve, dá nova forma, contudo não rejeita a imagem antiga, por isso a nova se torna simulacro da anterior.

A semiologia, ou como achamos melhor, a semiótica de Peirce trata o signo tripartidamente, pois é nessa disposição divisória que se realiza a mais importante classificação dos signos conforme o filósofo, quer-se dizer, o signo desmembra-se numa totalidade triádica ou em três classes. Como já

discutimos, interessou-nos tão somente na teoria peirceiana a classe da segunda categoria sígnica – os ícones, os índices, e os símbolos –, embora saibamos que as três categorias confluem em diálogo, possivelmente na ontologia do signo. Como vimos em nossa exposição, as formas de criação na arte repousam nas (i) formas icônicas que, na intersemiótica de Plaza (2017) expressam a tradução icônica ou transcrição, podendo a representatividade referir-se a um objeto inexistente, visto que sua forma ontológica é de primeiridade, (ii) nas formas indiciais ou também, na intersemiótica, denominadas de transpositivas, sua representatividade refere-se a uma similaridade e/ou continuidade do objeto, tendo como forma de segunda ordem ou classificação semiótica, (iii) nas formas simbólicas ou simplesmente transcodificação tradutória, trata-se e manifesta-se na terceiridade.

De forma didática, vejamos como se dá essa relação triádica peirceiana em Júlio Plaza. Para iniciarmos a explicação, segundo Santaella (2002), observemos o seguinte: a primeiridade repousa na ideia ou em tudo aquilo que está no plano abstrato e consciente de alguém, a secundidade repousa ou figura o mundo real, sua materialidade expressa a primeiridade (as ideias e as abstrações), quanto a terceiridade são as expressões dos pensamentos em signos, a partir dos quais se codifica e simboliza o mundo cuja interpretação gera sua imagem. Para a semiótica brasileira, a terceiridade se expressa junto à primeiridade e a secundidade, e ao trabalharem juntas, tripartidamente, elas geram o conteúdo semântico, isto é, expressam o significado. Vejamos o seguinte, de acordo com Reis (2013, p. 19):

Um signo representa um objeto, mas não é o objeto. Por exemplo, a palavra “copo”, o desenho de um copo, a foto de um copo são todos signos que representam o objeto “copo”, não são o copo nem a ideia de um copo. Este signo só faz sentido para um intérprete (pessoa) que em sua mente cria uma reação mental ao signo, que se chama de interpretante, ou seja, um signo externo se traduz em outro signo (interpretante) na mente do intérprete. Entretanto, o signo não é algo fixo e estabelecido, mas relações entre conceitos construídos na mente em certas condições.

Para exemplificarmos, pensemos numa abstração mental da cor cinza, simples e talvez positivamente (sem depender de sua sensação diante da cor) cinza, a entidade abstrata que conseguimos mentalizar, independente também de suas nuances em questão, formam a primeiridade, visto que se trata de uma forma idealizada, descartemos também a possibilidade das multiplicidades de cinza em cada mente conforme a subjetividade particular, mas pensemos numa cor genericamente idealizada. Esse cinza idealizado, em geral, é a primeiridade. O céu, como modalizador temporal e locativo que materializa a cor cinza, no aqui e agora, trata-se do lugar onde se expressa a secundidade. Conseqüentemente, a síntese projetiva e intelectual da cor cinza, ou sua materialidade na interpretabilidade da cor cinza é sua terceiridade. Em suma, a primeiridade é o signo, a secundidade um objeto, e a terceiridade sua forma interpretante, daí que o homem idealiza (mentalmente) os signos, expressa os objetos e os transforma em formas interpretantes. Rememoremos, note-se o quadro a seguir, e posteriormente notemos a diagramação (gráfico 1) que ilustra de forma didática a tripartição sígnica de Peirce:

#### **Quadro: Classificação dos signos**

	<b>Primeiridade</b>	<b>Secundidade</b>	<b>Terceiridade</b>
	Signo em si	Signo com seu objeto	Signo com seu interpretante
<b>Primeiridade</b>	Qualissigno	Ícone	Rema
<b>Secundidade</b>	Sinssigno	Índice	Discente
<b>Terceiridade</b>	Legissigno	Símbolo	Argumento

(SANTAELLA, 2012)

Gráfico 1: Representação semiótica triádica.

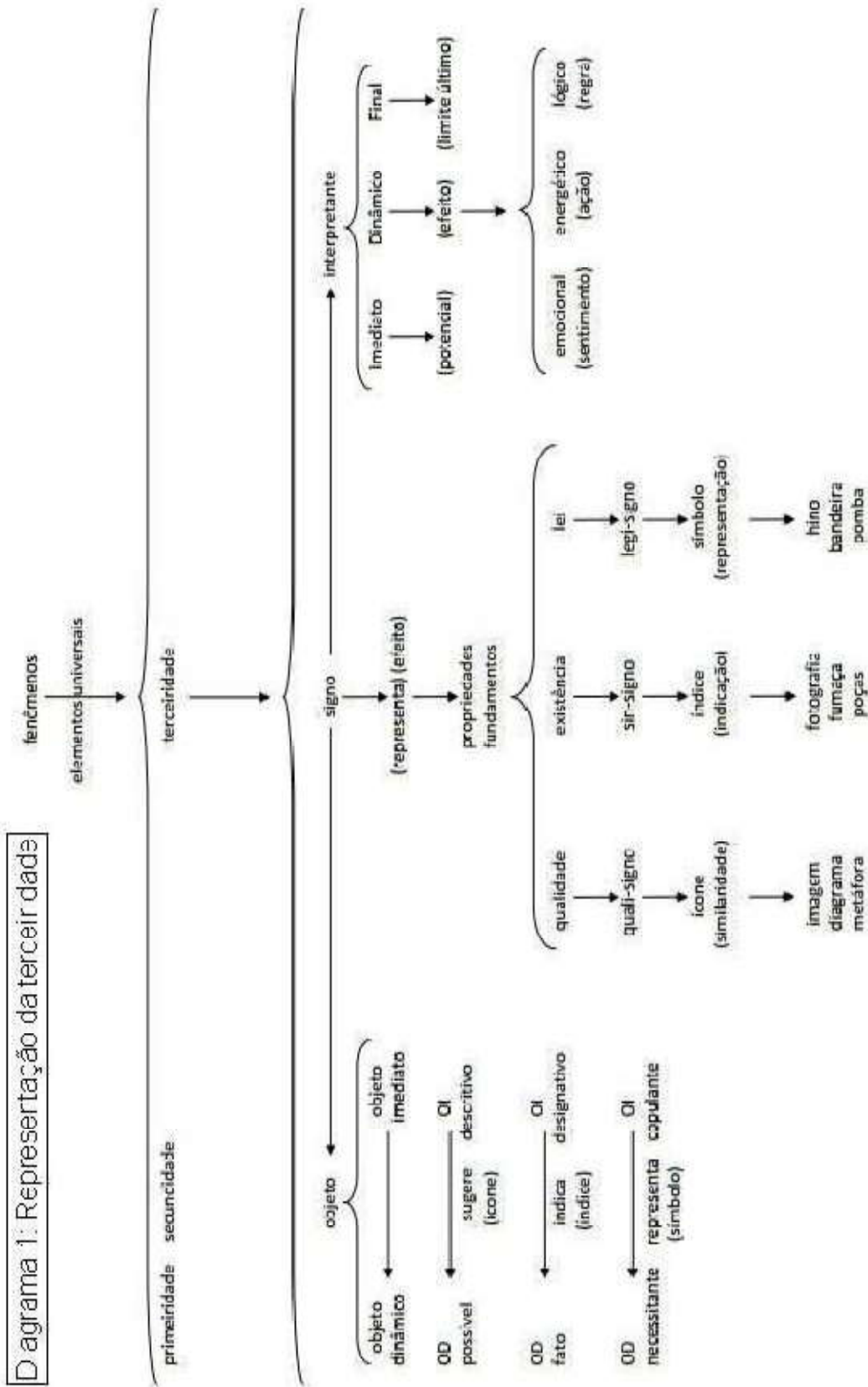


Diagrama criado a partir de: SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

Reflitamos o seguinte, diante do fluxo sígnico, o signo por ser icônico passa a indicial, e juntamente à sua primeiridade com sua secundidade passa a terceiridade. Peirce ainda fala de uma tipologia de ícones, o que ele denominou de hipoícones. E esses tais hipoícones, como já mencionamos no início de nossa discussão, também são tripartidos. Havíamos questionado acerca da possibilidade do cinema, visto como arte. O filme como forma de arte que se expressa em decupagens, daí podermos entender seus recortes de cena, planos e imagens como expressões de hipoícones. Nosso argumento: haveria todo fluxo sígnico (primeiridade/secundidade/terceiridade) na filmagem, desde as captações imagéticas? Ao nível da teoria de Plaza, iremos nos utilizar dos conceitos de tradução tripartida: (i) a tradução como transcrição (primeiridade), (ii) a tradução como transposição (secundidade), e (iii) e tradução como transcodificação (terceiridade).

Dando prosseguimento às nossas reflexões, percebemos que tanto a tabela como a diagramação feita por Santaella (2010) nos auxilia ao trato ou ao fluxo sígnico em movimento semiótico. Entretanto, deixemos claro o seguinte: um aprofundamento epistemológico acerca da teoria semiótica peirceana, que vá além dos princípios fundamentais, fugiria do nosso intuito aqui. Nossas reflexões e comentários acima foram expostos para auxiliar na compreensão da tradução intersemiótica elaborada e sistematizada por Julio Plaza.

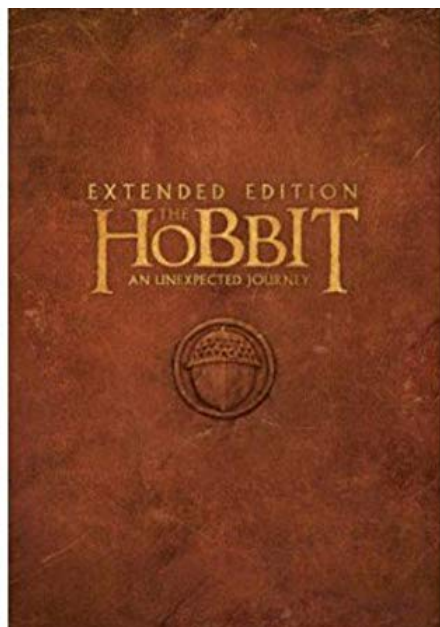
Em suma, na ação tradutória, na forma consciente tradutória o fluxo temporal – presente/passado/futuro – mantém um elo com o fluxo da tradução intersemiótica que por sua vez se origina na teorização peirceana tripartida. O signo de terceiridade (simbólico) requer um sinssigno (forma indicial), que também por sua vez requer um qualissigno (forma original/icônica ou forma de pensamento). E todo esse movimento se dá também na construção das formas imagéticas do cinema. E Julio Plaza as chamou de formas de tradução que leva os mesmos nomes, e cada forma de tradução seria um movimento para cada tipologia signica. A saber: i) tradução icônica: busca pela aparência estrutural, buscando equivalências entre o igual e o parecido; ii) tradução indicial: dá importância pela busca do contato, continuidade entre o original e a tradução, e iii) tradução simbólica: apresenta uma tradução mais metafórica do original, buscando pela essência do produto fonte, de uma forma lógica e intelectual. A primeiridade da tradução intersemiótica se caracteriza como

transcrição, a secundidade como transposição, e a terceiridade é vista como transcodificação da forma original.

Diante disso, esperamos, compreensivelmente, que as informações supracitadas, discutidas e “costuradas” sirvam de indicações prévias como primeiro contexto para que se compreenda nossa proposta e objetivos no presente trabalho. E nosso intuito é demonstrá-los como aparecem articulados, com base em Julio Plaza, e sob as reflexões semióticas teorizadas por Charles Peirce, visto que é a partir de um fluxo de discussões que o papel da tradução intersemiótica se valerá como fundo basilar para as nossas percepções (pensamentos), linearidade e simbologias a partir dos movimentos triádicos dos signos, desde a literatura até o cinema. Para tanto, que nos sirvam como suporte de análise, nossas pontuações acerca do personagem Bilbo Baggins.

### 3.3.2. The Hobbit – An Unexpected Journey

Figuras 1 e 2 - box de *The Hobbit* (versão extendida) e a capa original do primeiro filme.



Fonte: Google Imagens.



Vemos adiante uma tabela, acerca do primeiro filme (ou adaptação) a compor a trilogia, que nos guiará à descrição, sendo parte de nossa pesquisa para este trabalho de conclusão. Observemos, tentamos dar detalhes minuciosos e pontuais de todo (ou pelo menos das partes mais significativas, contudo, que fique bem lembrado que nossa análise se deterá apenas no personagem Bilbo Baggins) o conjunto da filmografia que o espectador irá encontrar.

<p><b>Descrição ou sinopse do filme: The Hobbit – An Unexpected Journey</b>  <b>(Tradução brasileira: O Hobbit - Uma Jornada Inesperada)</b></p>
<p>1ª Parte - Introdução do filme: Narração de Bilbo Baggins.</p>
<p>2ª Parte - A cidade lendária de Erebor:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- o maior Reino dos anões da Terra-Média.</li> <li>- A riqueza dos anões, um reino constituído de paz e abundância de preciosidades.</li> <li>- A pedra Arken (Arkenstone, ou o coração da Montanha), e a doença do Rei (Thrór)</li> </ul>
<p>3ª Parte – A chegada do dragão, Smaug:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- O fim do Reino de Erebor, Smaug toma o reino dos anões sob a Montanha, apossando-se de todo o Tesouro e riquezas.</li> <li>- A fulga dos anões, o pedido de socorro aos elfos. Os elfos se recusam a ajudar. Thranduil e seu exército se voltam para trás.</li> <li>- Os anões de Erebor vagam por outras terras.</li> </ul>
<p>4ª Parte - Como se inicia a narrativa e a participação de Bilbo Baggins na aventura (ou a Missão):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 60 anos antes;</li> <li>- Bilbo e Gandalf: um primeiro diálogo, e a proposta de uma aventura;</li> <li>- A chegada dos anões: uma festa inesperada;</li> <li>- A primeira canção: incômodo de Bilbo;</li> <li>- Breve diálogo entre Bilbo e Thórin;</li> <li>- Reunião dos anões sobre a profecia e o fim da Besta (Smaug);</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bilbo Baggins: um ladrão?</li> <li>- Bilbo lê o contrato, resiste e decide não ir;</li> <li>- A segunda canção: o lamento de Thórin;</li> </ul>
<p>5ª Parte - A aventura de Bilbo Baggins:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bilbo decide ir à aventura, após acordar e rever o contrato, juntando-se, assim, à Companhia de Thórin Escudo-de-Carvalho.</li> <li>- Narrativa de Balin: A história de como Thórin enfrentou o Orc Pálido, tornando-se o novo rei.</li> </ul>
<p>6ª Parte - Aparição de Radagast (o mago castanho):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Contaminação da floresta e dos animais pela magia negra;</li> <li>- Aparição das aranhas.</li> </ul>
<p>7ª Parte - Acampamento e os Trolls:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sumiço dos cavalos;</li> <li>- A emboscada de Bilbo e os anões para recuperar os cavalos subtraídos pelos trolls;</li> <li>- Os anões são presos pelos trolls;</li> <li>- Bilbo tenta distrair os trolls;</li> <li>- A chegada de Gandalf e a libertação dos anões, cavalos e Bilbo;</li> <li>- Os trolls se tornam pedras.</li> <li>- Após entrarem numa caverna antiga e escura, encontram tesouro e espadas élficas lendárias. Bilbo ganha uma pequena espada élfica de Galdalf.</li> </ul>
<p>8ª Parte - Radagast encontra-se com Gandalf, Bilbo Baggins e os anões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- O mago castanho conta-lhes sobre a escuridão, as aranhas;</li> <li>- Lembranças (flash-backs) de Radagast em Dol Guldur, sua luta contra os espíritos da escuridão, e ele percebe a presença do necromante, e logo foge dali;</li> <li>- Radagast mostra a Galdalf uma espada do mundo dos mortos.</li> </ul>
<p>9ª Parte - A chegada dos Wargs e os Orcs:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- A caçada dos Orcs e os coelhos de Radagast;</li> <li>- A fuga dos anões, e a chegada dos elfos que matam os orcs, e afugentam alguns;</li> <li>- A entrada secreta para as regiões do vale de Imlandris (na língua comum: cidade de Valfenda).</li> </ul>

<p>10ª Parte - A Companhia de Thórin entra em Valfenda:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Recepção e chegada dos elfos que vieram da caçada aos orcs nas proximidades da entrada secreta;</li> <li>- Elrond e Galdalf: o convite para o jantar;</li> <li>- Galdalf persuade Thórin a mostrar o mapa (para Erebor) a Elrond;</li> <li>- Elrond lê o mapa na escrita antiga dos anões (as runas).</li> </ul>
<p>11ª Parte - Os Orcs fugitivos diante do Orc Pálido.</p>
<p>12ª Parte - A reunião de Gandalf, Galadriel e Saruman:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Galdalf relata sobre a missão da Companhia de Thórin, sobre os espíritos das trevas, o necromante, e mostra-lhes a espada do mundo dos mortos;</li> <li>- Os anões partem de Valfenda,</li> <li>- Galadriel a Gandalf: porque Bilbo?</li> </ul>
<p>13ª Parte - A longa viagem da Companhia de Thórin, sem Galdalf:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- A batalha dos gigantes de pedra;</li> <li>- A Companhia se recolhe numa entrada secreta (dos Goblins);</li> <li>- Bilbo se prepara para desistir e voltar para Valfenda;</li> <li>- A queda ao mundo subterrâneo dos Goblins;</li> <li>- Os anões são aprisionados pelos Goblins, porém Bilbo escapa;</li> <li>- A primeira luta de Bilbo contra um goblin;</li> <li>- Os anões diante do rei Goblin;</li> </ul>
<p>14ª Parte - Bilbo e Gollum:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gollum deixa cair o Um anel, e Bilbo o encontra;</li> <li>- Um jogo de adivinhas: Bilbo e Gollum se enfrentam.</li> <li>- Gollum perde o jogo, e percebe que Bilbo havia encontrado o Um anel;</li> <li>- Gollum a Bilbo: um ladrão!</li> </ul>
<p>15ª Parte: A chegada de Galdalf:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- A fulga dos anões das regiões escuras dos goblins;</li> <li>- Bilbo experiencia o poder do Um anel, tornando-se invisível, encontra a saída e polpa a vida de Gollum.</li> </ul>
<p>16ª Parte - A floresta: um novo desafio:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Contagem dos integrantes da Companhia de Thórin, Galdalf sente a falta de Bilbo;</li> <li>- Bilbo aparece;</li> </ul>

- Bilbo retorna à Companhia, e continua a missão.

17ª Parte – da frigideira ao fogo: a Companhia e os Orcs

- Bilbo mata um warg;
- Toda a Companhia foge, e sobem às árvores;
- Galdalf solicita ajuda às grandes Águias;
- A luta de Thórin contra o Orc Pálido;
- Bilbo salva Thórin;
- Tudo parece perdido, mas as grandes Águias chegam e ajudam a Companhia, as aves afugentam o grupo de orcs;
- Toda a Companhia é salva, e levada pelas Águias para um lugar nas montanhas, longe de perigo;
- Thórin agradece a Bilbo, tornam-se amigos;
- O fim do primeiro filme: a Companhia avista Erebor.

À nossa vista, percebemos que, há de ser necessário para a nossa pesquisa, torna-se importante uma arquitetura que ligue, como já disséramos acima em nossa discussão, as ideias de Peirce e Plaza, que sejam aplicáveis ao processo transmutativo de nosso corpus aqui. Ora, não é outra coisa, senão intersemiótica entre literatura e cinema. E para que cheguemos, pelo menos, aos vislumbres de nossa discussão com sucesso, temos de nos guiar às formas básicas triádicas, contudo, as vendo num movimento ou como fluxo, onde cada etapa (aridade) requeira uma a outra. Ou seja, a primeiridade deve ser alcançada como algo na temporalidade (no passado), seguidamente requerendo a secundidade (como alvo no presente), e esta, a terceiridade que se repercutirá no futuro. E como já afirma Plaza (2017, p. 67): “nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos.”

Nossa intenção se elencará nos blocos imagéticos, visto sim como o discurso de cine-frases com significado em recortes que nos remeterão à primeiridade textual, de alguma forma. E para que nosso intento, até o momento, seja notado, bem como compreendido, estabelecermos como ponto de partida, em bricolagens semióticas ou melhor: intersígnicas, os textos de Tolkien. Ora nos utilizaremos dos signos textuais, ora nos utilizaremos dos

signos imagéticos em movimento. Daí que o movimento do signo icônico (textual/fílmico) perpassando do indicial até chegarmos ao simbólico desencadeia uma série de coeficientes que ora se entrelaçam com sua primeiridade textual e desta desencadeia sua primeiridade imagética. E assim conseqüentemente, deslocando-se para secundidade até terceiridade. E como já afirmamos: num fluxo semiótico.

Lembrando que esse movimento de aridades (que querem uma a outra, tanto na teoria de Peirce, como na teoria da tradução de Plaza) serão observadas na tramitação que descrevemos em nosso corpus, embora seja quase impossível encaixá-los com perfeição, visto que haverá alguma pormenoridade que possa ter obstáculos na análise, ou “falhas” durante o processo tradutório e descritivo. Contudo, tais percalços serão mínimos a ponto de uma quase isenção de não tornar-se cognoscível o movimento triádico elaborado por Peirce.

Seria interessante frisarmos o seguinte, conforme Monteiro (2016, p. 70): “o texto icônico passa por uma releitura que promove modificações visando à adaptação”. O pesquisador faz referência ao que chamou de instâncias, uma atribuída à formatação midiática, outra à adequação aos espectadores da adaptação. As modificações do texto fonte se darão nesses dois movimentos ou instâncias. Por hora, o que nos interessa seria a primeira instância ou primeiro movimento (como gostaríamos de chamar). Bilbo Baggins será nosso alvo de partida, nosso elemento chave que, por agora, será ponto de “costura” das discussões tradutórias que se seguirão.

Logo acima, mencionamos sobre a “formatação midiática”. É nela, onde o texto como produto originário se apresenta como forma icônica. A forma icônica como produto literário movimenta-se, transmutando-se para adaptação como novo campo de exibição. O suporte que antes eram as páginas em papel, que apresentavam formas codificadas em grafias latinas, torna-se bloco de imagens ou discursos imagéticos. Tais discursos, vemos como hibridações de formas icônicas, lá também se preserva o texto que se liga à imagem, etc. Embora haja as “falhas” que citamos anteriormente: apagamentos, recortes, exageros de adaptações, faltas, entre outras. Contudo, diz Monteiro, que as formatações midiáticas têm um papel de expandir, no âmbito estético o processo transmutativo e/ou intersígnico, visto que tal movimento “realiza os

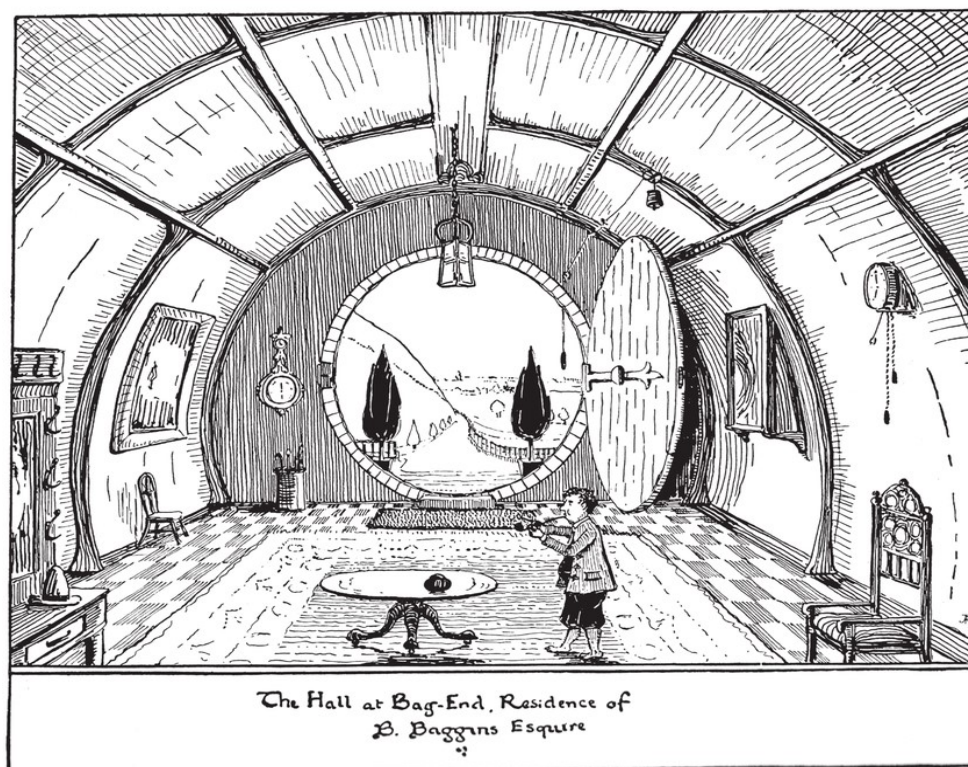
recortes necessários à transição de um campo semiótico para outro” (2016, p. 71). Ou seja, as imagens (textuais ou fílmicas) de Bilbo Baggins se darão de forma, digamos, polissêmica (distinções entre aquilo que percebemos no literário, e que se expandem na formatação para outra mídia: o cinema)

### **As imagens de Bilbo Baggins: do texto (Icônico-indicial-simbólico literário) ao fílmico (icônico-indicial-simbólico imagético)**

Chegamos, enfim, ao ponto “crítico” de nossa exposição dissertativa. Como percebera, nosso leitor encontrou certas andanças que, se despercebidas e lidas com desatenção, parecem estar desconectadas (ponto possivelmente resolvido na revisão dos dados). Nossas “costurações” originaram um todo orgânico teórico que fora idealizado arbitrariamente para que houvesse elementos fundamentais capazes de oferecer um suporte a partir da teoria planejada por Peirce interligada aos conceitos estéticos de tradução intersemiótica projetados por Plaza, com objetivo de praticidade e maior objetividade discursiva no trato da passagem e/ou movimento do literário ao cinematográfico. Portanto, cremos que será possível alcançarmos nosso intuito neste trabalho, cuja proposta não é outra, senão analisarmos a diversidade textual e imagética a partir de nossas percepções das releituras do personagem Bilbo Baggins de Tolkien.

Como, de fato, introduzir a iconicidade no personagem de *The Hobbit*? O personagem Bilbo Baggins é ponto chave para trama literária escrita em J.R.R. Tolkien, e não seria diferente na projeção fílmica de Peter Jackson. O pequeno hobbit nasce de sua própria imaginação diante do contexto histórico em que o autor estava inserido e vivenciando no século XX, na Inglaterra. Onde estaria a similaridade na estrutura do princípio que teorizara Plaza? Ora, as estruturas regem princípios de compreensão arquitetônica que faz de si um elemento que se torna cognoscível para apreensão do signo que originara sua primeiridade, consequentemente sua secundidade e por fim sua terceiridade. Notemos a seguinte percepção icônica, e posteriormente daremos explicação de nossa escolha:

Figura 3 - Bilbo Baggins ilustrado por J.R.R. Tolkien.



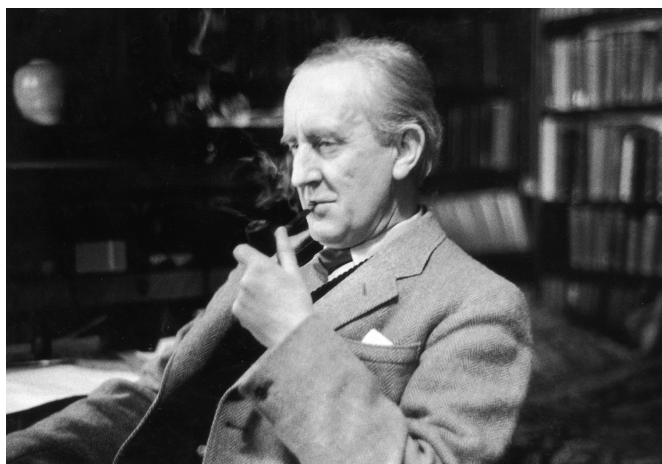
Fonte:HarperCollins.

Não é por menos, que a partir da figura acima, podemos costurar às ideias de Humphrey Carpenter (2018, pp. 239 – 280) como pontos de amarrações acerca da iconicidade (textual) do personagem Bilbo. Conforme o biógrafo, os elementos que estão interligados à vida cotidiana do autor podem revelar muito mais do que se pode esperar. A ilustração acima faz parte do elemento cotidiano do escritor de *The Hobbit*. A imagem acima nos diz muito acerca dele, mais precisamente como ela fez parte de sua inspiração, tanto artística como literária.

Na narrativa que se passa na Terra-média, Bilbo é um jovem hobbit, filho da respeitável Belladonna Tûk. Belladonna é uma das três filhas do Velho Tûk. Além do mais, Bilbo Baggins é descendente dos ilustres Baggins, sendo um indivíduo de meia-idade, que não se detém em aventuras, que costuma vestir-se com roupas sensatas, apesar de gostar de cores vivas, e aprecia comida simples. E segundo Carpenter (2018), J.R.R. Tolkien também correspondia de forma similar, mantendo certas estruturas de aproximação com Bilbo Baggins, visto que John Ronald descendia de uma das três notáveis filhas de seu avô,

John Suffield, este chegou a viver por quase um século, e descendia dos respeitáveis e sensatos Tolkien. J.R.R. Tolkien tinha caráter que se inclinava ao pessimismo, gostava de vestir-se com roupas sensatas, costumava usar coletes coloridos e tinha apreço por comidas simples. Ora, como percebemos, a estrutura icônica da vida pessoal de Tolkien é forma base para estrutura icônica literária de Bilbo Baggins. Notemos os paralelos imagéticos:

Figuras 4 e 5 - Bilbo Baggins e J.R.R. Tolkien.



Fontes: Google Imagens.

O próprio Tolkien tinha plena consciência da semelhança entre criador e a criação. “Sou de fato um hobbit”, escreveu certa vez, “em tudo exceto no tamanho. Gosto de jardins, de árvores e terras aráveis não mecanizadas; fumo um cachimbo e gosto de uma boa comida simples (não refrigerada), mas detesto a culinária francesa; gosto de, e ainda ousa vestir nestes dias sem brilho, coletes ornamentais. Gosto muito de cogumelos (tirados de um campo); possuo um senso de humor muito simples (que até mesmo meus críticos apreciativos acham cansativo); durmo tarde e acordo tarde (quando possível). Não viajo muito.” (CARPENTER, 2018, p. 240)

Bilbo, como o vemos e devemos encará-lo se dá pelo viés de compreensão de certos fatores preconcebidos por nossa percepção, visto que se tornou necessário compreendê-lo como figura da narrativa tolkieniana ou personagem do enredo na obra de John Ronald. Tal fato se dá, antes mesmo,



de certo modo, por nosso conhecimento prévio dos símbolos na natureza. Ou seja, estes símbolos produzem, como subentende-se na semiótica peiceiana, os elementos prévios para iconização da figura de Bilbo Baggins como o notamos na sua primeiridade, e posteriormente na primeiridade que se originara na tradução para o cinema.

Entretanto, para que o fluxo espaço-temporal seja forma imagética que substitui a sua forma literária, é preciso ter a noção da semiose infinita, que opera no âmbito central, como eixo, da teoria projetada por Charles Peirce. A partir desse eixo conjuntivo semiótico de manifestações sgnicas se transitará, como forma discursiva em blocos de imagens, o processo tradutório intersemiótico aplicado na teoria de Plaza.

Para tanto, o leitor terá a possibilidade de apreender o fenômeno intersgnico, no personagem Bilbo, quando notar os estágios elencados conforme seus aspectos prévios, os quais já discutimos anteriormente, na iconicidade do produto criado, ou seja, entende-se a criação, por que entende-se o criador. Orientamo-nos no movimento transmutativo e dialético do sistema peirceiano, e conseqüentemente o processo tradutório em Plaza, que por sua vez é peirceiano de qualquer modo. Ora, as propriedades ou estruturas prévias e históricas da natureza do símbolo originam as estruturas de primeiridade, e assim por diante numa infinitude semiótica.

Ora, percebemos, como já adiantamos acima, que Bilbo e Tolkien estão numa familiaridade arquitetônica. Ambos se assemelham, possivelmente pelo viés criador do próprio autor que planejou, mentalmente, e o transpôs na literatura como estrutura primeira, como estrutura fonte. As imagens acima, dão-nos pistas dos elementos de equivalências, a saber: o colete, o cachimbo, a vida sensata, o apreço por comidas simples, e tantas outras particularidades que se igualam ou parecem entre o objeto criado e o autor. Em outras palavras, Tolkien tomou como fonte de inspiração sua própria vida, sua maneira pública de encarar o contexto social da época em que estava inserido. Ora,

De fato, muito da inspiração para *O Hobbit* veio da infância de Tolkien, os livros que leu quando criança, as brincadeiras fantasiosas que criava. Em um nível superficial, há pistas e sinais de seus tempos de mocidade: sua tia Jane viveu em

uma pequena casa em Worcestershire, que era chamada de “Bag End” pelos nativos...[...]. Depois que seu livro tornou-se famoso, Tolkien ficava muito feliz em declarar que era um hobbit. Seria mais uma piada, mas havia certa semelhança entre a personalidade de Tolkien e a de um hobbit típico. Na verdade, em muitos aspectos, Tolkien não era tão diferente assim de Bilbo Bolseiro. (WHITE, 2016, pp. 142 e 143)

O próprio amigo C.S. Lewis, ao ter apreciado (em primeira mão) e ficado extasiado, não deixou de perceber o fato arquitetado por seu amigo Tolkien, sendo, ele mesmo para si e para os demais leitores no futuro, alvo de partida de inspiração para suas fantasias na narrativa do jovem Bilbo Baggins. Declarou, certa vez, o seguinte: “parece que ele não está criando, mas apenas descrevendo o mesmo mundo do qual nós três conhecemos a entrada” (WHITE, 2016, p. 143). Esse terceiro, presume-se, se tratar de outro amigo, chamado Greeves.

Creemos, ter dado conta, da ideia primeira ou icônica literária de Bilbo Baggins. J.R.R. Tolkien e Bilbo, aqui, são formas estruturais que carregam semelhanças, e como notamos, não há sombras piegas de desconsiderar tal fato, doutro modo, são signos equivalentes: o criador origina o simulacro Bilbo Baggins, este é tão somente sua forma icônica de partida para o enredo narrativo na fantasia de *The Hobbit*. Entretanto, como já mencionamos acerca da infinitude semiótica, a iconicidade literária do Bilbo de Tolkien originará o Bilbo de primeiridade de Peter Jackson. Passemos adiante às novas considerações do personagem em questão. Observemos as seguintes imagens. A partir das fotografias registradas delinearemos os aspectos do Bilbo para o cinema. Não esqueçamos as informações já discutidas sobre o fluxo ou movimento semiótico, bem como a teorização peirceana da semiose *ad infinitum*.

Figura 6 - Imagem do diretor Peter Jackson.



Fonte: Google Imagens.

O movimento semiótico, como o notamos, implica multiplicidades de signos, estes mesmos requerem sua figuração como forma de perpetuação simbólica. Não seria diferente acerca da iconicidade, visto que tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, o objeto ou o produto de primeiridade ou originário, traz uma terceira coisa, cujas qualidades dessas requerem particularidades, equivalências, e muitas vezes igualdade com aquilo de que proveio significativamente, semioticamente. Não estaria apenas na consciência como produto em forma potencial? Cremos que sim, como já discutimos. E qual pode-se notar nossa captação da equivalência do diretor Peter Jackson na imagem acima, poderia se pensar no produto e no movimento intersígnico, mas nas palavras de Sarah Oliver (2012, p. 27), enxergaremos considerações que de certa forma nos oferecem explicações do porquê de nossa escolha da figura do diretor de *The Hobbit*, conforme a autora de *O Hobbit de A a Z*:

Se Peter Jackson se assemelhasse a qualquer personagem da Terra Média, ele seria Bilbo. Foi o que ele mesmo disse a Sasha Stone, do *The Mirror*: “Eu realmente deveria me identificar com um herói brandindo uma espada, como Aragorn [de *O senhor dos anéis*], mas eu, de fato, me identifico mais com um hobbit, amante do conforto, como Bilbo Bolseiro, que prefere aconchegar os pés na frente da lareira, comer bolos, beber cerveja e viver uma vida tranquila sem embarcar em nenhuma aventura.”

Ora, convencemos também desta outra imagem de Bilbo Baggins. O diretor enxerga-se também na sua transcrição. E como não seria diferente, Peter Jackson é o signo icônico original que projetará na sua própria imagem ou simulacro de si a tradução icônica imagética, isto é, no discurso fílmico. Agora atentemo-nos na escolha dos outros simulacros que serão regidos desde a primeiridade (ou possivelmente do signo mental elaborado por Tolkien). De Tolkien a Peter, encontramos diante do Bilbo textual, e enxergamos o Bilbo icônico imagético projetado na filmografia. Vejamos agora os demais simulacros, entenda-se de antemão, o sentido do termo como cópias que se geraram da primeiridade icônica literária, e no movimento em fluxo foram surgindo diversidades intersignicas de um mesmo Bilbo Baggins.

Temos que abrir uma ressalva, por conformidade explicativa e elucidativa. Diante do que até então nos posicionamos, estamos tentando encaixar, em paralelo, as formas signicas conforme os modelos que temos em mãos. Recapitulemos o seguinte: a forma interpretante é uma terceira forma, que fora implicada de seu movimento fundamental ou originária signica que é uma primeira forma, e o objeto dela seria uma segunda forma. Esta segunda forma, iremos também discutir mais adiante. Na suma da discussão: o fluxo está em movimento triádico, e o é necessariamente “inseparável”, embora tenhamos de apresentá-lo didaticamente em blocos sistemáticos, com risco de ocorrer possíveis falhas na comunicação, bem como na compreensão do processo semiótico, tanto na base de Plaza que trabalhará sua teorização para o discurso fundamentalmente imagético, quanto para a proposta de Peirce, que é nossa base fulcral ligada ao mesmo processo tradutório intersemiótico do teórico brasileiro.

Desde agora, saltemos ao segundo simulacro. Diante de nossa vista, nos deparamos com Bilbo Baggins transcriado na atuação de Ian Holm. Como sabemos, o pequeno personagem hobbit da narrativa de Tolkien é o principal e se torna um herói aventureiro após ter aceitado o convite do mago Gandalf, toda a aventura se dá na fase jovem do personagem Bilbo Baggins. Na trilogia de *O senhor dos anéis* dirigida por Peter Jackson, o hobbit Bilbo, em sua idade mais avançada, fora inteprutado pelo ator Ian Holm, que também, na trilogia posterior de *The Hobbit*, aceita a atuação do mesmo papel, embora de pequena participação como narrador que abrirá todo o princípio do enredo. Toda a narrativa fílmica começa nas palavras de Bilbo Baggins inteprutado como forma icônica (transcrição) pelo ator Ian.

Figura 7: Ian Holm como Bilbo Baggins na sua velhice.



Fonte: *The Hobbit* em DVD.

Perceba aqui, nosso leitor, que a multiplicidade de ícones será requerida para a função do objeto de primeiridade na trama discursiva do enredo. Tal funcionalidade se dá na própria decisão de Peter Jackson, é ele o diretor, também sentindo-se, como vimos há pouco, símbolo do signo primeiro elaborado na obra de Tolkien. O diretor da trilogia não para na sua escolha dos diversos atores que podem passar pelo processo como formas icônicas do pequeno hobbit da trama que ocorre na Terra Média. O ator Ian representa o Bilbo em sua idade mais avançada e que terá papel unicamente como aquele

que contará a aventura. Diante disso, fez-se necessário outro ator que desse vida ao personagem-ícone em sua juventude, pois como podemos encontrar nas linhas de próprio punho de J.R.R. Tolkien, Bilbo aparentava durante a narrativa ter uma idade mediana, por volta dos seus cinquenta anos quando participara da aventura, juntamente com o mago Gandalf e treze anões. Ora, a narrativa sobre a aventura encontra-se nas primeiras linhas traçadas por Tolkien, daí conseguintemente, com base no texto icônico (isto é, o literário) traçam-se os blocos imagéticos – ou cine-frases – no discurso fílmico icônico, e o seguinte se procede:

Figuras 8 – 10: Cena da chegada de Gandalf.



FONTE: *The Hobbit* em DVD.

A equivalência narrativa, dos blocos imagéticos acima, é referente à chegada de Gandalf, segue-se como projeção do trecho na passagem literária seguinte:

**Trecho do capítulo um de *The Hobbit*, de J.R.R. Tolkien**

Not that Belladonna Took ever had adventures after she became Mrs. Bungo Baggins. Bungo, that was Bilbo's father, built the most luxurious hobbit-hole for her (and partly with her money) that was to be found either under The Hill or over The Hill or across The Water, and there they remained to the end of their days. Still it is probable that Bilbo, her only son, although He looked and behaved exactly like a second edition of his solid and comfortable father, got something a bit queer in his make-up from the Took side, something that only waited for a chance to come out. The chance never arrived, until Bilbo Baggins was grown up, being about fifty years old or so, and living in the beautiful hobbit-hole built by his father, which I have just described for you, until He had in fact apparently settled down immovably.

By some curious chance one morning long ago in the quiet of the Word, when there was less noise and more Green, and the hobbits were still numerous and prosperous, and Bilbo Baggins was standing at his door after breakfast smoking an enormous long wooden pipe that reached nearly down to his woolly toes (neatly brushed) – Gandalf came by. Gandalf!

(TOLKIEN, 2006, pp. 5 e 6)

O excerto icônico acima, logo após os blocos imagéticos que se originaram via forma textual, como transmutação semiótica, dá início à aventura projetada por Tolkien, e, paralelamente, as cine-frases que recortamos arbitrariamente também “preenchem” o espaço-temporal que, de forma semelhante, apresentam as possíveis equivalências buscadas por Peter Jackson na filmografia. E antes que passemos despercebidos, a nova imagem de Bilbo jovem está na ressignificação icônica pela atuação do ator Martin Freeman, escolhido por Peter Jackson (ou podemos dizer: a transcrição de si,





Chegamos, por fim, às nossas últimas considerações acerca das imagens icônicas. Retomemos algumas observações importantes: a ação transformativa como a percebemos na temporalidade ganha forma na história do próprio autor, tudo originou-se das figurações sígnicas passadas vivenciadas pelo jovem J.R.R. Tolkien, nada poderia escapar da ação espaço-temporal, por isso dizer-se que a ação transpositiva e todo fluxo do progresso da ação tradutória gerou-se num signo comum, icônico, isto é, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe.

Na iconicidade de Bilbo Baggins, podíamos enumerar uma infinidade de modelos que surgiram a posteriori. Embora fosse desnecessário tal tarefa para o nosso objetivo aqui. Tolkien é a percepção de Bilbo Baggins, o criador do pequeno hobbit transmutou-se como modelo (agora símbolo) para novos modelos icônicos (imagéticos) de Peter Jackson, porque também este se via como simulacro do simulacro, corroborando Peirce e Plaza, as formas vão se reconfigurando, possuindo novas formas e ressignificações num ciclo semiótico, daí num ciclo intersígnico, doutro modo: do literário (como forma de pensamento) ao cinematográfico como projeções e captações de cine-frases em blocos que estruturam um cine-discurso, sucessivamente.

Trazendo uma última observação do próprio ator Martin Freeman, quando este fora interrogado sobre suas atuações e interpretações como o jovem Bilbo Baggins, como este teria de atuar tão brilhantemente como seu companheiro de filmagem Ian Holm (o Bilbo velho). Respondeu Martin, à imprensa, o seguinte pensamento:

“Obviamente, estive atento à atuação de Ian; até certo ponto, tenho que estar à altura de sua interpretação, e então esquecê-lo completamente de modo que eu não fique preso a isso. Tenho tentado ser sensato e literalmente observar como ele se move, o tom de sua voz, como ele se expressa. Sem querer parecer presunçoso ou falsamente modesto, acho que sou uma boa versão dele. Digo, já vi combinações bem piores, e acho que consigo fazer um jovem Ian Holm. Então, não vejo hora de começar, mas preciso me lembrar de não interpretar o ator Ian Holm, entende o que digo? Mas é claro que vou me assemelhar a ele e agradecer por tudo que ele fez”. (OLIVER, 2012, p. 29)

De acordo com Sarah Oliver (2012, p. 30), a atuação de Martin Freeman trouxe tamanha expectativa para os fãs de Tolkien, que impressionou grande parte dentre eles. Causando até certa comparação entre ambos os atores, tamanha a expressividade e iconicidade na atuação deles para o papel de Bilbo. O que estava em jogo: a equivalência atuante, seja na forma de comportar-se, falar, gesticular etc. Os simulacros de Peter Jackson teriam de caminhar e “brincar” o mesmo jogo, o mesmo papel. Concluindo aqui nossa exposição: o jogo icônico projetado por Tolkien origina diversas imagens sígnicas, por isso icônicas (textuais/imagéticas), mas estas projetarão a secundidade que será discutida nas linhas seguintes.

O seguinte ponto a ser discutido aqui gira em torno da possibilidade indicial como forma aspectual da figura de Bilbo Baggins. Ora, como notamos, estamos nos deparando com estudos e discussões de blocos de imagens. Daí surgem aquelas pequenas falhas conceituais que advertimos anteriormente. São elas: imagens por si só são formas híbridas das categorias de signo, ficando, de certa forma impossível dizer que se trata ou de apenas imagem como forma icônica, ou forma indicial, ou forma simbólica. Parece-nos uma falha querer colocar essas categorias como abstrações estruturais sem o contato uma com a outra, visto que isso seria praticamente impossível, tamanho é o movimento de passagem de formas. Ora, e como resolver esse impasse?

O signo como pormenoriza Peirce trata-se de uma ideia, diríamos com base nisso: um movimento de fluxo estrutural de pensamento. Ora, as formas sígnicas peirceanas são blocos de arquitetura de ideias de representações, que estão em contínuo movimento tripartido. Nossa discussão aqui, se dá especificamente (isto é, conceitualmente) na forma segunda tripartida (há também a forma primeira e terceira tripartidas, dessas queremos apenas fazer menção de sua existência na Teoria Geral desenvolvida pelo filósofo inglês).

Na primeiridade sígnica, o signo como manifestação icônica, só o é ícone porque qualquer coisa que o seja em si, esta coisa o é pela propriedade de poder atribuir-se como tal em referência aquilo que se assemelha, nas suas atribuições. E como vimos, a figura de Bilbo é aquilo com o qual se assemelha porque ele mesmo recebeu atributos, como personagem que carrega e reflete características que se encontram na historicidade, vivência, e modo de

ser do próprio escritor. Torna-se, de qualquer modo objeto peirceano, na medida em que corresponde a um existente individual, seja por ser personagem, seja por projetar aquilo em que seu criador idealizou para compor sua narrativa de fantasia.

Na secundidade sígnica, é possibilitada sua forma tipológica indicial. O índice é produto como forma que requer seu objeto, porque é por ele afetado. E se este objeto o afeta, suas qualidades aspectuais icônicas são transmitidas para a forma indicial, por isso dizer-se que sua forma segunda guarda parentesco com sua forma primeira, porque requer dela qualidades e semelhanças. Lembremos o que já discutimos: uma forma primeira lança atributos de si a sua forma posterior, e não seria exagero afirmar o seguinte: a primeiridade lança na secundidade aspectos de primeiridade, e assim sucessivamente, por isso o ciclo de progressão semiótica vai ao infinito. Todo símbolo requer um índice, e este também requer um ícone, e o movimento dialético entre as formas triádicas se perpetuam nos fatos significantes. Os simulacros “platônicos” dos quais se referem Peirce se dão em fluxo contínuo e progressivo. “Portanto, o índice envolve uma espécie de ícone, um ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o tornam um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto” (PEIRCE, 2012)

Nossa análise de Bilbo Baggins como forma indicial será de modo breve, visto que, de qualquer jeito, embora não menos relevante, já lançamos luzes de aspectos indiciais quando discutimos sua forma (textual e imagética) icônica acima. Contudo, sem perdermos nosso foco em questão, lançaremos novas luzes e mais simulacros. À vista disso, deve-se considerar que o processo criativo artístico de um Bilbo indicial é um movimento que apontará para sua forma icônica, pois, aquela requer desta, aproximações que apontarão sua existência no fluxo intersígnico. Saltemos aos nossos blocos de imagens, em primeira instância para aquilo que fora projetado para ressignificar o personagem de J.R.R. Tolkien, e conseqüentemente para a forma indicial que se originara da percepção e escolha do diretor Peter Jackson.

Figura 12: Bilbo Baggins para primeira edição ilustrada de não autoria de J.R.R. Tolkien, correspondente indicial à forma icônica.



FONTE: Princess Hobbit<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Com propósito de exposição de dados e notícias informativas acerca da ilustração de Bilbo Baggins, coletamos o seguinte trecho de um importante artigo: The authorised texts of both *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* have always been closely guarded, and any intended changes made under the supervision of J. R. R. Tolkien or his son, and literary executor, Christopher. The only condensed edition of *The Hobbit* to be published was issued in 1964 when the story was serialized in *Princess* – a British magazine aimed at pre-teenage girls. Surprisingly, the abridgement was completed with minimal input from Tolkien, or his publisher. / The text was accompanied by a series of 83 illustrations by Ferguson Dewar, commissioned specifically for the serial and exhibited in full for the first time at Tolkien 2019; this was the first English-language edition of *The Hobbit* to be illustrated by an artist other than the author. / According to correspondence held in the British publishing archive at the University of Reading, D. E. Roberts of Fleetway Publications (the publisher of *Princess* magazine) corresponded with J. R. R. Tolkien and Joy Hill of George Allen & Unwin in December 1963, concerning the adaption of *The Hobbit* into a "visual serial" – in the form of colour illustrations with captions edited from the text of the book. Judging from similar adaptations in *Princess*, each episode would have been a colour centrespread with seven or eight images and a very heavily abridged text. Joy Hill reported that Tolkien had said he "would be agreeable in principle provided he could see the illustrations and that Gollum should not be made a monster". / How far the adaption progressed is unknown, but on 13 August 1964, Fleetway contacted Joy Hill at Allen & Unwin to ask for permission to publish an abridged version of *The Hobbit* in serial form, in ten to twelve instalments of 3,500 words. Each episode would have four or five drawings by Ferguson Dewar, a Brighton-based commercial illustrator who had built a reputation producing artwork for advertisers and cartoon strips. A&U agreed in principle, subject to the author's approval of the character sketches. / On 19 August 1964, after consultation with Tolkien, Joy Hill gave consent for the publication of the serial for a fee of 15 guineas per episode, with a maximum of 15 instalments, and passed on some of Tolkien's comments from a letter dated 14 August. He noted that although "criticism of the drawings is probably not in this case useful, . . . I should myself wish at least that Gandalf were less fussy and over-clad and had some dignity. He should not be styled 'magician' but 'wizard'." (Fonte: *Princess Hobbit*, 2019)

Ressignificação ou transposição? Que nos aparenta a figura simpática de Bilbo logo acima? A depender do ponto vista crítico-semiótico de nossa leitura até o momento, estamos diante de um tipo sígnico imagético que transita entre o indicial e icônico, de todo modo, como já salientamos bem, não escapa de sua forma indicial. Os mais atentos possivelmente dirão que se trata de um simulacro do pequeno hobbit com traços de caricatura do próprio Tolkien. Seria exagero nosso crivarmos tal afirmativa? Doutro modo, não entraremos na subjetividade ontológica dos traços pessoais e fisiológicos do professor e autor-criador-simulacro de Bilbo.

Antes de qualquer coisa, nos seria importante o seguinte: a figura acima se trata da primeira ilustração, que chegou ao conhecimento e teve o consentimento de J.R.R. Tolkien juntamente com seu filho Christopher, para uma edição de *The Hobbit* “publicado” em 1964, e que acabou sendo arquivada por um longo tempo. E para felicidade de nossa pesquisa em curso, encontramos (“acidentalmente” durante nossas costuras pela web) um artigo recentemente publicado (2019) que menciona a antiga publicação ilustrada, e a importância histórica do primeiro ilustrador e cartunista (Ferguson Dewar) de *The Hobbit* que tinha autorização do professor Tolkien.

Ora, o simulacro indicial estava preparado, tendo nele os aspectos icônicos, por isso frisamos a categoria (com base em Peirce) que transitava entre um aspecto e outro, isto é, ora indicial e ora icônico. E não sendo para menos, os desenhos que compunham a edição ilustrada, iriam servir de base para os futuros recortes de imagens da primeira adaptação animada de *The Hobbit*, que chegou às telas nos anos 60, que por infelicidade ganhou poucos elogios do autor e do público na época. Para mais exemplificações da categoria que procuramos discutir, observemos outras ilustrações, as demais que se seguirão são mais atuais, que não chegaram ao conhecimento do escritor Tolkien, visto que já havia falecido, porém tiveram a permissão e consentimento de Christopher Tolkien, para fazer parte de novas edições ilustradas. Lembremos: a primeiridade origina novas secundidades, e estas suas formas futuras, num processo imagético semiótico *ad infinitum*.

Figuras 13 e 14: ilustração da primeira adaptação para quadrinhos de *The Hobbit* / Ilustração da primeira edição traduzida e ilustrada para o Esperanto.



Fontes: Martins Fontes e Kaliningrado (Sezonoj).<sup>61</sup>

As ilustrações, acima, ambas formas indiciais icônicas da chegada de Gandalf à casa de Bilbo Baggins. Na primeira temos a figura de Bilbo e Gandalf, enquanto na segunda temos apenas a imagem de Bilbo. Podem ser encontradas, respectivamente, na adaptação para quadrinhos de *The Hobbit* (2013, p. 2) e tradução para o Esperanto (*La Hobito – aŭ tien kaj reen*, 2005, p. 7), a primeira adaptada por Charles Dixon e ilustrada por David Wenzel, e a tradução para língua neutra fora feita por Christopher J. Gledhill e William Auld, as ilustrações desta foram feitas por Maša Baženova.

Nossa escolha, por tais ilustrações, aponta, embora aparentemente sem nexos, a uma exemplificação mais próxima do texto-indicial literário. A ilustração, acima, de Bilbo diante de Gandalf foi composta pelo designer Wenzel, cuja adaptação, como havíamos afirmado, teve consentimento de Christopher Tolkien, filho de Tolkien. Por não menos e diante disso, consideramos a escolha, feita por nós, das ilustrações como formas bem-sucedidas e alusivas ao signo icônico criado pelo professor Tolkien. É importante ressaltar que a adaptação feita por Dixon tem considerável prestígio entre os leitores tolkienistas. E não menos importante, porém de bem menor conhecimento do público leitor de Tolkien, a ilustração feita por Baženova

<sup>61</sup> Tradução do Esperanto de “Neatendita Festo”: Uma Festa Inesperada.

também é digna de consideração, tal forma indicial nos remete às formas icônicas, tanto a projetada pela ilustração de autoria de Tolkien, quanto as feitas por Wentzel. Perceba meu jogo alusivo, o Bilbo sígnico de Tolkien origina o Bilbo icônico de Tolkien, que por sua vez origina o Bilbo ilustrado por Wetzel na adaptação em quadrinhos e na ilustração da tradução para o Esperanto. Para fecharmos nossa última imagem, observemos a ilustração seguinte, de uma jovem e contemporânea – Jemima Catlin –, que fez os desenhos da mais recente edição norte-americana ilustrada:

Figuras 15 e 16: Edição ilustrada de *The Hobbit* / Chegada de Galdalf na edição ilustrada por Jemima Catlins.



Fonte: HMM edition.

Ou seja, novamente as diferentes imagens de um mesmo Bilbo se projetam na infinitude semiótica. Ora, que perceba nosso leitor o seguinte: só estamos nos esforçando para tratar, nesse trecho da discussão, das formas indiciais que se originaram da arquitetura icônica (textual e imagética), embora saibamos que todo indicial é um tipológico icônico em sua forma original. Uma forma leva a outra, isso é o ciclo em movimento como pensou Peirce. Saltemos à seguinte instância que tínhamos planejado discutir, desde agora em seu processo intersígnico, o que nos será um pouco mais “co(n)textualizado” ao

nosso objetivo com o presente trabalho. Nossa análise se dará por três formas sígnicas: a imagética de animação (quadrinho) e bloco imagético fílmico, seguidamente das falas textuais literária e fílmica.

Figuras 17 – 20: Ilustração Uma Festa Inesperada na edição em quadrinhos / Cenas em blocos de Uma Festa Inesperada na adaptação de Peter Jackson.



Fontes: Martins Fontes e *The Hobbit* em DVD.

Configura-se, então, as imagens e os recortes de cenas que parecem guardar semelhanças como estruturas sígnicas indiciais entre si mesmas, visto que elas apontam, e este apontar não é outra coisa senão indiciar ou referir. A



forma inicial aponta para algo existencial preexistente com o qual tem conexão. Por isso “indiciar é apontar, chamar atenção para algo específico. Indiciar é fornecer sinais (indícios) da ocorrência de algo” (JÚNIOR, 2014, p.27), daí as fotografias, blocos imagéticos fílmicos lançam à memória a lembrança dos textos (literário e transcrição das falas no filme) indicam/apontam para Bilbo Baggins, para deixarmos mais claro – basta nos lembrarmos das características do personagem: a sensatez, a calma, não dado a festas e aventuras, a tranquilidade de estar em um lugar sossegado, etc. Há a própria cena que ilustra bem a imagem do personagem hobbit. A figura 17 trata-se da ilustração de Charles Dixon, os outros três recortes fílmicos são cenas dirigidas por Peter Jackson, e o texto do qual essas imagens fazem indicações se trata da própria composição retirada de *The Hobbit*. Quanto à ilustração de Dixon, nela, bem como nas cine-frases, percebemos uma imagem de Bilbo que nos remete a um estado de aflição diante da festa inesperada que dá título ao capítulo um da obra original. Durante a festa, os anões “convidados” cantam uma canção que apontará uma das imagens de Bilbo. Vejamos como se dá o trecho em questão, atentemos para uma comparação das formas cujas imagens nos projetam e estão relacionadas à figura do personagem hobbit, sigamos em frente com os textos (a literária e a transcrição das falas):

#### Texto de Tolkien

Off they went, not waiting for trays, balancing columns of plates, each with a bottle on the top, with one hand, while the hobbit ran after them almost, squeaking with fright: “please be careful!” and “please, don’t trouble! I can manage.” But the dwarves only started to sing:

Chip the glasses and crack the plates!  
Blunt the knives and Bend the forks!  
That’s what Bilbo Baggins hates –  
Smash the bottles and burn the corks!

Cut the cloth and tread on the fat!  
 Pour the milk on the pantry floor!  
 Leave the bones on the bedroom mat!  
 Splash the wine on every door!

Dump the crocks in a boiling bowl;  
 Pound them up with a thumping pole;  
 And when you've finished, if any are whole,  
 Send them down the hall to roll!

That's what Bilbo Baggins hates!  
 So, carefully! Carefully with the plates!

(TOLKIEN, 2006, pp. 15 e 16)

**A fala escrita por Peter Jackson juntamente com o texto de Tolkien, como parte do texto filmico durante a cena da Festa Inesperada.**

A cena se passa quando Bilbo adverte aos anões que tenham cuidado com os talheres por que os tais utensílios são objetos antigos de herança familiar. Os recortes que fizemos tem o seguinte diálogo e conseqüentemente os anões começam a cantar.

Notemos:

Bilbo: And can you not to that? You'll blunt them.

Bofur: Ooh! Do you hear that, lads? He says we'll blunt the knives.

(Começam a cantar)

Blunt the knives and Bend the forks!  
 Smash the bottles and burn the corks!  
 Chip the glasses and crack the plates!  
 That's what Bilbo Baggins hates!

Cut the cloth and tread on the fat!  
 Leave the bones on the bedroom mat!  
 Pour the milk on the pantry floor!  
 Splash the wine on every door!

Dump the crocks in a boiling bowl;  
Pound them up with a thumping pole;  
And when you've finished, if any are whole,  
Send them down the hall to roll!

That's what Bilbo Baggins hates!

(Tempo de duração da cena musical: 1 minuto. A cena se passa entre os 24 minutos e 25 minutos do filme em DVD)

Analisando a cena supracitada em sua manifestação indicial, percebemos que houve apenas inversões dos primeiros parágrafos, e um verso não musicalizado. Possivelmente por questões particulares do diretor, o que não isenta seu movimento indicativo para o personagem Bilbo Baggins icônico na filmagem. O mesmo movimento ocorre na sua forma literária icônica. Ambos manifestam os aspectos conectivos ao personagem hobbit, um na construção criativa de Tolkien, o outro na projeção imagética, a partir de cine-frases captadas e formuladas, pela direção de Peter Jackson. O que Plaza chamaria de formas transpositivas, isto é, o texto literário original transpôs-se ao texto narrativo encenado, musicalizado, cantado, e uma infinidade de ações semióticas num discurso híbrido, característica peculiar de artes multiperformativas como cinema.

Acima falamos das ocorrências entre o processo que ora está na sua manifestação icônica, ora se encontra em seu estado indicial, também fizemos referência acerca de que o fenômeno sógnico triádico origina-se e desencadeia formas fluídas, queremos mencionar novamente: o processo dinâmico do signo se dá na sua manifestação icônica, e desta gera-se uma secundidade, e conseqüentemente um terceiro ainda, e todo processo movimenta-se perpetuamente. Lembremos da figura do processo cíclico semiótico que citamos, e que fora desenvolvida pelo filósofo inglês Charles S. Peirce. À vista disso, essa progressão se dá nas suas formas imagéticas discursivas, Plaza também sabia dessa possibilidade cíclica nas imagens fílmicas. E por

consequência, dando continuidade à nossa análise, entraremos num caso curioso de hibridação que captamos na filmagem de Peter Jackson. Observemos o caso seguinte.

Figuras 21 - 24: Bilbo velho diante de uma representatividade histórica indicial icônica e os objetos simbólicos.



Fonte: *The Hobbit* em DVD.

As cenas que acabamos de mostrar acima, como havíamos afirmado, traz um movimento curioso no processo de filmagens, e que nos pareceu um caso bem singular onde podemos exemplificar um fato icônico imagético (fílmico) que manifesta um fato indicial, e o mesmo movimento icônico também manifesta um signo de categoria simbólica. Queremos, por agora, parar um pouco para pensar acerca desse fato icônico nas filmagens que desencadeia um fato indicial e simbólico (embora saibamos que o todo literário seja uma forma simbólica em si, bem como o todo fílmico se movimentará com formas simbólicas a todo instante).

Ora, já percebemos que se trata de uma tradução icônica (ou transcrição) do velho Bilbo Baggins interpretado por Ian Holm, diante de uma

espécie de fotografia feita à mão de sua antiga imagem: o Bilbo Baggins indicial, isto é, se trata da tradução indicial (ou transposição) que leva à memória do velho hobbit icônico. Daí inicia-se as lembranças que serão narradas, percebe você leitor, o jogo de troca de papéis: no original textual o jogo narrativo se dá pela memória do próprio Tolkien como narrador da aventura. Na filmagem de Peter Jackson, o Bilbo passa a ser narrador de todo o enredo fílmico, contando, ao espectador-leitor, toda a trama. Então, uma imagem diante de outra imagem, o cinema possibilita um jogo de movimentos sógnicos, cujo signo ícone pode se deparar com o signo indicial, que por sua vez levará ao infinito de símbolos e novas imagens icônicas sem fim.

A partir dos mesmos blocos e recortes de imagens, que captamos acima, daremos mote para prosseguir sobre o triádico semiótico e intersógnico no carismático personagem Bilbo Baggins. Sem esquecermos, nas próximas linhas, para encerrarmos toda a nossa discussão, trataremos do simbólico no “aventureiro” hobbit. É preciso atentarmo-nos, ainda, sobre a questão dos movimentos se depararem, como acima frisamos. Tudo se dá num conjunto em movimento, chamado signo, que se projeta em processo triádico, de acordo com Peirce (2017).

Um dos princípios, que afirmamos, se trata do seguinte: para interpretarmos um signo – em sua forma triádica – o processo se dará necessariamente por meio de outros signos. Interpretamos um signo na sua forma primeira, para interpretarmos na sua forma segunda, e deste para sua terceira, e assim sucessivamente novas interpretações vão se desencadeando, o que gera um movimento perpétuo de possibilidades de traduções, por isso dizer-se “semiose ilimitada”. (JÚNIOR, 2014).

Para nosso intuito aqui, chegamos à possibilidade interpretativa no modo de representação simbólica, e para tal, nosso conhecimento prévio do contexto que define nosso signo-objeto, nos guiará para interpretação do movimento simbólico de Bilbo Baggins, pois a leitura do texto literário enfatiza o modo simbólico de representação, o que em nosso caso se processará nos blocos de imagens fílmicas. Desse modo, o personagem transcodificado para sua forma simbólica, como percebemos, projeta naqueles (leitores/espectadores), que detêm o tal conhecimento prévio, uma possibilidade interpretativa convencional, e podemos de certa forma afirmar, um conhecimento

compartilhado entre os mesmos que distribuem e normatizam os preceitos que regem sua forma simbólica no processo semiótico intersignico. Isto é, os leitores de Tolkien compartilham de uma leitura antecipada, e saberão interpretar seu objeto-símbolo.

Por isso para tentarmos elucidar nossa discussão aqui, quando se trata de aplicabilidade da semiótica à literatura, e desta às outras formas de semioses, podemos perceber o seguinte, segundo Júnior (2014), “ao definir-se como um sistema, a literatura acaba criando suas próprias normas”, contudo, e como podemos perceber também, “na literatura, é imediata a associação que fazemos com algumas experiências intersemióticas, como a das ilustrações que se integram às obras e traduzem visualmente o que dizem os textos, especialmente na tradição da literatura infantil”. Com base nessas afirmações, nossa possibilidade interpretativa levada às telas, também nos proporcionam convenções compartilhadas entre os leitores da obra, que perceberão sua nova projeção para um novo modelo: o cine-linguístico.

Queremos encerrar nossa introdução deste tópico e adentrarmos ao nosso objeto de reflexão: o signo simbólico e/ou a tradução simbólica (transcodificação) do pequeno hobbit de Tolkien, bem como sua transmutação por Peter Jackson. Sempre tentando fazer conexões entre ambas suas formas semióticas textual e imagética-fílmica. Antes de tudo, vejamos, para reatualizarmos a memória, o seguinte resumo:

#### **Quadro resumo: categorias triádicas do signo por Peirce**

<b>Critério de classificação</b>	<b>Definições</b>	<b>Classes de signos</b>
O signo em si (natureza do fenômeno considerado como signo)	Uma qualidade pura	Qualissigno
	Uma ocorrência singular	Sinsigno
	Uma norma ou hábito de interpretação	Legissigno
Relação Signo-Objeto (modo de representação)	Representa o objeto por semelhança	Ícone
	Representa o objeto por possuir uma relação factual com ele.	Índice

	Representa o objeto porque assim determina uma regra ou convenção.	Símbolo
A relação Signo-Interpretante (grau de complexidade lógica da representação)	Designa um objeto sem nada asseverar.	Rema
	Uma proposição simples sobre o objeto.	Decissigno
	Premissa e conclusão acerca do objeto.	Argumento

(JÚNIOR, 2014, p. 32)

Vale lembrarmos que apesar do signo icônico na literatura se dar por meio, principalmente, de formas gráficas, como as letras, deve-se atentar que esse mesmo meio gráfico guarda em si um movimento simbólico, visto que a literatura se trata de uma arte simbólica traduzida por formas gráficas, o que não se restringe a um único modo de representação. E como percebemos, desde nossa exposição icônica, a obra do escritor Tolkien é composta (por ele mesmo em primeira instância, no caso de suas ilustrações nas suas primeiras versões de *The Hobbit*) da matéria prima, tanto icônica gráfica, quanto icônica imagética (ilustrações/desenhos). O que nos faz crer que além de uma tradução por via semântica, há, o que tratamos até então, um caminho simbólico através de traduções imagético-fílmicas. Essas traduções intersemióticas ganham formas interpretativas, contudo, por via textual escrita, o que não é menos relevante para expormos nossa análise.

O ciclo eterno de Peirce tem sua forma culminante quando adentra no âmbito simbólico. Visto que é na forma simbólica que seu referencial se acha mais perceptível, cognoscível, e de todo modo figura-se diante de nossa capacidade perceptiva do fato processual sígnico. Como afirma Monteiro (2016, p. 102): “Peirce não acredita no encerramento da cadeia tradutória”, quer dizer, ao aplicarmos a mesma ideia do pesquisador referido, o Bilbo de Tolkien, não se encerrará num único processo, ele se alargará em outros símbolos, em outras formas, num movimento perpétuo, por isso cremos que o pequeno hobbit-símbolo carrega em si “uma gama de relações icônicas e indiciais além de, elas mesmas, serem responsáveis, por semioticamente se

multiplicarem no tempo e no espaço”, como também nos faz acreditar Julio Plaza (2017), ao postular o movimento histórico tradutório intersemiótico como processo de formas que efetivam, de modo linguístico e intersígnico, a infinitude do movimento peirceano.

Em outras palavras, não nos bastaria colocarmos em estruturas separadas nossa análise sobre o movimento triádico sobre Bilbo, visto que cada categoria sígnica, não é, por sua hipotética realização estanque e pura, um movimento único. O símbolo só o é em si, porque há índice que o requer, e este só o é em si, porque há ícone que o requer, conseqüentemente o signo só o é triádico por se realizar na projeção nesse fluxo/movimento linguístico.

Saltemos, desde agora, às nossas elucidações com passagens, ilustrações e blocos de cine-frases. Já contando, com a percepção do leitor, que agora enxergamos o movimento triádico como unidade em movimento semiótico, pois com base em Silveira (1989), sobre o conjunto da manifestação proposicional, que podemos incluir manifestações imagéticas, textuais, e infinitas formas linguístico-semióticas (isto é, semioses - diferentes modos de representações comunicativas com sentido e discurso significativo), podemos salientar o seguinte: a correlação do representâmen (signo icônico), do objeto (signo indicial) e do interpretante (signo simbólico) compartilham, com o conceito de semiose, uma unidade de correlatos, embora distintos, porém não separáveis. Já compreendemos que as figuras acima denotam símbolos de qualquer forma, contudo queremos dar ênfase à cena recortada por nós acima, com isso, vejamos um dos símbolos, a troco de compreensão de todo o nosso debate aqui:

Figura 25: Sting, "espada" élfica.



Fonte: Tolkien Brasil.



Trata-se da mesma arma apresentada no início do filme, quando Bilbo velho abre seu baú, onde guarda seus objetos históricos, por isso símbolos de sua aventura com Gandalf e os anões, na narrativa de *The Hobbit*. A pequena espada acima, denominada Sting (edição brasileira recebeu a tradução de “Ferroadada”), tem um contexto histórico bastante interessante. Para o leitor-espectador da obra textual e da adaptação fílmica, a pequena espada leva-o, indica-o, e aponta-o (por isso símbolo-índice ou indicial, ou textual e/ou fílmico) para um referente, um objeto primeiro: o Bilbo Baggins jovem (por isso, símbolo-ícone ou icônico literário e fílmico), o aventureiro incluído na Companhia de Thorin, juntamente com o mago cinzento Gandalf. A espada não é mera ferramenta, é objeto símbolo da figura do pequeno hobbit. Embora, tenha histórias similares, de como Bilbo a possuiu para suas aventuras posteriores. Contextualizemos, pois, a estória (narrativa literária, e conseqüentemente nas falas do enredo transcrito e cine-frases) da espada de Bilbo Baggins nas seguintes linhas no quadro que se nos apresenta adiante:

**Trechos do capítulo dois de *The Hobbit*, de J.R.R. Tolkien**

“Dawn take you all, and be stone to you!” Said a voice that sounded like William’s. But it wasn’t. For just at that moment the light came over the hill, and there was a mighty twitter in the branches. William never spoke for He stood turned to stone as he stooped; and Bert and Tom were stuck like rocks as they looked at him. And there they stand to this day, all alone, unless the birds perch on them; for trolls, as you probably know, must be underground before dawn, or they go back to the stuff of the mountains they are made of, and never move again. That is what had happened to Bert na Tom and William.

“Excellent!” said Gandalf, as he stepped from behind a tree, and helped Bilbo to climb down out of a thorn-bush. Then Bilbo understood. It was the wizard’s voice that had kept the trolls bickering and quarrelling, until the light came and made na end of them.

The next thing was to untie the sacks and let out the dwarves. They were nearly suffocated, and very annoyed: they had not at all enjoyed lying there listening to the trolls making plans for roasting them and squashing them and mincing them. They had

to hear Bilbo's account of what had happened to him twice over, before they were satisfied.

"Silly time to go practising pinching and pocket-picking," said Bombur, "when what we wanted was fire and food!"

"And that's just what you wouldn't have got of those fellows without a struggle, in any case," said Gandalf. "Anyhow you are wasting time now. Don't you realize that the trolls must have a cave or a hole dug somewhere near to hide from the sun in? We must look into it!"

They searched about, and soon found the marks of trolls' stony boots going away through the trees. They followed the tracks up the hill, until hidden by bushes they came on big door of Stone leading to a cave. But they could not open it, not though they all pushed while Gandalf tried various incantations.

"Would this be any good?" asked Bilbo, when they were getting tired and angry. "I found it on the ground where the trolls had their fight." He held out a largish key, though no doubt William had thought it very small and secret. It must have fallen out of his pocket, very luckily, before he was turned to stone.

"Why on earth didn't you mention it before?" they cried. Gandalf grabbed it and fitted it into the key-hole. Then the Stone door swung back with one big push, and they all went inside. There were bones on the floor and a nasty smell was in the air; but there was a good deal of food jumbled carelessly on shelves and on the ground, among a untidy litter of plunder, of all sorts from brass buttons to pots full of gold coins standing in a corner. There were lots of clothes, too, hanging on the walls – too small for trolls, I am afraid they belonged to victims – and among them were several swords of various makes, shapes, and sizes. Two caught their eyes particularly, because of their beautiful scabbards and jewelled hilts.

Gandalf and Thorin each took one of these; and Bilbo took a knife in a leather sheath. It would have made only a tiny pocket-knife for a troll, but it was as good a short sword for the hobbit.

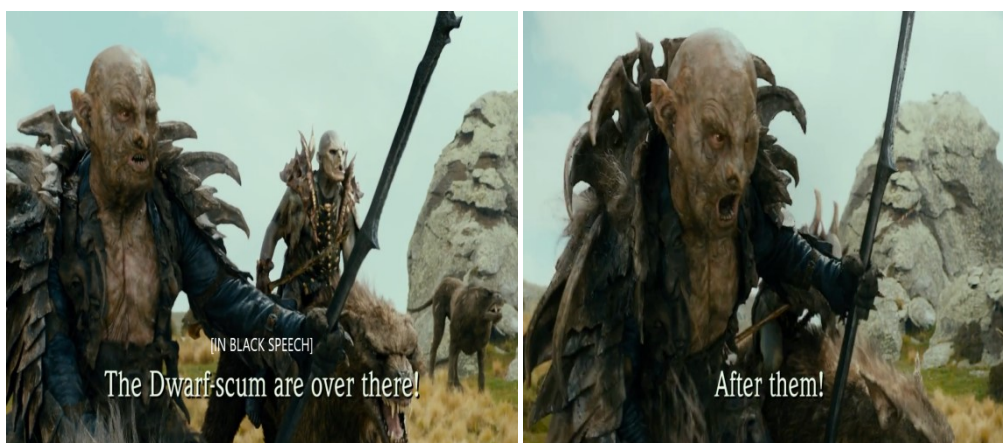
"These look like good blades," said the wizard, half drawing them and looking at them curiously. "They were not made by any troll, nor by any smith among men in these parts and days; but when we can read the runes on them, we shall know more about them."

(TOLKIEN, 2006, pp. 49 – 51)

A partir desse excerto supracitado, na narrativa de *The Hobbit*, temos o conhecimento de como a famosa “Ferroada” (Sting) ganhará todo seu enredo mitológico, daí simbólico para a construção do enredo em cenas imagéticas. Muito embora o leitor atento e mais familiarizado de Tolkien perceberá, como nós, um pequeno desvio de equivalência, o que para nós se trata daquilo que Plaza denominou como recurso tradutório transcriativo que movimenta-se para processo transpositivo. Em J.R.R. Tolkien, Bilbo encontra a “espada”, em Peter Jackson, Gandalf presenteia Bilbo com a “espada”, contudo entre texto e cine-texto, ambas guardam uma similaridade que dialogam intersemioticamente. Ambos determinam como se dá o contexto histórico do instrumento élfico, não prejudicando a simbologia que carrega a lembrança, bem como a passagem em movimento tradutório (icônico ao indicial, e deste ao simbólico).

Inúmeras poderiam ser as formas simbólicas, contudo o signo símbolo projetado na “good a short sword for the hobbit” desencadeará no enredo narrativo (textual e/ou fílmico) uma projeção do jovem Bilbo Baggins, um personagem especial durante a aventura. Tal projeção, como notaremos, será da ascensão de um pequeno hobbit tímido, sensato, não dado às aventuras, supostamente medroso, a um hobbit valente, corajoso, destemido, e sim, um bravo hobbit, e não menos, por fim, a imagem do herói Bilbo Baggins, como bem se realizou durante todo o enredo fílmico na encenação e atuação do ator Martin Freeman.

Figuras 26 – 29: Cenas da perseguição dos Orcs aos anões (incluindo Bilbo e Gandalf), e chegada à Valfenda pelo caminho secreto.

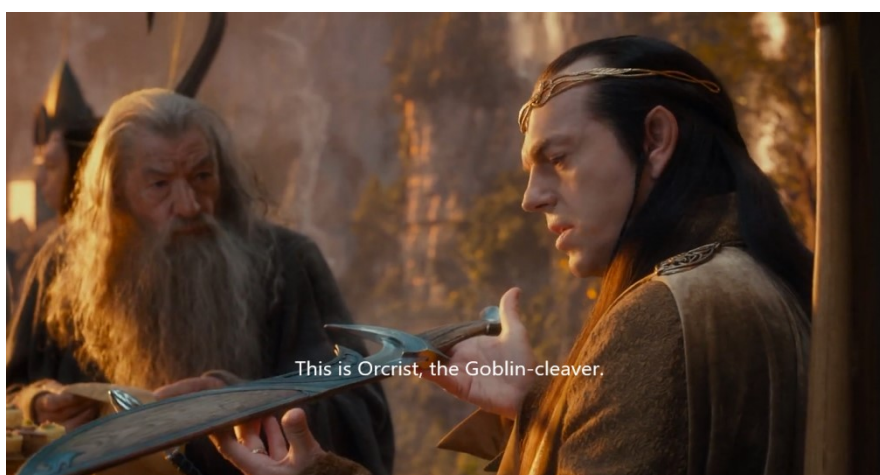




Fonte: *The Hobbit* em DVD.

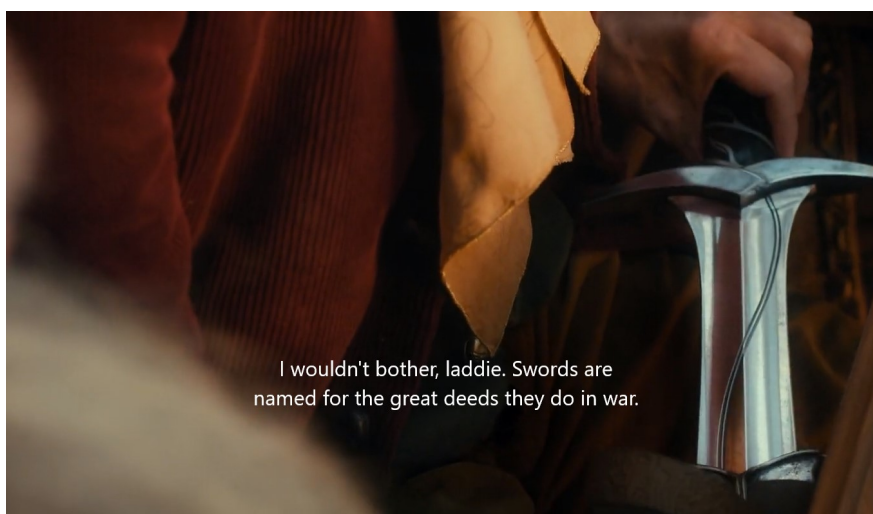
As cenas acima se referem à emboscada dos Orcs em perseguição à Companhia de Thórin, Gandalf e Bilbo, que contextualizam na filmagem de Peter Jackson a chegada à Valfenda. Não encontramos na narrativa de Tolkien tais similaridades, entretanto não invalidam o contexto, podendo ainda desempenhar as formas de cine-frases criadas para fazer ponte ao processo tradutor transcriativo, e deste ao transpositivo. Não consideramos prejudicial ao enredo, visto que o autor/diretor tem toda a liberdade de poder manter ou não correspondências ou equivalências entre as semioses, de um lado textual, de outro o imagético fílmico. E como não existe uma correspondência na forma literária das cenas que recortamos acima, pulemos aos seguintes trechos e recortes fílmicos, que têm correspondência e equivalência:

Figuras 30 - 32: A Companhia de Thorin diante de Elrond na adaptação de Peter Jackson.





And this is Glamdring...



I wouldn't bother, laddie. Swords are named for the great deeds they do in war.

Fonte: *The Hobbit* em DVD.

### Trechos do capítulo três de *The Hobbit*, de J.R.R. Tolkien

They asked him where He was making for, and he answered: "You are come to the very edge of the Wild, as some of you may know. Hidden somewhere ahead of us is the fair valley of Rivendell where Elrond lives in the Last Homely House. I sent a message by my friends, and we are expected."

[...]

Elrond knew all about runes of every kind. That day he looked at the swords they had brought from the trolls' lair, and he said: "These are not troll-made. They are old swords, very old swords of the High Elves of the West, my kin. They were made in Gondolin for the Goblin-wars. They must have come from a dragon's hoard or goblin plunder, for dragons and goblins destroyed that city many ages ago. This, Thorin, the runes name Orcrist, the Goblin-cleaver in the ancient tongue of Gondolin; it was a

famous blade. This, Gandalf, was Glamdring, Foe-hammer that the king of Gondoling once wore. Keep them well!"

(TOLKIEN, 2006, pp. 55 – 62)

A passagem textual ganha equivalência nos recortes, acima. Elas mostram a origem das espadas, contudo um fato curioso que queremos chamar a atenção, que não encontramos no texto de Tolkien a mesma equivalência que o diretor Peter Jackson elaborou para dar uma atmosfera de um início de ascensão: o foco no olhar de Bilbo diante de seu espadim. Durante a refeição, as espadas tinham nomes pelas conquistas, feitos e bravuras em combate. A espada de Bilbo não tinha nome, era objeto sem referência, sem indicial, sem símbolo, um mero icônico élfico sem título, não se sabia nada dela, o filme focaliza de forma significativa o olhar de Bilbo, que extasiado pelas palavras de Elrond, pois este estava a descrever as outras espadas encontradas no mesmo lugar de sua “knife”, “good short sword”, etc. No que podemos ir adiante de nossas reflexões, nesse momento, é observar que nas traduções acima, embora a proximidade seja plausível, em todo o contexto de continuidade e criatividade possibilitam elucidaciones do enredo, da figuração, e principalmente dos elementos que compõem a conexão entre as semioses, estas descrevem e projetam o personagem Bilbo conforme o seu idealizador, da literária à fílmica, em ambas Bilbo Baggins conecta-se em seus aspectos e imagem, embora uma seja descritiva verbal textual, outra descritiva híbrida (textual, imagética, verbal, não-verbal, poética, etc). Saltemos, e tentemos dar continuidade, espero que tenhamos sido claros em nossa exposição até então. Observemos outras reflexões, contextualizadas ao símbolo referente ao Bilbo.

Figuras 33 - 35: imagens da edição brasileira de *O Hobbit*, referentes à trilogia filmica.



Fonte: Google Imagens

Diante de nós, vemos as capas criadas para edições brasileiras, de um mesmo livro, cuja temática e simbologia indicial e icônica remetem a um outro plano de expressão artístico. Capas da expressão literária, que projetam cenas da adaptação da trilogia. Além das questões comerciais e merchandising (o que não nos é de interesse para o presente trabalho) da adaptação, isto é, da trilogia de *The Hobbit*. Vemos a própria assensão lógica do filme cujo personagem principal é Bilbo, na primeira capa encontramos a cena de Bilbo indo à aventura, isto é, a cine-frase estampada faz referência ao princípio da jornada heróica do pequeno hobbit. Vejamos e notemos que a imagem da capa nos transmite uma porção de novas imagens que irão se seguir durante a narrativa, entretanto, o conhecimento prévio sobre o contexto da narrativa tolkieniana levará à mente do leitor a ressignificar as estampas ou cine-frases nas capas dos livros. A segunda capa é referente ao segundo filme, e a terceira imagem é o que nos será de maior interesse.

A última ilustração refere-se ao último filme da trilogia, e não foi nossa surpresa aqui a simbologia que retrata a figura, vemos um Bilbo exausto, triste, contudo, a ascensão da jornada heróica chegou ao fim de todo o desencadeamento simbólico da narrativa em Bilbo. Não esqueçamos de nossa reflexão, o objeto carregado, na terceira capa, se trata exatamente do objeto símbolo icônico indicial imagético: a “good short sword” fez de Bilbo um herói durante toda a aventura. Uma passagem interessante para finalizarmos a

análise, visto que falamos da falta de título (um indicial) da paqueta espada. A “short sword” de Bilbo recebe um novo nome, e ela fará referência a ele, ao que virá depois em outra trilogia de *O senhor dos anéis*, para seu sobrinho Frodo: “Ferroada!”. Vejamos a passagem, em *The Hobbit*, onde ocorre a nomeação e símbolo à espada do herói Bilbo Baggins.

#### **Trechos do capítulo oito de *The Hobbit*, de J.R.R. Tolkien**

That was one of his most miserable moments. But he soon made up his mind that it was no good trying to do anything till day came with some little light, and quite useless to go blundering about tiring himself out with no hope of any breakfast to revive him. So he sat himself down with his back to a tree, and not for the last time fell to thinking of his far-distant hobbit-hole with its beautiful pantries. He was deep in thoughts of bacon and eggs and toast and butter when he felt something touch him. Something like a strong sticky string was against his left hand, and he tried to move he found that his legs were already wrapped in the same stuff, so that when he got up he fell over.

Then the great spider, who had been busy tying him up while he dozed, came from behind him and came at him. He could only see the thing's eyes, but he could feel its hairy legs as it struggled to wind its abominable threads round and round him. It was lucky that he had come to his senses in time. Soon he would not have been able to move at all. As it was, he had a desperate fight before he got free. He beat the creature off with his hands – it was trying to poison him to keep him quiet, as small spiders do to flies – until he remembered his sword and drew it out. Then the spider jumped back, and he had time to cut his legs loose. After that it was his turn to attack. The spider evidently was not used to things that carried such stings at their sides, or it would have hurried away quicker. Bilbo came at it before it could disappear and stuck it with his sword right in the eyes. Then it went mad and leaped and danced and flung out its legs in horrible jerks, until he killed it with another stroke; and then he fell down and remembered nothing more for a long while.

There was the usual dim grey light of the forest-day about him when he came to his senses. The spider lay dead beside him, and his sword-blade was stained black. Somehow the killing of the giant spider, all alone by himself in the dark without the help of wizard or the dwarves or of anyone else, made a great difference to Mr. Baggins. He felt a different person, and much fiercer and bolder in spite of his empty stomach, as he



wiped his sword on the grass and put it back into its sheath.

“I will give you a name,” he said to it, “and I shall call you *Sting*.”

(TOLKIEN, 2006, pp. 180 e 181)

À vista do excerto acima, podemos entender o contexto histórico tradutório do símbolo, o qual faz de Bilbo um herói de uma jornada que ele mesmo se sentia incapaz de enfrentar. O próprio Gandalf sabia da sua força interior, por isso o convocou à aventura, com objetivo de ajudar os bravos amigos anões. O símbolo icônico e indicial, da imagem do herói destemido, originam-se na faca encontrada nas cavernas escuras, que traria um bom presságio ao pequeno Bilbo Baggins. E

Finalmente, sua espada é o que lhe traz significativo bem-estar. Ele a estende e descobre que ela brilha na proximidade dos goblins, revelando que é uma lâmina élfica, como as espadas de Thorin e Gandalf. Essa espada é uma coisa enfaticamente Tûk para confortar. Lembremos que em Fundo do Saco, para Bilbo, uma espada era um dos símbolos da vida de aventuras. Quando ele sentiu o desejo de aventura pela primeira vez, no momento em que os anões cantaram a canção deles, isso se manifestou como o desejo de “empunhar uma espada em vez de uma bengala”. Isso, é claro, era só uma imagem mental, e ele a descartou de imediato. Mesmo depois que Bilbo encontra seu espadim na caverna dos trolls, parece se esquecer dela na maior parte do tempo. Naquele momento, Bilbo descobre subitamente que tem não só uma espada, mas também uma “espada feita em Gondolin para as guerras contra os goblins, a respeito das quais tantas canções foram cantadas”. Naquele momento crítico, ele está puxando sua espada pela primeira vez, entrando no papel tûkiniano de aventureiro. Ao fazer isso, Bilbo descobre inesperadamente que foi atraído para aquele mundo de lendas heróicas que Elrond e aparentemente até Thorin habitam. Naquele momento, ele pode se ver como um personagem em um daquelas histórias longas e antigas, que atravessaram eras de assombros e tragédias. / Em vez de se sentir oprimido, Bilbo se sente muito satisfeito. Também podemos lembrar como, no momento em que ele ouve por acaso o insulto de Gloin e se arroja de volta para sua sala de estar para se voluntariar para a jornada, quis ser considerado valente. Observando sua espada, percebe que pode, naquele momento, ser capaz de fazer os assustadores goblins considerarem-no valente, pois ele “reparou que essas armas impressionaram muito os goblins”. O compromisso que assumiu em Fundo do Saco de uma vida de aventuras foi quase puramente teórico. Agora, naquele momento, Bilbo começa a transformá-lo em realidade. Ele passou pelo momento decisivo de sua trajetória. (OLSEN, 2012, pp. 75 e 76)

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atividade tradutória revisitada em nossa pesquisa não se tratou de uma simples tarefa descritiva do objeto pelo objeto. Queremos dizer, todo o percurso durante nossa exposição, perpassando desde as considerações acerca do objeto literário como forma canonizada aos hibridismos semióticos, salta de um teor textual para um novo escopo que ganha novas formas e modelos de projeções na arte fílmica.

Isso é, nossa posição, como pesquisadores dos estudos de tradução, para perceber nessa transição onde a necessidade de tratar a adaptação, como também do objeto verbal literário prévio ao posterior (o cinematográfico) que se seguirá, foi pôr, em análise e reflexão, a passagem e o movimento tradutório como modelos tangíveis de estudo dentro da passagem do tempo e da mudança no espaço histórico. Tais mudanças devem ser reconhecidas como possíveis e modelos universais para a compreensão na intersemiótica em processo móvel, embora não estagnante nem estruturalmente definitivo, por isso entender-se esse movimentar para o infinito.

O que conseguimos, apesar de certas lacunas e breves “falhas”, foi nos posicionar como ponto de partida para uma reflexão nos estudos tolkienianos, tomando-os como modelos chave do movimento contemporâneo. Bilbo Baggins foi e é nosso corpus-chave: personagem como ponto inicial dos diversos pontos que se inter cruzam na narrativa e mitologia tolkieniana. J.R.R. Tolkien, possivelmente, não soubesse de tamanha repercussão, mas havia lançado luzes que encaminhariam ao infinito do discurso sígnico.

Bilbo Baggins se tornara signo naquele (no início dos anos trinta) dia espontâneo e cotidiano acadêmico, quando o professor Tolkien, durante um dia de monótono trabalho, nas correções de provas, quase impensadamente como num estalo súbito, escreve a seguinte prévia de uma grande história: “em um buraco no solo vivia um Hobbit” (STANTON, 2002; KYRMSE, 2003; WHITE, 2016; CARPENTER, 2018). O signo em seu estado mental (pensamento) releveu-se como que forma mágica, partindo-se dessa história, originaram-se os novos signos em suas formas icônicas, indiciais e simbólicas, as quais foram objeto de análises e reflexões em nosso presente trabalho. A progressão

de Peirce para o personagem Bilbo Baggins encaixou-se como paradigma de pesquisa, que doutro modo também fundamentou nossa base fílmica por via plazeana. Ora, já afirmava Monteiro (p. 125): “A representação, de Peirce, do signo em ícones, índices e símbolos aliados aos valores espaço-temporais, afortunada adição posterior de Plaza, são um poderoso material de análise sobre o fazer tradutório.”

Conseguimos uma espécie de refinamento (embora, ainda, com leves camadas ríspidas) para impulsionar as futuras pesquisas nas produções tolkienianas como modelos práticos de análise intersígnica. O modelo midiático transmutativo do personagem Bilbo integra-se como forma simbólica para o enredo e narrativas, tanto textuais verbais, quanto cinematográficas nas adaptações. Desse modo, conseguimos resposta significativa, quando nos delimitamos a não expor modelos estanques plazeanos, visto que ele próprio teorizou uma pesquisa como forma referencial sem estabelecer um modelo definitivo rígido a ser seguido. Temos o seguinte,

Quando dizemos tipologia, não queremos evidentemente nos referir a uma grade classificatória de tipos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível, mas nos referimos, isto sim, a uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores. (PLAZA, 2017, p. 89)

As imagens que juntamos acerca de Bilbo Baggins são formas “estruturais” distintas, cada uma ao seu modelo expositivo semiótico, entretanto elas guardam uma camada residual da originária, que já enfatizamos tantas vezes: a unicidade do pensamento triádico não anula sua forma original, mesmo nas projeções vindouras que se movimentam ao infinito como simulacros do movimento de partida: o texto literário escrito por Tolkien, em meados dos anos trinta.

Portanto, uma adaptação não tem necessidade de tornar-se estanque sígnico puro, perfeitamente equacional como modelo matematizado. As imagens de Bilbo são modelos únicos em cada uma de suas projeções, modelos equivalentes um ao outro, pois cada modelo guarda uma qualidade originária do outro modelo. O ciclo Peirceano traduz bem a assimilação das formas imagéticas, do texto verbal ao modelo ilustrativo, do modelo ilustrativo

ao movimento fílmico etc. Fechando nossa discussão, em nossa pesquisa, concluímos o seguinte: o modelo artístico, quando se trata de adaptação, representa, na filmagem (para nós discurso imagético) uma tradução artística simbólica como forma materializante da sensibilidade e qualidade icônica apontando (indiciando – forma indicial) para o objeto literário, culminando no hibridismo intersemiótico peirce-plazeano: Bilbo Baggins ícone-índice-símbolo, o herói na mitologia de J.R.R. Tolkien é o signo “lá e de volta outra vez”.

## REFERÊNCIAS

### I – Bibliográficas:

ALMEIDA, Cândida. **A criação artística face à experiência estética: três categorias em questão**. In: IX SIPEC - Sudeste, 2002, Campos, RJ. IX SIPEC - SUDESTE. CAMPOS, RJ: Anal de publicação do IX SIPEC Sudeste, 2002

ANDREW, James D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

BACHA, Maria de Lourdes, **A Teoria da Investigação de C. S. Peirce**. 1997. 186f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

BENJAMIM, Walter. **Obra de arte na Época de suas Técnicas de Reprodução**. In: Os Pensadores. Tradução: José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: perspectiva, 2010.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien: uma biografia**. Tradução: Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da Teoria do Signo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COUTINHO, A. M. M. A.. **Literatura e tradução: as imagens e o imaginário.** In: ABRALIC, 2011, Curitiba. Tradução ética subjetividade e história, 2011.

CLÜVER, Claus. **Estudos interartes - conceitos, termos, objetivos.** Literatura e sociedade - Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55,1997.

CULLER, Jonathan. **As ideias de Saussure.** Tradução: Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_, **Teoria Literária: Uma Introdução.** Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Editora Beca Produções Culturais, 1999.

DIXON, Charles. Ilustração: David Wenzel. **O Hobbit: ou lá de volta outra vez de J.R.R. Tolkien.** Tradução: Luzia A. dos Santos e Ronald E. Kyrmse, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, Jean, et alii. **Dicionário de Linguística.** Tradução: Frederico Pessoa de Barros, et alii. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução.** Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica.** Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Maiza de Paula A. **O senhor dos anéis, da literatura para o cinema: uma análise comparativa e intersemiótica sobre o personagem Aragorn.** 2017. 53 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Curso de Comunicação Social, Campus Universitário de Palmas, Palmas, 2017.

FILHO, Ives Gandra M. **O mundo do Senhor dos anéis: vida e obra de J.R.R. Tolkien**, São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GENETTE, Gérard, et alii. **Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas**. Tradução: Célia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

GRADIM, Anabela. **Comunicação e Ética: O Sistema Semiótico de Charles S. Peirce**. Universidade de Beira interior: Ubianas, 2006.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução: Alceu Dias Lima, et alii. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

GUIRAUD, Pierre. **A Semiologia**. Tradução: Filipe C. M. Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

\_\_\_\_\_, **A Semântica**. Tradução: Maria Elisa Mascarenhas. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL/DIFUSÃO Editorial, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JÚNIOR, Expedito Ferraz. **Semiótica Aplicada à Linguagem Literária**. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MARTINS, Walken Vasconcelos. **A Fantasia e a Literatura no cinema: Estudo de The Hobbit de J.R.R. Tolkien**. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2015.

MARTINS, R.A.F. **Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico.** In: Ricardo André Ferreira Martins (Org.). Literatura e cinema: interartes, intersemiose, intermedialidade e transmedialidade. ed.Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2011, v. 1, p. 121-146.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema.** Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_, **A significação no cinema.** Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

MONTEIRO, Paulo Henrique C. M. **Alice no país dos signos: uma abordagem peirceana acerca da adaptação disneyficada das personagens de Carroll.** 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

OLIVER, Sarah. **O hobbit de A a Z.** Tradução: Gabriela Rocha. São Paulo: Universo dos livros, 2012.

OLSEN, Corey. **Explorando o universo do Hobbit: Mensagens secretas, curiosidades e a filosofia na história da Terra Média.** Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Lafonte, 2012.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** Tradução: José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_, **Semiótica e Filosofia.** Tradução: Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PEIXOTO, M. S.; REIS FILHO, Osmar Goncalves dos. **Da percepção à emergência do insight: Experiência sensível, processos tradutórios, e a logicidade da ideia criativa..** In: XVI ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E



PESQUISA, 2016, Fortaleza. Encontros Científicos 2016 - XVI ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA, 2016.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REIS, João Paulo R. **Tradução Intersemiótica na Terra-Média**. 2013. 62 f. Monografia (Graduação em Letras – Tradução) – Instituto Superior Anísio Teixeira, São Gonçalo, 2013.

RUNES, Dagobert D. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Maria Virgínia Guimarães, et alii. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

SERSON, B. **Representações em Ciências Cognitivas: computacionais, mentais ou cerebrais?** Cadernos do Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo: Série Ciência Cognitiva, 21, 1996, pp. 1- 15.

SCHØLLHAMMER, Karl E. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SILVEIRA, L. F. B. **Charles Sanders Peirce: Ciência enquanto Semiótica**. *trans/form/ação*, São Paulo, v. 5, p. 77-84, 1989.

SMITH, Noble. **A Sabedoria do Condado: tudo sobre o estilo de vida dos Hobbits para uma vida longa e feliz.** Tradução: Cibele da Silva Costa. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2012.

SOUZA, Roberto Acízelo Q. de; FONSECA, José Luís J. de Salles. **Teoria Literária: ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Cronos, 1980.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2013.

STANTON, Michael N. **Hobbits, Elfos e Magos.** Tradução Fernanda Sampaio. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2002.

TOMASI, Carolina. **Elementos de Semiótica: por uma gramática tensiva do visual.** São Paulo: Editora Atlas, 2012.

TOLKIEN, J.R.R. **The Hobbit: or there and back again.** London Bridge Street: HarperCollins*Publishers*, 2006.

\_\_\_\_\_, **La Hobito: aŭ tien kaj reen.** Traduko: Christopher G. Kaj William A. Kaliningrado: Sezonoj, 2005.

\_\_\_\_\_, **The Hobbit: or there and back again.** Illustraed by: Jemima Catlin. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

WHITE, Michael. **Tolkien: uma biografia.** Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

\_\_\_\_\_, **J.R.R. Tolkien: o senhor da fantasia.** Tradução: Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside books, 2016.

**II – Outras mídias:**

THE HOBBIT- An Unexpected Journey (Edição extendida) Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson, Fran Wash, Carolunne Cunningham, Zane Weiner. Manaus: Warner Bros. 2017, (6 discos).

<http://www.tolkienbooks.net/php/princess.php> - acesso em: 18.12.2019