

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA

CRISTIANE THIELMANN STEIGERT

O OLHO E O OLHAR COMO ESPESSURAS SIGNIFICANTES NA TRILOGIA
FÍLMICA *O SENHOR DOS ANÉIS*

UBERLÂNDIA
SETEMBRO DE 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA

CRISTIANE THIELMANN STEIGERT

O OLHO E O OLHAR COMO ESPESSURAS SIGNIFICANTES NA TRILOGIA
FÍLMICA *O SENHOR DOS ANÉIS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientadora: Profª Drª Simone Tiemi Hashiguti

UBERLÂNDIA
SETEMBRO DE 2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S818o
2015

Steigert, Cristiane Thielmann, 1988-

O olho e o olhar como espessuras significantes na trilogia fílmica O senhor dos anéis / Cristiane Thielmann Steigert. - 2015.
90 f. : il.

Orientadora: Simone Tiemi Hashiguti.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Inclui bibliografia.

1. Linguística - Teses. 2. Análise do discurso - Teses I. Hashiguti, Simone Tiemi. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Linguística. III. Título.

CDU: 801

CRISTIANE THIELMANN STEIGERT

O OLHO E O OLHAR COMO ESPESSURAS SIGNIFICANTES NA TRILOGIA

FÍLMICA *O SENHOR DOS ANÉIS*


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Uberlândia, 28 de outubro de 2015.

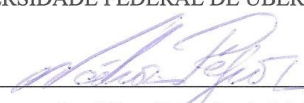
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Simone Tiemi Hashiguti – Orientadora
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



Profa. Dra. Cristiane Carvalho de Paula Brito
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



Prof. Dra. Nadia Regia Maffi Neckel
UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1.....	p. 14
FIGURA 2.....	p. 14
FIGURA 3.....	p. 15
FIGURA 4.....	p. 15
FIGURA 5.....	p. 16
FIGURA 6.....	p. 16
FIGURA 7.....	p. 20
FIGURA 8.....	p. 20
FIGURA 9.....	p. 20
FIGURA 10.....	p. 20
FIGURA 11.....	p. 20
FIGURA 12.....	p. 20
FIGURA 13.....	p. 21
FIGURA 14.....	p. 21
FIGURA 15.....	p. 22
FIGURA 16.....	p. 22
FIGURA 17.....	p. 22
FIGURA 18	p. 22

SEQUÊNCIAS FÍLMICAS

SEQUÊNCIA 1.....	p. 55
SEQUÊNCIA 2.....	p. 56
SEQUÊNCIA 3.....	p. 56
SEQUÊNCIA 4.....	p. 57
SEQUÊNCIA 5.....	p. 57
SEQUÊNCIA 6.....	p. 58
SEQUÊNCIA 7.....	p. 58
SEQUÊNCIA 8.....	p. 59
SEQUÊNCIA 9.....	p. 59
SEQUÊNCIA 10.....	p. 60
SEQUÊNCIA 11.....	p. 60
SEQUÊNCIA 12.....	p. 61
SEQUÊNCIA 13.....	p. 61
SEQUÊNCIA 14.....	p. 62
SEQUÊNCIA 15.....	p. 62
SEQUÊNCIA 16.....	p. 63
SEQUÊNCIA 17.....	p. 63
SEQUÊNCIA 18.....	p. 68-71
SEQUÊNCIA 19.....	p. 72
SEQUÊNCIA 20.....	p. 73
SEQUÊNCIA 21.....	p. 74
SEQUÊNCIA 22.....	p. 74
SEQUÊNCIA 23.....	p. 75

SEQUÊNCIA 24.....	p. 76
SEQUÊNCIA 25.....	p. 77
SEQUÊNCIA 26.....	p. 77-79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 05
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	p. 25
1.1. Análise de Discurso.....	p. 25
1.2. O filme como objeto cultural e na teoria do cinema.....	p. 31
1.3. O filme por uma perspectiva discursiva.....	p. 38
1.4. Metodologia de análise.....	p. 43
 CAPÍTULO 2: ANÁLISE DO CORPUS	p. 47
2.1. Das condições de produção da trilogia e sua tecitura.....	p. 48
2.2. Ocularcentrismo e esperança: a tecitura na trilogia	p. 52
2.2.1. O olho e olhar como espessuras significante para a tecitura fílmica.....	p. 52
2.2.2. Discurso da esperança	p. 65
 CONCLUSÃO	p. 81
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 87

“Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu,
Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos
corredores,
Nove para os Homens Mortais, fadados ao eterno
sono,
Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.
Um Anel para a todos governar, Um Anel para
encontrá-los,
Um Anel para a todos trazer e na escuridão
aprisioná-los
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.”

(TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A
Sociedade do Anel*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes,
2000).

AGRADEÇO...

*Aos meus pais, Solange e Roberto, que sempre me disseram que o conhecimento é para
a vida;*

*Ao meu irmão de sangue, Davi, que sempre me protegeu com sua calma e paciência de
minha pressa e ansiedade;*

*À minha orientadora, Profa. Dra. Simone Tiemi Hashiguti, pela honestidade, pelo
profissionalismo e pela orientação agregadora;*

*A todos os professores do Curso de Letras, que de alguma maneira me fizeram gostar
da área acadêmica e da Linguística.*

*Aos Profs. Dres. Cleudemar Alves Fernandes e Leonardo Francisco Soares, que
participaram da banca de qualificação e que me auxiliaram de forma produtiva para
repensar a análise de meu corpus.*

*Aos Profs. Dres. Nadia Regia Maffi Neckel, Cristiane Carvalho de Paula Brito e
William Mineo Tagata, pelas leituras e contribuições na etapa de defesa.*

RESUMO: Filmes são arte, linguagem, materialidade simbólica posta para interpretação. Enquanto linguagem, o filme ganha sentido na história e é dessa forma um discurso. Sendo discurso se inscreve sócio-historicamente e enquanto linguagem seus sentidos reverberarão, mudarão e se multiplicarão. Analisamos os filmes da trilogia *O Senhor dos Anéis* que chamaremos, em seu conjunto, como uma obra – uma produção artística - que, segundo NECKEL (2010), pode ser entendida como da ordem do Discurso Artístico. Consideramos o quadro teórico da Análise do Discurso Francesa e Brasileira, principalmente Pêcheux (1969, 1975), Orlandi (2005) e Neckel (idem), para analisar nosso *corpus*. Buscamos, ao longo de nossa análise, as regularidades discursivas que se constroem na narrativa fílmica. Analisamos a repetição, ao longo da trilogia fílmica, do foco nos olhos, que compreendemos ser um *ocularcentrismo*, e também a fala de alguns personagens, no que entendemos ser a materialização do *discurso da esperança*.

Palavras-chave: *O Senhor dos Anéis*; Análise de Discurso; Filme; Olho; Olhar; Esperança

ABSTRACT: Films are art, language and symbolic materiality. As a kind of language, films get their meanings in history, as discourse. As a kind of discourse they relate to the socio-historical context and as a language they reverberate, change and spread. We analyze the film trilogy *The Lord of the Rings* as a piece of work –an artistic production - that can be considered, according to NECKEL (2010), as a sample of the artistic discourse. We consider the theoretical framework of the Franco-Brazilian Discourse Analysis, mainly of authors such as Pêcheux (1969, 1975), Orlandi (2005) and Neckel (idem), to analyze our *corpus*. We aim to find the discursive regularities that operate in the filmic narrative. Along the trilogy, we analyze the repetition of the focus of the camera in the eyes of some characters, resulting in what we see is *ocularcentrism*, and also of the discourse of hope by some characters.

Keywords: *Lord of the Rings*; Discourse Analysis; Film; Eye; Gaze; Hope

INTRODUÇÃO

*O reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofrimento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder. (TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p. 3).*

Na abertura desse trabalho começamos por citar a inscrição presente no Anel de Poder de Sauron – “Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu, Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores, Nove para os Homens Mortais, fadados ao eterno sono, Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam. Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los, Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam” - porque é a partir daí que passamos a compreender a construção da história de *O Senhor dos Anéis* e o desenrolar da destruição e da dominação de cada um dos personagens por meio do poder maligno do dono do anel sobre o próprio objeto. Por isso a destruição do mesmo se torna tão importante para harmonizar o mundo da Terra Média.

Como mote desse capítulo, iniciamos com uma citação presente em uma das obras de Tolkien em que é desenvolvida a noção do conto de fadas. O mundo do conto de fadas é realmente apenas para aqueles que se permitem entrar em um lugar diferente e se permitem viajar por caminhos nunca viajados por outros. É o poder do conto de fadas sobre a imaginação daqueles que o lêem. Pensando nessa questão do conto de fadas e na criação desse mundo ficcional, nossa análise se guiará pela perspectiva discursiva, mas objetivamente em relação aos filmes do *Senhor dos Anéis* que entendemos como uma unidade textual.

O presente estudo tem por objetivo analisar, dentro de uma perspectiva discursiva de linguagem, a trilogia cinematográfica *O Senhor dos Anéis*, dirigida por Peter Jackson e baseada na obra literária homônima de John Ronald Reuel Tolkien¹. A trilogia analisada é de formato DVD, lançada no Brasil nos anos de 2002, 2003 e 2004.

¹ A obra literária de Tolkien consta de 1937, o primeiro livro lançado foi *O Hobbit*. A trilogia *O Senhor dos Anéis* foi lançada em 1954: os dois primeiros livros *A Sociedade do Anel* e *As Duas Torres*, foram lançados em 1954 e o último livro da trilogia, *O Retorno do Rei*, foi lançado em 1955.

Por tal perspectiva, enquanto unidade de análise, os três filmes são tomados como um único texto² fílmico composto por elementos de diferentes modalidades – pelo verbal, por imagens, corpos, sons – que funcionam ora como enunciados ao longo da narrativa em processos intra e interdiscursivos de repetição e deslocamento de sentidos, ora como materialidades que se sobredeterminam entre si para a produção de sentidos. Propomos que uma característica particular presente na trilogia, que funciona como estratégia reguladora para a narrativa fílmica, é o foco *no olho e no olhar*. Tratamo-los *ambos como espessuras significantes* (HASHIGUTI, 2008) que, ao serem enfocadas pela câmera, se transformam na principal estratégia do filme para retomar tanto o sentido do olho onipresente de Sauron, imagem-enunciado de referência repetido em diferentes formulações nos três filmes, quanto do olho e do olhar como as visualidades mais significativas para o movimento narrativo do filme. Compreendemos que, discursivamente, o olho e o olhar são, em conjunto, o elemento fílmico regulador no qual a narrativa se constitui. Por estratégia reguladora e elemento regulador, concebemos, respectivamente, a técnica de filmagem e edição que se repete, na unidade analisada, produzindo o efeito de coesão intradiscursiva no filme, e uma visualidade que é sempre enfocada para esse efeito e para costurar a trama. Apesar de ser baseada em uma obra literária, nossa análise foca somente a trilogia fílmica por ela mesma, sem discutir questões como adaptação para o cinema ou mesmo o efeito da obra literária na obra fílmica e vice-versa, por exemplo.

O que aqui chamamos de texto fílmico também pode ser comparado ao que foi dito por SALLA (2010, p. 12): a leitura de um filme funciona na operação dos sentidos que estão implicados e que são lidos pelo leitor/espectador. Ela diz ainda que o que

² O conceito de texto, como unidade de análise discursiva, é discutido por Orlandi (2009) e explorado em nosso capítulo de fundamentação teórica.

lemos em um filme é o que “[...] vemos e o que ouvimos, o que historicamente se constitui, nos permitindo relacionar sentidos. Mas lemos o que também não vemos, o que constitui igualmente o sentido do que lemos.” (idem, p. 14).

A perspectiva teórica que fundamenta o estudo é a Análise de Discurso (AD) de tradição pecheutiana que tem sido praticada e disseminada no Brasil por diversos estudiosos. O construto teórico que possibilita entender o sujeito como constituído por e na linguagem, heterogêneo e cindido e que produz sentidos ao interpretar diferentes materialidades simbólicas na história faz possível um lugar teórico-metodológico a partir do qual unidades complexas como filmes podem ser analisadas, teorizadas e relacionadas com a linguagem, o sujeito e a ideologia, isto é, que podem ser pensadas como discurso na acepção de Pêcheux (2008), como estrutura (em nossa compreensão, linguística, visual, fílmica) e acontecimento, e cujos corpora, definidos já em um processo de interpretação do analista, se oferecem como materialidades a serem interpretadas em determinadas condições de produção. Diferentemente de estudos sobre cinema, portanto, nos quais quadros prontos de análise ou categorias semióticas seriam aplicados tentando-se entender intenções originais do diretor, por exemplo, buscamos, neste estudo, discutir a trilogia selecionada como exemplar de um Discurso Artístico (NECKEL, 2010) e compreender quais elementos, estratégias ou modos de enunciar operam nos filmes para uma unidade narrativa. A pergunta de pesquisa que buscamos responder no estudo foi: Como a trilogia fílmica, *O Senhor dos Anéis*, funciona como unidade no/do discurso? A partir dela, outras perguntas epistemológicas se colocaram para nós e que também buscamos responder: Como podemos entender filmes como materialidade de análise discursiva na tradição dos estudos pecheutianos? Como nossos estudos contribuem para o construto teórico da AD e para os estudos sobre cinema?

Analisar discursivamente um filme que se elege como objeto, num primeiro momento, por uma identificação pessoal, é um exercício afetivo e teórico: ao mesmo tempo em que, no estudo, a espectadora tem que se distanciar do objeto escolhido para se posicionar como analista do discurso, é também necessário, pela própria teoria, que o olhar analítico vá se constituindo dadas as especificidades do objeto escolhido. Esse é o processo que descrevemos neste texto. Propomos que sua descrição e os resultados da análise contribuem para a teoria discursiva no sentido de dar espaço para os procedimentos analíticos de materialidades que são multimodais³ e cujas análises levam em conta não só o verbal, mas também o imagético e o sonoro e sua relação entre si. Nesta introdução, apresentamos a maneira como o estudo foi se dando, fazendo visível uma hermenêutica do estudo que, pensamos, nos auxilia a justificar a escolha dos conceitos teóricos mobilizados e dos recortes enfocados na análise.

A questão de como um objeto de interesse, com o qual se identifica, poderia ser ressignificado como objeto de pesquisa nos mobilizou para leituras em Análise do Discurso e também da teoria do cinema. Desta área, entendemos com autores como Baudry (2008) que há, no cinema, dois tipos de identificação: a identificação cinematográfica primária, que é a identificação do espectador com seu próprio olhar e que faz com que este se sinta como um Deus por possuir um ponto de vista privilegiado a partir de um aparato, neste caso, a câmera; e a identificação cinematográfica secundária, que diz respeito à identificação com a própria narrativa e personagens. Da

³ Entendemos, a partir de Kress & Van Leeuwen (1996) que textos multimodais são textos compostos por diferentes elementos que remetem a diferentes semioses (e.g.: a língua, a imagem etc.). Entretanto, ao trazermos o termo *materialidade* para o sintagma *materialidade multimodal*, propomos manter o entendimento das especificidades desses elementos, e ao mesmo tempo, tratá-los como objetos simbólicos que são interpretados em determinadas condições que se referem ao próprio texto e ao exterior, nos distanciando de leituras semióticas.

mesma área, Jacques Aumont, também discute e compara a relação sujeito-narrativa pela perspectiva da identificação. Para ele:

O espectador de cinema, como leitor de romance, talvez seja em primeiro lugar esse homem preso às narrativas. Aquém das especificidades dos diversos modos de expressão narrativa, existe, provavelmente, no fato de ir ao cinema ou começar um romance, um desejo fundamental de entrar em uma narrativa. [...] seria possível falar de uma identificação primordial com o próprio fato narrativo, independentemente da forma e do material da expressão que uma narrativa pode adquirir. Alguém, ao nosso lado, começa a contar uma história (mesmo se não for destinada à nós), a televisão em um bar apresenta um fragmento de um filme, e eis-nos presos de imediato a esse fragmento de narrativa, mesmo que não cheguemos a conhecer nem seu início nem sua sequência: existe aí, evidentemente, nessa captação do sujeito pela narrativa, por qualquer narrativa, algo que depende de uma identificação primordial para a qual qualquer história é um pouco nossa história. Nessa atração pelo fato narrativo em si, cujo fascínio é possível observar desde a infância, existe um motor poderoso para todas as identificações secundárias mais sutilmente diferenciadas, anterior às preferências culturais mais elaboradas, mais seletivas. (AUMONT, 1995:p. 262-263).

A partir, entretanto, das leituras em AD, entendemos a identificação como um processo em que o espectador é cativado, no caso do filme, primeiramente, por meio do olhar que lança à história e que faz significá-la pelo batimento da ficção (que deve seguir regras que alimentem determinados sistemas culturais e sociais) com sua realidade social, cultural, artística: desde as características dos personagens, aos elementos cenográficos, até a narrativa em si, tudo é significado a partir daquilo que já constitui o sujeito e a partir de novos deslocamentos de sentido. Esse processo de identificação que se funda nos processos de formação ideológica do sujeito, ou seja, em sua constituição por uma memória discursiva, de língua e de linguagem, é que pode permitir que haja um interesse ou não em se assistir um filme (repulsa – prazer; empatia – antipatia). Este processo, pensado dentro da AD, pode ser entendido como um processo ideológico. Entendemos como processo ideológico a formação ideológica de cada discurso – é o que leva um discurso a ter sentido social e histórico. Para Pêcheux

(2009, p.145-146), os sentidos emergem sempre numa relação de interpelação-identificação:

[...] há o processo da interpelação-identificação que *produz* o sujeito no lugar deixado vazio: “aquele que...”, isto é, X, *quidam* que se *achará aí*; e isso sob diversas formas, impostas pelas “relações sociais jurídico-ideológicas”. O futuro do subjuntivo da lei jurídica “aquele que causar um dano...” (e a lei *sempre* encontra “um jeito de agarrar alguém”, uma “singularidade” à qual aplicar sua “universalidade”) produz o sujeito sob a forma do *sujeito de direito*. Quanto ao sujeito ideológico que o reduplica, ele é interpelado – constituído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a “norma” identificadora: “um soldado francês não recua”, significa, portanto, “*se você é um verdadeiro soldado francês*, o que, de fato, você é, então você não *pode/deve* recuar”. Desse modo, é a ideologia que, através do “hábito” e do “uso, está designando, ao mesmo tempo, *o que é* e *o que deve ser*, e isso, às vezes, por meio de “desvios” linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de “retomada do jogo”. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem” aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados.

Portanto o processo de interpelação/identificação do sujeito se dá em relação à determinada formação discursiva, que também engloba outras, possibilitando ao sujeito a inscrição social, histórica e cultural. O sujeito é interpelado a ter uma posição-sujeito regulada pelas formações discursivas a que se inscreve e permite que este se identifique com determinado discurso – o discurso vinculado no filme pelos personagens, pela narrativa, pelos corpos, pelas falas, pela música, no caso, o Discurso Artístico. Esse processo, que no caso dos filmes, é de constituição do espectador, é desde sempre um processo de memória que se constrói na relação do sujeito com o objeto cultural e na história.

Analizamos o discurso da trilogia fílmica *O Senhor dos Anéis* de acordo com essa relação de interpelação/identificação, utilizando-nos da noção de que este é um Discurso Artístico, como outros (a pintura, o livro, entre outros), conforme conceitua

NECKEL (2010), como dizer artístico que se constitui na heterogeneidade e pelo qual surgem sentidos vários de posições-sujeito. Para a autora, o Discurso Artístico (DA) funciona de forma polissêmica, não linear e lúdica, e o filme, como objeto de arte é:

[...] dotado de discursividade, não está apenas num lugar único de significação, pois opera sempre num espaço de re-significação, o que já nos remete a outros dizeres possíveis. A consciência histórica e ideológica do DA vem justamente do espaço de interpretação, um espaço polissêmico de interpretação, que funda um gesto próprio. Os sentidos produzidos no interior do DA são gestos de interpretação de acontecimentos *outros*. (NECKEL, 2010, p. 29),

Ou seja, por ser um dizer do mundo, ele o re-significa e transforma por meio do atravessamento do histórico e do social. A constituição desse discurso não deixa de se relacionar com a noção de memória (interdiscurso) e de intradiscurso, trabalhadas pela autora pelos conceitos de Tecedura e Tessitura. Para NECKEL (2010, p. 31), a Tecedura é “[...] aquilo que corresponde aos efeitos de sentido no(s) ‘fio’(s) do discurso; e Tessitura, o funcionamento de sua estrutura enquanto materialidade significante (forma e plasticidade em relação ao funcionamento).”

Pensando no nosso *corpus*, entendemos que o filme, enquanto discurso - Discurso Artístico – possui efeitos de sentido próprios que se materializam no desenrolar do fio discursivo (na estruturação sequencial do filme). O fio discursivo, o intradiscurso (a tessitura, a materialidade significante) possui regularidades que se dão ao longo da narrativa fílmica para produzir os efeitos de sentido do discurso, se vinculando à memória discursiva, ao já dito – ao interdiscurso. As imagens, que são materialidades simbólicas, providas de efeitos de sentido pelo Discurso Artístico, significam obedecendo a regras que se repetem ao longo da narrativa fílmica – tratadas, em nosso estudo, como regularidades. A partir desses conceitos, que serão mais bem

explorados no capítulo seguinte, iniciamos nosso olhar analítico para o corpus. Antes, cabe explorarmos um pouco mais sobre o que trata a trilogia eleita para análise.

A trilogia *O Senhor dos Anéis* se passa no espaço ficcional da Terra Média, lugar fantástico que tem diferentes seres, mágicos ou não, e conta a saga de um *hobbit*⁴, Frodo Baggins, que recebe de herança de seu tio, Bilbo Baggins, um anel que deve guardar, e que, em determinado momento, conforme o desenrolar da narrativa, deverá destruir. O anel fora forjado magicamente nas profundezas de uma montanha por Sauron, ou Senhor do Escuro, um ser da raça *Ainur*, personagem apresentado brevemente no primeiro filme e que desejava dominar e exercer o reino do mal sobre toda a Terra Média. Sauron tinha no anel um objeto de poder e controle sobre os outros seres. Derrotado, entretanto, por uma aliança entre homens, *elfos* e anões quando tentava inaugurar seu reino das trevas, Sauron, cai num abismo e perde sua forma (corpo humano), se mantendo presente, na narrativa fílmica, como uma força do mal e como o “grande olho que tudo vê”, cuja força manipula seus servos fiéis, como o Mago Saruman, que levanta um novo exército de *orcs* para seu império, e que atrai para si o anel. Este funciona como um objeto que pode corroer aquele que o carrega, como uma maldição, ao tomá-lo com um desejo incontrollável e destrutivo por poder e pelo objeto

⁴ Hobbits são descritos, no texto literário de J. R. R. Tolkien como: “um povo discreto mas muito antigo, mais numeroso outrora do que é hoje em dia. Amam a paz e a tranquilidade e uma boa terra lavrada: uma região campestre bem organizada e bem cultivada era seu refúgio favorito. Hoje, como no passado, não conseguem entender ou gostar de máquinas mais complicadas que um fole de forja, um moinho de água ou um tear manual, embora sejam habilidosos com ferramentas. Mesmo nos tempos antigos, eles geralmente se sentiam intimidados pelas ‘Pessoas Grandes’, que é como nos chamam, e atualmente nos evitam com pavor e estão se tornando difíceis de encontrar. Têm ouvidos agudos e olhos perspicazes, e, embora tenham a tendência a acumular gordura na barriga e a não se apressar desnecessariamente, são ligeiros e ágeis em seus movimentos. Possuem, desde o início, a arte de desaparecer rápida e silenciosamente, quando pessoas grandes que eles não desejam encontrar aparecem pelos caminhos aos trombolhões; e desenvolveram essa arte a tal ponto que para os homens ela pode parecer magia. Mas os hobbits na verdade nunca estudaram qualquer tipo de magia, e sua habilidade para desaparecer se deve somente a um talento profissional que a hereditariedade, a prática e uma relação íntima com a terra tornaram inimitáveis por raças maiores e mais desengonçadas.” (TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 1).

em si; ganância, ira, ambição e outros aspectos mais mundanos dos diferentes seres desse lugar seriam intensificados em presença do anel, levando-os ao fim e de volta a Sauron. O anel se mostra como um personagem em si ao colocar em cheque o autocontrole dos outros personagens e ser referido como aquilo que deseja voltar a seu mestre. Entre homens, anões, *elfos* e magos, outros dos tipos de seres da narrativa, e por sua bondade e coração puro, cabe a Frodo a tarefa de levar o anel de volta ao lugar onde fora forjado para, com o mesmo fogo, destruí-lo e impedir a volta e o domínio de Sauron, a escravização e a destruição. É sobre essa tarefa, em meio a uma guerra entre o bem e o mal, que conta a trilogia.

FIGURA 1 – Cartazes dos três filmes: *A Sociedade do Anel*, *As Duas Torres*, *O Retorno do Rei*.



Fonte: <https://claquetegirls.files.wordpress.com/2015/06/senhora_aneis_posters_cartazes.jpg>. Acesso em 23/08/15 às 17h59min.

FIGURA 2: Elijah Wood, ator que desempenha o papel de Frodo Baggins.



Fonte:

<http://orig15.deviantart.net/2a45/f/2014/282/3/6/frodo_baggins_x_reader_games_we_play__au__by_case2000-d80790n.jpg>. Acesso em 23/08/15 às 18h21min.

FIGURA 3: Liv Tyler, atriz que interpreta Arwen.



Fonte:

<<http://fe867b.medialib.glogster.com/media/8f/8f2cff12367e52ad474fc15cac0ed2fae6a849254767c2c0aed1f753d0279acf/arwen.jpg>>. Acesso em 23/08/15 às 18h33min.

FIGURA 4: Anel de Sauron



Fonte: <http://www.filak.com.br/sites/filak.com.br/files/imce/sauron%20anel_0.jpg>, acesso em 23/08/15 às 18h43min.

FIGURA 5: Olho de Sauron



Fonte: <<http://i.stack.imgur.com/coQRd.jpg>>, acesso em 23/08/15 às 18h50min.

FIGURA 6: Ian McKellen, ator que desempenha o papel de Gandalf.



Fonte: <http://orig02.deviantart.net/adbl/f/2012/351/3/9/gandalf___digi_paint_by_lassel7-d5obyhb.jpg>, acesso em 23/08/15 às 18h57min.

De fato, em um primeiro olhar à narrativa, a partir, principalmente, do primeiro filme – *A Sociedade do Anel* – os personagens da trama poderiam ser facilmente divididos entre esses dois grandes grupos: os personagens do bem seriam os *elfos*, descritos como os mais belos e sábios seres da Terra Média, os *hobbits*, que são um

povo pacífico, de pequena estatura e muito apetite; os homens, de natureza facilmente corrompível; os anões, robustos, fortes e guerreiros e os *ents*, árvores milenares que andam e podem se comunicar com outros seres. Os personagens do mal seriam os *orcs*, criaturas humanoides monstruosas, com corpos deformados e feitos para servir; os homens; Saruman, ou o Mago Branco, e Sauron, como olho do mal. Tal divisão, entre heróis e vilões, é comum em filmes épicos⁵, e sobretudo, em filmes que seguem uma certa discursividade hollywoodiana⁶, como compreendemos, e à qual se filia a trilogia analisada.

Numa segunda mirada aos filmes, entretanto, principalmente a partir do segundo filme – *Duas Torres* –, é possível compreender que os sentidos do bem e do mal e do conflito pessoal de alguns personagens para se manter do lado do bem ou para não fazer o mal é um dos motores da narrativa, fazendo visível o poder que um objeto que se torna objeto de desejo pode exercer sobre os seres cuja bondade e altruísmo sejam colocados à prova. Nesta condição, a fraqueza e a dúvida de certos personagens vão constituindo a trama e mostrando seu caráter descontínuo e descentrado; todos são bons e maus ao mesmo tempo, todos são fortes e fracos, matam e subjagam, julgam e são julgados. Esse sentido do conflito entre o bem e o mal, em alguns personagens, e o

⁵ Segundo Aristóteles, na epopeia, enquanto narrativa ocorrem vários acontecimentos simultâneos tornando o tema central mais grandioso. E por meio dessa simultaneidade de acontecimentos é possível que quem assiste ao filme, por exemplo, se transporte a esses diversos lugares. E segundo SALLE (2013), no gênero épico há “a forma narrativa, mescla de drama e poesia, e a vastidão do assunto, que pode ser interpretado de diferentes maneiras (por exemplo, tanto a extensão da narrativa quanto a quantidade de informações, as ações simultâneas, que por sua própria natureza e necessidade, quase sempre andam juntas).” No caso do nosso *corpus* de análise, verificamos que o gênero épico também se transporta para a forma como observamos os filmes da trilogia que foram produzidos com o tom de grandiosidade, com a presença de um herói e várias ações ocorrendo ao mesmo tempo.

⁶ Apesar de não adentrarmos na discussão sobre essa discursividade, concordamos com ROCELLIN (2009) em sua análise de filmes como *Gladiador* (2000) e *Tróia* (2004), por exemplo, de que há características comuns em grandes produções da indústria cinematográfica hollywoodiana sobre temas como guerras e disputas, nas quais há um herói disposto a morrer pela pátria e o enaltecimento do heroísmo.

batimento entre a fraqueza e a força, a dúvida e a esperança são colocados ao espectador a todo momento, se repetindo em tomadas da câmera, dizeres, gestos, olhares, cores, luz, espaços e sons.

Num primeiro momento desta pesquisa, e num primeiro embate com os filmes como corpus de análise, essa relação entre o bem e o mal foi tomada como o fio condutor da trama e aspectos formais dos filmes foram analisados para compreender como isso ia sendo construído por diferentes elementos. Expomos esse primeiro olhar para a trilogia nesta introdução porque, como foi uma primeira forma de compreensão do filme, foi o olhar descritivo que possibilitou o refinamento posterior para a questão do olho e do olhar, que será discutido no capítulo de análise, e responde como uma forma de descrição mais pormenorizada para situar o leitor acerca do corpus de pesquisa.

Nesta primeira descrição, a tentativa foi a de compreender processos intra e interdiscursivos, isto é, a tessitura e a tecedura, conforme Neckel (2010) e, portanto, além de observarmos o funcionamento entre os diferentes elementos dos filmes entre si, os relacionamos também com representações estéticas da Idade Média e com sentidos do fantástico, como discutidos pela Literatura. Com Beatty (2007, p. 17-8), entendemos que:

A fantasia heróica inclui tipicamente os elementos-chave a seguir: um cenário pré-industrial, com tom medieval e frequentemente com uma ampla variedade de paisagens de modo a proporcionar a razão para os vários desafios encarados pelo herói; um conflito entre o bem e o mal, e é somente derrotando o mal que o herói poderá salvar o mundo; os desafios e os conflitos decorrentes do cumprimento de um código heroico; a maturação do herói durante o curso da história; a presença do mágico e do fantástico⁷.

⁷ Tradução nossa. No original: “The heroic fantasy typically includes the following key elements: a pre-industrial setting, medieval in tone and frequently with a widely varied landscape so as to provide the rationale for various challenges faced by the hero; a conflict between good and evil, and it is only by defeating evil that the hero may save his world; the challenges and conflicts arising from following a heroic code; the maturation of the hero over the course of the story; the presence of magic and the fantastic;”

Essas características, que remetem a relações interdiscursivas e de gêneros literários estão presentes na trilogia analisada e permitem localizá-la também na relação com representações de uma sociedade medieval, em que havia hierarquias (reis, príncipes, lordes, súditos, entre outros), o apreço pela cavalaria e por seus valores (honra, obediência, valentia e militarismo) e em que ocorriam guerras por espaço e domínio de terras. Segundo Johan Huizinga (1924, p. 1), de fato, na época medieval, havia uma tendência para marcações mais estanques entre contrastes:

Para o mundo, quando era quinhentos anos mais novo, os contornos de todas as coisas pareciam mais nitidamente traçados do que nos nossos dias. O contraste entre o sofrimento e a alegria, entre a adversidade e a felicidade, aparecia mais forte. Todas as experiências tinham ainda para os homens o carácter directo e absoluto do prazer e da dor na vida infantil. Qualquer conhecimento, qualquer acção, estavam ainda integrados em formas expressivas e solenes, que os elevavam à dignidade de um ritual. Porque não eram somente os grandes momentos do nascimento, casamento e morte que, pela santidade do sacramento, eram elevados ao nível dos mistérios; incidentes de importância menor, como uma viagem, um empreendimento, uma visita, eram igualmente rodeados por mil formalidades: bênçãos, cerimónias, fórmulas.

Assim, luz e trevas, o bem e o mal, vida e morte eram sentidos que, muitas vezes, podiam se constituir como opostos entre si em meio a vários rituais de cavalaria e heroísmo que se mesclavam a crenças religiosas. Seguindo essa direção, é esse sentido de contraste que parece dar um primeiro tom à narrativa fílmica analisada. Observamos que, nos filmes, esse sentido do duplo estava sempre em curso. Assim, para o corpo belo do *elfo* havia o corpo monstruoso do *orc*, para o herói, Frodo, seu anti-herói, Gollum, para cada ação de afeto, uma de ódio, todas se interconstituindo. Em termos de visualidades, esses duplos vão sendo feitos visíveis ao espectador em regularidades de enquadramentos, posturas e gestos e combinações de cor, luz e sombra:



Figuras 7 e 8: *Légolas, elfo e Orc Uruk-hai*



Figuras 9 e 10: *Arwen, elfa; orc*



Figuras 11, 12: *Frodo; Sméagol.*



Figuras 13 e 14: *Gandalf; Saruman.*

As imagens acima apresentam personagens, tipos físicos e situações funcionando como duplos em contraste nos três filmes. Os espaços também são importantes para fazer visível esse sentido. Para a construção fílmica da narrativa de Tolkien, cheia de descrições minuciosas sobre as terras nas quais o confronto entre as alianças e Sauron ocorre e sobre as categorias de personagens, podemos notar que há muitos enquadramentos com planos gerais e médios⁸ das terras de batalhas e dos lugares íntimos. Nos ambientes que representam as habitações dos *elfos*, por exemplo, há lagos cristalinos, árvores altas, moradias esplendidas (muita luz, muitas cores). Já o ambiente que os *orcs* habitam são sujos e quase não têm plantas. Os ambientes acompanham as representações dos personagens dando sentido visual/narrativo ao que os corpos representam:

8 Com relação à distância entre a câmera e o objeto filmado, tomamos como categorias de enquadramento os seguintes planos de Bernadet (1980): a) Plano geral: apresenta uma paisagem ou um cenário completo; b) Plano de conjunto: apresenta um grupo de personagens; c) Plano médio: apresenta um trecho de um ambiente, e pode ter personagens; d) Plano americano: apresenta um único personagem com enquadramento da cabeça até a cintura, ou até o joelho; e) Primeiro plano: apresenta um único personagem em enquadramento mais fechado; f) Plano próximo, grande plano ou close-up (ou apenas close): apresenta o rosto de um personagem e g) Plano detalhe: mostra uma parte do corpo de um personagem ou apenas um objeto.



Figura 15 e 16: *Elfa Arwen e Valfenda (terra dos elfos)*



Figura 17 e 18: *Orc e Isengard*

Com tal estética, a trilogia vai apresentando os personagens e a trama e retomando a discursividade mágica e misteriosa dos filmes fantásticos e a guerreira e romântica que se relaciona à época medieval. Segundo Baldissera (2009), há um certo fascínio do cinema pela Idade Média porque ela não só trata da origem das nações europeias como também remete à organizações sociais baseadas em mitos, lendas, epopeias, que eram tanto românticas quanto violentas e cujas características se

entrelaçam ou repetem o gênero fantástico-heróico descrito por Beatty (idem) e anteriormente retomado. Para Baldissera (idem):

A Idade Média será a projeção do passado e a idealização desse passado. Um passado de reis e rainhas, príncipes e princesas. Dos cavaleiros que lutam por grandes causas. E de damas que estão entre as motivações para esses cavaleiros realizar seus grandes feitos. A cavalaria e o cavaleiresco se cruzam no tempo medieval, e nos lembra de um tempo em que a cordialidade perpassava os atos sociais.

Essa primeira leitura e compreensão intra e interdiscursiva da narrativa buscou refinar o olhar para os movimentos de câmera, para as estratégias na construção dos personagens e para a própria teoria discursiva que começava a ser mobilizada. Um dos efeitos desta fase foi o foco analítico no corpo. Ao analisar os corpos belos, guerreiros e monstruosos da trilogia e observar seus gestos, os dizeres e enquadramentos, chamou-nos a atenção o close no olho e no olhar como uma constante, como exporemos mais adiante, e depois de adentrarmos mais nos fundamentos teóricos.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1. Análise de Discurso

A Análise do Discurso iniciou-se na França entre os anos 1968 e 1970 e durante o desenvolvimento das variantes metodológicas teve três momentos importantes, segundo Pêcheux (2010): a exploração metodológica da noção de maquinaria discursivo-estrutural, a justaposição dos processos discursivos a tematização de seu entrelaçamento desigual e a desconstrução das maquinarias discursivas. O primeiro momento, doravante AD1, se deu a partir da ideia da produção discursiva como um processo fechado em si mesmo, de modo que os sujeitos se encontram *assujeitados* ao discurso já dado. Para tanto, há uma língua natural em que se desdobram esses processos discursivos de forma heterogênea. Segundo Pêcheux (2010), há uma recusa, em todos os momentos da Análise do Discurso, “de qualquer metalíngua universal supostamente inscrita no inatismo do espírito humano, e de toda suposição de um sujeito intencional como origem enunciativa de seu discurso.” (p. 307). Isso quer dizer que o sujeito por meio da cultura aprende a língua, mas que passa por um processo sócio-histórico que o estrutura, de maneira que ele se vê inserido em processos discursivos diversos. Pêcheux prossegue dizendo que a AD1 possui dois objetivos principais: a reunião de traços discursivos empíricos que são dominados por uma única máquina discursiva e a construção de um espaço de distribuição combinatória das

variações desses traços discursivos, objetivando a descoberta da estrutura da máquina discursiva que gerou esses traços.

O segundo período, AD2, gerou o deslocamento teórico a partir de uma mudança do olhar das relações entre as máquinas discursivas que se tornam objeto da AD. Nessa perspectiva, segundo Pêcheux (2010), existem relações de força entre os processos discursivos:

[...] são relações de força desiguais entre processos discursivos, estruturando o conjunto por “dispositivos” com influência desigual uns sobre os outros: a noção de *formação discursiva* tomada de empréstimo a Michel Foucault, começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o dispositivo da FD está em relação paradoxal com seu “exterior”: uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente “invadida” por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de “preconstruídos” e de “discursos transversos”). (p. 309-10).

O sujeito, nesta fase, ainda é considerado como *assujeitado* à formação discursiva, pois se identifica com ela. Mas, há nesta fase da AD2, a descoberta de pontos de confronto entre as fronteiras internas de uma formação discursiva que provocam diversos efeitos discursivos gerando ambiguidade. Há, então, a impossibilidade de se determinar sob quais sequências discursivas uma formação discursiva é determinada, diferente da primeira fase que não levava em conta que há confronto e ambiguidade dentro da formação discursiva, formada por várias sequências.

A terceira fase, a AD3, começou a abordar “o estudo da *construção* dos objetos discursivos e dos acontecimentos, e também dos ‘pontos de vista’ e ‘lugares enunciativos no fio intradiscursivo’.” (Pêcheux, 2010, p. 312-3). Começou-se a pensar então na heterogeneidade discursiva do enunciado, partindo da ideia de que o sujeito põe em funcionamento o discurso de um outro, ou este sujeito se colocando como um outro, segundo Pêcheux, essa é a heterogeneidade mostrada. E também

[...] a insistência de um ‘além’ interdiscursivo que vem, alguém de todo autocontrole funcional do ‘ego-eu’, enunciador estratégico que coloca em cena ‘sua’ sequência, *estruturar* essa encenação (nos pontos de identidade nos quais o ‘ego-eu’ se instala) ao mesmo tempo em que a desestabiliza (nos pontos de deriva em que o sujeito passa no outro, onde o controle estratégico de seu discurso lhe escapa). (p. 313).

O ponto de partida da Análise do Discurso se baseou nos trabalhos que foram desenvolvidos pelo lingüista americano Z. S. Harris, segundo Mazière (2007), que via na análise do discurso um papel de ensino sobre a estrutura do texto e sobre os tipos de texto.

Os princípios da AD, segundo Mazière (2007) são: a língua enquanto objeto situado em um espaço-tempo; análise descritiva da língua, lançando mão da gramática, das sintaxes e dos vocabulários de línguas particulares e consideração das produções datadas a partir de uma herança filológica que irá analisar as repetições que tornam um enunciado singular; configuração de *corpora* heterogêneos vinculados ao saber lingüístico, histórico, político e filosófico; proposta de interpretação a partir de dados de línguas e história, levando em consideração o papel do sujeito falante enquanto representante de uma formação social, histórica e cultural. Segundo Mazière (2007) essa tríplice relação com o sujeito assujeitado, provindo do ‘estruturalismo’ de Saussure, da teoria marxista, pela leitura de Althusser e da teoria psicanalítica de Freud, pela leitura de Lacan, a relação com a historicidade dos enunciados, segundo Foucault e a relação com a materialidade das formas de língua analisadas por Harris e Chomsky, deu origem a AD francesa.

A forma de análise do analista do discurso, diz Mazière (2007), é sempre um produto, um grupo de enunciados que são atestados:

[...] O lingüista do discurso não trabalha a partir de exemplos, quer se trate de frases pronunciadas ou de textos exemplares, mas com *corpora*. Isso significa que ele delimita, põe em correspondência, organiza fragmentos de enunciados mais ou menos longos e mais ou menos homogêneos, para submetê-los à análise.” (p. 14).

Já para Courtine (2009), que traz para a AD sua leitura foucaultiana, a disciplina está submetida aos seguintes princípios: a) ela deve realizar o fechamento de um espaço discursivo; b) ela supõe um procedimento linguístico de determinação das relações inerentes ao texto; e c) ela produz, no discurso, uma relação do linguístico com o exterior da língua. Para ele, a AD está em estreita relação com a Língua e isso provocou implicações em relação à configuração epistêmica interna de seu domínio que

tomou a forma de uma coexistência entre procedimentos de análise do enunciado (por uma aplicação dos métodos de análise distribucional em *corpora* discursivos, no quadro da ‘análise harrisiana ampliada’, inspirada nos trabalhos de Harris (1952)) e procedimentos de análise da enunciação (proveniente da tradição de uma ‘linguística da fala’, ilustrada pelos trabalhos de Benveniste, Jakobson, etc.).” (p. 36).

É possível perceber, portanto, que a AD, apesar de analisar o discurso propriamente, dialoga com outras áreas do conhecimento para construir seu *corpus* de análise. Para Orlandi (2005, p. 15), na AD, “procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história.” A linguagem é uma forma de mediação entre o ser humano e a sociedade; essa mediação se dá a partir do discurso que gera deslocamentos e (des)continuidades das relações sociais/culturais/históricas.

Segundo Orlandi (2005), a Análise do Discurso

Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua

produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade. (p. 16).

Essa noção de regularidades da linguagem que são encontradas na exterioridade é o que nos permite compreender o outro e nos fazermos compreendidos pelo outro. Como consequência do estudo dessas regularidades, diz Orlandi (2005), a AD critica as práticas das Ciências Sociais e da Linguística, pretendendo a compreensão da linguagem como materializada na ideologia:

Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, com diz M. Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido. (p. 17).

A AD se dá no entremeio de outros saberes produzindo, dessa forma uma nova teoria que pretende dar conta do discurso em relação com o sujeito. O discurso diz respeito ao efeito de sentidos que se dá entre os sujeitos. O discurso

[...] não corresponde à noção de fala, pois não se trata de opô-lo a língua como sendo esta em um sistema, onde tudo se mantém, com sua natureza social e suas constantes, sendo o discurso, como a fala, apenas uma sua ocorrência casual, individual, realização do sistema, fato histórico, a-sistemático, com suas variáveis etc. O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto. (p. 22).

Um dos conceitos-chave, na teorização do discurso, e para compreender seu funcionamento, é o de formação discursiva (FD). Segundo Pêcheux (2009), a FD determina o que pode ou deve ser dito e está relacionada com a formação ideológica. Os indivíduos são interpelados pela formação discursiva ao se tornarem sujeitos de fala. E é

a partir da linguagem que as formações ideológicas serão representadas. O que a formação discursiva faz é

[...] dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ (*ça parle*) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. (p. 149).

O conceito de FD está intimamente relacionado ao de memória discursiva. Para Courtine (2009), a FD é um domínio de saber que funciona pela aceitabilidade daquilo que pode ser ou deve ser dito e daquilo que não é aceito. Há dessa forma o fechamento, uma delimitação dos elementos do saber e de tudo aquilo que não pertence a esses elementos (interior e exterior da formação discursiva). E essa fronteira das FDs está sempre em deslocamento. As FDs funcionam na relação com a memória discursiva, outro conceito basilar na AD. Para Courtine, a memória discursiva diz respeito “à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos lógicos”, pois está vinculada a geração de novos atos, retomando palavras já existentes em outro momento, porém, renovadas em novos discursos.

Pensando na questão do que é discurso, do que é formação discursiva, do que é memória discursiva e do que são as regularidades, trabalhamos esses conceitos da Análise do Discurso para entender como se dá aquilo que vem a ser o discursivo dos filmes que analisamos: neles, buscamos compreender mecanismos que permitem uma coesão interna da narrativa e suas relações de memória. Trabalhamos, portanto, com o conceito de regularidade não só na estrutura linguística, mas também na estrutura fílmica como um todo. Conforme mencionamos anteriormente, os filmes, enquanto materialidades simbólicas, possuem legibilidade e visibilidade e se constituem em linguagem, como um texto, em sua unidade, e como instância do discurso. Trazidos

para o âmbito dos estudos do discurso, demandam reflexões sobre o espectador como sujeito interpretante, uma posição discursiva, e sua relação com o filme como obra artística produzida na história, em determinadas condições tecnológicas e de circulação, em sua relação com a memória discursiva. Tais reflexões, entretanto, não podem ser simples transposições de conceitos e formas de análise de uma tradição pautada no verbal, como é o caso da AD conforme exposta nesta seção, para o fílmico.

É neste sentido que o conceito de Discurso Artístico de Neckel (2010), que será tratado no item 1.3, possibilita elucidar a especificidade de materiais de análise como o filme. Enquanto discurso artístico, o filme possui suas singularidades – a junção do som e das imagens – que funcionam significando em conjunto, enquanto linguagem. Como discurso, o filme também está em estreita relação com as questões sócio-históricas que permeiam o seu acontecimento. Ele é tecido conforme as regras da memória discursiva e da estruturação sequencial lógica – a estrutura e o acontecimento, a tecedura e a tessitura, o interdiscurso e o intradiscurso.

Antes de adentrarmos nesse conceito mais detalhadamente, no próximo subitem, exporemos o filme como objeto cultural e de teorização nos estudos sobre cinema, justamente para discutirmos as diferenças e os pontos em comum em uma análise como a que ora se propõe, embasada na Análise do Discurso.

1.2. O filme como objeto cultural e na teoria do cinema

O ser humano sempre esteve em estreita relação com o mundo imaginário, em que tudo poderia ser possível e alcançável. Este mundo é o dos nossos sonhos, que nos leva a cantos escondidos ou ficcionais que têm também lugar nos textos dos contos de

fadas, nas narrativas literárias fantásticas e no cinema. Esta tecnologia artística (o cinema) e sua estratégia de poder (cria um lugar social para o espectador) transformam nossa relação com a realidade, com o aqui e com o agora, pois mobilizam relações de memória e sentidos e fazem, mesmo que momentaneamente, a presentificação da ficção para o espectador.

O filme, enquanto uma produção sócio-histórica, se constitui de vários elementos, quais sejam: elementos linguísticos (diálogos e roteiro), elementos sonoros (música, voz do ator/ atriz, etc.) e outros elementos culturais (tangidos pelo poder operado pela aparelhagem – direcionamento do olhar pelas instituições sociais), imagens em movimento (*mimesis* da realidade⁹). O cinema é, portanto, uma arte peculiar, por ser constituída de tantos elementos heterogêneos. Ele, assim como as escolas, a igreja, as prisões, é uma instituição social que funciona como um aparelho ideológico do Estado (ALTHUSSER, 1985), reproduzindo ideologias e materializando discursos e sendo, ele mesmo, um tipo de discurso. Quando dizemos que o cinema é um aparelho ideológico assim como as outras instituições, pois funciona da mesma maneira que a escola, que a igreja, etc., realizando por meio das formações discursivas que ali circulam sentidos sem nos esquecermos do papel dos sujeitos que estão nesse processo.

As produções cinematográficas, neste sentido, são constituídas em determinadas condições, conforme PÊCHEUX (2009, p. 131), “[...] em um momento histórico dado, e para uma formação social dada, pelo *conjunto complexo dos aparelhos ideológicos de Estado* que essa formação social comporta.”. E como todo discurso, é nele e por ele que os sujeitos (posições discursivas) se constituem, em forma de interpelação, pelo efeito

⁹ A *mimesis*, neste caso, é a imitação da imitação, pois o que entendemos que é a realidade, o aqui e o agora, segundo Platão, já é uma imitação do Real.

ideológico. Neste sentido, o interesse por um filme, portanto, não é inocente, pois está relacionado à Ideologia e ao poder de uma sociedade.

Dentro da teoria do cinema, alguns autores também entendem o cinema como discurso, a partir de uma leitura semiológica, e tratam da questão da ideologia. Segundo Robert Stam (2011, p. 134), em sua discussão sobre a teoria de Christian Metz, o cinema tornou-se discurso ao ser organizado como uma narrativa que produz um conjunto de procedimentos significantes. É como se a relação “arbitrária” do signo lingüístico, significado e significante, proposta por Ferdinand de Saussure, se transportasse para outro registro, ou seja,

[...] Para Metz, a verdadeira analogia entre cinema e linguagem dizia respeito à sua natureza sintagmática comum. Ao movimentar-se de uma linguagem a outra, o cinema se transforma em linguagem. Tanto a linguagem como o sistema produzem discurso por meio de operações paradigmáticas e sintagmáticas. A linguagem seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar orações; o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar ‘sintagmas’, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente. Embora imagem alguma se pareça completamente com outra, a maior parte dos filmes narrativos se assemelha em suas figuras sintagmáticas principais, seu ordenamento das relações espaciais e temporais.” (p. 134).

Esse ordenamento e forma de organização da narrativa, como um sistema com regras e sintaxe própria, que institui uma forma de leitura para si, é o que faz ser possível a concepção de um discurso cinematográfico.

Já o mecanismo ideológico, segundo Jean-Louis Baudry (2008, p. 389), no caso do cinema, está na câmera, que direciona o olhar, e no sujeito, que se identifica com o olhar da câmera,

[...] quaisquer que sejam os efeitos próprios da ótica, a câmera (neste ponto, diferente da simples máquina fotográfica), ao registrar graças ao seu instrumental mecânico uma sucessão de imagens, podia dar a aparência de

corrigir o caráter unificador e ‘substancializante’ da imagem perspectiva única. Essas imagens, que seriam como fatias ou instantes tomados da ‘realidade’ (mas sempre de uma realidade já trabalhada, elaborada, escolhida), permitem supor, quanto mais a câmera se desloca, uma multiplicação de pontos de vista, neutralizando a posição fixa do olho-sujeito e, desse modo, anulando-o. Somos obrigados a introduzir aqui a relação entre a sucessão de imagens inscritas pela câmera e a projeção, deixando de lado por um instante o papel desempenhado pela montagem, papel decisivo na estratégia da ideologia produzida.

Pensamos, entretanto, que não é apenas o olhar da câmera, mas o olhar dos produtores do filme que marca um determinado processo de identificação possível ao sujeito que o vê/assiste. Esse processo amarra os sentidos da formação discursiva que está em jogo tanto socialmente quanto historicamente. Não é apenas a montagem, conforme menciona Baudry (idem), que assume papel decisivo na circulação e direcionamento dos sentidos, mas também a escolha dos *close-ups*, das posições da câmera, do foco em determinada parte do corpo dos atores etc., isto é, além da montagem, outras técnicas também são decisivas para a inscrição de ideologias. O fato, por exemplo, de uma parte do corpo ser mais ou menos feita visível, de cores e tons se repetirem, de sons mais ou menos agudos e instrumentais acompanharem determinadas imagens, ou mesmo de algumas imagens sempre se repetirem são também, de nosso ponto de vista, estratégias que determinam movimentos de sentido.

A questão da imagem em si pode ser discutida pela relação com a memória. Toda imagem, estática ou em movimento, precisa ser inscrita em redes de memória social e individual. A imagem é um operador simbólico e constitui nossa memória social, sendo assim, cultural. Como aponta Jean Davallon (1999):

Com efeito, se a imagem define posições de leitor abstrato que o espectador concreto é convidado a vir ocupar a fim de poder dar sentido ao que ele tem sob os olhos, isso vai permitir criar, de uma certa maneira, uma comunidade – um *acordo* – de olhares: tudo se passa então como se a imagem colocasse no horizonte de sua percepção a presença de outros espectadores possíveis tendo o mesmo ponto de vista. Do mesmo modo como – explicava Halbwachs – a reconstrução de um acontecimento passado necessita, para se

tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhe são comuns; assim a imagem, por poder operar o acordo dos olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Ela seria nesse momento o registro da relação intersubjetiva e social. (p. 31).

No que diz respeito às imagens do cinema, da mesma forma, elas funcionam para alavancar, estabilizar e sedimentar sentidos e dependem de um determinado pacto. Elas se relacionam com o espaço e a função languageira/social do próprio cinema.

Conforme explica Metz (2008), o cinema é uma festividade (sala escura, música, imagens, etc.), mas não acontece da mesma forma que o teatro, também imagem em movimento, em que o artista está presente no momento da encenação e cuja atuação pode ser afetada pela presença do público. Há no filme, um processo diferente. Há a suspeita de que o filme será observado por determinado público. O público que vai assistir a um filme de guerra pode, ou não, ser diferente do público que vai assistir a um filme de comédia. O que realmente importa nesse instante é o pacto que se firma entre o espectador e o filme, que seriam as relações duplas (identificação primária e secundária) citadas por Metz:

[...] nasceu bem mais tarde que o teatro, numa época em que a noção de *indivíduo* (ou a sua versão mais nobre, a ‘pessoa’) marcava intensamente a vida social, em que não mais existiam escravos para permitir que os ‘homens livres’ formassem um grupo relativamente coeso, no qual todos juntos participavam de alguns grandes afetos e assim economizavam o problema da ‘comunicação’, que supõe uma etnia já dilacerada e despedaçada. O cinema está ligado ao homem privado (ainda como romance clássico, que ao contrário do teatro, também deriva da ‘história’), o voyeurismo do espectador prescinde de ser visto (a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela), prescinde de um objeto que sabe, ou antes, que deseja saber, um objeto-sujeito que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. É suficiente, senão mesmo necessário – outro percurso de fruição, também inteiramente específico – que o ator faça como se não estivesse sendo visto (como se não visse, portanto, o seu *voyeur*), que se entregue às suas ocupações habituais e prossiga a sua existência como previa a história do filme, que continue as suas estripulias numa peça fechada, tomando o máximo cuidado de ignorar que retângulo de vidro foi adaptado a uma das paredes e que ele vive numa espécie de aquário, apenas um pouco mais avaro quanto à sua transparência do que os aquários verdadeiros (esta própria retenção faz parte da função escópica). (p. 408).

É necessário que haja o pacto, também, com a ficção: tanto do espectador com o filme, quanto dos atores com o enredo. Sem esse um pacto não é possível que um filme seja realmente assistido. É necessário que haja envolvimento e que o filme seja capaz de produzir interesse em ser assistido, o que se dá a partir da identificação do sujeito com a história.

De um ponto de vista similar, Carl Plantinga (2009, p. 93) discute o aspecto sensual do filme no processo de identificação do espectador, por uma relação corpórea com a visão e a audição:

Um trabalho cinematográfico é visto na forma de algum tipo de dispositivo audiovisual, e desta forma, a exibição do filme é sensual de uma maneira que a literatura escrita não é. Qualquer estudo sobre o afeto elicitado pelo filme tem que levar em consideração a natureza sensual da disposição audiovisual, ou as formas pelas quais os significados dos filmes se relacionam com os sentidos da visão e da audição. Pesquisas sobre esse aspecto da experiência fílmica ainda estão na fase preliminar. O realismo perceptual (Prince, 1996) que o meio sempre emprega permite que um filme tire vantagem dos vários processos perceptivos, com fortes impactos afetivos. Os filmes desenharam o seu poder em parte dos processos corporais automáticos que invocam no espectador [...]. *Todos* os filmes atraem pela corporalidade do espectador. (tradução nossa).¹⁰

O espectador é, portanto, afetado pelo filme também pelo seu corpo e pelo pacto com a ficção, pois há um processo corporal de empatia/antipatia em relação ao filme, um processo de afeto que é construído pelo e no corpo.

¹⁰ Do original: A cinematic work is viewed in the form of some kind of audio-visual display, and as such, film viewing is sensual in a way that reading literature is not. Any account of affect elicitation in the movies must take in account the sensual nature of audio-visual display, or the means by which films appeal to the senses of sight and hearing. Research into this aspect of filmic experience is in a preliminary stage. The perceptual realism (Prince 1996) that the medium often employs allows a film to take advantage of various perceptual processes with strong affective impacts. Films draw their power in part from the automatic bodily processes that they invoke in the spectator [...]. *All* films appeal to the corporeality of the viewer. (p. 93).

De fato, o cinema é uma arte que possui uma significação que é fundamentalmente perceptiva, pois lida, principalmente, com dois sentidos: a visão e a audição. As percepções, entretanto, são filtradas ou constituídas por saberes. Isto é, o filme é constituído de movimento, de sons e de marcações cronológicas, ou não (exemplo disso são os filmes surrealistas – podemos citar os filmes de Luis Buñuel) e essas características são interpretadas a partir de uma posição de saber, segundo Metz,

No cinema, o *saber do sujeito* toma uma forma muito precisa sem a qual nenhum filme seria possível. Este saber é duplo (mas é um e a mesma coisa); sei que percebo o imaginário (e é por isso que as suas extravagâncias, se necessário extremas, não me inquietam seriamente) e sei que sou eu que o percebo. Este segundo saber desdobra-se por sua vez: sei que percebo realmente, que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmear, que a quarta parede da sala (o *écran*) é realmente diferente das outras três, que à sua frente há um projetor (não sou eu que projeto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) –, e sei igualmente que sou eu que percebo tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo *écran*, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa continuidade, o que eu próprio sou, portanto, o lugar em que esse imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada, dita “cinema”. (p. 58-59).

O poder institucionalizado do cinema permite ao espectador pactuar com o filme, permitindo uma identificação do sujeito com o que é visto (identificação essa que também se dá pelo discurso). Esse processo de identificação só é possível porque a identificação que ocorre é a consigo mesmo. Um ato de perceber o filme, de perceber a sala do cinema e de perceber a si. O espectador é um sujeito onipresente, pois “está” em todas as cenas, “participa” de todas as cenas, como um observador (um *voyeur*). Ainda segundo Metz, o que distingue o cinema de outras artes é a presença-ausência de elementos (as cenas e os bastidores, a escolha da música, figurino, etc.) que se apresentam na cena (em uma cronologia ficcional).

As análises desenvolvidas a partir dos processos de identificação do espectador em relação ao filme, o pacto da ficção da narrativa com o espectador, foram abordadas

por nós de forma diferente. Pensamos que esses processos de identificação estão mais relacionados à constituição da narrativa e ao discurso artístico, conforme praticado, produzindo sentidos afetados pelas questões sociais e históricas desempenhadas fora da tela, nela e por ela. No próximo subitem mostraremos nossas reflexões acerca do filme enquanto objeto de análise discursiva.

1.3. O filme por uma perspectiva discursiva

Jacques Derrida (2012), filósofo da teoria Desconstrutivista, faz uma leitura interessante sobre o cinema: para ele, a presença dos objetos e dos personagens de um filme não se dá no momento da transmissão em uma sala de cinema, pois como representações, elas são fantasmas do passado:

A experiência cinematográfica pertence, de um extremo ao outro, à espectralidade, que associa a tudo o que se pôde dizer do espectro em psicanálise – ou à própria natureza do rastro. O espectro, nem vivo nem morto, está no centro de alguns dos meus escritos, e é nesse sentido que, para mim um pensamento do cinema talvez fosse possível. (p. 377).

Ao discutir a questão do rastro, um funcionamento de memória e de natureza simbólica, Derrida coloca para reflexão o sujeito espectador e sua relação íntima e particular com o filme. Para cada filme, cada personagem, haveria a possibilidade, para o espectador, de um rastro de sentido na história, de processos de identificações que não seguem uma ordem única. Funcionando ao nível do simbólico, o filme seria uma experiência de significações e inscrições em redes de memória. Esses fantasmas ou espectros que surgem como sentidos em potencial, que o autor menciona, seriam, de nosso ponto de vista, ecos de memória, significações que se originam do gesto de

interpretação do sujeito frente à obra fílmica, em processos inconscientes e ideologicamente marcados.

Pela perspectiva discursiva, estamos tomando filmes como materialidades simbólicas, como a língua e outras estruturas, superfícies nas quais a ideologia se materializa como discurso, conforme adiantamos acima. Para Pêcheux (2009) a instância ideológica se dá a partir das formações ideológicas:

Compreende-se, então, por que em sua materialidade concreta, a instância ideológica existe sob a forma de *formações ideológicas* (referidas aos aparelhos ideológicos de Estado), que, ao mesmo tempo, possuem um caráter ‘regional’ e comportam posições de classe: os ‘objetos’ ideológicos são sempre fornecidos ao mesmo tempo que ‘a maneira de se servir deles’ – seu ‘sentido’, isto é, sua orientação, ou seja, os interesses de classe aos quais eles servem – , o que se pode comentar dizendo que as ideologias práticas são práticas de classe (de luta de classes) na Ideologia. (p. 132).

Essas formações ideológicas são materializadas em discursos, e os discursos em formações discursivas. Conforme explica Orlandi (2001), o discurso é a instância material da ideologia e a língua é a instância material do discurso. No caso de nosso estudo, estamos ampliando essa noção para a de filme, entendendo que também o filme é uma estrutura e superfície na qual o discurso se materializa, e que tem por especificidade ser híbrido. Isto é, o filme tem elementos diversos, tais como a imagem, os diálogos, o som, movimento etc. que, em conjunto, significam através de uma lógica interna, textual da narrativa, e também pela relação com a ideologia.

Conforme expusemos na Introdução, o filme é uma unidade do Discurso Artístico (DA), que é polissêmica e policromática, conforme conceito de Neckel (2010). Polissêmica porque é um sentido que vaza e permite o diferente, rompendo com a paráfrase; policromática pela sua natureza heterogênea. Esses conceitos se vinculam às

noções de Tecedura e Tessitura da autora, que fazem possível pensar o filme como estrutura e acontecimento, como *dizer artístico*:

[...] Estamos o tempo todo no confronto parafrástico e polissêmico da/na imagem enquanto materialidade significativa. Ao perceber o dizer artístico enquanto estrutura e acontecimento, ou seja, enquanto discurso, configuramos os argumentos que tornam possível a análise do DA e do processo discursivo da Tessitura fílmica em sua Tecedura discursiva. (NECKEL, 2010, p. 28)

A Tessitura vinculada à estrutura enquanto materialidade significativa (signo) e a Tecedura como efeito de sentido no desenrolar do discurso – memória discursiva, interdiscurso, são conceitos basilares para nosso entendimento do filme pela perspectiva discursiva. Em nossa análise, a todo momento, buscamos compreender as relações de memória intradiscursiva entre os elementos do filme, e interdiscursiva, no que se refere àquilo que do filme obedece a uma ordem Outra, do que é sabido e constitui o sujeito e que possibilita os sentidos.

Entendemos a memória discursiva como algo que já foi dito em outro lugar de forma diferente e que é acionada no presente – é uma condição sócio-histórico e de linguagem que nos constitui como sujeitos. A memória discursiva é um conceito abstrato, mas ela pode ser apreendida na forma de formações discursivas, às quais nos filiamos e que determinam nosso dizer e os sentidos. Conforme explica Pêcheux (2009, p. 146-7), “*as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições [...]” que são ideológicas. E toda formação discursiva tem como princípio

“[...] dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que

‘algo fala’ (ça parle) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’ [...].” (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

O sujeito interpelado pelo discurso é, antes de tudo, uma forma-sujeito histórico: “todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da *forma-sujeito*. A ‘forma-sujeito’ de fato é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais” (ALTHUSSER, 1978, p. 67), só pode estar identificado com a formação discursiva que o domina, que segundo PÊCHEUX (2009, p. 150),

Somos assim, levados a examinar as propriedades discursivas da forma-sujeito, do “Ego-Imaginário”, com “sujeito do discurso”. Já observamos que o sujeito se constitui pelo “esquecimento” daquilo que o determina. Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob dupla forma, descrita mais acima, enquanto “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, *os traços que o determinam*, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito.

Ao assistir um filme, como sujeitos de uma cultura, de um momento histórico, somos também significados e nos significamos, nos constituímos sujeitos de um discurso artístico, possível nesse estrato histórico, de uma forma específica do dizer artístico, e praticamos esse discurso. Como espectadores de filmes na contemporaneidade, nos constituímos posições-sujeito de um discurso cujos saberes, gostos, identificações com determinados tipos de narrativas remetem àquilo que foi e vai nos constituindo em tal posição, num processo dinâmico. Portanto, por meio de nossa constituição enquanto sujeitos do discurso, em relação a uma formação discursiva e também ideológica, há a operação simbólica de redes de identificação com

determinados discursos que se apresentam ao longo da construção do filme que está vinculado a uma instituição, o cinema.

Uma das especificidades desse processo, entretanto, no caso do filme, é a hibridez. Um filme é um texto de elementos diversos, heterogêneos entre si, funcionando em conjunto. Mas como podemos lidar com essa heterogeneidade do corpus numa perspectiva discursiva? Conforme Neckel (idem, p. 44-45),

[...] quando falamos em DA é preciso que estejamos atentos às diferentes materialidades que o constituem. Ao enfatizarmos a materialidade de uma produção audiovisual, por exemplo, é preciso levar em conta que se trata, primeiramente de uma materialidade que desfaz a dicotomia verbal-não-verbal, pois, se constitui da/na imbricação material (som/imagem fixa e móvel/gestualidade, etc.).”

A unidade fílmica deve ser analisada, portanto, como materialidade discursiva, em sua espessura, e não apenas pelos elementos que a compõem, em separado, como se fossem diferentes semioses que se agregassem para passar uma mensagem. Ao apontar a imbricação como qualidade ou modo de existência dos diferentes elementos no filme, Neckel (idem) abre espaço para pensarmos o filme na ordem do interdiscursivo, ou seja, a partir dos efeitos de sentidos do discurso, lidando, assim, com as condições de produção do discurso e não somente com as condições da produção técnica da obra, por exemplo, ou as qualidades de cada elemento que a constitui. A imbricação é a significação pelos efeitos de sentido, pela relação do sujeito com a unidade que ele interpreta, na história. Nas palavras da autora:

Desta forma, não é apenas questionar-se, frente a uma imagem, como seus elementos compositivos relacionam-se entre si, mas, como são possíveis os efeitos de sentidos provocados por esses elementos. Ou seja, para além da intertextualidade, é preciso pensar na ordem do interdiscursivo. E, assim, efeitos de sentidos e memória estão intrinsecamente ligados. É saber que a imagem se inscreve num “discurso que a atravessa e a constitui”. E com isso

estamos lançados às condições de produção do discurso e não da imagem isoladamente. (NECKEL, 2010, p. 48)

Lembramos que estamos trabalhando com a noção de que os sentidos, no caso do discurso artístico, não são fechados, mas eles também não são quaisquer uns. Filmes são um objeto particular de análise discursiva por serem também instâncias de tecnologias. Como discutido na seção anterior, o texto fílmico é construído pelo olhar da câmera, que direciona o nosso próprio olhar para o que e para quem está sendo filmado. As escolhas das posições da câmera também se tornam importantes para a construção de um filme, pois além de direcionar o olhar do espectador, o envolvem de certa maneira na história. Essa estratégia discursiva será analisada e explorada neste estudo como estratégia reguladora da narrativa e que determina direções de sentido, juntamente com a questão da montagem. Por meio dela é possível, em alguma medida, determinar o gesto de interpretação do espectador, que, como nos lembra Neckel: “tem a ver com as condições de produção e, portanto, com a história. O efeito discursivo que temos a partir de tal procedimento é uma mobilização de memória referente ao repertório de imagens que o espectador possui.” (NECKEL, 2010, p. 74).

1.4. Metodologia de análise

A análise do corpus neste estudo é realizada a partir do campo teórico da AD e se dá na relação com a teoria, construindo as categorias a partir do objeto, que é o filme, enquanto texto. Nosso corpus de análise é a trilogia fílmica *O Senhor dos Anéis* (*A Sociedade do Anel*, *Duas Torres* e *O Retorno do Rei*) entendida como um único texto e estudado de modo descritivo e interpretativo. Buscamos as regularidades enunciativas

do texto fílmico para compreendermos como ele funciona como discurso artístico. Como texto, a trilogia é entendida como tendo organização empírica (tem começo, meio e fim), cujos sentidos são constituídos pela ordem discursiva, a do simbólico, operada pela memória discursiva. Para a AD, o analista não busca uma verdade escondida no texto analisado, mas sim, deixa-se ser afetado pelo corpus, e constrói, a partir de seu gesto de interpretação, o dispositivo de análise. Como nos lembra Orlandi, não há:

[...] uma “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender. (ORLANDI, 2005, p. 26)

É por esse motivo que enfatizamos o objetivo de *compreender* o funcionamento discursivo do objeto escolhido para análise. Após entender, por sua inteligibilidade, a teoria discursiva, a compreensão significa a entrada do analista na ordem do objeto, como explica a autora mais adiante:

Compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música etc) produz sentidos. É saber como as interpretações funcionam. Quando se interpreta já se está preso em um sentido. A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem. (ORLANDI, 2005, p. 26)

A análise discursiva, pois, demanda que, para além da interpretação de um filme, seja possível compreender os mecanismos que permitem a emergência de determinados sentidos e não outros, as formas como um texto passa a ter sentido. É necessário, portanto, haver um distanciamento, e a construção de um olhar analítico.

A construção do dispositivo de análise acontece numa relação já com o corpus de pesquisa. Através do batimento, descrição e interpretação, vamos mobilizando

categorias, conceitos e olhares para a trilogia. A descrição primeira foi apresentada em nossa Introdução. A partir dela, pudemos chegar ao conceito de regularidade discursiva, e retomamos o de enunciado de referência, conforme explicado por Courtine (2009, p. 85), os enunciados “representam, então, ‘átomos’, ‘grãos’ de discurso, cujas combinações produzem o texto. Enfim, ocorre que se lhe associe um suplemento pragmático destinado a comutá-lo em discurso.” O enunciado se insere em uma rede de formulações, portanto, formando uma sequência discursiva que pode ser atualizada e repetir outra sequência. O enunciado, portanto, de acordo com COURTINE (2010),

[...] se encontra situado, de um lado, em uma *relação horizontal* com outras formulações no interior do intradiscurso de uma sequência discursiva; e, de outro, em uma *relação vertical* com formulações determináveis noutras sequências discursivas no interdiscurso de uma FD: a definição do enunciado novamente acentua a indissociabilidade dos dois modos de existência do discurso como objeto.

Pensando no discurso enquanto prática, e no enunciado como um conjunto de formulações que funcionam em sequências discursivas, analisamos a trilogia perscrutando as imagens que funcionam como enunciados, algumas como enunciados de referência, que se repetem ao longo da narrativa e regularizam uma série. E é a partir dessas combinações de enunciados que se formará uma sequência discursiva de referência (sdr) que está relacionada a um sujeito e a uma situação que podem estar ligados a um “lugar determinado, tomado em uma relação de lugares no interior de um aparelho: isso equivale a atribuir ao ato de enunciação de uma sdr a *regularidade de uma prática*, assim como a caracterizar os *rituais* que a regulam.” (COURTINE, 2010, p. 108). No caso da regularidade, essa diz respeito à repetição de enunciados num conjunto de formulações (COURTINE, 2010, p. 90),

[...] como “um nó em uma rede” – deverá ser caracterizada a partir de uma pluralidade de pontos, constituindo, ao redor de sequências discursivas tomadas como ponto de referência, uma rede de formulações extraídas de sequências discursivas, cujas condições de produção serão, ao mesmo tempo, *homogêneas e heterogêneas* em relação à sequência discursiva de referência.

Essas condições de produção acima referidas como homogêneas e heterogêneas dizem respeito à constituição das formações discursivas e ideológicas às quais o discurso se filia e isso produz a regularidade, que se mantém como um fio do tear dos sentidos. A regularidade tem a ver com o processo da construção da sequência e com o processo de memória discursiva que possibilita a ativação do que já foi dito e logo reativado com novo sentido.

Os conceitos de enunciado de referência e regularidade discursiva nos permitiram compreender que a construção do sentido do discurso artístico, no caso da trilogia analisada, se dá de forma na imbricação daquilo que reconhecemos ser o discurso da esperança e o foco no olho e no olhar ou certo *ocularcentrismo*.

CAPÍTULO II

ANÁLISE DO CORPUS

2.1. Das condições de produção da trilogia e sua tecedura

Para Orlandi (2005), as condições de produção dizem respeito aos sujeitos e às situações no discurso e são acionadas pela memória. Elas dizem respeito à situação no *sentido lato* (o aqui e agora, as condições imediatas de enunciação, quem diz o que para quem quando e onde) e à situação no *sentido estrito* (as condições sócio-culturais, políticas, de memória). Entendemos que, no caso do filme, uma das condições que se coloca para reflexão é sua localização em determinado tipo de gênero. Os gêneros fílmicos, entendidos como grandes regiões do discurso, respondem por certas regularidades e uma organização da narrativa, de forma a constituírem expectativas, os jogos antecipatórios¹¹ no espectador, definir trajetos de leitura e formas de produção e utilização das tecnologias. Levando em consideração esse conceito, uma primeira forma de descrevermos/interpretarmos a trilogia escolhida para análise é aproximando a produção fílmica *O Senhor dos Anéis* do gênero épico. Essa aproximação nos ajuda a compreender algumas características gerais dos filmes.

As produções fílmicas de cunho épico têm, sob todos os efeitos, regularidades diferentes das outras produções, pois se estabelecem segundo as regras de operação do que quer dizer épico. Essa forma de construção do filme é herdada da noção de epopeia da literatura. Segundo SALLES (2013), no cinema, o gênero épico é recorrente, pois esse fato está ligado à ideia de catarse de Aristóteles, no que diz respeito à forma visual em que é possível a constatação de várias ações ocorrendo ao mesmo tempo, com a

¹¹ Por jogos antecipatórios, nos referimos aos mecanismos imaginários descritos por Pêcheux (1990), que acontecem na interrelação entre posições no discurso: o locutor A tem uma imagem no interlocutor B, e B tem uma imagem de A, e ambos tem uma imagem do referente. Essas imagens são construídas a todo momento da interrelação, e, apesar de serem da ordem do imaginário, determinam o que e como dizemos. Elas se relacionam intimamente com os papéis sociais e às instituições. Por exemplo, aquilo que um professor diz a um aluno, e como diz, tem a ver com a imagem que ele faz do aluno (quem é ele para que eu lhe fale assim?), e da imagem que ele tem do que fala (sobre o que lhe falo para falar assim?).

presença de um herói que luta contra diversas forças que ficam em seu caminho impedindo a realização da tarefa que lhe foi proposta. Salles (2013, p.1) diz ainda que

No que diz respeito à própria forma épica, remontemos às suas origens: a primeira citação que procura definir os gêneros narrativos na poesia e na prosa está em Platão (1999), no Livro III da *República*, em que o filósofo, pela voz de Sócrates, cita um gênero totalmente imitativo, em que o poeta se coloca em 3^a. pessoa narrando fatos de outrem, que coincide com o estilo dramático; um gênero em que o poeta é o próprio narrador, que coincide com o estilo lírico; e um gênero em que ambos elementos estão presentes, que coincide com a epopéia, que é justamente o gênero épico.

Em nossa análise verificamos a presença dessa discursividade épica, com a luta do herói, a narrativa em terceira pessoa, sendo conforme caracterização, um gênero dramático. Há, portanto, para a constituição desse gênero cinematográfico a presença do tom de grandiosidade que, conforme SALLES (idem, p. 1), se apresenta de forma a assombrar, chocar com as imagens. No nosso *corpus* verificamos que há várias ações ocorrendo ao mesmo tempo enquanto a ação principal, que é a missão da destruição do anel, está se desenrolando; um herói que se envolve em uma tarefa que parece impossível. Conforme SALLES (idem, p. 1),

[...] o estilo épico, por se valer de uma narrativa em que o autor conta a história de outrem, e esta sendo uma história de grande extensão, abarcando a própria lírica intrínseca e a dramática das ações, é o gênero mais apropriado para grandes narrativas heroicas. Esta oposição marcante entre o sujeito e objeto é ideal para construir esta dimensão vasta em que se distingue um universo microscópico (o personagem ou herói) e um macroscópico (o objeto, o feito, os percalços, sua aventuras e seu desfecho).

A narrativa do bem que derrota o mal, do herói que sofre dificuldades, mas que no fim consegue vencer é que faz com que nosso *corpus* seja um filme do gênero épico. Essa relação com um tipo de gênero específico do cinema nos possibilita compreender como a trilogia vai sendo costurada de forma a contar, por meio de várias batalhas e conflitos, uma trama simples – a da destruição do anel. Os filmes da trilogia têm, cada

um, duração média de 3 horas e 40 minutos. São, portanto, mais de 10 horas, no total, que compõem uma produção relativamente longa na história do cinema. Nossa escolha em analisar os três filmes, apesar da quantidade de horas, se justifica pelo olhar analítico que busca a compreensão da narrativa como um todo. Como buscamos compreender como os filmes funcionam como discurso, optamos por não separá-los, pois, como uma grande narrativa épica, eles são uma mesma obra.

A relação com o épico, considerada junto a outros aspectos que abordamos em nossa Introdução, como a presença de elementos do discurso fantástico e uma relação com o imaginário da Idade Média, possibilitam também reconhecer aspectos que remetem à *tecedura* da trama. Esses aspectos que são intertextuais são também interdiscursivos, porque relacionam diferentes discursos e reatualizam e ressignificam a memória discursiva na trilogia: para fazer sentido, ela se constitui como uma imbricação de discursos e elementos visuais que remetem a essas regiões de sentido que nos constituem antes.

Ainda no que se refere às condições de produção da trilogia, mencionamos também os aspectos tecnológicos que permitiram determinadas cenas e efeitos de filmagem. Os filmes foram filmados na Nova Zelândia e nos Estados Unidos e para o primeiro filme foi necessário a construção do cenário onde vivem os *hobbits*, sendo erguido um ano antes das filmagens para que as plantas e árvores crescessem e dessem a impressão de que os *hobbits* já viviam no local há muito tempo. Com relação aos efeitos especiais do filme, a empresa Weta Digital foi contratada para criar um programa de inteligência artificial chamado MASSIVE, para a criação dos exércitos das batalhas dos filmes. Foi também utilizada, para a criação do personagem *Gollum*, a produção de efeitos especiais, com a captura dos movimentos do ator Andy Serkis para que tornasse mais verossímil os movimentos computadorizados. Foram utilizados ao longo da

trilogia fílmica 2730 efeitos especiais, aproximadamente. Por meio da utilização desses efeitos especiais criados por computador, compreendemos que é possível pensar a criação dessas técnicas como uma estratégia discursiva para a aproximação do que ocorre no filme com o que foi escrito no livro. O discurso da tecnologia é ressignificado no filme para a produção da adaptação das situações ocorridas na narrativa escrita – a utilização de técnicas multimídia: o design gráfico na criação de alguns personagens, na criação de algumas cenas. A tecedura desses elementos audiovisuais criados por programas de computador comportam sentidos na narrativa fílmica, tornando o desenrolar das imagens - do Olho de Sauron, os soldados, *Gollum* etc. - integradas à tessitura, a construção sequencial dessas imagens juntamente com as outras que são com os atores, em um conjunto de efeitos de sentido.

Nos próximos subitens, apresentamos mais pontualmente o que reconhecemos serem dois aspectos discursivos funcionando na trilogia e para construir sua tecitura e remeter à sua tecedura acima discutida. A primeira diz respeito a uma regularidade imagética, isto é, à repetição de um certo tipo de imagem, em um certo tipo de ângulo e tomada de câmera, que é a estratégia principal, conforme compreendemos, para a coesão fílmica e para o movimento da narrativa: o foco no olho e no olhar. A segunda diz respeito ao atravessamento da narrativa pelo discurso da esperança. Não reconhecemos essa discursividade como uma marca dos filmes épicos, mas a reconhecemos como uma marca da discursividade da própria trilogia. Isto é, esses dois aspectos são os que compreendemos serem o motor da narrativa, o que imprime movimento entre as diferentes micronarrativas dentro da grande narrativa.

2.2. Ocularcentrismo e esperança: a tecitura na trilogia

2.2.1. O olho e olhar como espessuras significantes para a tecitura fílmica

Relacionada à questão da matéria significativa, pensamos no efeito de sentido do olho enquanto regularidade discursiva dos filmes: o diretor Peter Jackson fixa a câmera nos olhos de alguns personagens em cenas que dão aos filmes um fio narrativo – relacionada ao corpo desses personagens, principalmente o de Frodo, quando focalizado pela câmera, vira só olhos.

A ênfase no olho na trilogia já foi discutida por Peirse (2012), numa relação com o sentido do horror. Para o autor, o diretor Peter Jackson inaugura um regime escópico que se desenvolve a partir de técnicas dos filmes de horror, “criando momentos de choque e assalto que se centra no corpo do portador do Anel, Frodo Baggins.” Essa centralização do corpo de Frodo se dá, conforme Peirse, devido à ligação entre os filmes de horror e o olhar dos olhos dos personagens:

[...] há ligações diretas entre os filmes de horror e o modo do olhar do olho, e a trilogia explora essa dinâmica por meio das interações físicas e mentais de Frodo com modos mórbidos da visão, incluindo o olho de Sauron, o olhar fixo de Galadriel, a perseguição de Shelob e as máscaras mortas dos corpos. Sam Gamgi é removido desses elementos narrativos cruciais, fazendo com que os momentos de horror íntimos e predicados sobre o testemunho da vulnerabilidade do corpo individual. Isso não é para dizer que os corpos não estão mutilados nas cenas de batalha que preocupam Gandalf, Aragorn, Legolas e Gimli, mas como centenas de homens, elfos, goblins e orcs são simultaneamente atirados, espetados ou cortados, a emoção espectral é sobrecarregada pela impressionante imagem, e o individual se perde na multidão. Esse tipo de cena não pode nunca gerar o horror que ocupa o privado, as experiências solitárias de Frodo. (PEIRSE, 2012, p. 42, tradução minha).

Para Peirse, o efeito do *ocularcentrismo* é o que poderíamos compreender como a discursivização pelo sentido do horror.

Do modo como compreendemos em nossa análise, entretanto, o foco no olho e no olhar, a partir de *close-ups* coloca em evidência o que virá depois, deixando em suspenso o espectador para uma cena de impacto ou para um novo acontecimento, ou mesmo, repete o discurso da esperança, como discutiremos abaixo. Sobretudo, o olho que se repete ao longo da narrativa é o olho de Sauron, o olho que tudo vê. O olho do mal assiste a tudo, mas é também o olho de cada um dos personagens. Em suas lutas, cada personagem traz em si o olho e a visão, a lembrança de estar sendo olhado. Pela materialidade do olhar, diferentes sentidos vão se constituindo nesses *close-ups*.

Tolkien se baseava muito em questões bíblicas, pois nos é sabido que era religioso, por isso o foco no olho de Sauron enquanto uma entidade maligna – a representação personificada em formato de olho do mal - traduz o *ocularcentrismo* tratado nas adaptações fílmicas. Todos os olhos são em certo sentido providos de malícia e de medo. O olho significante, o olho corporal, o olho maior que o próprio corpo. Esse foco faz com que a narrativa fílmica seja tecida pelo discurso do *ocularcentrismo*. Conforme Gergely Nagy¹² (2013, p. 5),

¹² Tradução nossa do original: “Mythological subjects are center and context at the same time. Theologically, they are surrogates of the metaphysical center, descending guarantees of meaning; in the story, their figure and their power surrounds, context-like, the activities of all the other subjects. Their problem is that they only *want to* (actually) *be* the metaphysical center: Morgoth disobeys Ilúvatar’s authority and does not accept that only the Godhead is a real center, the totality of existence and meaning. Both Morgoth and Sauron desire to produce their own meaning, not just interpretations of Ilúvatar’s, but since ‘no theme may be played that hath not its uttermost source of me’ (as the Creator says), this is an impossibility. You cannot create a meaning that is not found in the *totality* of meaning. Morgoth and Sauron, therefore, attempt to go pragmatic from being theoretical: in a material, corporeal, even political world they become involved *corporeally*, and intend to affect the *bodies* of others. They try to become the metaphysical central signified, controlling not only physical realities in their various modes (the fictional worlds’ political or military scenes), but also to establish a system inside which other, more ordinary subjects are situated, and where the everyday meaning production activity of subjects becomes controlled along with (again) their physical, bodily realities. The body for Tolkien is a reserve, a sort of guarantee, for all sorts of meaning-producing subjects: so it is (at least initially) for Sauron too.” (NAGY, Gergely. A body of myth: representing Sauron in *The Lord of Rings*. In: VACCARO, Christopher (org.). **The body in Tolkien’s Legendarium: Essays on Middle-earth corporeality**. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., 2013. p. 1- 20).

Os sujeitos mitológicos são o centro e o contexto ao mesmo tempo. Teologicamente, eles são os substitutos do centro metafísico, garantias de significando descendentes; na narrativa, suas figuras e os seus poderes cercam, contextualmente, as atividades de todos os outros sujeitos. O seu problema é que *só querem ser* (realmente) o centro metafísico: Morgoth desobedece a autoridade de Ilúvatar e não aceita que apenas a Divindade é o centro real, a totalidade da existência e significado. Tanto Morgoth quanto Sauron deseja produzir o seu próprio sentido, não somente interpretações de Ilúvatar, mas uma vez que “nada poderá ocorrer senão por meio de mim” (assim como o Criador diz), isso é uma impossibilidade. Não tem como criar um sentido que não seja encontrado na *totalidade* do próprio sentido. Morgoth e Sauron, no entanto, tentam pragmaticamente o que deveria ser algo teórico: em um mundo material, corporal, até político eles se tornam envolvidos *corporalmente*, e pretendem afetar os *corpos* dos outros. Eles tentam se tornar o centro metafísico significado, controlando não apenas as realidades físicas em seus vários modos (os mundos ficcionais políticos ou militares), mas também para estabelecer um sistema dentro do outro, onde mais sujeitos comuns estão situados, e onde o sentido da atividade de produção de todos os dias dos sujeitos se tornam controladas por meio de (novamente) suas realidades físicas, corporais. O corpo para Tolkien é uma reserva, um tipo de garantia, para todos os tipos de sentido-produção dos sujeitos: então é assim (pelo menos no início) para Sauron também.

Logo, os sentidos encontrados nos corpos dos personagens que foram adaptados para a narrativa fílmica, conforme verificamos, se constroem de maneira a seguir essa forma de Tolkien entender as realidades físicas e corporais dos personagens. No caso de Sauron, podemos perceber que apesar de adquirir forma física/corporal, ainda assim se faz presente por meio do Anel – que representa o seu poder – e também por meio do Grande Olho. A centralização na narrativa fílmica no olho dos personagens se dá de maneira a tornar a questão do medo e do mal mais palpável. O contato da visão desses personagens – principalmente Frodo e o Olho de Sauron – nos fazem verificar a regularidade discursiva desse foco ocular para a própria construção da história. Conforme Martin Jay, (2003, p. 62), Lacan disse que o olho pode ser plástico, porém nunca será benéfico, pois é mal em sua natureza. A respeito desse olho que sempre será malicioso, e pensando na questão do olho enquanto foco narrativo, nós analisamos que esse se torna mais corpo do que o próprio corpo dos personagens, fazendo o sentido das

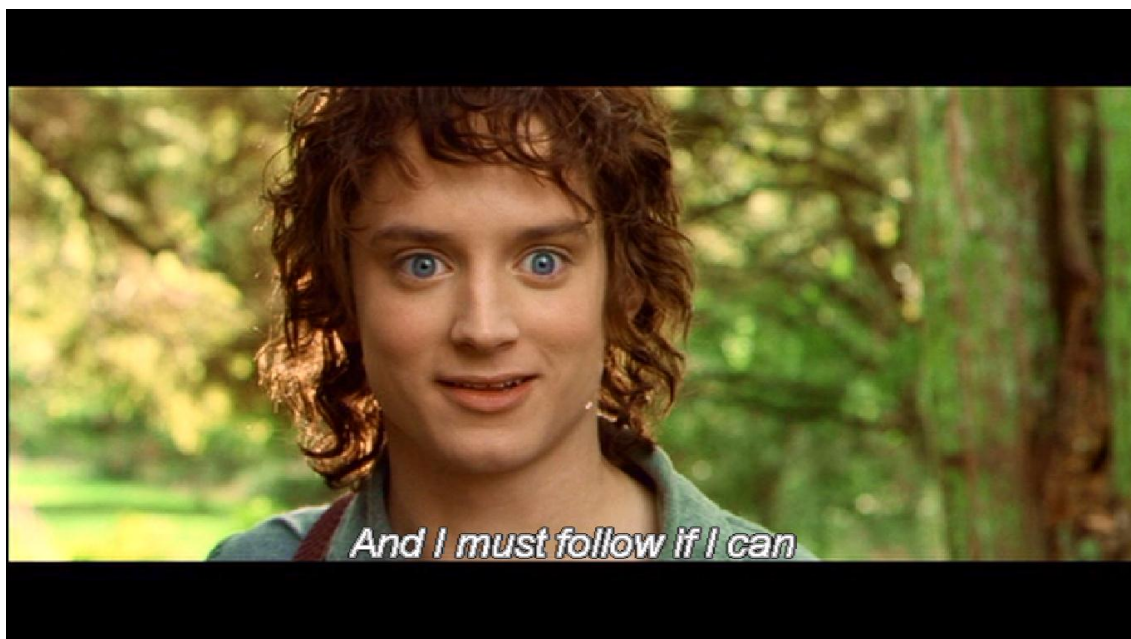
ações e do fio condutor dos acontecimentos dos filmes. Segundo Glaucia Nagem de Souza (2005, p. 36),

O que é preciso, partindo da lógica desse primeiro esquema, não é apenas essa apreensão da imagem, pois se assim fosse ele seria suficiente para falar da constituição do sujeito. É necessário um momento depois para que a linguagem possa lhe restituir a função de sujeito. Chamando o lugar do olho como o lugar do eu, apesar das condições para tal constituição estarem dadas, essa primeira montagem exige que o olho esteja em um lugar exato para que possa perceber a imagem em sua forma real. Precisa, por assim dizer, um segundo passo para que a linguagem possa lhe restituir a função. Mesmo sendo num só depois que esta restituição opera, é por estar na linguagem que isto se faz possível.

Vejamos em alguns fotogramas, o *ocularcentrismo* em funcionamento:

Fotogramas do 1º filme

Sequência 1



7'45": Frodo escuta Gandalf chegar na Vila dos Hobbits

Sequência 2



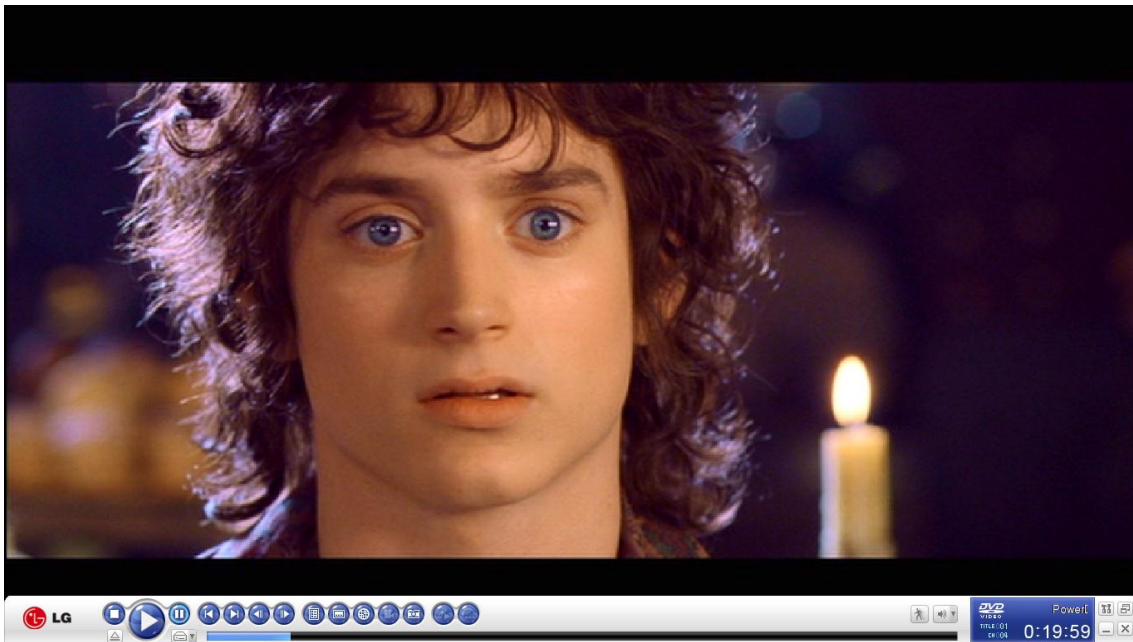
Gandalf após responder o porquê de estar atrasado para a festa de Bilbo

Sequência 3



Bilbo se despedindo de Frodo

Sequência 4



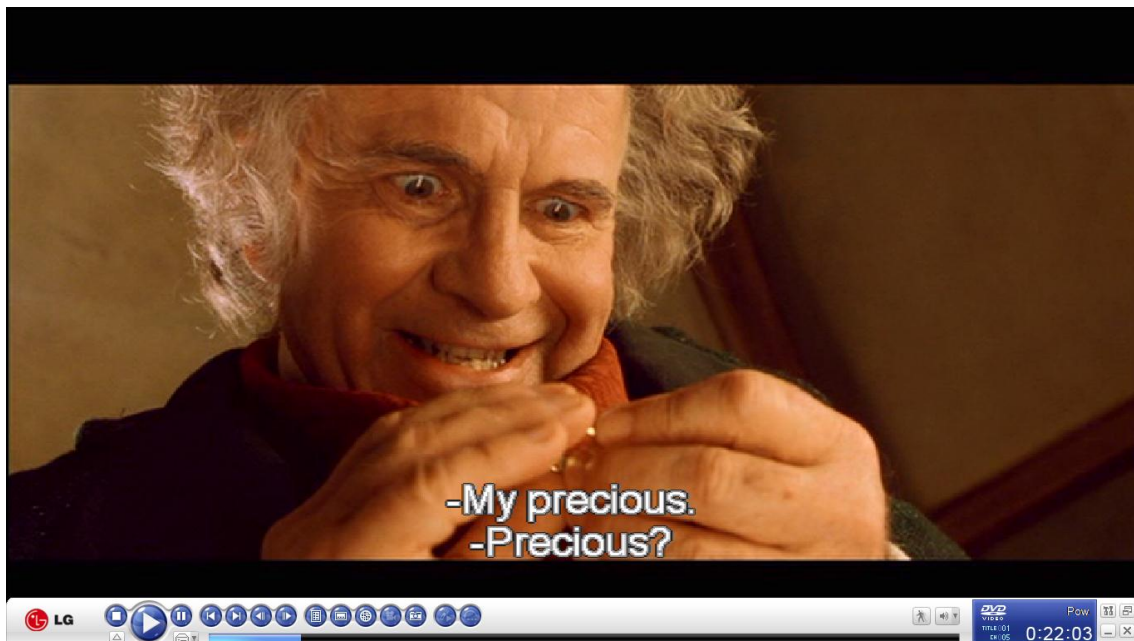
Expressão de Frodo, quando Bilbo desaparece na festa

Sequência 5



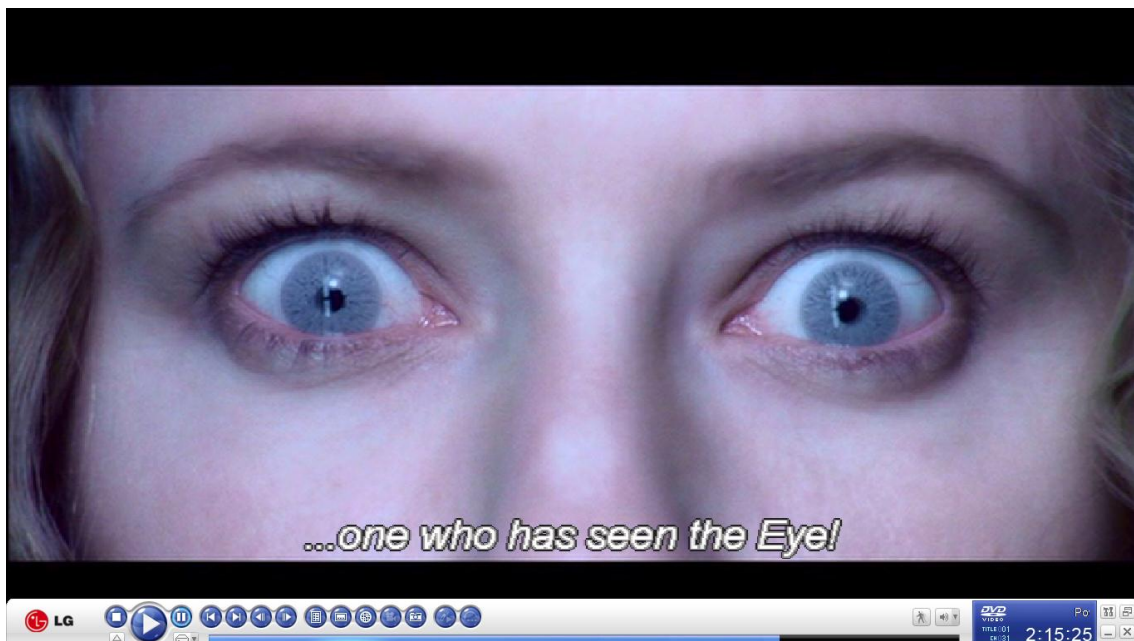
Expressão de Gandalf quando Bilbo desaparece

Sequência 6



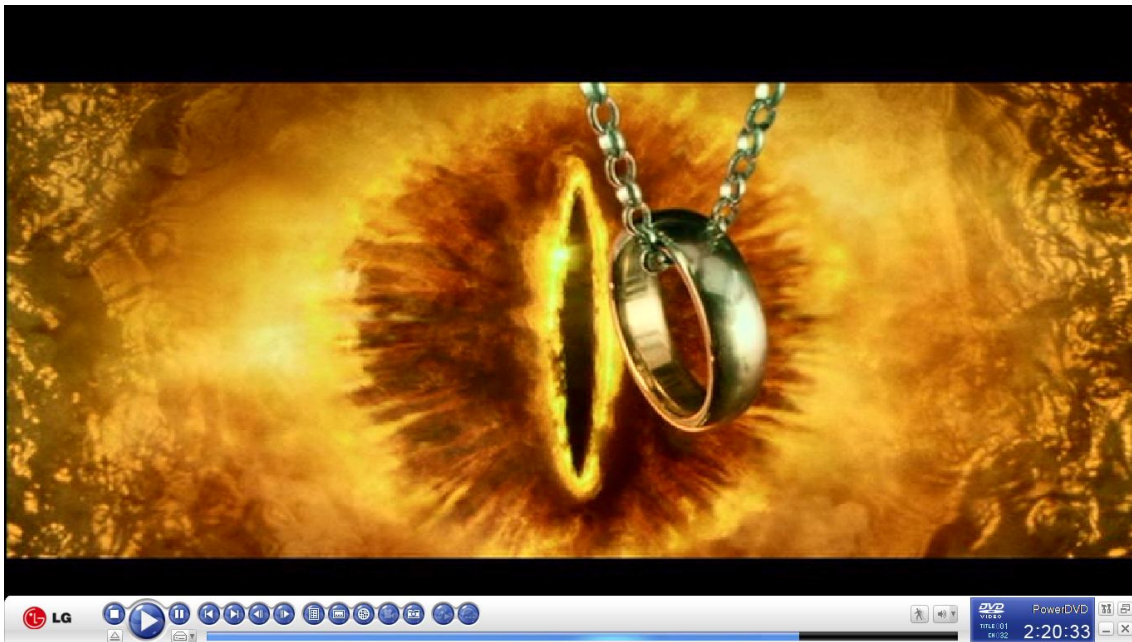
Quando Bilbo tem que se separar do Anel

Sequência 7



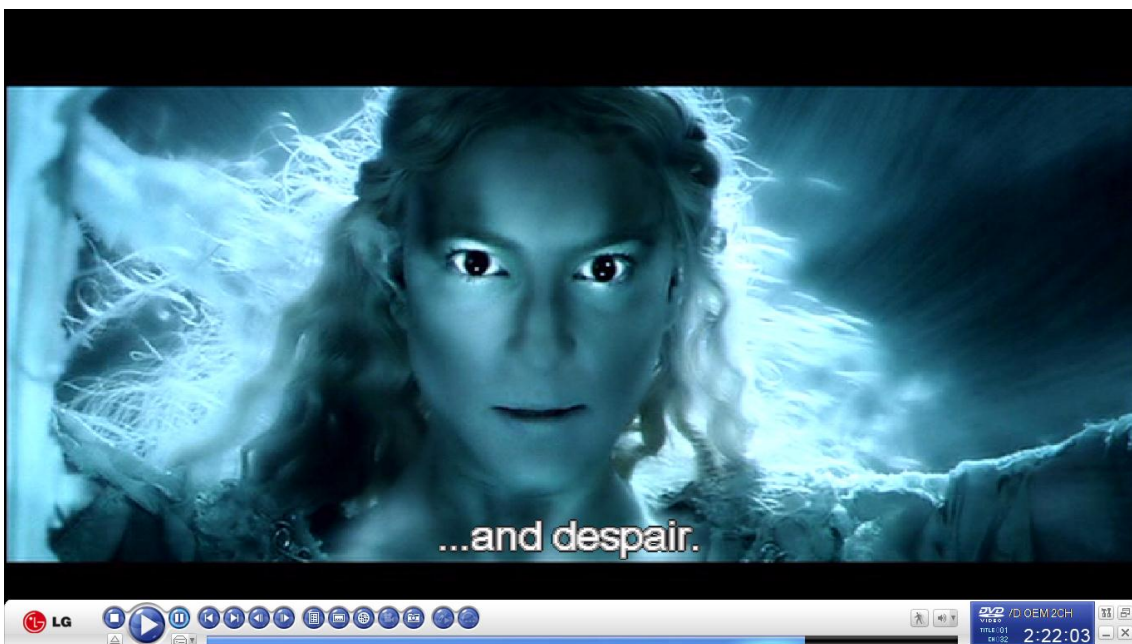
Quando Galadriel fala a Frodo mentalmente (aquele que viu o Olho)
Choque no espectador dos olhos fixos e arregalados

Sequência 8



Olho de Sauron quando Frodo está vendo o futuro no espelho de Galadriel

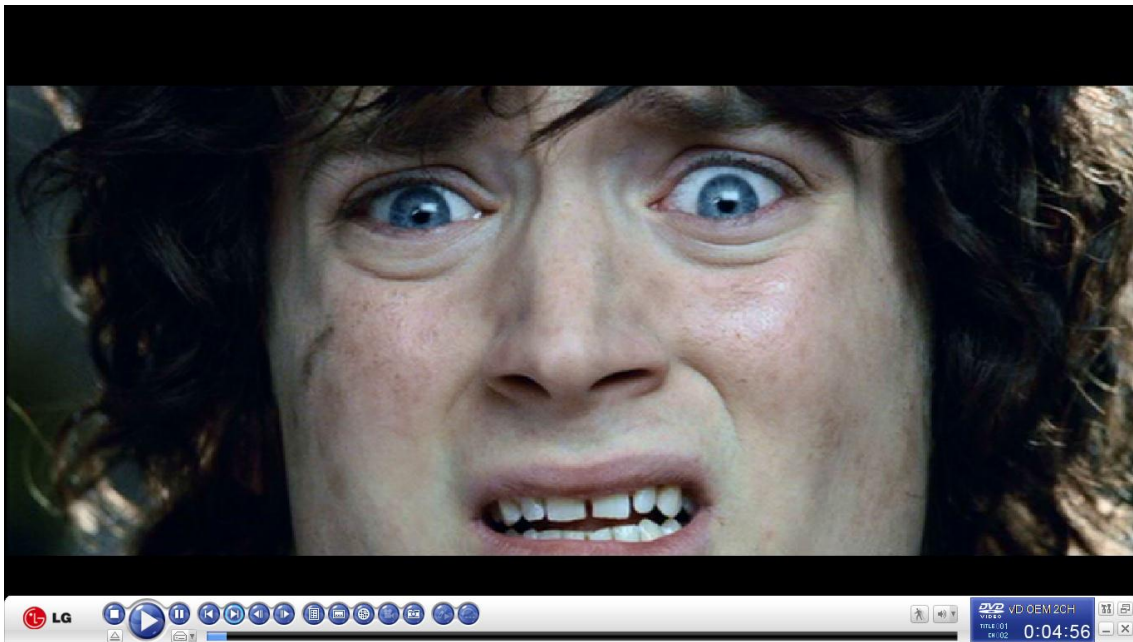
Sequência 9



Galadriel quando tentada pelo Anel

Fotogramas do 2º Filme

Sequência 10



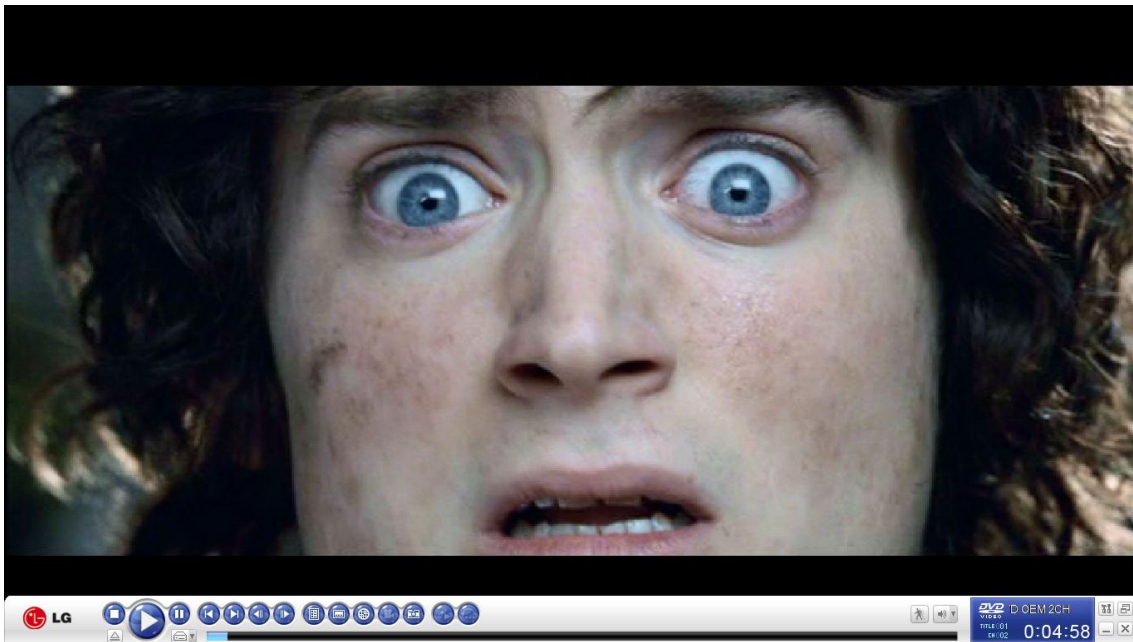
Quando Frodo vê o olho de Sauron

Sequência 11



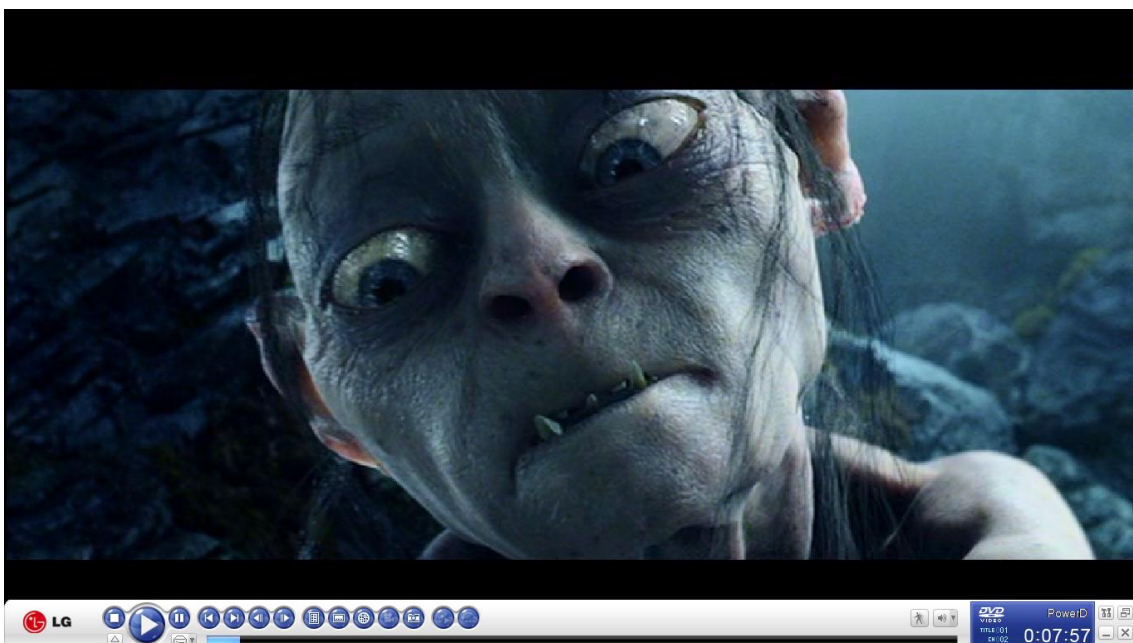
Olho de Sauron vê Frodo

Sequência 12



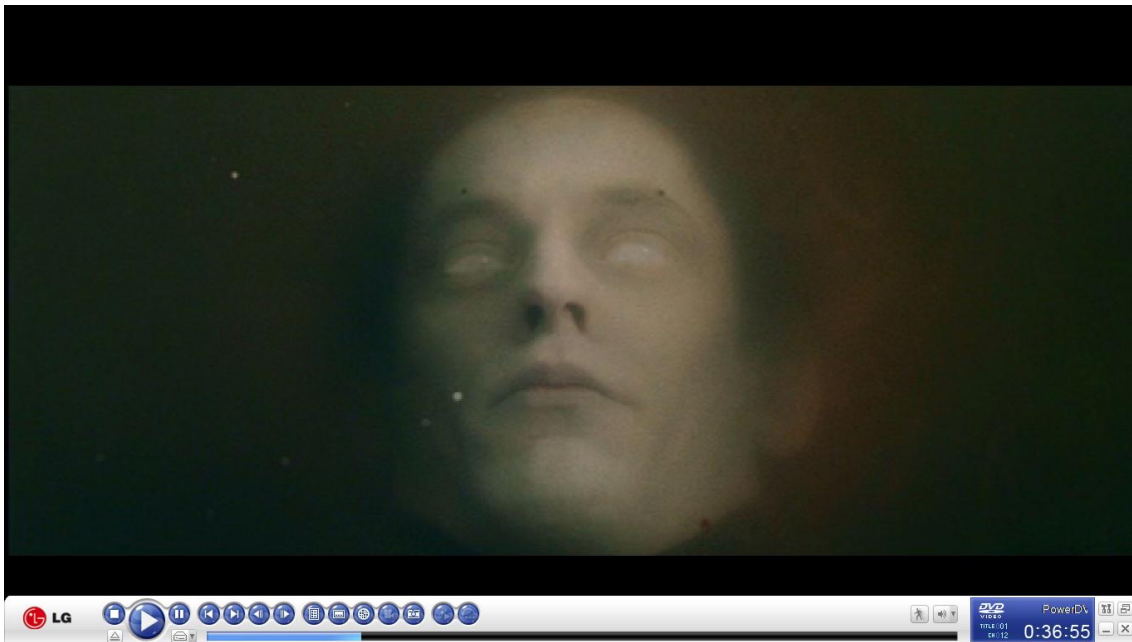
Quando Frodo percebe o olhar do Olho de Sauron

Sequência 13



Gollum ao tentar pegar o Anel de Frodo

Sequência 14



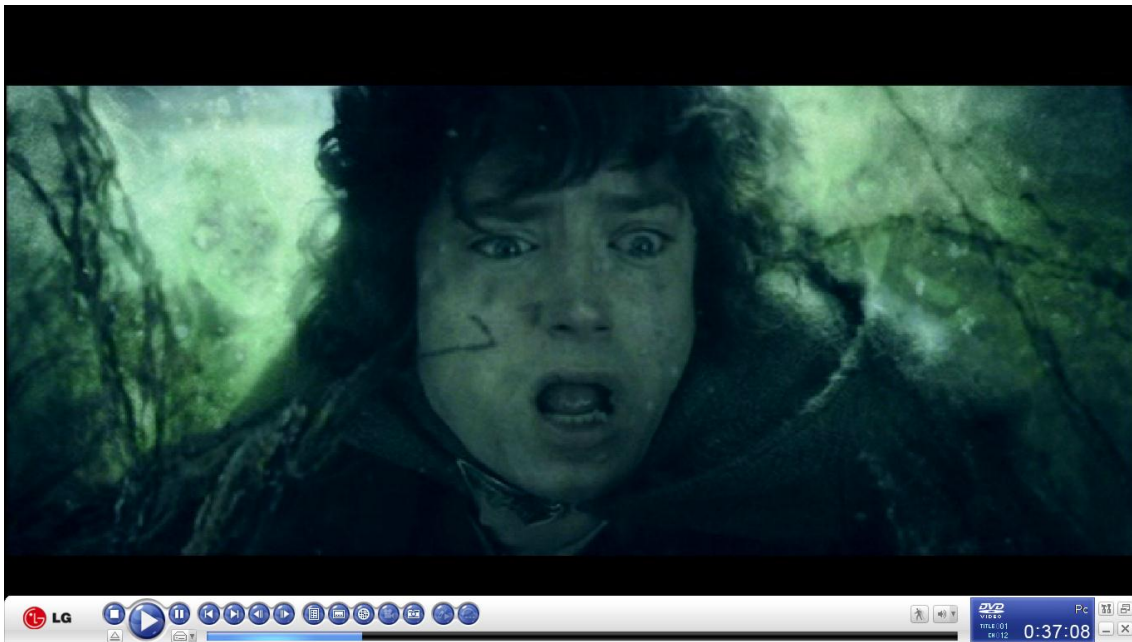
No pântano, um dos mortos abre os olhos enquanto Frodo o observa

Sequência 15



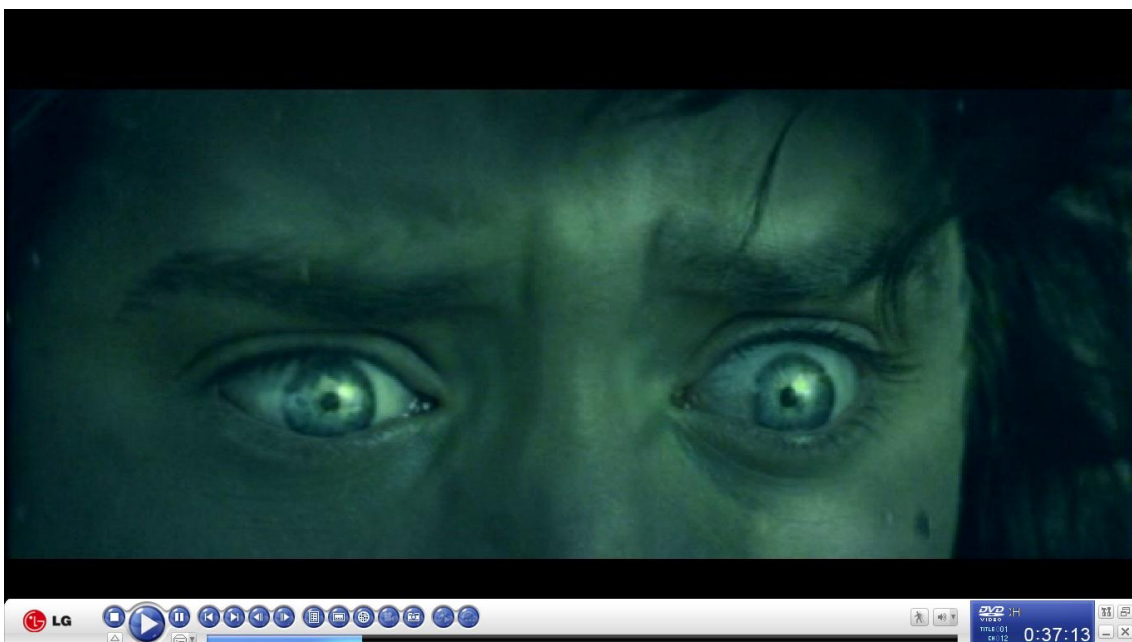
Frodo entra dentro da água do pântano e um dos mortos vem de encontro a ele

Sequência 16



Foco nos olhos de Frodo, enquanto ele observa, horrorizado, as figuras mortas

Sequência 17



(Foco maior nos olhos de Frodo)

No primeiro fotograma observamos os olhos e a expressão de Frodo quando escuta a voz de Gandalf ao longe cantando; no segundo, observamos Gandalf ao ser confrontado por Frodo, sarcasticamente, a respeito de sua demora para chegar no

condado; no terceiro, observamos Bilbo se despedindo de todos os parentes na festa que fez de 111 anos; no quarto e no quinto, observamos Frodo e Gandalf ao verem o sumiço de Bilbo quando este veste o Anel; no sexto, observamos Bilbo contemplando o Anel e dizendo “My precious”. Em todos esses fotogramas notamos que a câmera foca no olho dos personagens, por alguns segundos, e isso se repete em todos os filmes da trilogia. Podemos observar ainda nos fotogramas de Galadriel a ênfase nos olhos fixos e arregalados que também causam efeito de espanto, seguindo a relação de regularidade discursiva do ocularcentrismo que estamos defendendo. Observamos também o foco no Olho de Sauron, que pelo fato de ser um globo ocular vermelho e envolto em chamas em uma torre nos remete também ao próprio Anel do Poder, causa efeito de espanto. Esses fotogramas foram retirados do primeiro filme da trilogia, *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Nos fotogramas do segundo filme (*O Senhor dos Anéis: Duas Torres*) percebemos também o foco no olho dos personagens: nos três primeiros fotogramas é mostrada a interação entre os olhos de Frodo e o Olho de Sauron, quando Sam e Frodo estão mais próximos de Mordor, nas montanhas. A ênfase nos olhos de Frodo causam o efeito de espanto, uma característica copiada pelo diretor Peter Jackson dos filmes de terror em que também se focaliza os olhos dos personagens a fim de causar espanto nos espectadores.

A presença desses olhos em conjunto com os corpos dos personagens e suas ações em foco pela câmera com seus close-ups representam regularidades do que chamamos ocularcentrismo. Conforme Peirse (idem, p. 42), o uso do termo ocularcentrismo “é inspirado pelo trabalho com o sexo real e o cinema-arte Europeu de Beth Johnson, em que ela define o ocularcêntrico como ‘a supremacia da visão (2008, p.

15), e pelo estudo canônico de Martin Jay, *Olhos Degressivos*, em que ele considera o ocularcentrismo em relação com a dominância da visão (1994, p. 3).”¹³.

Os olhos dos personagens são focados a todo momento pela câmera ao longo da narrativa da trilogia. Observamos essa regularidade, que é discursiva, tendo início no olho de Sauron, que funciona como o enunciado de referência – a imagem do olho – e sua importância na tessitura da trama. Esse enunciado se repete, principalmente pelos olhos de Frodo, mas também nos de outros personagens, que estão sempre transmitindo a suspensão das cenas para o momento sequencial dos acontecimentos, geralmente espantosos, da narrativa. O foco no olho, portanto, é uma estratégia que se repete desde as primeiras cenas, e propomos que o olho e o olhar são as espessuras significantes que, núcleo do enunciado de referência, são o elemento coesivo principal da trilogia entendida como texto.

2.2.2. Discurso da Esperança

Em nossa análise, compreendemos também que uma segunda regularidade discursiva em funcionamento na trilogia *O Senhor dos Anéis* se vincula ao discurso da esperança, que compreendemos funcionar como o discurso-motriz da trama. Defendemos que esse discurso se espraia e se repete em diferentes formulações que são verbais e visuais durante a narrativa fílmica.

O discurso da esperança se estrutura na fala e nas ações de alguns personagens: Gandalf, Sam e Aragorn. Gandalf com seus conselhos. Sam em sua esperança de voltar para casa e no seu amor por Frodo, dá esperança ao portador do Anel a seguir em frente.

¹³ Tradução minha.

Aragorn com toda a sua confiança em cumprir a profecia relacionada aos seus antepassados.

Podemos entender a esperança como uma virtude – o discurso de uma virtude. Conforme ROZEMA (2008),

Tolkien estava ciente a respeito de sua sub-criação ser pré-Cristã, então os seus personagens não podem por definição possuir essas virtudes em relação aos seus próprios fins (isto é, as verdades da fé, Céu, Deus propriamente conhecido e amado, e o vizinho amado pelo bem de Deus) simplesmente porque, no mundo deles, essas coisas não haviam ainda sido reveladas. Mesmo assim, eu proponho que esse entendimento acerca das virtudes teológicas e o seu relacionamento com as virtudes morais está implícita nos personagens Aragorn, Gandalf e Frodo: em Aragorn a fé é proeminente, em Gandalf a esperança é proeminente e desde que a caridade é necessariamente demonstrada nos relacionamentos pessoais, essa virtude é proeminente em Frodo: ambos no amor por Sam e em seu dó por Gollum. Deixando de lado o fato de que esses personagens não podem, por definição, estar infundidos com essas virtudes teológicas, Aragorn, Gandalf e Frodo tipificam e representam essas virtudes morais e são capazes de sobreviver face à oposição opressora somente pela – somente em virtude de – fé, pela esperança e pela caridade que eles possuem. (tradução minha).

O que ROZEMA (2008) considera como virtudes morais dos personagens, nós consideramos como características do discurso da esperança que se constitui ao longo da narrativa fílmica. Podemos verificar ao longo da narrativa que os personagens citados (Gandalf, Aragorn e Frodo) cumprem separadamente esses discursos morais das virtudes, cada um a sua maneira. Gandalf por possuir sabedoria herdada dos Valar cumpre o papel da esperança que está relacionada à questão da fé em um bem maior. Durante todo o primeiro filme é ele que dá esperança aos personagens, principalmente a Frodo que se vê carregando um fardo maior do que pensava poder carregar. Aragorn acredita que a partir do cumprimento da profecia que relaciona o nome de sua família de reis conseguirá ajudar Frodo a vencer a guerra contra Sauron, o senhor do Escuro. Frodo por meio de seu amor por Sam deixa-se guiar por seu equilíbrio e ajuda ao longo de sua

jornada e em relação à Gollum, consegue por meio de sua piedade fazer com que este o ajude a chegar no local para cumprir a tarefa de destruir o Anel.

O discurso da esperança move a mudança de todos os personagens seja para a vida ou para a chegada e aceitação da morte. No caso de Boromir, quando foi flechado várias vezes pelo guerreiro Uruk-hai, continua lutando até sua vida se esvaír, pela esperança de salvar os *hobbits* Pippin e Merrin. Segundo BURKE (2012), as pessoas, no geral, estão mais propensas a ter esperança em determinados contextos do que em outros:

As pessoas são também mais esperançosas em alguns momentos e em alguns lugares que em outros, só por elas estarem mais ou menos cientes das alternativas nas vidas que estão levando. Nos vamos portanto falar das mudanças dos horizontes da esperança, de maneira que alguns filósofos alemães de Edmund Husserl a Hans-Georg Gadamer escreveram a respeito do “horizonte de expectativas” (*Erwartungshorizont*). Neste sentido a esperança possui uma história, ou mais exatamente, as esperanças tem histórias. (tradução minha).

E aqui, acreditamos que a esperança, enquanto discurso, possui, portanto, vínculo com a história e com a sociedade em que esse discurso circula e se transforma de acordo com os sentidos e situações. É um discurso universal, o da esperança, mas no caso do filme, pensamos que ele está afinado com o sentido do herói, sobretudo ao herói que se constrói nas produções épicas, de caráter hollywoodiano, e que retomam ideais de liberdade e oportunidades da sociedade estadunidense. Isso está ligado à questão do sonho americano que, conforme BURKE (2012),

“O Sonho Americano” é uma frase que veio a ser usada na década de 1930. Esse sonho é certamente o mais estudado de todas as esperanças seculares, bem compreensível já que a esperança se tornou parte da identidade dos Norte Americanos. O Sonho Americano é bem forte, não somente porque é múltiplo e ambíguo (Cullen, 2003, p. 6). Como, por exemplo, pode ser definido a “aquisição da felicidade”? A Liberdade é com certeza o maior componente desse sonho. Outro é a igualdade, mas esse conceito é por si mesmo ambíguo. [...].

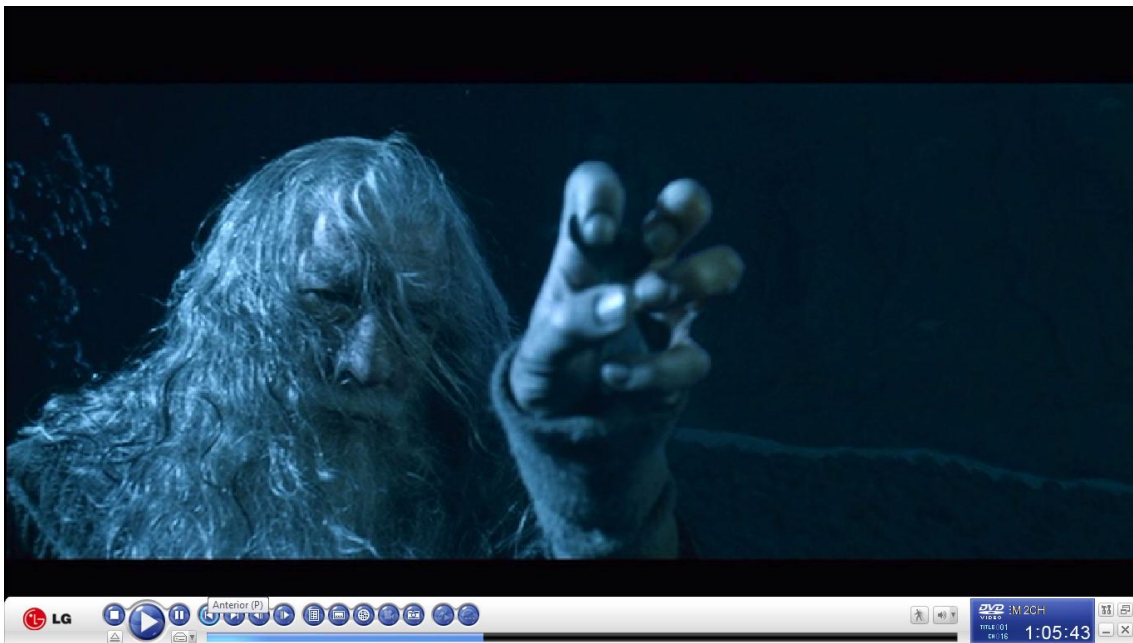
O discurso da esperança está vinculado ao Discurso Artístico que também tece a narrativa fílmica tornando-a regular e produtora de sentidos, levando à construção de sentidos. O olho, assim como o discurso da esperança, se repete ao longo da narrativa constituindo sentido na expressão dos personagens quando representam o medo – efeito de sentido esse ligado à outro tipo de discurso vinculado em filmes de terror em que o olho é focalizado de maneira a exprimir o sentido da cena (terror, expectativa, tristeza).

Nos fotogramas a seguir, que são do primeiro filme da trilogia, apresentamos as regularidades discursivas que dizem respeito ao discurso da esperança, que atravessa a narrativa fílmica. Cabe mencionar que, neste caso, a análise se baseou em grande parte, no texto verbal que acompanha as visualidades. Nos fotogramas de 1 a 7, observamos a chegada de uma borboleta que vai salvar Gandalf do aprisionamento de Saruman. A borboleta, historicamente e socialmente, é símbolo de liberdade e de esperança. Neste caso, afirmamos que essas sequências possuem o efeito de sentido do discurso da esperança que compreendemos como regularidades.

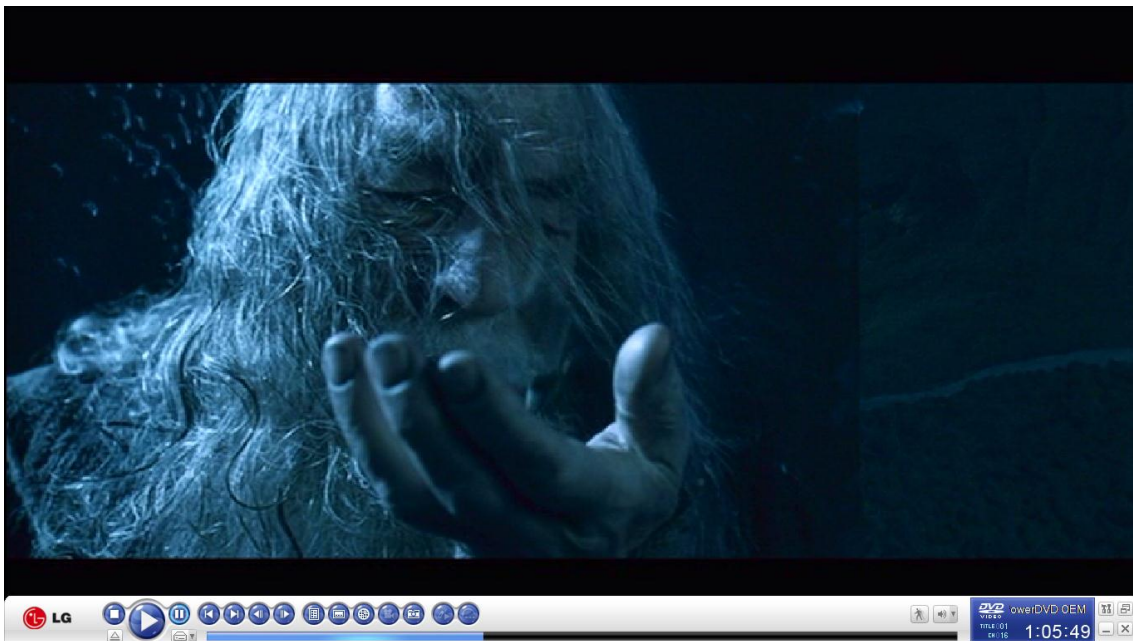
Sequência 18



1. Uma borboleta aparece em Isengard (símbolo da esperança de liberdade)



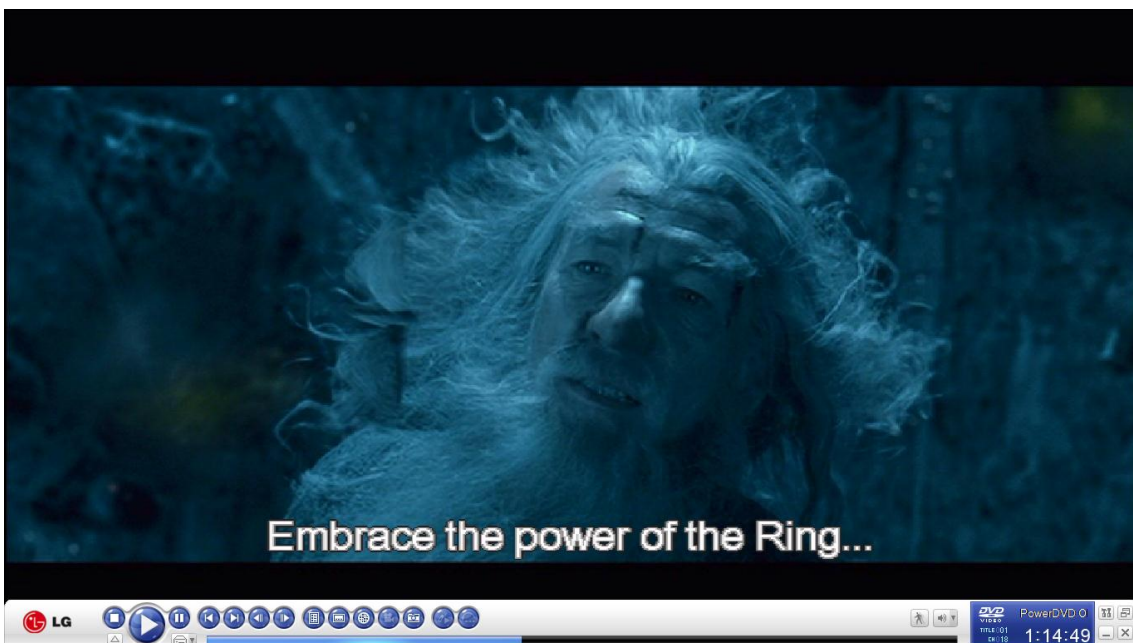
2. Gandalf pega a borboleta



3. Gandalf fala com a borboleta



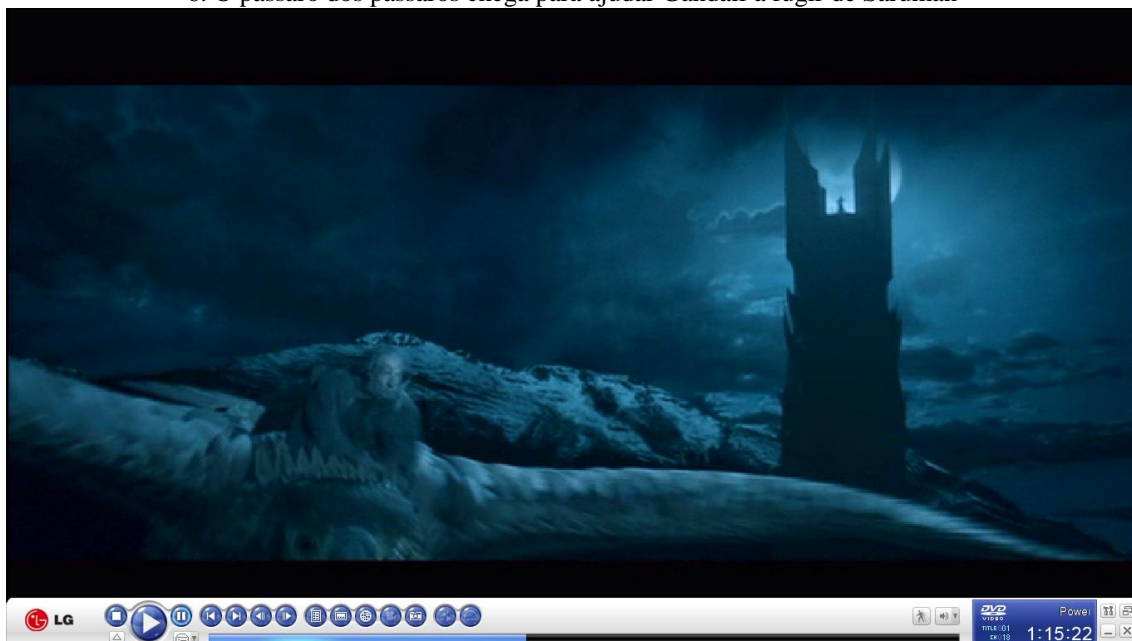
4. Pede socorro e solta ela para buscar ajuda



5. A borboleta volta com boas notícias



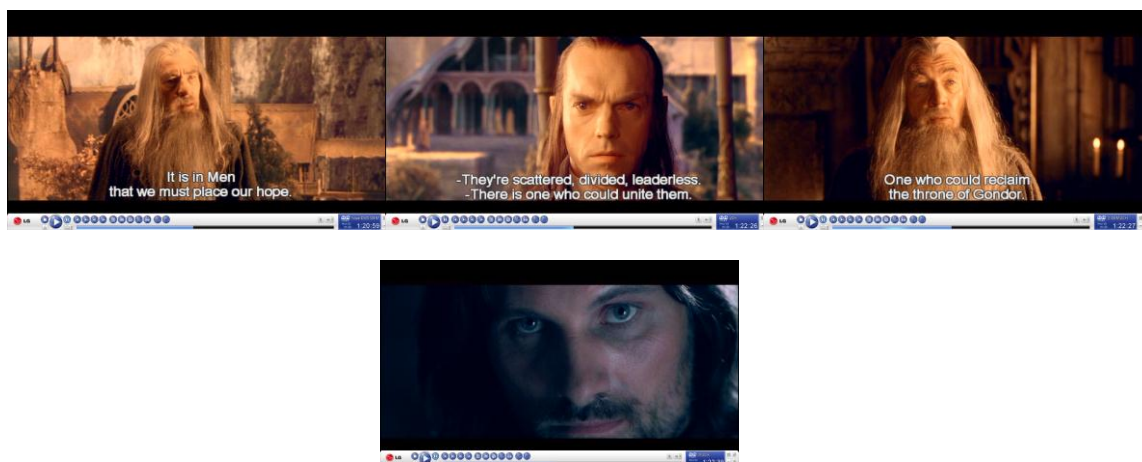
6. O pássaro dos pássaros chega para ajudar Gandalf a fugir de Saruman



7. Gandalf consegue fugir

Recortamos também os fotogramas a seguir que dizem respeito também ao discurso da esperança, porém focado em Aragorn. Aragorn é um homem, herdeiro do trono dos homens. Ele é visto por Gandalf como o símbolo da esperança na Terra Média, pois irá liderar o exército dos homens contra Sauron. Observamos essa regularidade a partir das falas dos personagens a seguir: quando Gandalf diz “It is in

Men that we must place hope. One who could reclaim the throne of Gondor” (É nos Homens que nós devemos ter esperança. Aquele que pode reclamar o trono de Gondor.), se refere ao personagem Aragorn que é o herdeiro de Isildur, àquele que destruiu a forma física de Sauron na grande batalha. Há nessa fala o discurso da esperança a respeito da salvação da Terra Média contra o mal de Sauron. Com o verbo *must* (dever, no sentido de obrigação), o sentido de se ter esperança se constitui como uma obrigação. A partir desse sentido, o plano de destruição do Anel começa no primeiro filme com a formação da sociedade dos seres (os homens, os elfos e os anões).



Sequência fílmica 19: Fala de Gandalf em relação à Aragorn (Discurso da esperança), 1h20min59seg

Nos fotogramas a seguir, notamos a presença novamente do discurso da esperança que se dá principalmente no simbolismo da luz de Erändil, a luz da esperança dos *elfos*, constituindo novamente regularidade desse discurso que circula por toda trilogia. Esse discurso está presente no que é dito por Galadriel a Frodo quando está entregando a luz dos *elfos* para que Frodo passe para as provações do caminho para o cumprir a tarefa de destruição do anel: “I give you the light of Eärendil, our most beloved star. May it be a light for you in dark place when all other lights go out.” (Eu te dou a luz de Erändil, nossa estrela mais amada. Que ela seja a luz para você em um

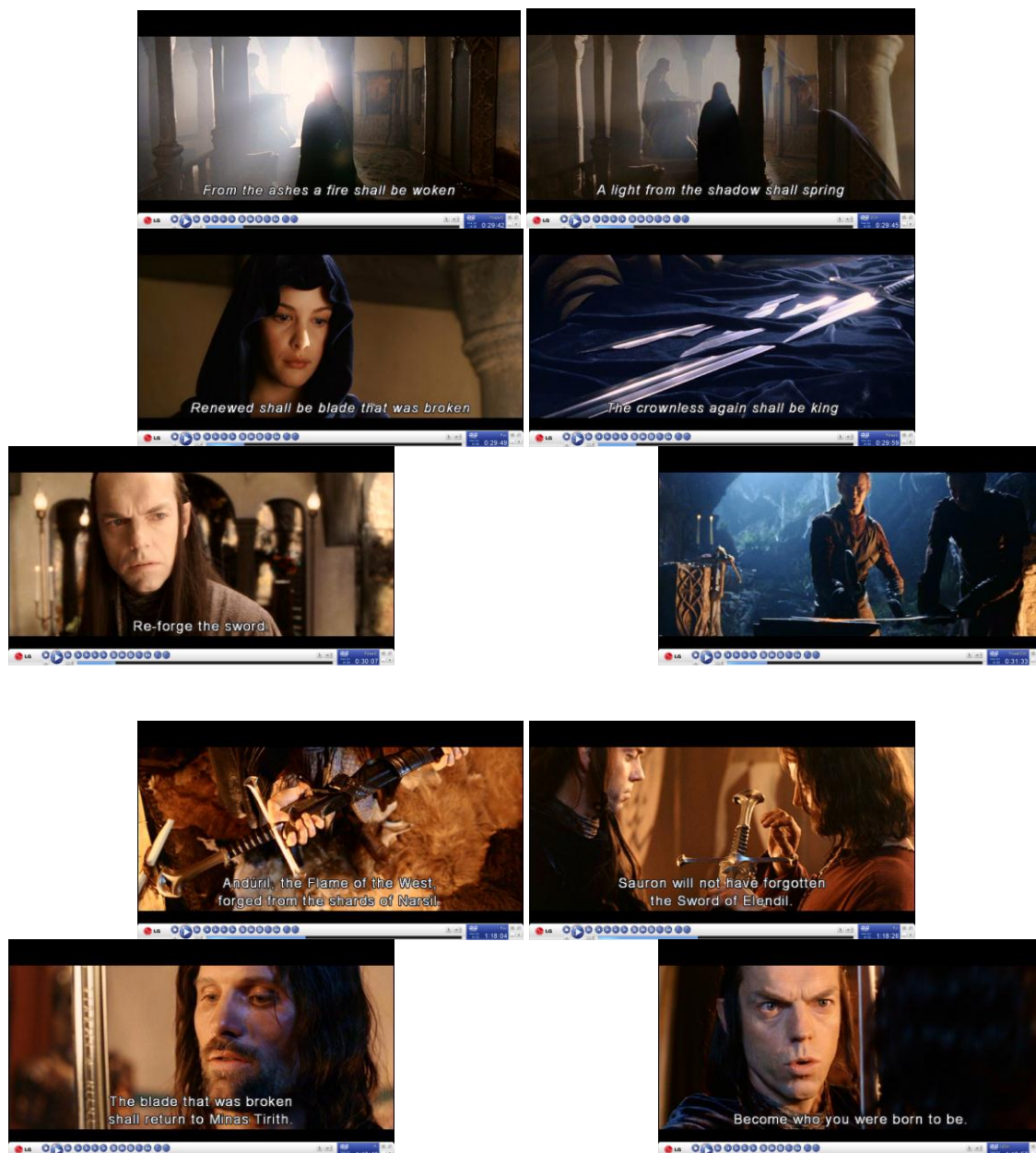
lugar escuro quando todas as luzes tiverem ido embora.). Além da luz, como visibilidade em si, a afirmação *May it be a light*, com o verbo modal *May* (poder, no sentido de ser possível), é o que abre a narrativa para uma possibilidade futura, para um espaço de esperança.



Sequência fílmica 20: Cena em que Galadriel dá a Erändil a Frodo. 2h25min26seg.

Nos fotogramas em que há a nova forja da espada de Isildor para ser dada para Aragorn, também percebemos na fala de Arwen a construção do discurso da esperança: “From the ashes a fire be woken, a light from the shadow shall spring, renewed shall be blade that was broken. The crowless again shall be king” (“Das cinzas um fogo acordará, uma luz da escuridão nascerá, renovada a espada que uma vez estava quebrada, o sem coroa novamente será rei”). As palavras “fire”, “light” e “renewed”, remetem à esperança, à renovação e à purificação para a transformação subsequente que é a coroação de Aragorn. Essa regularidade de expressões nos permite verificar que há o discurso da esperança em relação ao papel do personagem em relação à trama.

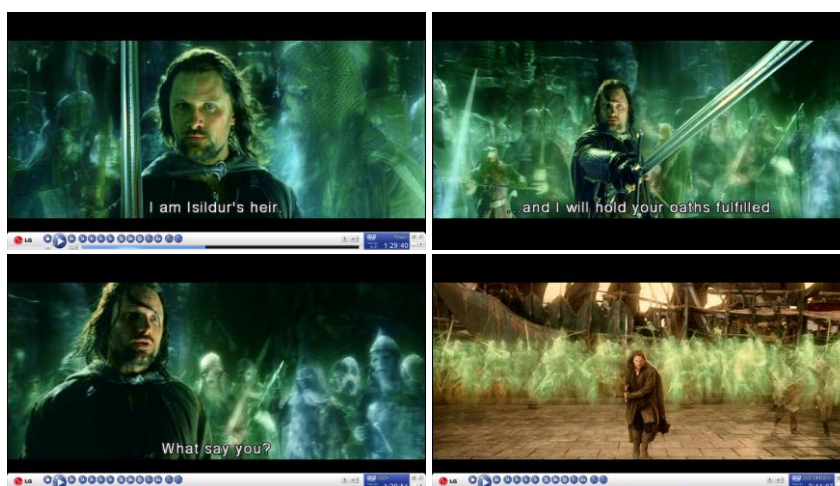
Sequência fílmica 21: A forja da espada. 29min42seg. Terceiro filme da trilogia, *Retorno do Rei*.



Sequência fílmica 22: Entrega da espada a Aragorn. Terceiro filme. 1h18min4seg.

Na sequência fílmica há a entrega da espada para Aragorn, e dessa forma, concretiza-se o discurso da esperança dito por Arwen incutido na profecia a respeito do papel de Aragorn durante a narrativa fílmica, o de rei de Gondor, o que irá trazer paz para o seu povo. Notamos que esse discurso de que um rei que por meio da guerra trará a paz para seu povo é um discurso que circula em filmes que são épicos, pois obedecem a ordem de grandiosidade e de batalhas contra o mal.

Nos fotogramas do terceiro filme da trilogia a seguir, Aragorn com sua espada em mãos consegue cumprir a tarefa de reunir os mortos e cumprir a profecia de seu nome. Podemos notar novamente a regularidade do discurso da esperança nas cenas e na fala de Aragorn: “I am Isildur's heir and I will hold your oaths fulfilled. What say you?” (Eu sou o herdeiro de Isildor e eu irei obriga-los a cumprir o juramento. O que dizem vocês?). Ao cumprir a profecia de seu nome, Aragorn renova as esperanças dos homens de vencer a batalha contra os servos de Sauron.



Sequência Fílmica 23: Aragorn recrutando os mortos para auxiliá-lo na batalha. 1h29min40seg.

No fotograma a seguir, observamos as cenas finais em que Sam e Frodo estão perto do vulcão para destruir o Anel. Nesse fotograma, Sam com sua fala que caracteriza o discurso da esperança, diz a Frodo, encorajando-o, que irá carregá-lo até o vulcão se necessário. E realmente carrega o amigo para ajudá-lo na realização da tarefa de destruição do Anel de Sauron. O personagem Sam é a voz de esperança durante toda a narrativa da trilogia, ele dá apoio ao herói Frodo que está lutando contra as forças do Anel tanto mentalmente quanto fisicamente.

Sequência 24: Sam, o portador da esperança, não deixa Frodo desistir e fala que vai carregá-lo para a destruição do Anel



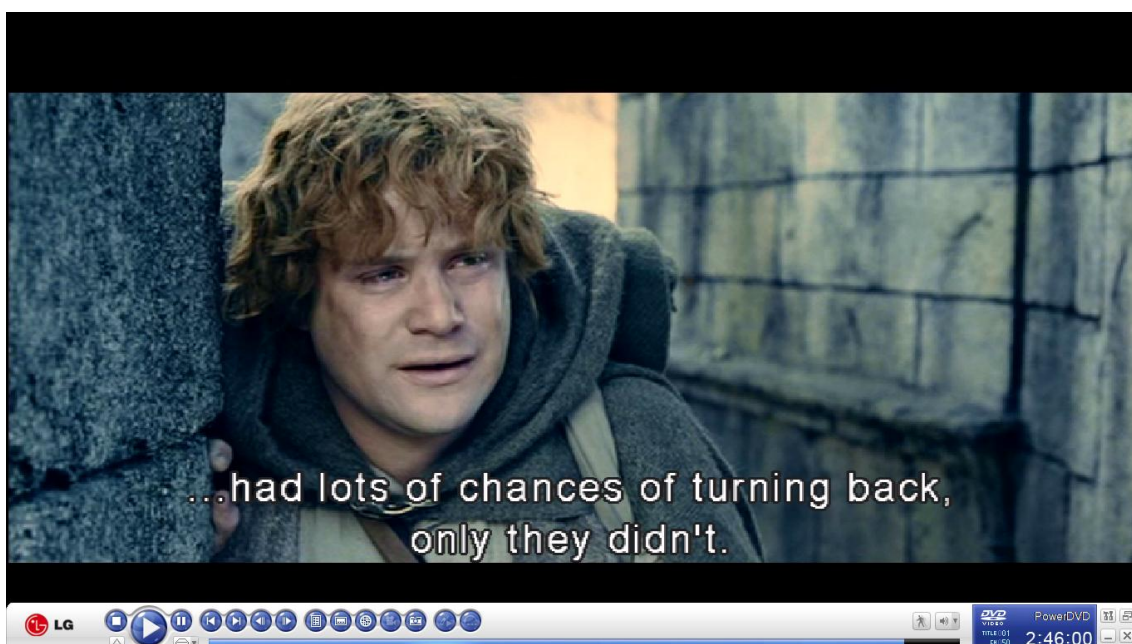
No fotograma a seguir verificamos a fala de Galadriel: “A esperança ainda permanece enquanto a Companhia for verdadeira.”, direcionada à Sam que é a esperança do sucesso da tarefa de destruir o Um Anel, pois dá suporte a Frodo para cumprir a responsabilidade que lhe foi conferida. Durante toda a história da trilogia, Sam é o companheiro fiel de Frodo e o auxilia em todos os momentos de dificuldade.

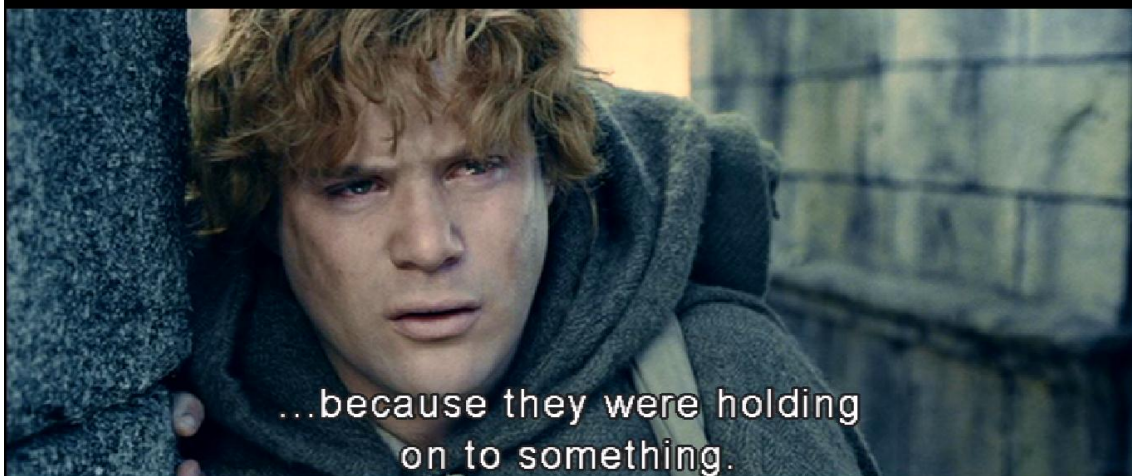
Sequência 25: Fala de Galadriel direcionada à Sam à respeito da esperança em relação ao sucesso da tarefa de destruição do anel: “A esperança ainda permanece enquanto a Companhia for verdadeira.”

Primeiro filme da trilogia, *A Sociedade do Anel*. 2h14min59seg.



Sequência 26: *O senhor dos Anéis: Duas Torres*







Podemos verificar nesses fotogramas, tanto o que diz respeito a Sam quanto no que diz respeito a Aragorn, a presença do discurso da esperança nas falas de outros personagens a respeito deles e também em suas ações ao longo da narrativa fílmica. Aragorn com a profecia a respeito de si se comporta de forma a buscar o cumprimento da mesma. Ele vai buscar os mortos após receber das mãos do pai de sua amada Arwen a espada que herdou de Isildor e os chama para lutar em seu nome e dessa forma consegue cumprir parte de seu destino que é o de se tornar o rei dos homens. Já Sam, durante toda narrativa, é o ponto de apoio de Frodo. Ele ajuda, durante toda jornada, Frodo a ter forças físicas e mentais para cumprir a tarefa de destruir o Um Anel e isso se comprova na fala de Galadriel no primeiro filme e também em suas ações ao longo da narrativa. Na sequência do segundo filme, Sam diz para Frodo, de forma a lhe dar esperança: “tiveram várias chances de voltarem atrás, porém não voltaram. Eles continuaram porque eles se seguravam em algo. [...] Há o bem no mundo, Senhor Frodo.”. Suas falas e suas ações, portanto, constituem a regularidade discursiva do discurso da esperança, assim como no que diz respeito a Aragorn, porém, como mostramos de forma diferente. Aragorn é a esperança de seu povo, dos homens, e Sam é a voz da esperança e de apoio para Frodo conseguir realizar a tarefa de salvar a Terra Média do poderio de Sauron com a destruição do Anel. Há nesse caso o discurso da esperança em relação à tarefa que deve ser cumprida por Frodo. Essa regularidade

discursiva da esperança funciona no plano macro e no plano micro da história que está sendo contada.

CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, observamos que há, então, regularidades discursivas concernentes aos discursos do ocularcentrismo e da esperança durante toda a narrativa fílmica. Entendemos que discutimos e apresentamos o que foi possível em nosso recorte, pelo nosso gesto de interpretação, e que há muito mais que poderia ser dito, pois afinal, como materialidade simbólica, o filme está aberto a várias interpretações. A escolha de trajeto de interpretação pelo campo teórico da Análise do Discurso Francesa nos permitiu analisar mais detidamente nosso objeto e compreender aspectos de funcionamento do discurso artístico. A escolha dessa trilogia se deu, de início, pela curiosidade dessa analista em entender a constituição dos efeitos que causava um filme de grande bilheteria e com uma história que apaixonou públicos diversos. Buscamos primeiramente entender a questão da dicotomia entre o bem e o mal que nos pareceu mais evidente no primeiro filme *A Sociedade do Anel* que é justamente a apresentação do conteúdo da narrativa para o desenrolar da trama dos outros filmes da trilogia.

Verificamos que o filme enquanto discurso artístico possui suas características diferentes de outras formas de arte, pois é imagem, som, cor, movimento, língua. O gênero ao qual está ligado nosso *corpus* também pode ser localizado como pertencendo ao gênero épico. A construção do filme, conforme discutimos em nossa análise, permitiu a compreensão de regularidades técnicas e reguladoras e enunciativas— da construção das imagens (foco nos olhos, escolha da posição da câmera) até o sentido do discurso materializado nas falas dos personagens.

Escolhemos analisar o foco que o diretor Peter Jackson deu nos olhos dos personagens para causar estranhamento, tendo por base os filmes de terror e também o discurso de alguns dos personagens para a derrota do mal: o que chamamos de discurso da esperança. Conforme apontamos, o foco no olho dos personagens, principalmente nos olhos de Frodo, possibilitam a circulação de um sentido de estranhamento e horror,

repetido a partir/no discurso do medo. Isso se repete nos três filmes da trilogia, acarretando uma em regularidade discursiva que chamamos de *ocularcentrismo*.

Filmes como os da trilogia *O Senhor dos Anéis* atraem públicos diversos, pois foram pensados para o entretenimento da massa. O cinema, nós não podemos negar, é de cunho mercadológico, principalmente quando diz respeito a produções hollywoodianas. Essa trilogia que constatamos ser do gênero épico já possui em si uma grandiosidade das ações dos personagens, há guerras e heróis que são pensados para atrair o grande público que se identifica com tais propostas narrativas.

O filme pensado como direcionado às massas é dessa forma constituído para responder a uma demanda no discurso artístico, em sua vertente cinematográfica, uma demanda de olhar e se olhar, ao se identificar com um personagem do filme. O filme é um objeto do olhar do sujeito que constrói os sentidos por meio de suas formações discursivas e ideológicas e dessa forma estabelece vínculo social e histórico com as instituições e com a forma que se relaciona com as coisas que são ditas e sabidas pelos sujeitos.

Há, entretanto, o olhar analítico, que foi nosso gesto de interpretação para a trilogia. Esse olhar direcionado para os filmes que analisamos se construiu da mesma maneira, estabelecido pelas regularidades que foram tecidas ao longo da narrativa e que nos pareceram mais relevantes para a construção dos sentidos. O que se torna visível e legível o que compreendemos funcionar como regularidades nos filmes é aquilo que tecemos como as redes de sentido, por meio dos recortes que empreendemos. As imagens presentes no filme são discurso, e enquanto discurso essas imagens obedecem regras de estrutura e da construção de sentidos, conforme dissemos. Mas essas imagens

também devem ser tratadas por seu silêncio, por suas frestas em que é possível encontrar sentidos que não se completam. Segundo MITCHELL¹⁴ (2004, p. 10),

Nós precisamos levar em conta não somente o sentido das imagens mas também os seus silêncios, a suas reticências, sua selvageria e sua obstinação nonsense. Nós precisamos levar em conta não somente o poder das imagens mas também a sua fraqueza, sua impotência, sua degradação. Nós precisamos, em outras palavras, compreender os dois lados do paradoxo da imagem: que está viva – mas também morta; poderosa – mas também fraca; significativa – mas também sem significado. (tradução nossa).

Esses sentidos da imagem não se completam porque o sujeito também não se completa, são sentidos abertos, assim como o sujeito que vai se constituindo socialmente e historicamente pelas formações discursivas e ideológicas das instituições às quais está vinculado (escola, política, arte etc.), aos discursos que as atravessam (pedagógico, político, artístico etc.). Portanto, o silêncio dessas imagens que aqui pensamos diz respeito àquilo que ainda pode ser dito delas. São, conforme outros tipos de discurso, cheias de sentido, abertas a interpretações e a efeitos vários de significação.

A história dos livros escritos por Tolkien também adquiriu novos sentidos por meio da montagem cinematográfica dos filmes, produzida pelas novas constituições de significado das imagens que dão novos usos às palavras por meio da produção sequencial das imagens que reproduz a adaptação da história criada. Portanto, a linguagem das imagens do filme se desenvolve de forma diferente da linguagem do livro, sendo uma releitura e uma adaptação, um novo discurso artístico com muitas possibilidades de interpretação.

¹⁴ Do original “We need to reckon with not just the meaning of images but their silence, their reticence, their wildness and nonsensical obduracy. We need to account for not just the power of images but their powerlessness, their impotence, their abjection. We need, in other words, to grasp *both* sides of the paradox of the image: that is alive – but also dead; powerful – but also weak; meaningful – but also meaningless.”

Neste estudo, nos propusemos a compreender um texto fílmico em seu funcionamento discursivo. A pergunta de pesquisa que buscamos responder no estudo foi: Como a trilogia fílmica, *O Senhor dos Anéis*, funciona como unidade no/do discurso? Para isso, discutimos o filme como objeto de teorias da cinema, culturais e filosóficas para, ao mesmo tempo, entendê-lo como objeto de estudo discursivo numa tradição pecheuxtiana. Para nós, a trilogia funciona como um único texto que, unidade de análise do discurso, é constituído de elementos heterogêneos que repetem sentidos e que, em sua tessitura, dão espaço para os gestos de interpretação do espectador (posição discursiva) e do analista.

Abordamos a imagem como operador de memória, o filme enquanto discurso e analisamos as relações intra e interdiscursiva, tomando-o como estrutura e acontecimento. Nossa análise nos levou a recortar o foco *no olho e no olhar*, sobre o que defendemos ter sido a estratégia fílmica praticada na trilogia, num movimento de repetição e regularização do olho de Sauron, enunciado que tomamos como de referência. Mobilizamos, assim, os conceitos de Discurso Artístico, Tessitura e Tecedura, de Neckel (idem), e também as discussões metodológicas relativas a processos de regularização de sentidos conforme proposto por Courtine (idem).

Entendemos que nosso estudo contribui para a área dos estudos sobre discurso por retomar e rediscutir, por meio da análise de um objeto relativamente pouco explorado na história da Análise do Discurso (o texto fílmico), conceitos e metodologias que têm sido empreendidas e que expandem o alcance da disciplina para outros tipos de corpora, e pensamos que o estudo também contribui para a área dos estudos sobre cinema e sobre a obra de Tolkien, pois de certa forma é uma nova maneira de se olhar para um filme – sob o foco da Análise do Discurso – encarando a narrativa desse

conjunto de imagens como um texto cheio de efeitos de sentido, um discurso e também com relação à obra de Tolkien como um todo.

Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas; Papirus, 1995.
- BALDISSERA, José Alberto. Ideias (Visões) de Idade Média no Cinema. **Aedos**, Porto Alegre, RS, n. 2, v. 2, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9835/5658>>. Acesso em: 31/08/15.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Em: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do Cinema: antologia**. 4ed. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 2008. p. 381-400).
- BEATTY, Bronwyn. **The Currency of Heroic Fantasy: The Lord of Rings and Harry Potter from Ideology to Industry**. 2006. 493 p. Tese de Doutorado – School of Social and Cultural Studies, Massey University, Nova Zelândia, 2006. Disponível em: <<http://muir.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/512/02whole.pdf;jsessionid=C B9BC058A11C81D4DF3947105110DB4A?sequence=1>>. Acesso em: 16/01/14.
- BEYOND THE MOVIE: O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL. Produção: Arden Entertainment/National Geographic Television. Estados Unidos: Arden Entertainment/National Geographic Television, 2002. 1 DVD, son., color.
- BEYOND THE MOVIE: O SENHOR DOS ANÉIS, O RETORNO DO REI. Produção: National Geographic Television. Estados Unidos: National Geographic Television, 2003, son., color.
- BURKE, Peter. Does hope have a history? **Estudos Avançados**, São Paulo, SP, n. 75, v. 26, maio-agosto de 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000200014&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em julho de 2015.
- CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **Ciberlegenda**, Niterói, RJ, n. 24, v. 1, p. 43-53, maio 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/381/254>>. Acesso em julho de 2014.
- CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on screen**. New York, NY: Columbia University Press, 1994.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. Em: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: da Renascença às Luzes**. Tradução: Lúcia M. E. Orth. Revisão: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008).
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: Pensar com Foucault**. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória? ACHARD, Pierre (et. al.). **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução: Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FILHO, Ozíris Borges; SILVA JÚNIOR, Nilfar Fernandes da. Topofilia e Topofobia em *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien. **Letras&Letras**, Uberlândia, MG, n. 2, v. 28, p.

- 559-575, julho/dezembro 2012. Disponível em: <
<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25882/14237>>.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 40ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. MARIANI, Bethania S. et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- HASHIGUTI, Simone T. **Corpo de Memória**. 2008. 124 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- HUIZINGA, Johan. [1924] **O declínio da Idade Média**. Tradução portuguesa. Lisboa/Rio de Janeiro: Ulisséa, [s. d.].
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAY, Martin. Devolver la mirada: La respuesta americana a la crítica francesa al oclarcenrismo. **Estudios Visuales**. Dezembro/2003. p. 61-82. Disponível em: <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jay.pdf>>. Acesso em dezembro de 2015.
- KRESS, G. R. e van LEEUWEN, T. **Reading Images: a Grammar of Visual Design**. Londres: Routledge, 1996.
- MACHADO, Ana Maria - A coloração hagiográfica – entre a luz e a escuridão. DIAS, Isabel de Barros; CARRETO, Carlos F. Clamote, ed. lit. - **Cores : actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**. Lisboa : Universidade Aberta, 2010. ISBN 978-972-674-702-4. p. 57-68.
- METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- NAGY, Gergely. A body of myth: representing Sauron in *The Lord of Rings*. In: VACCARO, Christopher (org.). **The body in Tolkien's Legendarium: Essays on Middle-earth corporeality**. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., 2013. p. 1- 20).
- NECKEL, Nadia Régia Maffi. **Tessitura e Tecedura: Movimentos de Compreensão do Discurso Artístico no Audiovisual**. 2010. 226f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL. Direção: Peter Jackson. Nova Zelândia: New Line Cinema, 2001. 1 DVD (178 min), son., colorido.
- O SENHOR DOS ANÉIS: AS DUAS TORRES. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos: New Line Cinema, 2002. 1 DVD (145 min), son., colorido.
- O SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI. Direção: Peter Jackson. Nova Zelândia: New Line Cinema, 2003. 1 DVD (201 min), son., colorido.

- ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2ª ed., 2005a.
- _____. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 6ª ed., 2005.
- PEIRSE, Alison. Ocularcentrism, horror and *The Lord of the Rings* films. **Journal of Adaptation in Film & Performance** 5: 1, p. 41-50. Doi: 10.1386/jafp. 5.1.41_1. Disponível em: <http://www.academia.edu/495542/Ocularcentrism_Horror_and_the_Lord_of_the_Rings_Films>. Acesso em 22 jul. 2015.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre (et al.). **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 49-57.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. por E. P. ORLANDI. et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. Discurso: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2008.
- _____. Análise Automática do Discurso. Trad. E. P. Orlandi. In: GADET, F. HAK, T. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso. Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990 [1969]), p. 61-161.
- PLANTINGA, Carl R. Emotion and Affect. In: LIVINGSTON, Paisley; PLANTINGA, Carl R. **The routledge companion to philosophy and film**. Oxford, UK: Routledge, 2009. p. 86-96.
- ROCELLIN, R. **Ressurreições luminosas - cinema, história e escola : análise do discurso em épicos hollywoodianos sob a perspectiva do letramento midiático**. Dissertação de Mestrado, 2009. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/37141>>. Acesso em: 26 de agosto de 2015.
- ROZEMA, David. Pre-Christian Infusion: Faith. Hope and Charity in *The Lord of the Rings*. **Dappled things: a quarterly of ideas, art & faith**, 2008. Disponível em: <<http://dappledthings.org/1052/pre-christian-infusion-faith-hope-and-charity-in-the-lord-of-the-rings/>>. Acesso em: julho de 2015.
- SALLA, Mara Lúcia. **Lendo filmes e o poeminha do contra: o fechamento do cinematográfico na simultaneidade do fílmico**. 2010. 98f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciência da Linguagem, Palhoça, SC, 2010.
- SALLES, F.. O cinema épico. **Mnemocine**, Revista Eletrônica, março de 2013. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/185-cinema-epico>>. Acesso em: 26 de agosto de 2015.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Glaucia Nagem de. O que se vê e o que se dá a ver. Disponível em: <<http://www.escolaletrefreudiana.com.br/carteis/>>. Acesso em dezembro de 2015.
- SOUZA, Luana Soares de. A fantasia e o maravilhoso em *O Senhor dos Anéis*: a sociedade de Tolkien. **Textura**, Canoas, RS, n. 29, p. 62-78, setembro/dezembro 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/917/720>>. Acesso em: 16 jan. 2013.
- SOUZA, Tania C. Clemente de. Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal. **Ciberlegenda**, Niterói, RJ, n. 01, p. 01-10, 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/240/128>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

- STAM, Robert. “15. A questão da linguagem cinematográfica”. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011. 5ed. p. 134.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **O Senhor dos Anéis: As Duas Torres**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.