

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA  
DOUTORADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

***BLANCANIEVES* RETEXTUALIZA BRANCA DE NEVE: ANÁLISE  
DA MULTIMODALIDADE NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.**

GLAUCIMERE PATERO COELHO

**Vitória  
2020**

**GLAUCIMERE PATERO COELHO**

***BLANCANIEVES* RETEXTUALIZA BRANCA DE NEVE: ANÁLISE  
DA MULTIMODALIDADE NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Linguísticos, na área de concentração Texto e Discurso.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria da Penha Pereira Lins

VITÓRIA  
2020

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

*Blancanieves* retextualiza Branca de Neve: Análise da multimodalidade na linguagem cinematográfica.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

C672b Coelho, Glaucimere Patero, 1983-  
Blancanieves retextualiza Branca de Neve : análise da multimodalidade na linguagem cinematográfica / Glaucimere Patero Coelho. - 2020.  
268 f. : il.

Orientadora: Maria da Penha Pereira Lins.  
Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Linguística. 2. Intertextualidade. 3. Cinema e linguagem. I. Lins, Maria da Penha Pereira. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

---

Glaucimere Patero Coelho

**BLANCANIEVES RETEXTUALIZA BRANCA DE NEVE: ANÁLISE DA MULTIMODALIDADE NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Linguísticos, na área de concentração Texto e Discurso.

Aprovada em 24 de setembro 2020

Comissão Examinadora

*Penha Lins*

---

**Profª Drª Maria da Penha Pereira Lins (UFES)**  
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

*Rivaldo Capistrano Júnior*

---

**Prof. Dr. Rivaldo Capistrano de Souza Junior (UFES)**  
Examinador Interno

*Janayna Bertollo Cozer Casotti*

---

**Profª Drª Janayna Bertollo Cozer Casotti (UFES)**  
Examinadora Interna

*Ana Lúcia Tinoco Cabral*

---

**Profª. Drª Ana Lúcia Tinoco Cabral (ProfLetras / USP)**  
Examinadora Externa

*Vanda Maria da Silva Elias*

---

**Profª. Drª Vanda Maria da Silva Elias (UNIFESP)**  
Examinadora Externa



A Emilia, mãe amada.

## AGRADECIMENTO

*Que darei eu ao Senhor, por todos os benefícios que me tem feito?  
Salmos 116:12*

No percurso de produção desta tese senti fortemente a presença de Deus me iluminando em cada etapa, portanto dedico meu imenso e sincero agradecimento ao Pai Criador, digno de toda honra e de toda glória.

Agradeço também,

Aos meus pais, José Otávio (*in memoriam*) e Emília, por serem meus grandes incentivadores, pelo amor e pelos valores que me ensinaram.

Aos meus irmãos Nelson e Valdeir e a minha irmã Nilza, por comporem uma parte especial da minha vida.

A todos os meus sobrinhos e sobrinhas, que com seus sorrisos tornam meus dias mais felizes.

A meu namorado Anderson Sales, por me acompanhar com compreensão e paciência.

A minha querida professora Penha Lins, por ter se tornado uma orientadora amiga, que contribuiu com suas sábias palavras para enriquecer meu trabalho, permitindo que ele alcançasse o formato que ora possui.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo, pelo conhecimento que me passaram aos longos das aulas ministradas no Mestrado e Doutorado. Em especial aos professores pela participação na minha banca de qualificação e defesa com valiosas orientações que foram de grande relevância para o desenvolvimento da minha pesquisa.

*" Dêem graças ao Senhor porque ele é bom; o seu amor dura para sempre". (Salmos 106:1)*

O cinema ama o silêncio – e, nele, o som de um suspiro fundo.

*Jean-Claude Carrière*

## RESUMO

A presente tese objetiva ressignificar os estudos do processo de retextualização que se estabelece a partir da inter-relação dos códigos multimodais. Tendo como orientação os pressupostos teóricos da Linguística Textual de base sócio-cognitiva interacional, com foco nos fenômenos da intertextualidade e da referenciação, busca-se empreender uma análise comparativa entre dois textos fílmicos presentes na indústria cinematográfica. O *corpus* motivador constitui-se no texto-base que é o clássico do Walt Disney *Branca de Neve e os setes anões* (2009) em formato de animação, e no filme *Blancanieves* (2012) produzido pelo cineasta espanhol Pablo Berger que retextualizou a obra para o cinema mudo. Conforme apontado, para subsidiar a presente tese tomam-se como aporte teórico estudiosos da Linguística Textual, dentre eles Koch (2009, 2011), Mondada & Dubois (2003), Marcuschi (2008, 2010) e Cavalcante (2011). Somado ao percurso teórico metodológico é traçado um diálogo interdisciplinar que se apoia na Semiótica Social de (HODGE; KRESS, 1988; VAN LEEUWEN, 2005; KRESS, 2010) e se ampara em algumas categorias da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwem (2006 [1996]). Nesse sentido, justificamos a conveniência em analisar o texto fílmico por propiciar a investigação da multimodalidade, sobretudo no que tange à elaboração de elementos estruturais e composicionais. Nossos resultados mostraram que a natureza interdisciplinar da Linguística Textual permitiu a elaboração de um quadro teórico analítico envolvendo a multimodalidade junto aos aspectos linguísticos, textuais, discursivos e cognitivos. Além disso, as análises empreendidas indicaram que a retextualização é constitutivamente um processo intertextual, norteadada pela construção de referentes que emergem de um mundo discursivo distante do texto-base, em termos históricos, ideológicos e culturais, estando, portanto, a retextualização situada em um *continuum* de mais distanciamento do que aproximação com o texto-base, o que configura uma recontextualização promovida pelo retextualizador.

Palavras-chave: Retextualização. Multimodalidade. Intertextualidade. Referenciação. Cinema.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to reframe the studies of the retextualization process, which is established from the interrelationship of multimodal codes. Drawing on the theoretical assumptions of Textual Linguistics (henceforth TL) with a socio-cognitive interactional basis, focusing on the phenomena of intertextuality and referencing, we seek to undertake a comparative analysis between two filmic texts present in the film industry. The motivating corpus consists of the basic text, which is the Walt Disney classic *Snow White and the Seven Dwarfs* (2009) in an animation format, and the film *Blancanieves* (2012) produced by the Spanish filmmaker Pablo Berger, who retextualized the work for the silent cinema. As it was pointed out, in order to support the present dissertation, textual linguistic scholars are taken as theoretical contribution, among them Koch (2009, 2011), Mondada & Dubois (2003), Marcuschi (2008, 2010) and Cavalcante (2011). In addition to the methodological theoretical path, an interdisciplinary dialogue is traced, based on the Social Semiotics (HODGE; KRESS, 1988; VAN LEEUWEN, 2005; KRESS, 2010) and supported by some categories of the Grammar of Visual Design by Kress and van Leeuwem (2006[1996]). In this regard, we justify the convenience of analyzing the filmic text as it promotes the investigation of multimodality, especially with regard to the elaboration of structural and compositional elements. Our results showed that the interdisciplinary nature of TL allowed the development of an analytical theoretical framework involving multimodality along with linguistic, textual, discursive and cognitive aspects. In addition, the analyzes undertaken indicated that retextualization is constitutively an intertextual process, guided by the construction of referents that emerge from a discursive world distant from the base text, in historical, ideological and cultural terms, therefore, the retextualization is situated in continuum of more distancing than approximation with the base text, which configures a recontextualization promoted by the retextualizer.

Keywords: Retextualization. Multimodality. Intertextuality. Referencing. Movie theater.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Aspectos envolvidos nos processos de retextualização..	41
Quadro 2 – Modelo das operações textuais-discursivas na passagem do texto oral para o escrito.....	43
Quadro 3 – Operações especiais envolvidas no tratamento dos turnos de fala nas atividades de retextualização.....	47
Quadro 4: Processos referenciais atrelados à menção.....	68
Quadro 5: Metafunções: GSF e GDV .....	88
Quadro 6: Aspectos envolvidos no processo de retextualização.....	107
Quadro 7: Representação das operações presentes na retextualização.....	113

## LISTA DE TABELA

Tabela 1: Diferença entre espectador normal e analista.....	103
Tabela 2: Recategorização de Branca de Neve – TB.....	169
Tabela 3: Recategorização de <i>Blancanieves</i> – TR.....	243
Tabela 4: Resumo dos processos de retextualização.....	246

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: organização do trabalho de pesquisa.....	22
Figura 2: Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010).....	54
Figura 3: Referenciação paralática.....	61
Figura 4: Processamento da Anáfora Direta.....	70
Figura 5: Processamento da Anáfora Indireta.....	72
Figura 6: <i>Continuum</i> das Anáforas Indiretas.....	72
Figura 7: Representação de uma imagem contendo ator vetor e meta.....	89
Figura 8: Imagem de ação não transacional.....	90
Figura 9: Imagem de ação transacional.....	90
Figura 10: Imagem de ação bidirecional.....	91
Figura 11: Imagem reacional transacional.....	91
Figura 12: Imagem reacional não transacional.....	92
Figura 13: Imagem reacional verbal.....	92
Figura 14: PR em posição de olhar de demanda.....	95
Figura 15: PR em posição de olhar de oferta.....	95
Figura 16: PR em posição de “close up”.....	96
Figura 17: PR em ângulo horizontal, porém “de costas” para o leitor, posição que gera menor empatia.....	97
Figura. 18: PR em ângulo horizontal, porém “quase de frente” para o leitor, posição que gera maior empatia.....	97
Figura 19: Dimensões do espaço visual.....	98
Figura 20: Ângulo horizontal (Dado/mediador/novo) e vertical (Ideal/mediador/real).....	99
Figura 21: PR em ângulo central.....	100
Figura 22: PR em ângulo central (de maior saliência).....	100
Figura 23: Representação dos modos e recursos por Andrew Burn (2013)....	110
Figura 24: A cena do poço de água (Fotogramas 01 e 02).....	133
Figura 25: A cena do caçador X a cena do motorista (Fotogramas 03 a 06)..	136
Figura 26: O motorista observa Carmem antes de atacá-la – TR (fotograma 07).....	139
Figura 27: O motorista ataca e beija Carmem– TR (fotogramas 08 e 09).....	140

Figura 28: Carmem reage e foge – TR (fotograma 10).....	141
Figura 29: Carmem foge em direção a floresta – TR (fotograma 11).....	142
Figura 30: A cena da maçã encantada (fotogramas 12 e 13).....	145
Figura 31: Encarna tenta entregar a maçã (fotogramas 14 ao 19).....	147
Figura 32: Letreiro, em língua inglesa, introduzindo o início da história de Branca de Neve. (fotogramas 20 e 21).....	151
Figura 33: Recategorização do objeto-de-discurso pelo PDV da madrasta (fotograma 22).....	153
Figura 34: Introdução imagética do objeto-de-discurso Branca de Neve (fotograma 23).....	154
Figura 35: O príncipe e Branca de Neve (fotograma 24 e 25).....	156
Figura 36: Branca de Neve auto-observação (fotogramas 26 e 27).....	158
Figura 37: Branca de Neve recategorização visual (fotograma 28).....	159
Figura 38: Recorte cênico Branca de Neve perdida na floresta (fotogramas 29 a 36).....	161
Figura 39: Branca de Neve na casa dos anões (Fotogramas 37 e 38).....	163
Figura 40: Branca de Neve dança com os anões (Fotogramas 39-40).....	166
Figura 41: Final Feliz de Branca de Neve e príncipe (Fotogramas 41 a 46).....	166
Figura 42: Carmencita introdução por anáfora visual (Fotogramas 47 e 48).....	171
Figura 43: Enfermeira Encarna e os “falsos” cuidados com Antonio Villata (Fotogramas 49 e 50).....	173
Figura 44: Jornalistas fotografando Encarna e Antonio Villata (fotogramas 51 e 54).....	174
Figura 45 Primeira Comunhão – rito de passagem (Fotogramas 55 a 58).....	175
Figura 46: Carmencita descobre sua face (Fotogramas 59 a 62).....	177
Figura 47: Carmencita ajuda a avó na cozinha (fotogramas 63 a 68).....	178
Figura 48: Primeira Comunhão (Fotogramas 69 a 71).....	180
Figura 49: Carmencita no pátio da igreja (Fotogramas. 72 a 77).....	180
Figura 50: Gramofone: um regalo de tu padre (Fotogramas 78 a 80).....	182
Figura 51: Carmencita procura por seu pai (Fotogramas 81 a 84).....	183
Figura 52: Ainda na primeira comunhão (Fotogramas 85 a 90).....	184
Figura 53: Desce o vestido branco sobe o vestido preto (Fotogramas 91 a 93).....	186
Figura 54: Carmencita chega à mansão (Fotogramas 94 aos 102).....	187



Figura 55: Carmencita antes do corte de cabelo (Fotogramas 104 e 105).....	190
Figura 56: Cena do corte de cabelo (Fotogramas 106 a 109).....	191
Figura 57: Encarna agride Carmencita (Fotogramas 110 a 113).....	192
Figura 58: Carmecita se aproxima de seu pai (Fotogramas 114 a 140).....	193
Figura 59: O encontro entre pai e filha (Fotogramas 141 a 149).....	197
Figura 60: “Nunca deixes de olhar para o touro” (Fotogramas 150 a 163).....	198
Figura 61: Encarna descobre que Carmencita lhe desobedeceu (fotogramas 164 a 169).....	201
Figura 62: Cena do jantar (fotogramas 170 a 178).....	202
Figura 63: Carmecita em início de sua fase adulta (fotogramas 179 a 186).....	203
Figura 64: Na floresta o motorista agride Carmem (fotogramas 187 a 210).....	205
Figura 65: Rafita socorre Carmem, ela conhece os anões (fotogramas 211 a 242).....	209
Figura 66: Carmem se encanta com a arena (fotogramas 243 a 246).....	214
Figura 67: Carmem entra na arena e domina o touro (fotogramas 247 a 250).....	215
Figura 68: “Te chamaremos <i>Blancanieves</i> ” (fotogramas 251 a 266).....	216
Figura 69: <i>Blancanieves</i> no figurino de toureira (fotogramas 267 a 272).....	219
Figura 70: <i>Blancanieves</i> assina um contrato para show (fotogramas 273 a 296).....	221
Figura 71: Encarna tira fotos para revista (fotogramas 297 a 300).....	226
Figura 72: <i>Blancanieves</i> é capa de revista (fotogramas 301 a 306).....	227
Figura 73: <i>Blancanieves</i> a triunfadora (fotogramas 307 a 310).....	229
Figura 74: <i>Blancanieves</i> se prepara para entrar na arena (fotogramas 311 a 316).....	230
Figura 75: <i>Blancanieves</i> recorda seu passado (fotogramas 317 a 324).....	231
Figura 76: <i>Blancanieves</i> “É a filha de Antonio Villata” (fotogramas 325 a 338).....	234
Figura 77: <i>Blancanieves</i> na lide com o touro (fotogramas 339 a 344).....	237
Figura 79: <i>Blancanieves</i> morde a maçã (fotogramas 345 a 358).....	240

**LISTA DE SIGLAS**

BN – Branca de Neve

GDV – Gramática do Design Visual

LSF – Linguística Sistêmico Funcional

LT – Linguística Textual

PDV – Ponto de vista

PR – Participante Representado

PI – Participante Interativo

R - Referente

RF – Referência Parálata

SS - Semiótica Social

TB – Texto-base

TR – Texto retextualizado

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1. LINGUÍSTICA TEXTUAL: Itinerários da pesquisa</b> .....	24
1.1 A premissa da Retextualização:.....	30
1.1.1 Processos de retextualização sob a perspectiva da multimodalidade.....	33
1.2 Intertextualidade: Textos em movimento.....	47
1.3 Referenciação: A paralaxe dos objetos-de-discurso.....	57
1.3.1 Atos de referenciação: categorização e recategorização.....	61
<b>2. ESTUDOS DA MULTIMODALIDADE</b> .....	77
2.1 Semiótica Social: A construção de significados em textos multimodais.....	77
2.2 A Gramática do Design Visual .....	86
2.2.1 Metafunção Ideacional (função representacional).....	88
2.2.2 Metafunção Interpessoal (função interativa).....	93
2.2.2 Metafunção Textual (função composicional).....	98
<b>3. METODOLOGIA</b> .....	102
3.1 Natureza da pesquisa.....	102
3.2 Procedimentos metodológicos.....	104
3.3 Apresentação do <i>corpus</i> .....	115
3.3.1 O cinema de animação: conhecendo Walt Disney (Branca de Neve).....	117
3.3.2. O cinema mudo: um retorno aos clássicos com <i>Blancanieves</i> de Pablo Berger.....	123
<b>4. ANÁLISE: A <i>mise-en-scène</i> da retextualização</b> .....	129
4.1 Cenas intertextuais.....	132
4.2 Cenas referenciais.....	150
4.3 A <i>mise-en-scène</i> híbrida da retextualização.....	245
<b>CONCLUSÃO</b> .....	253
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	257

## INTRODUÇÃO

Ao iniciar minha trajetória dentro dos estudos linguísticos, interessei-me em investigar fenômenos vinculados às diversas instâncias da vida social mediadas pela linguagem, sobretudo filiados à linha de pesquisa dos estudos do texto e do discurso. Influenciada pela constante apreciação da cultura visual em que estamos fortemente inseridos, a linguagem cinematográfica e suas sugestivas representações motivaram a presente pesquisa, tendo como conceitos basilares a *retextualização* e a *multimodalidade*.

É um truísmo pensar que o desenvolvimento de pesquisas correlatas aos estudos linguísticos e às Teorias do Cinema permite aprofundar e ampliar informações sobre o texto fílmico e sua constituição multimodal. Partindo então desse entendimento, nos apoiamos na Linguística Textual sob o prisma sociocognitivo interacional, devido à sua capacidade interdisciplinar de dialogar teórico e metodologicamente com outras áreas do conhecimento, tornando-se um ramo promissor de investigação.

Convém ressaltar que os estudos sobre retextualização já vêm sendo explorados no campo acadêmico. Em breves palavras destacamos o trabalho de autores como Travaglia (2003), que considera esse processo equivalente à tradução de um texto para outro em diferentes idiomas; também Dell’Isola (2007, p. 11) ao afirmar que esse processo “tem se mostrado um excelente recurso para o trabalho com o gênero”, bem como Marcuschi (2010), que vislumbra a retextualização como sendo a passagem de um texto para outro em “diferentes modalidades”, entre a fala e a escrita, porém dentro de uma mesma língua.

Todos estes postulados nos ajudaram a reconhecer a importância das estratégias de retextualização, entretanto o estudo de Marcuschi (2010) tornou-se um guia para análise da presente tese, por operacionalizar metodologicamente os aspectos envolvidos na construção das variáveis intervenientes, catalogando-os em operações linguísticas-textuais-discursivas e

cognitivas. Todavia, para desenvolver um processo de análise do texto fílmico, advogamos que os estudos desenvolvidos pelo autor necessitam ser ressignificados, sobretudo porque o método utilizado apenas contempla o *continuum* da fala para escrita, não abrangendo as especificidades da linguagem cinematográfica e sua expressividade multimodal.

Ainda, dentro do escopo teórico da Linguística Textual, o trabalho ancorado na retextualização passa por fenômenos como a intertextualidade e a referenciação que permitem situá-lo em um panorama mais amplo de produções textuais e reforçar seu grau de coerência. Em razão disso, optamos por mapear zonas de aproximação e distanciamento que permitem o reconhecimento de segmentos verbais e imagéticos que promovem a intertextualidade entre um texto-base e um retextualizado.

Primordialmente, ao acatar esses fenômenos, ganha particular relevância o espaço destinado à referenciação, da categorização e recategorização dos objetos-de-discurso. Quanto a isso, como referência bibliográfica desponta o trabalho de linguistas, a exemplo de Koch (2009, 2011), Mondada & Dubois (2003), Cavalcante (2003, 2005, 2011), dentre outros, visto que é proposto explorar a influência da referenciação na retextualização, para explicitar a importância do ponto de vista expresso pelo produtor textual ao construir objetos-de-discurso, vindo a influenciar sobremaneira as produções retextualizadas.

Elegendo a multimodalidade como abordagem a ser investigada, recorreremos à Semiótica Social de Hodge e Kress (1988), e aos estudos da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006 [1996]), doravante GDV, para atuarem de forma interdisciplinar junto às perspectivas da LT. A articulação entre a Linguística Textual e a GDV, defendida aqui, se sustenta na ideia de que a produção e a interpretação imagética de um texto é sociodiscursivamente orientada, o que denota um ponto em comum entre as abordagens teóricas, sendo, portanto, cabível uma convergência e uma complementaridade de conceitos teóricos e metodológicos.

Para subsidiar a análise de imagens, Kress e van Leeuwen (2006 [1996]), se fundamentaram na Linguística Sistêmico Funcional (LSF) de Halliday, vindo aprimorar as três metafunções da LSF, que são a ideacional, a interpessoal e a textual. Portanto, com base nos pressupostos teóricos e metodológicos desenvolvidos pela GDV, consideramos pertinente mapear os significados representacionais, interacionais e composicionais que se processam na configuração de textos multimodais, principalmente na função interacional que aborda a análise de imagens por intermédio da ideia de movimento que a imagem pode produzir.

Tendo em vista o interesse em analisar o processo de retextualização, defendemos que o texto fílmico e suas estruturas elementares torna-se alvo propício a discussões comparativas entre um texto-base e as produções que dele sucedem. Mais precisamente por meio de um estudo das fecundas relações que se podem estabelecer na linguagem cinematográfica, é factual que os elementos multimodais promovam um agenciamento conectivo que colabora para aprimorar e ver a retextualização como arte criadora, em que o retextualizador tem liberdade de agir sobre a obra trabalhada.

Portanto, ao trabalhar a retextualização como atividade sociocomunicativa de produção textual, a organização e o desenvolvimento da presente tese foram motivados pelas seguintes indagações: 1) De que maneira a Linguística Textual apresenta um posicionamento teórico e metodológico que assume e defende uma correspondência na construção e análise do texto retextualizado?. 2) A partir de uma abordagem multimodal, quais são os efeitos de sentidos provocados pela intertextualidade na produção de textos retextualizados? 3) A partir de quais estratégias a referenciação alavanca a multiplicidade significativa na obra retextualizada e se constitui no plano multimodal da produção fílmica?. 4) Como a orquestração dos modos e recursos semióticos produzem relações de semelhanças e diferenças na estética textual produzida pela retextualização?.

A hipótese que levantamos é de que a multimodalidade corrobora para revelar as potencialidades expressivas da retextualização que são cristalizadas pelas

operações intertextuais e referenciais. Isto posto, mais do que analisar a instrumentalização do roteiro cinematográfico e sua expressão audiovisual, esta pesquisa pretende lograr êxito na reflexão do próprio processo de criação do texto fílmico, imbuída da intenção de tomar, a partir das diferentes formas de expressão, os modos diversos de construir uma relação com o espectador, para além das telas do cinema.

Para comprovar a hipótese e responder as perguntas estabelecidas, selecionamos dentre as várias películas produzidas pela indústria cultural dois filmes para compor o *corpus* de análise, que será desenvolvida a partir de uma perspectiva comparativa. Tomamos como texto-base um clássico dos estúdios do Walt Disney que é o filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (2009), e como obra retextualizada a película *Blancanieves* (2012), escrita e realizada pelo cineasta espanhol Pablo Berger.

Há que se destacar que *Blancanieves* (2012) segue as formas do cinema mudo repleto de efeitos estéticos, composto por uma mescla de códigos e estilos. O filme serve de suporte a uma narrativa que traz em cena uma nova versão do texto dos Irmãos Grimm retratado em *Branca de Neve e os sete anões* (1937/2009). Além disso, leva o espectador a um contato com a cultura Espanhola dos anos 1920, envolta a elementos culturais sevilhanos como a dança flamenca e a arte da touromaquia, fazendo do texto de Pablo Berger uma retextualização peculiar no quesito conteudístico, cultural e estético.

No tocante à seleção do *corpus*, justifica-se a relevância desta pesquisa, pois além da importância dos pressupostos teóricos apresentados, como arte sequencial, o gênero filme, inserido dentro da obra cinematográfica, apresenta uma composição textual que se processa por imagens conjugadas com elementos de luz e sonorização. Com cortes de imagens imperceptíveis e por movimentos que são inteligíveis ao espectador por meio de esforços cognitivos, o texto fílmico se realiza por um conjunto de operações, sobretudo imagéticas. As técnicas cinematográficas cedem à percepção de que as imagens são reproduzidas estrategicamente, envolvendo questões do imaginário, construindo uma realidade diretamente relacionada a critérios de textualização,

como a intencionalidade do roteirista em difundir diversas temáticas, que são representadas visualmente.

A gênese de nossa problemática situa-se em analisar e comparar cada texto fílmico. Por conseguinte, à luz da interface entre a Linguística Textual, a Semiótica Social e os princípios da Gramática do Design Visual (GDV), foi estabelecido o objetivo geral motivador da presente pesquisa, que consiste em apresentar uma ressignificação do processo de retextualização, a partir de uma abordagem multimodal, por meio da análise dos tipos intertextuais e da progressão referencial, comparando o emprego dos modos e recursos semióticos envolvidos em eventos textuais discursivos inerentes à linguagem cinematográfica.

Para alcançar o objetivo geral, formularam-se os seguintes objetivos específicos:

- Fomentar uma metodologia investigativa para analisar a passagem de um texto para outro de semelhante constituição multimodal, sendo a retextualização a atividade que o consubstancia.

- Apresentar as variáveis intervenientes produzidas na retextualização e quais as prováveis repercussões acentuadas em seus efeitos de sentidos.

- Associar as categorias apresentadas pela GDV para analisar as relações intertextuais e a progressão referencial na retextualização.

- Analisar de que maneira a progressão referencial se processa estrategicamente de acordo com o ponto de vista do retextualizador, ao construir um novo enredo cinematográfico.

- Associar as categorias apresentadas pela GDV para Identificar a articulação dos modos e recursos semióticos utilizados nas representações produzidas na retextualização.

Para alcançar os objetivos propostos, organizamos nosso estudo em cinco capítulos apresentados a seguir:



Iniciamos o Capítulo 1 intitulado “Linguística textual: itinerários da pesquisa”, para apresentar a fundamentação teórica que fomenta toda a tese. Construído com três subtópicos, o primeiro aborda o processo de retextualização e seu quadro metodológico, o segundo traça considerações acerca da intertextualidade e o terceiro apresenta e revisa o fenômeno da referenciação, com ênfase ao efeito paralático presente nos diferentes pontos de vista encontrados em cada enunciador ao construir uma progressão referencial para o mesmo objeto referenciado.

O Capítulo 2 denominado “Estudos da Multimodalidade” dá seguimento à fundamentação teórica discorrendo sobre a Semiótica Social e sua relação com a abordagem multimodal, também apresenta uma revisão de conceitos trabalhados pela Gramática do Design Visual, explicitando suas metafunções que serão tomadas em algumas etapas da parte analítica.

O Capítulo 3 “Metodologia”, por sua vez explicita a natureza da pesquisa e a metodologia utilizada. Apresentamos, ainda, um quadro metodológico com a proposta de ampliar as categorias de análise desenvolvidas por Marcuschi (2010). O Capítulo também faz uma breve apresentação do *corpus* de pesquisa, abordando a criação fílmica *Branca de Neve e os sete anões* (2009) dos estúdios de Walt Disney e traços do trabalho do cineasta espanhol Pablo Berger na edição e produção de *Blancanieves* (2012).

O Capítulo 4 “Análise: a *mise-en-scène* da retextualização” é subdividido em três grandes partes. A primeira delas chamamos de “cenas intertextuais”, a segunda “cenas referenciais” e a terceira “a *mise-en-scène* híbrida da retextualização”. Devido ao grau de notoriedade que este capítulo requer, dedicamos um espaço no capítulo de metodologia para deixar uma explicação mais minuciosa dos passos desenvolvidos nesta parte analítica.

As conclusões selam o percurso investigativo, seguido das referências bibliográficas que dão suporte a nosso trabalho.

A seguir, apresentamos um esquema para explicar o terreno metodológico que envolve as fronteiras teóricas que se entrecruzam para a aplicação analítica então sistematizada.

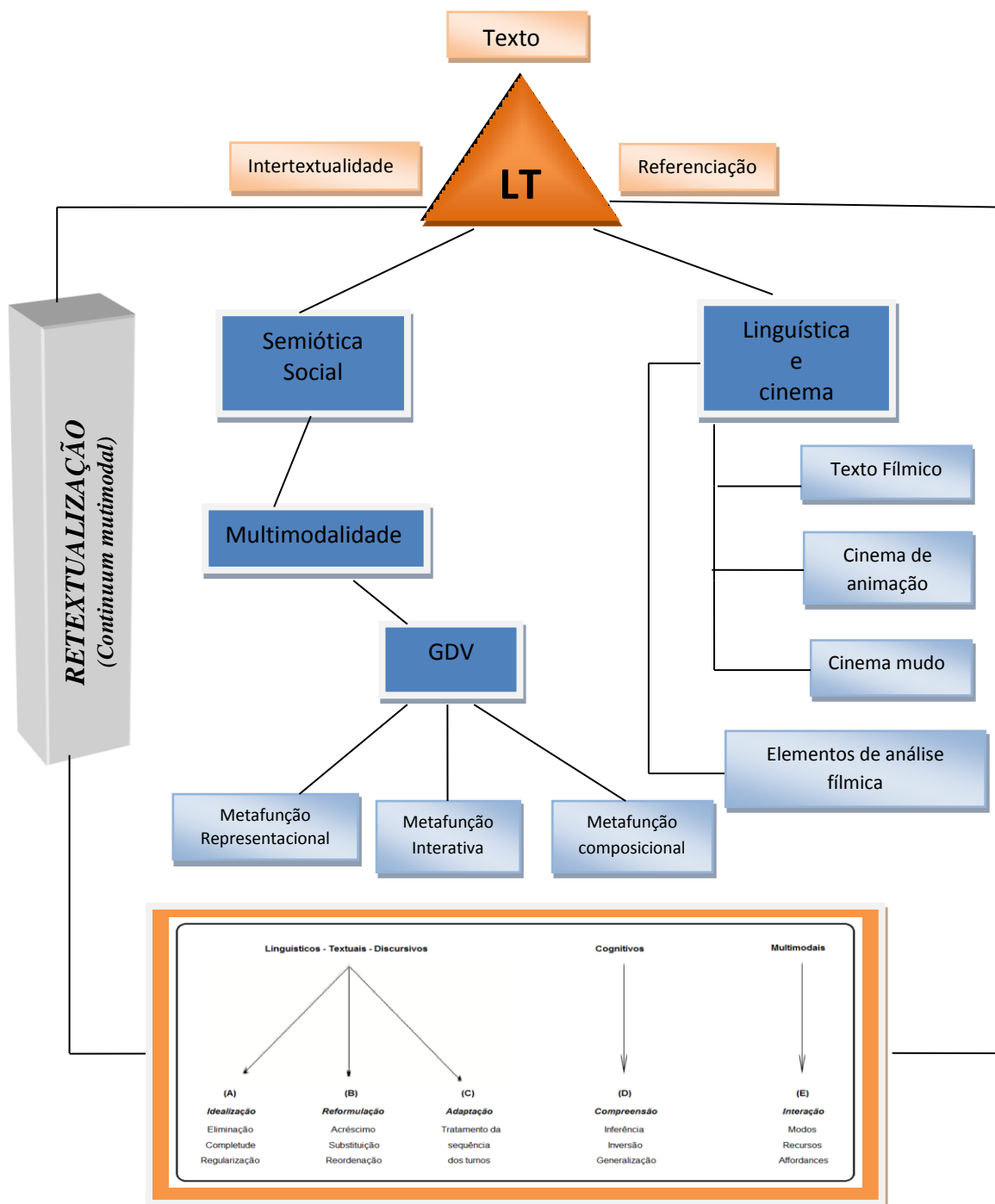


Figura 1: Organização da tese

Fonte: autoria nossa

A figura 1 contendo o esquema pode ser assim interpretada: Em um espaço destacado está a Linguística Textual (LT), inserida no centro de um triângulo,

com vértices compostas por três seguimentos que se complementam, sendo eles: o texto, objeto privilegiado de análise pela LT, juntamente aos fenômenos da intertextualidade e da referenciação.

O esquema segue indicando a interface estabelecida pela LT, de acordo com sua natureza interdisciplinar, portanto, o objetivo deste esquema não é posicionar as bases teóricas como se fossem superiores, mas sim colocá-las em um patamar de mesmo valor científico.

É tomado então um seguimento que indica a interação com a Semiótica Social, como perspectiva que orienta a abordagem multimodal, para análise da orquestração dos significados a partir das categorias analíticas da Gramática do Design Visual (GDV), sendo compostas pelas metafunções representacional, interativa e composicional. Em outro seguimento, encontra-se a interface da Linguística com os estudos sobre o cinema, do qual partem tanto os elementos de análise fílmica, quanto os estudos sobre a estrutura e a funcionalidade do texto fílmico, com ênfase na apresentação do *corpus* integrante desta tese, para tanto seguem as características do cinema de animação e do cinema mudo.

Todo o esquema é contornado pela retextualização, atividade observada por um *continnum* multimodal. Em sua base, encontra-se um quadro teórico metodológico que foi elaborado e fundamentado no trabalho de Marcuschi (2010), e aprimorado a partir uma intrínseca relação entre os pressupostos teóricos sistematizados pela interface da LT com a SS e a GDV, na intenção de estabelecer e desenvolver uma análise do texto fílmico.

Por fim, ao traçar as considerações iniciais que embasam nosso trabalho, posicionamo-nos diante da necessidade de aprimorar pesquisas que favorecem a investigação de produções inseridas na área do texto e do discurso de forma multifacetada. Consideramos, portanto, imprescindível a análise da multimodalidade no processo de retextualização, pois, por meio de uma mensagem verbo visual, constitui-se em uma mensagem plástica, uma mensagem icônica e uma mensagem linguística.

## **CAPÍTULO 1**

### **1 LINGUÍSTICA TEXTUAL: ITINERÁRIOS DA PESQUISA**

O objetivo deste capítulo é traçar um panorama sobre alguns pontos fundamentais constituintes da Linguística Textual, dentre eles a retextualização, a intertextualidade e a referenciação, fenômenos particulares que se interconectam em um percurso gerenciador dos modos de organização textual.

O passo inicial deste cenário leva-nos diante do longo caminho trilhado pelas ciências linguísticas. Este itinerário nos induz a uma parada proposital na Europa Central, mais precisamente na Alemanha, iniciada por volta de 1960, década que presenciou uma virada paradigmática e proporcionou novas contemplações aos estudos do texto e do discurso, rompendo com barreiras e indicando um novo trajeto a ser percorrido.

Torna-se necessário ressaltar que este período histórico circunscreve eixos de investigação enraizados desde a Retórica Aristotélica, seguida da Estilística e da Filologia, trajeto que também percorreram outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia e os Estudos Literários, e circundam fenômenos característicos da realização linguística, como o discurso, a enunciação e a relação entre os interlocutores.

Assim, não sendo nosso interesse esgotar toda literatura sobre o assunto, haja vista seus criteriosos pressupostos, nos ateremos apenas a tecer uma breve alusão ao percurso sobressalente às abordagens que marcaram os estudos em torno das produções textuais. Ressaltamos, portanto, que a Linguística Textual até chegar ao seu momento presente, passou por três fases, sendo elas: a análise transfrástica, as gramáticas textuais e as teorias do texto. Contudo, Fávero e Koch (2012, p. 17), explicam que estas fases não foram catalogadas por ordem cronológica, mas sim tipológica, pois da passagem de um período para o outro não há “uma sucessão temporal, constituindo-se cada um deles em um tipo diferente de desenvolvimento teórico.”

No limiar dos interesses científicos geradores dessas manifestações, é factual a ocorrência de pesquisas debruçadas em tomar o texto como objeto de interesse privilegiado, o que tem sido debatido de forma profícua. Insta, portanto, retomar as palavras de Bentes (2006) que contemplam significativamente uma explanação explicativa:

Sem dúvida, o surgimento dos estudos sobre o texto faz parte de um amplo esforço teórico, com perspectivas e métodos diferenciados, de constituição de um outro campo (em oposição ao campo construído pela Linguística Estrutural), que procura ir além dos limites da frase, que procura reintroduzir, em seu escopo teórico, o sujeito e a situação da comunicação, excluídos das pesquisas sobre a linguagem pelos postulados dessa mesma Linguística Estrutural — que compreendia a língua como sistema e como código, com função puramente informativa. (BENTES, 2006, p. 259)

Nesse percurso, sob o prisma da Linguística Textual, surgiram diferentes concepções para o que seja texto, das quais vigoram até o presente momento. Em sua fase inicial, a abordagem denominada transfrástica concentrou-se nos estudos dos mecanismos interfrásticos, seguindo orientações estruturalistas, gerativistas e funcionalistas que compreendiam o texto como sendo uma sucessão de unidades linguísticas formadoras de enunciados coerentes. De acordo com Bentes (2006), nesse período, o foco de atenção voltou-se para fenômenos até então não explicados pelas teorias sintáticas e ou semânticas, como os processos correferenciais anafóricos e catafóricos.

Notadamente, conforme citado por Koch (2009, p. 03), ganham destaque os estudos que contribuíram com as primeiras impressões sobre o conceito de texto, do qual destacamos “frase complexa” e “signo linguístico primário” para Hartmann (1968) e “sequência coerente de enunciados” para Isenberg (1971). Enquanto o contexto era compreendido apenas como o co-texto, o texto era concebido: “como uma sequência ou combinação de frases, cuja unidade e coerência seria obtida através da reiteração dos mesmos referentes ou do uso de elementos de relação entre segmentos maiores ou menores”. (KOCH, 2011, p. 23).

Ainda nessa primeira fase, as pesquisas então caminharam para uma abordagem conhecida como gramática do texto. Esta recebeu influência do

gerativismo que considerava que a competência linguística dos falantes estava voltada para sua competência textual, de produção e parafraseamento de textos. Inseridos nessa perspectiva estão os estudos de Weinrich (1964. [1971]) e Van Dijk (1972, 1973). “Neste período, postulava-se o *texto* como unidade teórica formalmente construída, em oposição ao *discurso*, unidade funcional, comunicativa e intersubjetivamente construída.” (BENTES, 2006, p. 265).

As pesquisas seguintes chegaram até à abordagem comunicativo-pragmática, resultando na elaboração de uma teoria do texto. Sob essa ótica, o texto passou a ser compreendido como uma atividade complexa, como um processo em construção e não mais um objeto pronto e estático, isto é, não é apenas uma sequência de sentenças, mas sim um todo dinâmico e coerente, atuante nas intenções comunicativas dos falantes.

Segundo Koch (2009), ainda nesse processo de “virada pragmática” aos estudos textuais foi introduzida uma abordagem cognitiva, tendo como precursor Van Dijk (1970). Nesta fase, a concepção de texto é tomada acompanhada de recursos cognitivos, resultando da ativação de processos mentais. Como esclarecimento adicional Capistrano Junior e Elias (2019) salientam que:

Em uma visão voltada para a integração entre o texto e a sua função comunicativa, reveladora das intenções dos sujeitos, a LT parte do pressuposto de que todo fazer é acompanhado de processos de ordem cognitiva, uma vez que os sujeitos mobilizam on-line diversos sistemas de conhecimento no processamento textual. (CAPISTRANO JUNIOR E ELIAS, 2019, p. 99).

Ainda prosseguindo dentro de cautelosas definições, ganha devida relevância a abordagem sociocognitiva e interacional, por considerar que os processos mentais de ordem cognitiva resultam de operações colaborativas, que ocorrem na mente dos indivíduos junto às ações de interação por eles praticadas. De acordo com Marcuschi (1998a), conforme citado por Bentes (2012), foi nessa fase que a competência textual deixa de ser o centro de interesse e passa o lugar para a noção de textualidade, com direcionamento para a interação entre os interlocutores. Também o contexto ganhou relevância por estar relacionado

aos elementos externos à língua, que, por sua vez, vem a ser compreendida como um sistema dentro de um contexto comunicativo. Como bem apresenta Koch: “o contexto constrói-se, em grande parte, na própria interação”. (2009, p. 32). A autora então esclarece que:

Portanto, na concepção interacional (dialógica) da língua, na qual os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e por ele são construídos. A produção de linguagem constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal. (KOCH, 2009, p. 32-33)

Em razão do interesse pelo aspecto sociointeracional da linguagem, Koch (2014) explicita que nesta época despontaram pesquisas quanto à progressão temática, à coerência, aos tipos textuais, aos mecanismos de conexão semânticos, pragmáticos e discursivos, bem como outros fatores ligados ao processamento textual, como os gêneros, a hipertextualidade, a intertextualidade, a referenciação, dentre outros.

Prosseguindo dentro da perspectiva sociocognitivo-interacionista, de acordo com Cavalcante e Custódio Filho “estudar cientificamente o texto, portanto, pressupõe o compromisso de levar a sério a temática das relações entre usos efetivos, aparato interdiscursivo e cognição interacionalmente situada”. (2010, p. 56). Em consonância com esta afirmação, os autores reforçam que o panorama atual dos estudos do texto envolvem questões relacionadas a “propósito”, “coerência”, “conhecimento” e “contexto”, portanto consideram que “o texto emerge de um evento no qual os sujeitos são vistos como agentes sociais que levam em consideração o contexto sociocomunicativo, histórico e cultural para a construção de sentidos.” (2010, p. 58). Assim, também para complementar, seguimos com a definição proposta por Koch e Elias (2017, p. 15):

Na verdade, o texto é um objeto complexo que envolve não apenas operações linguísticas como também cognitivas, sociais e interacionais. Isso quer dizer que na produção e compreensão de um

texto não basta o conhecimento da língua, é preciso também considerar conhecimentos de mundo, da cultura em que vivemos, das formas de interagir em sociedade.

Sob essa perspectiva, a LT despontou cientificamente passando por fases contundentes, que permeiam, além das concepções de texto, questões relacionadas a seu funcionamento, aos processos e estratégias de produção textual, até chegar à abordagem sociocognitivista e interacional, que envolve a manutenção tópica, a referenciação, a intertextualidade, a inferência, a metadiscursividade, e também a retextualização enquanto processo de produção textual, dos quais veremos adiante. De certo que há muito a se pontuar nestas fases, sobretudo se levar em consideração todo o arcabouço teórico conquistado sobre as várias concepções de texto e a dinâmica de sua evolução dentro das ciências da linguagem.

Diante dos rumos tomados pela Linguística Textual, sobretudo no cenário brasileiro, a perspectiva sociocognitiva interacional da linguagem tem orientado pesquisas com vistas a analisar produções textuais nas diversas esferas de criação, recepção e circulação. Essa perspectiva também orienta a presente tese, pois nos proporciona vislumbrar o texto com um *status* situado muito além de frases ou palavras, mas como manifestação de linguagens, cujos mecanismos articulatórios podem ser investigados à luz de sua complexidade, com viés interdisciplinar tão caro aos estudos linguísticos.

Atualmente, a concepção de texto tem sido ampliada dentro de uma abordagem multissistêmica e multimodal, na qual são considerados junto a elaboração textual, os elementos linguísticos, visuais, sonoros, cognitivos, culturais entre outros fatores, o que problematiza a extensão da materialidade textual para além da primazia do verbal. Essa visão mais ampla permite que nas pesquisas contemporâneas da LT seja possível a investigação de diferentes situações de interação.

Diante da sua complexidade constitutiva, e das emergentes produções, os estudos do texto orientados pela LT, assumem uma dimensão interdisciplinar. Assim, coadunamos com Cavalcante e Custódio Filho (2010), que consideram



a importância da definição do objeto de pesquisa, pois é dele que se determinam ou se percebem, implícita ou explicitamente, os pressupostos basilares de uma dada teoria, bem como de onde se partiu e onde se quis chegar, com possibilidade de analisar os fenômenos ou critérios determinantes na construção de paradigmas.

Portanto, em razão da necessidade de ajustar o conceito de texto ao interesse da presente pesquisa, conjuntamente recorreremos às concepções de texto abarcadas pelos pressupostos da teoria sociosemiótica da multimodalidade. Segundo Gualberto e Kress (2018), os textos são complexos multimodais, constituídos por mais de um modo, sendo estes os recursos materiais que tornam evidentes o significado e a representação de sinais.

De tudo quanto precede, estamos constantemente desafiados a nos deslocar de abordagens tradicionais e assumir perspectivas que atendam às textualidades contemporâneas, cada vez mais dinâmicas e diversificadas. Portanto, adotamos para análise a compreensão de texto quanto a sua completude de sistemas, pois não vislumbramos sua composição de forma fragmentada, mas sim multifacetado e multimodal.

O texto como evento envolve a relação entre sujeito e realidade conectada a aspectos sociais, culturais e interacionais, portanto toma dimensões cada vez mais dinâmicas dentro de relações intersubjetivas. O processamento textual assume uma dimensionalidade irrestrita, sendo possível observá-lo de qualquer ângulo, seja o cognitivo, o interacional ou multimodal. Seguindo essas concepções, adotamos, conforme Pimenta e Santos:

“a concepção dialógica na constituição do texto, o espaço interativo que se abre para várias vozes, buscando, agora, agregar a noção de tessitura do texto por fios semióticos disponíveis numa determinada cultura, cujos significados emergem em ambientes sociais e interações sociais. (PIMENTA E SANTOS, 2017, p.390)

Notadamente, é desafiador centralizar uma definição para o evento texto, bem como empreender uma análise sem que se tenha um recorte teórico metodológico definido. O que se propõe diante dessa problemática é transitar

entre consensos e rupturas, para dentre elas se consubstanciar uma práxis que se projeta no alcance de diversos eventos textuais.

### 1.1 A PREMISSA DA RETEXTUALIZAÇÃO

Ao entrar em uma sala de cinema e ter o primeiro contato com o filme espanhol *Blancanieves* (2012) do diretor e roteirista Pablo Berger, o que seria apenas mais um momento de fruição com a sétima arte, torna-se uma experiência surpreendente diante da proposta de análise que envolve os estudos linguísticos e a linguagem cinematográfica. Ao fixar o olhar para a construção textual apresentada, no que tange às possíveis similaridades e diferenças com o clássico conto de fadas *Branca de Neve e os sete anões*, popularmente produzido em formato de animação pelo estúdio Walt Disney, veio a despertar instigações quanto ao trabalho ali desenvolvido.

As primeiras reflexões levaram a observar a correlação existente com um roteiro pré-definido. Sobretudo, diante do empenho na criação de personagens, de cenários vinculados à construção do imaginário, visto a complexidade em manter vínculos que não se rompem, bem como elos contextuais que firmem todo o processo de criação textual/artístico, enfim, toda a narrativa ficcional que foi reformulada atendendo às semioses que configuram a linguagem fílmica.

Estas observações surgem antes de tudo de uma questão espacial, pois manifestam-se a partir do contato com obras consagradas que despertam o incômodo em saber, de que ponto partiu? e aonde se quis chegar?. Assim é o trabalho do retextualizador que muito contribui trazendo um paradigma para se pensar a criação textual, pois abre caminho e convida para visitar o fruto de sua *mise-en-scène*.

Ao trazer à baila a Linguística Textual, de perspectiva sociocognitiva e interacional, como base teórica contemplativa da manifesta interação entre as linguagens produzidas no texto fílmico *Blancanieves* (2012), o fenômeno da retextualização passa a ser adequado a este processo, pois configura o

empreendimento do que seja uma textualização, reconstruída ou reformulada em um novo evento textual discursivo. A retextualização engendra uma série de transformações de linguagens por meio das multissemioses que permitem rupturas na forma estrutural e contedística do texto, em virtude da sua abrangência que circunscreve complexos arranjos de linguagens.

Certamente a película espanhola *Blancanieves*, de Pablo Berger (2012), partindo do conto que *a priori* se constituiu no cinema fantástico de animação, e permeia o imaginário do espectador, não se trata apenas de uma recriação para atender à indústria cinematográfica, mas sim de uma proposta que incide na busca por revitalizar o cinema mudo através de uma narrativa ficcional. Deslumbrante aos olhos dos amantes da sétima arte, este filme traz consigo uma riqueza espetacular de elementos verbo-visuais que são representados na narrativa, com novo elenco, novo roteiro, nova cenografia, abrindo espaço para questões culturais, históricas, poéticas e ideológicas.

O que seria então a retextualização? Um espaço de ação? de criação? de argumentação? um novo, mas não acabado, ou acabado? um evento dinâmico em constante transformação que se habilita a gerar fecundamente outros eventos, do qual o texto e o discurso são instrumentos de deslocamento de atos de linguagens? atos que se movimentam, que se articulam entre gêneros, entre campos discursivos, entre temáticas emblemáticas, que se apoderam de obras para criar um novo, ou visitar o antigo?.

Sem dúvida, uma abordagem mais sistemática da retextualização se faz necessária, pois requer um empenho analítico em termos de fusão que não se prende ao ideal, a uma versão fiel, mas transformadora. Retextualizar implica comprometimento com a obra base, pois é dela que surge a influência para o novo (o outro). Portanto, no escopo da Linguística Textual, o estudo da retextualização motivou a presente pesquisa, por ser uma experiência estética que desperta inquietações de cunho textual e discursivo.

Para se compreender este processo é necessário observar os dois polos, sem um não há o outro, não há partilha, não há interação, não há uma nulidade,

pois a escolha do que motiva é movida por marcas intencionais. Não há uma neutralidade, um isolamento do texto-base, mas sim um diálogo intertextual que se estabelece, se fortifica, do qual são extraídas as paixões e os estímulos.

Podemos dizer que há um processo colaborativo, pois com as complexas transformações é perceptível observar a relação de textualidade que se estabelece e fomenta a essência criadora, trazendo visibilidade aos elementos textuais envolvidos, direcionando o olhar no momento em que o texto-base ressurgem em um novo ambiente textual discursivo.

Importa destacar que é de liberdade autoral que o retextualizador utiliza recursos da linguagem para manter essa troca de elementos significativos, fazendo um esforço para conversão de perspectivas verbo-imagéticas, porém a seleção e o emprego de signos devem ser realizados adequadamente, para que este intercâmbio deixe flutuar os pontos de vista que se entrecruzam. Um fato instigante é a acuidade do retextualizador que se manifesta e torna pertinente destacar as questões de sua autoria, pois há uma intervenção ao criar o novo, deixando marcas provenientes de fatores de textualidade responsáveis pela materialização da arquitetura textual.

Os matizes autorais denotam pontos de vista, no caso em análise, o texto-base que é o filme de animação editado por Walt Disney é repleto de intencionalidade, pois visa cumprir uma tarefa, emitir uma mensagem, valorar um contexto, conquistar um espaço de diálogo com seu espectador. No retextualizado, em particular *Blancanieves* (2012), que retoma e revigora o cinema mudo, tende a manter um elo ao que o inspirou, para que, com fidelidade ou não, seja sublinhado o cerne/o núcleo narrativo.

No fruto de uma retextualização, o diálogo intertextual que se estabelece é movente, uma vez que surgem mecanismos textuais discursivos variados, sobretudo a partir de fenômenos como a construção dos referentes dispostos de forma categorizada e recategorizada nos quadros cênicos, formulados em elementos constitutivos da narrativa textual discursiva. Em eventos que o retextualizador maneja de forma produtiva as diferentes semioses, com o

cruzamento de informações multimodais, pontua-se que o processo de significação encontra fronteiras bem demarcadas, por zonas de aproximação e confrontos. Consideramos esta assertiva um aspecto de grande relevância que, portanto, nos debruçaremos a comprovar mais adiante no capítulo destinado à análise.

Portanto, se faz necessário retomar o posicionamento da retextualização dentro do escopo da LT e assim entender seus processos de análise, bem como buscar uma equivalência e possíveis ressignificações das fases operantes até então catalogadas. Sabendo da complexidade de elaboração no ato de retextualizar, as reflexões aqui propostas não se esgotam à medida que o interesse nessa temática se faz crescer, pois, diante das urgências epistemológicas que se tem vivido no espaço da produção textual, é necessário analisar dados como o gênero, o estilo, a busca por um público alvo, os códigos utilizados, o contexto da ação, a categorização dos objetos-de-discurso, bem como a manutenção tópica.

Muito além de transformações no enredo ficcional, em *Blancanieves* (2012) percebe-se uma pertinência analítica quanto aos elementos multimodais que os aproximam ou distanciam em termos de expressividade estética. É da retextualização e seu *modus operandi* que a presente tese busca encontrar o diálogo entre linguística e a Teoria do Cinema, pelas múltiplas leituras engendradas no texto fílmico.

### **1.1.1 Processos de retextualização sob a perspectiva da multimodalidade**

A retextualização embora esteja presente nas práticas comunicativas desde os primórdios da história da humanidade, sobretudo, interligada aos eventos do cotidiano que envolvem ações de linguagem, ainda é pouco estudada no meio acadêmico.

Neste cenário, as produções retextualizadas necessitam ser pesquisadas com maior afinco, a fim de subsidiar a importante relação que existe no seu

processo de construção. Com ênfase em textos que circulam nas esferas comunicativas, principalmente os que se manifestam pela existência de mais de um modo semiótico, vale-se, portanto, da necessidade de observar que cada modalidade precisa ser lida e interpretada para se chegar à compreensão dos encadeamentos discursivos. Essa ideia reflete e refrata a notória vivacidade das produções textuais contemporâneas, pois: “texto é linguagem em uso, confecciona-se numa rede de nós e malhas de linguagem e cultura e se desdobra numa cena de leitura que não cessa de o reinventar.” (ALMEIDA, 2012, p. 12).

O surgimento do termo retextualização veio a ser trabalhado na tese de doutoramento de Neusa Travaglia, intitulada *A tradução numa perspectiva textual*, defendida em 1993 na Universidade de São Paulo. Posteriormente em 2003, a autora publicou o livro *Tradução e Retextualização – a tradução numa perspectiva textual*. Ao teorizar a tradução como retextualização, sua hipótese básica consistiu em explicar que a retextualização tem equivalência à tradução que ocorre de uma língua para outra, mais precisamente que:

A produção do original é desta forma uma textualização, uma “*mise en texte*” e a produção da tradução é uma retextualização, produção de um novo/mesmo texto em uma língua diferente daquela em que foi originalmente concebido. (TRAVAGLIA, 2003, p. 10).

A autora defende que no processo tradutório é pertinente considerar a intencionalidade comunicativa do tradutor, visto ser uma atividade dinâmica, geradora de sentidos, de caráter interacional, pois o texto não surge de um “ponto fixo” e não é construído de maneira desordenada, mas sim com propósitos que se estabelecem de forma dinâmica, variável, que evolui dentro situações dialógicas.

A partir da pesquisa defendida por Travaglia (1993/2003), em seguida surgiram novos trabalhos, a exemplo o do professor Luiz Antonio Marcuschi (2001), que desenvolveu com maestria uma linha similar de entendimento, porém com outra perspectiva, pois o autor focaliza a ocorrência desse fenômeno em textos de uma mesma língua, abordando com ênfase a relação entre a oralidade e a

escrita, e sua intercambialidade. Conforme postula Marcuschi em seu livro *Da fala para escrita: atividades de retextualização* (2010, p. 16), retextualização: “é a passagem de um texto para outro e pode ocorrer do oral para o oral, do escrito para o escrito, do escrito para o oral e do oral para o escrito”. Importante frisar que o linguista empenhou-se em esclarecer que não há uma relação de superioridade entre a modalidade oral ou escrita da língua, mas sim especificidades e que cada uma se desenvolve no curso das práticas comunicativas.

Seguindo essa tendência, novas pesquisas foram desenvolvidas. No contexto pedagógico ganhou notoriedade o trabalho da professora Maria de Lourdes Meirelles Matêncio (2001) junto ao grupo de pesquisa “Estratégias de (re)textualização na oralidade e na escrita”, em que desenvolveu e coordenou o projeto “Retextualização de textos acadêmicos: leitura, produção de textos e construção de conhecimentos”, seu trabalho debruçou-se sobre o fenômeno da retextualização visto a partir da leitura e escrita de textos acadêmicos.

No referido projeto, a docente explicita que retextualizar consiste em produzir: “um novo texto a partir de um texto-base, pressupondo-se que essa atividade envolve tanto relações entre gêneros e textos – o fenômeno da intertextualidade – quanto relações entre discursos – a interdiscursividade.” (MATÊNCIO, 2002, p. 111). Conforme defende a professora em seus escritos, a retextualização é uma atividade essencial para o desenvolvimento do ensino/aprendizagem dos graduandos, pois, com essa prática, desenvolvem a compreensão de conceitos e a aquisição de saberes científicos a partir de leituras de textos em sua área, retextualizados em gêneros como o resumo e a resenha.

Ainda no campo do ensino e do trabalho com os gêneros textuais, a professora Regina Lúcia Péret Dell’Isola, publicou o livro *Retextualização de gêneros escritos* (2007), com a proposta de relacionar teoria e prática. A autora destaca a importância das atividades de retextualização, que favorecem a produção textual. Algumas etapas desse processo precisam ser observadas, assim, além da leitura, ganha destaque a identificação do gênero, a observação das

características do texto lido, e com primazia o processo de compreensão, pois é necessário um entendimento prévio do que se disse ou quis dizer, bem como do que foi escrito e seu potencial efeito de sentido, evitando problemas no plano da coerência. Embora tenha se empenhado em pesquisar textos retextualizados nas práticas escolares, a autora esclarece que: “a retextualização não deve ser vista como tarefa artificial que ocorre apenas em exercícios escolares, ao contrário, é fato comum na vida cotidiana.” (DELL’ISOLA, 2007, p. 37).

Instigada pelo interesse em investigar a retextualização em textos verbo-visuais, durante a realização do meu mestrado dediquei-me a analisar o processo de retextualização do gênero teatro, para as histórias em quadrinhos. Em 2013, apresentei minha dissertação intitulada: “Retextualização e referenciação: uma análise do objeto- de-discurso em *Romeu e Julieta* de Shakespeare e nos quadrinhos de Mauricio de Sousa”. Com esse trabalho considerei que as particularidades multimodais dos gêneros textuais que compõem o *corpus*, possibilitaram ao retextualizador empreender modificações de natureza linguística e discursiva, sobretudo recriando o conteúdo estético do texto-base ao empregar modos e recursos visuais para efetuar seu projeto.

A dinâmica dessas produções atende a mecanismos dos usos linguísticos diante das mudanças que ocorrem na sociedade pós-moderna, visando aos diferentes registros do uso da língua, a contextos sociais, históricos e culturais, bem como à plasticidade dos gêneros textuais discursivos. Um exemplo para ilustrar o que seria esse fenômeno são os antigos recitais de textos poéticos, da cultura popular e ou folclóricos declamados em praças públicas, que, a cada nova enunciação, se transformavam à medida que eram contados entre gerações, rompendo tradições culturais e históricas, cedendo lugar à criatividade e autonomia de cada narrador. Conforme postula Marcuschi (2010, p. 48):

Atividades de retextualização são rotinas usuais altamente automatizadas, mas não mecânicas, que se apresentam como ações aparentemente não problemáticas, já que lidamos com elas o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa



intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos.

“Retextualização é um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem compreendidos da relação oralidade-escrita.” (MARCUSCHI, 2010, p.46). Conforme podemos verificar, encontramos na fala do autor uma lacuna, a qual pretendemos preencher, pois, ao pensar nestas relações, é tangível destacar que as propostas teórico-metodológicas até então desenvolvidas não sustentam a análise de textos como os inseridos em produções multimodais e sua relação entre si, caso do texto fílmico.

Compreende-se por multimodal, a junção de elementos sógnicos que compõem o texto e colaboram na produção de sentidos, sendo estes: a linguagem verbal, a gráfica, as ilustrações, a iluminação, a escolha das cores, da fonte, os sons, os gestos e as expressões faciais, isto é, os aspectos representativos da linguagem realizados entre atores envolvidos em uma ação comunicativa. De acordo com Kress e van Leeuwen (2001, p.4) “os textos multimodais são vistos como produção de significados em múltiplas articulações”.<sup>1</sup>

Para isso, diante das pesquisas já desenvolvidas, encontramos nos estudos de Marcuschi (2010), um suporte teórico metodológico que norteia a presente necessidade diante de um gênero textual cuja estrutura é composta de elementos dizíveis, audíveis e imagéticos. Voltados para o que segue além oralidade-escrita, vemos que a relação sincrética existente entre os vários elementos dentro da esfera textual, se juntam para um mesmo fim comunicativo, sendo, portanto, complexas as estratégias textuais, discursivas e dialógicas que se estabelecem entre eles.

Adicionalmente pontuamos que, com base nas reflexões de Marcuschi (2003), assumimos a diferença entre cinema e filme quanto às acepções de suporte e

---

<sup>1</sup> Nossa tradução para: [...] “we see multimodal text as making meaning in multiple articulations” Kress e van Leeuwen (2001, p.4).

gênero. Seguindo o autor “intuitivamente, entendemos como suporte de um gênero um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto. (MARCUSCHI, 2003, p. 11)”, entretanto o mesmo não definiu ser o cinema um suporte ou não, mas ser propriamente um ambiente ou instituição, assim manteremos o mesmo entendimento. Enquanto o filme pode ser considerado um gênero, uma vez que: “os gêneros são os textos da vida diária com padrões sócio-comunicativos característicos definidos por sua composição, objetivos enunciativos e estilo, realizados por forças históricas, sociais, institucionais e tecnológicas.” (MARCUSCHI, 2003, p. 16, 17).

Diante dos aspectos envolvidos na retextualização centrados na língua falada e escrita, Marcuschi (2010) salienta a existência de complementações peculiares para o entendimento necessário a esta atividade. Para isso, o autor pontua a necessidade de um tratamento mais específico, vindo a se pautar no trabalho da linguista francesa Rey-Debove que, ao tratar do *continuum* oral-escrito no francês, dispôs de quatro parâmetros de análise (forma e substância; conteúdo e expressão) que colaboraram para identificar a existência de quatro níveis de relação entre essas modalidades, de acordo com Marcuschi (2010, p. 50 *apud* Rey-Debove, 1996, p. 75-76), sendo eles:

(1) *nível da substância da expressão*: diz respeito à materialidade linguística e considera a correspondência entre letra e som, podendo tratar também de questões idioletais e dialetais;

(2) *nível da forma da expressão*: neste caso consideram-se os signos falados e os signos escritos, situando aqui a distinção entre a forma do grafema (a grafia usual) e do fonema na realização fonética (a pronúncia);

(3) *nível da forma do conteúdo*: consideram-se, aqui, as relações entre as unidades significantes (expressões, itens lexicais ou sintagmas) orais e as correspondentes unidades significantes na escrita que operam como sinônimas no plano da própria língua tal como dicionarizada, mas de realização diferente na fala e na escrita;

(4) *nível da substância do conteúdo*: em que se dão realizações linguísticas que se equivalem do ponto de vista pragmático, isto é, do uso situacional e contextual específico.

As observações propostas pela autora francesa, utilizadas por Marcuschi (2010), subsidiaram esclarecimentos quanto às possibilidades de análise ligadas a questões como a materialidade linguística, a passagem de um código para outro, ao grau de complexidade do fenômeno, bem como reforçam questões que diferenciam atividades como transcrição, adaptação e retextualização. Acrescentamos sob nosso entendimento mais um nível de relação envolvendo o *continuum* multimodal-multimodal.

(5) *nível da representação semiótica*: em que se encontram a presença e a interface entre os modos constituintes da linguagem, sendo o oral, o escrito, o sonoro e o imagético, orquestrados no plano textual.

De fato, transcrever ou transcodificar diz respeito à passagem de um código para outro e está relacionada à materialidade linguística, mas não chega a ser uma retextualização, pois apenas promove uma simples interpretação gráfica do significante, somente uma passagem, em alguns momentos pode ser um passo inicial, a exemplo quando ocorre introdução ou eliminação de elementos no decorrer desse processo, como a mudança nas pontuações. Marcuschi (2010), traz um diferente entendimento para os casos de adaptação, por ser uma transformação que ocorre através de alguns fatores citados, sendo assim considerada uma espécie de retextualização.

É pertinente salientar que cada manifestação textual possui a sua especificidade por ter arranjos particulares, podendo ter zonas de aproximação ou distanciamentos, que emergem no complexo ato de retextualizar. Estando diante de um texto fílmico, objeto de análise específico, que em sua constituição multimodal fornece ao seu produtor uma ampla relação de propriedades, através do diferente sistema de significação, insurgem novas perspectivas de observação.

Para tanto, baseamos-nos no que traz Marcuschi quanto às relações de semelhança e diferença entre a língua falada e a escrita. Logo, com a proposta de modificar a perspectiva de observação, que parte do deslocamento da forma (códigos e sistemas) para o processo (realizações, discursos), indo além do código, Marcuschi destaca a relevância das seguintes variáveis intervenientes (2010, p. 54):

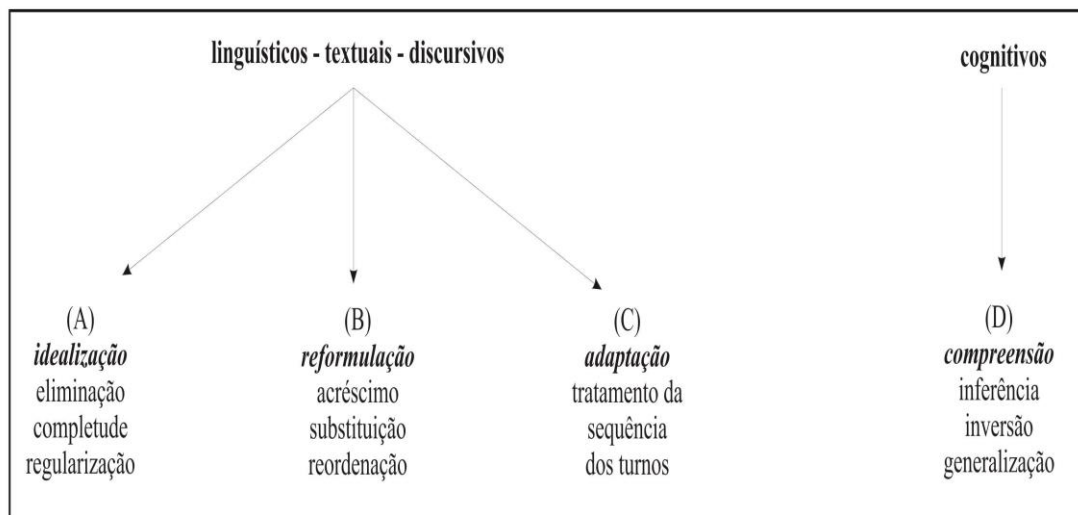
(1) *o propósito ou objetivo da retextualização*: dependendo da finalidade de uma transformação podem ocorrer mudanças acentuadas no nível da linguagem do texto;

(2) *a relação entre o produtor textual do texto original e o transformador*: um texto pode ser feito ou refeito pela mesma pessoa que produziu o original ou por outra;

(3) *a relação tipológica entre o gênero textual original e o gênero da retextualização*: a transformação de um gênero textual falado para o mesmo gênero textual escrito, por exemplo, a narrativa oral passada para uma narrativa escrita, produz modificações menos drásticas que de um gênero a outro;

(4) *os propósitos de formulação típicos de cada modalidade*: trata-se da questão das estratégias de produção textual vinculadas a cada modalidade.

Enfim, diante dessas considerações teóricas, é necessário ressaltar que Marcuschi (2010) elaborou um esquema para sistematizar como se evidenciam as operações de retextualização na passagem do texto oral para o escrito, do qual partiremos para atender às especificidades encontradas no *corpus* de nossa pesquisa, em tela o texto fílmico. Assim, conforme quadro abaixo desenvolvido pelo autor é possível identificar os diversos aspectos a serem observados nos processo de retextualização.



Quadro 1: Aspectos envolvidos nos processos de retextualização  
 Fonte: Marcuschi (2010, p. 69)

O quadro apresentado é um esquema, do qual iremos nos apropriar como norte para a análise do texto fílmico, por conter operações linguísticas-textuais-discursivas nos blocos A (atividades de idealização: eliminação, completude e regularização); B (atividades de reformulação: acréscimo, substituição e reordenação) e C (atividades de adaptação: tratamento da seqüência dos turnos).

Estão presentes também os aspectos cognitivos no bloco D (compreensão: inferências, inversão e generalização). De um modo geral, ganham destaque os elementos cognitivos envolvidos na compreensão, haja vista que o diálogo existente entre o texto-base e o retextualizado requer um tratamento específico do processo pragmático da recontextualização em ambos os textos.

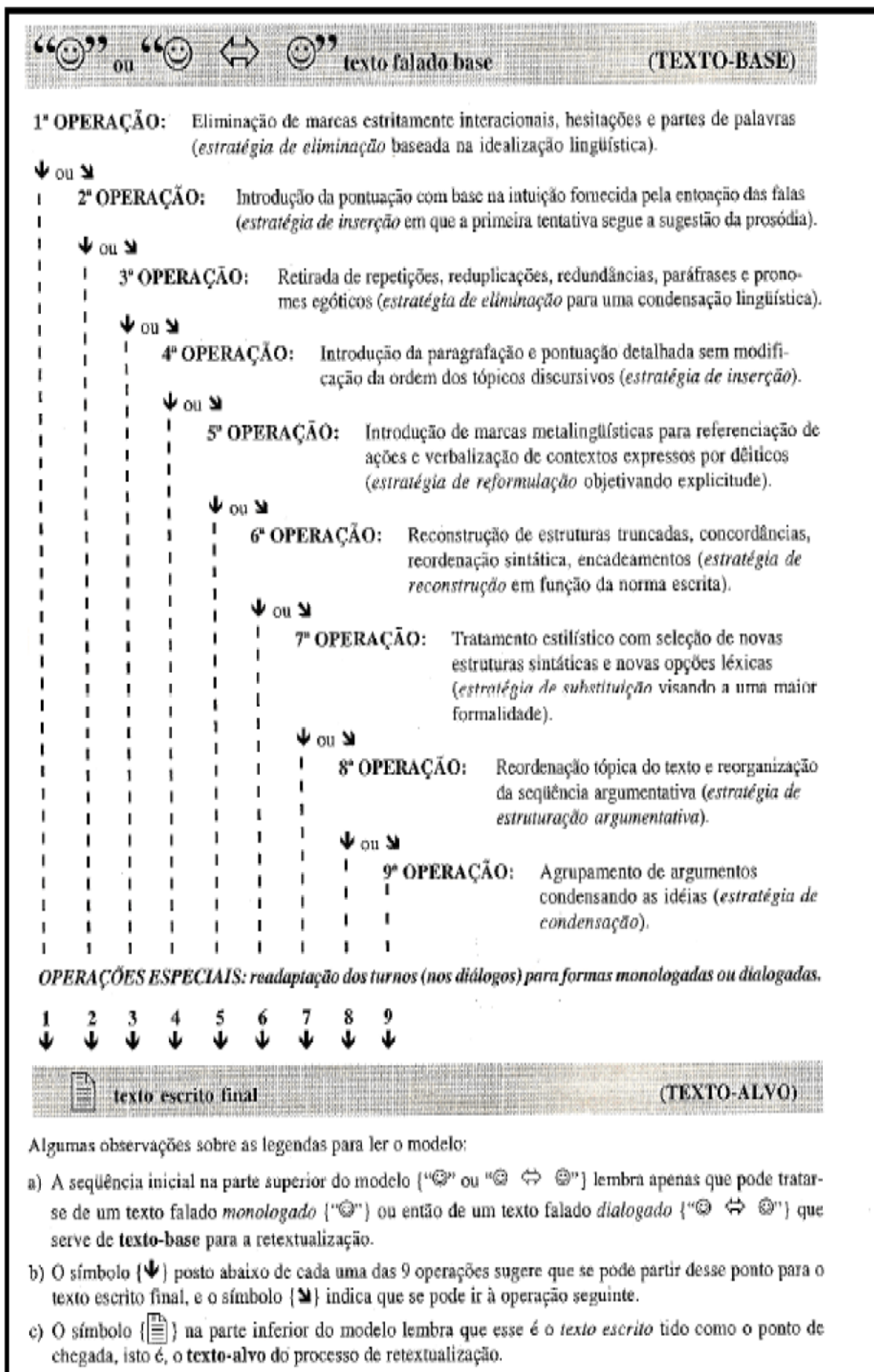
Assim ao retextualizar terá que observar se o que apresenta como “dado”, ou como “velho” terá condições de fornecer ancoragem à compreensão e à interpretação para o novo leitor, uma vez que este participa de uma outra cultura, de um outro contexto situacional, tem outros conhecimentos e talvez não partilhe da mesma esfera de conhecimento de mundo do produtor do original (TRAVAGLIA, 2003, p. 83).

Nessa medida, a tarefa do retextualizador é ter sensibilidade quanto às correspondências entre as estruturas que ligam seu trabalho ao texto-base,

possibilitando a continuidade do funcionamento cognitivo, discursivo e interativo da linguagem manifestada, mediante o emprego dos princípios de textualidade que, embora venham a atender a necessidades específicas de cada evento textual, dialogam entre si para se tornarem compreensíveis ao seu interlocutor.

Todavia, Marcuschi (2010) esclarece que não é uma tarefa simples fazer a distinção entre as operações linguísticas-textuais-discursivas, deixando-as de um lado, e operações cognitivas, de outro. Contudo, diante da temeridade em construir um modelo que represente as operações de retextualização, devido a sua fragilidade, o autor desenvolveu um diagrama que serve de modelo à investigação das operações textuais-discursivas.

O diagrama é composto por nove operações, que auxiliam na compreensão do processo de retextualização. Estas aparecem divididas em dois conjuntos, sendo: (I) - As operações de 1 a 4, seguem as regras de regularização e idealização; (II) – As operações de 5 a 9 seguem as regras de transformação, estas são que mais caracterizam a retextualização por provocar mudanças mais significativas no texto-base. Conforme representado no quadro a seguir:



Quadro 2: Modelo das operações textual-discursivas na passagem do texto oral para o escrito.  
Fonte: Marcuschi (2010, p. 75)

---

*As operações de regularização e idealização*

---

Na primeira operação é possível contemplar o material fônico do texto falado, o que possibilita sua relação ao texto fílmico por conter as interações entre os sujeitos e suas marcas conversacionais. Sobre o fluxo das falas é possível visualizar a ocorrência representativa das estratégias de eliminação de marcas estritamente interacionais, que ocorrem em detrimento do processo de retextualização, ao sair da instância verbal para serem representadas pela gestualidade dos personagens. Assim, as expressões linguísticas podem ser silenciadas nas palavras, mas mencionadas pela performatividade.

A segunda operação, que remete à estratégia de inserção de pontuação, indica que: “é a sensação de que não se pode escrever sem pontuar, pois do contrário não se entende”. (MARCUSCHI, 2010, p. 78). Neste procedimento encontra-se o emprego da pontuação gráfica para representar o nível prosódico, como as entonações da fala.

Na terceira operação é observada a eliminação de redundâncias informacionais, de repetições, autocorreções e reformulações parafrásticas. Por ter como objeto de análise o texto retextualizado em uma produção do cinema mudo, há de sobressair o plano visual, em que em certos casos a fala ou escrita tende a ser condensada, se comparado ao texto que o originou a passar para a representação imagética.

Na quarta operação é observada a introdução paragrafática, que não implica uma reordenação tópica que esteja unida à pontuação, mas está relacionada ao agrupamento do conteúdo, que pode iniciar uma nova proposta temática no tópico narrativo. Quanto à inserção de novas propostas temáticas no texto retextualizado, que também será objeto de análise, é possível encontrar modificações acentuadas que circundam o núcleo narrativo; tendo como exemplo o filme *Blancanieves* (2012), em que no enredo ficcional ocorre uma ambientalização diferente do texto-base, sendo, portanto, identificado o agrupamento de conteúdo por critérios de sincronização entre as imagens e sua legenda, por se tratar de um texto fílmico em formato mudo.



---

*As operações de transformação*

---

As operações de 05 a 09, correspondem a um modelo para tratamento de natureza sintática, semântica, pragmática e cognitiva, não sendo sua aplicação facilmente evidenciada quando sua ocorrência se der de forma isolada. Assim, aparecem subdividas da seguinte maneira:

Na operação 05 predominam as atividades de *substituição* e *reordenação* de natureza pragmática com vistas a evidenciar os referentes ou a orientação espacial. As marcas extralinguísticas se sobressaem em situações como as que necessitam cuidado com a referenciação, o uso das anáforas e dos dêiticos.

Na operação 06 predominam as atividades de *substituição* e *reordenação* de natureza morfossintática, com a ocorrência de transformação de enunciados e reordenação sintática e tópicas. Neste aspecto é visualizada a articulação lexical de acordo com o conteúdo sintático, morfológico e semântico, em virtude da proposta a ser defendida no plano da retextualização, dada a necessidade de empreender ajustes, conforme o contexto temático.

Nas operações 07 e 08 encontram-se evidenciados problemas relativos ao fenômeno cognitivo da interpretação que, por sua especificidade, requerem um modelo específico pois “para transformar é necessário compreender o texto” (MARCUSCHI, 2010, p. 86). A retextualização pode ocorrer mesmo que haja comprometimento compreensivo, entretanto vindo a ser problemática.

Na operação 07, referente ao tratamento estilístico e à seleção de novas estruturas sintáticas, o autor afirma que uma escolha sintática equivale a uma escolha semântica, precisando estar empregadas de maneira coerente para não comprometer o plano da compreensão. A aplicação dessa operação é caracterizada pela substituição de estruturas sintáticas e lexicais, que permitem identificar a elaboração do gênero retextualizado, quanto a formalidades e estilos que orientam o propósito comunicativo.

A operação 08 requer mais estratégia por parte do retextualizador para a reorganização da sequência argumentativa. Por desenvolver uma retextualização mais global sem exigência de detalhes informacionais, está próxima da operação 09, que também está ligada ao agrupamento argumentativo.

Conforme pode ser visto, Marcuschi (2010) deixa evidenciado que este modelo não contempla fenômenos como o da compreensão, como consta no quadro 01 referente ao aspecto (D). Da mesma forma, não especifica o que traz o aspecto (C) quanto às operações relativas ao tratamento dos turnos.

Mesmo diante dessas lacunas, é considerável a pertinência metodológica do diagrama desenhado pelo linguista, porém, para atender a análise do *corpus* selecionado, é necessário produzir adaptações em sua operacionalidade, para então encontrar no fluxo dessas operações, o possível alargamento das fronteiras que vislumbram as hipóteses levantadas diante da arquitetura textual engendrada na linguagem cinematográfica.

Além das operações textuais-discursivas na passagem do texto oral para o texto escrito, o linguista traz o que denomina de operações especiais, por estarem diretamente relacionadas à readaptação de turnos. Sendo este uma complementação ao modelo proposto no diagrama (quadro 2), Marcuschi (2010) sugere que seja tomado este conjunto apenas como apoio ao já proposto e não como algo novo, pois em uma atividade analítica da retextualização não é obrigatório o emprego ou mesmo a sequência de todas as operações.

<b>TÉCNICA I: manutenção dos turnos</b>	Transposição dos turnos tal como produzidos, abolindo as sobreposições e seguindo, no geral, as mesmas operações 1-5 do modelo, mas com uma seqüenciação por falantes, introduzindo segmentos encadeadores a título de contextualização, podendo haver fusão de turnos, sobretudo os repetidos.
<b>TÉCNICA II:</b>	<b>transformação dos turnos em citação de fala</b>
	Eliminação dos turnos com acentuada manutenção das falas num texto sem a estrutura dialógica geral, mas com indicação precisa de autoria das falas e com a aplicação das operações 1-6 do modelo.
<b>TÉCNICA III:</b>	<b>transformação dos turnos em citação de conteúdo</b>
	Eliminação dos turnos e introdução generalizada das formas do discurso indireto, com citação de conteúdos através dos verbos <b>dicendi</b> e surgimento de um texto totalmente monologado, com grande reordenação dos conteúdos e do léxico, aplicando-se as operações 1-9 do modelo.

Quadro 3: Operações especiais envolvidas no tratamento dos turnos de fala nas atividades de retextualização.

Fonte: Marcuschi (2010, p. 89)

Como podem ser notados, os quadros apresentados por Marcuschi (2010) possibilitam ter uma visão mais acentuada dos processos empreendidos em uma retextualização, entretanto devendo ser consideradas as especificidades de cada atividade e sua influência tanto na estrutura textual quanto no conteúdo retextualizado. Estas operações podem colaborar na análise da linguagem cinematográfica, pois o tratamento dos turnos, pertinentes à oralidade, são representados pela capacidade comunicativa que os personagens demonstram, sobretudo, através de gestos faciais e movimentos corporais. Assim, somados o plano dizível ao visível ganham notoriedade a manutenção e a transformação dos turnos, que se instauram nas estratégias discursivas envolvidas na retextualização.

No que tangencia a presente tese, em um nível macroestrutural, em se tratando da proposta analítica de um processo com mudança significativa do texto-base, é pertinente a observação de fenômenos como a intertextualidade e a referência, tão caros à Linguística Textual. O espaço produzido pelo retextualizador tende a ganhar vivacidade sónica à medida que permite a captação visual de elementos linguísticos, tais como os princípios de textualidade que, em sua medida, vêm a ser representados no plano imagético pela natureza icônica das imagens em sua representação plástica, o que eleva a relevância desta tese, no tocante à ressignificação da atividade retextualizadora tão constante nas práticas linguísticas e sociais.

Nas próximas seções serão apresentados, no âmbito teórico, estudos sobre intertextualidade e referenciação, articulados no processamento da prática envolvida na tessitura textual da qual resulta a retextualização do *corpus* privilegiado nesta tese.

## 1.2 INTERTEXTUALIDADE: TEXTOS EM MOVIMENTO

Pensar no fenômeno da intertextualidade metaforicamente como representação de textos que se movimentam, é buscar no âmago da criação textual o que motiva e dá direção à sua produção de sentido. Afinal, de qual sentido busca-se fazer referência quando se dispõem a estudar um ato retextualizado, fruto de uma linguagem rica em influências que embalam aspectos linguísticos, literários, culturais, presentes em um evento textual e discursivo de estrutura multimodal?. Para isso, torna-se pertinente trazer a ideia do movimento, como sendo representante das possíveis transformações que engendram a retextualização, tendo na intertextualidade um estímulo provocador de variantes que permitem um olhar dinâmico para o núcleo que circunda a esfera textual.

A intertextualidade é um conceito caro aos estudos da retextualização, por ser o fio condutor de um movimento que tanto retroage ao seu protótipo como se inclina e impulsiona a ação e a interação do fluxo textual, constituente em suas variáveis intervenientes. Diante desse entendimento, é pertinente apresentarmos o conceito deste termo assim como tem sido exposto nos estudos linguísticos, sua origem e a perspectiva que melhor se encaixa na tese proposta, que vislumbra o fenômeno da retextualização focalizando a abordagem da multimodalidade.

Sob a influência do dialogismo bakhtiniano, o conceito de intertextualidade germinou com publicações atreladas aos estudos literários de Julia Kristeva, tema trabalhado com maestria em sua obra *Introdução à semáanse*<sup>2</sup> (1969). Segundo a própria autora (1974, p. 64) “todo texto se constrói como um

---

<sup>2</sup>Original em francês: KRISTEVA, *Seméiotike Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”.

Percebe-se a forte atuação da obra de Mikhail Bakhtin que, de certo modo, não apresentou o termo intertextualidade ao trabalhar a força dialógica das palavras e dos textos, mas indicou como uma bússola a direção para se compreender a multiplicidade de sentido que o texto toma ao assumir uma dimensão polifônica, ao carregar diferentes vozes, ao defender posicionamentos de si e de outrem, atrelados à noção de alteridade<sup>3</sup>.

Destarte, Kristeva apresenta como intertextualidade o que Bakhtin discorre como dialogismo. Em ressalva, Fiorin (2017) reforça que se deve evitar o possível equivoco de compreender a intertextualidade como substituta do conceito de dialogismo, mas sim é preciso compreender a intertextualidade como uma denominação dada às relações dialógicas que compõem o interior da materialidade linguística entre textos, porém: “para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga” (FIORIN, 2017, p. 58).

A crítica francesa Tiphane Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), associa o emprego do termo à noção de memória, trazendo à baila reflexões não somente no sentido de resgate de textos, mas sim de uma escritura que se movimenta entre o antigo e o novo. A autora corrobora com o entendimento de Kristeva de que a intertextualidade compreende a ideia de relação e transposição em textos literários. Também segue orientação do entendimento bakhtiniano acerca da notoriedade do reconhecimento da voz do outro no texto, pelas noções de polifonia e dialogismo.

Conforme visto, o conceito de intertextualidade, ao surgir, esteve ligado a textos literários, sendo extenso a outras áreas que tomam a produção textual como objeto de interesse, concernente aos estudos de diferentes textos,

---

<sup>3</sup> A noção de alteridade mencionada pauta-se na ótica bakhtiniana em *A Estética da Criação Verbal* (2000) e consiste no princípio da necessidade de perceber e considerar o outro para que o eu seja constituído e construído, assim o outro fundamenta o dizer do eu.

gêneros e estilos. Diante da proposta teórica que sustenta a presente tese, é preciso direcionar o olhar sobre a intertextualidade no interior da Linguística Textual que também adota a perspectiva bakhtiniana (1929), seguindo o entendimento de que um texto (enunciado) está sempre em diálogo com outros textos, não podendo haver dissociação.

Consoante Kristeva (1969/1974), que compreende o aspecto movente dos textos inseridos na dinâmica social, como um fator dialógico de reciprocidade que perpassa a noção de texto como unidade fechada. Para tanto Koch (2008, p.11) afirma que:

...se pretendemos lançar um olhar sobre o fenômeno da intertextualidade, faz-se necessário ter claro em mente o conceito de texto sobre o qual iremos debruçar, já que esse conceito não é de consenso não só entre as diferentes disciplinas teóricas que o tomam como objeto, mas, inclusive no interior da Linguística Textual, pelo fato de, nas várias etapas de seu desenvolvimento, ter ele passado por uma série de transformações, conforme a perspectiva adotada em cada momento.

Seguindo o que foi explicitado no início deste capítulo, dentre as várias concepções de texto que fundamentam os pressupostos da Linguística Textual, aderimos a vertente sociocognitiva-interacional, que parte da interação entre os atores sociais na constituição de atividades linguísticas e envolvem aspectos sociais, culturais e interacionais que fomentam a construção de sentidos. Reafirmamos, portanto, que a abordagem conceitual de texto que nos orienta o concebe como um evento (BEAUGRANDE, 1997), do qual é vislumbrada a singularidade dos elementos que lhe conferem sentido a cada nova situação enunciativa. Também, por envolver a conexão de ações linguísticas, cognitivas e sociais para além de construtos unicamente verbais, estando interconectados aos demais registros da linguagem, dando ao texto um caráter multissistêmico e multifuncional.

No que tange a intertextualidade enquanto princípio de construção textual de sentidos, lançamos um olhar mais atento, pois consideramos ser um fator constitutivo de produções retextualizadas, devido a sua presença marcante para retomada do texto-base, sendo importante acrescentar que:

“A intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos.” (KOCH, 2009, p. 42).

Com *status* privilegiado, em virtude da sua complexidade, este princípio é bem demarcado por apresentar tipos diferentes de manifestação em eventos textuais, que são analisados com primor no trabalho das pesquisadoras Koch, Bentes e Cavalcante, na obra *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2008), vindo a ser classificado no formato *lato* e *stricto sensu* e suas devidas categorizações.

Do ponto de vista *lato sensu*, são retomadas proposições da crítica literária Julia Kristeva (1974), quanto ao seu sentido amplo metaforicamente representado como um “mosaico de citações”. Este conceito se orienta pelas noções de dialogismo e polifonia, sendo demarcados de forma visível, bastando que haja remissões a outras vozes, embora de forma indireta, todavia sendo necessário um empenho maior na memória discursiva em termos cognitivos, históricos ou culturais, pois em geral, apresenta recortes textuais a serem retomados.

As autoras discorrem que a intertextualidade *stricto sensu*, ou apenas intertextualidade, é identificada quando um texto “[...] está inserido em outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. [...]” (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p. 17). Assim, assumindo características próprias, é possível distinguir as seguintes tipologias: **intertextualidade temática**: caracteriza-se pela partilha do conteúdo ou tema abordado e pode ser encontrada entre textos inseridos em uma mesma área de conhecimento, sejam literários ou não, entre notícias do domínio jornalístico que se entrecruzam, entre representações de uma mesma peça teatral; **intertextualidade estilística**: pode ocorrer quando o autor, de forma intencional, repete, parodia ou imita estilos variados, a exemplo de um determinado gênero ou domínio discursivo, ou de segmentos sociais representantes de comunidades linguísticas, como os dialetos, a linguagem

bíblica, os jargões profissionais; **intertextualidade explícita**: de forma diferente, a intertextualidade explícita é captada pela presença da fonte do intertexto, exemplo deste tipo ocorre em resumos, resenhas, menções e citações com identificação de autoria e data do respectivo texto; **intertextualidade implícita**: ocorre quando é introduzido no texto um intertexto alheio, sem que haja menção que explicita a fonte. Neste caso, o produtor textual intenciona que seu interlocutor reconheça a presença do intertexto, pela ativação de elementos em sua memória discursiva e caso essa leitura não ocorra, pode-se ter um prejuízo na construção de sentido, como nas paráfrases e o no plágio que comprometem a indicação de autoria.

Ainda sob o viés da intertextualidade implícita as autoras mencionam a noção de *détournement* formulada por Grésillon e Maingueneau (1984), termo que “consiste em produzir um enunciado que possui marcas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque de provérbios conhecidos.” (p. 114)<sup>4</sup>. Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007), se ampliar o termo é possível dar conta de uma grande parte de casos de intertextualidade implícita, uma vez que os autores indicam a existência de dois tipos de *détournement*, um deles é o lúdico voltado para a sonoridade das palavras e isento de manobras políticas ou ideológicas, o outro é de tipo militante que:

...visa a dar autoridade a um enunciado (captação) ou a destruir aquela do provérbio em nome de interesses das mais diversas ordens. Aqui, pois, o objetivo é levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele; ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações, ou orientá-lo para um outro sentido, diferente do sentido original. (Koch, Bentes e Cavalcante, 2017, p. 45)

Destacamos e concordamos com o entendimento das autoras, que admitem que todo exemplo de *détournement* é “militante”, sendo em maior ou menor grau, por influenciarem na orientação e na construção de novos sentidos produzidos pelo interlocutor, podendo então ser relacionado às atividade de retextualização, conforme coadunam as autoras ao estenderem esse conceito

---

<sup>4</sup> Nossa tradução para: “le *détournement*, qui consiste à produire un énoncé possédant les marques linguistiques de renonciation proverbiale mais qui n'appartient pas au stock des proverbes reconnus.” (GRÉSILLON, MAINGUENEAU, 1984, p. 114)



às diversas formas de intertextualidade que provocam alterações, ou adulterações no texto-fonte. Ainda, sobre o caráter militante da intertextualidade, convém ressaltar que:

Há que se chamar a atenção ainda para o caráter “militante” da intertextualidade: seja por meio da manipulação de determinados intertextos, seja por meio da manipulação de modelos gerais de produção e recepção dos discursos, a construção de relações entre textos pode provocar uma adesão ao discurso proferido em função, por exemplo, do tipo de formatação produzida: o uso de estruturas narrativas clássicas, como a dos contos de fadas, para se falar de assuntos contemporâneos, é um dos exemplos que podemos apresentar sobre o tipo de construção de autoridade textual proporcionada pela manipulação de um determinado tipo de intertextualidade. (Koch, Bentes e Cavalcante, 2017, p. 146)

Também, a teorização da intertextualidade tem como ponto norteador as reflexões de Gérard Genette em *Palimpsesto: a literatura de segunda mão* (1982/2010)<sup>5</sup>. A princípio o crítico literário francês considerou como transtextualidade “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.10). Todavia, este conceito acaba por ter uma compreensão de alcance abstrato, o que levou a necessidade de relacionar tipologias transtextuais enumeradas a partir da “ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (GENETTE, 2010, p.12), assim foram dispostas em cinco categorias, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Seguindo esta concepção o estudo da intertextualidade vem classificado em dois tipos de relação: a copresença ou intertextualidade propriamente dita e a derivação “hipertextualidade”.

Por estar intimamente ligada à arquitetura do texto, a intertextualidade é tratada de maneira mais restrita, sendo, portanto, “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010, p. 12). Dentre os elementos que identificam esta manifestação, incluem-se, de forma mais explícita e literal, as citações definidas como transcrições exatas de textos e podem aparecer indicadas pelo emprego ou não de aspas, com ou sem

---

<sup>5</sup> GENETTE, G. *Palimpsestes – la littératures au second degree*. Paris: Seuil, 1982.

referências; de forma menos explícita e menos literal, a alusão, que são retomadas indiretas e sutis de outros textos, podendo até mesmo provocar modificações no texto-base, ou ocorrer por meio de expressões referenciais, o que requer maiores esforços de interpretação; e o plágio que são as citações sem o devido crédito da autoria, sendo a forma menos explícita dentre as relações de co-presença.

Ainda, é pertinente destacar que encontramos em Cavalcante e Brito (2011) uma reflexão sobre a proposta de Piègay-Gros (1996)<sup>6</sup>, que retoma os aspectos discutidos por Genette (1982/2010), e reformula com a divisão das relações intertextuais de copresença e derivação. A seguir temos um esquema que ilustra essas relações:



Figura 2: Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010)  
Fonte: Cavalcante (2012, p. 146).

É pontual destacar que Piègay-Gros (1960), quanto às relações de copresença, acrescenta a referência como um subtipo junto à citação, à alusão e ao plágio. Consoante salientam Cavalcante e Brito (2011), não há uma relação de equivalência entre referência e referenciação:

Como relação de copresença, a referência, evidentemente, se utiliza de um processo referencial, mas o fenômeno só se apresenta como intertextual no momento em que o enunciador de um dado texto faz uma remissão direta a certa entidade constante em algum outro texto. (Cavalcante e Brito, 2011, p. 269)

<sup>6</sup> PIÈGAY-GROS, Nathalie. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996.

A referência acrescida por Piègay-Gros (1996), faz menção à retomada explícita de um texto, sem haver necessariamente uma citação, podendo ser pela remissão a personagens, títulos, nomes de autores, ou outros tópicos passíveis de identificação, ainda que não explicita fragmentos textuais. Nesse cenário classificatório alguns analistas apresentam contrapontos e consensos quanto à diferença entre a referência e a alusão, porém para nosso entendimento manteremos a ordem classificatória de Piègay-Gros (1996), seguida por Cavalcante (2012) ao considerar a alusão uma referência indireta, valendo-se de um maior esforço mental para seu reconhecimento.

Também nos valem de Carvalho (2018, p. 35) ao assumir que a alusão comporta a referência, pois:

“fazer referência a uma personagem ou a um trecho implica aludir estritamente à obra inteira e que, para fins de reconhecimento, ambos os fenômenos (alusão e referência) podem apelar em igual medida à memória do coenunciador.”

Da mesma forma pontuam Faria e Brito (2016), que defendem a associação da referência intertextual à alusão, visto que:

Na verdade, a alusão é um tipo de referência mais discreta, já que não é explícita e é indireta, exige mais da memória do leitor, para perceber a relação de um texto com outro nas entrelinhas. Mas, ainda que se considere a alusão mais discreta do que a referência, defendemos que ambas necessitam da busca à memória para recuperar a intertextualidade.

Em termos de explicitude - implicitude, parece-nos que aludir ou referir-se a outro texto são ambos menos explícitos, porque sempre deixam marcas no cotexto. Além disso, vale notar que, ainda que haja diferentes formas mais diretas ou indiretas para se fazer a relação de um texto com outro, alusão e referência não precisam utilizar literalmente partes do texto, como acontece com as citações. (FARIA E BRITO, 2016, p. 119).

Para complementar, no que tange às relações de derivação Piègay-Gros (2010), apresenta a paródia e o pastiche como produções intertextuais, aderindo à divisão proposta por Genette (2010). A autora trata em separado da paródia o travestimento burlesco, como correspondente a transformações mais pontuais ao sentido satírico. A paródia condiz com a transformação de um texto

original, enquanto o pastiche parte da imitação de elemento como o estilo, tipo ou gênero do texto.

Com a proposta de esboçar o quadro analítico proposto por Genette (1982/2010), de maneira que atenda as produções multissemióticas, Cavalcante *at all* (2017) e Carvalho (2018) retomam o trabalho de Nobre (2014)<sup>7</sup> e diferem duas formas distintas de intertextualidade, porém não dissociáveis: as estritas e as amplas. Assim, as intertextualidades estritas são consideradas: “... as relações nas quais se verifica o diálogo entre textos específicos, ou porque existem partes de um texto presentes em outro, ou porque um texto sofreu modificações e se transformou em outro.” (Cavalcante *at all*, 2017, p. 13).

A intertextualidade estrita pode ocorrer por uma relação de co-presença, sendo por citação literal; por parafraseamento de conteúdos; por alusão (uma menção indireta), ou por derivação, transformação de algum aspecto que modifique um texto específico (forma, estilo ou conteúdo), sem que comprometa elementos presentes no texto-base. No que concerne à definição das intertextualidades amplas, assim são apresentadas pelas autoras:

Conforme mencionamos, entendemos por intertextualidade ampla o diálogo tangível entre um texto e um conjunto de textos. Dá-se pela imitação de parâmetro(s) genérico(s) e/ou de estilo(s) de autor(es), bem como pelas alusões não a textos particulares. Esse tipo de intertextualidade se diferencia qualitativamente da intertextualidade estrita porque não é possível atribuir a intertextualidade a um único texto-fonte a que se recorreu. (CAVALCANTE *at all*, 2017, p. 17).

Ainda prosseguindo, Laurent Jenny em *A estratégia da forma* (1979) salienta como é delicada a busca por identificar as fronteiras da intertextualidade, e indaga a que ponto é possível delimitar a presença de um texto em outro, se é para ser tratada da mesma maneira a citação, as alusões e o plágio. Diante desta problemática, o autor sugere que:

Deste fenômeno distinguir-se-á a presença num texto duma simples alusão ou reminiscência, isto sempre que se verifica o

---

<sup>7</sup> NOBRE, K. C. *Crítérios classificatórios para processos intertextuais*. 2014. 128 f. Tese (Doutorado em linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a de título de elemento paradigmático. (JENNY, 1979, p. 14)

A respeito da reflexão proposta por Jenny (1979) quanto ao limite fronteirístico que se estabelece no diálogo entre textos, tem-se na intertextualidade um princípio preponderante para análise de produções retextualizadas. Como esta atividade é propriamente dita uma estratégia de produção bastante fecunda, que envolve diferentes tipos textuais, gêneros, estilos e discursos, a intertextualidade é um recurso amplamente presente em sua formulação, haja vista que se processa com atributos para além dos lexemas, pois somam-se aos elementos contextuais, permitindo que o retextualizador inove em sua produção.

É possível então encontrar diversas categorias intertextuais em um mesmo evento enunciativo, o que fundamenta a complexidade do espaço limítrofe compreendido entre os intertextos. Dessa forma, compreendemos a ideia de que: “na intertextualidade não há fronteiras, não há linha divisória entre o eu e o outro, não há ruptura. Intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante.” (DISCINI, 2004, p.11).

Em suma, pensar na intertextualidade em uma análise comparativa é levar em conta os diversos aspectos desse fenômeno, pois em momentos distintos é possível encontrar traços temáticos, estilísticos, referente à ocorrência, característicos de um intertexto. Um exemplo é o próprio *corpus* de análise aqui disposto, sendo o texto fílmico *Blancanieves* (2012) o espaço em que se encontram duas materialidades linguísticas, composto pela própria composição de autoria e direção do cineasta Pablo Berger e pela retextualização do texto fílmico de animação *Branca de Neve e os sete anões* do Walt Disney (2009).

Diante dessa remodelagem textual discursiva dialogicamente expressa, fruto de uma sensibilidade que toca o retextualizador, a intertextualidade influencia o plano da compreensão. Acerca dessa influência elevamos o plano investigativo que subsidia a presente tese, pois temos a intertextualidade como elemento

constituente da retextualização, sendo de grande valia terem suas facetas reveladas para identificar a multiplicidade significativa que alavanca a obra retextualizada.

### 1.3 REFERENCIAÇÃO: A PARALAXE DOS OBJETOS-DE-DISCURSO

A proposta deste tópico é estender o olhar sobre o fenômeno da referenciação que ocorre no processo de retextualização, em destaque na linguagem cinematográfica, observando o objeto-de-discurso em movimento, em deslocamento, que sai de um imaginário e entra em outro. Para tanto, buscamos no conceito de paralaxe, tão rico aos estudos das ciências físicas, neurológicas e no campo das artes plásticas e filosóficas, um norte para fomentar uma reflexão do potencial transformador que o ponto de vista traz a processos como a retextualização oriunda de relações intertextuais.

Então, o que seria a paralaxe? E por que relacioná-la à referenciação? O termo paralaxe, segundo o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, significa: “deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação” (2001, p. 2128). Disso, é possível compreender que um mesmo objeto se modifica em sua constituição e sofre influências diversas, a depender do seu observador. Em termos linguísticos, esta dinâmica se estabelece de acordo com a noção do ponto de vista, que é construído dentro de um repertório de conhecimentos adquiridos, e por critérios como a intencionalidade na busca de uma produção de sentido. Assim por sua vez, a paralaxe gera possíveis alternâncias nesse objeto observado.

No trabalho investigativo sobre a Teoria do Ponto de Vista, nos respaldamos em Alain Rabatel. Em sua obra *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa* (2016) o autor nos permite pensar a referenciação pelo ponto de vista do sujeito, considerando desde a sua percepção à representação mental do objeto referenciado.

Em sua forma geral, o PDV define-se pelos meios linguísticos pelos quais um sujeito considera um objeto, em todos os sentidos do termo considerar. Quer o sujeito seja singular ou coletivo. Quanto ao objeto,

ele pode corresponder a um objeto concreto, certamente, mas também a um personagem, uma situação, uma noção ou acontecimento, porque, em todos os casos, trata-se de objetos de discurso. (RABATEL, 2016, p. 30)

Em seu entendimento, Rabatel explicita que a construção desse referente pode se dar de forma explícita ou implícita no discurso, definindo o enunciador enquanto sujeito modal, pois. “A referenciação não é jamais neutra, mesmo quando os enunciadores avaliam, modalizam ou comentam o menos possível” (2016, p. 104). Logo, a referenciação permite localizar a presença do enunciador em um discurso, inclusive pela ausência de marcas identificadoras (*eu-aqui-agora*), bem como precisar as relações deste enunciador com o locutor e seu posicionamento quer seja de acordo, desacordo ou neutralidade.

Portanto, pautados na perspectiva sociocognitiva e interacional da Linguística Textual, ligamos o efeito paralático à construção dos objetos-de-discurso, pois os modos como os referentes são categorizados e recategorizados indicam um ponto de vista que evidencia uma dimensão dialógica, rodeado de intencionalidades expressivas que dizem respeito às potencialidades linguísticas, culturais, cognitivas e interacionais que sustentam e direcionam este olhar.

Isto significa dizer que a relação do sujeito com as instâncias que povoam seu discurso pode ser detectada a partir dos “objetos-de-discurso”, assim como os ajustes que o próprio locutor opera seu ponto-de-vista. Por essa razão, a construção dos objetos-de-discurso homologa traços de um diálogo interior do sujeito enunciador consigo mesmo e com os outros, desempenhando papel importante na orientação argumentativa do texto. Com base nisso, partimos do pressuposto de que os objetos-de-discurso são reveladores de pontos de vista, e seu modo de apresentação é um meio pelo qual se pode apreender a subjetividade. (CORTEZ E KOCH, 2013, p. 10)

Com foco na retextualização segundo Coelho (2013), percebemos que os meios de se relacionar com os objetos-de-discurso são diferentes em relação ao texto-base, a depender do gênero, do propósito discursivo, e de toda uma realidade contextual, o que influencia no ponto de vista sob o objeto criado. Assim, na articulação dos processos referenciais, é nítido que o direcionamento tomado leva em consideração as experiências, as significâncias manifestas pelos sujeitos sociais e suas diferentes posturas. Dessa maneira é pertinente

salientar as marcas do conhecimento partilhado que influenciam na referenciação.

Em todo texto/discurso, o enunciador constrói a referência com base numa interpretação do mundo real, recategorizando a informação precedente ao acrescentar novas predicções, disponíveis, em diferentes medidas, no conhecimento das pessoas, à medida que transcorre a interação. Por esse aporte de informação nova, o enunciador conduz o destinatário (que coparticipa dessa construção, sendo, por isso, um coenunciador) a uma reinterpretação ou refocalização do elemento referido. Pelas estratégias de recategorização, a imagem do referente que o coenunciador constrói em sua memória vai evoluindo à medida que se desenvolve o discurso. (CAVALCANTE E SANTOS, 2012, p. 660)

Destarte, a paralaxe pode ser alusiva à referenciação, quando se está diante de um texto-base e outro retextualizado, considerando como exemplo o contexto da obra fílmica, trabalhada nesta tese, que permite uma análise comparativa, pois o fenômeno da “referenciação paralática” figura como um processo que se estabelece a partir do ponto de observação e de seu observador, o que reflete e refrata a categorização e a recategorização dos objetos-de-discurso híbridos e multimodalmente constituídos.

O termo “referenciação paralática” surgiu a partir das instigações após leitura de trabalhos no campo da literatura e da filosofia motivados pelas reflexões de Slavoj Žižek em sua obra *A visão em paralaxe* (2008). Segundo o autor a definição padrão de paralaxe é: “o deslocamento aparente de um objeto (mudança de sua posição em relação ao fundo) causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão” (p. 32). Ainda, em um viés linguístico de cunho cognitivo, assim como no filosófico ressaltado pelo autor “a diferença observada não é simplesmente ‘subjética’, em razão do fato de que o mesmo objeto que existe ‘lá fora’ é visto a partir de duas posturas ou pontos de vistas diferentes” (p. 32). Conforme representamos na figura seguinte:



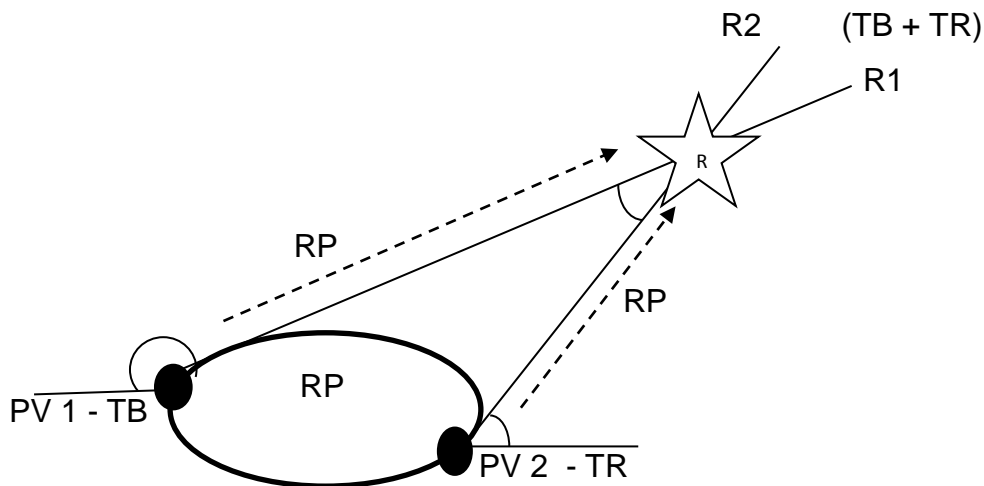


Figura 3: Referenciação paralática  
 Fonte: (produção nossa)

Na figura 02 o R é o referente que está sendo observado/construído sob o ângulo PV 1 (Ponto de vista 01), que consideramos ser o posicionamento do enunciador no texto-base TB. No decorrer do processo de produção textual esse mesmo referente é deslocado em relação ao ângulo PV 2 (Ponto de vista 02), posicionamento que se encontra outro enunciador, vindo o referente a ser categorizado e recategorizado no que chamamos de processo de referenciação paralática.

O deslocamento aparente do referente entre os pontos TB e TR é o que consideramos movimento paralático e ocorre representado pelo círculo, espaço dinâmico que envolve os fenômenos linguísticos da tessitura textual. O movimento paralático ocorre em relação à mudança de posição do enunciador e consiste na modificação da realidade conforme o ponto de vista adotado, sob influência de sua intencionalidade textual e discursiva. Portanto, compreendemos que o ponto de observação é o lugar social que cada sujeito ocupa e dele forma sua base de conhecimentos, despontando por estratégias de categorização e recategorização.

Esse deslocamento tem origem nos aspectos relacionados ao enunciador e envolve todo percurso que o referente passa na esfera intratextual e entre um evento e outro (intertextual). Assim, temos o enunciador produtor do TB no qual

coloca a sua visão sobre o referente e temos posteriormente outro enunciador que terá contato com este referente e seguindo seus propósitos transferirá seu PDV ao retextualizá-lo.

O ponto de vista na linguagem narrativa cinematográfica é macro-estrutural, pois se refere ao filme por inteiro, por isso é importante cada detalhe que é operado pelo retextualizador. No âmbito da narrativa cinematográfica, o enunciador constrói o referente desde a produção do roteiro, na escolha do cenário e do figurino. Em textos multimodais essa referenciação paralática é representada também pelos elementos imagéticos. No caso do cinema a fala dos personagens, os feixes de luz, a iluminação, as cores e suas definições, a própria gestualidade ou expressão facial dos personagens conduzem para essa categorização e recategorização. Conforme ilustrado na figura 03 buscamos elucidar como ocorre na produção cinematográfica, objeto de análise na presente pesquisa, a ressignificação de um referente retextualizado.

### **1.3.1 Atos de referenciação: categorização e recategorização**

Na pauta da Linguística Textual o fenômeno da referenciação ocupa um lugar ímpar, de extensa manifestação teórica devido ao interesse que tem despertado em pesquisadores da área, como Aphothéloz (2003), Mondada e Dubois (1995/2003), Koch (2004, 2005, 2008), Marcuschi (2005, 2007, 2008), Ciulla (2008), Cavalcante (2003, 2011), dentre outros que têm enriquecido esta fortuna crítica, quanto à relação entre língua, mundo e significação.

Compreender como a língua refere as coisas do mundo tem sido um ponto chave de discussões entre linguistas e filósofos. O interesse se sobressai por ser este um fenômeno que pode ser observado em diferentes discursos, seja o científico, o jurídico, o literário, estando relacionado aos aspectos cognitivos dos usos da linguagem na representação das coisas do mundo, isto é, na definição do que seja a realidade<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Segundo pontua Mônica Cavalcante: “a questão da realidade, ou do que são entidades do mundo real, foi o que mais instigou o pensamento filosófico da Grécia antiga, numa tentativa primeira de contrapor a verdade ao mito, ao fictício, ao imaginário.” (2011, p. 22)

Para o progresso nos estudos linguísticos, Mondada e Dubois (1995/2003) colaboraram ao definir que referenciação diferencia-se do simples ato de referenciar, pois não se limita apenas a rotular as coisas ou pessoas de um mundo preexistente, mas, sim, implica diretamente nas ações dos sujeitos social e culturalmente situados. Isso sob práticas discursivas e cognitivas ao construir sua visão pública de mundo, sendo esta influenciada e formulada com base nas atividades contextuais, nas quais estão inseridos estes sujeitos.

Autores como Marcuschi (2008) e Koch (2011) corroboram com Mondada e Dubois (1995) e se debruçam em explicar que o referente é fabricado na práxis ou prática social e está presente na linguagem como um evento de ordem cognitiva e perceptual, enquanto a referenciação é uma atividade sócio-cognitiva-discursiva, em que a realidade se manifesta pela interação dos sujeitos com o mundo, partindo do pressuposto de que a realidade é extramental, influenciada pelas interpretações que o sujeito adquire ao interagir com o entorno cultural, social e físico. Assim, o que era dado como referência passou a ser concebido como referenciação, processo que distancia o referente da simples representação de mundo, passando a ser constituído como objeto-de-discurso<sup>9</sup>.

Os objetos-de-discurso não se confundem com a realidade extralingüística, mas (re) constroem-na no próprio processo de interação. Ou seja: a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos nossos mundos por meio da interação com o entorno físico, social e cultural. (KOCH, 2009, p. 61).

Nesse âmbito é possível compreender que os objetos-de-discurso são construídos ao curso de uma negociação dos falantes em uma situação interacional: “isso significa dizer que é essencialmente na interação (interpessoal ou com o texto) que se constrói o sentido” (MARCUSCHI, 2008, p. 140). Fato este que marca a atividade de retextualização, pois para se

---

<sup>9</sup> Diferentes autores optam por esta compreensão terminológica dicotômica, entretanto, embora tenhamos optado por utilizar a expressão objeto-de-discurso, tomaremos o termo referente como semelhante, podendo ser alternado ao curso deste trabalho. Esta opção é consoante aos estudos de Cavalcante (2011) que conceitua referente como sendo entidades construídas mentalmente quando um texto é enunciado, são realidades abstratas e realizam-se por expressões referenciais.

alcançar uma coerência ao final deste processo, é necessário observar pontos estratégicos que levam à reformulação textual, sobretudo por demonstrar como o retextualizador, ao se apoiar em um universo textual basilar, demonstra sua compreensão de mundo, associando informações ao criar um contexto diferenciado.

A esse respeito tomamos o posicionamento de Mondada e Dubois relacionado às categorias selecionadas para a construção dos objetos-de-discurso, que são elaborados ao curso da prática retextualizadora, visto que:

...as categorias e os objetos-de-discurso pelos quais os sujeitos compreendem o mundo não são nem preexistentes, nem dados, mas se elaboram no curso de suas atividades, transformando-os a partir de contextos. Neste caso, as categorias e objetos-de-discurso são marcadas por uma instabilidade constitutiva, observável através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não-verbais, nas negociações dentro da interação. (MONDADA E DUBOIS, 2003, p. 17)

É possível, então, perceber que os objetos-de-discurso não são categorias exclusivas, pois podem ser reconsiderados por recursos linguísticos, discursivos e cognitivos, ficando, portanto, à disposição dos sujeitos interpretantes. Seguindo esse princípio, insta postular que, no interior das ações de linguagem, é marcante a influência de fatores extralinguísticos na formulação dos objetos-de-discurso, sendo forte a relação entre linguagem, mundo e pensamento nas interações realizadas no discurso (MARCUSCHI, 2008). Também, é pontual ressaltar que a preponderância de artefatos históricos, culturais, sociais inter-relacionados colaboram na construção dos referentes, com devida orientação de esforços cognitivos de interação, pois:

As categorias utilizadas para descrever o mundo mudam, por sua vez, sincrônica e diacronicamente: quer seja em discursos comuns ou em discursos científicos, elas são múltiplas e inconstantes; são controversas antes de serem fixadas normativa ou historicamente. (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 22).

Ainda sobre a alternância e instabilidade das categorias empregadas no decurso da referenciação, importa destacar que Koch e Marcuschi (1998) reforçam que a realidade não é construída subjetivamente, mas elaborada no

decurso discursivo por elementos de origem cultural, social e histórico ligados ao uso da língua ao reconstruir o próprio real. O emprego dessas categorias, no que tange ao funcionamento da cadeia referencial dentro de um evento de texto, envolve operações básicas, em um movimento dinâmico que ora estabiliza, ora modifica a arquitetura textual.

Para entender este processo, nos orientamos pela clássica explicação de Koch (2009, p. 62) que assim define as operações básicas que envolvem as estratégias de referenciação. **1. Construção/ ativação:** operação pela qual um “objeto” textual até então não mencionado é introduzido, passando a preencher um nóculo (“endereço” cognitivo, locação) na rede conceitual do modelo de mundo textual: a expressão linguística que o representa é posta em foco na memória de trabalho, de tal forma que esse “objeto” fica saliente no modelo; **2. Reconstrução/reativação:** operação pela qual um nóculo já presente na memória discursiva é reintroduzido na memória operacional, por meio de uma forma referencial, de modo que o objeto-de-discurso permanece saliente (o nóculo continua em foco); **3. Desfocalização/desativação:** operação que ocorre quando um novo objeto-de-discurso é introduzido, passando a ocupar a posição focal. O objeto é retirado podendo voltar à posição focal a qualquer momento; ou seja, ele continua disponível para utilização imediata na memória dos interlocutores.

Koch e Elias (2017) nomeiam a referenciação como sendo a criação de um tema e a sua retomada dentro da construção textual na busca da produção de sentido, do qual intenciona seu produtor. Da seguinte maneira as autoras explicam esse movimento de repetição (continuidade ou retroação) e progressão que ocorre nos eventos textuais (2017, p. 87):

1. O referente é construído no texto (sim, porque nós o instituímos como tema/assunto e o fazemos de determinada forma entre tantas outras possíveis);
2. A introdução do referente geralmente ocorre por meio de uma expressão nominal;

3. O referente, uma vez introduzido no texto, se mantém momentaneamente em cena porque a introdução pressupõe a retomada e esses dois movimentos andam juntos: não faz sentido introduzir um objeto sem falar nada sobre ele nem deixá-lo um tempo saliente em nossa memória;
4. A retomada do referente pode acontecer de diferentes formas (pronomes, elipse, formas nominais)
5. A retomada por formas nominais geralmente promove uma transformação (recategorização) no referente;
6. O referente é construído no texto de acordo com o nosso projeto de dizer, por isso deve ser entendido como um objeto do discurso.

Ainda neste seguimento, conforme Ciulla (2008), alguns autores distinguiram esses processos denominando-os de categorização, que é a introdução de um referente no discurso e recategorização quando este referente é reformulado e modificado em suas instâncias de significação.

De certo essa distinção não ocorre de maneira tão simplória, haja vista, se tratar de um complexo sistema de representação que envolve a linguagem, sendo esta um sistema de signos indeterminados em vários níveis (sintático, semântico, morfológico e pragmático) (MARCUSCHI, 2004, p. 4.).

Dessa forma, em Cavalcante (2011), a referenciação atrelada à menção de expressões referenciais, mostra-se dividida em duas possibilidades, a saber: a introdução referencial sendo esta a que ocorre pela primeira vez, sem antes ter sido citada no texto, e as anáforas<sup>10</sup> que remetem à continuidade referencial no universo discursivo, estando perceptíveis por pistas explícitas no contexto. Também é necessário chamar a atenção para a ativação de processos cognitivos por pistas implícitas presentes na memória discursiva dos sujeitos envolvidos na enunciação, uma vez que:

Os elos referenciais vão entrelaçando-se nas representações mentais que os falantes vão elaborando no universo do discurso, compondo

---

<sup>10</sup> A noção de anáfora estudada por Halliday e Hasan (1976) bem como por Koch (1991) em seus diversos trabalhos, apresenta-se intimamente ligada à relação semântica dos itens lexicais como um elemento de coesão de suma relevância na progressão do texto, de forma a fazer remissão coesiva a elementos já inseridos dentro do texto ou do contexto.

verdadeiras cadeias anafóricas. Essa tessitura de elos interligados, coesos, que não se costumam exclusivamente pelo que está explícito no contexto, senão também pelo que se encontra implícito na memória discursiva e que se descobre por inferências, é a condição básica para que uma unidade de coerência se forme na mente de enunciadores e coenunciadores. (CAVALCANTE, 2011, p. 59)

A autora, com sapiência, demonstra as particularidades encontradas em uma progressão referencial. Seguem, portanto os pressupostos norteadores para a compreensão do processo de designação de referentes:

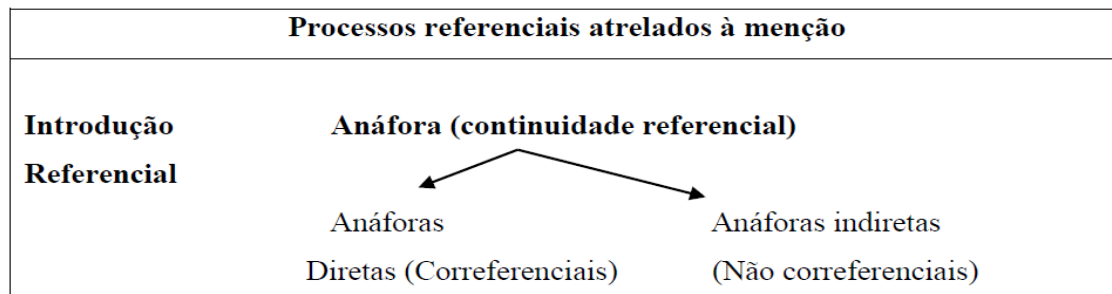
Insta destacar primeiramente as “Introduções referenciais puras (sem continuidade)”, que dizem respeito à ocorrência da introdução referencial sem que haja retomada anafórica ou dêitica no contexto discursivo ou na situação imediata, deixando o seguinte exemplo (1):

*(1) Se um homem bate na mesa e grita, está impondo controle. Se uma mulher faz o mesmo, está perdendo o controle. (Piadas da Internet)*

Com base no exemplo (1), Cavalcante (2003) explica que, por se tratar de uma introdução com função de não-continuidade referencial, é possível vislumbrar que expressões como “um homem”, “na mesa” e “uma mulher” são formas não-anafóricas; bem como por não pressuporem indicadores de tempo/espaço dos interlocutores, são também não-dêiticas.

É conveniente ressaltar que no panorama dos estudos da referenciação, a dêixis ganha particular relevância. Assim Cavalcante (2003, p. 107) identifica: **os dêiticos pessoais** (que apontam para os próprios interlocutores na situação de comunicação), **dêiticos temporais** (pressupõem o tempo em que se dá o ato comunicativo ou o tempo em que a mensagem é enviada); **dêiticos espaciais** (remetem ao lugar em que se acha o enunciador, ou pressupõem esse local); **dêiticos memoriais** (indicam que o referente tem acesso fácil na memória comum dos interlocutores e incentivam o destinatário a buscar ali a informação de que ele precisa). Sobre esse aspecto a autora salienta que os usos dos dêiticos supracitados podem mesclar-se a empregos anafóricos, seguindo uma estratégia textualizadora híbrida. No entanto opta por separá-los, a fim de deixar mais ordenado o quadro classificatório.

Seguindo esse raciocínio associam-se ao conhecido “reino das anáforas” os chamados “processos referenciais atrelados à menção” os quais são ilustrados no quadro abaixo:



Quadro 4: Processos referenciais atrelados à menção:  
Fonte: Cavalcante (2011, p. 60)

De acordo com as explicações de Cavalcante (2011) que consta no quadro 04, para dizer que um referente é introduzido no plano do discurso, é necessário identificar sua aparição no cotexto, sendo pontuadas como introduções referenciais apenas pelo fato de nada aparecer formalmente antes, sem levar em consideração o que vem no momento posterior. No que se refere à aparição das anáforas, “é necessário que as expressões referenciais anafóricas ancorem em pistas do contexto, que podem apontar para trás, ou para frente, ou até para ambas as direções”. (p. 55). Em consideração à atividade referencial, Cavalcante e Brito advogam que não consideram:

a existência de introduções referenciais recategorizadoras, pois entendemos que a função das introduções é apresentar o referente no universo textual. A recategorização se elabora na mente dos interlocutores ao longo da interpretação do texto, por isso a reputamos como um fenômeno peculiar às anáforas. Uma vez introduzidos no texto, os referentes iniciam seu percurso de evolução, orientado por todas as pistas contextuais engatilhadas pelas marcações formais do cotexto, que cerceiam possíveis interpretações não autorizadas (2016, p. 128)

A expressão anafórica homologa os referentes construídos ao longo da tessitura textual. Portanto, iremos nos aprofundar na referenciação anafórica por uma questão didático-metodológica que contempla o plano de análise do presente trabalho, pois objetivamos investigar o processo recategorizador que mais se destaca ao longo do plano textual discursivo focalizado na sequência narrativa do texto fílmico.



Os elos referenciais vão entrelaçando-se nas representações mentais que os falantes vão elaborando no universo do discurso, compondo verdadeiras cadeias anafóricas. Essa tessitura de elos interligados, coesos, que não se costumam exclusivamente pelo que está explícito no contexto, senão também pelo que se encontra implícito na memória discursiva e que se descobre por inferências, é a condição básica para que uma unidade de coerência se forme na mente de enunciadores e coenunciadores. (CAVALCANTE, 2011, p. 59)

A cadeia anafórica abriga as ocorrências diretas também chamadas de correferenciais e as indiretas (não-correferenciais, com ou sem a presença de dêiticos). Importa ressaltar que as redes referenciais são também compostas pelas anáforas rotuladoras e pelo encapsulamento anafórico. Todavia, não iremos nos ater às suas respectivas descrições, por não atenderem à proposta teórica subsidiária da parte analítica. Portanto, por uma questão de objetividade textual, este trabalho debruça-se apenas às anáforas diretas e indiretas e suas respectivas manifestações, sendo classificadas de forma diversificada conforme estudos de Koch (2005), Marcuschi (2005) e Cavalcante (2003/2011).

### ***Anáforas diretas (correferenciais)***

Em geral, postula-se que as *AD* retomam referentes previamente introduzidos, estabelecendo uma relação de co-referência entre anafórico e seu antecedente. Parece haver uma equivalência semântica e, sobretudo, uma identidade referencial entre a anáfora e seu antecedente. Na realidade, a anáfora direta seria uma espécie de substituto do elemento por ela retomado. (MARCUSCHI, 2001, p. 219)

De acordo com Marcuschi (2001), pode-se compreender a anáfora direta como um substituto do elemento que ela retoma. Em sua visão trata-se de um processo de reativação de referentes prévios. O autor, ao se debruçar nas concepções clássicas apresentadas por Milner (1982), Kleiber e Schneidecker (1994)<sup>11</sup>, desenvolve o esquema apresentado a seguir:

---

<sup>11</sup> Obras no original: MILNER, J.-C. (1982). *Ordres et raisons de langue*. Paris: Seuil; KLEIBER, G.; SCHNEDECKER, C.; UJMA, L. (1994). *L'anaphore associative, d'une conception l'autre*. In: SCHNEDECKER, C. et al. (Eds.). (1994). *L'anaphore associative (Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques)*. Paris: Klincksieck. p. 5-64.

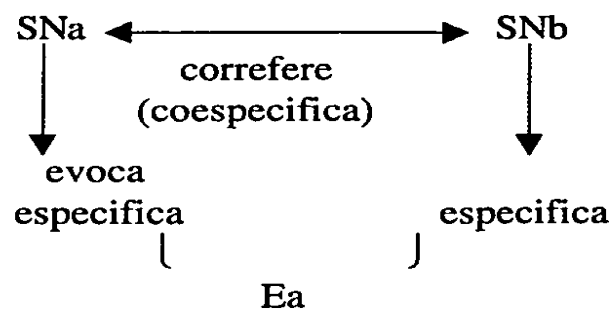


Figura 4: Processamento da Anáfora Direta  
 Fonte: Marcuschi (2001, p. 221)

Marcuschi (2001, p. 221) assim explica o esquema:

Um, *SNa* (um sintagma nominal na função de antecedente) evoca e especifica um referente, sendo que um outro *SNb* (um sintagma ou um pronome na função de anáfora) apenas confere e co-especifica mas não introduz algo diverso. Trata-se de uma reativação. O símbolo *Ea* indica que a especificação referencial é uma só e corresponde ao introduzido inicialmente.

No que tange a classificação apresentada pelos autores, Cavalcante (2003, p. 109), em conformidade com Marcuschi (2001), salienta que a anáfora correferencial (total) envolve os processos em que duas expressões referenciais designam o mesmo referente. Contudo, sem considerar casos em que a expressão anafórica remeta um referente retrospectivamente ou prospectivamente, assim sendo subdivididas em: anáfora correferencial co-significativa<sup>12</sup>, ou sem recategorização (o que diz respeito aos parâmetros de significação e denotação, que envolvem as ocorrências por repetição e por sinonímia) e correferencial recategorizadora (realizada por hiperônimos, por expressão definida, por descrições nominais, por nome genérico, por pronome), ou possivelmente nem uma nem a outra.

Por conseguinte, Cavalcante (2003) esforça-se em destacar que o caso das anáforas parciais, ou co-significativas, não se estabelecem mediante uma

<sup>12</sup> Acerca do conceito de co-significação e seu emprego na presente tese, nos apoiamos na explicação de Cavalcante (2003, p. 109), “O conceito de co-significação é formulado em Marcuschi e Koch (1998) como um correlato da noção de recategorização lexical; trata-se de duas noções mutuamente excludentes. Neste trabalho, consideraremos que haja co-significação somente quando se empregarem repetições ou palavras sinônimas; e que haja recategorização lexical quando uma forma referencial for renomeada no discurso, a fim de se adaptar aos objetivos comunicacionais persuasivos do enunciador (Ier Apothéloz, Reichler-Béguelin, 1997).”

relação de parte-todo, mas, sim, expressam a ideia de um conjunto não-utilitário, uma vez que o núcleo anaforizante se constitui mais por uma questão de ordem estilística do que de economia linguística, sendo identificadas pela presença de um sintagma nominal, por um adjetivo ou numeral quantificador.

### ***Anáfora indireta (não-correferenciais)***

As anáforas indiretas, ou anáforas sem retomada, apresentam classificações diferenciadas por parte de seus estudiosos, das quais nos orientamos pelos postulados de Apothéloz e Reichler-Béguelin (1999), Schwarz (2000), que, por sua vez, subsidiam o entendimento de Koch (2002), Marcuschi (2001) e Cavalcante (2003).<sup>13</sup>

Tentar encontrar uma definição exata para o termo é um tanto complexo, dado a sua proximidade com as anáforas diretas e por outros quesitos que necessitariam de uma explicação mais aprofundada. Todavia, em linhas gerais, a anáfora indireta: “trata-se de uma estratégia endofórica de *ativação* de referentes novos e não de uma *reativação* de referentes já conhecidos, o que constitui um processo de referência implícita”. (MARCUSCHI, 2001, p. 217).

Em palavras de Koch (2011), as anáforas indiretas possuem diferentes classificações, dentre elas: inferenciais, mediatas, profundas, semânticas e associativas. Entende-se, portanto, que a ocorrência deste fenômeno está intimamente relacionada à presença de fatores de ordem semântica (lexical), conceitual (cognitiva) ou processual (textual). Em complemento a essa classificação, apresentamos os esquemas desenvolvidos por Marcuschi (2001):

---

<sup>13</sup> Kleiber (1995) apresenta um estudo de relevância sobre a ocorrência das Anáforas Indiretas, sob uma perspectiva semanticista, trabalha com a classificação de anáfora associativa, que consiste na introdução de um novo referente por uma expressão nominal definida, da qual estaria associada ao léxico (nome) que a constitui. Todavia, pautada em Cavalcante (2011, p. 64) esta classificação torna-se questionável, motivo de não adotarmos sua perspectiva, a medida que: “isola todas as ocorrências de referência indireta realizadas por sintagmas nominais demonstrativos, possessivos, bem como as manifestadas por pronomes pessoais”. Para o autor a ocorrência das *AI* se dá em uma relação lexical marcada no léxico. (Marcuschi, 2001)

### Anáfora Indireta

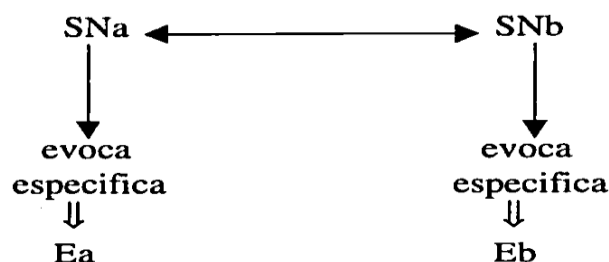


Figura 5: Processamento da Anáfora Indireta  
Fonte: Marcuschi (2001, p. 222)

O autor do esquema assim o explica: Aqui tanto o *SNa* (um sintagma nominal na função de antecedente) como o *SNb* (um sintagma ou um pronome na função de anáfora) especificam e evocam um referente próprio representado, na figura, por *Ea* e *Eb*. A relação referencial entre *Ea* e *Eb* não é aleatória e sim fundamentada cognitiva e discursivamente por algum tipo de associação ou outro aspecto como apontado no modelo seguinte:

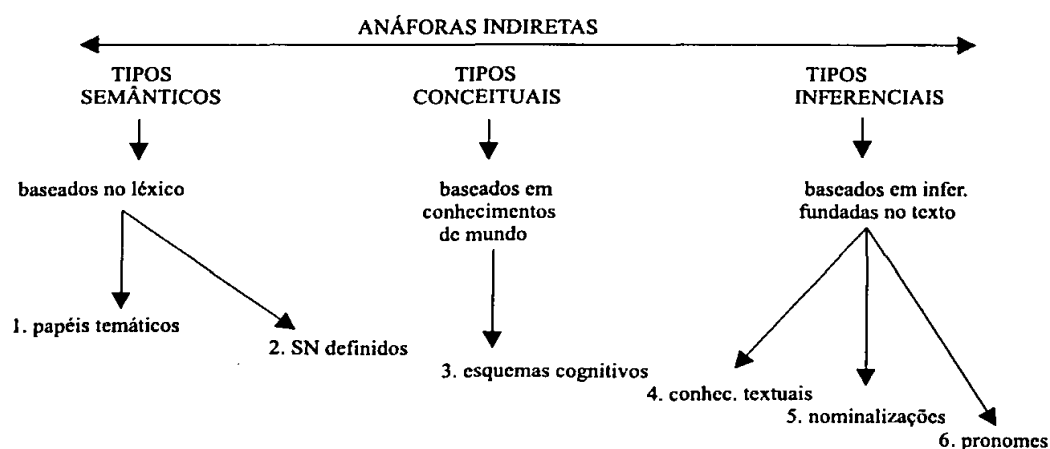


Figura 6: *Continuum* das Anáforas Indiretas  
Fonte: Marcuschi (2001, p. 244)

Como ilustra a figura 6 é nítido observar que as anáforas indiretas sofrem constante influência de elementos de ordem lexical e cognitiva, dada aos tipos semânticos baseados no léxico, aos tipos conceituais baseados em conhecimentos de mundo referente aos esquemas cognitivos e aos tipos inferenciais, que envolvem os conhecimentos textuais, as nominalizações e os pronomes. Deste agrupamento, concordamos com Ciulla (2008), de não impor

uma separação entre as categorizações cognitivas e lexicais, pois, conforme a autora, não há uma separação desses processos, visto que:

Pode acontecer de, em algumas situações, certas categorizações se manifestarem mais explicitamente através de uma palavra em especial, mas todas envolvem um processamento cognitivo, mesmo nas repetições. Por outro lado, para que haja categorização é preciso que ela seja, de algum modo, sinalizada. A questão, nesses casos, é que é preciso seguir indicações dadas por outras expressões do texto e ou por outro elemento compartilhado a que nos remete o entorno discursivo, que nos permite interpretar as categorizações realizadas. Assim, as pistas nos são dadas de vários modos e algumas são mais óbvias (o que também depende de cada falante, da situação, etc.) mas nem por isso são “não cognitivas”; em nossa opinião, todo processo linguístico tem uma relação de interdependência com a cognição. (CIULLA, 2008, p. 41)

Da relação entre léxico, cognição e processos inferenciais, que formam uma rede de sentidos, retomamos o que foi dito sobre os objetos-de-discurso serem fenômenos discursivos. Nesse princípio, Cavalcante (2003) salienta que há uma maior complexidade cognitiva nas ligações inferenciais elaboradas por anáforas indiretas do que a operação que ocorre entre a anáfora direta e seu antecedente, pois: “Há como que um percurso maior de raciocínio que só se completa com as informações supostamente presentes em esquemas mentais culturalmente compartilhados.” (2003, p. 113).

Com base nessas reflexões e em Marcuschi (2004), compreendemos a relevância da cognição na perspectiva social, visto que os referentes sofrem modificações, a depender do contexto de ordem comportamental, histórica, cultural, sobretudo pela situação social a qual se encontra o sujeito produtor das entidades referenciais, por este não ser apenas enunciativo, mas, sim, criativo e social nas suas ações cognitivas. Neste âmbito “numa expressão um tanto ousada, poderíamos dizer que o ato de referir é um ato criativo no contexto de ações linguísticas sócio-historicamente situadas”. (Marcuschi, 2004, p. 10).

Diante das estratégias de introdução e recategorização das anáforas, convém ressaltar a proposta de Custódio Filho (2011), que apresenta quatro processos básicos de (re)elaboração do referente: *apresentação do referente e mudança*

*por acréscimo, por confirmação e por correção.* Para o autor a apresentação ocorre uma única vez e é primordial para a ocorrência das demais funções, sendo que “diz respeito à maneira como um dos referentes escolhidos se manifesta na primeira vez em que aparece.” (p. 194). No que concerne ao processo de mudança, este “engloba todos os acréscimos feitos aos referentes, os quais possibilitam a percepção de que tais referentes modificam o estatuto de sua significação ao longo do texto.” (p. 194), sendo explicitado em três eixos, sendo eles:

*A mudança por acréscimo* contempla os casos que imprimem modificações aos referentes escolhidos. Para cada um dos textos, temos elementos centrais que orientam a condição dos personagens. Esses elementos centrais, após apresentados, sofrem acréscimos que modificam sua situação inicial, mas que, diferentemente da correção, não promovem uma ruptura em relação à compreensão que até então tenha sido feita.

*A mudança por correção* consiste nas transformações diretamente envolvidas no efeito de surpresa e/ou, eventualmente, nas mudanças no estatuto dos personagens as quais se orientam em sentido contrário ao que se vinha construindo até então. Claro que as correções também são mudanças por acréscimo, mas, nesse caso, a modificação tem a função específica de corrigir a construção referencial, a fim, principalmente, de que a nova formulação cause impacto no interlocutor.

*A mudança por confirmação* consiste na reiteração de algum traço do referente, que já havia sido apresentado anteriormente. Trata-se, portanto, de uma etapa em que é mantido o que já foi assentado por reelaborações anteriores. Embora, inicialmente, pareça paradoxal considerar que uma confirmação implique uma mudança, é importante ter em mente que a confirmação quase nunca é apenas uma mera repetição de características, mas, sim, uma estratégia de destaques necessários. (CUSTÓDIO FILHO, 2011, p. 194-195)

Adicionalmente, somamos os estudos de Cavalcante e Santos (2012), quando falam de referenciação e conhecimento partilhado no texto literário. As autoras explicitam que a intertextualidade entra como elo para compreensão dos processos referenciais, junto aos conhecimentos intratextuais e extratextuais, pois depende de todos os contextos interconectados.

Penetrar o sentido de um texto implica, necessariamente, engendrar diversos processos referenciais. A construção da referência é um processo dinâmico; dependendo das relações intertextuais e interdiscursivas, por vezes, ela se move sobre ambiguidades contextuais, exacerbando ainda mais esse dinamismo, que exige do leitor maior elasticidade nas expectativas que cria. (CAVALCANTE E SANTOS, 2012, p. 660).

Avançamos por este caminho, para compreensão das operações referenciais com o objetivo de aplicar ao *corpus* trabalhado nesta tese, pois se trata de uma produção com forte influência intertextual, também de origem literária, que permite identificar a categorização e a recategorização dos objetos-de-discurso por esforços cognitivos inferenciais, que facilita a remissão, a citação e a alusão. Cavalcante e Santos (2012), reforçam que a alusão, embora não apresente marcas de citação, tais como sinais de pontuação, é compreendida como uma referência “implícita”, por isso é necessário maiores esforços inferenciais para seu reconhecimento.

Sendo a referenciação um processo cognitivo, social e interacional, interessa focalizar esta atividade sob o prisma da multimodalidade, uma vez que em textos como as narrativas cinematográficas, as formas referenciais são dinâmicas e se processam pela conjugação de diferentes semioses. Essa relação é possível, tendo em vista que os personagens são tomados como referentes, podendo ser categorizados e recategorizados por diferentes modos de representação associados no decurso da tessitura textual fílmica.

Tomados em termos específicos, os objetos-de-discursos são categorizados e recategorizados para além de expressões meramente linguísticas, pois envolvem processos mentais, de ordem cognitiva, culturais e sociais que fomentam escolhas sígnicas para a composição de referentes verbo-visuais em sua diversidade, sendo no formato das imagens, na escolha das cores, na gestualidade, isto é, na performática que compõe a cadeia referencial.

A referenciação na linguagem cinematográfica é potencializada pelos efeitos que envolvem sua criação e reprodução, motivo que nos leva a empregar as categorias sugeridas por Kress (2010) na leitura e interpretação das imagens, sendo elas as que focalizam a *distância social* (plano de localização da imagem), a *perspectiva* (focalizando o ângulo da imagem, se frontal ou oblíquo), a *modalidade* (composição de cor e iluminação) e a *saliência* (tamanho da imagem). Os estudos concernentes à Semiótica Social e a Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006[1996]) e seus colaboradores serão detalhados no capítulo destinado a abordar as

metafunções da GDV, portanto, reservamos um espaço específico para apresentar seus pressupostos teóricos e metodológicos.

Retomamos com o conceito de referenciação paralática, para simplesmente fechar, mas não concluir o raciocínio, pois evidentemente que os estudos da referenciação abarcam pressupostos mais complexos que exigem um olhar detalhado, dado a sua constante presença na dinâmica textual, o que poderia nos permitir trazer à baila questões mais intrínsecas desse fenômeno.

Desse modo, sobre a configuração multimodal dos referentes, é notório que haja um movimento que leva não só a diferentes construções, mas também à interpretação dos objetos-de-discurso ao longo de um cenário amplo, sob o viés da paralaxe, pois esse movimento representa o ponto de vista. O que chamou a atenção para esta analogia é o fato de o ponto de vista ser representativo de um sujeito sócio historicamente constituído que, por meio de seleções gerenciadas em sua memória discursiva, sem dúvidas, alavanca questões como o posicionamento de natureza polifônica, que destina a correntes referenciais.

Em um plano imagético, como o estruturado no gênero filme, as instâncias multimodais permitem reconhecer a visão paralática denotada na perspectiva do ponto de vista que configura, através dos modos de apresentação dos referentes, um cenário narrativo tal qual se percebe na comparatividade entre uma retextualização e seu texto-base.

Ante a concepção de que todo texto é multimodal, trabalhar a referenciação dentro dessa lógica torna-se uma atividade peculiar, sobretudo no que concerne ao texto fílmico, constituído por multissistemas na narrativa cinematográfica.



## CAPÍTULO 2

### 2 ESTUDOS DA MULTIMODALIDADE

Este capítulo tem por proposta discorrer sobre o escopo teórico da Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988) e da Gramática do Design Visual (KRESS E VAN LEEUWEN, 2006 [1996]). Diante da extensa abrangência teórica, apresentaremos um resumo dos conceitos basilares, com vistas a contemplar pontos que subsidiam os estudos da multimodalidade, como abordagem presente na configuração dos modos semióticos que operam nas esferas textuais diferentes possibilidades de produção de sentido.

#### 2.1 SEMIÓTICA SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS EM TEXTOS MULTIMODAIS

No vasto ambiente de estudos linguísticos, textuais e discursivos da contemporaneidade, interessa-nos recorrer a uma corrente que contribui para a compreensão das linguagens manifestadas em um cenário de ampla e diversificada produção, reprodução, recepção e circulação de significados. Temos nesse entendimento um desafio, que é discutir a multimodalidade, dada a produção proeminente de fenômenos de linguagens, em que os sentidos são elaborados por diferentes modos de representação, indo além da fala e da escrita, sendo capazes de refletir as nuances da sociedade e sua interação em instâncias específicas de comunicação.

O fio condutor dos estudos da multimodalidade não está reduzido a uma abordagem teórica restrita, porém privilegamos observá-lo nos pressupostos da Semiótica Social (SS). Recorremos, portanto a seus princípios, conforme foram delineados pelos precursores Hodge e Kress (1988), Kress e van Leeuwen (2006[1996]) e Kress (2010)<sup>14</sup>, sobretudo por ser um aparato teórico-metodológico aplicado a textos multimodais. A Semiótica Social tem base nos

---

<sup>14</sup> A publicação das obras *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* (HALLIDAY, 1978) e *Language as Ideology* (HODGE; KRESS, 1979), inauguram a introdução da expressão Social Semiotic.

estudos de Halliday (1985)<sup>15</sup> com a *Linguística Sistêmico Funcional*, cujos princípios teóricos se debruçam em compreender a natureza e as funções sociais da linguagem, sua relação com a cultura e a língua em uso, também marco de interesse da abordagem multimodal.

Como ponto de partida, seguimos Hodge e Kress (1988) ao esclarecerem que a SS focaliza o mapeamento da produção e circulação dos sentidos relacionados à semiose humana, sendo concebidos socialmente por práticas dinâmicas de instâncias culturais, ideológicas, de relações de poder, dentre outras. Para esta vertente, que tem a multimodalidade como desdobramento, o uso da linguagem envolve os significados e efeitos potenciais dos modos semióticos presentes no seio da vida social, sendo determinados pela interação entre os participantes e por contextos situados na “paisagem semiótica”. Por essa razão:

A introdução dos conceitos de modo e multimodalidade produziram um desafio às noções de linguagem até então estabelecidas. Afinal, se todos os modos são usados para dar sentido, coloca-se a questão de saber se alguns desses significados são apenas uma espécie de duplicação de significados, digamos, fala ou escrita - talvez por razões relativamente marginais como “ilustração” ou por razões estéticas, como “ornamentação” - ou se são significado “pleno”, sempre formam outros modos. Se esse for o caso, a “linguagem” deve ser vista sob uma nova luz: não mais como central e dominante, totalmente capaz de expressar todo o significado, mas como um meio entre outros para criar significado, cada um deles específicos. Isso equivale a uma reorientação profunda. É o caminho adotado nas abordagens semióticas sociais da representação multimodal. (KRESS, 2010, p. 79)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Os princípios teóricos da Linguística Sistêmico-Funcional estão esboçados em Halliday (1978, 1985, 1994, 2004), Halliday e Hasan (1976, 1989), Eggins (1994), Martin e Rose (2003), Thompson (2004). As categorias léxico-gramaticais que servem de base para a Linguística Sistêmico Funcional estão sistematizadas na obra *An Introduction to Functional Grammar*, publicada em 1985 e revisada em 1994. A terceira edição foi revista e ampliada em 2004, com a colaboração de Christian M. I. M. Matthiessen.

<sup>16</sup> Nossa tradução para: The introduction of the concepts of mode and a multimodality produces a challenge to hitherto settled notions of language. After all, if all modes are used to make meaning, it poses the questions whether some of these meaning are merely a kind of duplication of meaning already made in, say, speech or writing – maybe for relatively marginal reasons such as “ilustration” or for aesthetic reason such as “ornamentation” – or whether they are “full” meaning, always quite form other modes. If the latter is the case, then “language” has to be seen in a new light: no longer as central and dominant, fully capable of expression all meaning, but as one means among others for making meaning, each of then specific. The amounts to a profound reorientation. Its is the route taken in social semiotic approaches to multimodal representation. (KREES, 2010, p. 79)

Segundo os estudos de Kress e van Leeuwen (2006 [1996]), no que concerne ao conceito de multimodalidade, o termo contempla a multiplicidade de significação que se entrecruza nos sistemas presentes nas comunicações modernas, tendo como objetivo compreender a articulação dos diferentes modos semióticos em eventos específicos. Outras pesquisas reforçam essa visão, como Jewitt, Bezemer, O'Halloran, (2016) que ressaltam o significado da multimodalidade quanto ao reconhecimento do emprego de cada modo.

Destacamos que a multimodalidade não significa apenas que o reconhecimento seja dado ao fato de as pessoas usarem vários recursos semióticos diferentes. A multimodalidade também significa reconhecimento das diferenças entre os diferentes recursos semióticos e das maneiras pelas quais eles se combinaram em casos reais de criação de significado. Também apontamos para a implicação metodológica dessas premissas, a saber, a necessidade de prestar atenção nominalmente a todos os modos. (JEWITT, BEZEMER, O'HALLORAN, 2016, p. 14)<sup>17</sup>

Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) também concebem a multimodalidade como sendo as formas representativas de uma mensagem, e a estudam dentro da Semiótica Social com um foco mais abrangente do que a língua propriamente dita, devido a fenômenos da linguagem que representam os diferentes modos de significar. Para esta corrente teórica a língua é compreendida como produto de um processo social, que está associada a outros modos composicionais de representação da mensagem. A esse entendimento, de acordo com Descardecí (2002):

Decorre desse postulado teórico que nenhum sinal ou código pode ser entendido ou estudado com sucesso em isolamento, uma vez que se complementam na composição da mensagem. A opção pelo emprego de umas formas de representação, em detrimento de outras, deve ser entendida em relação ao *uso* que se pretende fazer delas em situações específicas de troca de informações. Por isso, sinais e códigos, dentre eles a língua escrita, estão em contínua transformação através da intervenção de seus usuários, que os tratam como um recurso a ser empregado de acordo com seus interesses e com convenções partilhadas pelo grupo no qual

---

<sup>17</sup> Nossa tradução para: We highlighted that multimodality does not just mean the recognition is given to the fact that people use a number of different semiotic resources. Multimodality also means recognition of the differences among different semiotic resources and of the ways in which they combined in actual instances of meaning making. We then also pointed to the methodological implication of these-premises, namely to need to attend to multimodal wholes. (JEWITT, BEZEMER, O'HALLORAN, 2016, p. 14)

interagem, naquele momento histórico específico. (DESCARDECI, 2002, p. 21)

Vale destacar que a multimodalidade permite estender o conceito de texto, uma vez que abarca os diversos modos com os quais nos comunicamos, mediante escolhas a nós disponibilizadas, com um fim, que é produzir um sentido. Esses diferentes modos se relacionam e se moldam de maneira que buscam meios para significar, pois são reconhecidos e compreendidos por integrantes de grupos sociais, o que configura sua historicidade e seu desenvolvimento. De forma semelhante, Gualberto e Kress (2018), realçam que os textos são complexos multimodais, constituídos por mais de um modo, sendo estes os recursos materiais que tornam evidentes o significado e a representação de sinais e do discurso. Nessa perspectiva a noção de texto dentro de uma abordagem multimodal, fica assim definida:

Um ‘tecer’ junto, um objeto fabricado que é formado por fios ‘tecidos juntos’ – fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens por exemplo) e portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente. (KRESS, 1995 apud PIMENTA. 2001 p. 190)

Além do conceito de texto, o discurso também ganha uma considerável proposição, sobretudo por ser um estrato ímpar nos estudos representativos dos recursos semióticos e suas funções sociais. Hodge e Kress definem o discurso como sendo “o local em que as formas sociais de organização se envolvem com os sistemas de signos na produção de textos, reproduzindo ou alterando, os conjuntos de significados e valores que constituem a cultura.” (1988, p. 6)<sup>18</sup>.

De modo geral van Leeuwen (2005), afirma que igualmente a linguística que mudou seu foco de análise da “sentença” para o “texto” e seu “contexto”, a Semiótica Social mudou o foco do “signo” para observar a forma como as

---

<sup>18</sup> Nossa tradução para: “Discourse in this sense is the site where social forms of organization engage with systems of signs in the production of texts, thus reproducing or changing the sets of meanings and values which make up a culture” (HODGE; KRESS, 1988, p.6).

peças empregam os recursos semióticos, ao produzir e interpretar eventos comunicativos, em contexto de situações sociais específicos. Assim, a SS se debruça em investigar como os modos semióticos podem ser integrados em eventos multimodais, comparando e contrastando as diferenças e semelhanças de cada modo. A esse respeito cabe ainda registrar que:

“modo é um recurso semiótico para fazer sentido que é socialmente moldado e culturalmente dado. Imagem, escrita, layout, som, música, gesto, fala, imagem em movimento, trilha sonora e objetos 3D são exemplos de modos usados na representação e na comunicação” (KRESS, 2010, p. 79).<sup>19</sup>

Pensar que o que produzimos em termos comunicacionais são expressos de formas distintas, é entender que não só os modos de escrita e de fala configuram nossa comunicação, pois esta é complexa e complementada por relações comportamentais. A gestualidade corporal e as expressões faciais denotam sentidos afetivos, psicológicos e emocionais, assim como as representações imagéticas que envolvem ilustrações, recursos gráficos, a própria iluminação do ambiente e mais especificado a escolha de cores, tudo expressa significados de acordo com o registro espaço temporal ou cultural.

Logo, os modos são acompanhados de recursos semióticos, que se definem em estratégias utilizadas pelos produtores para empregar sentido às suas mensagens, um exemplo bem claro são as fontes das letras para a escrita textual, podendo ser selecionada a cor, o tamanho, se negrito ou itálico, dentre outras características. Quanto à disponibilidade dos recursos, vale ressaltar que a Semiótica Social empenha o olhar sobre as escolhas efetuadas pelos agentes. Assim Gualberto e Kress (2018) consideram a noção de *affordances*<sup>20</sup>, como características dos modos semióticos, pois são

---

<sup>19</sup> Nossa tradução para: Mode is a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning. Image, writing, layout, music, speech, moving image, soundtrack and 3D objects are examples of modes used representation and communication. (KRESS, 2010, p. 79).

<sup>20</sup> Empregamos o termo e codanunamos com a explicação de Gualberto (2016, p. 61): A respeito do termo *affordances*, é necessário salientar que sua tradução para o português ainda não foi convencionalizada, já que não apresenta uma palavra “correspondente” na língua portuguesa. Assim, optou-se por traduzi-lo aqui como “possibilidades (ou potenciais) e limitações”, a partir da concepção de Kress (2003), o qual caracteriza o termo como: “potenciais para ações representacionais e comunicacionais feitas pelo produtor” “No original: “*the potentials for representational and communicational action by their users*” (KRESS, 2003, p.5).

capacitados para atender a diferentes propósitos, cada modo tem um alcance próprio apresentando potencialidades e limitações que permitem a escolha e o ajuste do modo mais adequado.

A noção de *affordances*, dentro desse paradigma, indica as restrições e possibilidades oferecidas por cada modo para a produção de sentido em eventos comunicativos. As origens do termo são advindas do campo das ideias psicolinguísticas e ecológicas de James Gibson que cunhou o substantivo *affordance* a partir do verbo *afford*, para se referir, de forma lacônica, ao que o meio ambiente tem para oferecer, proporcionar e fornecer ao animal (indivíduo), quer seja algo bom ou ruim, perceptível a esse indivíduo, como que o convidando a agir nesse meio que o cerca. (GUALBERTO E SANTOS, 2019, p. 9)

Baseando-se substancialmente nos pressupostos da Semiótica Social, convém ressaltar que a produção de significados e sua recepção ocorrem pela ação de agentes sociais dotados de intencionalidade ao produzir suas mensagens, porém não de forma fixa e única, mas sim de forma múltipla e dinâmica na esfera dos discursos. É pertinente então esclarecer que:

O ponto central da semiótica é a noção de signo e, para a Semiótica Social, a ênfase recai sobre o processo de produção do signo. Isto implica na compreensão de que o signo não é uma conjunção preexistente de significante e significado que deve ser reconhecido e utilizado em bloco, da forma como a semiologia tradicionalmente o trata, mas como um processo de produção sónica no qual os estratos de significante e significado podem ser tratados de forma relativamente independente um do outro. Tal abordagem ancora-se na produção sónica enquanto ação social que pressupõem um uso específico em um contexto específico. (NATIVIDADE E PIMENTA, 2009, p. 21-22)

A princípio, parte-se desse entendimento contrapõe a visão da Linguística tradicional, tendo Saussure (1974) como defensor da arbitrariedade dos signos. Todavia, os autores da SS não intentam uma ruptura com a semiótica tradicional estruturalista, mas sim uma revisão de conceitos que se ajustam aos fenômenos sociais presentes na comunicação humana. De acordo com seus precursores, os signos não são arbitrários, mas sim motivados em uma junção de significantes e significados, pois a mensagem comunicativa se processa proveniente da conjuntura psicológica, social e cultural de seus atores sociais, a partir de um contexto específico e prático.

Dessa forma, a Semiótica Social considera a não arbitrariedade dos signos, pois são motivados por multissígnos constituídos de variadas semioses, presentes na esfera social. Sob essa ótica, compreende-se que os signos resultam de uma ação humana, a partir do interesse de um sujeito que está inserido e influenciado por forças contextuais, este por sua vez escolhe os modos que acredita serem os mais adequados para produzir sua mensagem. Diante do exposto, vale apresentar o posicionamento de Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Em nossa opinião, os significados expressos por palestrantes, escritores, gravadores, fotógrafos, designers, pintores e escultores são, antes de tudo, significados sociais, embora reconheçamos o efeito e a importância das diferenças individuais. Dado que as sociedades não são homogêneas, mas compostas por grupos com interesses variados e muitas vezes contraditórios, as mensagens produzidas pelos indivíduos refletirão as diferenças, incongruências e confrontos que caracterizam a vida social. É provável, e em nossa experiência frequentemente ocorre, que os diferentes modos pelos quais os textos são construídos mostram essas diferenças sociais, de modo que em um texto multimodal usando imagens e escrevendo, a escrita pode conter um conjunto de significados e as imagens conterem outro. (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006. p. 20)<sup>21</sup>

Ainda de acordo com Gualberto e Kress (2018), o significado resulta de uma resposta a ações de um agente social, e são evidenciados no papel de três agentes em um só, sendo eles: o agente ou rhetor<sup>22</sup>, o designer e o produtor, estes orquestram os modos na produção textual, visando atender o interesse de produção em determinado momento e contexto. O interesse do agente fundamenta-se na avaliação do ambiente de produção, em que são observadas questões como: qual o objetivo a ser alcançado?, quais as características salientes do público envolvido?, e principalmente quais recursos semióticos estão disponíveis e como podem ser empregados para alcançar o objetivo principal.

---

<sup>21</sup> Nossa tradução para: In our view the meanings expressed by speakers, writers, printmakers, photographers, designers, painters and sculptors are first and foremost social meanings, even though we acknowledge the effect and importance of individual differences. Given that societies are not homogeneous, but composed of groups with varying, and often contradictory, interests, the messages produced by individuals will reflect the differences, incongruities and clashes which characterize social life. It is likely, and in our experience often the case, that the different modes through which texts are constructed show these social differences, so that in a multimodal text using images and writing the writing may carry one set of meanings and the images carry another. (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006. p. 20).

<sup>22</sup> O termo *rhetor* vem da palavra retórica, mantemos o termo conforme consta na língua inglesa utilizado pelos autores. Consideramos “reagente” o sentido mais aproximado ao termo.

Tomando a temática dos agentes/atores sociais, em palavras de Natividade e Pimenta (2009), a Semiótica Social os compreende em três posicionamentos: ativos, pois abrange as práticas direcionadas por suas escolhas e interesses; contextualmente sensíveis, uma vez que a produção de significados requer pelo menos o contexto de situação e o contexto de cultura; e ideologicamente marcados, pois envolve os contextos de poder e de trocas interacionais presentes na construção e interpretação dos significados.

Assim posto, é significativo que os signos são elementos centrais para a Semiótica Social, portanto é possível compreender sua aplicação a textos multimodais, pois estes são construídos por complexos de signos que configuram arranjos comunicacionais. Diante do exposto, a multimodalidade estende o conceito de texto e abarca os diversos modos com os quais nos comunicamos, mediante escolhas a nós disponibilizadas, com um fim, que é produzir uma mensagem.

Esses diferentes modos se relacionam e se moldam de maneira que buscam meios para significar, pois são reconhecidos e compreendidos por integrantes de grupos sociais, o que configura sua historicidade e seu desenvolvimento. A esse respeito damos como exemplo o processo de retextualização que envolve escolhas, de acordo com a intencionalidade de trabalhar com diferentes situações de produção, inclusive as já existentes que ganham notoriedade ao serem retextualizadas.

Ao passar de um gênero a outro, ao transitar entre campos discursivos diferentes, ao propor alterações no espaço contextual entre outras possibilidades, é perceptível que os modos devem ser selecionados visando a uma melhor adequação, pois em um momento uma imagem pode ser uma maneira de melhor representar uma mensagem, do que propriamente um texto escrito. Assim, a dinâmica da significação ganha evidência através dos *affordances* que contém os modos, sendo relevante também pontuar o conceito de transdução trabalhado por Kress:

Para operações que envolvem mudanças entre os modos, eu uso o termo transdução. Quando um professor de ciências pede a uma



turma que "escreva uma história" sobre o movimento de uma célula do sangue ao redor do corpo, ele está pedindo que a classe realize uma tarefa na qual "Conhecimento" apresentado nos modos de (uma mistura de) imagem, modelo 3D, fala, o gesto e a escrita devem ser reapresentados em um modo, o da escrita. Nessa tarefa, o conhecimento que foi configurado através das affordances dos vários modos são "traçados" em um modo, muitas vezes diferente. Este não é o processo de transformação, o processo que funciona em uma estrutura e seus elementos em um modo, mas de transdução, um processo em que algo que tem sido configurado ou modelado em um ou mais modos é reconfigurado de acordo com os affordances de um modo bem diferente. É uma mudança de uma ordem diferente, uma mudança mais completa. (KRESS, 2003, p. 47)<sup>23</sup>

Nesse aspecto, consideramos a transdução, conforme conceito elaborado por Kress (2003), como uma parte a ser analisada na retextualização, não como sinônimos. Por exemplo, ao retextualizar um conto escrito para a linguagem cinematográfica, muitos modos semióticos são remanejados, visto ser necessário observar qual modo possui mais potencialidades para atender os objetivos finais, isto é, quais modos atendem mais ao plano de representação.

Esta reflexão colabora no objetivo vigente na presente tese, que vislumbra investigar os modos selecionados por um retextualizador que, parte de um texto-base movido por interesses específicos busca escolher elementos sógnicos dentro do contexto social, ideológico e cultural de forma mais adequada para atender ao seu *design*, isto é, à criação de sua mensagem. O design está presente na produção material de significados, conforme conceitua Pimenta e Santos (2017):

O *design* é o termo central no trabalho semiótico, ele se situa entre o conteúdo e a expressão, ou seja, é o lado conceitual da expressão e o lado expressivo da concepção. *Design*, então, é o uso do recurso semiótico em todos os modos semióticos e combinações de modos, formas de expressão dos discursos no contexto de uma dada situação. Nesses parâmetros, o *design* projeta e organiza o arranjo de todo um conjunto de escolhas cujo resultado é o *texto*. Ele realiza

---

<sup>23</sup> Nossa tradução para: For operations which involve shifts across modes, I use the term *transduction*. When a science teacher asks a class to 'write a story' of the movement of a red blood cell around the body, he is asking the class to perform a task in which 'knowledge' presented in the modes of (a mix of) image, 3D model, speech, gesture and writing is to be re-presented in one mode, that of writing. In this task, knowledge which was configured through the affordances of the various modes is 'drawn across' into one, often a different, mode. This is not the process of transformation, the process which works on a structure and its elements in one mode, but of transduction, a process in which something which has been configured or shaped in one or more modes is *reconfigured*, *reshaped* according to the affordances of a quite different mode. It is a change of a different order, a more thoroughgoing change.

as relações sociais. Assim, um *design multimodal* refere-se ao uso dos diferentes modos para realizar, (re) contextualizar posições, relações sociais, além do conhecimento em um *arranjo* para um público específico. Em suma, o *design* realiza e projeta uma organização social e é afetado pelas mudanças sociais e tecnológicas. (PIMENTA E SANTOS, 2017, p. 395)

Assim, para manter uma sintonia entre a Multimodalidade e a Semiótica Social, na seção seguinte apresentaremos um resumo das categorias abordadas por Kress e van Leeuwen em sua obra intitulada *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2006 [1996]).

## 2.2 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

A Semiótica Social, conforme explanada no tópico anterior, colaborou para que outros estudos surgissem a partir de seus conceitos básicos, dos quais ganha a devida relevância a Gramática do Design Visual, doravante GDV, elaborada por Kress e van Leeuwen (2006 [1996]). Segundo os autores, as estruturas visuais se assemelham às linguísticas, pois expressam as interpretações de seus produtores, bem como proporcionam interação social, visto que as diversas manifestações comunicativas por meio de textos não verbais tem se proliferado, o que tem exigido certo letramento visual entre os comunicantes.

Nesse cenário, a GDV colabora na descrição sistemática dos significados encontrados nas imagens produzidas na cultura ocidental, vindo a se tornar uma ferramenta de apoio para as análises de gêneros multimodais nas diversas esferas de linguagem. Os teóricos defendem que não há uma hierarquia entre um modo semiótico e outro, e explicitam que:

Assim como as gramáticas da linguagem descrevem como as palavras se combinam em orações, sentenças e textos, nossa 'gramática visual' irá descrever o modo pelo qual elementos representados - pessoas, lugares e coisas - combinam em "posições" visuais de maior ou menor complexidade e extensão (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 01)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Nossa tradução para: Just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual 'grammar' will describe the way in which depicted elements - people, places and things - combine in visual 'statements' of greater or lesser complexity and extension.

Nessa teoria, seus precursores desenvolvem categorias específicas para a análise do texto imagético. Para tanto utilizam de pressupostos basilares da Gramática Sistêmico-Funcional, doravante GSF, de Halliday (2004 [1985/1994])<sup>25</sup> no que tange à análise da linguagem verbal, e expandem alguns conceitos para alcançar a compreensão das mensagens produzidas pelas imagens e seus potenciais sentidos.

Para adentrar ao escopo da GDV, primeiramente, é válido pontuarmos alguns termos básicos empregados pela Gramática Sistêmico-Funcional, sendo eles: a concepção de sujeito, ator e tema, os quais não são sinônimos. Assim, conforme apresenta Andrade e Taveira (2009, p. 53):

Halliday afirma que a existência dessas três funções na oração se explica pelo fato de cada uma formar uma configuração funcional distinta: a) O tema tem função na estrutura da oração como mensagem – uma vez que a oração tem significado como mensagem, o tema é o ponto de partida dessa mensagem. b) O sujeito tem função na estrutura da oração como troca – a oração tem significado como troca, uma transação entre falante e ouvinte e o sujeito é a garantia dessa troca. Ele é o elemento que o falante responsabiliza pela validade do que é dito (HALLIDAY, 2004). c) O ator tem função na estrutura da oração como representação – a oração tem significado como representação de algum processo na experiência humana. Assim, o ator é um ativo nesse processo. Quem faz a ação.

Os autores ainda afirmam que, para Halliday (2004), essas três funções não se dissociam, isto é, não aparecem de forma isolada, mas sim combinadas a outras, pois a linguagem se realiza pela associação dessas com as demais funções, em torno de um propósito: “assim, a oração não é uma estrutura de uma dimensão só, mas, sim, de três, e cada uma delas com um significado distinto. Essas funções são semanticamente denominadas de metafunções.” (2009 p.53). Em palavras de Fuzer e Cabral (2014, p. 32):

“Metafunções são as manifestações, no sistema linguístico, dos propósitos que estão subjacentes a todos os usos da língua:

---

<sup>25</sup> Conforme explicita Andrade e Taveira (2009, p. 49): “A diferença entre a perspectiva hallidayana e a análise estrutural tradicional reside no fato de Halliday focalizar a análise funcional da gramática, ou seja, sua produção de significados, e não meramente fazer um estudo estrutural. Ele afirma que nossa perspectiva tradicional deve ser substituída ou complementada por um pensamento voltado para ‘sistemas’, através do qual temos que buscar compreender a natureza e a dinâmica do sistema semiótico como um todo.”

compreender o meio (ideacional), relacionar-se com os outros (interpessoal) e organizar a informação (textual).”

Portanto, seguindo esse pressuposto, correlatos da Gramática Sistêmico-Funcional, daqui para frente GSF, as metafunções serviram de base para Kress e van Leeuwen (2006[1996]), que organizaram categorias e subcategorias de análises, conforme quadro explicativo e suas respectivas descrições:

GSF METAFUNÇÕES	GDV METAFUNÇÕES - SIGNIFICADOS
<b>Ideacional</b> (representação do mundo exterior e interior – léxico gramática)	<b>Representacional</b> (Narrativa e conceitual) Significado visual – responsável por construir visualmente a natureza dos objetos, participantes envolvidos em eventos.
<b>Interpessoal</b> (relações sociais-interação)	<b>Interativa</b> – Significado visual responsável pela interação entre os participantes dentro de um evento comunicativo. (olhar, enquadramento e perspectiva)
<b>Textual</b> (organização da mensagem – estrutura e formato do texto)	<b>Composicional</b> – Significado visual responsável pelo formato do texto. Define a hierarquia dos elementos dentro de uma imagem, entre diferentes modos de representar as informações.

Quadro 5: Metafunções: GSF e GDV

Fonte: Quadro elaborado em Halliday (2004) e em Kress e van Leeuwen (2006/1996).

### 2.2.1 A Metafunção Ideacional (função representacional)

Segundo Halliday (2004), a metafunção ideacional vislumbra representar as experiências dos indivíduos e a maneira como concebem sua visão de mundo, através de eventos materiais, mentais ou relacionais<sup>26</sup>, que constituem o sistema de transitividade. Para o autor, há certa diferença entre as experiências obtidas com o mundo exterior e as obtidas no plano da consciência, que está ligada à percepção, emoção e imaginação.

<sup>26</sup> Na Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) os Processos são divididos em três principais grupos: **(i) Processos Materiais** – processos que descrevem o fazer, ou seja, os acontecimentos e ações físicas no mundo material; **(ii) Processos Mentais** – relacionam-se ao mundo interior (cognição, percepção, emoção e desejo) tendo o potencial de projetá-lo; **(iii) Processos Relacionais** – estabelecem relação de **ter** e **ser** entre dois participantes. (SANTOS E PIMENTA, 2014, p. 306)

Conforme explicam Fuzer e Cabral (2014), esta metafunção compreende duas instâncias distintas: a função experiencial é aquela responsável pelo modelo de representação de mundo; e a função lógica, responsável pela articulação lexical e oracional, que processa mudanças de acordo com a participação dos sujeitos e circunstâncias envolvidas. Ainda, segundo as autoras, é válido acrescentar o conceito de transitividade na GSF, que difere da gramática tradicional ao não adotar a relação dos verbos com seus complementos, mas, sim, é uma forma sistemática de descrever toda a oração, sendo constituída de processos, participantes e eventuais circunstâncias.

De apoio no postulado hallyadiano sobre a metafunção ideacional, Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) dividiram as estruturas de representação em processos narrativos e conceituais, em relação aos quais descrevemos a seguir as principais características, com o propósito de atender a presente pesquisa. Segue dados da metafunção representacional proposta na GDV.

### **Representações narrativas**

A representação narrativa indica o envolvimento dos participantes em alguma ação ou evento, considerando que estão sempre praticando alguma atividade e que, na linguagem verbal, os verbos realizam as ações e os grupos nominais constituem os participantes. Na GDV, em uma representação imagética da narrativa, as ações verbais são representadas por vetores, que podem ser apresentados pelo uso de setas ou pelos posicionamentos dos atores nas imagens com a intenção de demonstrar direcionalidade. Conforme ilustração abaixo:



Fig 7: Representação de uma imagem contendo ator vetor e meta  
Fonte: autoria nossa

A representação narrativa é definida em seis possíveis processos, sendo eles: os de ação, reacionais, de fala, mentais ou de conversão e simbolismo geométrico.

Os **processos de ação** representam acontecimentos do mundo material e podem ser divididos em:

- a) *Ação não transacional*: apresenta imagem que aparece apenas o participante, não há a presença da meta<sup>27</sup>. Esta ação é análoga ao verbo intransitivo direto na linguagem verbal, conforme imagem seguinte que apresenta somente um participante:



Figura 8: Imagem de ação não transacional  
Fonte: Walt Disney (2009)

- b) *Ação transacional*: esta ação apresenta pelo menos dois participantes, um deles é a ação e o outro a meta. Na imagem seguinte o vetor está implícito, pois a sua identificação é realizada pelos movimentos dos atores, que indica que um está falando e o outro atento a escutar.



Figura 9: Imagem de ação transacional  
Fonte: Walt Disney (2009)

- c) *Ação bidirecional*: neste processo a ação ocorre de forma simultânea, pois a imagem denota que os participantes são ao

<sup>27</sup> Nossa tradução para: Whem images or diagrams have only one participant, this participant is usually an Actor. (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 63)

mesmo tempo vetor e meta. A imagem a seguir demonstra que o ator que beija também é beijado, há uma reciprocidade na ação.



Figura 10: Imagem de ação bidirecional  
Fonte: Walt Disney (2009)

O **processo reacional** representa acontecimentos que envolvem uma ação ou reação, em que os vetores formam uma linha de visão. Frente a esse sentido: “Quando o vetor é formado por uma linha de visão, pela direção do olhar de um ou mais dos participantes representados, o processo é reacionário, e não falaremos de Ator, mas de Reacters<sup>28</sup>, e não de Objetivos de Fenômenos.” (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 67)<sup>29</sup>. Esse processo aparece dividido em:

- a) *Transacional*: o olhar do participante está dirigido para o fenômeno que aparece na imagem:



Figura 11: Imagem reacional transacional  
Fonte: Walt Disney (2009)

<sup>28</sup> Para termo Reacters ainda não encontramos uma tradução para o Português, portanto, compreendemos se tratar de um sujeito reativo ou reagente, por estar diretamente ligado ao momento da ação.

<sup>29</sup> Nossa tradução para: When the vector is formed by an eyeline, by the direction of the glance of one or more of the represented participants, the process is reacional, and we will speak not of Actor, but of Reacters, and not of Goals of Phenomena. (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 67)

- b) *Não transacional*: nesse processo o olhar do ator é dirigido para algo que está fora da imagem, não podendo identificar para que ou quem está sendo direcionado o olhar.



Figura 12: Imagem reacional não transacional  
Fonte: Walt Disney (2009)

O processo de ação **verbal e mental**: de acordo com Kress e van Leeuwen (2006[1996]), ocorre ligado a um balão que representa o conteúdo ou fenômeno de uma fala. No exemplo a seguir, adaptado para ilustração do balão verbal que indica o processo de fala, o mesmo segue com o balão do pensamento. O balão representa o vetor que liga o falante a seu enunciado:



Figura 13: Imagem reacional verbal  
Fonte: Walt Disney (2009)

O processo de **conversão** é apresentado em forma de ciclo em que o participante é ao mesmo tempo ator em relação a um participante e meta para outro. O processo de **simbolismo geométrico** não inclui participantes, apenas um vetor que aponta para algo que não está presente na imagem.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Os processos de conversão e simbolismo geométrico não serão mais detalhados, pois não contemplam imagens que serão analisadas nesse trabalho.



## Representações conceituais

As representações conceituais não aparecem como uma narrativa. Conforme demonstra Kress e van Leeuwen, existem dois tipos conceituais, sendo eles:

a) *Processo classificacional:*

relacionam os participantes uns aos outros em termos de uma relação "Tipo de", uma taxonomia: pelo menos um conjunto de participantes desempenhará o papel de subordinados em relação a pelo menos um outro participante, o superordenado. (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 79)<sup>31</sup>

b) *Processo analítico:*

Os processos analíticos relacionam os participantes em termos de uma estrutura de parte inteira. Envolvem dois tipos de participantes: um Portador (o todo) e qualquer número de Atributos Possessivos (as partes). (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 87)<sup>32</sup>

### 2.2.2. A Metafunção Interpessoal (função interativa)

A função interpessoal está relacionada à interação entre os participantes dentro de um evento comunicativo, mais precisamente entre o produtor da imagem e o participante que a visualiza. Para Halliday (2004), o significado compreende uma troca, pois a oração envolve simultaneamente o falante, o produtor da mensagem, e o ouvinte, sendo a oração analisada não só como representação da realidade, mas sim como parte da interação entre os atores envolvidos no evento (sujeito falante e ouvinte). Correlato a esta metafunção, Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) traçam a categoria interativa, e salientam que existem três tipos de operações que consentem na produção interativa do significado, sendo elas:

---

<sup>31</sup> Nossa tradução para: Classificational processes relate participants to each other in terms of a "Kind of" relation, a taxonomy: at least one set of participants will play the role of subordinates with respect to at least one other participant, the superordinate. (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 79)

<sup>32</sup> Nossa tradução para: Analytical processes relate participants in terms of a part-whole structure. They involve two kinds of participants: one Carrier (the whole) and any number of Possessive Attributes (the parts). (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 87)

(1) relações entre os participantes representados; (2) relações entre participantes interativos e representados (as atitudes dos participantes interativos em relação aos participantes representados); e (3) relações entre participantes interativos (as coisas que os participantes interativos também fazem uns pelos outros através de imagens). (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 114)

Diante da metafunção interpessoal, Kress e van Leeuwen classificam as imagens em três dimensões, sendo elas: o olhar, o enquadramento e a perspectiva.

**a) O olhar:** Para explicar essa função, retomamos Halliday ao esclarecer que o produtor de uma mensagem assume um ato de fala em particular, na expectativa que seu ouvinte tenha uma atitude diante deste ato, seja ela a resposta de uma pergunta, a aceitação da oferta de algo, isto é, para o autor a linguagem é um instrumento de ação, e estão divididos em oferta e demanda. A partir da leitura de Halliday (2004), Brito e Pimenta (2009) interpretam as funções dos quatro atos de fala, da seguinte maneira:

1) *Oferecimento de informação*: que significa formar uma frase na qual se espera que a resposta seja de aceitação, embora a frase em si possa ser contradita; 2) *oferecimento de bens e serviços*, que normalmente se coloca através de uma pergunta/oferecimento que espera uma resposta afirmativa. 3) *demanda de informação*, que é normalmente colocada em forma de pergunta, a qual, de certa forma obriga o outro a dar uma resposta a ela; 4) *demanda de bens e serviços*, que exerce a função de comando ao outro; assim também coloca a Semiótica Social em relação à linguagem visual. (BRITO E PIMENTA, 2009, p. 96)

Ao focalizar a linguagem visual, Kress e van Leeuwen (2006[1996]) consideram que é possível encontrar imagens de oferecimento e demanda, passando a chamá-las de atos de imagem. A interação da imagem por demanda ocorre quando o participante representado (PR) se coloca olhando na direção de seu leitor, com a intenção de criar um vínculo, do qual se infere uma chamada visual, que possibilita traçar uma relação imaginária (compreendemos esta relação como sendo o vetor), seja de afinidade, de conquista ou de domínio, para que o leitor faça algo em resposta, a exemplo que se distancie ou que se aproxime. A figura 14 exemplifica um de *olhar de demanda*, pois a personagem olha para o leitor como se estivesse dirigindo sua fala a ele.



Figura 14: PR em posição de olhar de demanda  
Fonte: Walt Disney (2009)

Contrário, portanto, à imagem de demanda, temos a imagem de oferta. Nesse caso, não há um contato direto entre o participante e o leitor (observador), uma vez que o leitor não é o objeto do olhar, mas o sujeito que irá observar o PR: “Aqui, o espectador não é objeto, mas sujeito do olhar, e o participante representado é o objeto da análise desapaixonada imparcial. Nenhum contato é feito. O papel do espectador é o de um espectador invisível”<sup>33</sup> (KRESS E VAN LEEUWEN, 2006 [1996], p. 119). Conforme a figura a seguir, o participante, que não precisa ser humano, não dirige seu olhar para o leitor, configurando uma imagem que oferta um item de contemplação.



Figura 15: PR em posição de olhar de oferta  
Fonte: Walt Disney (2009)

<sup>33</sup> Nossa tradução para: Here the viewer is not object, but subject of the look, and the represented participant is the object of the viewer's dispassionate scrutiny. No contact is made. The viewer's role is that of an invisible onlooker. (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 119).

**b) O Enquadramento:** a função do enquadramento é denotar o grau de distanciamento social entre o PR e o leitor. Kress e van Leeuwen (2006/1996), explicam que a distância social depende do grau de relação que se estabelece entre os participantes, podendo ser a distância entre amigos íntimos, familiares ou estranhos, ou mesmo pelo tipo de relação que pode ser determinada pelo contexto e que perdura o tempo de uma interação social.<sup>34</sup>.

Essa compreensão, ao ser captada por imagens, é notada por diferentes tipos de enquadramento. Assim, os autores empregam termos utilizados na linguagem cinematográfica, como o “*close up*”, sendo usado para descrever uma maior aproximação. Também é possível destacar três tipos de enquadramento, sendo eles o (*close shot*), ou plano fechado que retrata da cabeça aos ombros do participante; (*medium shot*), que retrata a imagem do participante até a altura dos joelhos e (*long shot*) ou plano aberto, que apresenta uma representação mais ampla, ao incluir na imagem o corpo todo do participante. Conforme a figura seguinte, buscamos exemplificar um PR em posição de *close up*.



Figura 16: PR em posição de “*close up*”.  
Fonte: Walt Disney (2009)

**c) Perspectiva:** Nessa dimensão é possível estabelecer as relações através dos ângulos que são dispostos as imagens. O ponto de vista é

---

<sup>34</sup> Nossa tradução para: The distance people kep, then, depend o their social relation – whether this is the more permanent kind of social relation on which Hall mainly concentrates (the distance between intimates, friends, acquaintances, strangers, etc. ) or the kind of social relation that lasts for the duration of a social interaction and is determined by the context (someone in the audience of a speech given by an acquaintances or relative would nevertheless stay at public distance, the distance of the ‘stranger’) (KRESS E VAN LEEUWEN 2006 [1996] p. 125)

determinante para estabelecer esta interação, pois, conforme asserção de Kress e van Leeuwen ( 2006, p. 129):

Produzir uma imagem envolve não apenas a escolha entre 'oferta' e 'demanda' e a seleção de um certo tamanho de quadro, mas também, e ao mesmo tempo, a seleção de um ângulo, um "ponto de vista", e isso implica a possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação aos participantes representados, humanos ou não.<sup>35</sup>

No plano da perspectiva visual, o ponto de vista é representado pelos ângulos, horizontal, vertical, frontal e oblíquo. As duas figuras seguintes exemplificam a compreensão desta relação de poder que gera menor e maior grau de empatia entre o PR e seu leitor.



Figura 17: PR em ângulo horizontal, porém “de costas” para o leitor, posição que gera menor empatia.

Fonte: Walt Disney (2009)



Figura. 18: PR em ângulo horizontal, porém “quase de frente” para o leitor, posição que gera maior empatia.

Fonte: Walt Disney (2009)

<sup>35</sup> Nossa tradução para: Producing an image involves not oly the choice between 'offer' and 'demand' and the selection of a certain size of frame, but also, and the same time, the selection of an angle, a 'point of view', and this implies the possibility of expressing subjective attitudes towards represented participantes, humans or otherwise.” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2000, p. 129).

### 2.2.3. A Metafunção textual (função composicional)

Kress e van Leeuwen (2006[1996]), partem da função textual apresentada por Halliday (2004), que visa demonstrar como uma mensagem é organizada pelos falantes em um evento linguístico, e elaboram a noção dos arranjos composicionais, do qual pretendem visualizar a formação de diferentes significados textuais em um plano semiótico. Ao observar a posição dos elementos visuais em uma determinada situação contextual, é possível estabelecer uma relação entre eles. Esta relação é estabelecida entre três sistemas, sendo eles: o valor da informação, a saliência e a moldura.

**a) O Valor da informação:** está relacionado ao posicionamento de elementos presentes em uma imagem, e como se estabelece a relação de uns com os outros. Para Kress e van Leeuwen (2006[1996]) esta categoria é dotada de valores informativos específicos que são associados às diferentes zonas da imagem: esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem<sup>36</sup>. Segue figura com esquema representativo:

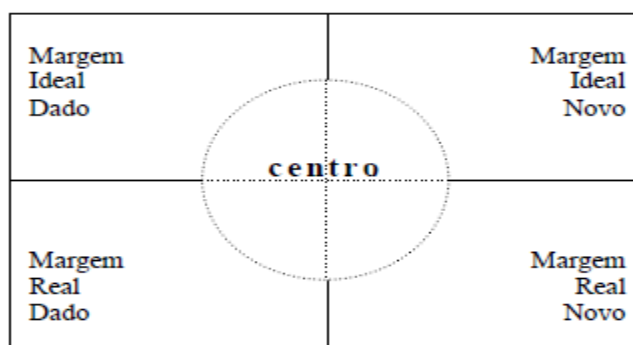


Figura 19: Dimensões do espaço visual.  
Fonte: Adaptado de Kress e van Leeuwen (2006, p. 197)

Conforme figura anterior, depreende-se que os valores das informações são aplicados às imagens e aos diferentes tipos de *layouts* selecionados para compor um texto.

<sup>36</sup> Nossa tradução para: Information value. The placement of elements (participants and syntagms that relate them to each other and to the viewer) endows them with the specific informational values attached to the various 'zones' of the image: left and right, top and bottom, centre and margin. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006[1996], p. 177).

De acordo com os autores, há duas possibilidades de observação destas imagens. Na demarcação horizontal “*Dado / Novo*”, conforme tradição ocidental, a orientação é que a leitura se proceda da esquerda para a direita, da mesma maneira segue o plano não verbal. Quando as informações são dispostas em linha horizontal, os elementos à esquerda representam a informação dada, aquilo que o leitor já conhece, enquanto o novo representa as informações desconhecidas do leitor.

Quanto à demarcação vertical, os elementos se encontram de cima para baixo e identificam os valores *Ideal / Real*. Na parte superior da imagem, está a informação idealizada, isto é, a que apresenta uma maior proximidade afetiva e emocional com o leitor, enquanto o real aparece na parte inferior da imagem, pois tende a ser mais informativa e mais concreta.

A demarcação do centro da imagem denota o núcleo da informação e é denominado por Kress e van Leeuwen (2006[1996]) de elementos centrais, que, por sua vez, possui uma ligação com elementos que o circundam (marginais). Quando estes aparecem juntos, o elemento de centro passa a ser chamar mediador.<sup>37</sup>.

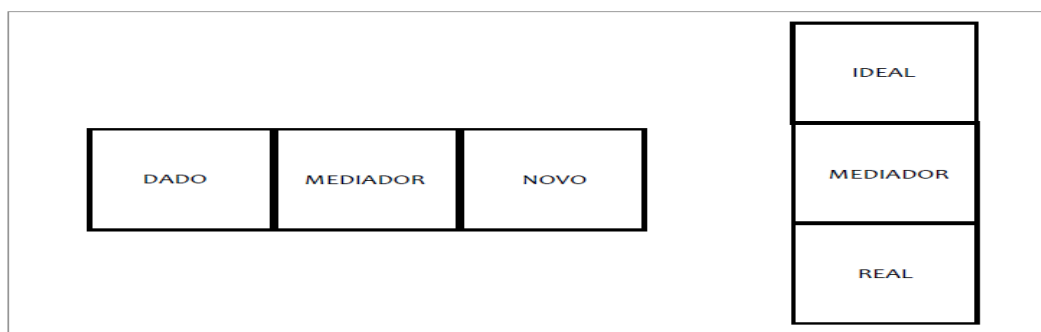


Figura 20: Ângulo horizontal ( Dado/mediador/novo) e vertical (Ideal/mediador/real).  
Fonte: Quadro de Trípticos Horizontal e vertical – Kress e van Leeuwen (2006. p. 201).

Conforme a figura seguinte, a participante “Branca de Neve” aparece no centro da imagem, sendo o núcleo informativo, rodeada pelos animais da floresta que compõem o cenário.

<sup>37</sup> Este tipo de composição, contrário à leitura ocidental, é mais predominante para os povos asiáticos.





Figura 21: PR em ângulo central  
Fonte: Walt Disney (2009)

**b) A saliência:** Neste caso a saliência é percebida quando um elemento ganha posição de destaque em detrimento dos outros que estão a sua volta. O elemento no plano da saliência pode estar posicionado em qualquer canto, pois o que fará diferença serão as características como o tamanho, o contraste e as cores.

Os elementos (participantes assim como sintagmas representacionais e interativos) são feitos para atrair a atenção do espectador para diferentes graus, como percebido por fatores como posicionamento em primeiro ou segundo plano, tamanho relativo, contrastes em valor tonal (ou cor), diferenças de nitidez, etc. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177).<sup>38</sup>

Para melhor exemplificar, apresentamos a figura a seguir, que destaca a participante PR, que, embora não esteja em plano central na imagem, estabelece um sistema de saliência pela posição que ocupa.



Figura 22: PR em ângulo central (de maior saliência).  
Fonte: Walt Disney (2009)

<sup>38</sup> Nossa tradução para: Saliency. The elements (participants as well as representational and interactive syntagms) are made to attract the viewer's attention to different degrees, as realized by such factors as placement in the foreground or background, relative size, contrasts in tonal value (or colour), differences in sharpness, etc. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177).



**c) Moldura/ Enquadre:** Para Kress e van Leuween (2006 [1996]), o enquadramento é o terceiro elemento chave da composição. Este sistema é observado quando há a presença ou ausência de dispositivos de enquadramento, por meio de elementos que criam linhas divisórias, ou pelas linhas do quadro real, caso apareçam na imagem. Essas linhas desconectam ou conectam elementos da imagem, podendo ser por traços coloridos ou não, significando uma junção ou separação desses elementos. Os autores explicam usando o exemplo de fotografias de grupos escolares ou de uma empresa, ou mesmo registros individuais, em que cada membro pode ser fotografado e inserido em uma colagem formando um mural, com espaços vazios entre eles criando uma linha de moldura. A ausência do enquadramento pode denotar a identidade do grupo ou sua presença significar individualidade ou diferenciação.

Para análise do enquadramento no texto fílmico os autores esclarecem que é possível ser observado um efeito semelhante ao da fotografia:

Em um filme ou vídeo o efeito pode ser criado pela escolha entre mostrar dois ou mais atores juntos em uma tomada, ou ser editado entre tomadas individuais dos atores em que cada um está isolado dos outros por enquadramento. Quanto mais os elementos da composição espacial estão conectados, mais eles se apresentam como pertencentes um ao outro, como uma única unidade de informação. (KRESS E VAN LEUWEEN, 2006, p. 203-204)<sup>39</sup>

Conforme demonstrado, o presente capítulo teve como objetivo discorrer sobre algumas categorias teóricas que subsidiam a análise do plano verbo-visual. Diante do exposto compreendemos que os pressupostos teórico-metodológicos apresentados são pertinentes ao trabalho analítico da retextualização, pois possuem um aparato que pode auxiliar na ressignificação desse processo diante da proposta de análise da linguagem cinematográfica estabelecida.

---

<sup>39</sup> Nossa tradução para: In film and video a similar effect can be created by the choice between showing two or more actors together in one shot, or editing between individual shots of the actors in which each is isolated from the others by frame lines. The more the elements of the spatial composition are connected, the more they are presented as belonging together, as a single unit of information. (KRESS E VAN LEUWEEN, 2006, p. 203-204)

## CAPÍTULO 3

### 3 METODOLOGIA

Nesta etapa apresentaremos o construto metodológico delimitado a fim de empreender a presente tese. Assim, descreveremos a natureza da pesquisa e os passos empregados no percurso analítico, justificando as etapas a serem percorridas e as categorias selecionadas para análise. Pensando em uma possível contribuição aos estudos da Linguística Textual, seguiremos com a descrição dos procedimentos metodológicos, com vistas a atender ao objetivo central que é apresentar uma ressignificação para o fenômeno da retextualização, baseado em uma abordagem multimodal, com articulação interdisciplinar.

#### 3.1 NATUREZA DA PESQUISA

As pesquisas desenvolvidas no escopo da LT tem sido de grande contribuição aos estudos linguísticos, com resultados teórico-metodológicos cada vez mais relevantes. Neste cenário epistêmico, a escolha por instrumentos de análise qualitativa se substancia pela pertinência significativa deste método frente a eventos dinâmicos e interacionais entre fenômenos de linguagens, com a devida liberdade de aprimoramento metodológico que contempla uma sequência de atividades descritivas e interpretativas.

Gil (2008) *apud* Miles e Huberman (1994)<sup>40</sup>, discorre sobre as três etapas que geralmente são seguidas em uma pesquisa qualitativa, a saber: *redução* etapa que perdura todo o processo investigativo e consiste na seleção, simplificação e transformação dos dados, sendo imprescindível definir as categorias a serem aplicadas, codificadas e organizadas para verificação das conclusões; *apresentação* passa pela organização dos dados selecionados em busca das semelhanças e diferenças que se inte-relacionam, podendo ser apresentadas por textos, diagramas e quadros, geralmente chegando a definir categorias de análise que estão além das propostas que a iniciaram; por fim, a terceira etapa

---

<sup>40</sup> Obra original: MILES, M. B. & HUBERMAN, A. M. Qualitative data analysis. Sage Publications. 1994.

se constitui na *verificação* dos processos intimamente relacionados que visam revisar os dados, a fim de assegurar que a conclusão obtida seja digna de credibilidade científica, com disposições defensivas diante de possíveis explicações alternativas.

Portanto, para iniciar um trabalho de pesquisa é pertinente verificar quais os passos necessários para sua realização elevando o olhar para os resultados que se buscar alcançar. Diante do texto fílmico de natureza retextualizado, nosso objeto de análise privilegiado, tornou-se pertinente alocar também algumas etapas de sistematização desse processo, haja vista que o percurso metodológico pautado nos critérios da pesquisa bibliográfica e qualitativa de cunho interpretativo nos levou por caminhos de particularidades que aguçaram a procura por novos horizontes.

Em termos de análise fílmica, Vanoye e Goliot-Lété (2012) julgam pertinente que o pesquisador deve conhecer seu objeto de estudo e, sempre que necessário, examiná-lo criteriosamente, até que se encontre em condições de produzir um discurso sobre o conjunto da obra. A esse respeito os autores propõem uma distinção entre o espectador normal e o analista, pois ambos não se portam diante de um filme da mesma maneira.

ESPECTADOR NORMAL	ANALISTA
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.
→ Prazer	→ Trabalho

Tabela 1: Diferença entre espectador normal e analista  
Fonte: Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 18)

Desse modo, com base na fortuna teórica disponibilizada nas pesquisas em LT, selecionamos a intertextualidade como princípio constitutivo e a referenciação como mecanismo norteador da retextualização. Buscamos para um tratamento interdisciplinar, suporte nas concepções da Gramática do Design Visual, teoria desenvolvida por Kress e van Leeuwen (2006), que dispõem de ferramentas para análise de textos imagéticos.

Avançando no campo metodológico, tendo na proposta inicial um instigador para prosseguir rumo à práxis articulada, seguiremos uma análise comparativa entre os textos fílmicos *Branca de Neve e os sete anões* de Walt Disney (2009) e *Blancanieves*, de Pablo Berger (2012). Sobre a abordagem metodológica comparativa, Gil (2008, p. 16-17) comenta que “o método comparativo procede pela investigação de indivíduos, classes, fenômenos ou fatos, com vistas a ressaltar as diferenças e similaridades entre eles.”. Esse método atende à presente tese, pois permite verificar as semelhanças e as divergências presentes no *corpus* em tela, ocupando-se de explicações fenomenológicas de ordem linguística, textual e discursiva, que se estabelecem em diferentes abordagens contextuais.

### 3.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Inicialmente, frisamos que a operacionalização de nossa proposta passa pelo delineamento da análise de eventos textuais multimodais, sendo o *corpus* selecionado um suporte para empreender a abordagem analítica que estamos a desenvolver. Entretanto, consideramos a complexidade de um texto fílmico, sobretudo pela sua multiplicidade de códigos semióticos, o que reforça a importância de se portar diante do conjunto da obra em condições de elaborar uma análise que venha a contribuir nas áreas interdisciplinares da LT, direcionando o olhar para tessitura textual fílmica sob o viés dos estudos da linguagem.

No que se refere à linguagem fílmica, para colocar sua análise em prática apresentamos a proposta estabelecida por Michel Marie (1978)<sup>41</sup>, também sugerida por Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 65, 66), que apresenta os seguintes parâmetros para a análise e descrição de um material fílmico:

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
2. Elementos visuais representados.
3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
4. Movimentos:
  - No campo, dos atores ou outros;
  - Da câmera;
5. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
7. Relações sons/imagens; sons *in/off/* fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons.

Em Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 35), um plano pode ser definido como “porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte”. Os planos compõem uma sequência que formam: “um conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou ação. O plano-sequência corresponde a realização de uma sequência num único plano.” (p.35).

Continuando, Jullier e Marie (2012) refletem sobre as ferramentas da análise fílmica que devem ser classificadas segundo sua “ordem de grandeza”, isto é, “segundo sua intervenção no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõem

---

<sup>41</sup> Michel Marie, “Description-Analyse”, in *Ça/cinema*, n. 7.8, maio de 1975.

uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências).” (2012, p. 20).

Todavia, Jullier e Marie salientam que não existe uma definição exata para o termo “sequência”, nem tampouco é possível diferenciá-lo do conceito de “cena”, ficando assumido ser “um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade de ação) ou apenas técnico (plano que se seguem filmando com algumas regras comuns).” (2012, p. 42).

Diante das diversas possibilidades de análise e das ferramentas disponíveis, consideramos que não é necessário se proceder a um rito com métodos rígidos, mas sim adaptá-los a uma práxis que levará a resultados satisfatórios. Assim, devido à extensão narrativa de cada obra e por se tratar de textos interativos com imagens que se movimentam, foram selecionadas sequências separadas plano por plano com base em matrizes digitais de cada filme. Embora os filmes sejam compostos por textos que se movimentam, a metodologia de análise será aplicada a imagens estáticas, não desprezando a imagem em sua mobilidade, mas utilizaremos as imagens em plano fixo para demonstrarmos a ação narrativa dentro de um evento contextual.

As imagens selecionadas serão projetadas e identificadas pelas cenas<sup>42</sup> dos filmes, com numeração dos fotogramas, que será de forma sequencial em ordem crescente, porém não correspondente à quantidade numérica de fotogramas<sup>43</sup> dos filmes analisados. É pertinente ressaltar que serão priorizados fragmentos cênicos que consideramos serem suficientes para as exemplificações pretendidas.

---

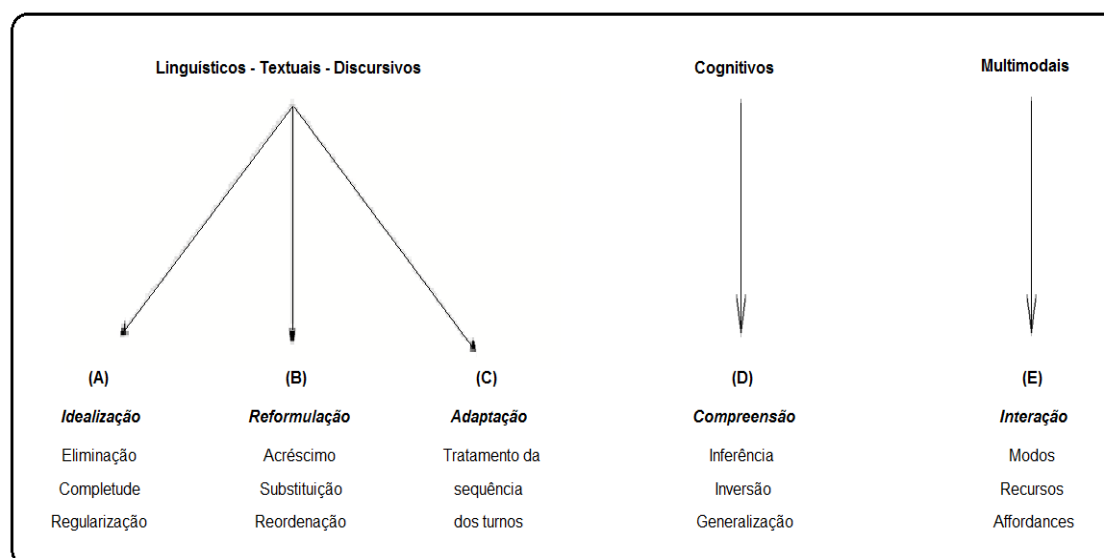
<sup>42</sup> Unidade dramática do roteiro, seção contínua de ação, dentro de uma mesma localização. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser "coberta" de vários ângulos no momento da filmagem. Cada um desses ângulos pode ser chamado de plano ou tomada. Fonte: Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual, Utilizados pela ANCINE.

<sup>43</sup> Fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. (AUMONT E MARIE, 2003. p. 136)

Para delinear o percurso metodológico, empreendemos a junção de elementos teóricos da LT junto a abordagens multimodais. Utilizamos como base o esquema analítico proposto por Marcuschi (2010)<sup>44</sup>, que abarca os processos de retextualização no *continuum* do oral para o escrito, porém com devidas adaptações que contemplem a linguagem híbrida do texto fílmico.

O esquema desenvolvido por Marcuschi (2010) envolve as seguintes operações de natureza linguístico-textual-discursiva: atividades de idealização (eliminação, completude e regularização), atividades de reformulação (acréscimo, substituição e reordenação) e atividades de adaptação (tratamento da sequência dos turnos) que tomaremos para nossa análise, somando aos aspectos cognitivos ligados à compreensão (inferência, inversão e generalização).

Dessa forma, partimos do trabalho de Marcuschi (2010) e acrescentamos o bloco de conjunto (E), que se detém aos processos de natureza interacional.



Quadro 6: Aspectos envolvidos no processo de retextualização  
Fonte: Adaptado de Marcuschi (2010)

<sup>44</sup> O esquema metodológico do qual nos referimos consta na obra *Da fala para escrita: atividade de retextualização*, de autoria de Luiz Antonio Marcuschi, com edição de 2010. O esquema contempla as estratégias apresentadas pelo professor e estão devidamente reproduzidas na íntegra no tópico II do capítulo I da presente tese, do qual damos todo crédito ao autor que, com sua brilhante carreira contribuiu para o desenvolvimento de pesquisas correlatas a área dos estudos linguísticos.

---

### As operações de interação

---

As operações de interação consistem no trabalho de mapeamento das representações sígnicas efetuadas pela junção de um conjunto multimodal, que se inter-relaciona mediante escolhas que irão formar o design. Conceituamos como interacional por associar modos semióticos, seus recursos e suas potencialidades, isto é, os *affordances* que são as possibilidades ligadas ao potencial e as limitações de significação que cada modo apresenta, disponibilizados a depender dos critérios de representação, produção e distribuição.

A ênfase dada na interação condiz com a pluralidade e a heterogeneidade dos modos constituintes de eventos textuais, que, sobretudo são empregados de forma engenhosa nas retextualizações. Temos como exemplo a linguagem cinematográfica, cuja tessitura semiótica forma um texto em movimento, por ser constituído por uma variedade de modos verbais, auditivos e visuais e com o apoio de recursos tecnológicos sendo, portanto, necessário buscar um empreendimento que atenda os recursos da imagem em movimento.

Dessa forma, justificamos o acréscimo do Bloco E que ressalta processos de natureza multimodal junto a elementos teóricos investigados pela LT, presentes nos processos linguísticos-textuais-discursivos e cognitivos. Para melhor delinear sua composição recorreremos a Andrew Burn (2013) em seu trabalho intitulado “*O modo cinéquico*”<sup>45</sup>: *rumo a uma abordagem multimodal dos meios de imagem em movimento*”<sup>46</sup>.

O professor Andrew Burn desenvolveu a teoria do Modo Kineikonic juntamente com David Parker em 2003, sendo proposta como uma teoria geral da

---

<sup>45</sup> Traduzimos como “modo cinéquico” a teoria multimodal da imagem em movimento desenvolvida por Burn e Parker (2003) denominada “kineikonic mode”, um conjunto de palavras gregas para “mover” (kinein) e “Imagem” (eikon) (Burn e Parker, 2003).

Burn, A and Parker, D (2003) ‘Tiger’s Big Plan: multimodality and the moving image’ in Jewitt, C and Kress, G (eds) *Multimodal Literacy*, New York: Peter Lang.

<sup>46</sup> Nossa tradução para: *The kineikonic mode: Towards a multimodal approach to moving image media*



semiótica cinematográfica, para empreender análises da imagem em movimento. Em termos gerais esta teoria compreende que muitos modos foram revisitados no decorrer do surgimento de novas culturas digitais, seu método denota que é possível analisar os modos individualmente ou em conjunto, possibilitando entender como são construídos os significados na esfera textual.

Para investigar as artes visuais, como o teatro e o cinema, Burn (2013) utiliza a abordagem multimodal, de onde deriva os “modos”. Seu modelo de análise inicial recorre a Kress e van Leeuwen (2006[1996]) e assim propõe quatro estratos comunicacionais: discurso (definido como conhecimento de algum aspecto do mundo); design (definido como escolha do modo); produção (definida como escolha do meio) e distribuição (na qual o texto é comunicado ao (s) público (s), geralmente processado através de tecnologias adicionais).

O modelo teórico proposto por Burn (2013) segue uma adaptação da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006[1996]), baseado nas metafunções de Halliday, com formas denominadas de representação (de mundo), orientação (do texto para o público) e organização (a "gramática" do filme). No modelo cinéquico ou *kineikonic* são investigados os modos relacionados à filmagem e à edição, por serem considerados presentes no funcionamento da imagem em movimento, sendo orquestrados nas dimensões espacial e temporal. O autor categoriza em modos contributivos (movimento, iluminação, figurino, objetos, cenários e etc.) e modos de orquestração (os sistemas de enquadramento abrangentes em espaço e tempo).

Embora enriquecedor, não iremos nos aprofundar no trabalho de Burn (2013), mas dele reproduzimos seu diagrama desenvolvido para exemplificar os modos e recursos encontrados na narrativa fílmica, deixando clara a possibilidade de haverem outros, conforme ressalta o próprio autor.

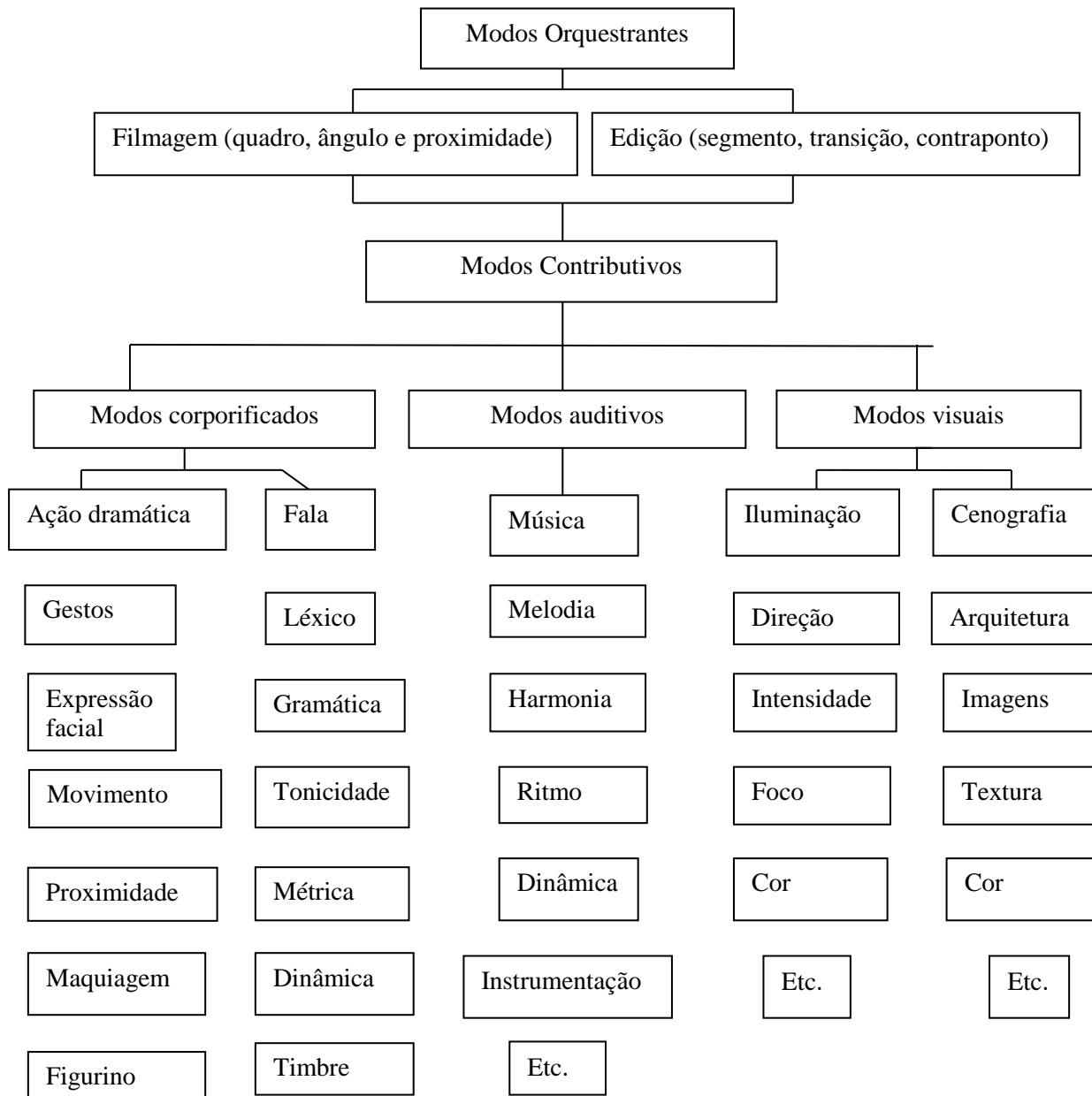


Figura 23: Representação dos modos e recursos por Andrew Burn (2013).  
 Fonte: Andrew Burn (2013, p. 08) (Tradução nossa)

Diante do que postula Burn (2013), ratificamos que é possível analisar os modos contributivos pela decomposição de cada recurso, visando indagar qual a particularidade desempenhada em um contexto mais amplo, por exemplo, no texto fílmico. Entretanto, o autor deixa explicitado que seguindo pela abordagem multimodal, o ideal é analisar como os modos funcionam juntos.

Não se trata simplesmente de decompor modos semióticos maiores em elementos progressivamente menores, embora possa ser uma rota analítica valiosa para alguns pesquisadores; e todos os analistas

precisam decidir em que nível de granularidade eles querem trabalhar. Além de examinar cada modo em níveis progressivamente mais refinados de granularidade, no entanto, precisamos olhar entre os modos, perguntando como eles conectam-se para criar significados e quais princípios semióticos funcionam através deles; e como eles são modelados e enquadrados pelos modos de orquestração. (BURN, 2013, p. 08)<sup>47</sup>

Conforme orientado nesta pesquisa, metodologicamente seguiremos a perspectiva da análise entre os modos, buscando observar sua conexão e produção de significado. A partir deste ponto marcamos a necessidade de ressignificar as operações retextualizadoras, para subsidiar análises dentro de um plano multimodal, do qual está presente o texto fílmico. Nesse viés, partimos do entendimento de que a multimodalidade é intrínseca à linguagem e que os diversos “modos” orientam e efetivam a construção de sentido na produção textual discursiva, sobretudo, retextualizada, e por envolver aspectos intra-textuais e extra-textuais, provoca uma mudança na paisagem semiótica.

A análise então será empreendida no Capítulo 4, intitulado “ANÁLISE: A *MISE-EN-SCÈNE* DA RETEXTUALIZAÇÃO”. O primeiro tópico “Cenas intertextuais”, é o momento em que abriremos escopo para demonstrar como a intertextualidade, a partir da identificação de suas categorias constituintes, engendra a encenação do ato retextualizado, mediante o diálogo que se estabelece entre os eventos textuais então comparados. É pertinente observar em quais pontos estão mantidos, acrescidos ou subtraídos tópicos intertextuais.

Particularmente, sendo a longa metragem cinematográfica um espaço que permite a observância de um fluxo narrativo de considerável extensão, o esquema de investigação toma como direcionamento os pressupostos teóricos das categorias intertextuais pontuadas no tópico 1.2 do capítulo I (Intertextualidade: textos em movimento). As abordagens de variadas tipologias

---

<sup>47</sup> Nossa tradução para: “However, the distinctive insight offered by a multimodal approach is to see how the modes work together. It is not simply a matter of decomposing larger semiotic modes into progressively smaller elements, though this may be a valuable analytical route for some researchers; and all analysts need to decide at what level of granularity they want to work. As well as looking into each mode at progressively finer levels of granularity, though, we need to look across and between modes, asking how they connect to make meanings, and what semiotic principles work across them; and how they are modelled and framed by the orchestrating modes”

são notórias, haja vista que o fio condutor de sentido é sustentado por estratégias que se coadunam, sendo perceptível o encontro de diferentes retomadas intertextuais ao longo da *mise-en-scène* da retextualização.

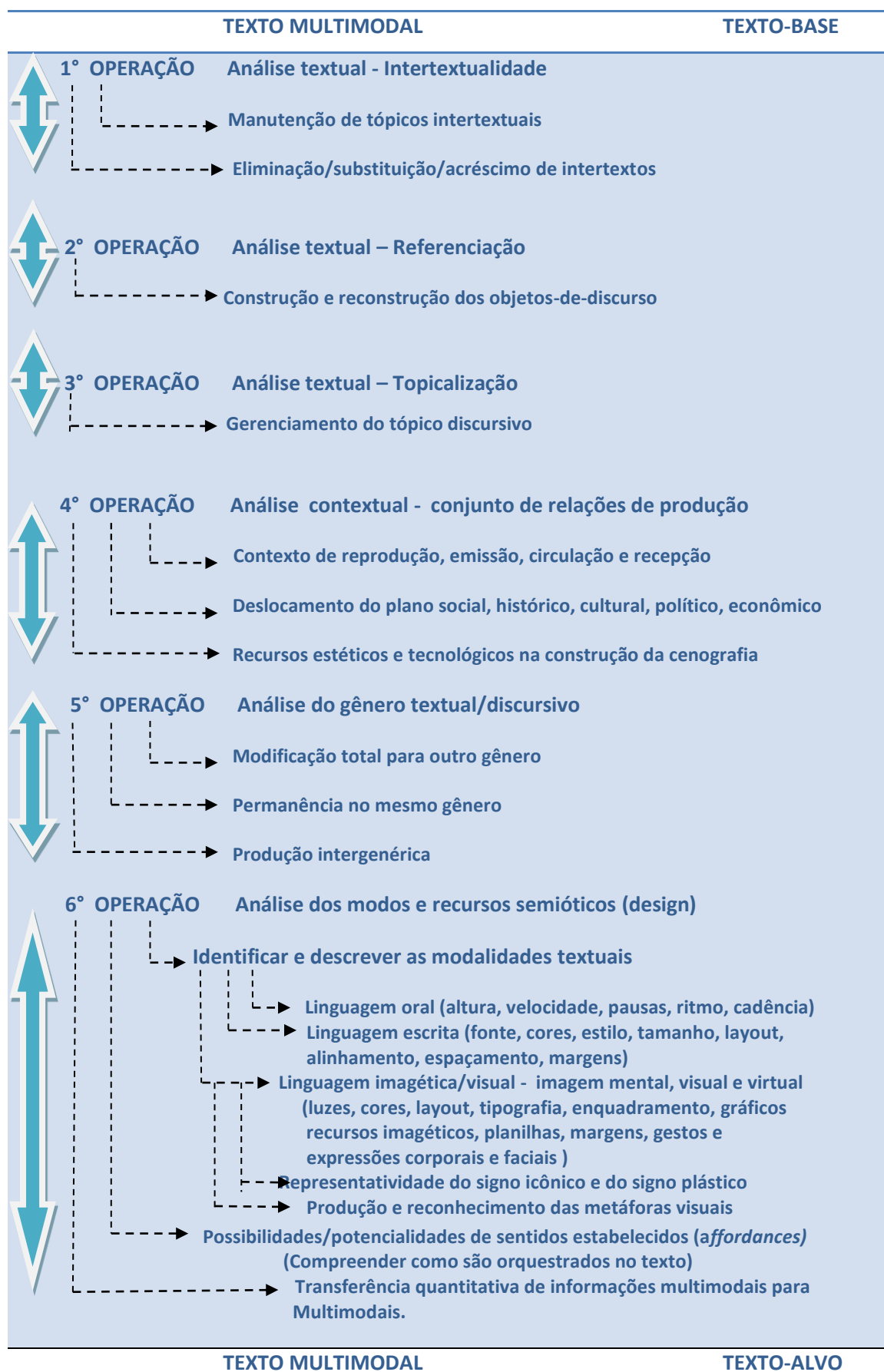
No segundo tópico denominado “cenas referenciais” daremos primazia ao processo de categorização e recategorização dos objetos-de-discurso, para demonstrar a referenciação que norteia o feito retextualizado. A abordagem da referenciação seguirá sistematicamente aludida ao fenômeno da paralaxe produzida pelo ponto de vista do enunciador.

Em primeira instância serão analisados os personagens, isto é, os objetos-de-discurso que protagonizam cada obra selecionada. Então, será priorizada *Branca de Neve*, na animação fílmica do Walt Disney (2009), e em *Blancanieves* (2012), a protagonista será analisada em dois momentos: primeiro representando Carmencita, a Branca de Neve enquanto criança; em seguida, Carmem sua versão já adulta. Esta análise será produzida comparativamente e ao final, os dados serão tabelados para ilustrar as semelhanças e as diferenças encontradas no decurso das narrativas.

No terceiro tópico intitulado “A *mise-en-scène* híbrida<sup>48</sup> da retextualização” será traçado um quadro sob as variáveis intervenientes da retextualização, sendo elas destacadas pelas atividades de idealização, reformulação, compreensão e interação. Também, para efeitos metodológicos, desenvolvemos um esquema que envolve operações possivelmente colaboradoras no desenvolvimento de análises comparativas entre textos retextualizados. O quadro a seguir visa abarcar as operações de compreensão, os tratamentos de turno e a interação.

---

<sup>48</sup> Compreendemos o conceito de híbrido e o empregamos nesta pesquisa seguindo o entendimento de Lúcia Santaella, por considerar ser o mais próximo de nossa proposta. Seguindo a autora: “Híbridas, nesse contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. (SANTAELLA, 2003, p. 135)



Quadro: 7: Representação das operações presentes na retextualização.

Fonte: autoria nossa

O quadro anterior servirá de norte para o delineamento da organização da presente tese, pois aborda os segmentos textual, contextual, de gênero e de design (modos e recursos). As setas indicam que há uma interdependência entre as operações, podendo o plano analítico ser desenvolvido a partir do que se pretenda focalizar, não havendo necessariamente uma ordem de relevância, visto que todas as 06 operações são intrínsecas à retextualização. Em todo percurso analítico, os processos de retextualização, pertencentes ao escopo da LT, terão como auxílio teórico-metodológico os pressupostos da Semiótica Social e da multimodalidade, por elucidarem questões pertinentes ao panorama semiótico da linguagem e suas transformações, favorecendo a análise das multissemioses que compõem o gênero filme e suas especificidades (imagem em movimento).

No decorrer de cada tópico, serão introduzidas observações pertinentes às categorias da Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006[1996]), conforme suas orientações metodológicas oriundas da Linguística Sistêmico Funcional de Halliday. Todavia, não serão empregadas as metafunções da LSF, apenas foram contempladas no percurso teórico para fins de elucidação do tópico orientador das metafunções da GDV, haja vista serem estas pertinentes para a investigação do texto e imagem proposto nesta tese. Com base em Kress e van Leeuwen (1996/2006), analisaremos a metafunção representacional, para descrever os participantes em uma ação; a interacional, para descrever as relações sócio-interacionais construídas pela imagem; e a composicional para analisar a combinação destes elementos.

Reforçamos, portanto, que no decurso de cada tópico seguiremos uma veia observadora de cunho analítico dos eventos textuais discursivos entretecidos por meio da referência a fatos de ordem histórica, cultural e linguística. Isso é possível devido à retextualização produzir uma (re) contextualização em que o cerne da narrativa se orienta de um texto-base, mas segue com alternâncias de eventos, centrando neles as transformações ao nível dos acontecimentos de momentos distintos. Após elucidar o percurso metodológico norteador, segue no próximo capítulo uma apresentação do *corpus*, em breves pontos, adquiridos pela fortuna crítica disponível sobre as obras aqui contempladas.

### 3.3 APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

“o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias.” (MARTIN, 2005, p. 22)

A relação entre cinema e linguística nos leva a refletir sobre as várias constituintes do produto fílmico, o que ao longo do tempo inflamou pesquisas correlatas ao conceito de linguagem cinematográfica. Diversos autores, dentre eles André Bazin, Cristian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin, contribuíram com discussões ora consensuais ora antagônicas para se chegar a um denominador comum, ou quase comum, quando o assunto é análise fílmica, partindo, sobretudo do conceito de linguagem.

Vamos tomar aqui o termo linguagem entendido como um sistema organizado de signos que se presta à comunicação para além de um sentido meramente informativo. A ideia de comunicação deve ser considerada, portanto, de forma ampla, processando-se em várias instâncias de percepção, abarcando inclusive o discurso poético e o narrativo. O campo da comunicação vem crescendo exponencialmente na medida em que os meios de produzir e reproduzir linguagens se expandem, cobrindo todas as funções da linguagem. (MARINHO, 2009. p. 61)

Não reservamos espaço aqui para empreender uma resenha de todo percurso teórico das pesquisas desenvolvidas acerca da produção cinematográfica, primeiramente em virtude da vasta fortuna crítica que engendra o tema, segundo por objetivarmos centrar em nossa proposta de análise, a qual vislumbramos tomar o produto fílmico como um texto que se manifesta na esfera discursiva. Por esta razão, consideramos pertinente esclarecer o que seja filme, para tanto recorreremos a Nildo Viana que em suas palavras assim descreve:

Um filme é uma produção coletiva (da equipe de produção) que possui caráter ficcional e que repassa uma mensagem (valores, concepções, sentimentos) através de meios tecnológicos de reprodução (o cinematógrafo), que, por sua vez, produzem imagens, diálogos, acontecimentos, possibilitando a mensagem. Um filme é constituído socialmente, isto é, a sua mensagem, a sua forma, é um produto social, de uma determinada época e lugar, de determinados produtores (expressando determinada classe, ou grupo social, bem como determinados interesses, valores e sentimentos, produzidos socialmente), especialmente o capital cinematográfico, produto do desenvolvimento histórico do capitalismo e que controla a maior parte

da produção cinematográfica. Um filme constitui um universo ficcional que é a forma dele expressar figurativamente a realidade, o que significa que é uma forma de arte. A sua especificidade reside na forma como faz isto. (VIANA, 2012, p. 19, 20)

Tomar a linguagem cinematográfica como objeto de estudo é uma tarefa bastante complexa, sobretudo quando se reporta a investigá-la sobre uma abordagem multimodal, devido às especificidades dos seus elementos constituintes. Seguindo este critério, Marcel Martin (2005) esclarece que a linguagem cinematográfica surge pela combinação de elementos inerentes do cinema, sendo estes um sistema de signos intimamente relacionados com a comunicação, sobretudo por ser o cinema expressamente uma arte que se flexibiliza, o autor considera: “o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2005, p. 24).

Segundo Marcel Martin “a imagem constitui o elemento base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa”. (2005, p. 25), uma vez que “o movimento é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica” (2005, p. 28), o que despertou espanto e admiração logo nos primeiros espectadores.

O autor destaca outros elementos constituintes da imagem, dentre eles o som, que também é decisivo por acrescentar uma dimensão à imagem, visto o sistema auditivo ser capaz de captar a totalidade do espaço do ambiente, em comparação ao olhar que tem um alcance angular menor. Como pode ser notada a produção de um filme conta com elementos específicos, mas com outros que não são exclusivos, dentre eles estão as iluminações; os figurinos; os cenários e a cor, por serem empregados também em outras artes como o teatro e a pintura.

Portanto, o estatuto do cinema como linguagem, do qual se fundamenta no trabalho de competentes estudiosos do ramo, que contribuíram em definições



específicas para elementos como a montagem, o enquadramento, o posicionamento dos planos e o movimento das câmeras, não será por nós deixados a esmo. Todavia, devido ao abrangente campo da linguagem cinematográfica, e da delimitação de nossa proposta de análise do texto fílmico, nesta pesquisa iremos nos deter a abordagem multimodal, empregando algumas terminologias contidas na Gramática do Design Visual de Kress e van Leeuwen (2006), para análise da composição visual das cenas. Salientamos que iremos recorrer teoricamente aos trabalhos de van Leeuwen e Boeriis (2017) para abordar aspectos da iluminação e a Kress e van Leeuwen (2002) para a análise das cores, juntamente a outros teóricos.

### **3.3.1 O cinema de animação: conhecendo Walt Disney (Branca de Neve)**

Branca de Neve e os setes anões ficou consolidada como uma referência para além da arte, através de seus conceitos de animação e estética, capazes de ultrapassar gerações, participando do imaginário e de brincadeiras infantis (FOSSATTI, 2011, p. 38)

Os contos de fadas mantêm uma temporalidade manifesta pelas constantes versões reproduzidas no espaço cinematográfico, entre outras expressões de linguagem. De tradição oriunda da cultura celta, consolidados oralmente, caracterizam-se pela magia, pelo mistério, pela presença de símbolos folclóricos e pela íntima realização do ser humano com estes elementos (COELHO, 2000). Seus personagens e suas tramas mantêm um núcleo narrativo próximo à memória popular, todavia, ora recontados, assumem uma nova versão, mesmo que fidedigna em alguns aspectos à original, não deixa de tecer ajustes, dando vivacidade ao novo enredo.

Não é uma tarefa fácil, portanto, identificar a origem de determinados contos, devido ao lapso espaço-temporal que abrange as constantes alterações com acréscimos ou substituições de personagens, lugares ou fatos, isto é, sua autoria e possível data de surgimento são apenas presumíveis, o que se tem atualmente são algumas publicações antigas que servem de norte para os interessados.

Essas transformações são editadas em relatos de que as narrativas dos contos de fadas, intimamente ligadas ao universo literário e à tradição popular, passaram por um período de transição quanto à sua exposição junto ao público, sobretudo por reproduzir, na voz de seus narradores, aspectos culturais de diferentes gerações, que marcaram os tradicionais contos, permeados por intencionalidades que atendiam muitas vezes ao interesse de seus próprios narradores. Por outro lado, estes contos não perderam seu encantamento, pois, em meio às várias edições, muitas histórias ganharam notoriedade e as antigas narrativas foram compiladas por grandes escritores, assim:

Os contos de fadas recuperaram, novamente, o seu elo com o mundo da literatura através do trabalho realizado na Alemanha pelos irmãos Grimm entre 1812 e 1822. As suas coletâneas de contos preservaram a tradição da cultura oral, mas de forma literariamente retrabalhada. Ao contrário de seus antecessores, os Grimm tiveram as crianças como as destinatárias principais de sua obra, e publicaram o resultado de sua pesquisa no volume *Contos de fadas para crianças e adultos (Kinder-und Hausmärchen)*. (MELO, 2011, p. 52).

Da oralidade popular para as telas do cinema, clássicos literários como *Branca de Neve e os sete anões*, de autoria dos notáveis Irmãos Grimm<sup>49</sup>, tem permeado o universo infantil, subsistindo em diferentes suportes, sobretudo consolidados no cinema de animação pelos avanços tecnológicos que acompanharam a sétima arte. O cinema de animação faz parte de uma importante etapa na história do contexto artístico do cinema. Com uma linguagem apropriada que consiste em reproduzir os movimentos de desenhos ou fotos por técnicas como *stop motion* ou *clay animation*, contam com o apoio de atores que empregam suas vozes para dar vida aos personagens. Segundo Celso Sabadim (2000, p. 38):

Em 1892, foi apresentada no Paris Musée Grevin um experimento científico que pode ser considerado como a primeira sessão pública de um desenho animado já exibida no planeta. E um desenho colorido! A sessão foi batizada de *Théâtre Optique*, e o responsável pela proeza foi o francês Emile Reynaud, que encantou a plateia com mais de 10 minutos de imagens em movimento.

---

<sup>49</sup> Os irmãos Wilhelm Karl Grimm e Jacob Ludwig Karl Grimm nasceram na Alemanha, ficaram famosos por escreverem contos, eram escritores, folcloristas que ampliaram a antologia dos contos de fadas, no século XIX.

Desde as primeiras projeções do cinematógrafo criado pelos irmãos Lumière, novos estúdios de criação foram surgindo “Sob o formato cinematográfico do gênero de animação, novas narrativas, marcadas pelo caráter efêmero e transitório, tem sido incessantemente ofertadas pela indústria cultural”. (FOSSATI, 2011, p. 76). Desta feita, não só o universo infantil, mas também um público heterogêneo foi se envolvendo com a arte de animação.

Da mesma forma que o público exigia cada vez mais qualidade nos filmes de ação ao vivo, os desenhos animados – que na maioria dos casos eram exibidos antes do filme principal – também deveriam acompanhar esta exigência. Afinal, animação e ação filmada faziam parte do mesmo programa e deveriam agradar as audiências em pé de igualdade. (SABADIM, 2000, p. 187)

Com fases de transição que envolve importantes progressos técnicos, o curta-metragem foi basicamente o formato que vigorou até as primeiras décadas do século XIX, neste período ainda sem grande expressividade. No entanto, devido ao interesse de seus inventores e propagadores que investiram em inovações, o cinema de animação angariou um espaço privilegiado, sendo atualmente reproduzido com apoio de tecnologia moderna como a computação gráfica em formato 3D, que auxilia nas reproduções dos movimentos das imagens, próximo ao realismo nas apresentações.

A animação corresponde à atitude que parte dos dispositivos técnicos que suportam a ilusão fílmica para, simultaneamente, fazer a ligação entre a realidade física, enquanto ferramenta de investigação espaço/temporal, e a realidade histórica, aquela que advém do texto escrito, que transformou imagens mentais da realidade em linhas compostas por palavras, do qual as máquinas são a materialização (particularmente do texto científico). Pelo gesto da mão, pela manipulação quer das linguagens, quer dos dispositivos, o animador reapropriar-se-ia tanto da sensibilidade (no acesso ao real) como da instrumentalidade da máquina, enquanto objeto social, humano, modificador da relação que mantemos com a realidade (GRAÇA, 2006, p. 120).

A tecnologia fílmica focada no gênero animação ganhou expressividade pela insistência de Walter Elias Disney que, com o apoio de seu irmão Roy, tornou-se um ícone desta produção. Walt Disney, referência na arte de animação em

nível mundial, e fundador da companhia *Disney Brothers Studio* em 1923<sup>50</sup>, foi o primeiro a produzir a sequência completa de um longa metragem em computação gráfica. O prestígio angariado deve-se ao seu incansável trabalho com técnicas inovadoras que concederam aprimoramento artístico de suas animações, ao buscar recriar a realidade através de personagens. A técnica *disneyana* proporcionou um realismo mais convincente ao cinema, e modernizou a animação, bem como além de produzir seus próprios filmes também contribuiu para o aprimoramento técnico artístico de outros produtores de animações.

No compêndio de suas produções, *Branca de Neve e os sete anões*<sup>51</sup> foi o primeiro longa metragem fílmico do Walt Disney Studios, datado de 1937, que, de forma pioneira, trouxe os contos de fadas para as telas do cinema, além de consolidar o gênero cinematográfico de animação, após um longo período experimental de materiais e técnicas. Fossatti (2011), salienta que parte do cinema de animação está voltado ao universo infantil, e apresenta relação com as emoções, com a moral, o consciente e o inconsciente, percebe-se, pois, uma proximidade à proposta do contos de fadas.

De origem na coletânea de clássicos dos Irmãos Grimm, ao ser apresentada no cinema, a tradicional história da menina de pele branca como a neve veio a ganhar nova manifestação estética e nova linguagem expressiva. Este momento vivenciado pela arte cinematográfica se fortaleceu para atender à indústria do entretenimento e à criação dos famosos personagens animados.

A animação *Branca de Neve e os sete anões* desenvolve-se em torno do percurso da personagem principal – a jovem princesa - e dos coadjuvantes – os setes anões, a madrasta e o príncipe. A magia, o mistério e a fantasia ganham visibilidade nessa narrativa, juntamente com a realidade apresentada por seus personagens. Temáticas como a inveja, o amor, a vingança, a amizade, a generosidade, o medo e a solidariedade vão sendo encadeadas pela narrativa, revelando distintas inclinações de seus personagens. A visualidade cênica

---

<sup>50</sup> Após um período de crise financeira a *Disney Brothers Studio* mudou seu nome para *The Walt Disney Studio* em 1926.

<sup>51</sup> Segundo pauta “contos de fadas exploram uma problemática social, a busca da realização interior pelo amor, os contos maravilhosos interessam-se pela problemática social, a busca de realização da personagem pela fortuna material” (COELHO, 2000).

comparece paralelamente, completando o todo representativo. (FOSSATTI, 2011, p. 130).

Para apresentação da obra em tela e seus traços constituintes, lançamos mão do trabalho de Fossati (2011) que, ao adotar as considerações de Vladimir Propp (1984),<sup>52</sup> discorre brilhantemente sobre a estrutura fílmica, no que tangencia as funções dos personagens, e sobre os atributos constituintes da narrativa, como o espaço, o tempo e o narrador. Ressaltamos que, por uma escolha metodológica, o conto não será repassado na íntegra, apenas os traços já citados, haja vista que constará da parte analítica que sustenta a presente tese.

No enredo ficcional Branca de Neve protagoniza a princesa frágil e desprotegida, que sofre pelas maldades da Rainha, sua madrasta má, personagem antagonista, que se destaca por ser vaidosa, avarenta, invejosa, pretensiosa, ambiciosa e vingativa. A Rainha, que insistentemente interrogava o espelho para saber se havia concorrência para sua beleza, ao saber da formosura de Branca de Neve, recebeu como uma ameaça à sua exclusividade, o que a impulsionou a contratar um caçador para matar a jovem princesa.

A grande narrativa de Branca de Neve e os sete anões é motivada pelo sentimento de inveja e pelo desejo de vingança que a rainha, a madrasta de Branca de Neve, move em relação à princesa. Como antagonista, a madrasta é a responsável pelos danos e malfeitos vislumbrados, sendo determinantes na composição do cerne da trama. (FOSSATTI, 2011, p. 130).

Os sete anões compõem o elenco de personagens auxiliares, porém com visibilidade suficiente para integrar o título da obra. Dengoso, Zangado, Mestre, Dunga, Atchim, Soneca e Feliz, assim são denominados de acordo com a especificidade de cada um. “Além de auxiliares, são reconhecidos como *comic relief*, pois participam com inserções que provocam gracejos visuais, em momentos indeterminados” (FOSSATTI, 2011, p.131). Juntamente aparece o caçador, personagem que, no início, se mostra fiel à Rainha, aceita as

---

<sup>52</sup> PROPP, Vladimir: A morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária (1984). Nesta obra o autor delinea a estrutura narrativa e as ações dos personagens.

maldades contra a princesa, mas, depois, se arrepende e resolve seguir seus preceitos e converte-se em um benfeitor. Também a pessoa do príncipe, figura presente nos tradicionais contos de fadas, aparece para dar enlace à história: “O príncipe no final da narrativa, encontra e salva Branca de Neve, preservando-a para sempre de todos os malfeitos e garantindo a felicidade eterna (FOSSATTI, 2011, p. 131)”.

Ainda segundo a autora, é possível identificar espaços constituintes que intercalam três ambientes, sendo eles: o castelo, a floresta e a cabana dos anões.

O castelo remete ao personagem da madrasta, a seus sortilégios e às conspirações contra a princesa; a floresta representa o desconhecido, a possibilidade de transformação e a mudança de um destino; a cabana dos anões inspira proteção, segurança, generosidade e afetividade.” (FOSSATTI, 2011, p. 132)

É importante frisar que o narrador acompanha toda a narrativa que une efeitos de dramaticidade e comicidade ao longo de elementos espaço temporais bem marcados. O conhecido e tradicional “Era uma vez... indetermina o tempo, conduzindo o espectador a um momento longínquo e impreciso, ainda que a sequência narrativa respeite uma linearidade temporal” (FOSSATTI, 2011, p.132). Diante da condução contemplativa que se tem com o potencial estético das obras cinematográficas, é notório que as versões retextualizadas mantêm-se vinculadas a sistemas cognitivos, culturais, sociais e estilísticos, que visam a um espectador diversificado e o conduz à percepção de diferentes espaços cenográficos.

O cinema é cheio de auto-referências, como também tem produzido muitos *remakes*, ou seja, refilmagens inspiradas em histórias já contadas. Como nos contos maravilhosos, tece um mosaico de narrativas recriando histórias que se interpenetram umas nas outras, construindo uma espécie de bricolagem a partir de retalhos juntados de outros filmes. (MARINHO, 2009, p. 59).

Nesse universo de produções, o clássico infantil *Branca de Neve e os sete anões* já apresenta na contemporaneidade várias versões, das quais o formato de animação é basicamente o que consolidou o imaginário do público, servindo, portanto, de base para análise comparativa desta tese.

Diante das possibilidades disponíveis pela indústria cultural, para empenho na presente tese, o que tomamos como texto-base é a versão em animação que data de 2009, por manter uma relação com a composição tradicional e por aproximar-se mais dos contos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Nesse seguimento, no compêndio de produções disponíveis, a película *Blancanieves* (2012) do diretor e roteirista Pablo Berger, chamou a atenção por sua arte criadora que envolve os efeitos fílmicos no cinema mudo, o que motivou tenazmente o fio condutor da investigação aqui proposta.

### **3.3.2 O cinema mudo: um retorno aos clássicos com *Blancanieves* de Pablo Berger.**

O filme sem palavras é a base, a essência e o ponto de partida. É onde tudo começou. (Sabadim, 2000, p. 19)

*Blancanieves* (2012)<sup>53</sup> deveria ou não deveria ser mais uma versão cinematográfica do clássico *Branca de Neve e os setes anões*, não fosse o empenho de seu roteirista e diretor, o espanhol Pablo Berger, em apresentar uma obra de grande expressividade artística, literária, cultural e estética, de tamanho preciosismo que veio a angariar inúmeros prêmios da crítica cinematográfica.

É pontual destacar que a originalidade de *Blancanieves* (2012) a transforma em um instigante espetáculo fílmico e chama a atenção por sua estrutura, ao ser produzido em preto e branco, permitindo um retorno ao cinema mudo, que em grande parte foi perdido, deixado de lado, mas mantém um vínculo com a historiografia do cinema por suas ferramentas, estilo, técnicas e seus complexos dispositivos narrativos. Tomando as reflexões de Jullier e Marie (2012), ao explicitar que o cinema mudo, ainda no início do século XXI, é objeto de vários mal-entendidos, salientam que uma das razões que levam a esta falta de entendimento deve-se, pois:

---

<sup>53</sup> *Blancanieves* recebeu premiações em vários festivais, dentre eles Festival Internacional de Cinema de San Sebastián em 2012. Foi premiado melhor filme espanhol pelo Premio Goya em 2013. Recebeu prêmios e recompensas nacionais da Academia das artes e ciências cinematográficas da Espanha, dentre outros de grande expressividade nacional e internacional.

O termo mudo aponta para uma ausência que, na verdade, não tinha razão de ser. Não se ia ao “cinema mudo”; ia-se ao cinema. Ouviam-se sons, muitos sons. O pianista tocava, o animador explicava o filme, os espectadores discutiam...sem falar nos órgãos barulhentos e nas orquestras inteiras das grandes salas. (JULLIE, MARIE, 2012, p. 74)

Aumont e Marie (2003, p. 202-203), definem que o cinema mudo tem algumas especificidades e assim as explicitam:

- expressão gestual e mímica dos atores;
- importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos;
- importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência da fala -, mas tornando-se, pouco a pouco, um princípio significativo em si; correlativamente, busca de um “ritmo” visual (“o cinema, música da luz”, Gance);
- privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantásticos, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco);
- recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letrados, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos).

É do retorno às técnicas imagéticas do cinema mudo que a narrativa fílmica de *Blancanieves* (2012) conduz de forma proativa o olhar do espectador, atento à performática dos atores, com uma gestualidade que eleva as emoções, e induz ao sentido refletido em cada novo quadro cênico. Em termos de linguagem cinematográfica, assumimos que esta obra pertencente ao gênero drama, pois segundo Nogueira (2010) este se difere de outros gêneros como a tragédia e a comédia “poderemos, então, afirmar que o seu objecto é o ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afectivas ou causadoras de inescapável polémica social.” (p. 23).

Ainda segundo Nogueira (2010), no drama a caracterização do personagem adquire contornos complexos, pois do ponto de vista narrativo o mais relevante são as consequências dos conflitos por eles vividos, o que ocorre constantemente em torno de *Blancanieves*, que passa por confrontos e situações de adversidades. Seguindo a classificação apresentada pelo autor compreendemos que, diante da tensão dramática, isto é: “nos efeitos que os acontecimentos provocam sobre aqueles que se confrontam com situações de



adversidade” (p. 24) a protagonista enfrenta diversos infortúnios, o que nos leva a posicionar o filme *Blancanieves* “entre o subgénero drama social e o drama psicológico”, por compreenderem características próximas à definição apresentada a seguir:

- O drama social coloca as personagens em confronto com uma concepção do mundo na qual elas têm dificuldade em encontrar o seu lugar e as suas referências, sendo muitas vezes vítimas de contextos que negam ou agridem os seus direitos elementares;
- O drama psicológico coloca, frequentemente, o indivíduo em confronto consigo mesmo, com os seus medos ou incertezas, com a sua insegurança ou as suas convicções, espelhadas frequentemente por aqueles que o rodeiam, como se de uma jornada de reconhecimento íntimo se tratasse; (NOGUEIRA, 2010, p. 24)

Em torno do filme, é notória uma expansão do conteúdo temático ficcional, de sentido “hipnótico” e de vasta abstração poética com um cenário que beira ao gótico, e deixa evidente o tom dramático vivido por seus personagens. Com uma narrativa moderna, que se distingue da tradicional, em atributos espaço temporais, visto que o enredo retoma a Espanha do início do século XX, de forma significativa remete a elementos da cultura sevilhana, ao som de castanholas que embalam a dança flamenca, com personagens que retratam as touradas espanholas. Conforme fundamenta Arias (2015, p. 417):

Deve-se notar que Branca de Neve é um filme muito contemporâneo, por ser um texto paródico e, por essa razão, ser muito ligado a uma era pós-moderna na qual a falta de um estilo ou modo de representação dominante (seja este clássico ou avant-garde) levou a todos os tipos de ecletismo. Neste caso, a imitação é extrema, porque se trata de fazer um filme em 2012 como se fosse antes de 1927, jogando através de um virtuosismo acadêmico com a mistura de estilos e códigos genéricos da chamada "era silenciosa" para produzir um forte contraste em um público, o do cinema presente, já saturado de efeitos especiais espetaculares e exibições visuais.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Nossa tradução para: Habría que señalar que *Blancanieves* es una película bien contemporánea, por ser un texto paródico y, por eso mismo, estar muy ligado a una época posmodernista en la que la carencia de un estilo o modo de representación dominante (sea este clásico o vanguardista) ha propiciado todo tipo de eclecticismos. En este caso, la imitación es extrema, pues se trata de hacer una película en el año 2012 como si fuera anterior a 1927, jugando mediante un virtuosismo academicista con la mezcla de estilos y códigos genéricos de la llamada «época silente», para producir un fuerte contraste en un público, el del cine actual, saturado ya de efectos especiales espectaculares y de alardes visuales. (ARIAS, 2015, p. 417)

Seu idealizador construiu personagens híbridos, visto que, em função da própria estrutura retextualizada, é possível identificar traços conjugados, pois ora está nítido haver uma ligação dos personagens com o enredo clássico, ora se percebe diante de novos intérpretes. Assim, em breve resumo, é possível observar que se manteve cristalizada a imagem de Branca de Neve, homônimo dos contos dos irmãos Grimm. Com sua doçura e inocência, a personagem vive constantes desafios por ser alvo da inveja de sua madrasta.<sup>55</sup>

A estrutura narrativa de *Blancanieves* é construída em três etapas, cujos acontecimentos giram em torno das transformações da protagonista, em sua infância, adolescência e idade adulta, envolta a tragédias e à superação em cada ato. É perceptível a modificação na identidade dos personagens, em destaque *Blancanieves*, que vai de Carmencita na infância, momento em que vive com Dona Concha, sua avó, longe do pai, até mudar-se para viver com ele e a madrasta, passando a ser chamada de Carmem, assim que entra nas fases seguintes.

A antagonista, isto é, a madrasta de nome Encarna, versão ambiciosa, sexy e fetichista, permanece com a mesma disposição para a maldade, primeiro contra o marido, depois contra *Blancanieves*. Mantendo fidelidade ao texto-base, ela utiliza uma maçã para envenenar sua então rival, momento a partir do qual é provocada uma brusca mudança no enredo, fato importante para a evolução da narrativa.

Ainda no elenco, quanto aos personagens secundários, insta destacar que os setes anões passaram a ser apenas seis. Assim como no conto de fadas dos Irmãos Grimm e na animação dos clássicos da Disney, no filme de Pablo Berger os anões possuem uma personalidade heterogênea que os distingue, porém alguns com nomes populares típicos do povo espanhol como Josefa e Victorio. O pai de Carmencita, o famoso toureiro Antonio Villalta, um homem

---

<sup>55</sup> Neste tópico será apresentada apenas uma sinopse da obra, dada a sua extensão, a história será retomada no Capítulo IV destinado a análise, do qual constará maiores informações contextuais.

que, ao ficar viúvo, se casa novamente e acaba controlado pela esposa, que o deixa silenciado em uma situação de humilhação.

Para Braco (2015), Pablo Berger, ao tomar posse dos clichês herdados da tradição cultural espanhola, na busca por se distanciar da intemporalidade universalizante dos irmãos Grimm, mescla em sua história referências extra-hispânicas e elabora um ambiente "pós-espanhol". Com isso, outros personagens também surgem compondo o elenco, assim como temáticas emblemáticas que circulam na esfera ficcional, da qual podemos citar as relações familiares, o universo feminino, as touradas espanholas, entre outras que se mesclam ao conteúdo dos contos de fadas.

Destarte, as alternâncias de cenas e as mudanças no elenco apontam para um novo espaço cultural e ideológico, porém o plano textual discursivo que engendra toda a narrativa cinematográfica da obra de Berger é que desponta com expressividade sónica e que motiva o plano analítico objeto da presente tese. Sabendo-se que o cinema, desde suas primeiras exibições, foi se aprimorando, seja na estrutura narrativa, seja no emprego de sons e imagens coloridas, ou nas mais novas tecnologias digitais, o que se pode concluir é que *Blancanieves* (2012) atualiza o cinema mudo.

O filme cede ao espectador uma condição contemplativa da sétima arte, permitindo que expressões de textualidade se manifestem na construção da arquitetura fílmica, engendradas por fenômenos intertextuais, evidenciados, sobretudo, por estratégias de referência, que a escolha do seu idealizador, molduram o feito retextualizado. No que se refere ao cinema mudo e aos seus princípios formais constitutivos, Jullie e Marie (2012, p. 74) asseguram que:

Se todo esse universo de sombras e luzes se tornou estranho para nós, é graças à sua maneira de contar histórias em imagens. Entretanto, ela não revela nenhum "erro", mas sim escolhas estéticas que agradavam antigamente.

Portanto, com segurança, é possível perceber que para produzir e investir de forma ousada na exibição de um longa metragem que retoma os clássicos

primitivos é preciso acreditar na atividade cinematográfica e no seu aparato técnico, pois é necessário empregar dispositivos narrativos mais complexos, que atenda sobretudo aos ditames da indústria cultural contemporânea. Assim, no campo da cinematografia, apostar em uma nova produção conforme vislumbramos em *Blancanieves* (2012), tende a sanar o que não ficou explicado, ou a provocar novas instigações a serem investigadas no decurso desta pesquisa.

## CAPÍTULO 4

### 4 ANÁLISE: A *MISE-EN-SCÈNE* DA RETEXTUALIZAÇÃO

Conforme proposto, neste capítulo serão apresentadas as análises que vislumbram dialogar os pressupostos teóricos do processo de retextualização, com intuito de ampliar suas categorias a partir de uma leitura voltada para a abordagem multimodal.

Para alcançar o objetivo, consideramos relevante explicar o emprego da expressão *mise-en-scène*, bem peculiar na indústria cinematográfica, que, em linhas gerais, denota o que está em cena, isto é, o modo particular de realizar a escolha dos elementos constitutivos da cenografia, a exemplo, a iluminação, o movimento da câmera, o som, a seleção dos atores e respectivos figurinos. Esse termo é aqui empregado, pois compreendemos a pertinência em correlacioná-lo à intertextualidade, à referenciação e à multimodalidade, uma vez que a *mise-en-scène* está para a linguagem cinematográfica assim como estes fenômenos estão para a retextualização, por serem colaboradores que configuram a produção de sentido. Em palavras de Sijll (2017):

A expressão francesa *mise-en-scène* significa “por em cena”, tendo sido usada a princípio para descrever a produção material do filme. Atualmente, no entanto, refere-se a uma cena em que a ação acontece diante de uma câmera que filma sem parar. Novas composições são criadas por meio do posicionamento dos atores, dos *zooms* e do movimento de câmera, e não por meio do corte. A cena é filmada em tempo real como um único *take* ininterrupto que vai se sustentando sozinho, sem ajuda da edição. (SIJLL, 2017, p. 80)

Pontuamos que, da mesma forma que a *mise-en-scène* orienta o espectador a visualizar o que o diretor do cinema quer retratar através das câmeras, as variantes intertextuais e a construção dos objetos-de-discurso funcionam como um elo entre o texto-base e o retextualizado. Portanto, diante das mudanças consideráveis na tessitura textual, é da observação desses processos que emanam as inferências presentes no plano geral da interpretação e da compreensão que provocam no espectador o impacto interpretativo na construção de um novo ambiente textual e discursivo.

No que tange à análise, é preciso ratificar que o filme *Blancanieves* (2012), obra produzida na versão do cinema mudo, já é uma retextualização do clássico conto Branca de Neve dos irmãos Grimm (1812), pois parte de uma produção já existente em outro gênero textual, até chegar à configuração da linguagem cinematográfica.

Todavia, tomamos como base para comparação desse processo o filme *Branca de Neve e os sete anões* na versão de animação dos estúdios Walt Disney (1937/2009). Nessa perspectiva, buscamos correlacionar dois textos fílmicos e partimos da versão de animação do Walt Disney (2009), por entendermos ser um clássico cinematográfico das narrativas dos contos de fadas, estando, portanto, mais presente na memória recente produzida pela indústria do cinema.

Justificamos essa escolha, embasado em Santaella e North (2013) que explicitam haver uma interdependência entre as imagens verbais e mentais, visto o texto fílmico envolver o domínio das imagens como representação visual e como representação mental, segundo o domínio imaterial das imagens na mente humana, das quais constam as fantasias e a imaginação, visto que:

Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA E NORTH, 2013, p. 15)

Assim, o telespectador que tem em sua memória modelos visuais e mentais de certa forma cristalizados, ao estarem diante de uma versão retextualizada tende a acionar cognitivamente o seu repertório de conhecimentos para realizar as devidas inferências que o farão identificar a proposta do retextualizador.

Destarte, estas obras colocam em prática a produção textual discursiva do conto literário, retextualizado para linguagem cinematográfica. Entretanto, embora estejam compostas no mesmo gênero textual, isto é, o filme, na passagem de um texto ao outro, as transformações oriundas da intencionalidade do retextualizador provocam mudanças consideráveis entre

uma obra e outra, sendo, portanto, uma tarefa difícil encontrar uma exatidão comparativa entre a sequência dos fatos.

Diante disso, atendendo ao objetivo de elevar o olhar para a retextualização produzida em textos com diversificada composição multimodal, atemos-nos a investigar pontos que se sobressaem, conforme já explanado, a intertextualidade e a referenciação. Neste capítulo, portanto, para melhor organizar o percurso investigativo, foram selecionadas cenas de cada filme com o objetivo de apontar uma relação de semelhança e dessemelhança entre elas.

Assim, o capítulo está dividido em três seções, as duas primeiras se dedicam à análise da intertextualidade como fenômeno constituinte e a referenciação como fenômeno norteador da retextualização. Seguindo as reflexões de Vanoye e Anne Goliot-léte (2016) acerca da atividade analítica fílmica, separamos as duas primeiras seções com intuito organizador da análise, pois conforme salienta os autores:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, desconstruir, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebiam isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme, (VANOYE E ANNE GOLIOT-LÉTE, 2016, p. 14-15).

Acerca da análise fílmica que desenvolveremos, a proposta segue em decompor para descrever e recompor para interpretar. Pautada na explicação de Vanoye e Anne Goliot-léte (2016), esses passos serão alternados ao longo das seções, visto que a atividade analítica fílmica, não necessita explicar linearmente, cronologicamente os processos de criação.

Por fim, preconizamos que há uma interdependência entre os fenômenos mencionados. Ainda seguindo as reflexões de Vanoye e Anne Goliot-léte, quanto ao que consiste a análise fílmica, após decompor partes significantes, uma segunda fase concentra em “em estabelecer elos entre esses elementos

isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (2016, p. 15). Então, a terceira seção conta com apontamentos que sobressaem as variáveis intervenientes constituintes do feito retextualizado, colocando em pauta uma discussão comparativa entre as semelhanças e diferenças presentes nos filmes analisados.

### 5.1 CENAS INTERTEXTUAIS

Como propusemos, nesta seção, objetivamos investigar de que maneira as marcas intertextuais assessoram e possibilitam haver uma correlação entre um texto-base e um retextualizado. Constatado o percurso teórico face ao conceito de intertextualidade é possível compreender seu caráter flexível, isto é, em um mesmo plano narrativo, o caso de textos fílmicos, coexistem distintos aspectos intertextuais que podem ser comparados a outras produções. Logo, os recursos intertextuais a serem investigados nas narrativas fílmicas pressupõem um plano textual discursivo mais amplo, uma vez que não somente configura e viabiliza as relações entre textos, mas também permite entender e refletir os efeitos de sentido que subjazem a todo processo de criação.

Para isso, partimos do entendimento de que o espectador de *Branca de Neve e os sete anões*, produção do Walt Disney (2009), certamente busca encontrar pontos fulcrais de interconexão com a temática clássica dos contos de fadas, proveniente da sua experiência com a leitura dos contos e do contado com sua reprodução em outros gêneros, a exemplo os filmes. Assim, esse mesmo espectador levado a contemplar a obra cinematográfica *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger tem diante de si a oportunidade de caminhar rumo a um panorama com novas experiências contemplativas, visto que o prisma dos recursos intertextuais permite interpretar a união de diferentes contextos, de novas descobertas, de outros espaços de fantasia e imaginação.

Retomando os estudos teóricos e classificatórios sobre a intertextualidade, nos apoiamos no que postula Genette (1982/2010), Piègay-Gros (1996), Cavalcante (2011), Koch, Bentes e Cavalcante (2007) e Carvalho (2018). A



faceta estética destas obras abrange uma vasta organização de elementos que demonstram a valorização do visual no discurso fílmico, dessa maneira para colaborar na interpretação imagética, analisamos os filmes sob a abordagem multimodal com subsídio nos postulados da GDV.

Por esta ótica, salientamos que durante o período de seleção das cenas foram encontrados importantes momentos que atravessam as narrativas e induzem o espectador a estabelecer uma ponte interpretativa entre ambas. Todavia, para iniciar, esclarecemos que a captação do elo intertextual só se manifesta por esforços cognitivos caso o espectador tenha um repertório de conhecimento capaz de subsidiar as devidas inferências, portanto, em virtude dos efeitos produzidos pela retextualização, o reconhecimento das cenas intertextuais se processou de forma complexa.

Então, dividimos esta seção na análise de três cenas, representadas em recortes selecionados por elementos composicionais que giram em torno das personagens protagonistas, sendo por nós intituladas: *a cena do poço de água*; *a cena do caçador x mordomo* e *a cena do encantamento da maçã*.

### A cena do poço de água



**Fotograma 01:** Branca de Neve tirando água do poço – TB



**Fotograma 02:** Carmencita tirando água do poço – TR

Figura 24: A cena do poço de água (fotogramas 01 e 02)

A figura 24 nos situa em dois momentos cênicos que apresentam similitudes e diferenças, não só no plano imagético, mas também no contextual. No que concerne às similaridades, destacamos que o fotograma 01 é um recorte do

filme de animação de Walt Disney, cuja cena retrata Branca de Neve (2009) retirando água de um poço, da mesma maneira no fotograma 02, recorte do filme *Blancanieves*<sup>56</sup> (2012), a personagem Carmencita executa uma atividade semelhante.

A figura 24, ao comparar as cenas, permite uma compreensão intertextual implícita por alusão produzida pelo retextualizador, pois apresenta um recorte em que o espectador consegue, através do intertexto, recuperar pela memória os aspectos que comunicam os sentidos entre os textos, neste caso, o intertexto é processado pelo emprego de elementos que compõem o cenário, como o poço de água e os baldes. Para avaliar a relação dos objetos representados e sua conexão com o sistema semiótico de determinada cultura, retomamos à GDV. Assim, com apoio da metafunção representacional, compreendemos que as imagens dos fotogramas 01 e 02, podem ser classificadas como transacional, por conter o ator e a meta (ato de retirar água do poço), o que marca uma representação de mundo.

Defendemos haver uma correspondência temática, mas que se expande ao deslocar a narrativa quanto à produção de sentido. No TB com maior fidelidade ao conto tradicional a jovem princesa executa suas tarefas cotidianas com boa aceitação, em contrapartida no TR a imagem da protagonista retrata uma criança obrigada a realizar atividades não coerentes para sua realidade, demonstrando as dificuldades enfrentadas por ela. Notadamente, contrário à Branca de Neve (2009), a cena de *Blancanieves* (2012) permite inferir que os baldes sugerem a ideia do serviço pesado, da obrigatoriedade, do castigo físico, por ser incompatível com a força da criança.

Esta compreensão se mescla à metafunção interativa, que vislumbra a relação entre o produtor de um signo, o seu receptor e o objeto representado. No que concerne a esta relação, priorizamos destacar a dimensão do olhar, que permite ao espectador observar o TB e o TR. Em comparação, vemos que no

---

<sup>56</sup> Neste momento do filme a personagem é reconhecida por seu nome Carmencita, diminutivo carinhoso de Carmem. Adotaremos esta nomenclatura para seguir com o enredo ficcional montado pelo retextualizador, respeitando a evolução da personagem até que venha a ser nominada *Blancanieves*.

fotograma 01 Branca de Neve (PR) eleva seu olhar para as cordas do poço, a ação dramática construída pelo seu gesto de leveza e expressão facial de alegria e contentamento, leva o observador a identificar uma familiaridade da participante com a ação realizada. Contudo, no fotograma 02, Carmencita (PR), ao curvar o seu corpo e olhar para baixo, nos permite inferir que o real significado não está somente no peso que carrega nos braços, estando os baldes cheios de água, portanto pesados e difíceis de carregar, mas sim no gesto de resignação e obediência, pois demonstra submissão ao executar uma tarefa muito além de suas forças.

Sob a metafunção composicional as figuras nos permitem verificar que as informações do TR foram construídas estrategicamente para que a mensagem produza uma recontextualização, assim vemos comparativamente como se define o design semiótico de cada evento. Na moldura do TB, a personagem em destaque é posicionada da esquerda para a direita e denota um elemento dado, sabendo-se que Branca de Neve possui familiaridade com o espectador, o que é reforçado na parte superior da moldura por ser idealizada em seu universo fantasioso, de expressão juvenil.

É possível observar pelos elementos composicionais a riqueza de operações de retextualização. Conforme já explicitado na apresentação do *corpus*, o espaço histórico remete à Espanha de 1920, logo não há mais a floresta e sim uma zona urbana, havendo aqui uma substituição espacial. Também há uma eliminação da imagem dos pássaros, contrário a Branca de Neve, Carmencita se encontra sozinha, sem a companhia de um amigo.

Quanto à elaboração do TR, observa-se no canto esquerdo superior a imagem da residência pertencente à família Vilallta (Ideal/dado), projetada com distanciamento em relação à participante e também ao espectador, o que traz a idealização de uma realidade não vivenciada, um não pertencimento a um mundo que está próximo apenas no campo dos sonhos, do imaginário. No canto inferior direito (real/novo) há um destaque na figura do poço, que denota uma informação ligada ao mundo real, isto é, a participante encontra-se mais próxima do poço de água do que da casa dos patrões.

Em resumo, a cena fomenta as relações de poder construídas ao longo da narrativa, de um lado temos o casarão branco imponente que remete à riqueza do senhorio, no centro e em menor dimensão está Carmencita, de outro lado o poço de água representando o trabalho doméstico exercido com grande esforço.

Considerando os trâmites da retextualização que polarizam a cenografia, as cenas seguintes manifestam dois momentos marcantes do enredo. No TB, a madrasta movida por um sentimento de inveja recorre a alguns estratégias para aniquilar a vida de Branca de Neve, entretanto teve seus planos frustrados. Dois destes planos estão presentes também na produção retextualizada, conforme veremos adiante:

#### A cena do caçador X a cena do motorista



**Fotograma 03:** O caçador observa Branca de Neve antes de atacá-la - TB



**Fotograma 04:** Branca de Neve se assusta e percebe o perigo com a presença do caçador - TB



**Fotograma 05:** Branca de Neve tenta se defender do ataque do caçador - TB



**Fotograma 06:** O caçador desiste e pede desculpas a Branca de Neve - TB

Figura 25: A cena do caçador X a cena do motorista (fotogramas 03 a 06)

Na figura 25 estão elencados quatro fotogramas do filme Branca de Neve e os sete anões (TB). Em resumo, a cena selecionada para análise, apresenta o momento em que o caçador, por ordem da Rainha, segue Branca de Neve pela floresta com o intuito de executá-la, para isso ele planeja usar uma faca para ferí-la e atingir seu objetivo.

De modo mais amplo, o quadro cênico da figura 25 ilustra os participantes em uma floresta, rodeada por árvores, flores e um rio, aparentemente um lugar tranquilo que não geraria ameaça de perigo para a jovem princesa. Considerando as representações narrativas, é perceptível a presença de dois participantes (PR) envolvidos, um deles é o caçador, que precisa cumprir uma ação, isto é, a ordem da Rainha, o outro é Branca de Neve, a meta, possível vítima da maldade de sua madrasta, da qual precisa ter uma reação ao descobrir o perigo potencial.

Nos fotogramas 04 e 05, destacamos um elemento fílmico chamado prenúcio visual, introduzido por uma sombra, que ao aparecer antes mesmo da imagem do próprio caçador, irá sugerir na cena uma ação ameaçadora a se realizar. A autora Jeniffer Van Sijll em sua obra Narrativas Cinematográficas (2017) explica a importância dramática deste elemento da seguinte maneira: “o prenúcio cria expectativa no público. Nesse caso, a peça define tanto a ação concreta como os valores sociais que serão evocados posteriormente.” (p. 114). Notadamente, a sombra se torna mais assustadora, à medida que se torna maior que Branca de Neve, deixando-a encurralada contra uma pedra, produzindo um suspense.

Em um plano analítico multimodal, com base no modelo de análise proposto por Burn (2013), é possível observar que a ação dramática composta por gestos, movimentos e expressão facial dos participantes conduzem à interpretação das cenas. Em destaque no fotograma 04, Branca de Neve demonstra ter se assustado, pois toma um atitude de quem em um primeiro momento pensa em fugir, mas vê-se encurralada. No fotograma 05, ainda mais assustada, ao esconder o rosto com movimento dos braços, eleva o suspense e imprime o clímax da cena, que seria o ataque do caçador.

No fotograma 06 a sombra se revela, todavia não mais ameaçadora, mas sim resignada, a partir da observação do distanciamento e do enquadramento da imagem. Branca de Neve aparece enquadrada na parte mais à esquerda, ocupando o lugar do que é “dado”, pois ela permanece na cena, enquanto o caçador aparece no campo inferior à direita, acrescentando uma informação nova ao ser desvendado. Contrário à atitude esperada que seria o ataque, o alçoz se curva diante da princesa em um ato de genuflexão e se dirige a ela chamando-a de Vossa Alteza, então arrependido aconselha que fuja para a floresta e se esconda. O caçador por sua vez não obedece a ordem recebida, mas também não ajuda Branca de Neve a se esconder, como tentativa de enganar a Rainha, ele volta para o palácio e entrega o coração de um animal no lugar do da princesa, fato que logo foi descoberto.

No percurso investigativo do processo de retextualização, recorreremos ao quadro 07 esquemático que detalha as operações de análise, produzido e apresentado no capítulo de metodologia (produção nossa). Colocamos em primeiro plano a análise textual das operações de intertextualidade, justamente por serem intrínsecas e não dissociadas da retextualização. Em *Blancanieves* (2012), foi identificada uma manutenção da intertextualidade temática que aborda o mesmo fato presente no TB, digo, o interesse da madrasta em se livrar da enteada, porém com uma perspectiva diferente, havendo, portanto, uma substituição de elementos e acréscimos informacionais.

A seguir na figura 26, o modo visual contribui para a identificação dos traços intertextuais, pois ganha relevância a observação do cenário, visto que em uma questão de semelhança com o TB é mantido o ambiente florestal, rodeado por árvores, tendo apenas a presença da protagonista e do seu antagonista, como atores. Entretanto, insta frisar o ambiente escuro, com ausência das flores e pouca iluminação, o que aumenta o clima de suspense da ação dramática. Vejamos a imagem seguinte:



**Fotograma 07:** Na floresta o motorista observa Carmem antes de atacá-la - TR

Figura 26: O motorista observa Carmem antes de atacá-la – TR (fotograma 07)

Ainda na figura 26 podemos interligar a intertextualidade à função representacional para analisar a relação estabelecida entre os participantes. Dentre os elementos visuais que compõem a cena um deles é o mordomo, que trabalha para a madrasta da jovem Carmem, essa movida por sentimentos de ganância, decide acabar com a vida da enteada, assim seduz o seu empregado e o convence a executar a ação, o outro participante é Carmem (PR), enteada que se torna o o alvo a ser vitimado, isto é, a meta.

Ao observar o processo de retextualização, no que se refere aos aspectos linguísticos, textuais e discursivos, nota-se que ocorre uma reformulação com duas substituições significativas, uma delas é a substituição do caçador pela figura do motorista, amante da madrasta que colabora com seus planos cruéis, a outra é que no TB o caçador utiliza uma faca para arrancar o coração de Branca de Neve e entregá-lo à Rainha, diferente do TR em que o mordomo prefere usar as próprias mãos para tentar asfixiar a jovem.

Traçamos uma relação entre o fotograma 03 (O caçador observa Branca de Neve antes de atacá-la) com o fotograma 07 (O motorista observa Carmem antes de atacá-la), nos dois filmes a personagem central da trama aparece em primeiro plano, distraída, inocente, sendo observada por seu antagonista, que aparece em segundo plano na imagem, com olhar atento, esperando o melhor



momento do ataque. O momento é de suspense e o fechamento desta cena é contemplado com novos arranjos narrativos.

Seguimos o foco na observação dos aspectos de reformulação. A princípio, identificamos um deslocamento no plano contextual, pois há marcas intertextuais que sofrem acréscimos e substituições. Conforme os elementos visuais dos fotogramas 08 e 09 a seguir, ao contrário do caçador que desiste e desobedece a Rainha, o motorista investe no ataque, enquanto o caçador se curva diante da jovem princesa e a orienta fugir, o motorista, ao agarrar Carmem pelo pescoço, impõe a força física para alcançar seu objetivo.



**Fotograma 08:** O motorista ataca Carmem-TR

**Fotograma 09:** O motorista se aproveita e beija Carmem de forma violenta -TR

Figura 27: O motorista ataca e beija Carmem– TR (fotogramas 08 e 09)

Em uma abordagem multimodal, sob a ótica da GDV, ao observar os participantes verificamos que a ação executada por eles marca posicionamentos sociais diferentes. Retomando o TB, a relação entre Branca de Neve e o caçador é de súdito para com a princesa, mais de admiração do que de ódio, pois o caçador reconhece a inocência de quem seria sua vítima, assim se estabelece uma relação de leadade, a quem por mérito deveria estar ocupando o lugar no palácio por ser a filha do Rei e não a Rainha com suas maldades.

Po outro lado, no TR, o motorista emprega uma ação agressiva ao agarrar Carmem pelo pescoço, nesta cena, a jovem quase desfalece, e ele se



aproveita para beijá-la à força, vide fotograma 09. Neste sentido, conjecturamos que o ato de violência retratado faz parte do processo de retextualização empregado pelo roteirista do filme, visto intencional trazer a baila questões sociais que merecem maior visibilidade. Chamamos a atenção para as relações de poder que se estabelecem, pois o motorista vê em sua vítima, mulher e aparentemente frágil, uma oportunidade de externar seus desejos, para isso recorre a violência para alcançar seu objetivo e dominá-la. Todavia, a invertida dada por Carmem o surpreende, pois em seu ato de covardia não esperava que a jovem fosse conseguir revidar ao ataque.

Aquela que seria a meta, passou a ser a executora da ação, mais precisamente de uma reação, visto ter enfrentado seu opositor não com o objetivo de agredi-lo, mas sim em defesa própria. A atitude de Carmem revela uma personalidade heróica, por quebrar o paradigma principesco da menina indefesa dos contos de fadas. A figura 28 mostra o motorista se defendendo, pois no momento em que Carmem reagiu ele se desequilibrou dando a ela possibilidade de fuga.



**Fotograma 10:** Carmem reage e se defende - TR

Figura 28: Carmem reage e foge – TR (fotograma 10)

Após se defender, Carmem foge em direção à floresta, tal como acontece com Branca de Neve, o que constroi um intertexto implícito entre os filmes, visto a cena se passar em um ambiente similar, sendo percebido o intertexto pela aproximação do cenário.

De acordo com Kress e van Leeuwen (2006 [1996]), diferente das representações narrativas e conceituais em que um participante se relaciona com outro na mesma imagem, a função interativa estabelece uma relação entre os elementos que compõem a imagem e quem as vê, sendo denominado de participante interativo. Dessa forma, a figura 29 mostra a participante PR correndo de costas em direção à floresta, a velocidade com que ela se movimenta e a sua posição corporal não permitem uma interação face a face. Porém, o movimento da câmera indica que a participante se dirige ao observador indiretamente, convidando-o a segui-la no percurso de sua fuga, isso com sua expressão corporal que busca cada vez mais velocidade, à procura de uma rota que facilite o seu refúgio.



Figura 29: Carmem foge em direção a floresta – TR (fotograma 11)

A cena retextualizada ganha um desfecho diferente do TB. O motorista não desiste e segue Carmem pela floresta, não havendo um sentimento de arrependimento de sua parte. Após uma perseguição, Carmem se encontra encurralada em frente a um rio, porém antes mesmo de conseguir fugir é pega pelo motorista que tenta afogá-la, na certeza de ter alcançado seu objetivo ele a deixa desacordada e vai embora. A partir deste momento o enredo segue com detalhes primordiais, sendo que a personagem é salva por um dos seis anões que compõem os personagens da trama. Entretanto, ao se recuperar do quase afogamento, ela entra em um estado de amnésia profundo.

Carmem é, então, levada para a casa dos anões, e com eles começa a conviver. Nesta fase da história, a protagonista reconhece em si uma nova personalidade, descobre novos talentos, além de seu interesse pela dança flamenca herdado de sua mãe, passa também a dominar a arte da tourada, herança parterna.

Podemos dizer que esta mudança de tópico representa uma transição que compõe o roteiro do filme, pois a personagem passa a se afirmar com nova identidade, assume uma postura social diferente da que ocupava, por conseguinte do isolamento social e do trabalho forçado ela se transforma em uma habilidosa e famosa toureira. A importância dramática desta cena se dá sobretudo pela identificação de Carmem com a personagem do conto homônimo ao filme, assim, por decisão dos anões, passa a se chamar *Blancanieves*.

Insta destacar que para manter com o compromisso da análise dessa seção, não iremos prosseguir com a sinopse do filme, mas, sim, com a demonstração de outra sequência intertextual. Segue portanto a cena da maçã.

### **A cena da maçã enfeitada**

A cena selecionada para análise ocorre em dois momentos distintos dos filmes, no TB o cenário é o interior da casa dos anões, lugar em que Branca de Neve encontrou refúgio para se esconder da Rainha, enquanto no TR o cenário é da arena de toureiros. Em princípio, para descrição do cenário do filme de animação, a cena corresponde ao momento em que Branca de Neve é pega distraída com a visita da Rainha Má, que ao descobrir o seu esconderijo se disfarça de velha e lhe oferece um fruto, a maçã, pois, segundo ela, seria mais suculento e atrativo.

A entrada da senhora com aparência de bruxa, provoca uma reação de pânico na personagem central, também nas aves e animais que participam da cena. O apavoramento dos bichos quase atrapalha os planos da Rainha, mas em oposição à sua imagem de má, em seu disfarce ela empenhou demonstrar boa

intenção, portanto usa de palavras convincentes para enganar a princesa, como vemos no trecho dos diálogos abaixo.

#### Diálogo 1

(...)

Bruxa: *Você está sozinha, meu bem?*

Branca de Neve: *Eu estou sim, mas...*

Bruxa: *E os homenzinhos não estão?*

BN: *Não, eles não estão.*

Bruxa: *Fazendo torta?*

BN: *Sim, torta de pêssegos.*

Bruxa: *A torta de maçã é que faz os homens ficarem com água na boca. Uma torta feita com maçãs como esta!*

BN: *Parece deliciosa!*

Bruxa: *E, é. Você devia provar querida.*

(...)

#### Diálogo 2

(...)

Bruxa: *E porque você foi tão boa para a vovozinha, eu vou contar um segredo a você, esta aqui não é como as outras, é uma maçã miraculosa.*

BN: *miraculosa!*

Bruxa: *Eh! É só prová-la e todos os seus sonhos realizarão*

BN: *verdade?*

Bruxa: *É querida. Agora faça um pedido e dê uma dentada*

(...)

#### Diálogo 3

(...)

Bruxa: *Haverá alguma coisa que seu coração deseje? talvez você ame alguém.*

Branca de Neve: *Eh, eu amo alguém.*

Bruxa: *Eu sabia, eu sabia hahahaha.*

*A vovó conhece o coração das moças*

*Agora, pegue a maçã e faça um pedido*

BN: *Eu desejo, desejo....*

Bruxa: *Sim, fale, ande..?*

(...)

BN: *E que ele me leve para seu castelo e viveremos felizes para sempre.*

Bruxa: *Ótimo! Isso! Agora prove. Não deixe o desejo esfriar*

BN: *Ai, estou me sentindo mal!*

Bruxa: *Ela vai sufocar, vai paralisar*

*Agora eu sou a mais bela de todas.*

(...)



**Fotograma 12:** A bruxa oferece a maçã para Branca de Neve (TB)

**Fotograma 13:** Branca de Neve morde a maçã (TB)

Figura 30: A cena da maçã encantada (fotogramas 12 e 13)

Com o objetivo de analisar os modos empregados na cena que se sobressaem na construção dos significados, recorreremos a uma análise multimodal conforme configuração do texto fílmico. Ao buscarmos apoio na GDV, escolhemos priorizar a representação narrativa, pois encontramos no fotograma 12 uma ação transacional, que marca o evento em tela, isto é, na imagem está presente a velha (PR) que oferece a maçã (ação), e Branca de Neve (meta) que aceita a fruta (reação). Na imagem, o vetor é constituído pelo corpo da bruxa que, segurando a maçã, a coloca nas mãos de Branca de Neve como forma de oferecimento, esse processo ocorre concomitante ao diálogo transcrito anteriormente.

O que chama a atenção é justamente os modos corporificados, como o figurino, os gestos corporais e a expressão facial dos atores, que, de forma potencializada, se conectam e ganham mais destaque, não sendo, portanto, superiores à fala dialogada, mas sim expressivamente demarcados com mais evidência. Para melhor interpretar, podemos verificar a personagem da Rainha disfarçada de velha, ela se apresenta toda coberta por uma roupa preta, com cabelos brancos, mãos envelhecidas, unhas grandes, queixo largo e nariz torto com uma verruga na ponta, bem como a expressão da sobrancelha franzindo a testa acrescenta em seu olhar que ela está mal intencionada.

O plano da Rainha Má se concretiza com a reação de Branca de Neve, fotograma 13, no começo desconfiada, mas convencida de que a maçã era

mesmo miraculosa se deixa levar pelo desejo de conquistar o coração do seu amado e se rende aos encantos do fruto. No filme em tela, a maçã se torna um ícone tal qual em culturas diversas, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009) ela é utilizada simbolicamente com sentidos distintos, mas que se aproximam, podendo significar o fruto da ciência, da magia, da revelação, da juventude, bem como os desejos terrestres ou a complacência desses desejos.

A importância da presença da maçã se destaca sobretudo pelo forte significado da cor vermelha. Segundo Kress e van Leeuwen “a cor é discutida como um recurso semiótico - um modo que, como outros modos, é multifuncional em seus usos na sinalização culturalmente localizada.” (2002, p. 343)<sup>57</sup>. Esclarecem os autores que as cores podem representar duas possibilidades (*affordance*), uma delas remete à associação (*association*) ou origem (*provenance*), e retomam questões como “de onde vem a cor, onde esteve culturalmente e historicamente, onde já a vimos antes?” (2002, p. 355)<sup>58</sup>. Filiado à Semiótica Social em que o signo é motivado, as cores podem ser associadas a diferentes indivíduos, a grupos culturais, a depender da origem e do contexto que são empregadas.

Outra possibilidade (*affordance*), diz respeito a “características distintivas” (*distinctive feature*), uma vez que a diferença de cores produz sentido em potencial e não opera dentro de domínios limitados, neste caso aspectos como brilho e tonalidade possibilitam atribuir sentido ao texto, como exemplo uma escala que vai do claro ao escuro. Ao analisarmos a função comunicativa da cor da maçã no contexto do filme, verificamos que segundo Farina, Perez e Bastos (2006. p. 99) o vermelho: “É a cor do amor e do erotismo. Como cor da atração e da sedução se materializa no lábios vermelhos. É a cor dos chamados “pecados da carne” dos tabus e das transgressões.”, estando portanto associada à sedução que levou Branca de Neve a aceitar morder a maçã, na crença de que iria conquistar o amor de seu príncipe.

---

<sup>57</sup> Nossa tradução para: Colour is discussed as a semiotic resource – a mode, which, like other modes, is multifunctional in its uses in the culturally located making of signs.

<sup>58</sup> Nossa tradução para: First there is association, or provenance – the question of ‘where the colour comes from, where it has been culturally and historically’, ‘where we have seen it before’.

Portanto, o que ganha relevância além do conteúdo visual é também a importância dos elementos simbólicos, em destaque a maçã, a partir dela passamos a observar como a intertextualidade se processou na retextualização de Branca de Neve para *Blancanieves*.



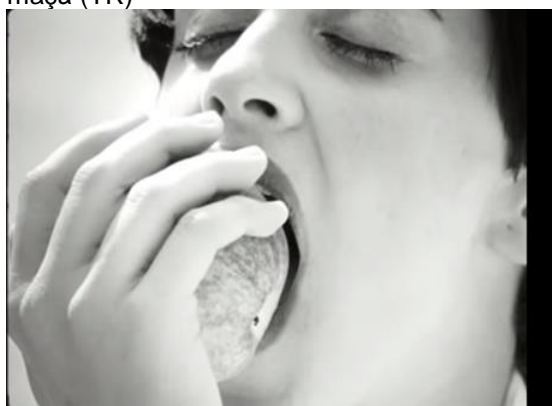
**Fotograma 14:** Encarna oferece a maçã para *Blancanieves* (TR)



**Fotograma 15:** *Blancanieves* observa a maçã (TR)



**Fotograma 16:** *Blancanieves* recebe a maçã das mãos de Encarna (TR)



**Fotograma 17:** *Blancanieves* quase morde a maçã (TR)



**Fotograma 18:** O anão Rafita oferece a maçã para *Blancanieves* (TR)



**Fotograma 19:** *Blancanieves* morde a maçã (TR)

Figura 31: Encarna tenta entregar a maçã (fotogramas 14 ao 19)



A sequência cênica selecionada composta pelos fotogramas 14 a 19 fazem parte da continuidade narrativa de *Blancanieves*. No tocante as operações de retextualização, ratificamos que há a eliminação do plano verbal, pois conforme estética do filme mudo, o que se tem são algumas legendas com texto escrito. Ao fundo, uma música instrumentalizada acompanha a comunicação entre os personagens, que se realiza com ênfase na linguagem corporal, isto é, gestos, posturas, expressões faciais, movimento dos olhos e boca.

Embora *Blancanieves* tenha sido inspirada no clássico de animação, seu roteiro apresenta variáveis intervenientes e a sequência da maçã envenenada conta com deslocamento no enredo que modifica toda trama. Assim, no fotograma 14 aparece a personagem Encarna, esta, ao descobrir que sua enteada estava viva e ganhando fama nas arenas como toureira, resolve assistir ao espetáculo. Sem receio de ser identificada, ela não usa de nenhum disfarce, apenas se veste com uma roupa preta acompanhada de um véo que cobre o rosto.

O ar de mistério que envolve a cena pode ser inferido pela chamada visual diante do olhar de oferta esboçado pela madrasta, que dirige seu olhar para a maçã a ser entregue à jovem toureira, certamente como forma de presenteá-la. É possível depreender a presença da intertextualidade marcada pela forte iconicidade da maçã que simboliza o fruto do desejo e da sedução, pois conforme fotogramas 15 e 16, *Blancanieves* se vê atraída pelo fruto oferecido. Todavia, como forma de surpreender, o retextualizador inova ao fazer com que *Blancanieves* não venha a morder a maçã recebida diretamente das mãos de sua madrasta. No fotograma 17, o espectador é levado a acreditar que o fato venha a ocorrer, porém a jovem toureira é distraída pelo público, que a reconhece como filha do famoso toureiro Antonio Villalta, entregando-a um objeto que pertencia a seu pai.

Nesta sequência, Encarna perde a maçã, que vai parar nas mãos de um dos anões. *Blancanieves* ao voltar para o centro da arena para distribuir flores é surpreendida pelo anão Rafita que, em troca de uma flor, lhe oferece a maçã que havia encontrado. A maçã novamente simboliza um objeto de sedução,



pois ao longo das cenas, Rafita deixa implícito olhares apaixonados em direção a *Blancanieves*. Assim, atraída pelo fetiche ela morde a fruta, que por ironia é recebida não das mãos da madrasta que a odiava, mas sim de quem a tinha amor.

A seleção das cenas intertextuais buscou compreender representações que puderam ser interpretadas e desveladas a partir da intertextualidade que é construída ao longo da narrativa. Assim, identificamos uma recorrência de relações intertextuais por copresença, pois as variantes que foram destacadas correspondem a uma amostragem de intertextualidades em sentido implícitas, que em virtude da alusão estrita produzida pelos detalhes do plano imagético permitiram reconhecer elementos similares entre um texto e o outro.

Em suma, foram encontradas diferenças e semelhanças, porém os esforços cognitivos é que ligam os fatos. Observamos que o modo visual se destaca e junto a ele o retextualizador utilizou de recursos como a iluminação, a mudança na cenografia, nas cores, sobretudo na expressão corporal e nos gestos faciais dos personagens. Defendemos, portanto, que a análise de um texto fílmico não deve privilegiar apenas um modo semiótico, em virtude da pluralidade de sistemas que o constitui, também que precisam ser considerados os aspectos, sociais, históricos, culturais e ideológicos que compõem o roteiro.

Consideramos também a forte intertextualidade militante que se processa ao longo da retextualização, justamente por destacar de forma pontual temas de ontem e de hoje, que são caros aos estudos da Linguística Textual. É nesse momento que a intertextualidade serve de subsídio para novos debates, visto que a interpretação textual discursiva se processa com auxílio das imagens, porém leva o espectador muito além, ao estender a narrativa central, pois a retextualização não retoma apenas um texto-base, mas emprega sobre ele outras possibilidades de reflexão e crítica, ampliando as possibilidades de análise.

## 5.2 CENAS REFERENCIAIS

Conforme explicitamos inicialmente, a proposta que segue em trabalhar com a linguagem cinematográfica nos permite ter um alcance panorâmico dos fenômenos que compõe o texto fílmico, dentre eles a referenciação, que se evidencia no discurso como atividade cognitiva e se manifesta nas práticas interacionais efetivadas entre atores sociais. Para isso, trazemos à baila a produção fílmica, vista sob uma perspectiva comparativa, entre um texto-base e um retextualizado. O texto fílmico em tela, devido à natureza literária, implica uma análise acurada, pois conforme explicam Cavalcante e Santos (2012, p. 671, 672).

Desse modo, a interpretação do referente literário depende de todos os contextos interseccionados. Além do contexto do escritor, do leitor, do conhecimento intratextual, intertextual e extratextual, uma narrativa literária opera dinamicamente com um duplo cenário enunciativo: o da história contada e o da narração dessa história. O primeiro se refere ao ambiente da própria ficção; o segundo, à enunciação do narrador dirigida a um leitor.

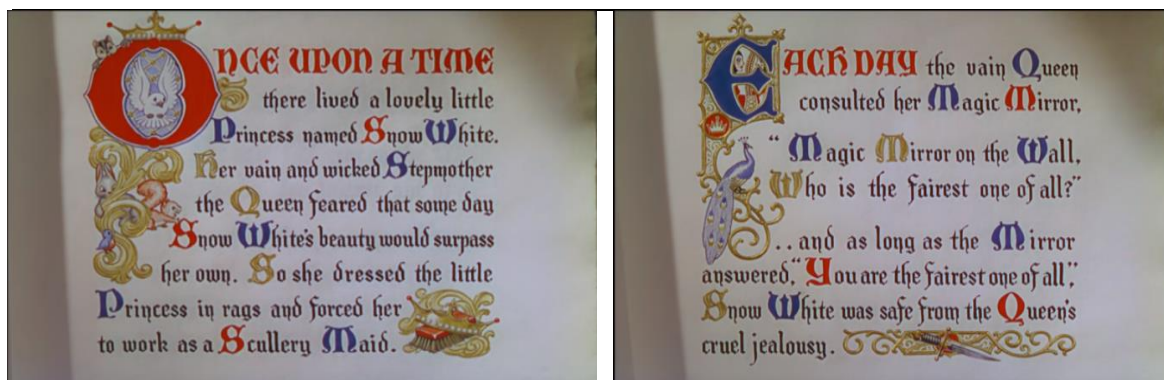
Notadamente, buscaremos demonstrar como esse fenômeno se processa em textos constituídos por uma acentuada estrutura multimodal, isto é, compostos pelos modos verbais, visuais e sonoros. Autores como Marcuschi (2004, 2008), ressaltam que há uma intrínseca relação entre a referenciação e as inferências, pois exigem a ativação de conhecimentos presentes na memória dos interlocutores para que a mensagem seja efetivada. Também, pesquisadores como Mondada e Dubois (2003) e Koch (2008, 2011), salientam que o referente não possui uma estrutura fixa, podendo sofrer transformações a ajustar-se ao contexto, o que denota a maneira como o sujeito constrói suas versões sobre o mundo.

Advogamos, portanto, que o referente é motivado, sobretudo quando parte de um texto pré-existente, pois pode sofrer alterações a depender do ponto de vista que cada sujeito assume. Diante do desafio para trabalhar com produções retextualizadas, acreditamos ser a referenciação um fenômeno paralático no que tange as nuances de categorização e recategorização de referentes, por representar o ponto norteador que aproxima e ou distancia um evento do outro.

Vislumbrando um percurso metodológico mais didático, segue, abaixo, a análise das cenas selecionadas do texto-base e do retextualizado, respectivamente.

## BRANCA DE NEVE – TEXTO-BASE

A primeira cena que trazemos para plano de análise remete ao início do filme, com a abertura das páginas de um livro, em língua inglesa, que situa o espectador no início da história. Interessa destacar que este letreiro é traduzido por um narrador onisciente, heterodiegético, que não participa da história, mas a narra.



**Fotograma 20:** Era uma vez uma linda princesinha chamada **Branca de Neve**. Sua vaidosa e malvada madrasta a Rainha notou um dia que a beleza de **Branca de Neve** excederia a sua. Cobriu então a **princesinha** de andrajos e obrigou-a a trabalhar como criada. (Tradução da página do livro na voz do narrador.)

**Fotograma 21:** Todo dia a vaidosa Rainha consultava o espelho mágico, “mágico espelho meu quem é a mais bela do que eu?... enquanto o espelho respondeu “Tú es a mais bela”, **Branca de Neve** ficou livre da inveja e a da crueldade da Rainha. (Tradução da página do livro na voz do narrador.)

Figura 32: Letreiro, em língua inglesa, introduzindo o início da história de Branca de Neve. (fotogramas 20 e 21)

Na voz do narrador identificamos o momento em que Branca de Neve, enquanto objeto-de-discurso, sofre uma introdução não ancorada, antes mesmo de ser nomeada diretamente. Nesta introdução o referente é categorizado pelo sintagma adjetival “linda princesinha”, a anteposição do adjetivo “linda” ao substantivo “princesinha” somado à flexão do diminutivo pressupõe por inferência um valor afetivo de carinho e admiração. Na mesma frase, após ser destacado o ponto de vista do narrador, ele a identifica com o emprego da expressão nominal “Branca de Neve”. A escolha destes itens lexicais é reiterada em toda história e tem a função de qualificar o referente.

Após ser introduzido, categorizado e recategorizado pelo narrador, segue o processo de referenciação. Destacamos, portanto, trechos da cena do diálogo cotidiano que a Rainha mantinha com seu espelho.

*Rainha: Fala mágico espelho meu, quem é mais bela do que eu?*

*Espelho: Famosa é a vossa beleza majestade, porém há uma menina entre nós com tanto encanto e suavidade, que eu digo: ela é mais bela do que vós.*

*Rainha: Pior para ela, revela seu nome.*

*Espelho: Lábios como a rosa, cabelos como o ébano, pele branca como a neve.*

*Rainha: Branca de Neve!*

No diálogo transcrito é possível observar uma recategorização do objeto-de-discurso, que é construído pelo ponto de vista do espelho mágico, personagem que possui uma forte confiabilidade, ao denotar uma voz de autoridade para sua Rainha, sempre que consultado, ao expressar sua opinião, esta é recebida como a fonte da verdade. O espelho mágico então recategoriza o objeto-de-discurso por uma anáfora indireta, ao usar o substantivo “menina” deixa pressuposto se tratar de Branca de Neve, termo já inserido na história, sobretudo, ao ser associada uma descrição subjetiva de sua personalidade por atributos como “tanto encanto e suavidade”. O referente também é recuperado e adjetivado com o emprego do grau superlativo dado à anáfora pronominal “ela é mais bela do que vós”, sendo intensificada a sua beleza em comparação à da própria Rainha. A sinceridade do espelho deixa a Rainha enfurecida de raiva e inveja, pois se sente desprestigiada diante da beleza da jovem, o que reforça nela um sentimento de competitividade.

Para enaltecer e dar um cunho poético aos traços físicos, há o emprego de uma recategorização metafórica nos termos “lábios como a rosa, cabelos como o ébano, pele branca como a neve”, na qual percebemos um processo de intensificação, pois a rosa traz a simbologia da maciez, o ébano vem a dar ênfase à cor preta dos cabelos em contraste com o branco da pele, similar à neve, que também remete à pureza. Como se pode constatar, em um único diálogo, Branca de Neve é categorizada e recategorizada por sua jovialidade e

inocência, em que o plano verbal pelo uso de expressões lexicais, permite uma referenciação mais detalhada da personagem.

Em um primeiro momento, observamos que a construção do objeto-de-discurso se dá apenas no plano verbal, todavia mesmo sem haver a citação direta do ser referenciado, somente pelas características descritas a Rainha já inferiu de quem se tratava, subtende-se que ela já tinha conhecimento do risco que corria diante da beleza da jovem, motivo principal que a levou querer acabar com sua concorrente. Assim, a Rainha recategoriza anaforicamente o referente com um emprego de uma descrição nominal, quando ela assim exclama: *Branca de Neve!*



Figura 33: Recategorização do objeto-de-discurso pelo PDV da madrasta (fotograma 22)

A expressão facial e a gestualidade da Rainha Má indica um espanto ao receber a notícia de que sua enteada se tornou uma menina mais bonita que ela. É perceptível notar que as vestes da Rainha são cobertas por uma capa de cor preta, sobrepondo inclusive os cabelos, o que ajuda a fortalecer o ar de maldade que ela carrega, e que envolve a personagem na construção identitária que ela representa.

Durante o diálogo entre a Rainha e o espelho ocorre uma intercalação de cena, ora a câmera focaliza a imagem de um ora de outro, denotando a alternância de turno. Dessa forma, ao traçar uma análise no fotograma 22, sob o prisma

das categorias da GDV, podemos vislumbrar que de acordo com a metafunção ideacional, a representação narrativa é de uma ação não transacional, pois a PR aparece sozinha na imagem, não havendo um vetor imaginário que indica a meta, assim a imagem permite inferir a ideia de que a PR fala consigo mesma.

Em relação à função interativa, observamos o grau de relação que é estabelecido com o interlocutor externo, aquele que assiste ao filme. Diante da gestualidade e da expressão facial da Rainha, nota-se que esta se surpreende com grande espanto, uma vez que se inclina para trás, firma o corpo, leva a mão em direção ao peito, arregala os olhos e arqueia a sobrancelha. Observamos no poder do olhar, pela imagem de oferta, a personagem adota um ar de descontentamento e fúria, nessa cena ela não olha para o espectador e se vira ao lado oposto do espelho. O espectador é levado a inferir que, no plano mental, começaram a surgir ideias contrárias à Branca de Neve, fruto do sentimento de inveja que a domina.

Branca de Neve aparece em seguida, sendo introduzida no plano imagético por uma anáfora visual, na qual iremos nos ater.



**Fotograma 23:** Branca de Neve canta junto aos pássaros enquanto lava o chão das escadas.

Figura 34: Introdução imagética do objeto-de-discurso Branca de Neve (fotograma 23)

É válido observar, na figura 34, que o cenário não é exatamente o do interior do castelo, mas sim das escadarias que o circundam. Esta cena, em que Branca de Neve aparece realizando trabalhos domésticos, serviu de análise para

identificar a intertextualidade na seção anterior, portanto vamos reiterar que ela sofria os maus tratos e a crueldade de sua madrasta; embora tivesse direitos como princesa, exercia funções de empregados, executando tarefas domésticas até mesmo os mais pesados serviços.

Ainda compondo o plano visual, o referente é construído pela gestualidade e a expressão facial das personagens, pois são recursos utilizados dentro do modo imagético para expressar e comunicar os significados das mensagens, o que possibilita a produção de sentido. Branca de Neve, ao estar sentada ao chão lavando os degraus de uma escadaria, sua expressão corporal revela um ar de resignação, atitude esperada pela sociedade. Segundo Bordieu, a submissão feminina: “parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curva-se, de submeter-se (o contrário de “por-se de cima”) nas posturas curvas, flexíveis e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher” (2002, p.38).

Todavia, a imagem retrata que, embora esteja submissa às ordens da Rainha Má, a leveza e a alegria a acompanham. É perceptível que Branca de Neve realiza seu trabalho com tranquilidade, de modo que, nesta cena, há um envolvimento com a atividade realizada, pois enquanto tira a água do poço entoava uma canção alegremente. Esta interpretação é associada à escolha da vestimenta da personagem, pois reflete sua condição de vida, o vestido velho e rasgado, com cores em tom de nude e marrom cedem um ar de simplicidade e discrição.

Importa destacar que o objeto-de-discurso é recategorizado visualmente como uma jovem garota de pele branca, com vestes de campesina e que está à espera de encontrar um príncipe, o que dialoga com a recategorização dada pelo espelho mágico. A figura a seguir mostra a participação do príncipe, que ao encontrar com a jovem trabalhando ao redor do poço e entoando uma canção, lhe dirige versos musicalizados que contribuem na recategorização metafórica, também iniciada pelo espelho. A princípio, mesmo desconhecendo sua origem e somente vendo-a com roupas de plebeia, o jovem príncipe se coloca apaixonado por ela.





**Fotograma 24:** O príncipe corteja Branca de Neve

**Fotograma 25:** Branca de Neve na sacada

Figura 35: O príncipe e Branca de Neve (fotograma 24 e 25)

♪ Branca de Neve - Sabe de um segredo? não irão contar?  
 Ouçam então o que eu vou dizer...  
 Quem quiser realizar... Aquilo que sonhou...  
 Basta o eco repetir o que você falou...

Um dia (um dia)...  
 Eu serei feliz... Sonhando (sonhando)...  
 Assim (assim)...

Aquele (aquele)...  
 Com quem eu sonhei... Eu quero (eu quero)... Pra mim (pra mim)...  
 Aooo aooo aooo aoooooo(aooo aooo aooo aoooooo)...

Um dia (um dia)  
 Eu serei feliz... Sonhando (sonhando)...  
 Assim...

Príncipe - Assim...  
 Branca de Neve Â- ó

Príncipe Â- Hoje eu lhe peço... O que quero dizer...  
 Esta canção que canto... É só para você...  
 O amor compôs o tema... E o poema vem de você ...  
 Sinto que algum dia... Esta canção que eu fiz... *venha fazer o nosso destino  
 muito feliz* ♪



De acordo com Sijll (2017), no cinema a letra de música como elemento do filme apresenta uma importância dramática, ao poder impulsionar qualquer ideia.

A letra de uma canção pode funcionar como a voz de um personagem. Ela é capaz de revelar seus pensamentos íntimos de um modo mais interessante do que uma simples cena de alguém falando. A letra de música também pode ser usada como a voz do narrador. Ela representa mais um mecanismo por meio do qual dosamos as informações sobre o personagem e o tema do filme. (SIJLL, 2017, p. 134).

Ao realizarmos uma análise linguística dos termos que compõem a letra, podemos destacar que o dêitico pessoal pelo emprego do pronome “Eu”, presente em várias estrofes, indica que a música é cantada em primeira pessoa, logo aponta para o próprio interlocutor. Juntamente aos dêiticos temporais vistos no emprego dos verbos no futuro simples “serei” e reafirmado no presente “quero”, pressupõem que o interlocutor sonhou e que está sonhando realizar algo que lhe trará felicidade, e, portanto, está no aguardo desta realização.

Para compreensão do discurso lítero-musical, pautamos-nos, sobretudo nos processos cognitivo-discursivos da referenciação, pois os objetos de discurso são: “construídos discursivamente, são constantemente reformuláveis, uma vez que se reconfiguram não só por meio de pistas expressas na materialidade textual, mas também por meio do entorno sociocognitivo-interacional.” (CAPISTRANO JUNIOR, 2012, p. 84).

Branca de Neve é, portanto, categorizada e recategorizada por expressões lexicais explícitas na materialidade textual, mas, também, na força de seu discurso, que a identifica metaforicamente com a mulher do século XIX e início do século XX, e assemelha à imagem estereotipada da jovem que espera a sua felicidade no amor de um homem (aquele) que lhe trará felicidade. Esta dependência da companhia masculina evoca um comportamento vigente em práticas sociais convencionadas pelo patriarcalismo em que a mulher é levada a esperar e dedicar-se ao casamento.

Em complemento à recategorização metafórica já dedicada à Branca de Neve, o príncipe ao dizer-lhe “O amor compôs o tema... E o poema vem de você...” atribui à jovem a influência poética dos sentimentos expressos na canção, em que o amor é a temática central; o emprego do pronome de tratamento “você” remete a jovem que junto a ele faz o dueto. Sendo o poema caracterizado por palavras dispostas em versos e elaborado de forma harmônica, representa a beleza e a estética dos sentimentos, assim musicalizados pela poesia entoada pelo casal, manifestam o desejo de juntos alcançarem a mesma felicidade.

Importa destacar, que ainda compondo o caráter feminino da personagem, Branca de Neve encantada por estar sendo cortejada, olha para si e repara em suas roupas e cabelo, o que permite inferir que o referente elaborado visualmente como uma jovem campesina, percebe a necessidade de uma mudança, é como se ela despertasse para uma nova fase. Como se nota na figura a seguir:



**Fotograma 26:** Dentro do castelo, Branca de Neve olha para suas vestes.



**Fotograma 27:** Branca de Neve ainda olhando a situação de seu vestido todo rasgado e velho.

Figura 36: Branca de Neve auto-observação (fotogramas 26 e 27)

Nos fotogramas 26 e 27 o enquadramento em plano aberto coloca em evidência a configuração visual do referente. É possível obter a percepção de que Branca de Neve (PR), com o olhar de oferta, convida o espectador a juntamente contemplar sua aparência, que de certa maneira precisaria de uma modificação, pois nota que suas roupas não a deixa bonita e atraente para conquistar o príncipe.

Conforme fotograma 28, Branca de Neve sofre uma recategorização por anáfora visual, ao aparecer utilizando uma vestimenta que se tornará simbólica para a personagem, pois marca sua identidade principesca.



**Fotograma 28:** Branca de Neve colhendo flores

Figura 37: Branca de Neve recategorização visual –(fotograma 28)

Seguindo o enredo ficcional, Branca de Neve surge usando um figurino que irá lhe acompanhar no restante da narrativa, contrário ao vestido velho de cores tristes, cheio de remendos e rasgados; a reconfiguração visual da personagem conta com um novo vestido colorido em tons de amarelo, azul e vermelho, com uma gola branca, mangas fofas e uma fita vermelha na cabeça, o que emprega uma aparência mais alegre, juvenil e a aproxima da realeza, pois a vestimenta indica posicionamentos hierárquicos na sociedade. Também, a cor pode transmitir um significado “interpessoal”, visto que:

“assim como a linguagem nos permite realizar atos de fala, então a cor nos permite perceber ‘a cor dos atos’. Pode ser e é usada para fazer coisas um para o outro, por exemplo para impressionar ou intimidar através de ‘poder vestir!’...” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2002, p. 348)<sup>59</sup>.

Nas cenas seguintes, como vimos, a Rainha planeja executar Branca de Neve, para isso ordena a um caçador que a persiga pela floresta e acabe com sua vida. Entretanto, ele desiste antes mesmo de concretizar com a maldade, então

<sup>59</sup> Nossa tradução para: Colour is also used to convey ‘interpersonal’ meaning. Just as language allows us to realize speech acts, so colour allows us to realize ‘colour acts’. It can be and is used to *do* things to or for each other, e.g. to impress or intimidate through ‘power dressing’, Kress e van Leeuwen (2002, p. 348).

decide revelar os planos da Rainha e assim orienta Branca de Neve a fugir e se esconder, conforme fragmento do diálogo entre os personagens.

*Caçador: Não posso fazer isso, perdoe-me, imploro a Vossa Alteza, perdoe-me!*

*Branca de Neve: Eu não estou entendendo!*

*Caçador: Ela má, invejosa, ninguém pode detê-la.*

*Branca de Neve: Mas..Mas quem?.*

*Caçador: A Rainha!*

*Branca de Neve: A Rainha?*

*Caçador: Vá, fuja menina, vá, para bem longe, esconda-se na floresta, bem longe, fuja...fuja...vá...fuja... vá...esconda-se... bem longe....bem longe.*

Insta considerar que a atitude do caçador foi motivada do ponto de vista que ele obtinha de Branca de Neve, não somente pela sua condição indefesa e fragilidade, mas também por reconhecer sua origem, sabendo ele se tratar de uma integrante do reino que deveria ocupar o trono da princesa, levando-o, portanto, a desobedecer às ordens da Rainha.

Do diálogo entre os personagens chama atenção a progressão referencial, em que o referente Branca de Neve é recategorizado pelo pronome de tratamento “Vossa Alteza” com sentido cerimonioso e respeitoso, o que lhe cabe por sua origem social privilegiada. A reverência é associada a expressão corporal do caçador que com gesto de genuflexão se ajoelha diante da princesa (vide fotograma 06). Também, durante a interação verbal o caçador como menos formalidade se dirige a ela pela expressão “menina” já presente na memória discursiva do espectador, o que remete à sua jovialidade e carisma.



**Fotograma 29:** Branca de Neve se assusta com a presença do caçador.



**Fotograma 30:** Branca de Neve se assusta com a presença do caçador. (*close up*)



**Fotograma 31:** Na floresta escura Branca de Neve corre e é agarrada pelos galhos das árvores que se transformam em garras.



**Fotograma 32:** Branca de Neve assustada.



**Fotograma 33:** Branca de Neve assustada cai dentro de um lago escuro.



**Fotograma 34:** Sozinha Branca de Neve dorme em meio às árvores.



**Fotograma 35:** Branca de Neve, ainda dormindo, recebe a companhia dos animais da floresta.

**Fotograma 36:** Branca de Neve se encanta com um pássaro na mão, perde o medo e começa novamente a cantar juntos aos animais.

Figura 38: Recorte cênico Branca de Neve perdida na floresta (fotogramas 29 a 36)

Ao dar continuidade, os fotogramas 29 a 36 permitem estabelecer uma recategorização do objeto-de-discurso com a observação de dois paradigmas, um deles é o do medo e o outro da resiliência. As primeiras cinco imagens do recorte mostram o momento em que Branca de Neve orientada pelo caçador foge em direção a floresta, o semblante de apavoramento e o medo a acompanham, mostrando sua fragilidade.

A cenografia é composta por elementos fantasiosos que empregam uma perseguição contra a protagonista. A floresta se torna um lugar obscuro e desconhecido, os galhos e ramos se transformam em garras como mãos, e os troncos das árvores flutuam e assemelham-se a crocodilos, o que aumenta o desespero e o medo, levando-a a adormecer, como se estivesse dentro de um pesadelo. Dentre os modos visuais a iluminação é um recuso que reforça a importância dramática da cena, segundo van Leeuwen e Boeriis, (2016, p. 27): “a arte da iluminação cinematográfica, tal como se desenvolveu em Hollywood, foi construída [...] para fins de representação seletiva (coisas que você quer que o público perceba) ou para situações dramáticas e efeitos simbólicos.”. Notadamente a floresta que é um ambiente claro e colorido, passou a ser escuro e sombrio, simbolizando os terrores noturnos.



A identificação visual da protagonista se concentra na iluminação, sob o viés da metafunção textual o movimento da luz que acompanha a personagem a torna saliente, com maior nitidez, indicando o caminho por ela percorrido. No contraste com as sombras, a iluminação reforça a importância dramática da cena, pois a escuridão da floresta mostra o confronto da personagem com seus temores. Em contrapartida, quando a luz entra na cena e focaliza Branca de Neve, demonstrando que o dia amanheceu ela é acordada pela presença dos animais e das árvores, fazendo-a juntos cantarem uma canção para afastar o temor que sentia. Neste momento, afasta-se um período de dificuldades, e inicia-se outra fase, é possível, então, perceber que a personagem é recategorizada em seu comportamento diante dos problemas, de um lado se assume frágil e amedrontada e de outro resiliente e disposta a recomeçar, sempre mantendo a doçura e a sensibilidade.

Por orientação dos animais, Branca de Neve encontra refúgio na casa dos sete anões, mais uma vez é possível associar à personagem os trabalhos domésticos que a acompanha. Ao adentrar na pequena casa, ela se deparou com uma grande desarrumação, a bagunça indicava que o local precisava de uma limpeza e assim ela o fez junto com os animais, com a intenção de ser aceita pelos proprietários da casa, pois precisava de um lugar para se abrigar, então ela retirou o pó dos móveis, lavou a louça, limpou o chão, deixando tudo organizado.



**Fotograma 37:** Na limpeza da casa Branca de Neve varrendo o chão.



**Fotograma 38:** Em continuação Branca de Neve limpando o teto da casa.

Figura 39: Branca de Neve na casa dos anões (fotogramas 37 e 38)

Mais precisamente, como parte integrante do caráter da personagem, ela assume uma atitude materna com os anões, mesmo antes de conhecê-los ela julga que a bagunça da casa deveria ser em virtude da ausência de uma figura feminina, mais provável da mãe, o que a motiva a assumir este lugar de cuidado e de zelo com o ambiente doméstico. A pesquisadora Paula Talero Álvares (2019), ao analisar as representações de feminilidade no filme da Disney, *Branca de Neve e Os Sete Anões* (Walt Disney, 1937), e no filme do cineasta espanhol Pablo Berger, *Blancanieves* (2012), assume em relação à personagem da Disney, uma perspectiva semelhante a que pontuamos, e assim discorre:

Os traços de personalidade de Branca de Neve também estão intimamente ligados a pressupostos de afeição feminina, família e trabalho doméstico. Assim que ela entra na casa dos sete anões, ela percebe a sujeira e a bagunça da casa e decide limpar. Ela é a "dona de casa feliz" por excelência, que dedica seus esforços e trabalho duro invisível através da música. A representação de Branca de Neve está associada a concepções de feminilidade como a maternidade: ela trata os anões como crianças (apesar de homens crescidos), cuida deles, dá-lhes um beijo de despedida pela manhã, insiste na importância de lavar as mãos antes da ceia, etc. Sua imagem idealizada de feminilidade também é criada em torno da religião cristã: vemos Branca de Neve orando antes de ir para a cama. (ALVARES, 2019, p. 37)<sup>60</sup>

Uma análise mais pormenorizada do processo de referenciação indica uma expressiva anaforização verbal, por meio da lexicalização adjetiva que sustenta a recategorização do referente pelo modo como ele é representado no diálogo estabelecido entre os sete anões. Temos no diálogo a seguir uma sequência de expressões que fazem referência elogiosa pelo uso das predicções: “ora, é uma moça!” “Ela é um bocado bonita.”, “ela é belíssima, parece até um anjo!”.

---

<sup>60</sup> Nossa tradução para: The personality traits of Snow White are also closely linked to assumptions of female affection, the household, and house labor. As soon as she enters the house of the seven dwarfs, she notices the dirt and the messiness of the house and decides to clean. She is the quintessential “happy housewife,” who renders her efforts and hard labor invisible through music. Snow White’s representation is associated with conceptions of womanhood as motherhood: she treats the dwarfs like children (despite their being grown men), takes care of them, kisses them goodbye in the morning, insists on the importance of washing their hands before supper, etc. Her idealized image of womanhood is also created around Christian religion: we see Snow White praying before going to bed. (ALVARES, 2019, p.37)



[...]

Na casa dos anões

Mestre... olhe ééé..

Feliz: Ei, o que é isso?

Mestre... ora, é uma moça!

Atchin: Ela é um bocado bonita.

Dengoso: ela é belíssima, parece até um anjo!

Zangado, Ela é mulher e as mulheres são falsas, cheias de sortilégio!

Dengoso: O que é sortilégio?

Zangado: Eu não sei, não interessa.

Mestre: Xiii não falem alto, vão acordá-la.

Zangado: Ora, deixa acordar, ela não mora nesta casa.

[...]

Entretanto, no diálogo entre os anões, a referenciação também apresenta o emprego de expressões lexicais com carga semântica pejorativa, o que emprega uma recategorização negativa do referente. A princípio, o referente sofre uma recategorização genérica no emprego do termo “mulher” sendo atribuído um estereótipo que generaliza todos os indivíduos do sexo feminino, ao ser adjetivada como “falsas, cheias de sortilégio”, o que acarreta na base dessa recategorização uma orientação de cunho machista, ancorada no significado de sortilégio que remete ao encanto e à sedução. O que se entende é que esta associação não interfere significativamente na recategorização do referente, visto ser inerente à personalidade do enunciador, isto é, do anão de nome Zangado, pois embora este personagem tenha uma atitude ríspida, fazendo valer seu próprio nome, no decorrer da narrativa se rende aos encantos e a doçura de Branca de Neve.

A relação estabelecida entre Branca de Neve e os anões, também implica aspectos possíveis de sua recategorização. A homologação desse referente se

constrói nas cenas em que a protagonista aparece alegre e brincando, o que abre espaço para relacionar o canto e a dança à sua personalidade.



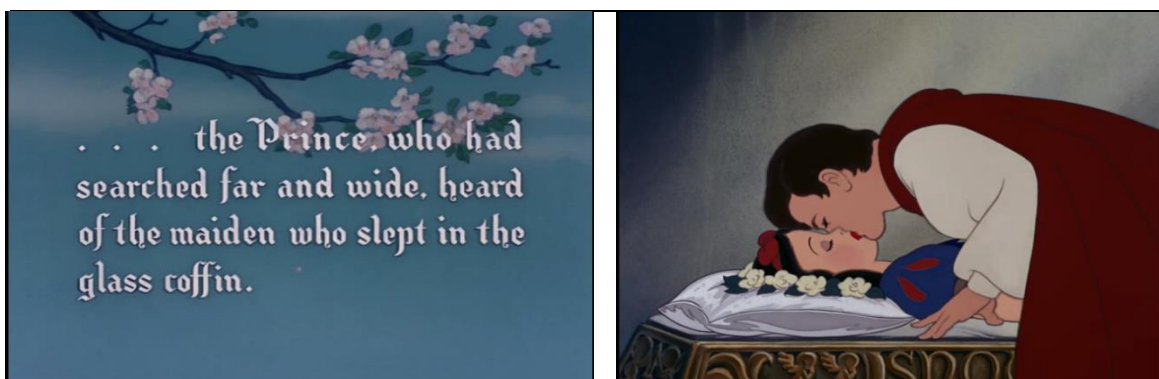
**Fotograma 39:** No interior da casa, Branca de Neve dança segurando a mão do anão Dunga junto com os outros, e todos festejam felizes.

**Fotograma 40:** Na mesma cena Branca de Neve dança com os outros anões e todos festejam felizes.

Figura 40: Branca de Neve dança com os anões (fotogramas 39-40)

Nas imagens anteriores vemos que a presença de Branca de Neve não só trouxe organização e limpeza para o ambiente, mas o local que seria seu esconderijo e que deveria demandar um clima de enclausuramento e silêncio, ela o torna no próprio lar, promovendo alegria e distração.

Dando seguimento à narrativa, daremos um salto até a cena seguinte em que Branca de Neve morde a maçã enfeitiçada, entra em um sono profundo e por fim é acordada com um beijo do seu príncipe encantado.



**Fotograma 41:** Letreiro informativo “O príncipe que procurava por toda parte ouviu dizer que havia uma linda menina dormindo em um esquite” (tradução pela voz do narrador).

**Fotograma 42:** O príncipe beija Branca de Neve.



**Fotograma 43:** Após ser beijada pelo príncipe Branca de Neve acorda. [...] em seguida o príncipe pega Branca de Neve em seus braços.[...]



**Fotograma 44:** Na parte exterior da casa dos anões, no meio da floresta, o príncipe carrega Branca de Neve no colo. Felizes eles são acompanhados pelos anões.



**Fotograma 45:** O príncipe caminha com Branca de Neve no colo e depois a monta em seu cavalo. Os anões e os animais da floresta acompanham a felicidade do casal.



**Fotograma 46:** Em plano aberto, Branca de Neve montada no cavalo é conduzida pelo príncipe em meio às árvores da floresta.

Figura 41: Final Feliz de Branca de Neve e o príncipe (fotogramas 41 a 46)

No fotograma 41, pelo uso de um letreiro, o narrador aparece novamente para finalizar a história e confirma a recategorização do referente pelos itens lexicais “linda menina”. O príncipe por sua vez, ao olhar Branca de Neve a reconhece como sendo a mesma menina campesina por quem se apaixonou e que juntos planejaram viver felizes para sempre.

Com base no que foi exposto, podemos então dizer que a recategorização verbal condiz com a recategorização visual do referente, que sobressaíram pontos de vista que se assemelham e se distanciam e que foram marcadamente construídos nas diferentes semioses que engatilham o processo referencial estabelecido. Em uma visão paralática, é perceptível que o referente é homologado, na maioria das vezes, por pontos de vista que estão na mesma direção, não havendo, portanto, um deslocamento deste referente,

muda-se o enunciador, mas não muda a percepção que se tem de Branca de Neve.

No seguimento desta seção, identificamos que a recategorização de Branca de Neve é comumente associada a propriedades morais, emocionais, a traços de personalidade que vigoram nas princesas dos contos de fadas, sobretudo que foram mantidos nas produções fílmicas da Disney.

Para melhor visualizar as estratégias de referenciação segue a tabela abaixo com resumo das principais ocorrências de construção dos objetos-de-discurso focalizados.

Estratégias de referenciação	Categorização/ recategorização	Orquestrações multimodais de significados
<p><b>Narrador:</b></p> <p>(1) Introdução do objeto-de-discurso, categorizado pelo emprego de um sintagma adjetival.</p> <p>(2) Emprego de expressão nominal.</p> <p>(3) Reiteração de item lexical e expressão nominal.</p> <p>(4) Recategorização por sintagma adjetival.</p>	<p>(1) “linda princesinha”</p> <p>(2) “Branca de Neve”</p> <p>(3) “linda princesinha” e “Branca de neve”</p> <p>(4) “linda menina”</p>	<p>(1) /(2) /(3) /(4)</p> <p>Modo corporificado e modo visual (representação verbal pela escrita “Little princess” e “Snow Whites” “maiden” traduzido oralmente na voz do narrador.) (fotogramas 20 e 21)</p>
<p><b>Espelho mágico:</b></p> <p>(5) Recategorização por anáfora indireta associada à descrição subjetiva.</p> <p>(6) Retomada por anáfora pronominal com emprego de grau superlativo.</p> <p>(7) Recategorização anafórica por descrições definidas com efeito metafórico.</p>	<p>(5) substantivo “menina” e “tanto encanto e suavidade”</p> <p>(6) “ela é mais bela do que vós”.</p> <p>(7) “lábios como a rosa, cabelos como o ébano, pele branca como a neve”</p>	<p>(5)/ (6)/ (7)</p> <p>Modo corporificado, com recurso da oralidade pelo emprego de expressões lexicais.</p>
<p><b>Rainha Má:</b></p> <p>(8) Recategorização anafórica por descrição nominal.</p>	<p>(8) “Branca de Neve”</p>	<p>(8)</p> <p>Modo corporificado, com recurso da oralidade pelo emprego de expressões lexicais.</p>
<p><b>Caçador:</b></p> <p>(9) Recategorização anafórica por pronome de tratamento cerimonioso e respeitoso.</p> <p>(10) Recategorização por anáfora definida por substantivo.</p>	<p>(9) “Vossa alteza”</p> <p>(10) “menina”</p>	<p>(9)/(10)</p> <p>Modo corporificado, com recurso da oralidade pelo emprego de expressões lexicais. (fotograma 06)</p>

<p><b>Branca de Neve:</b></p> <p>(11) Introdução do objeto-de-discurso por anáfora visual.  (12) Recategorização com emprego de dêitico pessoal e temporal.  (13)/(14)/(15)  Recategorização por anáfora visual.</p>	<p>(11) “jovem garota de pele branca, com vestes de campesina, usando vestido velho e rasgado, com cores em tom de nude. Sentada ao chão com cabeça baixa, lavando os degraus de uma escadaria.” Aparência alegre e juvenil.  (12) “eu” e “serei”  (13) Figurino: vestido colorido em tons de amarelo, azul e vermelho, com uma gola branca, mangas fofas e uma fita vermelha na cabeça. (fotograma 37) Aparência alegre e juvenil.  (14) semblante de apavoramento, fragilidade. Em outro momento resiliente.  (15) Imagem executando trabalhos domésticos “retirar o pó dos moveis, lavar a louça, limpar o chão” atitude materna e protetora.  (13) Alegre e dançando com os anões.</p>	<p>(11)  Modo visual pela imagem e modo corporificado com recursos de gestos, expressão facial e figurino. (fotogramas 23, 26 e 27)  (12)  Modo auditivo com recurso musical.  (13)/(14)/(15)  Modo visual pela imagem e modo corporificado com recursos de gestos, expressão facial e figurino. (fotogramas 28 ao 36)</p>
<p><b>Príncipe:</b></p> <p>(16) Recategorização metafórica com emprego de pronome de tratamento, com função anafórica.</p>	<p>(16) “O amor compôs o tema... E o poema vem de você ...”</p>	<p>(16)  Modo auditivo, música com melodia romântica.</p>
<p><b>Anões:</b></p> <p>(17) Recategorização por anaforização verbal, por meio da lexicalização adjetiva e pronominal, com função elogiosa.</p>	<p>(17) “orá, é uma moça!”  “Ela é um bucado bonita.”,  “ela é belíssima, parece até um anjo!”</p>	<p>(17)  Modo corporificado, com recurso da oralidade pelo de emprego expressões lexicais.</p>
<p>(18) recategorização por termo genérico.  (19) recategorização por adjetivação com carga semântica pejorativa.</p>	<p>18) “mulher”  (19) “falsas, cheias de sortilégio”</p>	<p>(18) (19)  Modo corporificado, com recurso da oralidade pelo de emprego expressões lexicais.</p>

Tabela 2: Recategorização de Branca de Neve - TB

## BLANCANIEVES – TEXTO RETEXTUALIZADO

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada,

é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE E GALIOT-LÉTÉ, 2012, p.52)

Defendemos nesta tese que o filme *Blancanieves*, de Pablo Berger, permite a quem interessar analisá-lo se guiar por vários caminhos teóricos. Isso é devido às inúmeras facetas que o compõem, seja do lado da crítica do cinema, seja da historiografia, dos estudos culturais e principalmente dos estudos linguísticos, por nós elencados. Seguindo esse entedimento conjecturamos, portanto, que em virtude da estrutura desse filme, em particular, ser fruto de uma atividade retextualizada, é pertinente investigar o fenômeno da referenciação que o constitui e que direciona o processo analítico das variáveis intervenientes envolvidas.

No que tange ao filme em tela, as cenas fundamentais estão intimamente relacionadas à presença da protagonista, o que nos propulsiona a dar predileção à sua progressão referencial ao longo do texto fílmico. O filme tem como início a preparação para um espetáculo de tourada, e o astro principal seria o famoso Antonio Villalta, que fatidicamente foi ferido por um touro, o que o impossibilitou de seguir na carreira.

A esposa de Antonio Villalta, conhecida como Carmem de Triana, estava grávida. Contudo, em virtude desse evento, ela teve acelerada a hora do parto, não vindo a resistir deixando sua filha recém-nascida. Com um nascimento conturbado, a criança fora viver com sua avó materna, o que deu início a uma série de situações dramáticas em sua vida, passando do abandono, ao auto-reconhecimento de identidade e, por fim, à superação.



Iniciamos então nossa análise pela etapa da infância da protagonista. A cena seguinte apresenta três personagens dentro de um quarto, sendo eles o toureiro Antonio Villalta, a sua sogra conhecida por Dona Concha e um bebê recém nascido. As imagens mostram um cenário envolto de um clima tenso, e a iluminação, elemento significativo no cinema, permite observar o momento dramático. Percebe-se que o quarto em que se encontram os personagens expressa um ambiente de solidão e a luz que entra por parte da janela aberta indica um contraste entre a clausura do interior do ambiente e a liberdade advinda do lado de fora.



**Fotograma 47:** Carmem é apresentada a seu pai.

**Fotograma 48:** Carmem é rejeitada pelo seu pai.

Figura 42: Carmencita introdução por anáfora visual (fotogramas 47 e 48)

Esta cena nos permite observar as primeiras aparições da protagonista, que corresponde ao momento inicial da sua infância. Podemos notar que o referente ao ser introduzido sofre primeiramente uma ativação visual ancorada, conforme explica Koch (2009, p. 64-65), este tipo de introdução ocorre em: “[...] virtude de algum tipo de associação com elementos presentes no co-texto ou no contexto sociocognitivo, passível de ser estabelecida por associação e/ou inferenciação.”. Consideramos ancorada, pois o referente é ativado no texto por associação a eventos anteriores à sua categorização.

A progressão referencial que se processa no texto fílmico necessita um esforço cognitivo especial para sua compreensão, pois demanda a percepção e a associação de detalhes presentes em cada cena, por se concentrar, sobretudo,

no plano imagético. Defendemos, portanto, se tratar de uma anáfora indireta, baseada em conhecimentos sinalizados no texto fílmico, pois a própria narrativa aponta que a recém-nascida é a filha de Carmem e de Antonio Villalta. Assim, a presença desses eventos contextuais permite estabelecer uma relação de sentido e contribuir para a progressão referencial.

Pela configuração multimodal, segundo a GDV, há que se notar na representação narrativa uma ação transacional em desenvolvimento, com a presença de três participantes, sendo eles a avó (PR) que apresenta a neta (Meta) para o pai (PR). O que tiramos de compreensão é que a princípio a ação não teve êxito, uma vez que, enquanto a avó com um sorriso no rosto se inclina com a criança nos braços e a coloca próximo ao pai, este parece distante, o que é notório quando ele vira o rosto para o lado contrário à criança. Em virtude dos acontecimentos que o levaram a dada situação, não há por parte do pai uma aceitação paternal, que só irá se estabelecer nas cenas seguintes. Desta feita, a vida da protagonista passa por períodos de dificuldades e desafios, seguidamente, após o pai não demonstrar interesse e ou condições emocionais de cuidar da criança, a pequena Carmem passa a ser criada por sua avó materna.

Mantendo o propósito da retextualização, em *Blancanieves* é possível identificar trechos narrativos que retomam o conto clássico dos Irmãos Grimm, mas que foram suprimidos do filme de Walt Disney (TB), mesmo que nossa proposta seja a comparação entre os textos fílmicos, não é pertinente deixar a esmo esses detalhes. Tomando como parâmetro *Blancanieves*, identificamos um acréscimo informacional, quando Antonio Villalta recebe os cuidados de uma enfermeira que, levada pelo interesse financeiro, consegue firmar matrimônio com o ex toureiro acidentado. No recorte cênico a seguir, é possível notar que Encarna, utiliza roupas de enfermeira, trajes brancos e expressões faciais de cuidado e carinho para com o paciente.





**Fotograma 49:** Encarna se dedica aos cuidados do paciente Antonio Villalta, com o objetivo de enganá-lo faz sua barba cuidadosamente.



**Fotograma 50:** Encarna se dedica aos cuidados do paciente Antonio Villalta, com o objetivo de enganá-lo, serve a alimentação na cama, cuidadosamente.

Figura 43: Enfermeira Encarna e os “falsos” cuidados com Antonio Villalta (fotograma 49 e 50)

A cena do casamento não é retratada no texto-base, mas está de certa forma contida no enredo, por haver a presença icônica da madrasta. Entretanto, faz parte da ação dramática de *Blancanieves* justamente a encenação da enfermeira que, movida por interesse desde o momento que teve conhecimento do dinheiro de seu paciente, se empenhou em seduzi-lo com bons cuidados, vindo a alcançar seu objetivo. Encarna se casou e passou a ter domínio dos bens do marido, com isso, afastando-o de sua filha, que foi cerceada do convívio com o pai.

Continuando a observar o envolvimento da madrasta, podemos ressaltar o matrimônio por interesse, a enfermeira que antes era uma figura neutra para os outros integrantes do enredo, passou de empregada da família a ser a esposa, logo a detentora de todos os bens, uma vez que o marido estava impossibilitado de tomar decisões.



**Fotograma 51:** Encarna recebe os jornalistas na mansão do toureiro.



**Fotograma 52:** Antonio Villalta de cabeça baixa, expressa em seus olhos a desolação com a situação que se encontra.



**Fotograma 53:** Os jornalistas fotografam Encarna conduzindo Antonio Villalta pela casa.



**Fotograma 54:** Do alto da escada e distante dos jornalistas, Dona Concha segura a neta em seus braços.

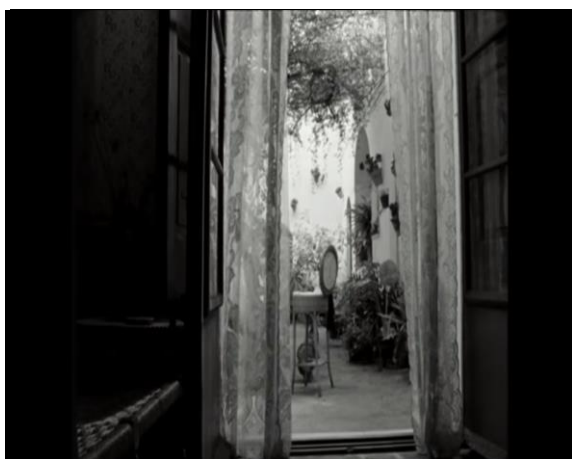
Figura 44: Jornalistas fotografando Encarna e Antonio Villalta (fotogramas 51 e 54)

Encarna aparece na cena com novo figurino, com mais estilo, demonstrando ocupar um *status* social que ela almejava. A câmera enquadra a personagem em *close up* e com olhar de demanda, o que segundo a função interpessoal implica um olhar em direção ao espectador sugerindo uma relação imaginária de dominação e superioridade por parte de Encarna. Antonio Villalta é enquadrado em *close up*, mas a proximidade evoca um sentimento de empatia, ao abaixar o rosto e desviar o olhar do espectador e também dos demais integrantes da cena, o olhar de oferta de forma indireta transmite uma

mensagem de compaixão por não estar satisfeito, e produz uma condolência para com sua situação.

A presença da madrasta é significativa na trajetória de vida da protagonista, pois com o início de sua conquista Encarna consegue a riqueza que tanto a encanta, enquanto ela aparece para os repórteres, a pequena enteada é apagada da cena familiar, esquecida e isolada do convívio, ficando aos cuidados da avó. Neste caso, podemos dizer que a paisagem semiótica dos fotogramas 51 a 54 processa uma mensagem que demanda uma série de reflexões sociais, culturais e de relações de poder.

Após a cena do casamento, ocorre no filme um corte para o futuro, ao som de castanholas que acompanham uma música flamenca, a câmera vai adentrando a um novo cenário, ou seja, aos cômodos de uma casa, enquanto o espectador é levado a acompanhar em clima de suspense o desenrolar da cena. É então revelada uma gama de informações que irão compor a recategorização da protagonista.



**Fotograma 55:** Ao som de uma música flamenca, a câmera em movimento adentra ao interior de uma residência dando a impressão de estar buscando quem estivesse ouvindo a música.



**Fotograma 56:** A câmera filma então duas personagens, uma se encontra de costas posicionada em cima de uma banqueteta, usando um vestido de renda branca, a outra está de frente, é Dona Concha, usando um vestido preto, ela cuidadosamente ajusta o vestido branco.



**Fotograma 57:** Ainda com o rosto encoberto, a personagem se descontraí dançando, enquanto Dona Concha costura as barras de seu vestido. (contraplongê)

**Fotograma 58:** Ao fazer a coreografia da dança flamenca, seu rosto é descoberto e então é revalada a menina Carmencita. (contraplongê)

Figura 45: Primeira Comunhão – rito de passagem (fotogramas 55 a 58)

O movimento da câmera produz um efeito de convite ao espectador e o leva a descobrir uma nova recategorização do objeto-de-discurso, isto é, a fase da infância passa por um deslocamento temporal, em que o referente recém nascido é desativado e é introduzida uma nova anáfora visual. A recategorização correspondente à infância é homologada no momento em que evoca os preparativos para um evento religioso, o que engatilha essa percepção é o véu sobreposto aos olhos e o vestido branco que a protagonista aparece utilizando, vindo a denotar uma associação com a primeira comunhão, sacramento que marca um rito de passagem.

A câmera privilegia o plano em contraplongê<sup>61</sup> para captar as personagens permitindo ao espectador visualizar Carmencita em posição de destaque. Por inferência, o espectador consegue ligar tematicamente a criança como sendo a filha da famosa dançarina Carmem de Triana, por ter herdado o talento da mãe e demonstrar interesse pela arte da dança. Mesmo afastada de suas raízes familiares, a menina não deixa de buscar por suas origens e a dança a acompanha. Como elemento presente no cinema mudo, reiteramos que a comunicação ocorre por gestos e expressões faciais com movimento dos

<sup>61</sup> Conforme explica Jennifer Van Sijll: O plano em contraplongê ocorre quando a câmera é colocada abaixo do objeto e apontada para cima. Isso faz com que o objeto pareça ter um tamanho descomunal. (2017.p.200).

lábios, todavia não há som nas palavras, o modo verbal, por vezes, é empregado entre os planos não de forma oralizada, mas sim na modalidade escrita, por letreiros que se intercalam entre os planos imagéticos.

Dessa maneira, a identificação da personagem também é inserida por um letreiro, no instante em que a tela se escurece e surge escrita uma expressão nominativa “¡¡ CARMENCITA!!” (fotograma 59). De forma exclamativa essa modalidade potencializa a recategorização do referente, quando a avó chama atenção carinhosamente da neta, para que ela pare de dançar e seja terminado de arrumar seu vestido.



**Fotograma 59:** Entrada de um letreiro, indicando a voz de Dona Concha que repreende carinhosamente a neta e a chama pelo nome “Carmencita”.



**Fotograma 60:** A câmera filma em plano contraplongê. A face da personagem ainda coberta pelo véu branco.



**Fotograma 61:** A câmera ainda posicionada em contraplongê filma em *close up* a face da personagem revelada sem o véu branco. Carmencita docemente sorri em direção a avó.



**Fotograma 62:** A câmera ainda posicionada em contraplongê, destaca a imagem de Carmencita, que de frente e de cabeça baixa reproduz a coreografia da dança. Dona Concha de costas continua a costurar os detalhes do vestido.

Figura 46: Carmencita descobre sua face (fotogramas 59 a 62)



Após Carmencita levantar o véu descobrindo seu rosto, a imagem de uma menina sorridente coopera para a sua recategorização, pois é possível supor que sua infância foi envolvida pelo afeto que recebera de sua avó, entretanto a ausência de seu pai a acompanhou desde essa fase. A sequência a seguir demonstra Carmencita junto a sua avó na realização de trabalhos domésticos, que para ela não era imposto como uma obrigação, mas certamente fazia parte dos costumes da época, em que as meninas aprendiam com suas mães ou avós os trabalhos do lar.



**Fotograma 63:** Em plano aberto a câmera filma o interior da cozinha, com Dona Concha de costas, Carmencita de frente e o galo Pepe sobre a cadeira.



**Fotograma 64:** Ainda filmando o interior da cozinha enquanto as personagens trabalham. Carmencita ajuda a sua avó enquanto brinca com a comida sobre a mesa.



**Fotograma 65:** Dona Concha de costas concentrada no trabalho, enquanto Carmencita para um instante e lembra de seu pai.



**Fotograma 66:** Letreiro indicando a fala de Carmencita: "A senhora acredita que meu pai virá amanhã para a comunhão?" (tradução nossa)



**Fotograma 67:** A câmera filma Dona Concha de frente em um plano de destaque em relação à sua neta. Dona Concha fixa um olhar de apreensão diante da pergunta da menina que se vira em direção à avó aguardando um resposta.



**Fotograma 68:** Ainda no mesmo plano, Dona Concha se silencia por não ter uma resposta a dar ou por evitar dizer a verdade. Desconsolada Carmencita abaixa a cabeça e volta o olhar para o que estava fazendo, indicando compreender a ausência de resposta frente ao silenciamento da avó.

Figura 47: Carmencita ajuda a avó na cozinha (fotogramas 63 a 68)

A cena mostra Carmencita questionando a avó sobre a presença de seu pai “a senhora acredita que meu pai virá amanhã para a comunhão?”. O silêncio de Dona Concha diante da pergunta da neta faz com que a menina compreenda que não há resposta, que provavelmente ele não irá comparecer. O que se infere é que a avó poupa-a de detalhes sobre a ausência de seu pai, evitando, assim, maiores descontentamentos, certamente em virtude de sua pouca idade, ainda por não ter condições de compreender uma situação tão complexa. Este ponto da cena reforça que a infância de Carmencita fora marcada por momentos de dúvidas e de abandono, que a ausência paterna comprometia o seu auto reconhecimento, pois não havia uma identificação com seus genitores, apenas os conhecia por fotos.

A cena seguinte mostra o dia da primeira comunhão, um rito de passagem que faz parte da cultura cristã hispânica. No plano retextualizado, a religião foi inserida como tópico de acréscimo, o que colabora para a compreensão da identidade da protagonista, logo é um gatilho para análise do referente.



**Fotograma 69:** Carmencita recebe a hóstia da Primeira Comunhão

**Fotograma 70:** Carmencita faz sua prece, de olhos fechados, mãos unidas e espalmadas.

**Fotograma 71:** Letreiro com a oração de Carmencita: “Jesus, por favor, quero ver meu pai.” (tradução nossa)

Figura 48: Primeira Comunhão (fotogramas 69 a 71)

Dentro da igreja, ao receber a comunhão e na posição de oração (mão juntas e olhos fechados) o pedido de Carmencita é de encontrar com seu pai, sua ligação com a família está presente e é reforçada por sua fé. Embora diante da ausência de resposta de sua avó, a pequena Carmencita mantém em sua prece a crença de que será ouvida e atendida, assegurada na fé salienta a ideia de ser imbuída de atributos religiosos.



**Fotograma 72:** Carmencita ao sair da igreja não encontra alguém à sua espera. Ao fundo as outras crianças abraçam seus familiares.

**Fotograma 73:** Em *contraplogê* a câmera filma a igreja e Carmencita. Em destaque chama atenção para o tamanho descomunal da igreja em relação à Carmencita, enfatizando o sentimento de isolamento.





**Fotograma 74:** Carmencita sozinha no meio do pátio da igreja.



**Fotograma 75:** Carmencita com olhar de busca por alguém conhecido em meio aos demais.



**Fotograma 76:** Carmencita sorri ao avistar sua avó.



**Fotograma 77:** Dona Concha sorri e abre os braços para abraçar sua neta.

Figura 49: Carmencita no pátio da igreja (fotogramas 72 a 77)

Obviamente, as sensações polarizadas que envolvem a personagem são expressas pelos modos que compõem o fato fílmico. Se observarmos a proposta de Burn (2013) tomando como amostragem a figura 49, poderemos constatar quanto ao modo visual que a cenografia composta pela arquitetura da igreja, rodeada de pessoas que se encontram e se abraçam após o evento da primeira comunhão das crianças, deixa em contraste Carmencita sozinha ao centro do pátio, à espera de alguém.

Também, a escolha dos modos corporificados concedem ênfase à leitura da cena e a compreensão do referente. Ancorada nos costumes religiosos o figurino da personagem reforça sua personalidade e seu estado de alma. Segundo Farina, Perez e Bastos (2006), as cores provocam sensações

polarizadas, pressupomos, portanto, que o branco do vestido, do véu e dos adornos utilizados por Carmencita sugere uma associação material com a primeira comunhão e uma associação afetiva ligada à pureza e à inocência da infância, mas também indica um vazio interior, uma carência e solidão, dada à ausência de seus pais.

Ainda, a ação dramática implicada nos gestos de Carmencita, de cabeça baixa, ombros retraídos, junto à expressão facial expressa nos olhos da menina que percorre toda extensão do cenário à procura de alguém, em seu íntimo, à espera de seu pai, bem como o semblante fechado deixa claro o sentimento de estar perdida em meio a tantas famílias felizes que ali estavam. Salientamos, nesse momento, que a chegada de sua avó a preenche de alegria e esperança, o que modifica sua expressão facial, indo da tristeza à alegria do encontro. Essa polarização, nos permite contemplar em relação à protagonista que embora toda dor e ausência, não foi perdida a doçura da infância, tendo de modo específico a capacidade de se recuperar de decepções, característica que se repete em todo enredo narrativo.

A cena que narra a festa da primeira comunhão alterna momentos de alegria e esperança com decepção. Podemos ver nas figuras seguintes que Carmencita foi surpreendida ao receber de seu pai um gramofone.

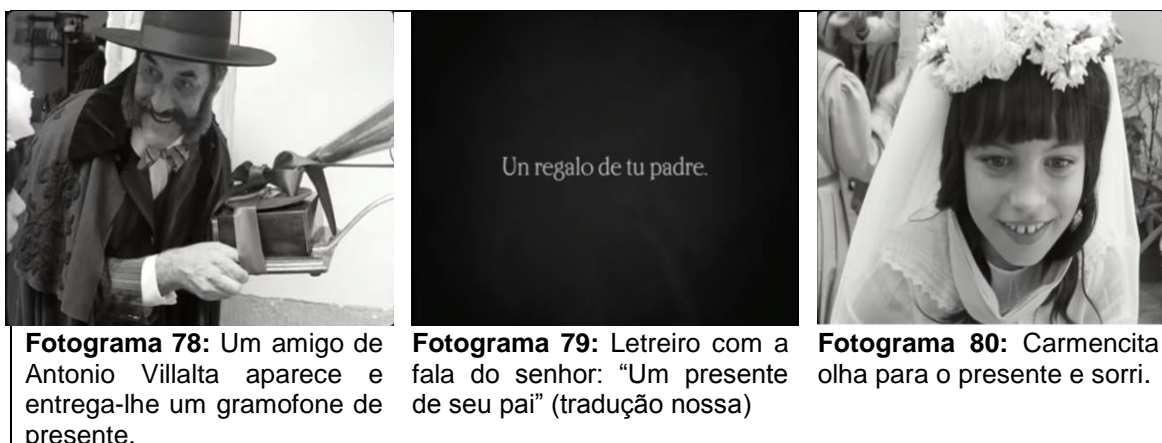


Figura 50: Gramofone: um regalo de tu padre (fotogramas 78 a 80)

Simbolicamente o gramofone exterioriza o personagem, justificamos essa afirmação pois: “os objetos de cena proporcionam uma forma dramática de

expressar o mundo interior do personagem. Eles se comunicam visualmente, são maleáveis e podemos recorrer a eles do começo ao fim do filme.” (STILL, 2017. p. 260). Os elementos ligados à música estão presentes e fazem parte da evolução da personagem, que embalada por efeitos sonoros reproduzem sensações sugestivas sobre sua identidade. No caso de Carmencita, a música, a dança e a tourada com frequência impelem atributos à cadeia referencial pelo processamento cognitivo.

Em continuidade, assim que recebeu o presente, Carmencita movida pela esperança procura seu pai entre as pessoas. Entretanto, o sorriso logo sai de seu rosto dando lugar mais uma vez ao olhar de decepção.



**Fotograma 81:** Ao ver o homem com o presente nas mãos, Carmencita se enche de esperança na expectativa de encontrar com seu pai. Ao fundo as pessoas comemoram felizes a cerimônia da primeira comunhão.



**Fotograma 82:** Ao ouvir o barulho de um carro em movimento, Carmencita vai atrás na expectativa de que seu pai estivesse no veículo. De costas a imagem mostra o carro seguindo pelas ruas e Carmencita não conseguiu alcançá-lo.



**Fotograma 83:** Em *close up* Carmencita revela um sentimento de frustração.



**Fotograma 84:** Em plano aberto, a rua vazia. Ao longe Carmencita de costas, parada e sozinha.

Figura 51: Carmencita procura por seu pai (fotogramas 81 a 84)

Diante dos fotogramas 81 a 84, primeiramente temos Carmencita no plano central, o corpo erguido, olhos abertos como se avistasse algo ou alguém que

preenchesse suas expectativas. Ao visualizar um carro que partia, pensando ela ser seu pai, esteve de frente mais uma vez com a ausência de respostas, e do encontro tão esperado. Nas imagens em que a menina aparece em ângulo horizontal de costas, ela deixa de ter um contato visual com o seu espectador, ao contemplar o carro se distanciando.

A câmera retorna ao rosto de Carmencita, que em *close up* dramático assume o caráter empático que ela suscita em seu espectador, atribuindo pelo olhar distante o significado de estar perdida, sem entendimento. A câmera se movimenta e focaliza novamente a menina em ângulo horizontal de costas, que permanece no centro da imagem, mas tendo seu tamanho alterado em relação ao ambiente, deixando-a menor em contraste com a rua grande e vazia, restando a sensação de mais um abandono.



**Fotograma 85:** Entristecida, Carmencita se esconde embaixo de uma mesa e segura seu galo Pepe



**Fotograma 86:** Embaixo da mesa, Carmencita vê na toalha a imagem de sua mãe sorrindo e dançando para ela.



**Fotograma 87:** Atrás da toalha, aparece Dona Concha sorrindo, que a encontra triste e tenta alegrá-la.



**Fotograma 88:** Do lado de fora da igreja as pessoas festejam ao som da dança flamenca. De braços cruzados e olhar cabisbaixo Carmencita continua triste. Dona Concha a convida para dançar.





**Fotograma 89:** Carmencita então sorri para avó e decide com ela dançar.

**Fotograma 90:** Avó e neta dançam alegres os movimentos do flamenco.

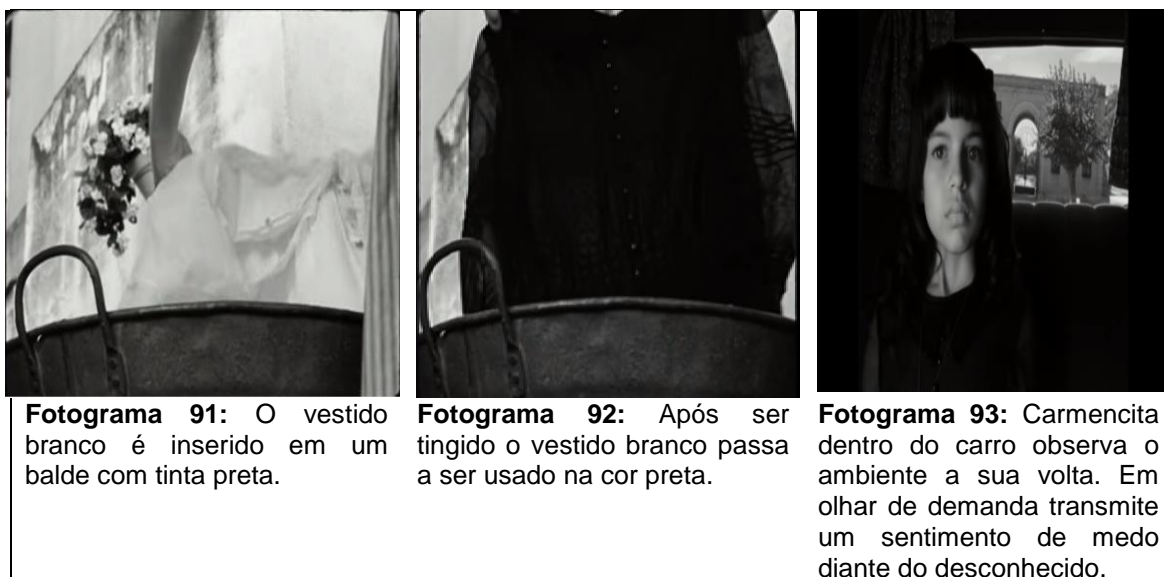
Figura 52: Ainda na primeira comunhão (fotogramas 85 a 90)

Como parte da infância a ingenuidade da menina a leva a buscar consolo junto a Pepe, seu galo de estimação, encontramos aqui uma relação com Branca de Neve do texto-base, que vivia acompanhada pelos animais da floresta. Ao voltar para a festividade e ouvir o som da música flamenca, ela traz à memória lembranças de sua mãe, como se estivesse protegida com a presença materna, porém que acabou sendo transferida para avó ao assumir sua criação, dando-lhe suporte afetivo e ensinando os passos da coreografia que a acompanham.

A resiliência da jovem menina é mais uma vez revelada ao ser atraída para dançar, o que a resgata do momento de instrospeção e a insere no círculo social, devolvendo momentos de entusiasmo. Mais uma vez, os movimentos corporais que embalam o ritmo musical, junto à expressão facial permitem estabelecer pontos de interconexão com o TB. Adaptados ao contexto cultural, o flamenco embora festivo implica uma certa nostalgia e revela a relação física e afetiva entre Carmem e sua avó, mantendo contato com suas raízes por ser um talento materno.

O ato de bailar o Flamenco está além de uma simples dança. Ele é também uma válvula de escape de sentimentos e de vivências necessárias ao seu intérprete, estando ele triste, alegre, apaixonado, angustiado, ou seja, vivo. Nas significações de cada música flamenca, há um turbilhão de emoções passando pelo corpo do intérprete. (CASERTA, 2008, p. 30)

Durante a primeira comunhão Carmencita sofre mais uma tragédia, sua avó vem a falecer enquanto dançavam juntas. Para representar uma ruptura na festividade, a música cessa de tocar e aparece no plano visual a imagem de um aparelho de vinil que lentamente para de rodar, nota-se que o modo auditivo está ligado ao imagético de forma simbólica e significativa. Esta cena marca uma mudança brusca na narrativa que vai implicar no fechamento de um ciclo e início de outro na vida de Carmencita. A personagem imerge em uma nova realidade, essa transição é marcada pela mudança em suas vestes, de maneira icônica é representada pelo tingimento do vestido branco em preto. A cor como recurso presente no modo visual ganha significância e comunica essa nova fase, pois denota uma realidade sensorial que influencia o lado emotivo e afetivo humano.



**Fotograma 91:** O vestido branco é inserido em um balde com tinta preta.

**Fotograma 92:** Após ser tingido o vestido branco passa a ser usado na cor preta.

**Fotograma 93:** Carmencita dentro do carro observa o ambiente a sua volta. Em olhar de demanda transmite um sentimento de medo diante do desconhecido.

Figura 53: Desce o vestido branco sobe o vestido preto (fotogramas 91 a 93)

Nessa perspectiva, simultaneamente, o vestido e sua cor funcionam como artefatos simbólicos, não só caracteriza a aparência da personagem, mas também suas emoções e sentimentos. Como parte de um rito cultural hispânico, usa-se o preto para simbolizar o luto, no caso de Carmencita ela usa devido à perda de sua avó. Na visão de Farina, Perez e Bastos o preto “é a cor da vida interior sombria e depressiva” (2006, p. 98). Todavia, vamos mais além, pois segundo os autores supracitados a ausência de luz remete à escuridão e faz uma associação afetiva com o mal, a tristeza, a dor, o temor, a melancolia,

a angústia, a renúncia e a opressão. No tocante a Figura 53, desce a pureza do vestido branco e sobe os temores do vestido preto e, assim, inicia-se uma nova fase na infância da protagonista.

A representação de seu estado afetivo transforma sua relação com o mundo e contribui na dinâmica do fenômeno referencial, pois de forma interacional os pontos de vista emanam de relações sociais e culturais pré-construídas. É desse entendimento, que pontuamos a questão da auto-referenciação, por emanar indicações ora explícitas, ora implícitas, que irão imprimir de forma eficaz a reação dos demais PDV a sua volta.

Ao longo de sua trajetória, a protagonista se depara com relações interpessoais diversas, a partir do momento em que sai da tutela de sua avó passa a encarar uma nova realidade social e afetiva, o que vai intermediar o reconhecimento de si também pela visão do outro, fundamentando a alteridade que a constitui, bem como seu próprio discurso e representação. A cena seguinte retrata o momento em que Carmencita é levada para um novo lar, ao chegar à casa de seu pai é recepcionada por Encarna, sua madrasta.



**Fotograma 94:** Ao filmar de dentro do carro em movimento, a câmera intensifica o drama e revela um distanciamento com o passado e uma aproximação com um novo ambiente.



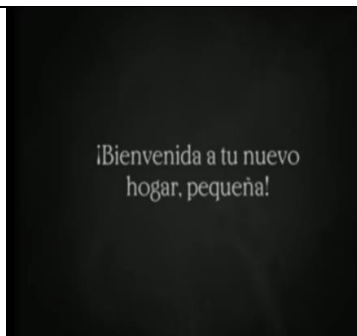
**Fotograma 95:** Carmencita ao descer do veículo, com seu vestido preto de luto, olha para o novo ambiente.



**Fotograma 96:** Ao erguer o pescoço para olhar, exterioriza a sensação da personagem diante de uma arquitetura descomunal.



**Fotograma 97:** Encarna à espera da menina, libera um sorriso falso de boas vindas. Atrás as empregadas de cabeça baixa demonstrando servidão.



**Fotograma 98:** Letreiro com a fala de Encarna: "Bem vinda a teu novo lugar, pequena!" (tradução nossa)



**Fotograma 99:** Diante da madrastra, Carmencita libera um leve movimento facial de forma inocente.



**Fotograma 100:** Dentro da mansão, Encarna segue na frente com expressão corporal erguia indicando superioridade. Atrás segue Carmencita, carregando a mala pesada, ela movimenta a cabeça olhando deslumbrada os detalhes da mansão.



**Fotograma 101:** Diante da escada ela para de caminhar e olha surpresa para algo.



**Fotograma 102:** Diante da escada Encarna informa a Carmencita que ela era proibida de subir os degraus e ir ao piso superior. No alto da escala, na parede, um retrato do toureiro Antonio Villalta.

Figura 54: Carmecita chega à mansão (fotogramas 94 aos 102)

De acordo com o que buscamos evidenciar, o ponto de vista que a madrastra apresenta em relação à protagonista é subsidiado por um sentimento de inveja e de competição. Ao longo da narrativa, a madrastra movida por interesses financeiros recategoriza o referente como sendo uma filha bastarda, de quem ela deveria se livrar, para não ter que dividir os bens que herdou com o matrimônio. A clássica relação de conflitos humanos faz com que se mantenha um vínculo com o TB, haja vista que a retextualização mantém a temática das relações contrastantes entre a madrastra, dominadora, e a enteada, vítima de seus caprichos e crueldades.



Frente aos recortes acima, podemos perceber que Carmencita, denominada aqui de *Reacter*, direciona sua visão para a nova residência, ao olhar para o alto demonstra estar reagindo à arquitetura descomunal que está a sua frente, segundo Kress e van Leeuwen o *reacter* deve ter “olhos visíveis e ser capaz de demonstrar expressões faciais”<sup>62</sup> (2006, p. 67). A reação da menina é de quem está diante do desconhecido, a cada passo se estabelecem novos sentimentos, novos temores, mantendo um olhar de desconfiança e medo, por não saber exatamente qual lugar ocuparia naquele novo ambiente e o que a esperava. Ainda no plano multimodal, a iluminação marcada pelo claro-escuro a cada *flash* de luz que parte dos vitrais das portas metaforiza os contrastes entre a realidade vivida do lado de fora da casa e o ambiente interno frio e vazio, embora repleto de requinte e beleza.

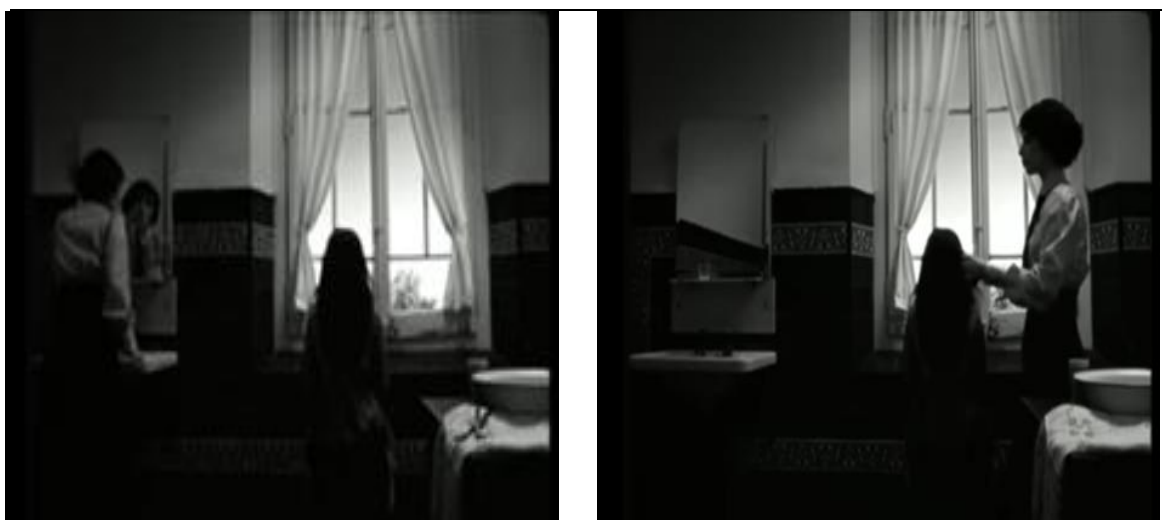
Nesse primeiro encontro é estabelecida a interação entre as personagens. Diante de Carmencita, a madrasta sorri, como se estivesse recebendo-a com afetividade, todavia em uma linguagem não verbal podemos fazer inferência de que seu sorriso era de hostilidade, o que não convenceu sua nova hóspede, deixando-a ainda mais desconfiada. O letreiro expressa verbalmente suas intenções, ao dizer “¡Bienvenida a tu nuevo hogar, pequeña!” a expressão lexical “*pequeña*” contrário a um tratamento carinhoso carrega uma carga semântica que estabiliza com ironia e sarcasmos disfarçados de boa conduta, uma recategorização para a protagonista, o que não condiz com sua percepção acerca da menina, que será posteriormente revelada em suas ações.

Ao longo da própria atividade discursiva uma questão a ser levantada no filme são as temáticas sociais. No que concerne à vilania da madrasta, seus atos beiram à violência psicológica, emocional e física para com a protagonista. Essa situação, embora ocorra no TB, é enfatizada pelo retextualizador que expõe a problemática e a faz ganhar contornos dramáticos, uma vez que a vulnerabilidade da menina é explorada, sendo atacada em sua auto-estima e consolidação feminina.

---

<sup>62</sup> Nossa tradução para: “...visible eyes that have distinct pupils, and capable of facial expressions.” (Kress e van Leeuwen, 2006, p. 67)

Adiante, na cena seguinte (figura 55), o cenário aparece em plano aberto, o que sugere um distanciamento dos participantes com o espectador. A intensidade da luz refletida na janela contrasta com o ambiente escuro e potencializa o nível de dramaticidade que ronda o interior do quarto. Primeiro a madrastra aparece no lado esquerdo, olhando em contemplação para o espelho, ao movimentar-se pelo quarto evoca um discurso autoritário e dominante, enquanto a menina fica parada no mesmo lugar.



**Fotograma 104:** No interior do quarto escuro, Encarna se admira em frente ao espelho e Carmencita de costas em frente à janela, imóvel sem reação.

**Fotograma 105:** Sem demonstrar reação, Carmencita é submetida à maldade de Encarna que corta seus cabelos.

Figura 55: Carmencita antes do corte de cabelo (fotogramas 104 e 105)

A ação que se inicia de cortar os cabelos da protagonista incita no corte da própria vaidade da menina. O cabelo que simboliza a marca da feminilidade, presente no inconsciente psíquico e social se relaciona à noção de poder e sensualidade. Levando-se em consideração não haver um vínculo materno, o distanciamento afetivo desencadeia a violência simbólica.

Dotada de vaidade, a madrastra busca cercear a menina de sua beleza, silenciando-a. Encarna, com seu olhar de satisfação expressa em sua face poder sobre a fraqueza da criança, contrapondo a ojeriza de Carmencita com o resultado refletido no espelho. O espelho como elemento refletor da verdade aparece nesta cena por duas vezes, na primeira como objeto de contemplação para a madrastra, na segunda como revelador de uma nova fase que iniciara na

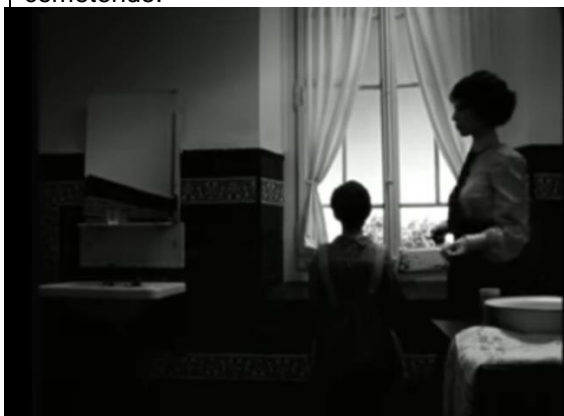
vida da protagonista. Carmencita olha para si mesma, com sua imagem refletida no espelho, o olhar de oferta faz com que o espectador observe a carga sentimental que a menina carrega.



**Fotograma 106:** No interior do quarto escuro, Encarna corta os cabelos de Carmencita. A câmera focaliza a expressão facial da madrastra, seu olhar revela satisfação pela maldade que está cometendo.



**Fotograma 107:** Encarna corta os cabelos de Carmencita. Sua expressão facial, ao franzir a testa e apertar os lábios, demonstra um sentimento de raiva contra a criança.



**Fotograma 108:** Em um ângulo aberto, no interior do quarto de frente para a janela, Carmencita agora com os cabelos curtos, permanece de costas, imóvel e não reage.



**Fotograma 109:** Carmencita se olha no espelho e vê revelado o início do que seria uma nova etapa sob os maus cuidados da madrastra.

Figura 56: Cena do corte de cabelo (fotogramas 106 a 109)

Nessa cena, observamos um mecanismo complementar para a recategorização. A mudança no aspecto visual aproxima o referente do estereótipo pejorativo que sua antagonista intencionalmente produziu, ao buscar inseri-la nos trabalhos domésticos, relativiza as classes sociais de patrões e empregados, assim revela o distanciamento existente sobre ambas, o que fora iniciado pela transformação visual da menina, movida pelo corte de cabelo e pelas novas vestes. Vemos, assim, a escolha por recursos visuais que contribuem para a recategorização da personagem, uma vez imposto o ponto

de vista da madrasta, esta reforça na aparência física da enteada uma negação e um distanciamento de suas origens.



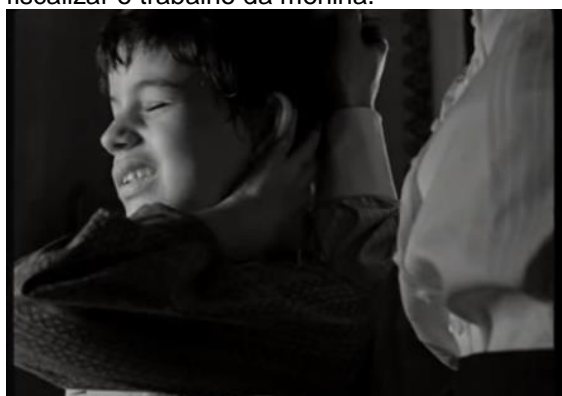
**Fotograma 110:** Carmencita no trabalho pesado. O ambiente escuro revela o ar sombrio da carvoaria.



**Fotograma 111:** No interior da cozinha, Carmencita junto às outras empregadas domésticas exerce o trabalho de adultos. Na porta da cozinha surge Encarna, para fiscalizar o trabalho da menina.



**Fotograma 112:** Encarna fiscaliza com rigor o trabalho de Carmencita na cozinha. Carmencita, ao mexer um balde no fogo, demonstra dificuldade em manusear o equipamento pesado.



**Fotograma 113:** Encarna se irrita com a menina e a agride puxando seus cabelos. Carmencita sente dores e tenta amenizar segurando com as mãos, porém não revida e suporta calada a agressão.

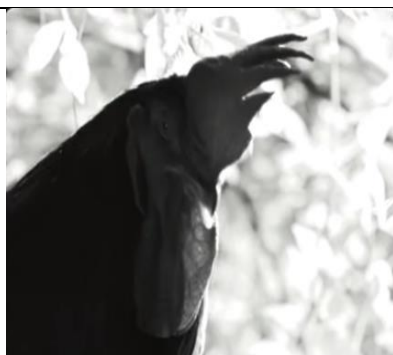
Figura 57: Encarna agride Carmencita (fotogramas 110 a 113).

Interessa observar que o tratamento depreciativo e agressivo empreendido pela madrasta intensifica o caráter inofensivo da protagonista, frente às relações de poder estabelecidas que dão vazão a questões como o trabalho e a exploração infantil. Contrário às imagens de Branca de Neve, que aceita as imposições e executa suas tarefas com satisfação e empenho, Carmencita se mostra refém, o que implica em uma mudança substancial promovida pela retextualização.

Adicionalmente, as cenas seguintes apontam para grandes descobertas. As repetidas recategorizações de Carmencita como sendo uma criança resiliente retomam anaforicamente elementos da infância que complementam os traços referenciais, e ao intercalar o trabalho pesado com brincadeiras mantém um vínculo com a Branca de Neve do TB. Nas cenas retratadas pelas imagens a seguir, Carmencita que fora proibida de adentrar aos cômodos do piso superior da casa, em um momento de distração ao procurar pelo seu galo Pepe, acaba descumprindo as ordens. Ao tomar essa atitude ela faz descobertas que somam na retextualização novas informações, uma delas condiz com o caráter da madrasta, que junto à sua personalidade perversa, narcisista e manipuladora, acrescenta-se o seu envolvimento com o motorista da casa, evidenciando uma relação de poder da patroa para com os empregados, sendo que o motorista atua como dominado para atender aos caprichos de sua patroa.



**Fotograma 114:** Carmencita trabalhando no galinheiro da casa, ela sorri ao encontrar o galo Pepe que estava sumido.



**Fotograma 115:** O galo Pepe.



**Fotograma 116:** Pelo caminho de volta para casa, Carmencita leva os ovos colhidos e é seguida pelo galo Pepe.



**Fotograma 117:** Após Pepe ter se perdido de Carmencita, entra um letreiro: “Onde há se metido Pepe?” (tradução nossa)

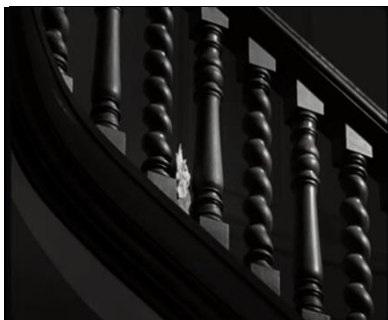


**Fotograma 118:** Carmencita assustada procura Pepe pela casa.



**Fotograma 119:** Diante da escada, Carmencita avista Pepe subindo os degraus.

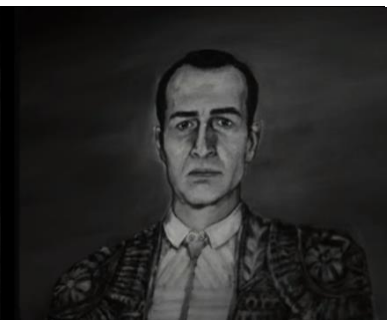




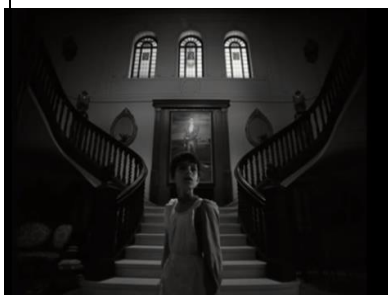
**Fotograma 120:** O galo Pepe entre os degraus da escada.



**Fotograma 121:** Carmencita se assusta ao ver que Pepe subiu as escadas e foi parar na parte proibida da casa.



**Fotograma 122:** Ao centro da escada, o retrato de Antonio Villalta chama a atenção da menina.



**Fotograma 123:** Assustada Carmencita olha ao seu redor para verificar se alguém estaria olhando.



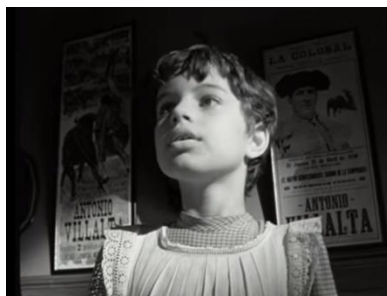
**Fotograma 124:** Embora com medo ela resolve desobedecer e subir.



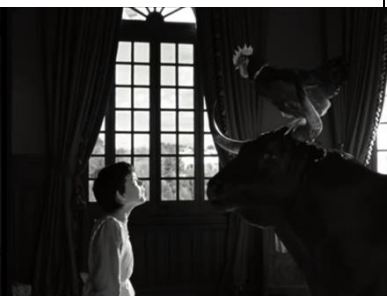
**Fotograma 125:** Ao subir as escadas ela avista o interior do andar de cima.



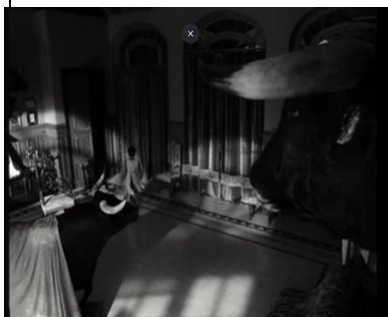
**Fotograma 126:** No corredor, Carmencita segue a procura de Pepe.



**Fotograma 127:** Carmencita entra em um cômodo cheio de lembranças do toureiro Antonio Villalta. Nas paredes cartazes de touradas com foto do toureiro ao centro.



**Fotograma 128:** Carmencita encontra Pepe sobre um touro embalsamado.



**Fotograma 129:** Pepe corre e Carmencita segue atrás dele.



**Fotograma 130:** Diante de outro cômodo da casa, Carmencita fica apreensiva com o que poderá encontrar.



**Fotograma 131:** Em *close up*, os olhos arregalados de Carmencita demonstram um sentimento de espanto ao avistar na sua frente o homem da fotografia, seu pai.



**Fotograma 132:** Em *close up*, os olhos arregalados de Antonio Villalta demonstram um sentimento de espanto ao avistar na sua frente uma criança.



**Fotograma 133:** Ao ouvirem um barulho, Carmencita e Pepe se escondem embaixo de um móvel. Em silêncio e com medo ela olha para Encarna que entra no quarto.



**Fotograma 134:** Encarna chega perto de Antonio Villalta e o trata mal, como fazia de costume.



**Fotograma 135:** Antonio Villalta olha fixo para Encarna diante de sua maldade e aguarda ela sair do quarto para não descobrir a presença da criança.



**Fotograma 136:** Letreiro indicando a passagem do tempo: "No dia seguinte" (tradução nossa)



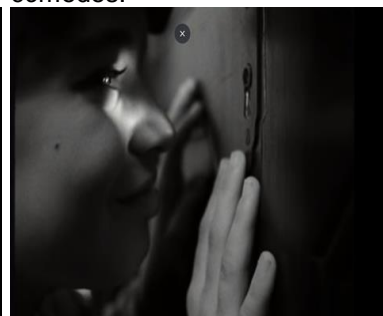
**Fotograma 137:** Carmencita volta no andar superior da casa, a parte proibida, e escondida observa pelo buraco da fechadura o que ocorria no interior dos cômodos.



**Fotograma 138:** Ao olhar pelo buraco da fechadura, Carmencita vê Encarna com roupas íntimas e sensuais, segurando um chicote nas mãos.



**Fotograma 139:** Junto a Encarna, entra na cena o motorista, de roupas íntimas com monteira de toureiro na cabeça. Ele então participa da fantasia, se abaixa aos pés da patroa, sendo então chicoteado por ela.



**Fotograma 140:** Carmencita acha engraçado as aventuras da madrasta.

Figura 58: Carmecita se aproxima de seu pai (fotogramas 114 a 140)

Levando-se em consideração o caráter polissêmico das imagens, a mudança dos sentimentos da personagem é exteriorizada por suas expressões faciais, recurso bem marcado pela posição da câmera, que em sua maioria é colocada em *close up* tradicional. Na figura 58, o fotograma 114 mostra que a

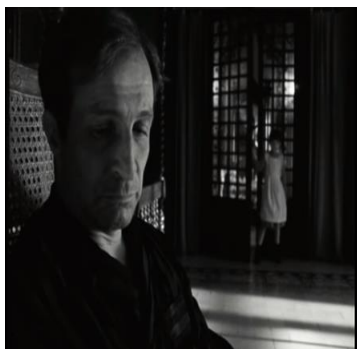
protagonista (PR) sorri ao encontrar seu galo Pepe, sentimento de alegria que compensou a introspecção que assumiu assim que chegou à companhia de sua madrasta.

No momento em que o galo foge do galinheiro e adentra a mansão, Carmencita precisa procurá-lo. Em virtude do clima tenso do ambiente seu sorriso é subvertido pelo medo e receio, quando se viu diante da possibilidade de quebrar as regras impostas pela dona da casa. Um misto de sentimentos revelam informações sobre a personagem, do medo de deixar o galo ser encontrado pela madrasta, ao de ser pega por ela caso adentrasse ao piso superior, indo de encontro com a coragem para proteger seu animal de estimação junto à curiosidade de descobrir o que era então escondido, pois sabia se tratar de algo relacionado a seu pai.

Carmencita ao explorar os cômodos da mansão se identifica com elementos presentes em sua memória, a citar os que fazem referência à tourada como os quadros na parede em homenagem a seu pai e os touros empalhados. Em um dos quartos ela encontra seu pai imobilizado em uma cadeira, totalmente dominado por sua esposa. O primeiro olhar que a menina direciona a ele é de empatia, em seguida um olha para o outro com certo espanto o que é interrompido pela chegada da madrasta, obrigando-a a se esconder o que lhe permite presenciar as covardias que eram feitas com seu pai.

Para romper o efeito de suspense, quando Carmencita avista pela porta a madrasta vestida com roupas íntimas em um momento de descontração com seu motorista, a menina sorri e acha engraçado, o que emprega um sentido de humor ao filme, pois aquela atitude não fazia parte da sua realidade infantil e sim de um mundo adulto que ela não conhecia. Esse detalhe não poderia deixar de ser abordado, pois faz parte das variáveis presentes na retextualização, ao somar às maldades de Encarna, um tom erótico que acompanha sua vaidade. É significativo considerar que estas descobertas fazem parte do amadurecimento da protagonista, que tem certa quebra de sua inocência, não só pelo contato com elementos de sedução, de dominação, mas sim, também, na extrema relação entre o bem o mal.





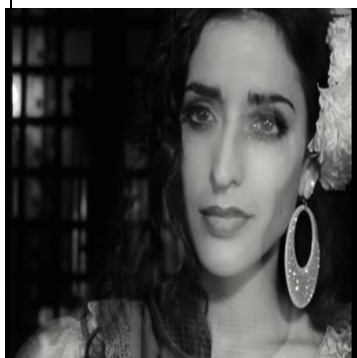
**Fotograma 141:** Carmencita entra no quarto e avista um homem cabisbaixo.



**Fotograma 142:** Em *close up* chama atenção o olhar de ternura da menina.



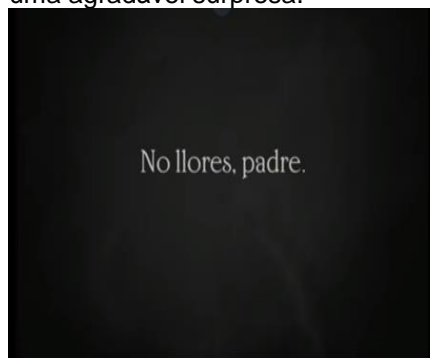
**Fotograma 143:** Em *close up* chama atenção a expressão facial do homem quando olha para a menina que se aproxima. Seu sorriso e olhos abertos revelam uma agradável surpresa.



**Fotograma 144:** Em *close up* a imagem de Carmem de Triana. A imagem revela o plano da memória de Antonio Villalta.



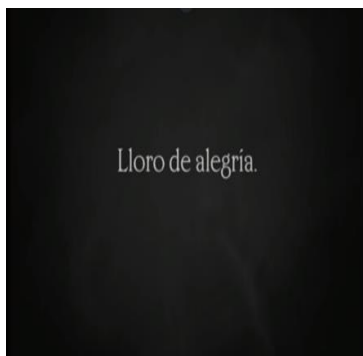
**Fotograma 145:** Em *close up*, Antonio Villalta chora emocionado.



**Fotograma 146:** Letreiro com a fala de Carmencita: "Não chores, papai." (tradução nossa).



**Fotograma 147:** Em *close up* Antonio Villalta emocionado olha e sorri para sua filha.



**Fotograma 148:** Letreiro com a fala de Antonio Villalta: "Choro de alegria." (tradução nossa)



**Fotograma 149:** Carmencita e seu pai se abraçam. (ação bidirecional)

Figura 59: O encontro entre pai e filha (fotogramas 141 a 149)

O encontro entre pai e filha revela os laços afetivos entre ambos e resgata, sobretudo uma associação entre Carmencita e sua mãe Carmem. Ao olhar para a menina o toureiro encontra em sua memória uma similitude entre

ambas, o que efetiva uma recategorização da protagonista, no instante em que ela se reconhece e é acolhida como filha. Temos como exemplo o fotograma 149, que mostra uma ação bidirecional, quando os participantes se abraçam selam um ato de afeto que irá se revelar na cumplicidade entre ambos.

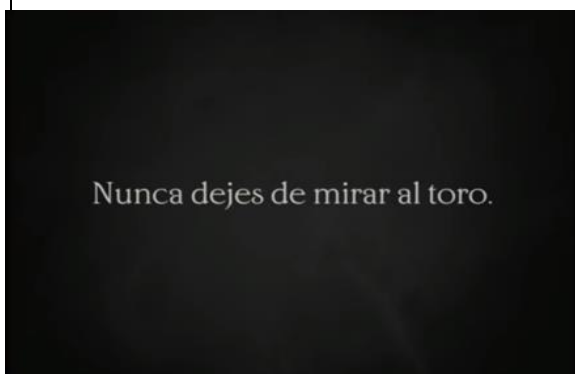
Vimos anteriormente que a infância da protagonista foi descartada por sua madrasta quando estabeleceu trabalhos pesados e proibiu as brincadeiras. Todavia Antonio Villalta reconheceu que a filha era ainda uma criança o que estabelece pontos de vista diferenciadores acerca do referente. Nesse sentido nos apoiamos na compreensão da referência como uma atividade dinâmica, de um lado a protagonista assume uma postura obediente frente aos olhos da madrasta, de outro ela se torna uma menina corajosa que desobedece as regras para viver junto a seu pai os momentos que a infância lhe permitiria viver.



**Fotograma 150:** Antonio Villalta lê histórias infantis para Carmencita. Na capa do livro a história de Chapeuzinho Vermelho.



**Fotograma 151:** Carmencita recebe do pai as primeiras instruções para dominar a arte da touromaquia. Na cena para o treinamento ela usa um touro embalsamado.



**Fotograma 152:** Letreiro com a principal orientação de Antonio Villalta: "Nunca dejes de mirar al toro". (tradução nossa)



**Fotograma 153:** Carmencita em *close up*, segue a orientação e olha fixo para o touro.



**Fotograma 154:** Em outro momento, Carmencita brinca com seu pai e lhe prepara uma surpresa. O sorriso da menina demonstra contentamento.



**Fotograma 155:** Letreiro com a fala de Carmencita, que se dirige a seu pai e diz: "Feche os olhos!" (tradução nossa).



**Fotograma 156:** Em *close up*, Antonio Villalta fecha bem os olhos, conforme pede a menina.



**Fotograma 157:** Carmencita coloca no gramofone um disco para tocar.



**Fotograma 158:** O disco ganha destaque por conter a foto e o nome de Carmem de Triana, dançarina mãe de Carmencita.



**Fotograma 159:** Com um vestido rodado, Carmencita aparece em frente a Antonio Villalta e começa a dançar em ritmo flamenco.



**Fotograma 160:** O sorriso de Antonio Villalta revela a alegria em ver a menina dançando.



**Fotograma 161:** Antonio Villalta fica emocionado com a dança da menina.



**Fotograma 162:** Antonio Villalta recorda da esposa dançarina e a vê em sua imaginação.

**Fotograma 163:** A tristeza pela saudade da esposa volta a tomar conta de Antonio Villalta. Sem perceber Carmencita continua a dançar.

Figura 60: “Nunca deixes de olhar para o touro” (fotogramas 150 a 163)

A construção do objeto-de-discurso progride à medida que a protagonista se aproxima de sua história e começa a construir passo a passo sua identidade. Evidentemente, a fusão das artes da tourada e da dança como herança familiar legitima o referente ao longo da narrativa e o estabiliza por fatores sócio-históricos culturais ativados por funcionamentos cognitivos.

Importa destacar que o referente é indiciado pelo envolvimento com cada arte, tendo sua recategorização imagética conjugada por movimentos corporais e expressões faciais, que metaforizam relações de poder e de interação. Nas imagens que retratam os elementos da tourada, Carmencita assume uma postura de concentração, sempre atenta às orientações do pai para iniciá-la à prática adequada do espetáculo. Mostrando-se valente e dominante diante da rivalidade do touro, com postura esguia e olhos fitos para domá-lo, marca a dualidade entre a razão humana e a força do animal. Primeiro ela olha para o pano branco usado para substituir a muleta<sup>63</sup> em seu treinamento, em seguida já assume as instruções e fixa o olhar no touro com autocontrole, demonstrando presteza em sua performance.

Em contraste, a protagonista evoca sua recategorização no plano cognitivo-discursivo ao apresentar para seu pai um espetáculo de dança flamenca, com uma coreografia já iniciada com sua avó e que marca a cultura de seu povo de

<sup>63</sup> Denomina-se muleta o instrumento utilizado nas touradas. “Muleta - pano de lã ou flanela vermelha usada pelo matador para lidar o toiro. No topo, por dentro, possui um estaquilhador (um pau de madeira) que o matador segura para utilizar a muleta.” Informação disponível em <<https://www.touradas.pt/tauomaquia/atourada>> acesso em 13/04/2020.



geração em geração, com isso ela demonstra a estética da arte com movimentos que se comunicam e revelam estados emocionais. Caserta (2003), em sua pesquisa de mestrado, ao fazer um apanhado dos estudos sobre a dança flamenca explica que o movimento dos ombros está relacionado à paixão e a sensibilidade; os dedos polegares à vitalidade e persistência e os cotovelos à vontade. A polaridade entre a tourada e o flamenco aparece conjugada de forma espontânea e assim assinalam traços marcantes no referente.



Figura 61: Encarna descobre que Carmencita lhe desobedeceu (fotogramas 164 a 169)

A figura (61) retrata a cena em que Encarna descobre que suas regras haviam sido quebradas e que estava sendo enganada. Ao adentrar no quarto se depara com uma normalidade nada aparente, pois encontra Antonio Villalta dormindo, o que não a convenceu, sendo surpreendida pelo galo Pepe que surge atrás de uma cortina, conformando suas desconfianças.



Figura 62: Cena do jantar (fotogramas 170 a 178)

A maldade da madrastra segue contemplando novos rumos à narrativa. De forma acurada o retextualizador implementa ao caráter da vilã sarcasmos e crueldades, que acentuam um efeito dramático e desencadeiam as dificuldades que a protagonista enfrenta. Adicionalmente, na figura 62, o que se busca retratar é a relação de antagonismo, de um lado tem-se a madrastra, que desprovida de apego sentimental resolve se vingar da menina que a

desobedecera, mandando cozinhar seu animal de estimação e servi-lo no jantar, de outro lado denotando o ponto de vista da madrasta, tem-se a pequena Carmencita dotada de bons sentimentos e apego, que certamente iria sofrer com a ausência do galo e se render ainda mais à autoridade de Encarna, frente à sua disposição para manter-se no domínio.

Após ter sido afastada novamente de seu pai, a protagonista permanece na rotina de trabalhos, isolamento e maus tratos, assim o tempo passa até chegar a uma nova fase em sua vida. O filme segue sua narrativa dramática e corta para a passagem do tempo simbolicamente elaborada pela presença dos elementos da tourada que sugerem as reflexões da personagem, em um plano visual transmite a transição da infância para a idade adulta. Conforme retrata a figura 63, Carmencita aparece executando a tarefa doméstica de lavar e estender roupas no varal, seu semblante cabisbaixo reflete seu estado emocional, com saudosismo ela relembra os ensinamentos de seu pai e sozinha executa os movimentos da tourada, para isso utiliza uma das roupas que retira do cesto.



**Fotograma 179:** Carmencita sozinha executa trabalhos domésticos.



**Fotograma 180:** Carmencita concentrada estendendo as roupas no varal.



**Fotograma 181:** Carmencita se distrai e usa as roupas para realizar os movimentos da tourada que aprendeu com seu pai.



**Fotograma 182:** Atrás da roupa branca a sombra de Carmencita indica um prenúncio visual.



**Fotograma 183:** A câmera, seguindo os movimentos de Carmencita, revela uma passagem do tempo. Ainda de costas o espectador vê surgir a protagonista em sua fase adulta.



**Fotograma 184:** Aos poucos vai sendo revelado o rosto da personagem, em sua fase adulta.



**Fotograma 185:** Carmem para com os movimentos e olha fixo ao longe, vendo alguém se aproximar e chamá-la.



**Fotograma 186:** O olhar de Carmem atenta ao saber que receberá alguma notícia.

Figura 63: Carmecita em início de sua fase adulta (fotogramas 179 a 186)

Intencionalmente, o gesto da personagem de encenar a tourada confere uma sequência de significados ao enredo. De início marcou a relação afetiva entre filha e pai, vindo a manter viva na memória da protagonista a lembrança de seu genitor, acompanhando-a e confortando-a durante os momentos de solidão,



sem seu pai e sem seu animal de estimação. É a fantasia da tourada que surpreende o espectador com um prenúncio visual (fotograma 182) e revela a nova fase da história, de Carmencita, por trás da sombra, surge Carmem, recategorizada com figurino semelhante, mantendo os cabelos curtos, utilizando roupas de empregada, porém com tons escuros, junto ao semblante cabisbaixo, de certo para intensificar sentimentos de tristeza e desilusão.

Ao ter conhecimento da morte do seu pai, Carmem chora e se emociona, contrário à madrasta que planeja e executa o ato de se livrar do marido, para então seguir com seus projetos. Os papéis ficcionais são então evidenciados, vindo a suscitar do espectador uma identificação emotiva com o amor da filha em detrimento da aversão da esposa perversa. Conforme figura 64, a expressão facial é notável para identificar aspectos do referente, no que tange à Carmem, suas lágrimas e cabeça baixa indicam a expressão sincera do estado emocional que envolve a protagonista.



**Fotograma 187:** Carmem no sofá da mansão, vestida com roupa de empregada doméstica, chora e lamenta a morte do pai.



**Fotograma 188:** Encarna, sem demonstrar tristeza, inclina a cabeça e planeja novas maldades.



**Fotograma 189:** Letreiro informando a passagem do tempo: “No dia seguinte, a madrasta mandou Carmem ir buscar flores para a tumba de seu pai. Longe, muito longe...” (tradução nossa).



**Fotograma 190:** Na estrada, o motorista leva de carro a menina.



**Fotograma 191:** Carmen se distrai abaixada colhendo flores.



**Fotograma 192:** De longe e a espreita o motorista vigia os atos de Carmem.



**Fotograma 193:** O motorista caminha em direção a Carmem, ele ajusta as luvas se preparando para atacá-la com as mãos.



**Fotograma 194:** De costas, Carmem indefesa não sabia do risco iminente.



**Fotograma 195:** Carmem ouve um barulho, se vira e olha para o motorista, sem desconfiar de nada ela volta a colher flores.



**Fotograma 196:** O motorista ainda ajustando as luvas, olha para o alto imitando um ar de distração, com o intuito de despistar seus planos.



**Fotograma 197:** Carmem, sem desconfiar de nada volta a colher flores, enquanto o motorista silenciosamente segue em sua direção.



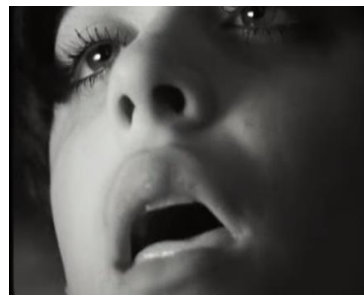
**Fotograma 198:** Carmem é surpreendida com o ataque do motorista, que aperta seu pescoço com as mãos.



**Fotograma 199:** Carmem é atacada, encostada em uma árvore, sem recursos para se defender, seu olhar demonstra que está perdendo as forças.



**Fotograma 200:** O motorista aperta os dentes, franze a testa e fecha os olhos revelando um sentimento de raiva quando aperta com mais força o pescoço de Carmem.



**Fotograma 201:** Em *close up* Carmem quase desfalecendo.



**Fotograma 202:** Em *close up* o motorista insiste no ataque.



**Fotograma 203:** O motorista usando sua força tenta beijar Carmem contra a vontade dela.



**Fotograma 204:** Carmem consegue se defender e escapar, nesta cena ela está perdida fugindo pela floresta.



Figura 64: Na floresta o motorista agride Carmem (fotogramas 187 a 210)

Retomamos esta sequência pela relevância dos dados produzidos, uma vez já explorado o aspecto intertextual, iremos centralizar nossa observação na conduta da protagonista, que opera um novo ponto de vista sobre o referente. O recorte cênico da figura 64 é um pouco mais extenso, pois abriga uma sequência com detalhes, cujo aspecto de suspense envolve dois personagens. De um lado, encontra-se Carmem colhendo flores, sem desconfiar das artimanhas tramadas por sua madrasta, de outro o motorista determinado a atacá-la. Não há um diálogo entre eles, somente o olhar de cada um é que conduz sua comunicação.

Na maioria das imagens observamos a emergência de efeitos narrativos que criam uma tensão entre os atores e amplificam a percepção que se tem do referente. De acordo com a atitude do motorista, é possível inferir pelos seus gestos e expressão facial, que ele vê na jovem uma menina indefesa, somado à percepção de sua beleza que seria certamente objeto de desejo. O motorista observa a menina e demonstra estar esperando uma oportunidade para atacar,

ele caminha lentamente em sua direção com o intuito de enganá-la e poder se aproximar. Ao pisar em um graveto no chão e quase ser descoberto ele disfarça e ajusta as luvas, olhando para cima com gesto de quem não queria chamar a atenção, assim segue ajustando as luvas.

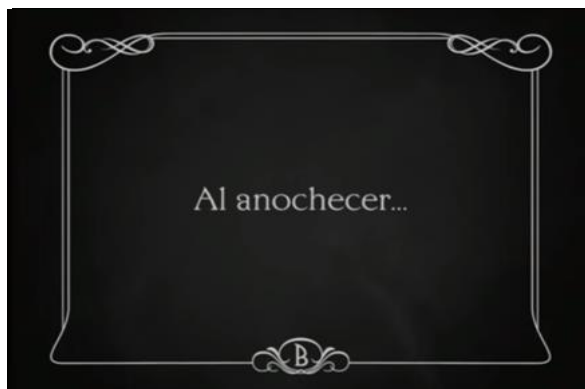
A câmera em movimento ora focaliza Carmem, ora focaliza o motorista, alternando a atitude de cada um durante a cena. O olhar apavorado de Carmem se contrapõe ao olhar de ódio e covardia do motorista, demonstrando sentir satisfação por sua superioridade em força física. Um detalhe impressionante é a reviravolta, no momento em que Carmem foi vitimada, ela reage e se defende, acrescentando sucessivas informações ao referente, que assume um teor de coragem e auto-defesa, pois revida a agressão. Ao se deparar em uma situação sem saída, assustada ela mergulha no rio, mas seu algoz outra vez a ataca e só desiste quando pensa que alcançou seu resultado, deixando-a desacordada.

Como praticamente em todo filme, é crucial a quantidade de informação inserida pelo retextualizador. No texto-base Branca de Neve fugiu da Rainha com o incentivo do caçador, enquanto na retextualização Carmem fugiu do seu agressor implacável. Encontramos uma alternância de operações em virtude da alteração do conteúdo narrativo, pois é eliminado o sentimento de arrependimento do caçador e inserido o sentimento agressivo do motorista, o que implica em observarmos o ponto de vista que cada personagem apresenta sobre o referente.

Assim, defendemos que ao mudar o interlocutor foi produzido um deslocamento de ponto de vista, um contemplava a beleza singela de Branca de Neve e a admirava como princesa, em contrapartida o outro admirava a beleza de Carmem em forma de desejo, sem no entanto poupar sua fragilidade. O beijo forçado insere no filme temáticas como o desejo sexual, quando a protagonista é vista como uma mulher e não mais como criança, mas também a temática da violência, pelo beijo não ter sido concedido e sim forçado.



A partir desta cena, a protagonista mergulha em um novo ciclo de sua vida.



**Fotograma 211:** Letreiro indicando a passagem do tempo: “Ao anoitecer...” (tradução nossa)



**Fotograma 212:** Na floresta escura, em meio a penumbra da noite, Rafita encontra Carmem desmaiada e começa a socorrê-la.



**Fotograma 213:** O rosto de Carmem desmaiada.



**Fotograma 214:** As mãos de Rafita tentando reanimá-la com uma massagem cardíaca.



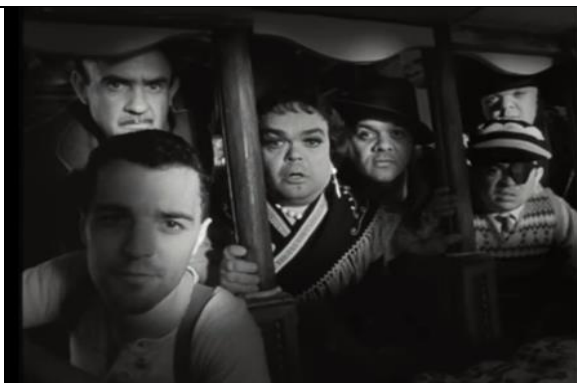
**Fotograma 215:** Carmem ao ser desacordada olha para Rafita, seu herói.



**Fotograma 216:** Rafita com semblante de ternura olha para Carmem, a jovem que ele socorreu.



**Fotograma 217:** Carmem acorda na casa dos anões e se assusta ao vê-los olhando para ela.



**Fotograma 218:** Os anões olhando para Carmem. Rafita olha encantado, Jesusín desconfiado e os demais olham surpresos.



**Fotograma 219:** Carmem olha assustada para os anões, até então desconhecidos para ela.



**Fotograma 220:** Rafita pergunta: Como se chama? (modo visual)



**Fotograma 221:** letreiro com a pergunta de Rafita: Como se chama? (modo verbal/ tradução nossa)



**Fotograma 222:** Carmem e seu olhar perdido revelam que ela não lembra seu nome.



**Fotograma 223:** Admirados os anões olham para a jovem.



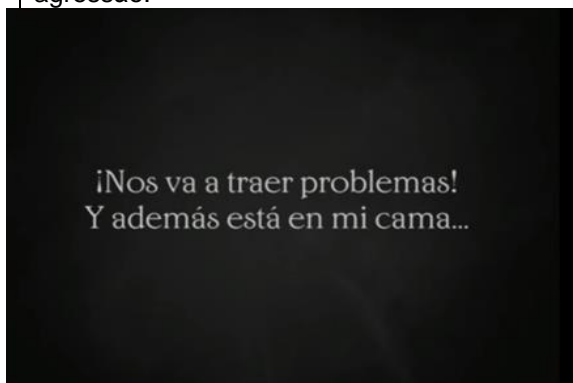
**Fotograma 224:** Letreiro: O que te ocorreu? Tem marcas no pescoço. (tradução nossa)



**Fotograma 225:** Carmem pega em seu pescoço e sente ainda as marcas da agressão.



**Fotograma 226:** Jesusín olha para Carmem demonstrando desconfiança e descontentamento com sua presença.



**Fotograma 227:** Letreiro com a fala de Jesusín: “Não vai trazer problemas! E no mais você está em minha cama...” (tradução nossa).



**Fotograma 228:** Juanín se vira para Jesusín e exclama uma correção.



**Fotograma 229:** Letreiro com a fala de Juanín: “Em nossas camas...” (tradução nossa).



**Fotograma 230:** Rafita olhando para Carmem diz a seus amigos



**Fotograma 231:** Letreiro com a fala de Rafita: “Não podemos deixá-la assim...” (tradução nossa).



**Fotograma 232:** Com ternura Josefa olha para Carmem.

¡Pero si sólo es una niña!

**Fotograma 233:** Letreiro com a fala de Josefa: “Mas sim é apenas uma menina...” (tradução nossa).



**Fotograma 234:** Em *close up*, Carmem com olhos bem abertos se dirige aos anões e pergunta quem são eles?

¿Quiénes sois?

**Fotograma 235:** Letreiro com a fala de Carmem: “Quem são vocês?...” (tradução nossa).



**Fotograma 236:** Manolín



**Fotograma 237:** Juanín



**Fotograma 338:** Victorino



**Fotograma 239:** Josefa



**Fotograma 240:** Jesusín





**Fotograma 241:** Rafita

**Fotograma 242:** A carroça dos anões com seus rostos pintados junto à frase: “Os anões toureiros” (tradução nossa).

Figura 65: Rafita socorre Carmem, ela conhece os anões (fotogramas 211 a 242)

Na cena referente à figura 65 o que se realça é a percepção dos pontos de vista que constrói a recategorização do referente em pólos opostos, de um lado um dos anões não a recebe bem, vendo nela uma intrusa desconhecida que poderá causar problemas, de outro os demais anões que se rendem aos encantos da menina, como é assim considerada, indefesa “apenas uma menina”, logo implicitamente não faria mal algum a eles.

Podemos considerar que o anão Jesusín repreendeu a presença da menina, pois notou que tinha hematomas em seu pescoço, o que pelo seu entendimento de mundo poderia sugerir que ela teria tido problemas e estaria fugindo de alguém. As marcas no pescoço informam algo sobre a personagem, mas não se tornam decisivas para o convencimento dos demais, podemos assim dizer que há uma remodelação do referente que contrapõe à intenção do anão em não aceitá-la. Veja-se que a diferença nos posicionamentos destacam o caráter argumentativo do texto, pela posição dos enunciadores ao expressarem diferentes significações para um mesmo referente.

Os fotogramas da figura 65 foram intencionalmente selecionados para explicitar como as expressões faciais expressam significativamente o propósito comunicativo. No fotograma 122, o olhar de Carmem indica que ela não lembra seu nome e de onde veio, isto porque ao quase ser afogada ela perdeu a memória, vindo a esquecer toda sua história. Dessa forma, notemos que em sua maioria os anões lançam um olhar de oferta, sabidamente o espectador

interpreta que eles estariam olhando em direção à menina com sorriso de admiração.

Diferente do TB, o filme *Blancanieves* opera uma eliminação de personagens, pois a presença dos famosos sete anões é convertida em seis anões toureiros. A partir do momento que Carmem conhece seus novos companheiros ela inicia outro ciclo em sua vida, por conseguinte, o referente sofre uma significativa reformulação pois a inserção dela na trupe dos anões circenses fez com que houvesse um retorno a suas origens.



**Fotograma 243:** No caminho para arena, Carmen olha a estrada pela janela. Na carroça a foto dos seis anões com o rosto de Carmem ao centro, abaixo escrito “os anões toureiros” (tradução nossa).



**Fotograma 244:** Carmem ao descer da carroça se encanta com a arena.



**Fotograma 245:** Na plateia o sorriso e o olhar de encantamento de Carmem.



**Fotograma 246:** Carmem se assusta com a reação do touro ao agredir o anão Jesusín que estava na arena.

Figura 66: Carmem se encanta com a arena (fotogramas 243 a 246)

Vejamos, então, na figura 66 que Carmem acompanha seus novos amigos a uma apresentação de tourada. O destaque dado à protagonista pode ser notado no arranjo composicional do fotograma 243, que propositalmente a insere no centro da imagem, ao abrir a janela da carroça aparece rodeada

pelas fotos dos anões, sendo valorizada no contexto ao ocupar um lugar de destaque na disposição espacial dos componentes.

No instante em que Carmem chega na arena ela revela um olhar de encantamento, pois passa a contemplar a arte da touromaquia. Ao ficar na plateia acompanha os detalhes do espetáculo apreciando emocionadamente cada movimento realizado pelo toureiro. A ação dramática do filme impetra uma mudança na narrativa, no instante em que Jesusín posicionado no centro da arena perde o controle e é atacado pelo touro. Os integrantes da plateia se divertem, enquanto Carmem se assusta com a violência do animal. Decidida a socorrer aquele seu novo amigo, ela salta para a arena e inicia a *lídia ou lide* (o ato de tourear). Sua maestria chama a atenção de todos, agradando ao público que a aplaude, menos a Jesusín, pois desde o início se revela um anão com sentimentos de inveja e maldade.



**Fotograma 247:** Carmem entra na arena e domina o touro.



**Fotograma 248:** Carmem olha fixo para o touro.



**Fotograma 249:** A plateia aplaude Carmem.



**Fotograma 250:** Jesusín se irrita com a desenvoltura de Carmem

Figura 67: Carmem entra na arena e domina o touro (fotogramas 247 a 250)

Os movimentos precisos com olhar atento ao touro bravo permitem reativar o talento que a acompanhava, fazendo-a despertar para suas origens que haviam sido esquecidas com a amnésia. A tourada é um espetáculo que simboliza bravura, força e vitalidade, voltado para o público masculino, todavia Carmem, sendo mulher, quebrou paradigmas e demonstrou conhecer as regras que regem o ritual e enfrentou o desafio com técnica e segurança e não como uma amadora. Podemos assim destacar a intenção, mesmo que implícita, de levar o espectador a refletir sobre a ruptura de um contexto social e cultural machista, no instante em que a protagonista assume as rédeas da situação. Notadamente são acrescentados à protagonista novos atributos, que ampliam o ponto de vista inicial dos anões, deixando de ser apenas uma menina indefesa, para ser considerada uma mulher capaz de enfrentar o perigo ao dominar a arte da tourada.



**Fotograma 251:** Carmem e seu olhar impressionada para a arena.



**Fotograma 252:** Retornando do espetáculo, Jesúsín por ter se ferido volta dentro da carroça, enquanto Carmem senta na frente, rodeada pelos anões. Eles conversam festejando o espetáculo.



**Fotograma 253:** Manolín olha para Carmem e lhe faz uma pergunta.

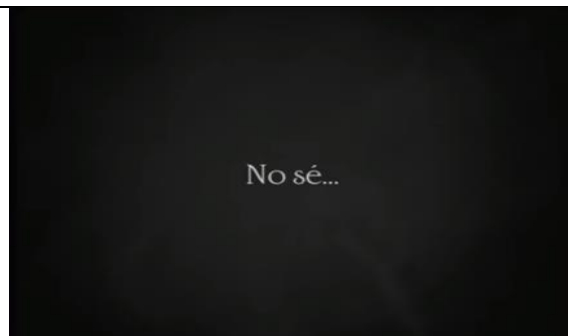


**Fotograma 254:** Letreiro com a fala de Manolín: “Onde aprendestes a tourear?” (tradução nossa).





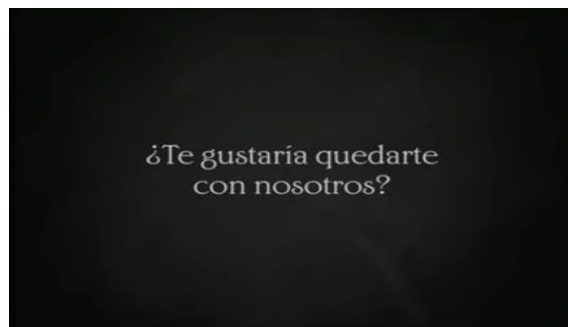
**Fotograma 255:** Carmem olha para o outro lado, como se estivesse buscando uma informação em sua memória, e responde a Manolín.



**Fotograma 256:** Letreiro com a fala de Carmem para Manolín: “Eu não sei...” (tradução nossa).



**Fotograma 257:** Rafita olhando para Carmem então pergunta.



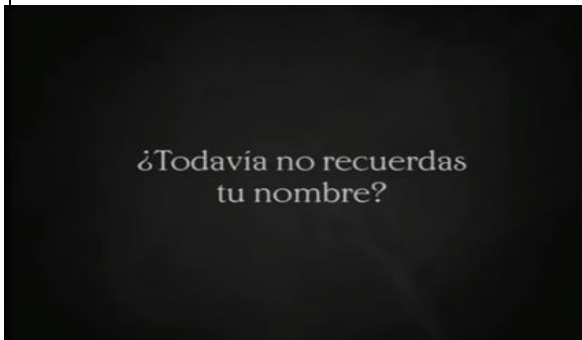
**Fotograma 258:** Letreiro com a fala de Rafita para Carmem: “Você gostaria de ficar conosco?” (tradução nossa).



**Fotograma 259:** Olhando para Rafita, Carmem sorri confirmando que aceita o convite.



**Fotograma 260:** Carmem, então, sentando ao centro da carroça rodeada pelo anões, responde com um sorriso. Josefa olha para Carmem, coloca sua mão sobre a mão da menina e então lhe faz uma pergunta.



**Fotograma 261:** Letreiro com a fala de Josefa para Carmem: “Todavia você não recorda seu nome?” (tradução nossa).



**Fotograma 262:** Carmem para um pouco o sorriso e novamente olha para o nada, como se estivesse olhando para dentro e si e buscando uma informação em sua memória, mas permanece em silêncio.



**Fotograma 263:** Victorino então encontra um nome para Carmem.

**Fotograma 264:** Letreiro com a fala de Victorino para Carmem: “Te chamaremos *Blancanieves*, como a do conto”(tradução nossa).

**Fotograma 265:** Carmem e os anões então festejam a união do grupo.

**Fotograma 266:** Cartaz da apresentação do espetáculo de Mojigangas. “Festividade de Nossa Senhora das Neves, com a atuação dos anões toureiros. Apresentação especial de *Blancanieves*.”

Figura 68: “Te chamaremos *Blancanieves*” (fotogramas 251 a 266)

A euforia toma conta de Carmem e dos cinco anões que a convidam a integrar os espetáculos. A cena acima narra o diálogo entre os personagens e insere uma recategorização ímpar para o referente, visto refletir uma retomada ao texto-base. No instante em que o anão Victorino decidiu dar-lhe um nome ela então passou a ser denominada *Blancanieves*, esta recategorização ocorre por uma intertextualidade de copresença explícita por referência, uma vez que faz menção à protagonista do conto que inspira o filme, mesmo não tendo especificado o conto, isto é, o texto-fonte. Defendemos que a escolha associativa entre Carmem e a personagem do conto Branca de Neve e os sete anões dá-se sobretudo pela forte intertextualidade que demarca a recategorização do referente.

A narrativa segue com uma ressignificação identitária de Carmem, daqui por diante *Blancanieves*. Na figura a seguir o que temos é a representação visual da protagonista retratada por uma pintura na parede da casa dos anões (fotograma 267), o que dá pistas de como se estabelecerá esta nova fase, assim podemos considerar a inserção de uma anáfora visual que simboliza o referente e o faz progredir. A imagem ilustrada tem a função de propaganda do espetáculo itinerante das touradas, e funciona como uma âncora para a atualização do referente nas cenas seguintes.

É pertinente assinalar que de maneira análoga à imagem ilustrada na parede, *Blancanieves* surge trajando o figurino típico das touradas, o que recategoriza o referente que passa a ser concebido como uma toureira. Advogamos que a abordagem discursiva da arte touromáquica enfatiza a base identitária da protagonista, pois de maneira expressiva passa por um processo de autoconhecimento e assume sua autoafirmação, o que a torna um ícone de representatividade feminina. Ao longo da narrativa as várias etapas vividas pela protagonista foram marcadas por acontecimentos que a levarão ao apogeu heroico que irá lhe conceder fama, porém juntamente virão novos desafios.



**Fotograma 267:** *Blancanieves* é pintada em um cartaz utilizando o traje de tourada. O cartaz é preso na parede da casa dos anões, junto à figura de um touro



**Fotograma 268:** *Blancanieves*, com traje de toureira, aparece para Josefa e a deixa impressionada.



**Fotograma 269:** *Blancanieves* aparece executando movimentos da tourada, atrás dela um mapa deixa a entender que ela terá fama por diversos lugares. Sua imagem é refletida no mapa, indicando o movimento de rotação que ela faz com o corpo ao imaginar-se em uma lide.



**Fotograma 270:** Cartaz informando o espetáculo dos anões toureiros com apresentação especial de *Blancanieves*. O espetáculo irá ocorrer na “Plaza de Toros de Peroblasco”



**Fotograma 271:** Na parede externa da carroça dos anões, é inserido ao centro a imagem do rosto de *Blancanieves*, em volta estão os seis anões. No plano verbal é possível ler a mensagem “*Blancanieves e os 7 anões toureiros*” (tradução nossa)



**Fotograma 272:** *Blancanieves* já produzida com figurino típico, é inserida entre os anões, ocupando o centro da imagem.

Figura 69: *Blancanieves* no figurino de toureira (fotogramas 267 a 272)

Há uma anaforização híbrida, pois a recategorização é confirmada pela expressão nominal “*Blancanieves*” junto à sua fotografia pintada na carroça. Na legenda da carroça além da presença de *Blancanieves* também passou a ser informado o quantitativo de anões toureiros, o que antes não aparecia, passou a ser contabilizado como “*Blancanieves y los 7 enanitos toreros*”. Diríamos que a legenda apresenta um desvio do plano verbal com o imagético, visto que contrário ao texto verbal na imagem aparecem seis anões junto à nova integrante. Todavia nos levamos pela compreensão da possível falta de



habilidade do anão que escreveu a legenda, e inferir sua intenção de destacar a personagem que protagoniza o espetáculo divulgado. Assim, o aspecto mais saliente da imagem é justamente o que representa *Blancanieves*, enquadrada ao centro rodeada pelos anões.

Adiante, enquanto *Blancanieves* e seus companheiros se encantavam com o cartaz, a cena segue com a chegada de um homem desconhecido, que se aproxima demonstrando uma abordagem cavalheiresca e amistosa. Toda sua atenção é voltada para *Blancanieves*, deixando de lado os demais, o que gera certa desconfiança e aumenta a competitividade de Jesúsín para com ela. Em resumo o homem bem vestido se apresenta como um empresário do ramo da touromaquia, o que chama atenção é a inserção de um tópico temático que vai refletir em detalhes da caracterização da protagonista, sendo este a relação de poder estabelecida entre um empresário aproveitador e os artistas sem conhecimentos legais.

Vejamos na figura 70 como se desenrola o processo de contratação estabelecido entre *Blancanieves* e o empresário. Elegemos, portanto os fotogramas a seguir para ilustrar o nível discursivo e cognitivo do processo de referenciação que ocorre na relação entre estes personagens.



**Fotograma 273:** *Blancanieves* se alegra ao ver sua foto compondo a equipe de anões toureiros.



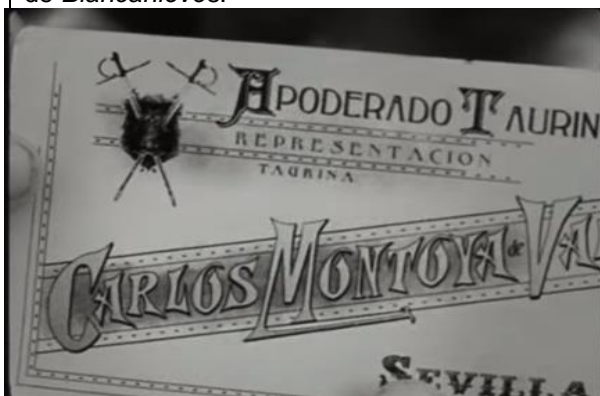
**Fotograma 274:** *Blancanieves* e os anões recebem a visita de um homem desconhecido.



**Fotograma 275:** O homem, bem vestido, sorri e entrega seu cartão de apresentação nas mãos de *Blancanieves*.



**Fotograma 276:** *Blancanieves* recebe o cartão das mãos do homem.



**Fotograma 277:** *Blancanieves* olha para o cartão, mas não consegue ler o que está escrito.



**Fotograma 278:** *Blancanieves* vira o cartão de cabeça para baixo, por não saber ler, assim visualmente explicita essa informação.



**Fotograma 279:** *Blancanieves* olha para o homem como que pedindo maiores explicações. Sua expressão facial indica que ela não sabe ler.



No sé leer.

**Fotograma 280:** Letreiro com a fala de *Blancanieves*: “Não sei ler” (tradução nossa)



**Fotograma 281:** Em *contraplongé* o agenciador sorri satisfatoriamente diante da inocência da jovem toureira.



Soy Carlos Montoya,  
apoderado taurino.

**Fotograma 282:** Letreiro com a fala do agenciador: “Sou Carlos Montoyta. Agenciador de toureiros.” (tradução nossa)



**Fotograma 283:** Ao pegar na mão de *Blancanieves*, Carlos Montoya intenciona selar com ela um compromisso profissional. Com interesse no talento da jovem, ele ignora a presença dos anões.



**Fotograma 284:** Carlos Montoya beija a mão de *Blancanieves*, fingindo um gesto de gentileza e cavalheirismo.



**Fotograma 285:** Para impressionar ainda mais, o homem faz um convite a *Blancanieves*.



¿Te gustaría...

**Fotograma 286:** Letreiro indicando a fala de Carlos Montoyta: “Você gostaria...?” (tradução nossa)



**Fotograma 287:** Jesusín olha desconfiado, enciumado por ver que *Blancanieves* ganha mais atenção.



**Fotograma 288:** Carlos Montoyta percebe a reação de Jesusín e então reformula sua pergunta.



**Fotograma 289:** Letreiro indicando a fala de Carlos Montoyta: “Vocês gostariam...? (tradução nossa)”



**Fotograma 290:** Carlos Montoya olha para o grupo aguardando a resposta.



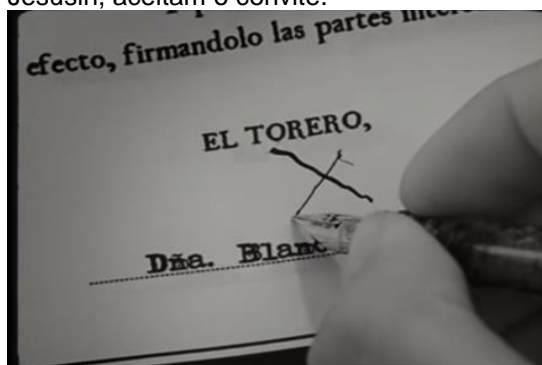
**Fotograma 291:** Letreiro indicando a fala de Carlos Montoyta: “Estrear com seu show no Colossal de Sevilla?” “ (tradução nossa)”



**Fotograma 292:** Blancanieves, sorri com satisfação, ela e os outros anões, exceto Jesúsin, aceitam o convite.



**Fotograma 293:** Contrato entre Senhor Carlos Montoya de Val e Senhora Blancanieves. Com exclusividade. Para toda vida (tradução nossa)



**Fotograma 294:** Blancanieves, mesmo sem saber escrever, assina o contrato com um X, no local correspondente.



**Fotograma 295:** Carlos Montoya sorri satisfeito por ter conseguido enganar Blancanieves.



**Fotograma 296:** Blancanieves e os anões festejam o contrato.

Figura 70: Blancanieves assina um contrato para show (fotogramas 273 a 296)

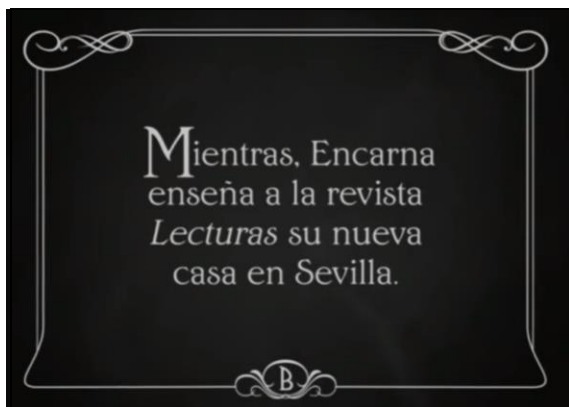
A partir dessa cena, o espectador observa o diálogo entre os personagens, sabendo-se que cada detalhe é primordial para o andamento da narrativa. Nos fotogramas 277 e 278, quando *Blancanieves* pega em suas mãos o cartão de apresentação, ela o vira de cabeça para baixo e eleva o olhar em direção ao homem, o que indica uma não codificação das palavras ali escritas, assim no modo visual é acrescido à sua recategorização o fato de não ser alfabetizada, sendo confirmado pela representação de sua fala, através do modo verbal “não sei ler”.

É necessário compreender que o empresário em sua experiência identificou o talento de *Blancanieves* e dele quis tirar vantagem, aproveitando-se do fato de a menina não ter malícia de lidar com estas relações de forma profissional, sendo tomada por uma ingenuidade que a levou a cair no golpe por ele preparado. Ao ser convidada para estreitar seu espetáculo no Colossal de Sevilla, ela não mediu as consequências e assinou o contrato que dava plenos poderes para o ganancioso agenciador, que saiu satisfeito ao ter conseguido enganar a todos.

Face a essa evidência, destacamos que a transação foi possível devido ao ponto de vista que o empresário teve de *Blancanieves*, ao reconhecer seu talento e capacidade para tourear, em contrapartida considerando-a ingênua e vulnerável, fato confirmado ao retratar a alegria de *Blancanieves* e de seus companheiros que celebraram dançando a possibilidade de se apresentar em Sevilha e conquistar grandes públicos.

Passemos, então, ao momento em que o filme retoma a presença de Encarna, que passa a buscar fama e sucesso como forma de sustentar sua vaidade. A figura 71 é um recorte da cena em que a antagonista aparece em sua casa, na cidade de Sevilla, fotografando para jornalistas, com o objetivo de ganhar publicidade nas tiragens da revista *Lecturas*.





**Fotograma 297:** Letreiro: “Enquanto isso Encarna mostra à revista Leituras sua nova casa em Sevilha.” (tradução nossa)



**Fotograma 298:** Encarna posa para fotos da revista Leituras.



**Fotograma 299:** Encarna faz poses sensuais e engraçadas para as fotos.



**Fotograma 300:** Encarna sorri para os fotógrafos, acreditando que iria ficar famosa.

Figura 71: Encarna tira fotos para revista (fotogramas 297 a 300)

Ao sentir-se totalmente realizada por achar que representa uma imagem social de sofisticação e elegância, Encarna descobre que seu objetivo de alcançar popularidade foi corrompido pelo destaque dado a outra figura feminina. Esta sequência do filme é retratada por fotogramas que ilustram o momento em que a madrasta, confortável no luxo de sua mansão e envolta a um sentimento de satisfação pessoal, inicia a leitura da revista que supostamente lhe daria a publicidade tão almejada. Entretanto o sentimento se tranforma em decepção e raiva, quando ela encontra na capa da revista uma concorrente.



**Fotograma 301:** *Blancanieves* é capa da revista *Lecturas*



**Fotograma 302:** Encarna lê as notícias sobre *Blancanieves* e fica surpresa em saber que ela está viva e fazendo sucesso.



**Fotograma 303:** *Blancanieves* ganha destaque na notícia da revista *Lecturas*. “*Blancanieves*: A bela jovem toureira é um mistério”. (tradução nossa)



**Fotograma 304:** Parte da entrevista de *Blancanieves*: é una toureira con arte y tronio”. “Acompanhada de seus anões, está chegando, com grande êxito, nas praças de toda Espanha.” (tradução nossa)



**Fotograma 305:** Encarna aparece em foto sem destaque, de costas, com apenas uma pequena notícia de sua nova casa. “*Encarna posa sorridente em su casa*”. Encarna posa sorridente em sua casa (tradução nossa).



**Fotograma 306:** Encarna (em *close up*) sugere estar tramando acabar com o sucesso de *Blancanieves*.

Figura 72: *Blancanieves* é capa de revista (fotogramas 301 a 306)

Constatamos que na revista *Lecturas* há uma recategorização do referente que protagoniza a edição, o que chama atenção é que *Blancanieves*, surge como destaque na capa da revista, ganhando notoriedade dentro da sociedade espanhola da época, sendo divulgada pela imprensa como heroína. Em conexão com o plano imagético, a tipografia da revista organiza os elementos na página de forma a conduzir o leitor a identificar o referente por modos verbo visuais.

Em uma abordagem multimodal, convém analisar a notícia veiculada cujo título com maior peso informacional *“Blancanieves: La bella jovem toureira es un misterio”*, *“Blancanieves: a bela jovem toureira é um mistério”* (tradução nossa), destaca o referente nominalizado *“Blancanieves”* em fonte maior e recategorizado por adjetivos que apresentam um conjunto de propriedades, sendo eles com função qualificativa. Acerca dessa primeira chamada, é possível identificar que *“bela”* e *“jovem toureira”* está de acordo com a representação fotográfica da mulher de aparência bela e jovial, trajando um figurino típico de tourada, com postura imponente, no centro de uma arena, somado a isso considerá-la como *“um mistério”* agrega maiores elementos a serem decifrados, o que dá pistas de ser uma toureira até então desconhecida do público, mas que despertou o interesse de todos.

Juntamente, as fotos de *Blancanieves* retratam uma toureira com grande coragem e habilidade para domar os touros. Não obstante, a revista se dedica a recategorizá-la com um ponto de vista que enaltece suas virtudes: *“Blancanieves: é una toureira con arte y trono”*. *“Aconpanhada de sus enanitos está lhenando, com gran êxito, las plazas de toda España.”*, *“Blancanieves: é uma toureira con arte e trono”*. *“Acompanhada de seus anões está chegando, com grande êxito, nas praças de toda España.”* (tradução nossa). Ao atribuir-lhe o domínio da arte de tourear e afirmar fazer jus a um trono, inferimos que metaforicamente é considerada uma rainha que conquistou ser o centro das atenções.

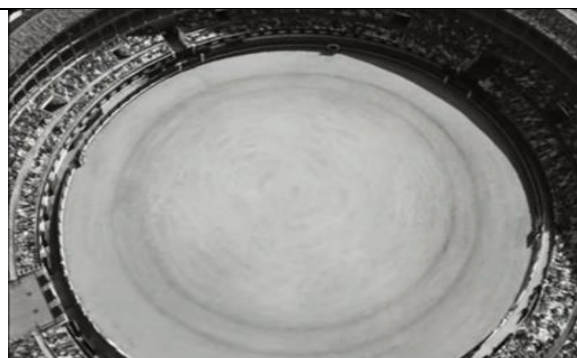
Para decepção de Encarna, a revista *Lecturas* deu pouca visibilidade à sua notícia, sendo reservado apenas a metade de uma página, com uma pequena chamada acompanhada de sua foto em que aparece de costas, nada valorizando as diversas poses que havia feito, ou mesmo sua aparência física ou sorriso. Ao descobrir que a misteriosa toureira é Carmem, sua madrasta se vinga do motorista por ter deixado a menina escapar viva, então o agride e o empurra para se afogar na piscina, intensificando a temática da violência.

Na cena seguinte, chega o grande dia em que *Blancanieves* e os anões estréiam no Colossal de Sevilla.





**Fotograma 307:** Manchete com título: “Triunfadora: el proximo 21 de abril tendra su presentacion em la Plaza de Toros la Colosal de Sevilla.” “Triufadora: no próximo dia 21 de abril terá sua apresentação na Praça de Toros no Colossal de Sevilla” (Tradução nossa)



**Fotograma 308:** Interior da Arena de Sevilla filmada de cima.



**Fotograma 309:** carros e pessoas caminhando em direção à porta de entrada do Colossal de Servilha. Área externa.



**Fotograma 310:** Bilhete de entrada para o espetáculo. (Plaza de toros - La Colossal – Sevilla – Domingo dia 21 de abril de 1929 - A las 8 de la tarde. Por primeira vez em Sevilla - La increíble *Blancanieves*) (Praça de Touros – Colossal de Sevilla – Domingo dia 21 de abril de 1929 - às 8h da tarde – Grande espetáculo de mojigangas – Pela primeira vez em Sevilla A incrível *Blancanieves* – Tradução nossa)

Figura 73: *Blancanieves* a triunfadora (fotogramas 307 a 310)

Ainda nesta mesma linha de consideração, a narrativa fílmica utiliza mais uma vez da recategorização do referente divulgada pela imprensa. Ao dar ênfase na revista a câmera focaliza a manchete em caixa alta “Trinfufadora” que faz alusão a uma pessoa vitoriosa, triunfante, vencedora, induzindo o leitor da revista, neste caso o espectador do filme, a associar essa característica à toureira *Blancanieves*. Um aspecto igualmente significativo que compõe essa cena, são as imagens da parte interior da arena com a arquibancada repleta de pessoas, bem como a entrada externa que ilustra carros e populares se dirigindo para presenciar o espetáculo acolhido na tradicional praça de touros do Colossal de Sevilla, esgotando assim os bilhetes de entrada.

Precisamente, seguindo os parâmetros da GDV a tipografia do bilhete do espetáculo nos permite observar seu valor informacional pela posição de cada elemento presente na imagem. O bilhete, estrategicamente divulga no centro da imagem, com maior relevância, o rosto de *Blancanieves* vestida de toureira, o que consideramos que o referente sofreu uma reativação visual. Embora seu nome, *Blancanieves*, apareça na parte inferior da imagem, foi acrescido na posição pré-nominal o adjetivo qualificador “la increíble - a incrível” , e escrito com uma fonte maiúscula em negrito para dar mais destaque, com o objetivo de dar publicidade ao espetáculo.

Antes do início do espetáculo, assim como fez Antonio Villalta, *Blancanieves* se coloca de joelhos diante da imagem da virgem da Macarena, considerada a padroeira dos toureiros. Aliado às questões de progressão referencial e ancorado no conhecimento de mundo, o espectador pode assinalar sua interpretação do referente como sendo devota, voltada para a fé e religiosidade, o que já fora devidamente pontuado em sua infância e mostra que, embora esteja com amnésia, não deixou de ter suas virtudes.



**Fotograma 311:** *Blancanieves* se ajoelha antes de entrar na arena



**Fotograma 312:** O empresário falso e os anões aguardam *Blancanieves* terminar suas preces.



**Fotograma 313:** Cordão relicário com a foto de uma mulher/ sua mãe Carmem de Triana



**Fotograma 314:** *Blancanieves* olha fixo para a foto da mulher no pingente do cordão.

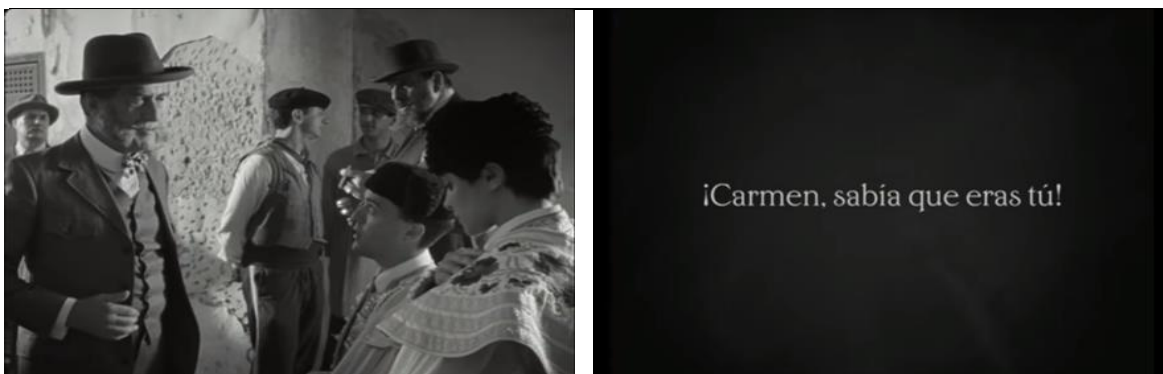


**Fotograma 315:** Foto de Carmem de Triana em *close up*.

**Fotograma 316:** Em *close up*, *Blancanieves* fecha os olhos. Ao fundo a imagem de um disco de gramofone rodando, o disco traz a lembrança do rosto de sua mãe, ajudando-a a recordar suas origens.

Figura 74: *Blancanieves* se prepara para entrar na arena (fotogramas 311 a 316)

A figura 74 foi inserida em nossa análise, pois a partir desse momento da narrativa *Blancanieves* começa a relembrar sua trajetória e suas origens. Ao encontrar um colar com pingente em relicário, contendo a foto de uma mulher, ela fecha os olhos e inicia um processo de reconhecimento, assim deixa emergir pistas de uma intensa ligação afetiva, sem saber que a fotografia é de Carmem de Triana, sua mãe. Em *close up* fechado, a expressão do seu olhar ganha saliência e ao retomar a câmera o roteiro também avança, pois as lembranças da personagem são recriadas em sua memória.



**Fotograma 317:** Antes de entrar na arena, Carmem é abordada por um homem que a reconhece.

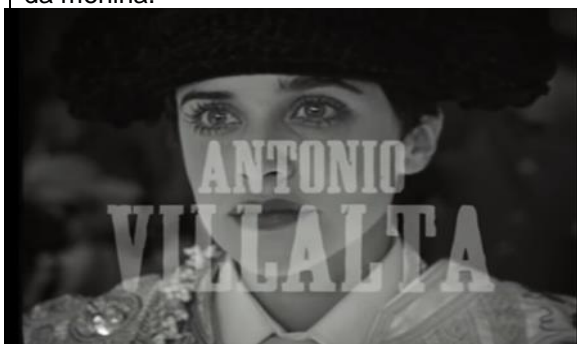
**Fotograma 318:** Letreiro indicando a fala do amigo de Antonio Villalta: ¡Carmen, sabía que era você! (tradução nossa).



**Fotograma 319:** Com semblante emocionado e aliviado por encontrar a filha de seu amigo, o homem olha para o alto como se estivesse conversando com o pai da menina.

Hoy, Antonio Villalta  
estaría orgulloso  
de su hija.

**Fotograma 320:** Letreiro indicando a fala do amigo de Antonio Villalta: Hoje, Antonio Villalta estaria orgulhoso de sua filha (tradução nossa)



**Fotograma 321:** Sobreposto ao rosto de *Blancanieves* aparece o nome de seu pai (Antonio Villalta), o que indica que ela se recordou dele.



**Fotograma 322:** *Blancanieves* entra na arena do Colossal de Sevilha.



**Fotograma 323:** *Blancanieves* lembra da mansão e da fotografia de seu pai no centro da escada.



**Fotograma 324** *Blancanieves* lembra do gramofone, presente da primeira comunhão.

Figura 75: *Blancanieves* recorda seu passado (fotogramas 317 a 324)

Nessa cena, figura 75, *Blancanieves* é abordada por um homem que a reconhece e a chama pelo nome de Carmem. Em suas palavras: “*Carmem, sabia que era você/ Hoje Altonio Villalta ficaria orgulhoso de sua filha.*”(tradução nossa), o antigo amigo do toureiro emprega um vocativo para identificar a jovem por seu nome próprio, seguidamente pela anáfora pronominal “você”, não restando dúvida, ele, assim, a recategoriza como filha

do famoso toureiro, que sentiria orgulho, haja vista que a protagonista estaria seguindo os passos do pai ao se destacar na lide com os touros.

No fotograma 351, as palavras com o nome do pai, em sobreposição ao rosto da personagem é como se o filme buscasse representar graficamente os seus pensamentos, imbrincando os modos verbais e visuais. Dessa maneira cede profundidade à imagem fixa que assiste à informação veiculada e leva o espectador a uma atividade interacional de percepção ao “ler” e “ver”, o que não denota uma primazia entre os modos, mas, sim, uma complementariedade ao intencional traduzir o íntimo da personagem.

Ao som diegético da banda de música que anuncia o início do espetáculo, *Blancanieves* entra na arena e uma luz irradia em seu rosto. Compreendemos que essa luz age como transmissor de informação, pois simboliza que seus pensamentos estão sendo clareados, como se saísse da escuridão causada pela amnésia e indo ao encontro de sua verdadeira identidade.

O que impressiona de imediato é que *Blancanieves* inicia um processo de recuperação de suas lembranças, isso ocorre por *flash back* com movimento que retoma o roteiro e avança, a medida em que vem recapitulando em sua mente cenas do seu passado associadas a elementos que tiveram grande influência em sua infância, dentre eles o quadro com a fotografia do pai no centro da escada e o gramofone que ganhou de presente em sua primeira comunhão, que por coincidência foi entregue justamente por esse amigo que a encontrou e a reconheceu. Esses elementos espelham exatamente as representações afetivas como parte integrante de sua identidade e a constituem enquanto sujeito sócio histórico, funcionando como pistas que não nomeiam mas assessoram na confirmação do referente.

Momentos antes de iniciar o espetáculo, o anão Jesusín movido por sentimentos de inveja e raiva tentou sabotar a apresentação de *Blancanieves*. Ele então, sorratamente trocou as placas que informavam as características do animal que iria entrar na lide juntamente com cada toureiro, deixando assim, ao invés de um novilho, o touro mais pesado e perigoso com *Blancanieves*. Ao



entrar na arena ela não sabia que, além da sabotagem com os animais, também estava sendo vigiada por Encarna que inserida na plateia, preparava mais um golpe.



**Fotograma 325:** O touro entra na arena e segue em direção à toureira.



**Fotograma 326:** *Blancanieves* fica frente a frente com o touro.



**Fotograma 327:** *Blancanieves* no meio da arena, se vira e dá as costas para o touro.



**Fotograma 328:** *Blancanieves* recorda uma das principais lições deixadas pelo seu pai. “Nunca deixes de olhar para o touro” (tradução nossa)



**Fotograma 329:** *Blancanieves* inicia a lide, com maestria domina o touro.



**Fotograma 330:** Encarna acompanha o espetáculo da plateia. De binóculo ela observa os passos da toureira.



**Fotograma 331:** *Blancanieves* volta para junto dos anões e conversam brevemente sobre o espetáculo. Preocupados os anões a incentivam a parar.

¡DÉJALO, QUE TE  
ESTÁS JUGANDO  
LA VIDA!

**Fotograma 332:** letreiro: Deixe isso, que estás jogando com sua vida. (tradução nossa)



**Fotograma 333:** Empolgada, *Blancanieves* diz que irá retornar à arena e continuar.

Tengo que continuar  
la faena por mi padre...

**Fotograma 334:** Letreiro com a fala de *Blancanieves*: “Eu tenho que continuar o trabalho por meu pai.” (tradução nossa)



**Fotograma 335:** Sorridente, *Blancanieves* diz aos anões o nome de seu pai.

...ANTONIO VILLALTA.

**Fotograma 336:** Letreiro com o nome de Antonio Villalta.



**Fotograma 337:** A plateia a reconhece como filha do famoso toureiro.

Es la hija de  
Antonio Villalta...

**Fotograma 338:** Letreiro: “É a filha de Antonio Villalta.” (tradução nossa)

Figura 76: *Blancanieves* “É a filha de Antonio Villata” (fotogramas 325 a 338)

*Blancanieves* passa por um processo de luta interior que a leva a descobertas. Ao entrar na arena e ter que lidar com um animal acima de suas capacidades, ela teve que buscar concentração, técnica e coragem para enfrentar o combate. Postulamos, portanto, que a arena representa simbolicamente o lugar de enfrentamentos e o touro são as adversidades.

Ao iniciar um momento de recordações, ela vai construindo sua memória e reconstruindo sua história, assim passa por um processo de auto-referência ao assumir a posição de filha de um famoso toureiro, o qual lhe deixou ensinamentos para a arte de tourear. Da figura 76 nos chama atenção o fotograma 328 que representa *Blancanieves* em conexão com suas lembranças, com apoio da GDV, seguindo a metafunção textual, ao realizarmos uma leitura vertical assimilamos que o valor informacional da imagem concentra-se na parte superior onde está o rosto de Antonio Villalta, fitando seus olhos como se estivesse a comunicar uma mensagem, esse posicionamento indica o campo do imaginário da protagonista, que encontra em sua memória afetiva a figura paterna.

No campo inferior da imagem a informação mantém vínculo com o mundo real pela constituição da cenografia, que apresenta a plateia ao fundo e focaliza o rosto de *Blancanieves* com olhos lacrimejantes e uma expressão comovente de recordação, demonstrando estar com seu pai em pensamento. Ao centro chama atenção o modo verbal, deixando lúcida a mensagem “nunca deixe de olhar o touro” (tradução nossa), o que estimula a protagonista a seguir com o legado profissional de seu pai.

Defendendo a natureza social e interacional da referenciação, vemos que o princípio da alteridade como constituinte do sujeito social e de seu discurso está presente no processo de auto-referenciação, sobretudo, influenciado pelo ponto de vista do outro. É então que o referente se homologa, à medida que retoma sua memória concomitante ao reconhecimento da plateia, que a aplaude por seu talento e coragem. Aqui vemos que a relação da toureira com a plateia é a interação do eu com o outro, que a legitima diante da sociedade.



A nosso ver, praticamente no filme inteiro a retextualização mobiliza o fluxo contextual de forma diferente do texto-base. Nesta versão como parte da evolução da personagem, *Blancanieves* se descobre e se porta mais forte, capacitada e decidida, esse exercício de auto-reconhecimento é perceptível nas cenas seguintes.



**Fotograma 339:** Nesta cena a câmera focalizada *Blancanieves* com olhar concentrado para o touro. (imagem em *close up*)



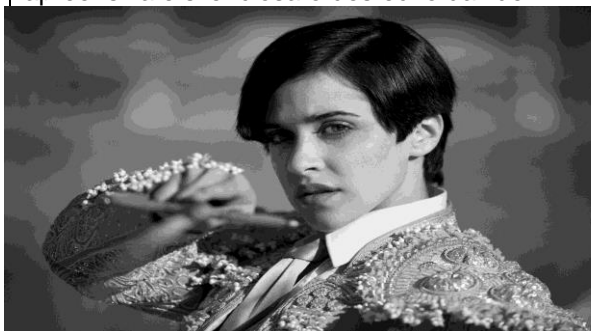
**Fotograma 340:** Para narrar o duelo, a câmera alterna a filmagem dos personagens. Nesta imagem a câmera focaliza o touro imóvel no centro da arena.



**Fotograma 341:** Imagem em plano aberto com dois personagens posicionados um de frente ao outro. Ao fundo a plateia que acompanha apreensiva e silenciosa o desfecho da lide.



**Fotograma 342:** Imagem em *close up* do touro olhando concentrado em direção à toureira que está na sua frente.



**Fotograma 343:** A câmera mantém o *close up* e volta a imagem para *Blancanieves* olhando concentrada em direção ao touro.



**Fotograma 344:** Imagem em plano aberto com os dois personagens, *Blancanieves* posicionada no mesmo lugar e o touro lhe dando as costas. Ao fundo a plateia que acompanha apreensiva e silenciosa o desfecho da lide com a vitória da toureira.

Figura 77: *Blancanieves* na lide com o touro (fotogramas 339 a 344)

Convém reiterar que na trama a protagonista, ao entrar na fase adulta, adquire uma nova postura, o que recategoriza o objeto-de-discurso. Na configuração visual anafórica, Carmem entra em uma arena de touradas e assume o comando do espetáculo, em um cenário rodeado de pessoas que estão presentes como espectadores, certamente compostos por torcedores contra ou a favor, em virtude das apostas referentes à competição, pois do evento deve sair um vencedor.

Mais uma vez, para analisar a configuração visual anafórica, selecionamos o fotograma 343 e recorreremos aos pressupostos da Gramática do Design Visual. Então podemos notar que: Quanto à representação narrativa-metafunção ideacional: a imagem é construída por uma ação não transacional, pois apresenta somente a imagem do ator, sendo a protagonista que utiliza um instrumento semelhante a uma espada, como vetor de intimidação para com seu espectador. O vetor, embora esteja em um plano fosco, tem como propósito demonstrar a ação de bravura da personagem, isto é, seu posicionamento que estaria à frente do plano da imagem, é ofuscado, porém objetivando guiar o leitor para o olhar do PR, que por si só representa coragem e determinação.

Percebe-se também, que, no processo reacional, a imagem é não transacional, pois o olhar do PR se dirige para algo fora da imagem, porém, conforme o contexto é possível inferir que o olhar de *Blancanieves* é direcionado a um touro, haja vista que a protagonista se profissionalizou nas touradas e herdou o talento do pai. A percepção visual colabora na construção anafórica do objeto-de-discurso que aparece vestida com trajes típicos dos toureiros e com imponência, assumindo, assim, um lugar privilegiado, isto é, há uma mudança paradigmática, ao deixar de ser aquela criada sem expressividade e se tornar o centro de um espetáculo que requer concentração, atitude e coragem.

Quanto à metafunção interpessoal, na dimensão do olhar, a imagem está em demanda, pois o ator presente na imagem olha diretamente para seu interlocutor. No caso em tela, o propósito desse olhar, que se destaca na

imagem, é criar uma relação de dominação, pois demonstra uma posição de vantagem e de poder.

Desse modo, essa imagem demanda que seu interlocutor mantenha distância e não reaja. Quanto ao distanciamento, vemos que estrategicamente ao ofuscar a imagem da espada, a personagem se enquadra em um *close up*, com seu olhar fixado no alvo. A imagem está em uma perspectiva subjetiva, com ângulo quase de frente, causando empatia ao leitor.

Quanto à função textual, a imagem é central e a protagonista, com seu rosto na posição entre o ideal e o real ganha destaque aparecendo em saliência. Percebemos a coerência da personagem ao posicionar-se na defensiva, porém com coragem de ataque. Concluímos que, pela ausência do modo verbal, o plano imagético carrega toda a mensagem em que é possível observar elementos gestuais na integração lógica do texto.

Dando sequência, *Blancanieves* sai triunfante ao som da banda e dos aplausos, a plateia joga-lhe rosas e os apostadores aumentam suas apostas. O clima de alegria é então corrompido pelo golpe tramado por Encarna, que resolve apresentar a campeã com uma maçã envenenada. Assim como foi analisado na seção anterior, o tópico da maçã envenenada remete ao texto-base, todavia com alterações no conteúdo.

O autor da retextualização quebra com a proposta da protagonista morder o fruto recebido das mãos da madrasta, vindo a mudar o cenário contextual. *Blancanieves* se empolga com a plateia e sem perceber deixa cair a maçã que acaba indo parar nas mãos do anão Rafita. Ao retornar para o centro da arena, ela então entrega uma rosa nas mãos dele que, por conseguinte, lhe presenteia com a maçã, sem saber que estava envenenada. Ao deixar-se seduzir pela beleza da fruta e pelo carinho de quem a estava presenteando, *Blancanieves* então morde e cai em um sono profundo. A maçã volta a ser um símbolo do desejo e da sedução, e mais uma vez sua ingenuidade faz com que ela caia em ciladas.



**Fotograma 345:** Em *close up* a maçã, fruta envenenada, ao fundo e desfocado, os anões se distraem no centro da arena.



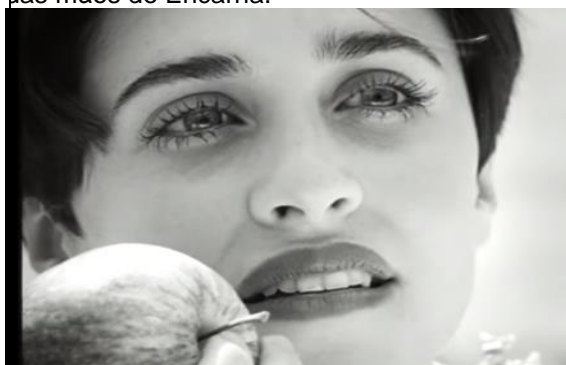
**Fotograma 346:** Encarna observa da plateia, ela se aproxima da arena para entregar a maçã a *Blancanieves*.



**Fotograma 347:** *Blancanieves* recebe a maçã das mãos de Encarna.



**Fotograma 348:** Encarna aguarda para que seu plano dê certo.



**Fotograma 349:** *Blancanieves* se distrai e não morde a maçã, deixando-a cair no chão da arena.



**Fotograma 350:** *Blancanieves* entrega uma rosa nas mãos de Rafita.



**Fotograma 351:** Rafita alegre recebe a rosa ofertada por *Blancanieves*.



**Fotograma 352:** Em troca, Rafita presenteia *Blancanieves* com uma maçã, sem saber que a fruta estava envenenada.



**Fotograma 353:** *Blancanieves* inocente morde a maçã.



**Fotograma 354:** *Blancanieves* desfalece após morder a maçã envenenada. O anão Rafita a toma em seus braços e chora com a tragédia de ver a jovem desacordada.



**Fotograma 355:** Após morder a maçã envenenada, *Blancanieves* fica desacordada e é retirada da arena por alguns integrantes da plateia.



**Fotograma 356:** Placa do circo apresentando *Blancanieves* como atração principal. No modo visual a placa contém ao centro a imagem de uma mulher deitada, com olhos fechados, indicando que está dormindo. No modo verbal a mensagem faz a seguinte propaganda "Atração única. A feira do incrível. O despertar de *Blancanieves*. Quem será seu príncipe? (tradução nossa).



**Fotograma 357:** Rafita beija *Blancanieves*.



**Fotograma 358:** *Blancanieves* não acorda, mas uma lágrima rola de seus olhos expressando sentimentos, após ser recebido o beijo.

Figura 79: *Blancanieves* morde a maçã (fotogramas 345 a 358)



Como visto na figura 79, *Blancanieves* após morder a maçã envenenada foi por fim desfalecida, presa em um sono profundo e colocada em um esquite de vidro. Vítima de sua inocência e da ganância de seu agente de toruradas, ela acaba se tornando uma atração circense, uma vez não sendo mais a triunfante toureira, torna-se outra fonte de renda daquele que só pretendia explorar seu talento e beleza, assim o ganancioso cobra para que o público do circo possa dar o beijo que irá despertá-la.

O agente Carlos Montoya, por sua vez, emprega uma mudança por confirmação na recategorização do referente, que ao deixar de ser toureira passa ao ser vista como a célebre princesa adormecida, homologando a essência artística já vislumbrada em *Blancanieves*, e por fim a possibilidade de continuar a comercializar sua beleza e talento. Esta recategorização é baseada em inferências fundadas no texto pela leitura intertextual que se faz com o texto-base, pois a cena do beijo é marcante no final da narrativa de Branca de Neve, todavia, contrário ao despertar da princesa, o espectador de *Blancanieves* se surpreende ao vislumbrar que nem mesmo o beijo cheio de sentimentos dado pelo anão Rafita foi capaz de despertá-la, deixando-a presa em seu inconsciente.

A princípio, poderíamos dizer que o desfecho dramático de *Blancanieves* contrapõe as mensagens dos contos de fadas, pois no final a heroína não fica junto a seu amado, ela não desperta, logo não há o clássico “felizes para sempre”. Há de se destacar que ela não vive uma vida amorosa ao lado de um príncipe, mas também o filme não explicita ser este o objetivo e a razão de sua felicidade e realização.

Todavia, convém reforçar que a retextualização promoveu um deslocamento proposicional no enunciado fílmico, o que desperta uma fruição estética repleta de experiências inusitadas. Neste caso em específico, nos fundamentamos nas palavras do próprio editor e roteirista Pablo Berger, ao dizer em uma entrevista que considera que o clímax do filme concentra-se nas cenas finais e assim justifica:

Não acho que os filmes devam ser fechados; Eu acho que todo público deve fazer suas próprias interpretações e descobrir como eles se conectam com suas próprias vidas e seus próprios problemas. A última cena, ou a última foto, é de partir o coração, mas de certa forma, não. O público reage de duas maneiras. Algumas pessoas pensam que é muito triste e metade delas vê esperança. (Berger, 2013)<sup>64</sup>

Em suma, retornando as estratégias de referenciação identificadas, para melhor visualizar, segue a tabela abaixo com resumo das principais ocorrências de construção do objeto-de-discurso focalizado. Convém esclarecer que o filme *Blancanieves* deixa explícito um duplo cenário contando com a voz do enunciador no discurso narrado, porém priorizamos catalogar na tabela as ocorrências de traços linguísticos explícitos por estratégias de referenciação multimodal, construídas na relação entre os personagens dentro do ambiente ficcional. No quesito interação entre enunciador e espectador os sentidos produzidos com teor discursivo podem ser observados ao longo da análise.

Estratégias de referenciação	Categorização/ recategorização	Orquestração multimodal de significados
<p><b>Carmecita:</b>            (1) Ativação visual ancorada por anáfora indireta.            (2) Referente recém-nascido sofre uma desativação e é recategorizado por outra anáfora visual.            (3) Recategorização por anáfora visual.</p> <p><b>Carmem:</b>            (4) Recategorização por anáfora visual.</p> <p><b>Blancanieves:</b>            (5) Recategorização por anáfora visual.            (6) Recategorização por anáfora visual (ativada por pistas inferenciais).</p>	<p>(1) bebê recém nascido, apresentado como filha de Antonio Villalta e Carmem de Triana.            (2) Criança com vestido branco e véu sobreposto aos olhos. Identificação com a música e com a religiosidade cristã. Polarização de sentimentos ora de tristeza ora de alegria. (resiliência).            (3) Alteração na cor do vestido indica alteração no aspecto emocional. Do vestido de comunhão ao vestido de luto.            (4) Fase adulta, mantendo os cabelos curtos e as roupas de empregada.            (5) <i>Blancanieves</i> compoendo a trupe dos anões toureiros.            (6) <i>Blancanieves</i> era analfabeta “não havia aprendido a ler”, motivo que a permitiu ser enganada por</p>	<p>(1) Modo visual com recursos de iluminação, cenografia e imagens. Modo corporificado com recurso de gestos e expressão facial dos personagens que compõem a cena (fotograma 47 e 48)            (2) Modo corporificado com recurso de gestos, expressão facial e figurino, somado ao modo auditivo pelo ritmo da música flamenca.            (3) Modo visual pela mudança do recurso da cor do figurino.            (4) Modo visual pela mudança de fase.            (5) Modo visual com representação imagética em forma de fotografia, em pintura. Modo corporificado por figurino típico das touradas.            (6) Modo corporificado</p>

<sup>64</sup> Entrevista concedida a Emma Brown em 2013, com título: “Pablo Berger, touradas, Blancanieves e Pepe, o galo”. Disponível em < <https://www.interviewmagazine.com/film/pablo-berger-blancanieves>>.

	Carlos Montoya.	com recurso de gestos e expressão facial. Ratificado pelo modo visual com a entrada de um letreiro escrito “não sei ler”, representando a fala de <i>Blancanieves</i> .
<b>PDV Dona Concha (avó)</b> (7) Recategorização por expressão nominativa.	(7) “¡¡ CARMENCITA!!”. Relação afetiva e maternal	(7) Modo visual, pelo uso de um letreiro com recurso verbal, indicando a voz de Dona Concha. (fotograma 58)
<b>PDV Encarna/ Madrasta (antagonista)</b> (8) Criança que indica ser uma rival, vulnerável/indefesa. (9) Recategorização por expressão lexical. (10) Recategorização visual.	(8) Relação de competição, sentimentos de inveja e relação de maus tratos físicos e psicológicos. (9) “ <i>Bienvenida a tu nuevo hogar, pequeña!</i> ” (ironia e sarcasmo disfarçados de carinho e receptividade). (10) Corte dos cabelos longos, deixando-os curtos. Corte da auto-estima e feminilidade, como resultado do autoritarismo da madrasta. Roupas de empregados simbolizando um estereótipo pejorativo.	(8) Modo corporificado com recurso de gestos, expressão facial. (9) Modo visual, pelo uso de um letreiro com recurso verbal, indicando a voz de Encarna. (10) Modo visual pela cenografia do quarto escuro com pouca iluminação. Modo corporificado pela expressão facial de resignação.
<b>PDV Antonio Vilallta (pai)</b> (11) Recategorização visual	(11) Reconhecendo-a como filha.	(11) Modo corporificado com recurso expressão facial de afeto e carinho, de gestos acolhedores com um abraço paternal.
<b>PDV Motorista (algoz)</b> (12) Recategorização visual.	(12) Ingênua, indefesa, com uma beleza que é objeto de desejo.	(12) Modo corporificado com recurso de gestos e expressão facial, com olhar de ódio e atitude covarde.
<b>PDV dos anões</b> (13) Recategorização por expressão lexical. (14) Recategorização intertextual por nominalização.	(13) “Mas sim é apenas uma menina...” (relação afetiva e protetora) (14) <i>Blancanieves</i>	(13) Modo visual, pelo uso de um letreiro com recurso verbal, indicando a voz de Josefa. Expressão facial de afeto e proteção. (14) Modo visual, pelo uso de um letreiro com recurso verbal, indicando a voz de Victorio.
<b>PDV Agente de touradas</b> (15) Recategorização tipo inferencial	(15) Relação de poder, expressa sentimento de superioridade diante da ingenuidade e falta de conhecimento de <i>Blancanieves</i> . Talentosa fonte de renda.	(15) Modo visual (cartão de apresentação pessoal contendo nome e experiência como agenciador de touradas “apoderado taourino”).
<b>PDV Revista Lecturas (mídia)</b>  (16) Recategorização por reiteração nominal e expressão adjetiva com função de qualificação.	(16) “ <i>Blancanieves: La bella jovem toureira es um misterio</i> ”. “ <i>Blancanieves: é una toureira con arte y trono</i> ”. “ <i>Aconpanhada de seus enanitos está lhenando, com gran éxito, las plazas de toda España</i> ”. “Triunfadora”	(16) Modo visual pela tipografia da revista no verbal e imagético



<b>PDV Amigo de Antonio Villalta:</b> (17) Recategorização por expressão nominal e por anáfora pronominal.	(17)“ <i>Carmem, sabia que tu!/ Hoy Antonio Villalta estaria orgulhoso de su hija.</i> ”(tradução nossa).	(17) Modo visual, pelo uso de um letreiro com recurso verbal, indicando a voz de do homem amigo.
---	---	--

Tabela 3: Recategorização de *Blancanieves* - TR

No decorrer da narrativa, a protagonista se viu em busca de sua própria identidade, o que implica no processo referencial que a configura. Partimos do pressuposto de que as transformações por que ela passa ocorre pelo seu relacionamento com as pessoas ao seu redor, o que dá a fusão de visões referenciais paralíticas, com consensos e dissensos, positivando ou negativamente sua recategorização.

No processo de retextualização, a recategorização aponta para uma recontextualização, uma vez que *Blancanieves* não nasce uma Branca de Neve com nuances principescas, mas se torna de forma evidentemente marcada por aspectos caracterizadores de uma orientação intertextual. Contudo, em termos contextuais, na ponte que liga o texto-base ao retextualizado, é possível identificar um maior grau de distanciamento do que de aproximação, sendo que este distanciamento é responsável por promover uma homologação do referente, que passa por transformações marcadas pela intencionalidade do retextualizador ao propor novas repercussões na construção do referentes.

Por fim, esse processo de amoldamento do referente faz parte do dinamismo referencial, uma vez que a cada ponto de vista expresso novos significados são associados ou simplesmente mantidos. Nesse quadro de reflexão defendemos que o referente se ressignifica a cada novo contexto, pois mais do que cotextual sua elaboração faz parte de uma dinâmica cognitiva, cultural e discursiva.

### 5.3 A *mise-en-scène* híbrida da retextualização

Neste tópico passamos a discussão comparativa dos processos de retextualização e seus desdobramentos encontrados na análise desenvolvida entre Branca de Neve e os setes anões (2009) e *Blancanieves* (2012).

Reiteramos que o texto fílmico é um fenômeno comunicacional complexo, sobretudo por ser constituído por uma combinação de semioses e por diversos atributos da narrativa que permitem tecer uma rica investigação, a depender de um direcionamento, sobretudo, seguindo os pressupostos de uma abordagem multimodal.

Com base nesta assertiva e mediante os resultados encontrados em nossa pesquisa, este tópico segue dividido em duas etapas. No primeiro momento, retomamos o modelo de operações de retextualização proposto por Marcuchi (2010), (vide quadros 04 e 05), com os devidos ajustes necessários que vislumbram contemplar o *continuum* da fala para escrita, mas associados às demais modalidades que compõem a linguagem fílmica. No segundo momento, retomamos nossas observações que contemplam as operações de natureza interacional e multimodal encontradas no texto fílmico (vide quadros 05 e 06).

<b>OPERAÇÕES ENVOLVIDAS NO PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO</b>		
<b>OPERAÇÕES</b>	<b>TEXTO- BASE</b>	<b>TEXTO RETEXTUALIZADO</b>
1ª OPERAÇÃO (eliminação de marcas estritamente interacionais, hesitações e partes de palavras/ estratégia de eliminação baseada na idealização linguística).	Os personagens interagem oralmente, por diálogos e canções. A comunicação ocorre por modos corporificados, com forte empenho dos aspectos corporais e gestuais.	Não há a presença da oralidade, sendo, portanto, eliminadas as marcas interacionais típicas da fala, a exemplo os marcadores conversacionais. A comunicação ocorre principalmente por modos corporificados, com forte empenho dos aspectos corporais e gestuais.
2ª OPERAÇÃO (Introdução da pontuação com base na intuição fornecida pela entonação das falas/ estratégia de inserção em que a primeira tentativa segue a sugestão de prosódia).	Em conjunto à comunicação dialogada o filme utiliza um letreiro para dar início à história. A representação da escrita segue junto à leitura efetuada por um narrador onisciente, que mantém devidamente os elementos prosódicos e gráficos do texto.	Conforme constatado, em alguns momentos ocorre a reprodução escrita das falas também por meio da introdução de letreiros. Todavia mantendo as características do cinema mudo, o espectador é quem realiza a leitura da informação representada no plano verbal.
3ª OPERAÇÃO (retirada de repetições, reduplicações, redundâncias, paráfrases e pronomes egóticos/ estratégia de eliminação para uma condensação linguística).	Na exposição oral identificamos a repetição de itens lexicais na letra da canção entoada pelos personagens, sobretudo para dar ênfase ao coro. Em destaque na construção do referente Branca de Neve a recategorização segue com a mesma carga semântica prevalecendo o uso de predicções.	Em virtude da estrutura do cinema mudo, por sua característica fundamental, sobressai uma eliminação linguística. A construção do referente ocorre no nível do funcionamento cognitivo, com algumas ocorrências verbais (escrito), representadas nos letreiros de forma condensada e sem repetições de itens lexicais.

<p>4ª OPERAÇÃO (introdução de paragrafação e pontuação detalhada sem modificação da ordem dos tópicos discursivos /estratégia de inserção)</p>	<p>A disposição dos tópicos discursivos segue inspirada no conto tradicional dos Irmãos Grimm.</p>	<p>A organização do texto é inspirada nos contos dos Irmãos Grimm, porém é evidenciada a inserção de novos tópicos discursivos. A introdução desses tópicos ocorre de forma alternada entre as cenas intertextuais, acrescentando diferentes propostas temáticas ao longo da narrativa central.</p>
<p>5ª OPERAÇÃO (Introdução de marcas metalingüísticas para referenciação de ações e verbalização de dêiticos expressos por reformulação de objetivando explicitude).</p>	<p>Esta operação aborda o uso de dêiticos referenciais, sendo importante para que o leitor/espectador se oriente quanto à identificação do espaço e tempo ficcionais. Assim, neste texto fílmico ao iniciar com o clássico “<i>Era uma vez..</i>” não situa com exatidão o período histórico narrado e por se passar em um reino encantado, dessa forma indetermina o tempo. O cenário é ambientalizado entre três espaços, o castelo, a floresta e a casa dos anões.</p>	<p>Na retextualização, o filme ocorre na cidade de Sevilha, Espanha. A identificação do ambiente ocorre logo no início do filme com imagens da cidade e do Colossal de Sevilha. O tempo histórico é determinado pelas décadas de 1910 e 1920, sendo indicado em vários momentos, a exemplo pelos bilhetes que informam a data dos espetáculos de touromaquia.</p>
<p>6ª OPERAÇÃO (Reconstrução de estruturas truncadas, concordâncias, reordenação sintática, encadeamentos / estratégia de reconstrução em função da norma culta.)</p>	<p>Esta operação permite observar a reordenação de fenômenos linguísticos na passagem da língua oral para a escrita, o que é pouco evidenciado no texto fílmico em questão, por haver a prevalência da oralidade.</p>	<p>Esta operação é pouco evidenciada no texto fílmico em questão, por haver a ausência da oralidade e a prevalência da semiose imagética.</p>
<p>7ª OPERAÇÃO (Tratamento estilístico com seleção de novas estruturas sintáticas e novas opções léxicas /estratégia de substituição visando a uma maior formalidade.)</p>	<p>Em relação a esta operação, focalizamos o tratamento estilístico do gênero fílmico. O filme em tela pertence ao gênero de animação, sua estética visual é composta pelos modos verbais, imagéticos e sonoros e seu propósito comunicativo é reproduzido podendo ser analisadas as estruturas sintáticas e lexicais. A estrutura do cinema, quanto a aspectos da montagem, da edição e do espaço narrativo compõe pela imagem fílmica a produção de sentidos, que reproduz os significados sintáticos e semânticos.</p>	<p>Embora tenha sido retextualizado no mesmo gênero textual, o processo criativo e produtivo do cinema mudo não contempla a linguagem oral. Dessa forma, não vislumbramos na narrativa uma aproximação textual-discursiva com o TB, sobretudo nas modalidades oral e escrita da língua. Também, quanto aos parâmetros visuais a retextualização não apresenta uma associação com TB, pois não foi mantida a estética dos filmes animados.</p>
<p>8ª OPERAÇÃO (reordenação tópica do texto e reorganização da sequência argumentativa/estratégia de estruturação argumentativa).</p>	<p>A organização tópica e a sequência argumentativa do filme busca manter uma lógica narrativa com os valores morais presentes no conto de fadas que o inspirou.</p>	<p>A retextualização promove uma reordenação tópica do texto, mantendo temáticas semelhantes às presentes no TB, todavia com a inserção de novas abordagens temáticas, que se alternam no decorrer da narrativa.</p>

<p>9ª OPERAÇÃO (agrupamento de argumentos condensando as ideias/estratégia de condensação)</p>	<p>A organização tópica e a sequência argumentativa do filme busca manter uma lógica narrativa com os valores morais presentes no conto de fadas que o inspirou. Temáticas como o amor, a inveja, a vingança, o medo e a amizade envolvem toda a narrativa, juntamente com a magia, a fantasia e os mistérios.</p>	<p>Na retextualização não evidenciamos uma condensação sistemática do plano informacional. É perceptível a eliminação de fenômenos típicos da fala, porém não do volume de informações, sobretudo por haver acréscimos de conteúdos informacionais. Todavia, há uma reorganização da sequência argumentativa, a exemplo não apresenta o amor entre homem e mulher como a busca da felicidade; e não apresenta a inveja como uma disputa pela beleza, mas sim pelo dinheiro e popularidade.</p>
--	--	--

Tabela 4: Resumo dos processos de retextualização

Os dados do quadro acima revelam a necessidade de estender o campo de análise dos processos de retextualização para contemplar e examinar produções de natureza multissemiótica. Não obstante, a produção de significados comunicacionais se estabelece pela integração de diversos modos e recursos diversificando as variáveis intervenientes do processo de retextualização.

### Operações linguísticas-textuais-discursivas

As atividades de idealização, reformulação e adaptação – Branca de Neve e os sete anões (TB) pertence ao filme de animação, com forte apelo à diversidade de cores que compõe o cenário e o figurino dos personagens. Em *Blancanieves* (TR), por ser um cinema mudo, há a **eliminação** da oralidade sendo em alguns momentos **substituída** pelo uso de letreiros com informações verbais. Também, como característica estrutural sobressai a **eliminação** visual do uso das cores, que dá lugar ao preto e branco na construção imagética, todavia destacam-se as tonalidades entre o claro e o escuro como potenciais de produção de sentido.

Na composição da narrativa alguns personagens são **eliminados**, a exemplo o espelho mágico, que compreendemos por inferência ser **substituído** pelas revistas de publicidades como reveladores da verdade acerca da beleza e do talento da protagonista. Também a diminuição do número de anões, que passa

de sete a seis, sendo então compostos por *Blancanieves* como a sétima integrante, havendo uma **reordenação** informacional.

Outra **eliminação** significativa é a ausência do príncipe, que na retextualização um dos anões ocupa de forma implícita a função de apaixonado, ou par romântico (O anão Rafita assume o papel de herói ao salvar a protagonista e por direcionar olhares à *Blancanieves* deixa a suspeitar um possível romance, sendo este firmado na cena do beijo ao final da trama.). Outros personagens são **acrescentados**, dentre eles Dona Concha (avó de Carmencita) seu pai Antonio Villalta, e o agente ganancioso. Nesta retextualização é **eliminado** o final feliz, *Blancanieves* não acorda do sono profundo.

No roteiro ocorre uma **reformulação** no que tange aos aspectos espaço temporais, pois contrário ao TB que não situa o período histórico e a localização, na retextualização é identificada a cidade de Sevilha na Espanha e a década de 1920, assim ocorre uma **substituição** do cenário. Juntamente à **reformulação** contextual, evidenciam-se **acréscimos** informacionais pela forte presença de aspectos culturais e artísticos, como a dança flamenca e a touromaquia.

Em virtude da inserção de tópicos temáticos ocorre uma não linearidade dos fatos. Assim, não relacionamos a atividade de **adaptação** como o tratamento da sequência dos turnos da fala, mas sim como sendo as alternâncias composicionais, pois não há uma linearidade nas cenas, que se alternam entre cenas com forte teor inferencial e cenas com novas inserções informacionais.

### **Operações cognitivas**

Atividade de compreensão: Em geral, nas sequências narrativas da linguagem cinematográfica que empenha operações complexas na produção de sentidos, o interlocutor externo, aquele que assiste ao filme, necessita produzir processos cognitivos para alcançar uma compreensão satisfatória. No que tangencia a um filme fruto de uma atividade retextualizada, conforme *Blancanieves*, a compreensão micro e macroestrutural do texto requer um

maior esforço cognitivo por meio de processos **inferenciais**, para isso é preciso haver conhecimentos enciclopédicos para tecer um reconhecimento de informações associadas ao texto que o originou.

As **inferências** por *inputs* linguísticos e perceptuais (verbal, sonoro e visual) permitem identificar as relações associativas entre as cenas intertextuais, bem como a progressão referencial e os tópicos discursivos trabalhados no TB e no TR. Em *Blancanieves*, as **inferências** produzidas, sobretudo por estímulos não-verbais, devido à natureza multimodal do filme, são responsáveis por trazer à mente do interlocutor externo a compreensão de uma *Blancanieves* que embora influenciada pela personagem do conto de fadas, é construída para demarcar um novo paradigma da heroína.

Na retextualização em tela, consideramos que as **inferências** se processam por aspectos sociocognitivos-interacionais que permitem codificar e decodificar as pistas enunciativas presentes no texto, de forma implícitas ou explícitas, como agenciadoras de fenômenos produtores de sentidos.

### **Operações multimodais**

Atividade de interação: Na passagem de um filme de animação para o filme mudo, mais do que operar sobre o sistema linguístico e discursivo, o retextualizador necessita tecer escolhas dos modos e seus devidos potenciais comunicativos que irão compor a paisagem semiótica do texto. De fato, no texto fílmico, em pauta, a comunicação não foi processada apenas por um modo semiótico, mas sim de modos e recursos que foram dispostos de maneira inter-relacionada aos elementos da narrativa ficcional.

Tomando como orientação a figura de (BURN, 2013), em comparação ao TB, o retextualizador empregou os modos visuais para distinguir o espaço cinematográfico e a arquitetura do ambiente. Trabalhou com a potencialidade das cores, passando do colorido ao preto e branco, e as nuances da iluminação alternando entre claro e escuro com jogos de luz e sombras que

intensificaram a proposta do drama com estilo gótico. Também houve o emprego de objetos que demarcaram uma leitura intertextual entre as cenas.

Acerca dos modos auditivos os sons diegético e extradiegético estão presentes e conduzem de forma coerente as cenas reproduzindo sentidos, a exemplo o efeito de suspense para antecipar algum acontecimento da trama. O som acompanha as imagens de forma sincronizada reproduzindo os sentimentos dos personagens, seja de medo, de alegria, de desejos, entre outros. A influência da trilha sonora em *Blancanieves* ganha relevância com o ritmo e a melodia musical do flamenco, pois define os aspectos culturais que compõem a construção referencial da protagonista.

Notadamente, em *Blancanieves* ganhou destaque o modo corporificado, pois através dos movimentos corporais e das expressões faciais os personagens comunicam seus sentimentos e emoções, em prosseguimento com a narrativa na orquestração de significados. De forma singular, a comunicação não verbal revelada por movimentações corporais e faciais e por manifestações comportamentais, unidos com os elementos do figurino ou aspectos físicos dos personagens, contribuem para a transmissão da mensagem comunicativa do cinema mudo. Em destaque, a escolha e a seleção dos modos e recursos subsidiaram o processo intertextual da retextualização, bem como orientaram a rede referencial que homologou a construção do referente, possibilitando ressignificar o olhar sobre a atividade de retextualização.

Por fim, é preciso frisar que intitulamos este tópico como sendo a *mise-en-scène* híbrida por entendermos que a retextualização desloca e amplia as possibilidades de compreensão e interpretação de um texto pré-existente. Em termos gerais, o hibridismo é notório pela própria constituição multimodal dos textos, mas também pela mescla de aspectos composicionais que resultam na expressão de significação atinente aos textos envolvidos.

Em termos específicos, no que diz respeito à retextualização cinematográfica, o resultado é de um deslocamento textual discursivo revelado no espaço cênico e narrativo do filme, que vincula a sétima arte a outros sistemas de

significação, sendo eles o social, o cultural e o estilístico, estando à produção de sentidos indubitavelmente atrelada ao eixo tridimensional (sócio-cognitivo-interacional), inerentes às variáveis intervenientes captadas na retextualização.

Os matizes autorais denotam pontos de vista, no caso em análise, o texto-base que é o filme de animação editado por Walt Disney é repleto de intencionalidade, pois visa cumprir uma tarefa, emitir uma mensagem, valorar um contexto, conquistar um espaço de diálogo com seu espectador. No retextualizado, em particular *Blancanieves*, mantém-se o mesmo compromisso de intencionalidade, contudo, as análises empreendidas permitiram vislumbrar a construção de um espaço de mais distanciamento do que de aproximação com o TB, sublinhando um cerne/núcleo narrativo com forte recontextualização promovida pelo retextualizador.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais aqui apresentadas possuem o objetivo de discorrer sobre as reflexões obtidas ao longo da produção desta tese, também visa a estabelecer conclusões a respeito do que foi desenvolvido.

A temática central foi mobilizada por uma força motriz: o interesse em analisar o objeto-filme, com vistas a contribuir para os estudos da Linguística Textual. A princípio, diante do interesse em vislumbrar os determinantes que estabelecem e sustentam as matrizes da linguagem cinematográfica, nos deparamos com uma empreitada desafiadora, ao propor uma análise textual que leva em consideração a malha discursiva, cognitiva e interacional, movida por elementos difundidos em uma estética artística. Estética esta que, por meio dos movimentos captados pela câmera e reproduzidos na tela do cinema, comunicam os sistemas de diferentes signos cinésicos, produzidos pelos sujeitos sociais, mediante a articulação da pluralidade de códigos que conferem significados à mensagem comunicacional.

De fato, não propomos realizar uma análise exaustiva dos filmes que comportam o *corpus* (*Branca de neve e os sete anões* e *Blancanieves*), pois sabemos que seria uma missão difícil de cumprir. Todavia, como foi apresentada no início, esta tese se estruturou com um tronco matriz, que é a retextualização, unida a fortes raízes, que são a intertextualidade e a referência, o que nos possibilitou alcançar resultados consistentes.

Fundamentamo-nos, então, no valioso trabalho de Marcuschi (2010) sobre as atividades de retextualização, com o objetivo de organizar um quadro teórico-analítico que permitisse ressignificar, a partir de uma abordagem multimodal, os estudos sobre os eventos retextualizados. Acerca desta proposta, constatamos que foi imprescindível a associação das operações multimodais, junto às de natureza linguístico-textual-discursivas e cognitivas, o que resultou em descobertas satisfatórias, uma vez que obtivemos uma ampliação no

campo de visão analítica, para realizar pesquisas com gêneros textuais compostos por uma heterogeneidade de modos e recursos semióticos.

Sobretudo, tornou-se frutífera a interface com a Semiótica Social e as categorias da GDV, pois nos permitiu operar no plano analítico e reflexivo adotando uma visão ampliada do conceito de texto, que emprega uma igualdade entre os modos constituintes (verbal, visual e sonoro), especialmente devido à sua natureza multifacetada, sendo cada modo a parte de um todo que forma a tessitura textual. A dispor do conceito de texto, discussão ímpar no escopo da Linguística Textual, defendida com virtuosidade por autores como Cavalcante e Custódio Filho (2010, p. 64), que apresentam uma definição assentada na noção de “atividade de interação que gera a produção de sentidos”, codunamos que, além de balizar uma reflexão do espaço imagético, cultural e artístico que projetam a peculiaridade do texto fílmico, com esta pesquisa, de fato, vislumbramos que a retextualização promove uma “hibridização textual”, sendo que, a partir da inter-relação de códigos verbo-imagéticos, é possível associar a engenhosa conexão de traços contextuais, que aproximam, acrescentam ou subvertem as relações interacionais estabelecidas.

Assim sendo, priorizamos neste estudo atribuir uma intrínseca relação dos fenômenos intertextuais ao feito retextualizador. De certo, não foi nosso interesse estabelecer novas categorias intertextuais, mas sim empregar uma análise com base nos estudos já realizados e resenhados no capítulo teórico referente ao tema. Adicionalmente, defendemos que são as pistas intertextuais que engendram a retextualização, pois dão forma à produção de significados reconhecidos pelos sujeitos interpretantes. Obtivemos o entendimento conclusivo de que é possível identificar e interpretar as intertextualidades na articulação de diferentes sistemas semióticos, o que contribui na construção de sentidos, uma vez que as intertextualidades funcionam com uma ponte que liga um texto-base ao que dele advém.

Concluimos que em narrativas sequenciais, que impulsionam retextualizações, os elementos intertextuais são dispostos ao longo da tessitura textual, sendo

mapeados por pistas que revelam os efeitos de sentidos, empregando devida coerência. Como exemplo, nos filmes analisados nesta tese, foi possível o reconhecimento dos intertextos mediante o processamento inferencial, seja retomando tópicos narrativos ou, mesmo, pela presença de elementos com forte apelo simbólico. Em suma, o que legitima a retextualização são, de certa maneira, as intertextualidades, portanto devem ser tomados como processos indissociáveis.

Outra conclusão a que chegamos, é que a referenciação é fator preponderante e norteia a atividade retextualizadora. Ao propor o conceito de “referenciação paralática”, viemos reforçar seu caráter negociador, dinâmico e mutável, prestando devido valor ao sujeito que emprega seu ponto de vista para reelaborar a realidade e dar sentido aos objetos-de-discurso que se constroem no seio das interações sociais, visto que a Linguística Textual investe na dimensão discursiva do sujeito atuante nas instâncias interacionais e dialógicas da linguagem. Assim, entendemos que o referente é motivado pelas relações intersubjetivas que se estabelecem em contextos específicos, sendo manifestados por escolhas orientadas pelo ponto de vista dos sujeitos envolvidos, em função de um propósito enunciativo.

Nesse sentido, a progressão referencial alavanca o nível da compreensão, por permitir um deslocamento do texto-base dando-lhe novas versões, pois a cada recategorização distintos pontos de vista são refletidos, bem como devidamente fundamentados por posicionamentos ideológicos e argumentativos, influenciados por aspectos culturais e históricos, processados sociocognitivamente. Em suma, o referente é agenciado por relações intersubjetivas, logo podemos dizer que ele é motivado no decurso das interações, pelos diferentes posicionamentos de vista como também pelo sincretismo dos códigos da linguagem, sendo marcadamente definidos por modos e recursos semióticos.

Ainda nesta delimitação, consideramos que o referencial teórico utilizado atendeu as expectativas e foi suficiente para a captação da mensagem fílmica. Também, as escolhas analítico-metodológicas nos levaram a identificar a

necessidade de investigar a retextualização como prática criadora, que se apoia a um texto-base que é ponto de partida, mas que se desloca produzindo novos significados.

A arquitetura do cinema torna possível a retextualização do dizível e do visível, ao propiciar uma remodelagem de um evento contextual já existente para um novo universo ficcional, sem perder a essência, mas vindo a extrair enunciados e visibilidades de forma criativa. De maneira crescente os filmes ganham o público construindo uma cultura de massa mais exigente. Assim, não é suficiente apenas reescrever, há que se instigar o espectador nas instâncias semânticas, cognitivas e estéticas da arte. Em termos de reconhecimento, é necessário, por parte do espectador, haver conhecimentos prévios e partilhados, para que ocorra o mapeamento das intertextualidades e a homologação interpretativa dos referentes, como consequência do efetivo trabalho de retextualização.

Para fechar nosso raciocínio, mas não finalizar o interesse pelo assunto, reiteramos que nesta tese foi empreendida uma investigação teórico-analítica a partir do texto fílmico. Todavia, novas descobertas podem surgir, ao serem aplicadas a demais gêneros textuais-discursivos estruturados por elementos multissistêmicos, sobretudo em narrativas sequenciais constituídas por um conjunto de signos que se movimentam. Por fim, nesse cenário de produções textuais, a retextualização ganha espaço ímpar, afinal, temos um texto que é ponto de partida e outro que é ponto de chegada, é nesse *continuum* que a retextualização é produto, mas é também processo, pois dela novos rumos podem ser tomados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA. Julia Maria Costa de. Textualidades contemporâneas: palavras, imagem, cultura. Edufes. Vitória. 2012.

ÁLVAREZ. Paula Talero. Pablo Berger's *Blancanieves* (2012): The Gender Codification Update of the Bullfighting Heroine. *Journal of The College English Association Middle Atlantic Group*. Volume 27 2019. Disponível em <[https://www.umes.edu/uploadedFiles/ WEBSITES/CEAMAG/Content/CEAMAG %20Journal%202019%20complete.pdf](https://www.umes.edu/uploadedFiles/WEBSITES/CEAMAG/Content/CEAMAG%20Journal%202019%20complete.pdf)>. Acesso em 19/03/2020.

ANDRADE, Luiz Antônio Caldeira e TAVEIRA, Valdirecia de Rezende. "Introdução a Gramática Sistêmico-Funcional (2009) in LIMA, Cassia Helena Pereira (org.). *Incursões Semióticas*. Rio de Janeiro: Livre expressão Ed. 49-55.

APOTHÉLOZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 53-84.

ARIAS. Martin Luiz. Ideologia y poética en *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger. *Sociocriticism* 2015 - Vol. XXX, 1 y 2

AUMONT. Jacques. MARIE. Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas. SP. Papyrus. 2003.

BEAUGRANDE, R. de. *New Foundations for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication, and the Freedom of access to Knowledge and Society*.

BENTES, A. C. *Linguística textual*. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006. p. 245-285.

BERGER, Pablo. Pablo Berger, touradas, *Blancanieves* e Pepe, o galo. Entrevista concedida a Emma Brown. Interview Magazine, 28 Mar. 2013. Disponível em <http://www.interviewmagazine.com/film/pablo-bergerblancanieves>. Acesso em 10/06/2020.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

BLANCANIEVES. Direção: Pablo Berger, Produção: Ibon Cormenzana, Jérôme Vidal, Pablo Berger. Roteiro: Pablo Berger. Música: Afondo Vilallonga. Espanha: Arcadia Motion Pictures. 2012. 1 DVD. (105 min). widescreen, preto e branco, 19,2 x 13,6 x 1,5 cm.

BOURDIEU. Pierre. A dominação masculina. Tradução Maria Helena Kuhner. 2 ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2002.

BRANCA de Neve e os sete anões. Direção: David Hand. Produção: Produzido por Walt Disney vídeo. 2009. 1 DVD (83 min. aprox.), FullScreen, color. Baseado na história de Jacob Ludwing Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm.

BRACO, D. (2015). “El hechizo de las imágenes: *Blancanieves*, el cuento espectacular de Pablo Berger (2012)”. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 11, pp. 26-49. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>. Acesso em 01/05/2019.

BRITO, R. C. L.; PIMENTA, S. A Gramática do Design Visual. In: PIMENTA, S.; AZEVEDO, A.; LIMA, C. (Org.). *Incursões semióticas: teoria e prática de GSF, multimodalidade, semiótica social e ACD*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009. p.86-117.

BURN, A. The Kineikonic mode: towards a Multimodal Theory of the Moving Image. *MODE Working Papers*. Londres: NCRM / MODE / IOE, 2013. Disponível em: <https://aburn2012.files.wordpress.com/2014/04/kineikonic-mode-working-paper-june-2013.pdf>.

CAPISTRANO JUNIOR, R.. Referenciação e humor em tiras do Gatão de-meiaidade, de Miguel Paiva. 2012. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa)- Programa de Estudos PósGraduados em Língua Portuguesa da PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAPISTRANO JUNIOR, R.; ELIAS, V. M. . A Linguística Textual e os estudos linguísticos. In: Lins, Maria da Penha Pereira; Capistrano Júnior, Rivaldo; Marlow, Rosani Muniz. (Org.). O Lugar na Linguística: percursos de uma (r)evolução. 1ed.Vitória: PPGEL-UFES, 2019, v. , p. 97-120.

CARVALHO, Ana Paula Lima de. Sobre intertextualidades estritas e amplas. Tese (doutorado) - Orientador: Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Linguística, Fortaleza – CE. 2018. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/39589/9/2018\\_tese\\_aplcarvalho.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/39589/9/2018_tese_aplcarvalho.pdf)>. Último acesso em: 28 out. 2019.

CASERTA, Rogerio Alencar Negrão. Expressividade e energia vital na dança flamenca. 2008. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284638>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Expressões referenciais: uma proposta classificatória. In: Cadernos de estudos linguísticos, Campinas (44): 105-118, Jan./Jun. 2003.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Anáfora e dêixis: quando as retas se encontram. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges. Maria, BENTES, Anna Christina. Referenciação e discurso. São Paulo: Contexto, 2005: 125-149.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. Revisitando o estatuto do texto. Revista do GELNE, Piauí, v. 12, n. 2, 2010. p. 56-71.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. Intertextualidades, heterogeneidades e referenciação. *Linha d'Água*, n. 24, v.2, 2011, p. 259-276.

CAVALCANTE, M. M. Os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE, M. M.; SANTOS, L. W. Referenciação e marcas de conhecimento partilhado. *Linguagem em (Dis)curso*, vol. 12, n. 3, set./dez. 2012, p. 657-681. Disponível em. Acesso em: 05 setembro de 2018.

CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. O caráter naturalmente recategorizador das anáforas. In: AQUINO, Z. G. O.; GONÇALVES SEGUNDO, P.R. (org.). *Estudos do discurso: caminhos e tendências*. São Paulo: Paulistana, 2016.

CAVALCANTE, M. M.; FARIA, M. G. S.; CARVALHO, A. P. L. Sobre intertextualidades estritas e amplas. *Revista de Letras*, v. 36, n. 2, p. 7-22, jul./dez. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

CIULLA, A. *Os processos de referência e suas funções discursivas :o universo literário dos contos*. 2008. 201p. Tese (Doutorado em Linguística)-, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.



COELHO. G.P. Retextualização e referenciação: uma análise do objeto-de-discurso em *Romeu e Julieta* de Shakespeare e nos quadrinhos de Maurício de Sousa. 150p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

CORTEZ. Suzana Leite. Referenciação e ponto de vista: constituição de instâncias discursivas para orientação na crônica de ficção. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (orgs.). Referenciação e Discurso. São Paulo: Contexto, 2005, p. 53-101.

CUSTÓDIO FILHO, V. Múltiplos fatores, distintas interações: esmiuçando o caráter heterogêneo da referenciação. 329p. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

CUSTÓDIO FILHO, V.; SILVA, F. O. O caráter não linear da recategorização referencial. In: CAVALCANTE, M. M.; LIMA, S. M. C. Referenciação: teoria e prática. São Paulo: Cortez, 2013.

CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. Referenciação intertextual: análise da construção de objetos de discurso em narrativas com episódios. *ReVEL*, vol. 13, n. 25, 2015. [[www.revel.inf.br](http://www.revel.inf.br)].

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. Retextualização de gêneros escritos. Coleção Tópicos em Linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DESCARDECI. Maria Alice Andrade de Souza. Ler o mundo: um olhar através da Semiótica Social. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v.3, n.2, p.19-26, jun. 2002.

DISCINI, N. Intertextualidade e conto maravilhoso. São Paulo: Humanitas, 2004.

ELIOT, Marc. Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood. São Paulo: Marco Zero, 1993.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Contos dos Irmãos Grimm. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

FARIA, Maria das Graças dos Santos. BRITO Mariza Angélica Paiva. Intertextualidade e textos multimodais: uma relação estreita. Intersecções – Edição 18–Ano 9–Número 1 – fevereiro/2016 p. 112-129.

FARINA. Modesto; PEREZ. Clotilde; BASTOS. Dorinho. Psicodinâmica das cores em comunicação. 5ª Edição Revista e Ampliada. Editora Edgard Blücher. 2006.

FIORIN. José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. 2.ed., 1ª reimpressão. São Paulo. Contexto. 2017.

FOSSATTI. Carolina Lanner. Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantada das histórias infantis. Porto Alegre: Sulina. 2011.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2014. 228 p.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

Gil, Antônio Carlos Métodos e técnicas de pesquisa social / Antônio Carlos Gil. - 6. ed. - São Paulo : Atlas, 2008.

GRAÇA, Marina Estela. Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada / Marina Estela Graça. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

GRÉSILLON, A.; MAINGUENEAU, D. Poliphonie, proverbe et détournement. *Langages*, n. 73, p. 112-125, 1984.

GUALBERTO, Clarice Lage. Multimodalidade em livros didáticos de língua portuguesa: uma análise a partir da semiótica social e da gramática do design visual. 2016. 182 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MGSS-A8KNM8/1/c\\_l\\_gualberto\\_tese\\_capa\\_dura.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MGSS-A8KNM8/1/c_l_gualberto_tese_capa_dura.pdf). Acesso em junho de 2017.

GUALBERTO, C.; KRESS, G. 'Social Semiotics', chapter in the *International Encyclopedia of Media Literacy*, edited by Renee Hobbs and Paul Mihailidis, NY: Wiley-Blackwell, (forthcoming, 2018). [https://www.researchgate.net/publication/325764226\\_Social\\_Semiotics](https://www.researchgate.net/publication/325764226_Social_Semiotics).

GUALBERTO, Clarice Lage; SANTOS, Zaira Bomfante dos. Multimodalidade no contexto brasileiro: um estado de arte. *DELTA: documentação e estudos em linguística teórica e aplicada*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 1-30, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/delta/article/view/45274/29955>. Acesso em: 16 jan. 2020.

HALLAS, John; MANVELL, Roger. *A técnica da animação cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An introduction to Functional Grammar*. London : Hodder Education, 2004.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HODGE, R.; KRESS, G. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. IN: Intertextualidade. Poétique. Revista de teoria e análise literária. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-27.

JEWITT, C.; BEZEMER, J.; O'HALLORAN, K. Introducing Multimodality. Londres: Routledge, 2016.

JULLIER. Laurent, MARIE. Michel. Lendo as imagens do cinema. Tradução de Magda Lopes. São Paul: Editora Senac. São Paulo, 2012.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T.. Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Oxford University Press, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. Visual Communication. October 1: 343-368, 2002.

KRESS, G. Literacy in the new media age. London and New York: Routledge, 2003.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. Reading images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge, 2006. [1996]

KRESS, G. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. New York: Routledge, 2010.

KOCH, I. V.; MORATO, M. E.; BENTES, A. C. (Org.). Referenciação e Discurso. São Paulo: Contexto, 2005. p. 8-10.

KOCH, I. G. V; BENTES, A. C; CAVALCANTE, M. M. Intertextualidade – diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH. Ingedore G. Villaça. O texto e a construção de sentidos. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KOCH, I. G. V. Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas. 2ª ed São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Desvendando os segredos do texto. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Escrever e argumentar São Paulo: Contexto, 2017.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Silvana Maria Calixto de.; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Revisitando os parâmetros do processo de recategorização. ReVEL, vol. 13, n. 25, 2015. [www.revel.inf.br].

LUCENA JÚNIOR, Alberto. Arte da animação: Técnica e estética através da história. São Paulo: Senac, 2005.

MARCUSCHI, L.A. .Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. Revista Letras, Curitiba, n. 56, p. 217-258. jul./dez. 2001. Editora da UFPR. (2001).

MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. DLCV-V.1,N 1., João Pessoa. Mimeo, 2003.

MARCUSCHI, L. A. O léxico: lista, rede ou cognição social? In: FOLTRAN, M. J (org.). Sentido e significação em torno da obra de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Produção textual, análise de gêneros e compreensão. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Da fala para a escrita: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez editora, 2010.

MARTÍN ARIAS, L. (2012). Ideología y poética en *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, Revista Dialnet, Vol. 30, Nº. 1, 413-443. 2015.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Portugal: Dinalivro, 2005.

MARINHO, Carolina. Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura. Belo Horizonte. PUC Minas. Autêntica Editora, 2009.

MATÊNCIO, Maria de Lourdes Meireles. Atividades de (re)textualização em práticas acadêmicas : um estudo do resumo. In: Scripta, v. 6, n. 11. Belo Horizonte: PUC Minas. 2002a.

MATÊNCIO, Maria de Lourdes Meirelles. Referenciação e retextualização de textos acadêmicos: um estudo do resumo e da resenha. Anais do III Congresso Internacional da ABRALIN, março de 2003.

MELO, João Batista. Lanterna mágica: infância e cinema infantil. Rio de Janeiro, 2011.

METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo. Perspectiva, 2014.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA e SILVA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 17-52.

NATIVIDADE, C.; PIMENTA, S. M. de O. A semiótica social e a multimodalidade. In: LIMA, C.H. P.; PIMENTA, S. M. DE O. e AZEVEDO, A. M.T. (org.). *Incursões semióticas*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009.

NOGUEIRA, Luís. Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010. Disponível em: <https://labcom->

ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\_II\_generos\_cinematograficos.pdf. Acesso: 13/10/2019.

PIÈGAY-GROS, Nathalie. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996.

PIÈGAY-GROS, N. Tipologia da intertextualidade. Intersecções – Revista sobre práticas discursivas e textuais, ano 3, n 1, São Paulo, 2010, p. 220-244.

PIMENTA. Sonia Maria de Oliveira. A Semiótica Social e a Semiótica do Discurso de Kress. In: Reflexões sobre análise crítica do discurso.Org. Célia Maria Magalhães. Faculdade de Letras. UFMG. 2001.

PIMENTA. S. M. O.; SANTOS. Z.B. Linguística Textual e a perspectiva sociossemiótica da linguagem: orquestrações multimodais de significados. In: Linguística Textual: diálogos possíveis. São Paulo; Labrador, 2017.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RABATEL, Alain. Homo Narrans - por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa: pontos de vista e lógica da narração teoria e análise. Tradução: Maria das Graças Soares Rodrigues, Luiz Passegui, João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez. 2016.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. Tradução e Retextualização: a tradução numa perspectiva textual. Minas Gerais. EDUFU, 2003.

SABADIN. Celso. Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta historia do cinema mudo. São Paulo. Lemos Editorial, 2 edição. 2000.

SANTAELLA. Lúcia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulus. Paulus. 2003.

SANTAELLA, L, NÖTH, W. Imagem. Cognição, semiótica, mídia. 6ª. reimp., São Paulo: Iluminuras, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild. 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1974. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix.

SIJLL, Jennifer Van. Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

VAN LEEUWEN, T. Introducing Social Semiotics. London & New York: Routledge, 2005.

VAN LEEUWEN, T.; BOERIIS, M. Towards a Semiotics of Film Lighting. In: WILDFEUER, J.; BATEMAN, J. *Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*, Londres: Routledge, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre Análise Fílmica. 7 ed. Campinas: Papyrus, 2012.

VIANA, Nildo. Cinema e Mensagem – Análise e Assimilação. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

ZIZEK, S. A visão em paralaxe. São Paulo: Boitempo editorial, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. BIBLIOTECA CENTRAL. *Normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos*. 2. ed. Vitória: EDUFES, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. BIBLIOTECA CENTRAL. *Normalização de referências: NBR 6023:2002*. Vitória: EDUFES, 2015.