

A análise do discurso fílmico sob a perspectiva textual-linguística e multimodal

Leonardo Antonio SOARES 

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

O significado em filme surge da interação de múltiplas modalidades, como imagens, sons, música, gestos, efeitos de câmera, etc., que são desencadeados pelo processo de edição, que muitas vezes resulta em uma ordem cronológica e linear. A interação das modalidades, por sua vez, resulta em um texto narrativo cuja compreensão e interpretação requerem a participação ativa do espectador. O objetivo deste artigo é estabelecer uma proposta de análise de filmes baseada em uma perspectiva textual-linguística multimodal. Sendo assim, a interação das modalidades no discurso é de interesse central, uma vez que são as interrelações entre os diferentes recursos semióticos que são decisivas para a estrutura geral e coerência de um filme e que, portanto, respondem por seu significado e interpretação como texto. Essa construção e atribuição de significado que se desdobra dentro do discurso é também um processo de raciocínio abduutivo, podendo ser descrita em termos de inferências. As estratégias inferenciais que operam durante a interpretação são, então, outro principal foco analítico. As análises demonstram que, como um artefato que se desdobra espacialmente, temporalmente e dinamicamente, o filme é um documento multimodal cujos recursos semióticos interagem e operam de acordo com vários princípios na busca de criar um potencial de significado geral.

ABSTRACT

The meaning in films arise from the interaction of multiple modalities, such as images, sounds, music, gestures, camera effects, etc., which are triggered by the editing process, which often results in a chronological and linear order. The interaction of the modalities, in turn, results in a



OPEN ACCESS

EDITADO POR

- Raquel Freitag (UFS)

AVALIADO POR

- Rafael Batista Andrade (IFMG)

- Luciane de Paula (UNESP)

DATAS

- Recebido: 11/08/2021

- Aceito: 08/07/2022

- Publicado: 12/07/2022

COMO CITAR

Soares, L. A. (2021). A análise do discurso fílmico sob a perspectiva textual-linguística e multimodal. *Revista da Abralín*, v. 20, n. 2, p. 1-26, 2021.

narrative text which understanding and interpretation require the active participation of the viewer. The aim of this article is to establish an analysis of films based on a multimodal textual-linguistic perspective. Thus, the interaction of the modalities in the discourse is of central interest, since it is the interrelation between the different semiotic resources that are decisive for the overall structure and coherence of a film and, therefore, account for its meaning and interpretation as text. This construction and attribution of meaning that unfolds within the discourse is also an abductive reasoning process, which can be described in terms of inferences. The inferential strategies that operate during the interpretation are, then, another main analytical focus. The analyzes demonstrate that, as an artifact that unfolds spatially, temporally and dynamically, the film is a multimodal document in which semiotic resources interact and operate according to several principles in order to create an overall meaning potential.

PALAVRAS-CHAVE

Discurso fílmico. Textualidade. Multimodal. Inferências.

PALAVRAS-CHAVE EM OUTRO IDIOMA

Filmic discourse. Textuality. Multimodal. Inferences.

Introdução

O significado em filme surge da interação múltipla de várias modalidades, como imagens, sons, música, gestos, efeitos de câmera, etc., que são desencadeados pelo processo de edição, que muitas vezes resulta em uma ordem cronológica e linear. A interação das modalidades resulta em um texto narrativo cuja compreensão e interpretação requerem a participação ativa do espectador. Como um discurso que se desdobra dinamicamente, as combinações de recursos mudam no tempo e no espaço e produzem continuamente sequências significativas que devem ser analisadas durante sua progressão. Tal análise é, da mesma forma, dinâmica e progressiva na medida em que se tenta encontrar conexões entre dispositivos fílmicos e construir a estrutura discursiva do texto por meio de inferências. A interpretação de um filme é, portanto, um processo ativo de construção de significado relacional e de inferências de seu conteúdo proposicional em termos de suposições e hipóteses, que o destinatário faz de acordo com as pistas concretas no texto.

Abordagens contemporâneas para análise de filmes ainda não tiveram sucesso em definir e descrever sistematicamente como os dispositivos fílmicos são combinados intersemioticamente com as estruturas narrativas. Com base em teorias recentes da semântica do discurso formal e funcional, a

interpretação do discurso cinematográfico assume grande importância. Por um lado, usam-se as estratégias inferenciais como fundamento para fazer sentido; mas, por outro lado, apresentam-se restrições distintas para controlar o fluxo de interpretação.

Hoje em dia, a noção de filme como texto pode ser vista como um novo ponto de partida para investigações capazes de preencher a lacuna entre as abordagens tradicionais para a interpretação de filmes e a análise linguística que busca entender como o significado, em textos multimodais, é criado. De acordo com Wildfeuer (2014), enquanto os semióticos tradicionais do cinema tentaram, nas últimas décadas, inutilmente encontrar analogias entre o filme e a linguagem no nível da sintaxe e da semântica composicional, visando descrever os mecanismos de decodificação, as novas abordagens na linguística contemporânea, em particular na semântica do discurso, tornam possível ler e revisar as características filmicas semelhantes às da linguagem em nível do texto. Sendo assim, a descrição concreta dos processos de inferência, que operam durante a interpretação do filme como um texto narrativo, torna-se de interesse central. De acordo com Bordwell, narração é

“o processo pelo qual o filme leva o espectador a construir a fábula em andamento com base na sua organização e padronização estilística. Isso é, podemos dizer, a experiência lógica de compreensão da narrativa de um filme, equivale a guiar um turista que visita um monumento desconhecido.” (Bordwell 2008: 98)

São exatamente esses mecanismos de orientação e estímulo ao destinatário que podem afetar e restringir as inferências na interpretação da narração que, em termos linguísticos, são definidos como “mecanismos centrais da textualidade” (BATEMAN 2013: 11) e que podem de fato ser descritos em uma “estrutura lógica” (ASHER; LASCARIDES, 2003). Busca-se aplicar essa estrutura e seus princípios analíticos ao texto fílmico, a fim de formular uma lógica da interpretação do discurso do filme capaz de combinar uma visão cognitiva da atividade de compreensão do destinatário com uma análise linguística.

O objetivo deste artigo é estabelecer uma proposta de análise de filmes baseada em uma perspectiva textual-linguística multimodal. A análise visa elaborar a formulação de uma estrutura de discurso cinematográfico que permita um foco abrangente na construção do significado multimodal do texto fílmico. Sendo assim, a interação das modalidades no discurso é de interesse central, uma vez que são as interrelações entre os diferentes recursos semióticos que se mostram decisivas para a estrutura geral e coerência de um filme e que, portanto, respondem por seu significado e interpretação como texto. Essa construção e atribuição de significado que se desdobra dentro do discurso é também um processo de raciocínio abduutivo e pode ser descrita, principalmente, em termos de inferências. As estratégias inferenciais que operam durante a interpretação são, então, outro principal foco analítico, sendo elas combinadas com os códigos semióticos.

Para tanto, este artigo irá analisar uma sequência do filme *Coringa*, de 2019 e se encontra dividido da seguinte forma: (a) análise da construção multimodal de significado no texto fílmico; (b) a noção de textualidade fílmica e o uso da transcrição como ferramenta de análise; (c) a lógica do discurso fílmico e sua estrutura formal; e (d) as relações discursivas nos filmes.

As análises poderão oferecer pistas valiosas para a compreensão do filme como um dos tipos de texto mais poderosos e contemporâneos e, portanto, contribuir para pesquisas futuras sobre este tipo de texto.

1. A construção multimodal dos filmes

Como um artefato que se desdobra espacialmente, temporalmente e, em particular, dinamicamente, o filme mostra "configurações constantemente variáveis de som, imagem, gesto, texto e linguagem" (O'HALLORAN 2004: 110). É, portanto, um documento multimodal cujos recursos semióticos interagem e operam de acordo com vários princípios na busca de criar um potencial de significado geral. Tais princípios se ancoram nos pressupostos da Análise de Discurso Multimodal (ADM) (KRESS E VAN LEEUWEN, 1996), que são princípios múltiplos e não podem ser generalizados no que diz respeito aos modos individuais e sua tarefa dentro da interação, mas contemplam algumas especificidades filmicas, como a montagem ou edição de continuidade, afetando as construções de criação de significado. Os princípios operam em diferentes modos e sua intersemiose explica os diversos significados que podem ser identificados por um destinatário ao assistir a um filme.

Sendo assim, o movimento da câmera e a música podem criar uma associação dinâmica entre os cenários e seus protagonistas. A montagem transversal, não apenas justapõe as duas partes de uma história por esquemas de cores, mas também as interrelaciona por paralelos dentro das imagens. A trilha sonora contínua e o leve movimento da câmera, continuado ao longo dos cortes, podem servir para apoiar essa interrelação. O significado é então criado transversalmente devido à intersemiose da imagem e da música. Como consequência, um receptor é capaz de construir o mundo diegético, seus participantes e as ações nas quais estão envolvidos.

Assim, a composição filmica não apenas mantém as duas configurações juntas, mas também acentua vários aspectos para orientar o foco do destinatário. Bateman e Schmidt (2011) ressaltam que esse tipo de composição não pode ser considerado apenas o design audiovisual do filme. Em vez disso, "contribui para a compreensão filmica, guiando o espectador a conclusões particulares sobre como a história está sendo contada" (BATEMAN E SCHMIDT 2011: 7).

Esse processo de orientação do espectador é a lógica textual do filme, que se baseia em inferências que o destinatário extrai do conteúdo e do contexto multimodal em função de seu mundo real e do conhecimento cinematográfico e demais fontes de informação. Compreender e interpretar um filme, portanto, não é uma questão de simplesmente decodificar os recursos semióticos, mas um processo de raciocínio abduutivo e conclusão lógica do conteúdo. Como Bordwell afirma

A compreensão é mediada por atos transformativos, tanto de 'bottom-up'- processos psicológicos automáticos obrigatórios - quanto de 'top-down'- conceituais e estratégicos. Os dados sensoriais do filme em questão fornecem os materiais a partir dos quais os processos inferenciais de percepção e cognição constroem significados. (BORDWELL 1989: 3)

Em contraste com a abordagem estruturalista tradicional dos códigos semióticos, que, de acordo com Bateman e Schmidt (2011), deve ser abandonada no âmbito da interpretação cinematográfica, a construção de significados é um processo dinâmico de raciocínio inferencial. Por um lado, isso se refere à capacidade cognitiva do destinatário; por outro lado, às circunstâncias contextuais do texto, mas ela também depende da descoberta de conexões entre dispositivos filmicos e sua incorporação funcional.

Sendo assim, essa composição estrutural e a coerência dela resultante tornam visíveis a lógica textual que opera dentro do filme, sua textualidade. Este é o ponto de contato entre as abordagens cognitivas da análise de filmes e a análise linguística e suas estratégias de construção de significado. A compreensão geral do texto e do discurso na atualidade tornam possíveis combinar a noção de inferência com os princípios de organização do texto, indicando como o significado de um filme pode ser construído.

Para a análise no nível visual, recorro aos trabalhos de Kress e van Leeuwen (1996; 2006), que utilizam como base a teoria metafuncional de Halliday (1978; 1994). Suas pesquisas sobre a interpretação gramatical de imagens fornecem um arcabouço para a descrição de tipos de processos visuais.

Na perspectiva Ideacional, qualquer modelo semiótico deve ser capaz de representar aspectos do mundo da forma que eles são experienciados pelos indivíduos. As cores usadas na confecção de uma capa de revista e seu significado social podem ser usadas como exemplo dessa perspectiva. Na perspectiva Interpessoal, o modelo semiótico deve ser capaz de projetar relações entre o produtor, o sinal e o receptor do sinal. O modelo semiótico tem a função de representar uma relação social particular entre o produtor e o telespectador ou entre o leitor e o objeto representado. O olhar dos participantes representados e os ângulos podem ser usados como exemplo. Na perspectiva Textual, o modelo semiótico tem a capacidade de formar textos pela complexidade de sinais que se conectam interna e externamente ao contexto para o qual eles foram gerados. Essa perspectiva tem relação com a organização e distribuição dos elementos e inclui a relação entre Dado/Novo e Ideal/Real.

A composição que abrange os significados representacionais, interativos e composicionais da imagem é agrupada em três sistemas interrelacionados:

- (a) Valor da informação: colocação dos elementos (esquerda, direita, em cima, em baixo).
- (b) Saliência: os elementos atraem o público em diferentes graus (pano de fundo, frente, tamanho, contrastes de cor etc.).
- (c) Moldura: conexão de elementos na figura.

Kress e van Leeuwen (2006) lembram que, do ponto de vista da Semiótica Social, a verdade é construída pela semiose e surge a partir dos valores e crenças de um determinado grupo social que, por sua vez, comunica-se através dos graus de verdade ou inverdade de outros grupos sociais. O termo modalidade vem da linguística e se refere ao valor de verdade ou credibilidade de sentenças

a respeito do mundo. A modalidade é interpessoal, em vez de ideacional. Ela não expressa verdades absolutas ou inverdades, mas produz verdades compartilhadas entre grupos de leitores ou ouvintes que se distanciam de outros grupos.

O conceito de modalidade é essencial para a comunicação visual. As imagens podem representar pessoas como elas são na realidade ou não. Os julgamentos da modalidade são sociais, dependendo do que é considerado real em um grupo social para o qual a representação é primeiramente direcionada.

A realidade depende dos olhos de quem a vê, porém depende, também, de como é definida por um determinado grupo social. Do ponto de vista naturalista, ela está baseada no grau de correspondência entre a representação de um objeto e aquilo que ele realmente é a olho nu. O olho de quem vê é guiado por aspectos culturais em um determinado contexto.

As definições de realidade estão, por outro lado, ligadas às tecnologias de representação e reprodução. Hoje em dia é quase norma que preto e branco representam passado, sonhos e fantasias e tendem a ser de baixa modalidade. Kress e van Leeuwen ainda apontam para a existência da modalidade naturalista, que, segundo eles, representa a realidade com significado pejorativo e superficial. A modalidade abstrata é mais comum em visões científicas e arte moderna, representando a “essência” mais profundamente. Há ainda a modalidade tecnológica, que está relacionada à utilidade da imagem e mapas, e a modalidade sensorial, cuja base são os prazeres e desprazeres criados pelo visual, jogo de luzes e formas.

Os textos visuais, assim como os verbais, facilitam certos julgamentos de modalidade e resistem a outros. Se olharmos o processo pelo ponto de vista dos leitores, pode-se falar em dicas de modalidade, que incluem marcadores especializados e outras bases de julgamento, contando com um conjunto pequeno de significantes transparentes. Uma imagem detalhada ou densa pode conter realismo ou proximidade, tempo presente e factualidade. Uma imagem sem detalhes ou sem densidade pode ser irreal ou distante, possuir tempo passado e estar próxima de ficção.

Gêneros textuais diferentes, se classificados pelo tipo de mídia (revista em quadrinhos, desenhos, filmes, TV, pintura) ou conteúdo (faroeste, ficção científica, romance, notícias), estabelecem conjuntos específicos de marcadores de modalidade, havendo um valor geral de modalidade que age como base para o gênero. Tal base pode ser diferente para diferentes tipos de leitor e para diferentes textos, mas essas diferenças só adquirem significado a partir de suas relações com o valor central da modalidade do gênero.

A principal diferença entre as imagens em movimento e as paradas está no fato de que as primeiras conseguem reproduzir eventos sem Atores ou Metas. Um feixe de luz que atinge a água gera um processo puro, um movimento. Nas imagens em movimento, as relações sociais são representadas como dinâmicas, flexíveis e mutáveis.

No nível auditivo, a principal base teórica é oferecida pelo trabalho de van Leeuwen (1999). Em *Speech, Music, Sound*, van Leeuwen traz a integração dessas três modalidades para o foco da análise e fornece um vocabulário para sua descrição. Enquanto outros pesquisadores se concentram na função de suporte do som e da música no cinema, van Leeuwen aponta sua importância como recursos semióticos principais. Ele distingue seis domínios principais e como tais fatores desempenham um

papel importante na interação com outras modalidades: (a) perspectiva do som, (b) tempo e ritmo do som; (c) a interação de 'vozes' (por exemplo, revezando-se ou falando, cantando, tocando ou soando juntos de maneiras diferentes); (d) melodia; (e) qualidade de voz e (f) tempo, timbre e modalidade. Outras categorias identificadas por van Leeuwen, como a distinção entre as funções de apresentação e de representação do som ou sua capacidade de estabelecer relações sociais, também são importantes para esta análise.

Por outro lado, o conceito de saliência em nível auditivo também se mostra primordial para esta análise. Tseng (2013) aponta que a noção de saliência visual e seus diferentes fatores influenciaram a pesquisa sobre o significado visual. Conseqüentemente, van Leeuwen (1999) examina três estágios de saliência no nível auditivo: *figura*, *fundo* e *campo*. Esses três estágios são hierarquizados em termos de sua perspectiva:

Se um som ou grupo de sons é posicionado como Figura, ele é tratado como o som mais importante, o som com o qual o ouvinte deve se identificar e/ou reagir e/ou reagir. [...] Se um som ou grupo de sons é posicionado como Fundo ele é tratado ainda como parte do mundo social do ouvinte, mas apenas de uma forma mais periférica [...]. Se um som ou grupo de sons é posicionado como Campo, ele é tratado como existente, não no universo social do ouvinte, mas em seu mundo físico. (VAN LEEUWEN 1999: 23).

2. A textualidade fílmica

A noção de filme como texto¹ é uma concepção profundamente enraizada na teoria do cinema, perseguida desde seus primórdios. A busca por conexões significativas entre dispositivos fílmicos e as tentativas de delinear sistematicamente essas conexões sempre foram de interesse central na análise de filmes. Simultaneamente, as abordagens literárias muitas vezes serviram como base para análises da narrativa fílmica. Desse modo, a fonte primária de comparação entre filme e texto foi, e ainda é, a composição estrutural geral do filme, conforme já indicado acima. André Bazin, por exemplo, afirma que

Descobriu-se que o significado final do filme reside na ordem dos elementos muito mais do que em seu conteúdo objetivo. A substância da narrativa, seja qual for o realismo da imagem individual, nasce essencialmente dessas relações. (BAZIN, 1967: 25.)

Bordwell e Thompson (2001) acreditam que, por esse motivo, as questões relativas à noção de montagem e composição fílmica em geral sempre foram colocadas em primeiro plano na descrição, a fim de analisar a capacidade do filme de criar coerência no tempo e no espaço. A suposição geral de que o filme e a linguagem compartilham características relevantes de organização é uma das ideias inovadoras da teoria do cinema estabelecidas e seguidas ao longo dos anos. Com base nessa analogia, os primeiros teóricos do cinema, como Pudovkin (1926) e Eisenstein (1949), tentaram ilustrar as

¹ Noção priorizada por Wildfeuer (2014) e, também, contemplada neste artigo.

relações lógicas entre as tomadas e aplicar características linguísticas básicas, como a estrutura sintática, à análise cinematográfica. Um breve resumo do trabalho dos formalistas russos a esse respeito é dado, por exemplo, em Tseng (2009, 2013). Na década de 1960, principalmente, a tradição semiótica metziana ofereceu uma base nova e fortemente influenciada linguisticamente para a análise de filmes que, em primeiro lugar, incluía a questão de como o significado é criado em unidades maiores, ou seja, em diferentes cortes ou em todo o filme. Com base na distinção fundamental de 'langue', 'parole' e 'langage' introduzida por Saussure, Christian Metz propôs definir o filme como 'langage sans langue', ou seja, como um sistema de unidades grandes, mas sem quaisquer regras gramaticais ou sintáticas (METZ, 1974: 88). A ordenação dessas unidades maiores possibilitou, em sua opinião, manter o espaço e o tempo, e, assim, transportar a estrutura narrativa. Como Bateman e Schmidt apontam

A inteligibilidade manifesta do filme, não apenas no nível das imagens individuais, mas também nos níveis aparentemente convencionais de narração e narrativa, levou Metz a considerar a suposição básica de que o filme é feito exclusivamente de signos naturais infinitamente variáveis e insustentáveis. Ele concluiu que deveria haver algum outro nível de caracterização que forneceria as distinções formais necessárias para construir um código. Isso cobriria as opções significativas para a criação de um significado cinematográfico que parece ser regularmente empregado tanto pelos espectadores quanto pelos cineastas. (BATEMAN E SCHMIDT 2011: 102)

Para Wildfeuer (2014) um progresso particularmente relevante para a análise de filmes foi trazido da Linguística Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Multimodal e Semiótica Social, que são as teorias nas quais este artigo se ancora. As novas conquistas nessa direção fornecem ferramentas para analisar, não apenas como o significado no filme é criado em diferentes modos, mas também como essa construção de significado pode ser guiada e restringida por padrões textuais. São esses desdobramentos no domínio da semântica do discurso que permitem relançar a questão da textualidade fílmica em termos de uma semiótica linguística do cinema razoável e atualizada. Nessa perspectiva, a noção de filme como texto corresponde a uma perspectiva atual e baseada no pressuposto básico de que os textos hoje não são mais vistos como mensagens estáticas e exclusivamente verbais. Em vez disso, eles são discursos dinamicamente desdobráveis que devem ser analisados de acordo com sua incorporação contextual e suas funções sociais.

No entanto, eles também apresentam qualidades básicas de textos verbais tradicionais. Gunther Kress destaca os seguintes atributos para textos multimodais

Um texto é uma entidade semiótica multimodal, vista como 'tendo completude', por aqueles que se envolvem com ele. Seu sentido de completude se deriva de uma compreensão (compartilhada) das ocasiões sociais em que foi produzido, nas quais funciona ou às quais alude. O texto tem características de coesão interna e externa e, como uma entidade de significado integrada, de coerência (KRESS, 2010: 148)

Por isso, minha proposta é que o filme seja entendido como um texto multimodal que é significativamente estruturado por uma variedade de modos semióticos. Neste sentido, ele é um artefato dinâmico, mas formalmente confinado em ordem cronológica e linear, podendo possuir referências intertextuais de outros tipos de texto e produzir várias intenções comunicativas de acordo com o contexto.

Ambas as definições apontam para as qualidades de coerência e estrutura, que foram igualmente descritas como uma base importante para a interpretação de trechos de filmes. Isso remonta ao postulado geralmente aceito de que a coerência no discurso é uma condição *sine qua non*. É comumente assumido que sua ausência certamente levará a um mal-entendido do significado de qualquer texto.

Isso também contempla a questão de que o significado fílmico deve estar constantemente ligado ao seu contexto e ao conhecimento do destinatário sobre o mundo que deve ser ativado durante o processo de interpretação. Em geral, o espectador de um filme está bastante familiarizado com a maneira pela qual os filmes são criados e como expressam significado. Portanto, pode-se presumir que existe uma capacidade geral de compreensão de filmes que funciona em grande parte de forma semelhante à compreensão de textos verbais.

Sendo assim, a interpretação de textos, tanto para discursos verbais como fílmicos é, portanto, sempre um processo interativo no qual o destinatário tenta refletir conexões e ligações entre entidades a fim de ativar vários significados.

O grande número de abordagens que tratam de tópicos de coesão e coerência no discurso oferece caminhos para descrever e compreender a criação de conectividade discursiva por meio de relações estabelecidas dentro do texto. Coerência é, portanto, um dos termos que tem sido discutido de forma considerável na linguística. Segundo Lundquist (1989), a coerência é vista como um princípio geral na interpretação de todas as atividades humanas, sua construção e reconhecimento são atribuídos a processos de pensamento que se estabelecem por meio de inferências. Consequentemente, a coerência é, principalmente, uma representação mental atribuída a qualquer objeto por um receptor. Para o cinema, David Bordwell apontou esse processo de atribuir coerência ao texto da seguinte forma

Ao assistir um filme, o observador identifica certas pistas que o levam a executar muitas atividades inferenciais - que vão desde a atividade obrigatória e muito rápida de perceber o movimento aparente, até o processo mais "cognitivamente penetrável" de construir ligações entre cenas, dirigindo-se ao processo ainda mais aberto de atribuição de significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos, o espectador aplica estruturas de conhecimento às pistas que ele identifica dentro do filme. (BORDWELL, 1989: 3)

Na semântica do discurso, as conexões encontradas pelo destinatário são chamadas de relações retóricas ou de discurso, sendo definidas como os "movimentos de continuação coerentes" (HOBBS 1979: 68) e representando o que o receptor faz durante o processo de interpretação.

A compreensão e interpretação do filme é vista como uma questão de raciocínio inferencial sobre o conteúdo do filme, os eventos e os participantes envolvidos na história e sua inserção funcional e social no contexto. Sendo assim, o receptor tenta encontrar circunstâncias espaciais e temporais, bem como circunstâncias causais, dentro do filme e de sua história.

Bordwell (1989) identifica padrões significativos que explicam a construção de uma narrativa através da articulação dos eventos da história por montagens e cortes em um filme, levando o destinatário a construir certos padrões entre esses eventos. Esses são os padrões de tempo e espaço, bem como a lógica narrativa.

O padrão de tempo desempenha um papel central no filme, uma vez que o conteúdo fílmico se desdobra, frequentemente, em sucessão temporal. A informação espacial é frequentemente fornecida

adicionalmente, por exemplo, visualmente descrita na representação do cenário ou como inserções que fornecem localizações concretas. Finalmente, a lógica narrativa explora relações entre os eventos que são, segundo Bordwell, principalmente causais ou apresentam princípios comparativos mais abstratos.

Nesse sentido, Bateman e Schmidt apontam que esses padrões são qualidades intrínsecas da semântica do discurso e, portanto, qualidades de todos os discursos:

Qualquer modo semiótico fornece recursos para gerenciar o desenvolvimento textual ou 'desdobramento' de seus 'textos': esta é precisamente a função de uma semântica do discurso (BATEMAN; SCHMIDT, 2011: 118).

A narrativa é, portanto, um fenômeno discursivo capaz de organizar segmentos de um discurso e também de um filme em termos de seu desdobramento significativo. Consequentemente, ao usar a semântica do discurso como um ponto de partida para a análise do significado fílmico, tem-se em mente a formulação de uma estrutura de análise do discurso do filme que considere sua textualidade e as qualidades de coerência e estrutura, a fim de delinear como o espectador constrói a narrativa do filme como um princípio organizador de suas experiências.

3. A transcrição como recurso na análise da textualidade do discurso fílmico

Em oposição ao conteúdo das orações verbais, os recursos semióticos no texto fílmico não produzem predicados claros que retratam o conteúdo, mas têm o potencial de cumprir funções diferentes dependendo do contexto, segundo afirmam Kress e van Leeuwen (2001). O respectivo nível de representação que tais recursos ocupam em qualquer extrato particular deve ser interpretado em termos da intersemiose das modalidades. Os vários recursos semióticos operam intermodalmente, e é exatamente essa interação que produz as formas lógicas dos segmentos do discurso.

A base subjacente para a análise do vocabulário é a transcrição de cada extrato de filme ou cena a ser examinada. De acordo com Baldry e Thibault (2006), a transcrição e a análise estão intimamente relacionadas

A transcrição é uma forma de revelar tanto o uso de código de recursos semióticos quanto seu desdobramento dinâmico no tempo ao longo de caminhos ou trajetórias textualmente restritas. A análise sintetiza os resultados da transcrição para fundamentar afirmações sobre o significado textual... (BALDRY E THIBAUT 2006: xvi)

Nesse sentido, o método de transcrição já é parte essencial da análise do discurso fílmico, uma vez que ela pode indicar quais recursos semióticos individuais contribuem para o processo de construção de sentido e como eles se desdobram no tempo e no espaço no texto fílmico.

A 'unidade mínima' da transcrição é a tomada fílmica (shot) que é, de acordo com Bateman, "entendida fenomenologicamente/perceptivamente como o resultado aparente do funcionamento contínuo da câmera" (BATEMAN, 2007: 35). Embora, conforme Bateman (2007) aponta, a restrição ao

shot como uma unidade mínima seja claramente uma simplificação, ela é capaz de oferecer um recurso útil e suficiente para que os resultados sejam alcançados.

Por outro lado, o método de transcrição utilizado neste artigo busca retratar as principais modalidades de vídeo e áudio, ou seja, as respectivas tomadas de um lado e as partes correspondentes do nível auditivo, tais como voz (linguagem falada) e faixa de áudio, bem como música por outro. Essa diferenciação remonta a tipologias gerais de elementos fílmicos que vêm sendo feitas por diversos pesquisadores. Kracauer (2004), por exemplo, em seus estudos iniciais sobre cinema, distingue três tipos de modos relacionados: o comentário, que inclui declarações verbais e legendas ocasionais; os visuais, que apresentam a realidade da câmera; e o som, que são efeitos sonoros e música. Fledelius, por outro lado, prefere enumerar "uma gama de 'canais' de expressão paralelos" (Fledelius 1979: 50): canais de imagem, canais de texto, canais de comentário, canais de efeito acústico, etc.

Nesse sentido, Stoëckl (2004) oferece uma rede de modos, submodos e recursos de elementos fílmicos (e de TV) que proporcionam uma diferenciação mais detalhada dos elementos. No nível macro, ele distingue os dois canais sensoriais que foram descritos acima: nível visual e auditivo. O modo central do nível visual é a imagem, que possui duas variantes mediais: a imagem estática ou fixa e a imagem dinâmica e móvel. O nível auditivo tem som e música como modos principais. O modo de sobreposição em ambos os níveis é o da linguagem, que está disponível na forma escrita no nível visual e como fala nos níveis auditivos. Os efeitos visuais da câmera, como panorâmico e inclinação, são submodos da imagem dinâmica que são compostos por recursos como velocidade e qualidade.

4. A lógica da interpretação do discurso do filme

Tanto nas abordagens da semântica do discurso quanto na análise e interpretação de filmes, a noção de inferência desempenha um papel importante e a ideia de simplesmente decodificar a mensagem semiótica do filme não persiste mais. Em vez disso, "o código é suplementado e complementado pelas inferências" (TSENG, 2009: 3), a fim de ser capaz de relacionar os mecanismos técnicos à interpretação no contexto.

Asher e Lascarides (2003) formularam uma lógica de interpretação do discurso que leva em conta os princípios de abdução e raciocínio inferencial, ao mesmo tempo que inclui informações importantes do contexto e do conhecimento do mundo do destinatário, a fim de relacionar as qualidades textuais à atividade interpretativa do destinatário. Esses pesquisadores partem do pressuposto de que a plausibilidade do discurso se dá por sua coerência e estrutura e, ao mesmo tempo, indicam fatores capazes de interromper o fluxo/processo de interpretação.

A lógica de interpretação do discurso, proposta por Asher e Lascarides pode ser aplicada ao texto fílmico para delinear sua estrutura discursiva e as relações de discurso que as constroem. Em seu livro *Logics of Conversation* (2003), Asher e Lascarides fornecem um conjunto de relações discursivas que devem ser mantidas entre segmentos de qualquer discurso em um texto verbal por causa dos efeitos condicionais de verdade que elas têm sobre o discurso. Essas relações podem ser

refinadas para o discurso fílmico e isso leva à criação da Estrutura de Representação Discursiva Segmentada do Filme (ERDSF), que evidencia a sua coerência interna.

A coerência é vista como a qualidade textual que os destinatários visam fundamentalmente construir em sua interpretação. Para o cinema, pressupõe-se que a lógica da interpretação do discurso cinematográfico seja vista como estrutura analítica, fornecendo um conjunto de relações do discurso cinematográfico e princípios lógicos correspondentes que, juntos, fornecem evidências da coerência e da estrutura de um texto fílmico, resultando na atividade do destinatário de interpretar esse texto.

A estruturação textual desempenha um papel importante para o processo de interpretação. Por outro lado, como uma análise textual fílmica se baseia não apenas nos dispositivos técnicos inerentes ao filme, mas também se refere a fontes de conhecimento que acompanham o processo de interpretação, as análises do discurso fílmico podem revelar padrões semânticos e pragmáticos dentro do discurso fílmico, mas tais resultados podem sofrer variações, uma vez que o processo de inferência é baseado em interpretações dependentes do contexto real.

Para preencher a lacuna entre uma descrição básica dos dispositivos fílmicos, por um lado, e o processo interpretativo de inferir o potencial de significado do texto fílmico, por outro, leva-se em conta duas lógicas distintas em dois níveis diferentes:

(1) a *lógica do conteúdo informacional*, que se relaciona ao potencial de sentido do discurso, e

(2) a *lógica de construção* desse discurso. Essas duas lógicas serão descritas por meio das ferramentas analíticas para a análise de filmes.

A primeira lógica descreve como o conteúdo do discurso é transferido para formas lógicas por meio da semântica da linguagem formal. A segunda lógica apresenta como as relações do discurso são inferidas devido ao contexto particular e específico das fontes de conhecimento ativadas e consultadas para o processo de inferência.

Embora envolva uma parte considerável da linguística, a teoria semântica não lida apenas com dados linguísticos, mas também se preocupa com os significados não-verbais que estão ligados a um texto e que devem ser interpretados pelo destinatário.

Outra ideia básica é a noção de contexto e interpretação contextual. O significado no discurso geralmente tem um Potencial de Mudança de Contexto (PMC) (ASHER E LASCARIDES, 2003: 42), ou seja, o significado sentencial sempre deve ser analisado intersentencialmente, no contexto e em relação às informações adicionadas ao discurso que podem mudar interpretações anteriores. É, portanto, um processo relacional de construção de significado de interpretação que leva em conta a dinamicidade do discurso em desenvolvimento.

Portanto, pressupõe-se que o discurso fílmico pode ser organizado relacionando as representações de seus eventos com sua interpretação no contexto, enquanto se desdobra dinamicamente no espaço e no tempo.

Passo a seguir a uma análise das relações discursivas estabelecidas no texto fílmico.

5. As relações discursivas do cinema

Para Asher e Lascarides (2003) o seguinte conjunto experimental de relações de discurso do filme pode ser identificado

- A. *Narração*
- B. *Elaboração*
- C. *Explicação*
- D. *Resultado*
- E. *Pano de fundo*
- F. *Paralelo*
- G. *Contraste*

Este conjunto representa uma série de relações discursivas que foram previamente aplicadas ao discurso verbal. Segundo Asher e Lascarides (2003), as relações normalmente fazem parte de uma narrativa ou de um texto expositivo sendo, portanto, indicadas para descrever o potencial de criação de significado do discurso fílmico.

NARRAÇÃO: é válida se os constituintes expressam eventualidades que ocorrem em sequência. Ambas as eventualidades estão dispostas em uma continuidade temporal e espacial. No discurso verbal, os advérbios são necessários para a expressão da localização espaço-temporal. Esse não é o caso do discurso fílmico, uma vez que as informações sobre espaço e tempo podem ser expressas por segmentos de discurso não-verbal.

Isso tem impacto considerável no processo de inferência, uma vez que a restrição é menos específica que a do discurso verbal. Enquanto o discurso verbal exige informação adverbial explícita; no filme, essa informação deve ser construída por meio, por exemplo, do conteúdo semântico da imagem. As relações temporais podem então ser descritas por detalhes claros, como um relógio, por exemplo. Tais informações podem ser mais ou menos explícitas no contexto e, portanto, podem influenciar significativamente o processo de inferência.

Nos filmes, em certos casos, identificamos cortes entre planos que muitas vezes mantêm a consequência espaço-temporal e, portanto, criam uma certa continuidade que também é responsável pela interpretação do evento. Isso fornece evidências do poder da edição de continuidade fílmica que, de acordo com Bordwell e Thompson, “normalmente apresenta os eventos da história em uma ordem 1-2-3. [. . .]. Portanto, a sequência cronológica e a frequência um-para-um são os métodos padrão para lidar com a ordem e a frequência dentro do estilo de edição de continuidade”

(BORDWELL; THOMPSON 2001: 250). A consequência espaciotemporal para a narração no discurso fílmico, portanto, deve ser interpretada mais especificamente como uma sustentação entre dois eventos separados que podem ser ilustrados por tomadas individuais ou uma sequência de tomadas. Da mesma forma, é concebível que a relação se mantenha entre eventos dentro de um único plano que retrata ações diferentes.

Se o primeiro segmento do discurso ocasiona o segundo, uma relação de narração é normalmente inferida. Além disso, Asher e Lascarides (2003: 200) apontam que a narração indica "um plano ou uma sequência natural de eventos" de tal forma que eventos do tipo descrito por α levam a eventos do tipo descrito por β ".

ELABORAÇÃO: Uma relação de Elaboração implica "que os eventos descritos em π_2 descrevem em mais detalhes aqueles descritos em π_1 " (LASCARIDES E ASHER, 2007: 8). O efeito *part-of* é condição necessária para inferir uma relação de Elaboração: o evento descrito pela primeira eventualidade contém o evento da segunda eventualidade.

Por exemplo, a elaboração pode ser atingida pelo efeito de zoom no nível visual. Este efeito pode, por exemplo, ter a função de focar no segundo evento. Deve-se então supor que principalmente efeitos de câmera como o zoom ou uma mudança de perspectiva, que têm uma função específica no desdobramento da estrutura do discurso, preenchem a condição de Elaboração.

EXPLICAÇÃO: A Explicação é identificada como uma relação com fortes paralelos com a Elaboração. Em contraste com a Elaboração, que acarreta uma inclusão temporal, a Explicação requer uma sequência reversa das eventualidades. Para discursos como o cinema, cuja qualidade básica, entre outras, é a linearidade, isso é de considerável importância, uma vez que essa relação não inclui logicamente uma sequência temporal dos eventos na cronologia.

Sendo assim, a Explicação pode ser identificada quando o discurso dá evidências de que o segundo segmento causa o primeiro. A explicação é, portanto, inferida quando a interpretação do discurso permite uma conjunção razoável entre os seus segmentos.

RESULTADO: A relação inversa de Explicação é Resultado. Tal como na Explicação, a base subjacente a esta relação é uma causa que está ligada ao seu efeito. Asher e Lascarides (2003), não identificam condição temporal explícita dada para a relação, mas é evidente que a ordem das eventualidades aqui também é importante.

Um caso típico de tal relação no discurso fílmico é, por exemplo, a representação elíptica de processos de ação que não mostram todo o enredo, mas sim delineiam seu resultado em uma tomada final e frequentemente destacada. A violência no filme é frequentemente apresentada por eventos que estão relacionados dessa maneira, por exemplo, quando uma arma é visível em um evento e a próxima cena mostra uma pessoa morta. Quando o discurso evidencia uma razão de que a arma causa o assassinato, os eventos podem ser relacionados por uma causa-efeito.

PANO DE FUNDO: A relação *Pano de Fundo* apresenta fortes paralelos com a Narração. Ele impõe, por exemplo, a mesma consequência temporal. A relação se mantém caso um segmento do discurso forneça informações sobre o ambiente e as circunstâncias em torno da eventualidade.

No entanto, a relação requer um tópico comum em ambos os segmentos do discurso. Asher e Lascarides apontam que esses tópicos devem ser adicionados dentro do processo de construção da forma lógica do discurso. Asher e Lascarides fornecem a seguinte descrição

Esta relação se mantém sempre que um constituinte fornece informações sobre o estado de coisas circundantes em que ocorreu a eventualidade... (ASHER E LASCARIDES, 2003: 460)

O segmento de discurso definido como o não-estado, portanto, indica informações sobre o ambiente do primeiro estado ou evento, mas não representa ele próprio um estado. Em contraste com a Elaboração, o Pano de Fundo não especifica o evento anterior ou fornece informações mais detalhadas, mas destaca informações menos importantes sobre os arredores.

PARALELO: Paralelo e Contraste são relações de estruturação típicas do texto. Ambas as relações requerem que as estruturas de discurso dos respectivos segmentos sejam semelhantes. No caso de Paralelo, as estruturas também devem ser semanticamente semelhantes e “deve haver um tema comum entre elas. Quanto mais informativo for o tema comum, melhor será a relação paralela” (ASHER; LASCARIDES 2003: 465).

CONTRASTE: A segunda relação de estruturação do texto discutida por Asher e Lascarides é o Contraste. É diferente de Paralelo por requerer dissimilaridade semântica, mas também precisa de similaridade estrutural, o que gera temas contrastantes. Esses temas contrastantes podem ser resumidos como dissimilaridade semântica.

Palavras-chave como “mas” ou “embora”, que são usadas para tais relações no discurso verbal, expressam claramente a antítese ou oposição necessária. No entanto, no discurso fílmico, essas palavras-chave, na maioria dos casos, não estão disponíveis. Em vez disso, temas contrastantes são transmitidos de forma não-verbal; eles devem ser inferidos como eventualidades em cada evento.

6. Análise dos dados

6.1 O filme *Coringa*

Coringa (título original: *Joker*) é um filme norte-americano enquadrado na categoria de suspense psicológico, de 2019, dirigido por Todd Phillips. Baseado no personagem de mesmo nome da DC Comics, o filme é estrelado por Joaquin Phoenix como o *Coringa*. O filme é ambientado em 1981 e focaliza na história de Arthur Fleck, um comediante de *stand-up* fracassado, que é levado à loucura e se envolve em uma vida de crimes e caos em Gotham City.

Na história, Arthur Fleck é um homem que sofre de um problema neurológico que faz com que ele ria em momentos inapropriados e, por isso, visita regularmente um serviço de assistência social para adquirir remédios. Ele trabalha como palhaço prestando serviços para terceiros, enquanto mora com sua mãe, Penny, em Gotham City. Arthur se relaciona com poucas pessoas até conhecer Sophie, uma mãe solteira que vive no mesmo prédio que ele, a quem ele convida para conhecer seu outro trabalho como comediante de *stand-up*.

Depois que um grupo de delinquentes o atacam em um beco, um colega de trabalho de Arthur lhe empresta uma arma para sua proteção. Porém, durante uma apresentação em um hospital para entreter crianças doentes, a arma cai do seu bolso e Arthur é demitido. Voltando para casa de metrô, ele é agredido por três executivos da *Wayne Enterprises* após estes pensarem que ele estava debochando da tentativa de assédio deles a uma mulher. Ele atira nos dois primeiros em autodefesa e persegue e executa o terceiro. Os assassinatos geram uma série de protestos contra os ricos de Gotham em que os manifestantes se fantasiam de palhaços tal como o assassino não identificado.

6.2 A sequência analisada

Isolado em seu apartamento, Arthur ignora as ligações da polícia quando, inesperadamente, recebe a proposta de aparecer no programa de Murray por causa da popularidade dos vídeos gravados durante as tentativas de se tornar um comediante de sucesso.

Antes de o programa entrar no ar, Arthur pede a Murray que o apresente como "Coringa", uma referência ao deboche do próprio apresentador quando o vídeo de Arthur foi apresentado. Bem recebido no início, Arthur passa a contar piadas mórbidas, assume o assassinato dos homens no trem e expressa sua raiva sobre o deboche de Murray e sobre como a sociedade trata pessoas como ele. Murray sente raiva dele e confronta-o, dizendo que ele também é uma pessoa ruim por ter matado os três jovens e ter colocado a cidade em alvoroço por conta disso. Ele então mata Murray e é preso. A sequência analisada se releva importante e primordial para filme como um todo pelo caráter social e político nela contido, sendo essa uma das razões pelas quais ela foi escolhida para esta análise.

6.3 Categorias de Análise

As análises da sequência de cenas (duração de 1:15) do filme *Coringa* não irão se iniciar a partir da transcrição das cenas, tendo enfatizado a análise de três elementos essenciais: a linguagem falada, o áudio e a música. Em seguida, as imagens também serão analisadas, levando em consideração os aspectos multimodais através da perspectiva representacional, interativa e composicional. Neste caso, incorpora-se também os elementos analisados na transição, com o intuito de averiguar como as imagens se unem a eles na busca de criar um todo coerente e coeso. Por fim, procederei a análise das relações discursivas presentes na sequência em análise. Durante todo o processo será considerado ainda o papel das inferências para a compreensão do espectador acerca da sequência de cenas

em análise e do filme como um todo, relacionando-os às discussões, ideologias e problemas do mundo real. Os passos analíticos podem ser resumidos no quadro 1.

Categorias	
1	Transcrição das cenas: língua /fala, áudio e música
2	Análise Multimodal: perspectiva representacional, interativa e composicional
3	Relações discursivas no discurso fílmico

QUADRO 1 – Categorias de análise
 Fonte: elaborado pelo autor

6.4 As análises

	Cena	Linguagem falada	Áudio	Música
1	 Joker: ...killed those three Wall Street guys.	...(eu) matei aqueles três rapazes de Wall Street.	Sussurros e suspiros da plateia do programa de Murray.	-----
2	 Murray: Okay, I'm waiting for the punchline.	Ok. Estou esperando pela piada.	-----	-----
3	 It's not a joke.	Não é piada.	Murmúrios	-----

4		<p>Você não fala sério, não é? Você está dizendo que matou aqueles três jovens no metrô?</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
5		<p>Hm-Hmmm</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
6		<p>E por que deveríamos acreditar em você?</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
7		<p>Eu não tenho nada a perder.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
8		<p>Nada mais me machuca.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>

9	 <p>[Chuckles] My life is nothing but a comedy.</p>	<p>Minha vida é nada além de uma comédia.</p>	<p>Risos e vaias.</p>	<p>-----</p>
10	 <p>Let me get this straight. You think that killing those guys is funny?</p>	<p>Deixe ver se entendi: você acha que matar aqueles rapazes é engraçado.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
11	 <p>I do.</p>	<p>Eu acho.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
12	 <p>And I'm tired of pretending it's not.</p>	<p>E estou cansado de fingir que não é.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>

13		Comédia é subjetivo, Murray. Não é isso que dizem?	-----	-----
14		Todos vocês...o sistema que sabe tudo...você decide o que é certo ou errado...	-----	Música de suspense ao fundo.
15		Da mesma forma que decidem o que é engraçado ou não.	-----	Música de suspense ao fundo.

QUADRO 2 – Análise fílmica
 Fonte: Elaborado pelo autor

Pode-se identificar que a sequência de cenas de 01 até 13 mostra os participantes do evento discursivo (o Coringa e Murray) a partir de uma distância íntima (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), até os ombros, escondendo os detalhes do cenário ao seu redor. Ao mesmo tempo, dependendo do grau de importância do que cada participante diz, o outro participante é desfocado da cena, atribuindo destaque ao falante e unindo as técnicas de câmera com a linguagem falada na busca de orientar e direcionar a atenção do espectador. Neste sentido, recorro a Bateman e Schmidt (2011) que ressaltam que nesse tipo de composição não pode ser considerado apenas o design audiovisual do filme. Por outro lado, o processo de orientação do espectador é a lógica textual do filme, que se baseia em inferências que o destinatário extrai do conteúdo e contexto multimodal em função de seu mundo real e do conhecimento das técnicas cinematográficas e demais fontes de informação.

Os ângulos e olhares dos participantes agem como elementos interativos. No caso das cenas 1 até 13, o espectador é convidado a adentrar o estúdio fictício onde o programa de Murray é gravado e a participar de cena. Tanto o Coringa quanto Murray se dirigem à plateia presente no programa, mas nunca ao espectador real. As imagens são densas e isso indica, conforme apontam Kress e van Leeuwen (2006), realismo, tempo presente e factualidade.

Já a cena 14 se difere das demais pelo fato de o Coringa se dirigir à plateia do programa de forma mais específica e, neste momento, os recursos de câmera, a linguagem falada e a música de fundo corroboram para que o espectador entenda a importância da mudança de enquadramento. Neste ponto, identificamos ainda que os recursos usados no discurso fílmico levam o espectador a inferir que o Coringa está, também, interagindo e estabelecendo um diálogo com a sociedade em geral. Segundo Bordwell (1989), ao assistir a um filme, o observador identifica certas pistas que o levam a executar muitas atividades inferenciais - que vão desde a atividade obrigatória e muito rápida de perceber o movimento aparente, até o processo mais “cognitivamente penetrável” de construir ligações entre cenas, dirigindo-se ao processo ainda mais aberto de atribuição de significados abstratos ao filme.

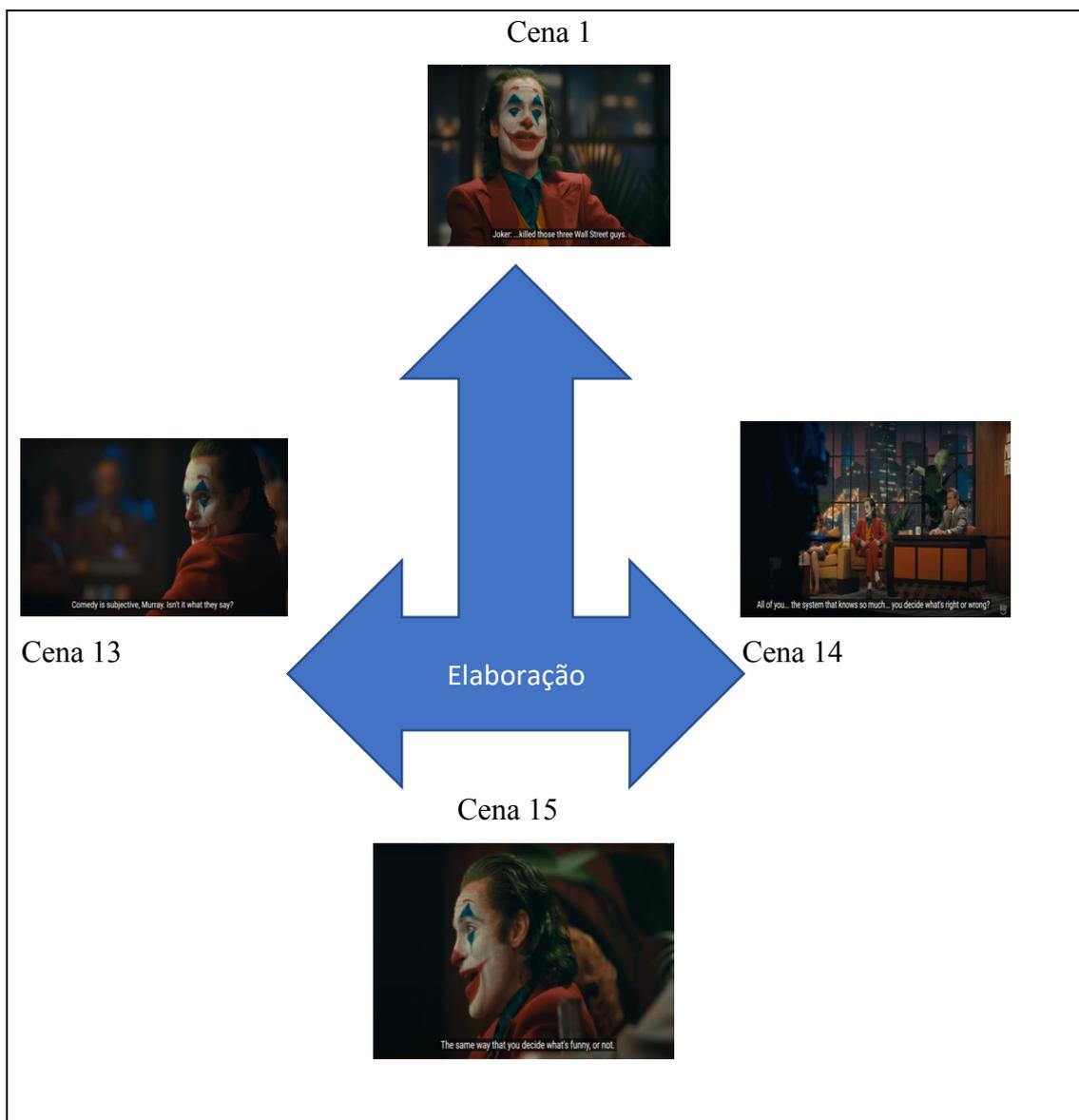
Na cena 15, retoma-se o enquadramento das cenas 1-13, mas o Coringa permanece em seu diálogo com a plateia, estabelecendo um discurso que demonstra a intolerância da sociedade e seu caráter coercitivo em estabelecer regras e tentar enquadrar os indivíduos a partir de concepção de uma minoria que decide o que é certo ou errado. Neste sentido, as cenas 14 e 15 reforçam o discurso social da busca por aceitação.

Já nas relações discursivas presentes na sequência em análise, quatro delas merecem destaque: narração, pano de fundo, paralelo e elaboração. Em primeiro lugar, identifica-se uma relação de narração pelo fato de os eventos ocorrerem em sequência, havendo continuidade temporal e espacial. Isso nos remete às análises de Bordwell e Thompson (2001) que enfatizam que a sequência cronológica e a frequência um-para-um são os métodos padrão para lidar com a ordem e a frequência dentro do estilo de edição de continuidade. Nos filmes, os cortes entre planos que muitas vezes mantêm a consequência espaço-temporal e, portanto, criam uma certa continuidade que também é responsável pela interpretação do evento.

Em seguida identifica-se a importância do pano de fundo, pois o segmento discursivo analisado fornece informações sobre o ambiente e as circunstâncias do entorno. Neste caso, o pano de fundo para as eventualidades é extremamente relevante: um programa de auditório que tem o poder de levar a mensagem do Coringa adiante.

Há ainda duas outras relações discursivas importantes na sequência de cenas analisadas: paralelo e elaboração. No primeiro caso, identifica-se que as cenas de 1 a 13 apresentam um tema comum e uma composição semelhante, sendo consideradas paralelas. Já a cena 14 mostra uma mudança de perspectiva e passa a mostrar a interação do Coringa, de forma mais detalhada, com o público ao seu redor. O auditório do programa de Murray sempre fora parte da sequência (efeito *part-of*) mas foi enfatizado no momento específico, levando à identificação de relação de elaboração.

Na cena 15, retoma-se à composição detectada nas cenas 1-13, retornando-se ao paralelismo. A relação entre paralelismo e elaboração das cenas 1-14 pode ser resumida da seguinte forma:



QUADRO 3 – As relações discursivas nos filmes

Fonte: Elaborado pelo autor

A análise da sequência escolhida, portanto, não só fornece um exame detalhado da composição intersemiótica desse discurso e sua construção de significado, mas também permite a consideração de especificidades fílmicas que podem, pelo menos em parte, ser analisadas com ferramentas linguísticas. Sua composição textual e discursiva pode, então, apoiar interpretações em um nível mais alto, por exemplo, no que diz respeito a valores simbólicos

Considerações finais

Este artigo teve como principal objetivo estabelecer uma proposta de análise de filmes baseada em uma perspectiva textual-linguística multimodal. Para isso, foi escolhida uma sequência de cenas do filme *Coringa*, de 2019, e a análise se apoiou em três patamares principais: transcrição das cenas, análise das imagens pelo viés da multimodalidade e identificação das relações discursivas presentes na sequência.

A transcrição das cenas priorizou três elementos essenciais: linguagem falada, áudio e músicas. Foi constatado que a união desses três elementos contribui de forma decisiva para a compreensão das cenas e do filme como um todo coerente. Por outro lado, a análise multimodal das imagens revelou que técnicas como distanciamento dos participantes, ângulos de enquadramento e olhares entre os participantes foram combinadas com outras técnicas específicas do universo cinematográfico, como o ato de desfocar um participante, na busca de atribuir destaque ao que está sendo dito ou feito e atrair a atenção dos espectadores, direcionando seu entendimento e análise. Já a análise das relações discursivas identificou pelos menos quatro relações na sequência em análise (narração, pano de fundo, paralelo e elaboração), que juntas serviram para enfatizar a continuidade temporal e espacial da sequência, fornecer informações sobre o ambiente em que as eventualidades ocorrem, mostrar a semelhança entre cenas e detalhar participantes e situações com o intuito de transmitir significados e construir elos de coesão entre as cenas que formam o filme.

Ficou constatado ainda que a interpretação do texto fílmico é um processo ativo de construção de significado relacional e de inferências de seu conteúdo proposicional em termos de suposições e hipóteses, que o destinatário faz de acordo com as pistas concretas no texto.

REFERÊNCIAS

- ASHER, N; LASCARIDES, A. *Logics of Conversation*. Cambridge University Press. 2003.
- BALDRY, A. P; THIBAUT, P. *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook*. Equinox. 2006.
- BATEMAN, J. A. *Towards a Grande Paradigmatique of Film: Christian Metz Reloaded*. *Semiotica*. 13-64. 2007.
- BATEMAN, J. A. *Filmische Textualität jenseits der narrativen Instanz*. In J. Bateman, M. Kepser and M. Kuhn, eds., *Film, Text, Kultur. Beitrage zur Textualität des Films*, Ed. Schuren, pp. 88-138. 2013.
- BATEMAN, J. A; RONDHUIS, K. *Coherence Relations: Towards a General Specification*. In. *Discourse Processes*, 24, 3-49. 1997.
- BATEMAN, J. A; SCHMIDT, K.H. *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. Routledge. 2011.
- BAZIN, A. *What Is Cinema*. Essays selected and translated by Hugh Gray. University of California Press. 1967.
- BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. Routledge. 1985.

BORDWELL, D. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press. 1989.

BORDWELL, D. Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling, in M.L. Ryan, ed. *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press, pp. 203–219. 2004.

BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. University of California Press. 2006.

BORDWELL, D. *Poetics of Cinema*. Ed. Taylor & Francis Group. 2008.

BORDWELL, D. Cognitive Theory. In P. Livingston and C. Plantinga, eds. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, pp. 356–367. 2009.

BORDWELL, D; STAIGER, J; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Ed. Routledge & Kegan Paul. 1985.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. Ed McGraw Hill. 2001.

EISENSTEIN, S. Film Form. In. *Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. Harvest Book. 1949.

FORCEVILLE, C. J. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. In. *Journal of Pragmatics*, 39(6), 1235–1238. 2007.

HALLIDAY, M. A. K. *Language and a Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

HALLIDAY, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1994. HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An Introduction to Functional Grammar*. 3. ed. London: Ed. Arnold, 2004.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An Introduction to Functional Grammar*. 4. ed. New York: Ed. Routledge, 2013.

HARRIS, Z. *Discourse Analysis*. In. *Language*, 28, 1–30. 1952.

HOBBS, J. R. *Coherence and Coreference*. In. *Cognitive Science*, 3(1), 67–82. 1979.

HOBBS, J. R. *Literature and Cognition*, Lecture Notes. 1990.

JEWITT, C. *The Routledge Handbook of Multimodality*. Ed. Routledge. 2009.

KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press .2004.

KRESS, G. *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Ed. Routledge. 2010.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Ed. Routledge. 1996.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Ed. Arnold. 2001.

LASCARIDES, A; ASHER, N. *Temporal Interpretation, Discourse Relations and Common-Sense Entailments*. 1991.
Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF00986208>. Acesso: 18 nov. 2020.

- LASCARIDES, A; ASHER, N. *Segmented Discourse Representation Theory: Dynamic Semantics with Discourse Structure*. In H. Bunt and R. Muskens, eds. *Computing Meaning: Volume 3*, Kluwer Academic Publishers, pp. 87–124. 2007.
- LUNDQUIST, L. *Coherence in Scientific Texts*. In W. Heydrich, F. Neubauer, J. S. Petofi and E. Sozer, eds., *Connexity and Coherence. Analysis of Text and Discourse*, de Gruyter, pp. 122–149. 1989.
- METZ, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Ed. University of Chicago Press. 1974.
- METZ, C. *The Impersonal Enunciation, or the Site of Film*. In W. Buckland, ed., *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Ed. Amsterdam University Press, pp. 140–163. 1995.
- O'HALLORAN, K. *Interdependence, Interaction and Metaphor in MultiSemiotic Texts*. In. *Social Semiotics*, 9(3), 317–354. 1999.
- O'HALLORAN, K. *Visual Semiosis in Film*. In K. O'Halloran, ed., *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*. Ed. Continuum, pp. 109–130. 2004.
- PEIRCE, C. S., HARTSHORNE, C; WEISS, P. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. Belknap Press of Harvard University Press. 1979.
- PUDOVKIN, V. *Film Technique and Film Acting*. Ed. Bonanza Books. Republished by Grove, New York, (1926) 1960.
- STOCKL, H. (2004), *In Between Modes. Language and Image in Printed Media*. In E. Ventola, C. Charles and M. Kaltenbacher, eds., *Perspectives on Multimodality*. Ed. Benjamins, pp. 9–30. 2004.
- TSENG, C. *Cohesion in Film and the Construction of Filmic Thematic Configuration: A Functional Perspective*. PhD thesis, University of Bremen. 2009.
- TSENG, C. *Cohesion in Film: Tracking Film Elements*. Ed. Palgrave Macmillan. London. 2013.
- TSENG, C; BATEMAN, J. A. *Chain and Choice in Film Narrative: An Analysis of Multimodal Narrative Construction in The Fountain*. In C. Hoffmann, ed., *Narrative Revisited: Telling a Story in the Age of New, Multimodal Media*. Ed. John Benjamins, pp. 213–244. 2010.
- TSENG, C; BATEMAN, J. A. *Multimodal Narrative Construction*. In. *Christopher Nolan's Memento. A Description of Analytic Method*. *Journal of Visual Communication*, 11(1), 91–119. 2012.
- VAN DIJK, T. *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. Ed. Gruyter. 1985.
- VAN LEEUWEN, T. *Conjunctive Structure in Documentary Film and Television*. Ed. Continuum, 5(1), 76–114. 1991.
- VAN LEEUWEN, T. *Moving English: The Visual Language of Film*. In S. Goodman and D. Graddol, eds. *Redesigning English—New Texts, New Identities*. Ed. Routledge, pp. 81–105. 1996.
- VAN LEEUWEN, T. *Speech, Music, Sound*. Ed. Macmillan Palgrave. London. 1999.
- VAN LEEUWEN, T. *Introducing Social Semiotics*. Ed. Routledge. NY. 2005.
- WIKIPEDIA: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joker_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joker_(filme)) . Acesso: 16. jan. 2021.

WILDFEUER, J. *More than WORDS: Semantic Continuity in Moving Images*. In. Online Magazine of the Visual Narrative, 13(4), 181-203. 2012.

WILDFEUER, J. *Der Film als Text. Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht*. In J. Bateman, M. Kepser and M. Kuhn, eds. *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*, Schüren, pp. 32-57. 2013.

WILDFEUER, J. *Film Discourse interpretation: towards a new paradigm for multimodal film analysis*. Ed. Routledge. New York. 2014.