

UMA ANÁLISE MULTIMODAL DO FILME “BRANCOS ELEFANTES”:

Uma adaptação fílmica do conto “Hills Like White Elephants”

Resumo

Este artigo propõe uma análise multimodal do filme *Branços elefantes*, uma adaptação do conto “Hills like White elephants”, de Ernest Hemingway. Para isso, o estudo se baseou nos seis níveis de análise fílmica: o quadro, o plano, a cena, a sequência, os estágios genéricos e o gênero fílmico. Também, são analisadas três metafunções da Semiótica Social: a função representacional, a orientacional e a composicional, com o intuito de destacar e compreender melhor os elementos constitutivos de uma obra audiovisual.

Palavras-chave: Semiótica social. Análise fílmica. Análise audiovisual.

Ms. Sara Mabel Ancelmo Benvenuto
(Autora)

Vínculo Institucional: UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO CEARÁ

Ms. Isabela David de Lima Damasceno
(Autora)

Vínculo Institucional: UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO CEARÁ

Submetido em SET/2020.

Accito em OUT/2021.

Revisado em OUT/2022.

Publicado em NOV/2022.

1. Introdução

A constante exposição aos meios tecnológicos na nossa era tem contribuído para um novo modo de conceber a realidade. As diversas formas de captação e reprodução como câmeras, computadores, softwares de criação de vídeos e sites em que se é possível reproduzir e divulgar projetos, existentes nos nossos dias têm trazido, além de uma maior possibilidade e oportunidade de expressão, uma maior necessidade, também, de um público que assista, leia, escute, comente e divulgue essas produções.

Nesse contexto, o cinema, como uma arte tanto diegética, que mostra, quanto mimética, que diz, não está distante da necessidade intrínseca de um público, uma vez que ele está diretamente ligado a essa era digital e é uma arte que pressupõe primordialmente a construção dialética entre o que se vê, a obra em si, e o imaginado, a obra para os espectadores.

Além disso, é essencial que a obra audiovisual seja vista não só como um elemento estético que proporcione ou não a catarse. Ela é, também e sobretudo, uma forma de participar ativamente da realidade, recebendo-a, analisando-a e transformando-a.

É nessa perspectiva ampliadora das imagens audiovisuais que fica clara a necessidade de uma maior reflexão sobre os aspectos ideológicos por trás da estruturação destas e de, assim como os leitores de textos verbais tradicionais, uma maior compreensão e defesa por parte dos observadores do mundo extremamente midiático atual.

Dito isso, o trabalho de Van Leeuwen e Jewitt (2001) em semiótica visual propõe uma melhor percepção geral das imagens a partir de uma visão crítico-social correlacionada com os aspectos estruturais de uma obra visual a fim de transmitir significados sociais e políticos. A essa noção imagética sistematizada podemos atribuir o nome de letramento visual.

O trabalho é desenvolvido em três partes. A primeira parte, que se subdivide em semiótica social e adaptação fílmica, dá bases para a discussão do estudo em questão. Em seguida, a segunda parte, chamada de “o procedimento e análise do filme”, também se subdivide em três partes e descreve e avalia o processo de análise do filme. Finalmente, as considerações finais apontam as implicações e avaliações do uso das ferramentas multimodais de observação de obras audiovisuais.

2. A semiótica social.

Assim como aprendemos a ler para compreender melhor as informações transmitidas e reagir a todo instante refutando-as ou aceitando-as, é necessária também uma melhor compreensão e defesa do mundo de informações imagéticas que nos cercam. Nesse sentido, ferramentas de análise que nos permitam interagir melhor com esse mundo midiático que ocupa um espaço cada vez maior em nossa volta são de grande contribuição.

De acordo com Van Leeuwen e Jewitt (2001), a semiótica social trata de entendimentos políticos, posicionamentos de leitura e probabilidades práticas que tornam a análise de um determinado texto possível. Ela permite uma análise minuciosa dos elementos constitutivos práticos de determinada produção textual, visual, ou audiovisual.

Essa análise, acima de tudo, focaliza a maneira em que "Eu", o leitor/observador, posiciono-me ao ler um livro ou assistir um filme, e a maneira em que "eu" leio/vejo determinados valores e construções sociais sendo mais ressaltados que outros. Dessa forma, a observação de uma leitura não pode nem deve ser desassociada dos aspectos econômicos, sociais, étnicos, contextuais e de gênero.

A análise semiótica-social possibilita questionamentos sobre como as obras audiovisuais apresentam a realidade social de uma determinada comunidade e situação, provendo-nos com elementos para nos posicionarmos quanto às informações dadas, aceitando-as ou não.

Além disso, a semiótica social não tem como foco o signo, categoria analítica típica da semiótica tradicional, ao contrário, ela se focaliza em processos inteiros e repletos de sentidos sociais. Ela, portanto, realiza textos materiais e sociais e trata das manifestações representacionais.

Desse modo, livros, filmes e programas de televisão são tidos como textos por manifestarem processos materiais e sociais com começos e fins. Diferentemente de apresentações cotidianas como aulas, festas e conversas, aquelas não se dão em tempo real. Ao invés disso, elas obedecem ao tempo e ao espaço da sua própria lógica midiática, chamadas de ‘reapresentações’ ou representações das atividades tidas como comuns ou não.

Essa noção de tempo e de espaço característicos de uma representação, chamada por Metz (1974) de “diegesis”, tomada como a diferença entre o que a obra implica como tempo real e o que ela realmente mostra – cujo tempo é menor e diferente do tempo real – possibilita a realização dessas representações de maneira mais crível. Por exemplo, a história analisada

neste trabalho se passaria em uma hora de conversa, no entanto, o filme tem pouco mais de seis minutos de narrativa de uma situação "real".

Para a construção efetiva dessa representação do real, os filmes se utilizam de técnicas particulares como continuidade, fotogenia, recursos sonoros, entre outros. A continuidade, também tida como edição, por exemplo, ajuda a diminuir a lacuna entre a mudança espaço-temporal, criando um ambiente mais verossímil com a "diegese" de uma obra.

Tomando como base essas técnicas, Van Leeuwen e Jewitt (2001) propõem seis níveis de análise fílmica: quadros, planos, cenas, sequência, estágios genéricos e obras como um todo.

Primeiramente, os quadros são os aspectos salientes de um plano, ou seja, a imagem representativa de um plano, geralmente comparados a fotos, especialmente quando se trabalha com película. Em seguida, um plano é a imagem entre dois cortes, isto é, o tempo de duração entre o ligar e o desligar da câmera. Depois disso, a cena é o conjunto de planos dentro do mesmo tempo-espaço. A sequência, por sua vez, é o conjunto de cenas, apresentando início, meio e fim com múltiplos tempos-espaço explícitos. Já os estágios genéricos mostram as fases típicas do enredo dos filmes, cada gênero tendo uma disposição específica de estágios. A narrativa tradicional, por exemplo, geralmente tem estágios como a apresentação, a complicação, o clímax e a resolução. Finalmente, a obra como um todo pode ser classificada em um gênero particular como gêneros narrativos ficcionais, como drama, comédia e ação, ou gêneros narrativos não-ficcionais como documentários.

Além desses seis níveis, a semiótica social trabalha ainda com outra ferramenta que envolve a produção de significados. Segundo ela, todos os elementos de um filme, sejam imagens, trilhas sonoras ou diálogos, sempre realizam três funções simultâneas ou metafunções (Halliday, 1973, 1978). Elas são as metafunções representacional, orientacional e composicional.

A função representacional acontece através dos participantes representados, que podem ser lugares ou pessoas, e pode se dividir em estruturas narrativas, ou até mesmo em elementos da trilha sonora no contexto audiovisual. A função orientacional, por sua vez, trata da aproximação ou distanciamento entre produtor do texto e leitor, estabelecendo estratégias como contato, distância social, perspectiva ou ângulos de câmera e modalidade. Já a função composicional organiza e combina os elementos representacionais e interativos em uma composição a fim de denotar sentido através dos seus valores de informação, o local em que o participante se encontra na imagem, da sua saliência, elementos que ressaltam a relevância dos

participantes para o espectador, da sua estruturação, divisórias ou linhas indicando limites entre a lógica da composição, e acima de tudo, no cinema, na justaposição das sequências narrativas, ou seja, na montagem.

Com essas categorias de análise, a percepção e apropriação dos sentidos de uma obra audiovisual ficam mais ricas, uma vez que podemos perceber quais tipos de aspectos prevalecem nela e até as razões de suas utilizações, bem como pistas dos vários elementos que se conectam, enriquecendo uns aos outros. Com isso, propiciam uma poderosa ferramenta de leitura/observação das obras audiovisuais como representações sociais e manifestações de poder de uma determinada comunidade.

3. A adaptação fílmica.

A adaptação cinematográfica é o processo pelo qual uma obra tem seus elementos integrantes rearranjados para uma narrativa fílmica. Ela também acontece por meio de processos que reúnem uma série de indagações teóricas e práticas que devem ser consideradas. Dentre elas, a tentativa de fidelidade em relação ao texto original. A análise de uma adaptação cinematográfica deve partir do pressuposto de que o livro e o filme nele baseado são “dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (Xavier, 2003, p. 61).

Deixando de lado a abordagem moral da fidelidade nas adaptações audiovisuais, já que, segundo Stam (2000), nem os escritores têm às vezes certeza das suas mais profundas intenções, como, então, poderiam os cineastas serem fiéis a elas? Devemos, portanto, analisar uma determinada adaptação não tanto a partir do texto fonte, mas sim a partir da essência do meio de expressão a ser adaptado.

Sendo assim, devemos perceber aquilo que é mais recorrente em determinado meio, no caso do cinema temos diversos elementos como os enquadres, o sequenciamento, o uso de cores e iluminação, e a ação dos personagens entre as imagens. Em filmes, normalmente, a narrativa acontece por meio de ações a todo instante; os personagens, por exemplo, em alguns gêneros, são o que eles fazem e não aquilo que dizem. Enquanto que na literatura, a reflexão pode criar tão bem uma narrativa quanto uma ação.

Dessa forma, o julgamento sobre os valores específicos de adaptações fílmicas pode ser menos moral e mais ligado à história contextual e intertextual das diferenças entre as semioses.

4. O *corpus* e análise do filme.

A partir dos níveis das metafunções discutidas acima e dos pressupostos da adaptação fílmica, realizei a análise do curta *Branços elefantes*, adaptação do conto “*Hills like white elephants*” do escritor Ernest Hemingway, dirigido por mim. O filme tem seis minutos e conta a história de um casal conversando e bebendo enquanto espera para viajar, assim como no conto. Diferentemente deste, eles não estão em uma estação de trem e a personagem tem uma postura um tanto quanto distinta da personagem de Hemingway.

4.1. A representacionalidade do filme.

O filme se passa em um restaurante, em pleno inverno, durante o dia. Ele inicia com a personagem do lado de fora do restaurante, onde há uma pequena estufa para os fumantes se protegerem do frio, sentada em um banco olhando o movimento da rua e fumando. Em seguida, ouvimos em *voiceover* (narração sobreposta) uma voz que parece ser dela e a de um homem falando sobre provar uma nova bebida, a impressão sobre esta é uma breve indicação sobre aquilo que eles vão fazer depois daquele momento. Nesse instante, já vemos ele sentado à mesa do lado de dentro do restaurante com seu copo de cerveja a olhar para ela pesadamente através do vidro que os separa. A partir daí, desenvolve-se um jogo de câmera marcado pelo contraponto das imagens dela, o lado de fora, e dele, o lado de dentro do restaurante.

Logo após, há um *fade-out* (dissolvimento da imagem) e a ouvimos dizer chateada, ainda na conversa em *voiceover*, que precisa de um cigarro, indicando, assim, o movimento cíclico do diálogo e das imagens, e tornando claro que a cena inicial do filme aconteceu imediatamente após essa frase.

Nesse momento, inicia a música que perpassa toda a narrativa e será de grande importância para estruturar a continuidade do filme. Ela é uma música suave e romântica. Nesse instante ainda, aparecem os créditos iniciais contendo os nomes da diretora e do filme. O título estabelece uma contradição entre o seu significado e sua tipografia. A fonte utilizada para ele é a *cracked*, uma fonte forte, mas, ao mesmo tempo, com muitas falhas nas letras e entre elas, denotando algo de errado com a palavra “lovely”, que significa adorável ou amável.



Figura SEQ Figura 1* ARABIC 1 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

Posteriormente, estabelece-se um diálogo entre os dois personagens através do vidro. Ela o indaga sobre a possibilidade de poder ter tudo aquilo, referindo-se à vida das pessoas na rua, e ele responde que pode sim ter tudo aquilo e a chama para entrar de volta porque está frio lá fora. Ela então apaga o cigarro, entra no restaurante e senta à frente dele.

Pouco depois, eles continuam a conversar sobre algo que os incomoda de maneira confusa e obscura. Tudo indica aqui, bem como no conto, que eles estão falando de um possível aborto. Ele reforça que ela não deve ficar como está e que ela não precisa fazer aquilo, o aborto, se ela não quiser. Ela, consciente de que a decisão a ser tomada tem grandes consequências no seu futuro, percebe que ele não pretende lhe dar escolha, já que se ela optar pelo filho provavelmente perderá o parceiro, e se optar pelo parceiro, terá de abrir mão do filho. Em outras palavras, para permanecer com seu parceiro, ela deve fazer o aborto.

Diante dessas questões, a tensão do diálogo é estabelecida e o relacionamento e posicionamento dos personagens são construídos. Sua insistência em fazê-la acreditar que ele está ao seu lado faz com que esta fique cada vez mais sentida ao longo da narrativa. Com isso, ela afasta-se da ideia de permanecer com ele, mas sim com o futuro filho.

Depois de uma longa discussão, ela sai outra vez para fumar no banco do lado de fora. Ele a observa enquanto termina sua cerveja. Ela, dessa vez, olha para a rua mais atentamente. Logo em seguida, ele se atenta para a hora e a chama pelo vidro. Ela o olha e vai ao seu encontro.

Após isso, ele questiona se ela se sente melhor, ao que ela responde que sim. Em seguida, eles deixam a mesa, deixando em evidência os dois copos que ficaram, o dele vazio e o dela, cheio. Do lado de fora, eles saem do restaurante com malas nas mãos e, aos poucos, percebemos em cima do braço do banco o cigarro dela não fumado.

4.2. A orientacionalidade do filme.

A partir da primeira cena em conjunto com as falas do diálogo, podemos perceber quem são os personagens do filme e qual o tipo de relacionamento entre eles. Podemos inclusive, pelo semblante dos atores, identificar o gênero do filme, no caso um drama.

A obra trata basicamente de uma conversa entre os protagonistas em um restaurante de uma cidade grande. Ele utiliza, para isso, a estrutura característica de cena de diálogo: um plano geral, estabelecendo a cena, planos médios e contraplanos sobre os ombros dos atores, ângulos médios, de perfis e oblíquos para criar uma harmonia com a atmosfera simplista das cenas. Os planos são geralmente estáticos. Contudo, afastando-se dessa estrutura típica de conversa entre participantes, o filme quebra um pouco o uso e a disposição desses planos.

No conto de Hemingway, apesar de usar uma estrutura simples de conversa entre um casal, temos claramente uma disputa não só entre os personagens, mas um confronto entre o ser masculino e o ser feminino. Hemingway constrói o diálogo entre eles de tal forma que precisamos da reação de um para entender a ação do outro e vice-versa. Por exemplo, só percebemos a ironia da fala de *Jig* através da reação dele, que se irrita com as brincadeiras dela, e só percebemos a falsidade da fala dele através da mágoa dela. Além disso, pela primeira vez, o autor toma partido da figura feminina para guiar o caminho da narrativa. Nela, a personagem *Jig*, a única com nome, pois ele é apenas "ele", é retratada como figura central e decisiva da história.

Levando esses aspectos em consideração, ao invés de utilizar os planos sobre o ombro dos dois atores, como seria típico, o filme utiliza apenas o plano sobre o ombro dele. Isto é, temos em destaque sempre as reações e falas da personagem feminina, produzindo, assim, um efeito similar ao da narrativa do conto, em que a mesma é a figura central e definidora da produção de sentidos da narrativa.

Além desse aspecto, o plano não está enquadrado como de costume em diálogos. Normalmente, apenas um terço ou menos da tela é ocupada pelo ombro e cabeça de um ator com o restante da tela ocupada pelo outro ator. No entanto, a fim de ressaltar a tensão existente no diálogo e a indecisão da personagem no filme em questão, temos, no início, o plano com o ombro dele tomando quase a metade da tela, sobrando, desse modo, pouco espaço para ela no quadro. Contudo, com o decorrer da narrativa e a mudança de opinião dela, ele ocupa cada vez menos o quadro e espaço, indicando a postura da mulher em relação ao futuro dos dois.



Figura SEQ Figura * ARABIC 2 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)



Figura SEQ Figura * ARABIC 3 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

Outro fato relevante da orientacionalidade da obra é a abordagem naturalista das cenas, na tentativa de aproximar ao máximo o imagético do real. Nesse sentido, as cores expostas nos quadros são de fundamental importância para recriar o ambiente retratado e apontar características e saliências dos personagens.

No filme, então, as cores são saturadas e puxadas para os tons mais quentes, embora a narrativa se passe no inverno. Elas retratam o conflito das duas identidades, ele e ela, e dos espaços, dentro e fora. A personagem usa roupas com tons rosa claro e estampas florais, revelando sua postura doce, frágil e um tanto infantilizada; além disso, está sentada do lado mais iluminado da mesa. Por outro lado, ele usa tons preto e azul escuro, revelando sua postura mais séria, sisuda e madura, e está sentado do lado mais escuro da mesa. Ademais, o lado de dentro é mais escuro, com exceção do lado dela, e o lado de fora mais claro e vivo.



Figura SEQ Figura * ARABIC 4 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)



Figura SEQ Figura * ARABIC 5 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

4.3. O filme como um todo.

Após o reconhecimento de todos os elementos acima mencionados, é indispensável perceber como eles estão estruturados a fim de formar um todo coerente. Para isso, devemos

analisar os dispositivos usados na integração e sequenciamento destes em uma obra audiovisual. No filme aqui discutido, podemos dividi-los em três níveis: os dispositivos imagéticos, relacionados à imagem, os auditivos, relacionados à trilha sonora, e os de continuidade, a montagem.

No filme, o espaço da narrativa é claramente separado entre o lado de dentro e o de fora do restaurante. Para preservar esse elo entre os dois lados, o vidro interpõe-se entre os dois mundos, o dele, o lado de dentro onde a obscuridade e as incertezas são maiores; e o lado de fora, o dela, onde a claridade e a possibilidade de vida são mais amplas.



Figura SEQ Figura (* ARABIC 6 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)



Figura 7 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

Além disso, durante a narrativa, os personagens trocam constantemente de posições. Na primeira cena, nós a vemos do lado direito da tela, o lado chave e conhecido; mudando para o lado de dentro, o dele, o vemos no lado esquerdo, lado novo e desconhecido, e ela, agora, no lado direito. Logo em seguida, na volta dela para a mesa, ela se mantém do lado direito e ele do lado esquerdo até sua nova saída para fumar, momento em que eles estarão novamente dispostos em perspectivas diferentes em cada plano. Essa recorrente mudança traduz mais uma confusão de vozes no conto de Hemingway, no qual demoramos a perceber de quem é cada fala.

Ainda acima, a trilha sonora reforça e une os elementos da composição da obra. Como já foi dito, ela acompanha todo o filme desde o seu início e é fundamental para compreender algumas pistas do enredo. Ela inicia após a primeira cena com os créditos iniciais e se mescla com a música ambiente do restaurante, criando, dessa forma, mais um indicador dos lados de dentro e de fora do espaço retratado.

Como a cena começa com o plano da personagem do lado de fora, a música está abafada, mas em seguida, com a mudança de plano para o lado de dentro, que o mostra, ela fica mais alta e compreensível. Durante todo o filme, ela seguirá compondo as mediações entre dentro e fora, sobretudo no momento em que o homem, finalmente, percebe a mulher e entende

UMA ANÁLISE MULTIMODAL DO FILME “BRANCOS ELEFANTES”: Uma adaptação fílmica do conto “Hills Like White Elephants”.

S. M. A. Benvenuto & I. D. de L. Damasceno.

a sua provável decisão de deixá-lo e de ter o filho. Nessa cena, ela sai para fumar seu segundo cigarro, ele observa os copos de cerveja e olha para ela. Nesse momento, temos um plano close-up dela atrás da vidraçaria do restaurante, ou seja, do lado de fora deste, mas a música continua audível como dentro do local. Com isso, estabelece que aquele plano é uma subjetiva dele para ela, mas agora ele a entende sem o vidro, ou seja, sem barreiras.



Figura 8 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

Além desse instante, ao final do filme, quando os vemos deixar o restaurante em plano médio das pernas dos atores, a música abafada indica o lado de fora, e a câmera muda o foco da porta em que eles saíram para o braço do banco onde está o cigarro não fumado; a música torna-se completamente audível ao mesmo tempo em que focalizamos o cigarro, sugerindo a compreensão da decisão dela e o fim do filme.



Figura 9 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)



Figura 10 Frame do Filme Brancos elefantes (2012)

Finalmente, a montagem é o principal dispositivo para conectar as imagens em cinema. Ela possibilita uma produção de sentido mais amplo das sequências de planos e marca os estágios genéricos de uma determinada obra, como apresentação dos personagens, conflito e resolução. Por isso, ela é um dos últimos passos na realização cinematográfica.

Assim como a quebra da sequência típica dos planos de diálogos, a montagem da conversa nesse filme é feita de uma forma distinta da de costume no cinema clássico, sobretudo uma boa parte dos filmes *hollywoodianos*. Ao invés de respeitar a estrutura alternada de montagem nestes filmes, em que a câmera mostra a fala de um e depois a reação do outro, aqui foi usada outra técnica para representar a ação e reação de um diálogo. No nosso caso, são mostradas apenas as falas e reações da protagonista, sobretudo nos planos médios que mostram a reação da personagem à fala dele. Para tanto, ouvimos o que ele fala, mas vemos apenas a reação dela, ou seja, não o vemos falar, então não sabemos de certo quanto a veracidade do que ele diz na cena. Dessa forma, a fala dele, assim como no conto, é traduzida pela reação dela e podemos conhecê-lo melhor a partir da confiança dela nele.

Outro recurso da montagem foi o uso das vozes por cima das imagens no início do filme. Como dito antes, no cinema a diegese pode e deve ser utilizada para construir melhor a relação espaço-temporal da narrativa; além disso, as ações são mais significativas do que as descrições ou reflexões. De fato, percebemos uma obra cinematográfica também através das ações do personagem, sobretudo em filmes com linguagem clássica e não apenas pelo que ele declara fazer no tempo lógico da obra. Por exemplo, o homem diz à mulher que faria tudo por ela, mas a reação e ações dela tornam claro que ele não está sendo verdadeiro e que aquela não é a primeira vez que ele menciona isso, ou seja, há uma relação de tempo bem maior que a mostrada no tempo real do filme.

Nessa ótica, a utilização do *voiceover* sobre as imagens conecta e ressalta as ações dos protagonistas, pois este recurso denota que os personagens já estavam no restaurante há mais tempo. Ao mesmo tempo, ele explica que a conversa que ouvimos antecederia as imagens que assistimos, já que a cena inicial do filme é a saída dela para fumar e a última fala dela no *voiceover* remete a esse mesmo momento.

5. Conclusão.

Com a análise do filme *Branco elefantes*, a partir dos pressupostos da semiótica social, foi possível perceber que a observação minuciosa dos aspectos contidos em uma obra audiovisual pode contribuir para o nosso entendimento de como as narrativas são construídas e de como as opiniões e conflitos são compostos no todo e reforçados.

Embora as variáveis sejam muitas, já que são seis níveis de análise, o quadro, o plano, a cena, a sequência, os estágios genéricos e a obra como um todo por três metafunções

produzindo sentido, a função representacional, a orientacional e a composicional (fato este que dificulta o processo avaliativo), elas confirmam a visão de que a composição dos filmes é orientada, em determinados gêneros convencionalizada. Dessa maneira, cada elemento do filme contribui para a construção do sentido das imagens e de sua coerência para o estabelecimento de um gênero ou escola artística.

Assim sendo, ao conhecer mais pontualmente os elementos da linguagem cinematográfica a partir de uma análise multimodal, podemos compreender e participar mais ativamente da observação das obras audiovisuais que nos cercam. Além disso, podemos perceber com maior criticidade as relações entre os elementos do cinema e os mecanismos de representação de poder encenadas pelos filmes a fim de propiciar um maior empoderamento nas nossas apreciações e análises destas obras.

Referências

- BENVENUTO, Sara Mabel Ancelmo. **Branços elefantes**. Nova York/Brasil. Contraluz produções artísticas, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/73615182>>
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Explorations in the Functions of Language**. London: Edward Arnold, 1973.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Language as a Social Semiotic**. London: Edward Arnold, 1978.
- HEMINGWAY, E. Hills like white elephants. **Men Without Women**, (pp. 38–42) London: Arrow Books, 1994.
- METZ, Christian. **Film Language: A Semiotic of the Cinema**. New York: Oxford University Press, 1974.
- STAM, Robert. “Beyond Fidelity: the dialogics of Adaptation”. In: Nanemore, James. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, pp.54-78.
- VAN LEEUWEN, Theo; JEWITT, Carey. **Handbook of Visual Analysis**. London: Sage Publications Ltda, 2001, pp.183-204.
- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 61-89.