

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO (UFMA)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS (CCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PGLetras)
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

LAÍS DE PAULA FREITAS CARVALHÊDO NOGUEIRA

GESTO E METÁFORA NO CINEMA: Uma análise cognitiva de *Boi de Lágrimas* de
Frederico Machado

SÃO LUÍS - MA

2025

LAÍS DE PAULA FREITAS CARVALHÊDO NOGUEIRA

GESTO E METÁFORA NO CINEMA: Uma análise cognitiva de *Boi de Lágrimas* de Frederico Machado

Texto apresentado para defesa da dissertação de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão.

Área do conhecimento: Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Descrição e análise linguística do Português brasileiro e de outras línguas naturais.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Carneiro Fontenelle

SÃO LUÍS - MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Nogueira, Laís de Paula Freitas Carvalhedeo.

GESTO E METÁFORA NO CINEMA: : uma análise cognitiva de
Boi de Lágrimas de Frederico Machado / Laís de Paula
Freitas Carvalhedeo Nogueira. - 2025.

93 p.

Orientador(a): Monica Fontenelle Carneiro.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Gesto. 2. Metáfora. 3. Multimodalidade. 4.
Cinema. I. Carneiro, Monica Fontenelle. II. Título.

GESTO E METÁFORA NO CINEMA: Uma análise cognitiva de *Boi de Lágrimas* de
Frederico Machado

LAÍS DE PAULA FREITAS CARVALHÊDO NOGUEIRA

Banca Examinadora

Membros titulares

Aprovado em: __/__/__

Profa. Dra. Mônica Carneiro Fontenelle - UFMA
(Orientadora)

Prof. Dr. Tiago de Aguiar Rodrigues - UFPB
(Examinador externo)

Prof. Dra. Claudiene Diniz Da Silva - UEMA
(Examinador externo)

Prof. Dra. Sonia Maria Correa Pereira Mugschl - UFMA
(Examinador interno)

**À menina que fui.
À mulher que minha filha se tornará.**

Para que jamais esqueçamos
que muito podemos, na nossa pequenez,
pela imensurável grandeza de Deus.

AGRADECIMENTOS

O mestrado sempre foi um sonho, mas trilhar este caminho esteve longe de ser fácil. Foi uma jornada marcada por desafios, renúncias, cansaço e incontáveis momentos em que prosseguir exigiu mais do que determinação: foi preciso coragem, resiliência e, sobretudo, fé. Fé para acreditar que, mesmo quando tudo parecia difícil demais, haveria força suficiente para seguir adiante. Chegar até aqui carrega, portanto, o peso das dificuldades, mas também a beleza da superação e da graça que me sustentou em cada etapa desta caminhada em que nunca estive sozinha.

Diante disso, em primeiro lugar, agradeço à Deus que não permitiu que meu sonho me matasse, mas, ao contrário, soprou vida em meio a todo o caos. Meu Aba, eu te amo.

À minha grande família, pelo apoio incondicional, expresso minha gratidão, em especial ao meu marido, meu principal incentivador, que foi força, acolhimento e segurança nos dias mais difíceis; à minha mãe Helena e à minha irmã Malena, que, com amor e humor, se fazem presentes para mim e para minhas crianças sempre que precisamos; minha irmã Mahelly por todas as orações; às minhas cunhadas, Roberta e Roseane, que tantas vezes cuidaram dos meus filhos como se fossem seus, permitindo que eu pudesse me dedicar aos estudos; e à Tissiana Carvalhêdo, minha prima querida, por toda a orientação, apoio e por tantas vezes ter dedicado seu tempo como doutoranda, pausando os próprios estudos, para me encorajar, dar ânimo e suporte.

Às queridas doutoras Andreza Luana e Maysa Oliveira que caminham comigo desde a seleção. Sou imensamente grata pelos conselhos e orientações. Sem vocês, essa aventura talvez nem tivesse começado.

Aos amigos-irmãos, Geraldo e Letícia, que mesmo distantes fisicamente, são doses diárias de alegria e amizade para mim.

À minha igreja, na pessoa da pastora Licianne Menezes, que tantas vezes orou por mim antes das provas e celebrou comigo cada conquista.

Aos queridos amigos que a UFMA me presenteou, em especial Henrique Adriano e Laize, com quem tanto compartilhei o dia a dia da pós-graduação — as leituras, os trabalhos, as reflexões, o cansaço e as dificuldades, mas também as alegrias, o incentivo mútuo e a leveza que só a amizade verdadeira é capaz de proporcionar em meio a uma caminhada tão desafiadora.

Aos colegas e gestores das escolas onde atuo, minha sincera gratidão pelo apoio nos dias de ausência, pela compreensão, pela parceria e pela amizade que, de tantas formas, fizeram diferença ao longo dessa jornada. Em especial, à coordenadora Walnice Cutrim, que, além de grande amiga, foi apoio constante, oferecendo incentivo, acolhimento e generosidade em cada etapa desse percurso.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA, o PGLetras, expresso minha gratidão, em especial às professoras Prof.^a Dr.^a Georgiana Márcia e Prof.^a Dr.^a Theciana Silveira, que, mesmo atuando em uma área diferente da minha pesquisa, foram atenciosas e essenciais na minha formação como pesquisadora. Registro, ainda, minha profunda admiração por suas trajetórias e pela contribuição que oferecem ao programa e à formação de tantos pesquisadores.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Monica Fontenelle Carneiro, pessoa tão querida, pelo trato humano, pela partilha, pelos conselhos e orientações. Muito Obrigada!

*“Ainda que a morte me assale com a frustração que invade
Não enterrarei meus talentos no campo dos covardes
Porque o medo me impede de lutar
Mas eu acordo a minha alma todo dia pra sonhar”*

Felipe Vilela (2018) In: Frequência

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a linguagem gestual no cinema aliada aos demais elementos cinematográficos como cenário e enquadramento, com foco na sua capacidade de construir significados metafóricos. Para tanto, ancoramo-nos nos pressupostos da Linguística Cognitiva, especialmente nas teorias da metáfora conceitual de Lakoff e Johnson (1980) e Kövecses (2010), e da cognição incorporada, que apresentam a centralidade da experiência corporal na formação do pensamento. Este estudo também dialoga com as teorias do gesto sob a ótica de McNeill (2005), Cienki e Müller (2008), Avelar (2013;2016;2017) e com as teorias do cinema de Elsaesser e Hagener (2018) e Bordwell e Thompson (2013), além das reflexões de Mauss (2003) sobre as técnicas corporais, a fim de explorar os gestos no cinema não apenas como reforços visuais da fala, mas como elementos capazes de veicular e construir sentidos metafóricos de forma independente ou complementar à linguagem verbal. A análise tem como objeto o filme *Boi de Lágrimas*, de Frederico Machado, buscando identificar e interpretar as metáforas multimodais que emergem dos gestos dos personagens e de sua relação com os recursos visuais da mise-en-scène. O objetivo é compreender como as expressões corporais, em interação com os enquadramentos, estruturam dualidades conceituais como opressão x resistência e silenciamento x manifestação, revelando o gesto como signo político e social. Ao destacar a potência expressiva da linguagem cinematográfica para além da palavra oral, esta pesquisa contribui para a compreensão do cinema como um sistema multimodal integrado, em que a articulação entre gesto, corpo e cognição do espectador intensifica a crítica política da obra.

Palavras-chave: Gesto; Metáfora; Multimodalidade; Cinema.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate gestural language in cinema in articulation with other cinematographic elements such as setting and framing, focusing on its capacity to construct metaphorical meanings. To this end, it is grounded in the assumptions of Cognitive Linguistics, especially the theories of conceptual metaphor by Lakoff and Johnson (1980) and Kövecses (2010), and embodied cognition, which emphasize the centrality of bodily experience in the formation of thought. This study also engages with gesture theories from the perspective of McNeill (2005), Cienki and Müller (2008), Avelar (2013; 2016; 2017), and with film theories by Elsaesser and Hagener (2018) and Bordwell and Thompson (2013), as well as Mauss's (2003) reflections on bodily techniques, in order to explore gestures in cinema not merely as visual reinforcements of speech but as elements capable of conveying and constructing metaphorical meanings independently or in complement to verbal language. The analysis focuses on the film *Boi de Lágrimas*, by Frederico Machado, seeking to identify and interpret multimodal metaphors that emerge from the characters' gestures and their relation to the visual resources of the mise-en-scène. The objective is to understand how bodily expressions, in interaction with framing, structure conceptual dualities such as oppression vs. resistance and silencing vs. manifestation, revealing gesture as a political and social sign. By highlighting the expressive power of cinematic language beyond the spoken word, this research contributes to the understanding of cinema as an integrated multimodal system, in which the articulation between gesture, body, and the spectator's cognition intensifies the film's political critique.

Keywords: Gesture; Metaphor; Multimodality; Cinema.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo investigar el lenguaje gestual en el cine en articulación con otros elementos cinematográficos como el escenario y el encuadre, centrándose en su capacidad de construir significados metafóricos. Para ello, se fundamenta en los supuestos de la Lingüística Cognitiva, en especial en las teorías de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980) y Kövecses (2010), y en la cognición incorporada, que destacan la centralidad de la experiencia corporal en la formación del pensamiento. Este estudio también dialoga con las teorías del gesto desde la perspectiva de McNeill (2005), Cienki y Müller (2008), Avelar (2013; 2016; 2017) y con las teorías del cine de Elsaesser y Hagener (2018) y Bordwell y Thompson (2013), además de las reflexiones de Mauss (2003) sobre las técnicas corporales, con el fin de explorar los gestos en el cine no solo como refuerzos visuales del habla, sino como elementos capaces de vehicular y construir significados metafóricos de manera independiente o complementaria al lenguaje verbal. El análisis se centra en la película *Boi de Lágrimas*, de Frederico Machado, buscando identificar e interpretar las metáforas multimodales que emergen de los gestos de los personajes y de su relación con los recursos visuales de la mise-en-scène. El objetivo es comprender cómo las expresiones corporales, en interacción con los encuadres, estructuran dualidades conceptuales como opresión vs. resistencia y silenciamiento vs. manifestación, revelando el gesto como signo político y social. Al resaltar el poder expresivo del lenguaje cinematográfico más allá de la palabra oral, esta investigación contribuye a la comprensión del cine como un sistema multimodal integrado, en el que la articulación entre gesto, cuerpo y cognición del espectador intensifica la crítica política de la obra.

Palabras clave: Gesto; Metáfora; Multimodalidad; Cine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Evento do Doramelizando em São Luís - MA	25
Figura 2 - Cena emblemática, em que Don Corleone acaricia seu gato	29
Figura 3 - Dr. Garra segura carinhosamente seu gato	30
Figura 4 - Cena do filme Lost in translation (2023)	32
Figura 5 - Personagem “o pai” sentado, em silêncio, no interior da casa (Min. 12:20, 12:21)	48
Figura 6 - Percurso analítico da análise do gesto na Linguística Cognitiva	60
Figura 7 - Personagem “o pai” segura o terço em gesto de tensão e recolhimento, durante as notícias sobre as manifestações (Min. 36: 53)	61
Figura 8 - Personagem "o pai" em silêncio, no interior da casa, olhando para janela (Min. 13:08)	63
Figura 9 - Janela alta e distante, único freixo de luz que ilumina o ambiente escuro (Min. 13:12)	63
Figura 10 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa (Min. 11:51)	65
Figura 11 - Formigas em uma formigueira, frames do prólogo do filme (Min 05:59, 06:12)	70
Figura 12 - Personagem “o pai” em sentado em uma rede, em silêncio, no interior da casa (Min 05:59)	71
Figura 13 - Personagem “o pai” sentado no sofá, enquanto ouve o noticiário, no interior da casa (Min 34:01)	72
Figura 14 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa – representação da opressão – (Min 32:06)	73
Figura 15 - Personagem “a filha” em posição ereta, com braços apoiados na janela, olhando para o exterior da casa (Min. 15:19)	75
Figura 16 - Personagem “a filha” recolhendo roupas no varal (Min. 14:01)	78
Figura 17 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa – representação da opressão – (Min 49:52)	80
Figura 18 - Personagem “a filha” em close up, gritando e levantando os braços numa manifestação pública (Min. 27:17, 27:18)	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Etapas do procedimento analítico para identificação e interpretação das metáforas gestuais e multimodais no filme Boi de Lágrimas	59
Quadro 2 - Especificação da metáfora conceptual “A OPRESSÃO É PESO CORPORAL”	61
Quadro 3 - Especificação da metáfora conceptual “RESISTIR É AGARRAR COM FORÇA”	61
Quadro 4 - Especificação da metáfora conceptual “A OPRESSÃO É UM ESPAÇO FECHADO”	64
Quadro 5 - Especificação da metáfora conceptual “O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”	65
Quadro 6 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal	65
Quadro 7 - Especificação da metáfora conceptual “A OPRESSÃO É DOR”: tipo, domínio fonte e domínio alvo	73
Quadro 8 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal	74
Quadro 9 - Especificação da metáfora conceptual “O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”: tipo, domínio fonte e domínio alvo	77
Quadro 10 - Especificação da metáfora conceptual “O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”: tipo, domínio fonte e domínio alvo	77
Quadro 11 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal	77
Quadro 12 - Especificação da metáfora conceptual “RELIGIÃO É SILENCIAMENTO”: tipo, domínio fonte e domínio alvo	80
Quadro 13 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal	81
Quadro 14 - Especificação da metáfora conceptual “MANIFESTAÇÃO É UM GRITO SILENCIOSO”: tipo, domínio fonte e domínio alvo	82
Quadro 15 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 CINEMA E LINGUAGEM: UMA ABORDAGEM COGNITIVA	19
1.1 Cinema como sistema semiótico e cognitivo	21
1.2 A linguagem do gesto no cinema: do andar francês ao gesto fílmico	24
1.3 Gestos convencionados no cinema	28
2 METÁFORA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	34
2.1 A metáfora na Linguística Cognitiva	34
2.1.1 Metáforas conceptuais e a cognição corporificada	37
2.2 Metáforas Corporificadas: A Metáfora no Gesto	39
2.3 Metáforas gestuais e a Teoria da Multimodalidade	42
2.3.1 Metáforas Multimodais em <i>Boi de Lágrimas</i>	47
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	50
3.1 Seleção e descrição do <i>corpus</i>	50
3.1.1 Breve panorama do cinema maranhense	51
3.1.2 Frederico Machado e o cinema no Maranhão	54
3.1.3 <i>Boi de Lágrimas</i>	56
3.2 Descrição dos procedimentos de análises de dados	58
3.2.1 Procedimentos da variável gestual: gestos e expressões corporais	60
3.2.2 Procedimentos da variável visual: cenografia e enquadramento	62
4 ANÁLISES E RESULTADOS	67
4.1 Critérios de seleção das cenas	68
4.2 Metáforas gestuais e as dualidades estruturantes	69
4.2.1 Opressão x Resistência	70
4.2.2 Silenciamento x Manifestação	78
4.3 O conflito geracional em <i>Boi de Lágrimas</i>	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Desde muito jovem, o cinema me toca, me ensina e me provoca. Minha infância está marcada pelos infinitos finais de semana regados a fitas VHS com meus primos, por vezes, revia repetidamente o mesmo filme. E era justamente nessa repetição que juntos percebíamos nuances que escapavam à primeira vista, entre gestos e interações que revelavam simbolicamente sentidos complementares. À medida que crescia, via nas imagens projetadas na tela, uma forma profunda de linguagem, capaz de comunicar aquilo que as palavras não alcançam e era como se cada imagem, gesto e palavra ressoassem em mim de um jeito que eu ainda não sabia nomear, mas já intuía como sentido.

Durante minha formação acadêmica em Letras e Filosofia na Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, fui me aproximando dessa arte não mais apenas como espectadora, mas a partir dali, como pesquisadora. Pois, nas duas graduações, investiguei a relação entre o cinema e a escola, refletindo sobre suas possibilidades pedagógicas e formativas: Seria o cinema uma ferramenta para uma leitura profícua do mundo?

No entanto, foi o encontro com a Linguística Cognitiva, especialmente da Teoria da Metáfora Conceptual e da ideia de Cognição Corporificada, que me proporcionou uma nova forma de compreender o cinema. Ao ser apresentada, já na pós-graduação, através da minha orientadora Prof.^a Dr.^a Monica Fontenelle Carneiro, aos autores basilares como Lakoff, Johnson, Forceville, Lillian Ferrari e Maíra Avelar, um novo mundo foi descortinado diante dos meus olhos.

Os gestos, os silêncios, os olhares que já me levavam reflexão, passaram a fazer ainda mais sentido dentro de uma estrutura teórica que reconhece o corpo como produtor de linguagem e pensamento. A partir da compreensão de que metáforas não estão restritas à linguagem verbal, mas se manifestam em imagens, movimentos e expressões, meu olhar foi direcionado a perceber o cinema como uma linguagem complexa e multissemiótica, que é capaz de articular experiências humanas através do gesto.

Essa percepção encontra respaldo na abordagem teórica de Elsaesser e Hagener (2018), que compreendem o cinema como uma experiência corporificada, a percepção visual e sonora antecede a interpretação racional. Para os autores, os

filmes não apenas transmitem histórias, mas mobilizam o corpo do espectador, afetando-o por meio dos seus elementos que transformam a experiência fílmica em um fenômeno cognitivo. Ao assumir o gesto como parte dos elementos da experiência cinematográfica, esta pesquisa também se ancora em Bordwell e Thompson (2013), para quem o gesto é um dos elementos visuais organizados intencionalmente pelo cineasta na construção dos significados da narrativa.

Foi nesse entrelaçamento entre o cinema, o gesto e a linguagem que nasceu o desejo de investigar como metáforas gestuais operam na construção da crítica política em obras cinematográficas, especificamente no filme *Boi de Lágrimas*, de Frederico Machado, diretor cuja estética do silêncio me instigou a pensar no gesto como elemento discursivo.

O campo de pesquisas sobre metáforas, em sua maioria, tem por base os textos escritos, direcionamento este corroborado a partir da perspectiva de metáfora como elemento linguístico estilístico da língua portuguesa. Esta pesquisa se propõe a analisar o poder metafórico da imagem e do gesto, tomando por base o universo cinematográfico.

Este estudo resulta do desejo de analisar a metáfora também como uma forma de comunicação não verbal, fundamentando-se nos estudos da Linguística Cognitiva, com foco sobre estes autores e pesquisas desenvolvidas que exploram a aplicação da teoria das metáforas conceptuais e da cognição corporificada em contextos multimodais, onde gestos, imagens e fala operam juntos na construção de discursos.

Com um trabalho que oferece base teórica e metodológica para identificar e interpretar metáforas gestuais, damos destaque ao trabalho da Prof.^a Dr.^a Maíra Avelar Miranda (2011;2019), que utilizaremos como suporte para ler as metáforas de maneira expandida, conectando-as às questões sociais e ideológicas. Suas produções na análise de gestos em discursos políticos nos dão os instrumentais necessários para compreender os elementos imagéticos do filme *Boi de Lágrimas* de Frederico Machado, como metáforas multimodais sobre o viés político. Diante disso, a pergunta que guia esta investigação é: de que maneira os gestos fílmicos podem ser compreendidos como metáforas conceptuais no contexto de uma crítica política silenciosa, como a proposta em *Boi de Lágrimas*?

É imprescindível destacar que a escolha do cinema maranhense como objeto deste estudo, deu-se em função do momento promissor atual, tanto pela

democratização do acesso e produção, devido ao avanço das tecnologias, quanto ao fomento de políticas públicas e reconhecimento em âmbito nacional, tornando-o campo fértil para investigação cognitiva.

Este estudo objetiva apresentar à comunidade da Linguística Cognitiva, contribuições sobre as possibilidades na relação metáfora não-verbal e elementos cinematográficos, explorando a interseção entre gestos, metáforas e os elementos audiovisuais presentes no filme *Boi de Lágrimas*, que constrói sua narrativa por meio de recursos visuais e a quase inexistência de diálogos verbais.

Dessa forma, seguindo a perspectiva de estudos sobre metáforas multimodais (Forceville, 2009; Avelar, 2013), entendida como a articulação entre diferentes modos semióticos para a construção de sentido, pretendeu-se focar nas interações entre esses modos no filme, especialmente nos momentos em que a ausência de fala verbal é preenchida por recursos expressivos não verbais.

Outrossim, a abordagem de Forceville (2009) também contribui para esse trabalho ao propor que metáforas podem emergir de diferentes canais simultaneamente, como o visual, o sonoro e o gestual, formando metáforas multimodais, nas quais domínios conceituais distintos são ativados por diferentes formas de expressão. Dessa forma, busca-se compreender como tais elementos se combinam para produzir significados e intensificar a crítica política silenciosa presente em *Boi de Lágrimas*.

Um dos objetivos deste trabalho é observar a metáfora como um instrumento que vai além do universo linguístico e que abarca e manifesta-se em outras formas de expressão em perspectivas visuais e gestuais (Forceville, 2009), utilizando-se do cinema como instrumento para experimentação da metáfora não verbal.

Com o filme *Boi de Lágrimas* definido como corpus, a pesquisa ajustou sua lente para as metáforas gestovisuais e no papel que estas desempenham na construção da crítica política no filme, levando sempre em consideração as partes com ausência de diálogos verbais e trilha sonoras. Pois, o filme é permeado desses espaços silenciosos e é a partir deles, que buscou-se explorar a função comunicativa metafórica dos elementos cinematográficos visuais.

O modelo proposto por Charles Forceville (2009), que é amplamente utilizado para analisar metáforas multimodais e, em particular, metáforas imagéticas, sonoras ou gestuais, baseia-se na teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Johnson (1980), mas expande o conceito para modos não-verbais. Como *Boi de Lágrimas* depende

fortemente de imagens, gestos e sons, a abordagem se adequa ao principal objetivo da pesquisa, que é analisar as metáforas multimodais que contribuem para a construção da crítica política, com destaque em sua função comunicativa na ausência de diálogos verbais.

Esta pesquisa parte da hipótese de que o filme constrói, por meio da interação entre gestos¹, imagens e sons, metáforas multimodais que funcionam como crítica política silenciosa. Tais metáforas, embora tenham o gesto em primeiro plano, são indissociáveis do conjunto expressivo da obra, no qual se articulam também elementos como o som (ou a sua ausência) e a composição visual. Assim, a narrativa silenciosa do filme não se apresenta apenas como uma escolha estilística, mas também como uma forma de trazer à tona denúncias, em que a ausência de diálogos verbais amplifica as metáforas visuais e gestuais, permitindo a construção de sentidos sobre as dualidades opressão e resistência, silenciamento e manifestação.

A análise dessas metáforas, com base na teoria da multimodalidade, no modelo de Forceville (2009) e discussões de Avelar, pode revelar como a linguagem cinematográfica do filme se estrutura para provocar reflexões políticas e sociais no espectador. Dessa forma, a discussão se norteia a partir do objetivo de responder as seguintes indagações: De que maneiras as metáforas gestovisuais emergem e constroem significado no contexto narrativo e político de *Boi de Lágrimas*, considerando a ausência deliberada de diálogo verbal? Quais dualidades conceituais se cristalizam em metáforas gestovisuais ao longo da narrativa de *Boi de Lágrimas*? Como a ausência de diálogo verbal, em articulação com recursos multimodais, intensifica a função comunicativa e política dos gestos no filme?

Os procedimentos metodológicos desta investigação têm por base a análise qualitativa, observando algumas técnicas específicas como: a análise de conteúdo que foca na interpretação e classificação de dados (neste caso, gestos e imagens) em um contexto específico, como o filme; a análise temática que envolve a identificação de temas e padrões nos dados, permitindo uma compreensão mais profunda do conteúdo analisado; e ainda a análise multimodal, por serem os

¹ A compreensão dos gestos neste estudo se alinha à perspectiva gestáltica de que o sentido emerge da totalidade da cena. Embora o gesto seja o elemento central na análise, ele não se dissocia dos demais modos semióticos, como o som (ou sua ausência) e o enquadramento visual, que o sustentam e potencializam. Essa abordagem permite compreender como os elementos não verbais interagem para criar significados que não poderiam ser alcançados isoladamente.

elementos visuais e não verbais o centro da análise, permitindo examinar como diferentes modos de comunicação interagem.

O capítulo 1 deste estudo tem como objetivo apresentar o cinema através de um breve histórico e situá-lo como um sistema de linguagem e significação, associando este conceito a abordagens da Linguística Cognitiva. Com o intuito de mostrar como o cinema pode comunicar ideias por meio de gestos, imagens e som (ou silêncio), o capítulo explica em suas seções como esse sistema de linguagem envolve processos cognitivos e semióticos, levando o público a interpretar signos visuais e sonoros a partir de experiências corporificadas e referenciais culturais compartilhados.

O capítulo 2 refere-se à metáfora, das teorias tradicionais até o entendimento a partir da perspectiva da Linguística Cognitiva. As seções deste capítulo buscarão aprofundar-se nas teorias da Cognição Incorporada e da Multimodalidade, a fim de compreender como a cognição humana é moldada pelo corpo e pela experiência sensório-motora, fundamentando a ideia de que gestos carregam significados metafóricos, de modo a permitir a análise dos gestos no filme como metáforas incorporadas e multimodais.

O capítulo 3 apresentará a parte metodológica do trabalho, apontando o detalhamento das etapas para a identificação e análise das metáforas gestovisuais no filme *Boi de Lágrimas*, de modo a garantir o rigor acadêmico e a coerência com a Teoria Multimodal da Metáfora. Os métodos adotados na pesquisa serão apresentados, incluindo a seleção do corpus, as estratégias de análise e os critérios para identificar as metáforas gestuais no filme.

O capítulo 4 apresenta a análise dos dados, serão discutidos os resultados da análise das metáforas gestuais no filme, relacionando ao seu papel na construção da crítica política. Optaremos pela apresentação das principais cenas do filme que contêm gestos relevantes para a narrativa e para a construção metafórica, entendidos aqui como aqueles que, em consonância com Cienki e Müller (2008) e Avelar (2019), apresentam potencial de significado ao interagir com outros modos semióticos com o apoio de captura de telas e a descrição detalhada de cada gesto analisado, explicando por que foram escolhidos e como se encaixam nos critérios definidos no capítulo 3.

1 CINEMA E LINGUAGEM: UMA ABORDAGEM COGNITIVA

"Por que a imaginação poética deveria interessar à ciência cognitiva?"

Gibbs, 1994

O cinema, desde suas origens no final do século XIX, evoluiu de uma curiosidade tecnológica para uma forma de arte, entretenimento e comunicação de massa, tendo sua trajetória inicial ligada a uma série de invenções e descobertas que culminaram na projeção de imagens em movimento. Desde os primórdios, o homem sente a necessidade de registrar acontecimentos e movimentação, fato percebido nas pinturas rupestres em cavernas.

Os chineses já faziam projeções de pequenas sombras, de algumas figuras recortadas na parede, isso há aproximadamente sete mil anos, num jogo de sombras, que complementava o seu teatro de marionetes. Leonardo da Vinci, no século XV, já utilizava projeção da luz sobre superfície para realizar inúmeros trabalhos, atividade que o permitiu criar a câmara escura. Todos estes acontecimentos, inegavelmente, refletem-se como enunciações do que viria a ser o cinema, conforme encontramos na obra de Elsaesser e Hagener (2018, p.7):

O cinema se desenvolveu no final do século XIX, derivado de avanços na fotografia, na mecânica, na óptica e na produção científica de imagens seriadas (cronofotografia), e também tem raízes em séculos de entretenimento popular, dos shows de lanterna mágica e das fantasmagorias aos panoramas em grande escala, dioramas e brinquedos ópticos.

Os experimentos pioneiros de Étienne-Jules Marey com a cronofotografia e de Eadweard Muybridge com a decomposição do movimento através de sequências fotográficas lançaram as bases para a percepção da ilusão de movimento. A invenção do cinetoscópio por Thomas Edison e Laurie Dickson em 1891, que permitiu a visualização individual de filmes curtos, tornou-se um ponto crucial na história do cinema.

Entretanto, o marco fundamental para a popularização do cinema como o conhecemos hoje, foi a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière. Em 28 de dezembro de 1895, realizaram a primeira exibição pública paga

de filmes em Paris, apresentando curtas-metragens que retratavam cenas do cotidiano. Este evento assinalou o nascimento do cinema como espetáculo coletivo.

Nos anos posteriores, o cinema rapidamente se expandiu, tanto tecnicamente quanto narrativamente. As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica, com a exploração de técnicas de montagem, enquadramento e movimento de câmera. O surgimento de narrativas mais complexas e a figura do diretor como autor começaram a moldar a identidade do cinema como forma de arte.

A transição do cinema mudo para o sonoro, com o lançamento de "O Cantor de Jazz" em 1927, revolucionou a indústria e abriu novas possibilidades expressivas. A introdução da cor nas décadas seguintes ampliou ainda mais o potencial visual da sétima arte. Ao longo do século XX, o cinema se consolidou como um poderoso meio de comunicação, capaz de influenciar a cultura, a política e a sociedade. Diferentes movimentos cinematográficos surgiram, explorando novas estéticas e abordagens narrativas, refletindo as transformações do mundo.

Desde o seu nascimento, o cinema demonstrou ser mais do que uma simples reprodução da realidade. Sua capacidade de manipular o tempo e o espaço, de construir narrativas visuais e sonoras, e de evocar emoções no espectador o estabeleceu como um sistema complexo de signos e significados, como um sistema semiótico em constante evolução.

Compreender o cinema sob uma perspectiva cognitiva implica analisar como o espectador processa as informações visuais e sonoras ali presentes, como constrói significados e se engaja emocionalmente com a experiência fílmica. Um campo de estudo que se apoia nesta rica trajetória histórica.

Neste capítulo, discorreremos sobre essa relação semiótica-cognitiva que se apresenta no processo da construção de sentidos no cinema, a partir da obra "Film Theory: An Introduction Through the Senses" de Thomas Elsaesser e Malte Hagener, publicada no Brasil em 2018 sob o título "Teoria do Cinema: Uma Introdução Através dos Sentidos". Os autores nos apresentam uma abordagem inovadora para a teoria do cinema, desviando-se das análises puramente textuais e ideológicas para enfatizar a experiência sensorial e corporal do espectador e como essa experiência sensorial molda nossa cognição e interpretação.

1.1 Cinema como sistema semiótico e cognitivo

Desde suas primeiras manifestações, o cinema suscitou debates sobre sua natureza. Inicialmente compreendido como um reflexo mecânico da realidade, logo essa concepção revelou-se limitada diante da evolução e aprimoramento pelo qual essa linguagem se desenvolvia. Para responder à pergunta fundamental – o que é o cinema? - levanta-se a investigação de sua complexidade enquanto sistema que opera nos domínios da significação e da cognição.

Compreendido como um reflexo parcial (não neutro), Jean -Claude Bernadet (1980) em sua obra “O que é cinema?”, explica que a sétima arte se revela como um elaborado sistema de comunicação, com múltiplas dimensões, a saber:

Cinema é todo um complexo ritual: envolve desde o caráter social (considerando o indivíduo que escolhe o filme, compra o ingresso e desfruta da exibição), - até o caráter mercadológico como, por exemplo, os trâmites das firmas que investem dinheiro em filmes, a distribuição, exibição, a adaptação para a língua estrangeira, etc (Bernadet, 1980, p.68).

Dessa forma, esclarece que o cinema envolve dimensões sociais, econômicas e, fundamentalmente, expressivas. Quanto a este aspecto, o autor defende o argumento de que a subjetividade do criador é inscrita na obra cinematográfica através de escolhas formais, como vemos no seguinte excerto:

Com a evolução da linguagem do cinema ficou claro que esta não se tratava de uma arte neutra. Os recortes, manipulação das imagens, ângulos, montagem, edição, formas de narrar, enfim, a infinidade de maneiras com as quais podemos lidar com as imagens para compor uma obra cinematográfica nos mostra que o autor pode sim imprimir sua subjetividade na mesma (Bernadet, 1980, p.68).

Ao observar a evolução dessa linguagem, compreende-se que a mediação humana, através de escolhas de enquadramento, movimento de câmera, montagem e narrativa, imprime a subjetividade do criador na obra. Essa manipulação consciente dos elementos visuais e sonoros transforma a tela em um espaço de construção de sentido, onde a realidade é filtrada, interpretada e apresentada sob uma perspectiva particular.

Dessa forma, o autor apresenta a estruturação da linguagem cinematográfica como sendo um processo dinâmico que se expande em interação com o espectador. Assim como qualquer sistema de comunicação eficiente, o cinema estabelece

códigos e convenções que são gradualmente apreendidos pelo público. A experiência cinematográfica vai além da mera recepção passiva de imagens, pois envolve um engajamento ativo do espectador na decodificação de signos e na construção de significado.

A partir destas perspectivas basilares para o mapeamento dessas interações na experiência cinematográfica, Elsaesser e Hagener (2018), na obra "Teoria do Cinema: Uma Introdução Através dos Sentidos", argumentam que a compreensão do cinema e suas mais diversas teorias levam em consideração como os filmes apelam aos sentidos humanos, conferindo ao corpo do espectador um papel fundamental na experiência cinematográfica, conforme pontuam no seguinte trecho:

O que se denomina cinema narrativo clássico, por exemplo, pode ser definido pela maneira como determinado filme atrai, aborda e envolve o corpo do espectador. Os filmes, além disso, pressupõem um espaço cinematográfico, que seja físico e discursivo, um espaço onde o filme, o espectador, o cinema e o corpo se encontrem (Elsaesser, 2018, p.14).

Dessa maneira, ao explorar como o cinema, através de suas técnicas e condutas, modula a percepção e constrói significados no nível sensorial através dessa relação com o corpo, antes mesmo da elaboração de uma ideia de maneira completa, os referidos autores suscitam a discussão sobre a capacidade do cinema – por meio do enquadramento, movimento da câmera, edição rítmica, design sonoro e a música – afetar profundamente o espectador, assim como sobre a complexidade da recepção dos estímulos, que pode abarcar muitas vezes dimensões no plano do inconsciente.

A obra de Elsaesser e Hagener (2018) nos oferece uma lente substancial para respaldar esta discussão, principalmente por integrar a dimensão sensorial - que seria para estes autores a experiência multissensorial suscitada pelo filme por meio da combinação de estímulos visuais, sonoros e rítmicos - como um componente fundamental do sistema de significação e do engajamento cognitivo, concebendo o filme como um texto complexo, construído a partir de diferentes camadas de informação sensorial.

Os elementos visuais como a composição do quadro, a iluminação, as cores, o figurino e o cenário, combinados com elementos sonoros como diálogos, música e efeitos sonoros, articulam-se para criar uma experiência sinestésica. A capacidade

do cinema de gerar significado envolve todos os signos e elementos de sua natureza, conforme Elsaesser (2018, p.17) explica:

As formas diferentes que essa relação do espectador assume entre cinema, filme, percepção sensorial, meio ambiente, físico e corpo talvez possam ser descritas como uma série de metáforas ou pares de conceitos que podem ser mapeados no corpo: nas superfícies, nos sentidos e nas modalidades perceptivas, nas faculdades táteis, afetivas, sensório-motoras (Elsaesser, 2018, p.17).

Cada elemento que aparece em cena, seja um objeto, um gesto, uma cor, um som, funciona como um signo que remete a algo além de si mesmo. Esses signos se organizam em sistemas complexos, construindo narrativas que não apenas contam histórias, mas também veiculam ideologias, exploram emoções e propõem reflexões sobre o mundo e a condição humana.

É a estrutura narrativa do filme, com sua organização de tempo e espaço, que influencia a forma como o espectador processa as informações. A maneira como a história é contada, a ordem dos eventos e a perspectiva adotada modulam a compreensão e o engajamento do público. O cinema, portanto, não apenas apresenta um mundo ficcional, mas também estrutura a maneira como esse mundo é percebido e interpretado.

Diante disso, Elsaesser e Hagener (2015) ressaltam que a experiência cinematográfica, como um sistema que envolve complexos processos cognitivos, oferece uma experiência sofisticada ao espectador, esperando não apenas uma mera recepção das informações, mas um trabalho refinado de interpretação, associação e inferência, como explicam no seguinte trecho:

O espectador, nesta perspectiva, não é um receptor passivo de significados pré-fabricados, mas um construtor ativo de sentido, recorrendo às suas capacidades perceptivas, estruturas cognitivas e respostas afetivas para tornar o filme 'inteligível' (Elsaesser, 2015, p. 35, tradução nossa).

Através da complexa experiência de recepção, o espectador busca padrões, estabelece conexões e constrói uma representação coerente do mundo ficcional apresentado na tela. A capacidade do filme de sugerir, evocar ideias e emoções sem explicitá-las diretamente, é uma potência da linguagem audiovisual que se dá principalmente por sua estrutura essencialmente metafórica, favorecendo ao espectador espaços de cognição para criação de significados.

Em suma, o cinema vai além da mera reprodução da realidade para se constituir como um sistema dinâmico de significação e cognição. Através de uma linguagem visual e sonora elaborada, orquestrada pela montagem e pela narrativa, o filme pode engajar o espectador de maneira ativa em um processo de interpretação situada dos signos e de construção de sentido. A interação entre esses signos e os processos cognitivos do público é o que confere ao cinema seu poder expressivo e sua capacidade de gerar impacto cultural.

1.2 A linguagem do gesto no cinema: do andar francês ao gesto fílmico

A compreensão do cinema como um sistema semiótico e cognitivo, estruturado essencialmente na sugestão de conceitos através de seus signos e elementos, abre espaço para a investigação de um componente fundamental dessa linguagem: a gestualidade.

Os gestos constituem expressões corporais que carregam significados culturais e desempenham um papel crucial na linguagem cinematográfica. Por vezes, transcendem as barreiras linguísticas, agregando à narrativa novas camadas que somam informação e emoção. Para explorar a questão e mergulhar na análise da linguagem gestual no cinema, torna-se relevante mencionar as reflexões de Marcel Mauss (2003), que com seu ensaio “Técnicas do corpo”, tornou-se um dos primeiros antropólogos a examinar a complexidade do gesto.

Na obra, publicada em sua edição inaugural na década de 1930, Mauss (2003) observa que o cinema americano estava influenciando o modo de andar das mulheres francesas. A sua descrição do “andar das francesas” retrata de maneira expressiva esse ponto: “Tive uma revelação. Estava doente em Nova York. Eu estava no bonde. Via senhoras inglesas. Eu disse: ‘Eis pessoas que andam’. Depois vi outras. Disse: ‘Não, estas não andam’. Eram francesas.” (Mauss, 2003, p. 401).

No trecho, o pesquisador relata uma observação feita durante sua permanência em um hospital nos Estados Unidos, onde percebe um modo característico no andar das enfermeiras americanas, que o remeteu ao caminhar de estrelas de cinema de Hollywood daquela época. No retorno à França, Mauss percebe que esse mesmo estilo de andar tornava-se cada vez mais comum entre as mulheres parisienses. Dessa forma, o antropólogo francês concluiu que essa

expressão particular do andar das mulheres americanas estava chegando à França através disseminação de imagens e comportamentos veiculados pelo cinema.

De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós (Mauss, 2003, p. 403-404).

A leitura de Mauss sobre esta realidade nos apresenta que até mesmo uma prática tão comum como andar não é instintiva, nem universal, mas está suscetível imitação e diferenciação cultural. O andar ensinado carregava consigo um conjunto de significados sociais e estéticos específicos, fundamentando essa constatação de que os gestos são construções sociais e culturais. Dessa forma, tornando possível o entendimento da gestualidade como elemento fundamental e potência comunicativa no cinema.

Essa constatação, feita há mais de um século por Mauss, sobre a capacidade do cinema de moldar gestos, ainda ressoa na contemporaneidade. Se, naquela época, os filmes americanos influenciavam a postura das jovens francesas, atualmente, em um mundo globalizado e interconectado pela internet e plataformas digitais, essa influência se manifesta de forma ainda mais abrangente e veloz.

Um exemplo é a popularização do gesto coreano de coração com os dedos, conhecido como "finger heart", conforme Figura 1 em que se encontram figuras públicas como Hellen Marques (Doramelizando), Cheul Hong Kim (Diretor do Centro Cultural Corano do Brasil), Mariana Polidoro (Diretora de Políticas Públicas da Netflix), Eduardo Braide (Prefeito de São Luís - MA) e Ester Oliveira (Doramelizando) em uma sessão de exibição do último episódio do drama coreano Se a Vida Te Der Tangerinas... no São Luís Shopping, no Maranhão.

Figura 1 - Evento do Doramelizando em São Luís – MA.



Fonte: Website do *streaming* NETFLIX²

Originário da Coreia do Sul e amplamente difundido através da música pop coreana (K-pop) e das estrelas de suas séries televisivas (K-dramas), esse gesto rompeu fronteiras culturais e linguísticas, tornando-se um símbolo global de afeto. Assim como o andar americano conquistou as ruas de Paris através da exposição cinematográfica, o "finger heart" se espalhou pelo mundo virtual e físico, adotado por pessoas de diversas nacionalidades.

Um gesto discreto usado para expressar amor e apreço, demonstrando a contínua e crescente influência das mídias audiovisuais na difusão de gestos culturais em escala mundial. Nos dois exemplos, encontramos gestos que carregam significado cultural e simbólico, sendo adotados por indivíduos fora de sua cultura de origem.

A linguagem gestual leva essa complexidade cultural e individual para o contexto cinematográfico, sendo articulada pelo que conhecemos como *mise-en-scène*. David Bordwell e Kristin Thompson (2013) em sua obra “A arte do cinema: uma introdução” dedicam um capítulo detalhado à *mise-en-scène*, explorando seu conceito, seus diversos componentes e funções.

Os autores apresentam *mise-en-scène* como um termo de origem francesa que significa de maneira literal “colocar em cena”. No cenário teatral e cinematográfico, refere-se a todos os elementos que são apresentados no quadro ou no palco e a maneira como estão dispostos em cena, organizados de forma intencional para criar a atmosfera que conta a história. Em outras palavras, a

² Disponível em:

<https://about.netflix.com/pt_br/news/netflix-celebrates-k-drama-fans-in-sao-luis-maranhao>.

mise-en-scène engloba todos os aspectos visuais e espaciais da encenação e que compõem a expressão das ideias.

Podemos pensar na *mise-en-scène* como o conjunto de todos os elementos colocados diante da câmera para serem fotografados: o cenário, os adereços, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a performance dos atores. Os cineastas organizam esses elementos para serem registrados pela câmera, e essa organização é parte da comunicação do filme com o espectador (Bordwell & Thompson, 2013, p 205).

Este trecho nos apresenta o conceito abrangente para o termo *mise-en-scène* elaborado pelos autores, definindo-o como uma articulação intencional de todos os elementos visuais dentro do quadro cinematográfico. Descrevem-no não apenas como um conjunto de componentes visuais, mas como um sistema organizado e intencional de comunicação.

Ao definirem a *mise-en-scène* como tudo que é exibido no quadro fílmico, os autores incluem no conceito cenário, iluminação, figurino e comportamento dos atores como elementos fundamentais, sendo este último abrangido pela linguagem corporal, expressões faciais e gestos. Defendem os gestos dos atores como movimentos não aleatórios, mas que são meticulosamente planejados para expressar emoções, intenções e informações sobre os personagens e a história. Assim, consideram que o gesto contribui substancialmente para a construção do significado do filme.

Como os outros aspectos da *mise-en-scène*, a interpretação é criada/para ser filmada. A interpretação de um ator é composta por elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (voz, efeitos). Às vezes, é claro, um ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo. Da mesma forma, a interpretação de um ator pode, por vezes, existir apenas na trilha sonora do filme (Bordwell & Thompson, 2013, p. 233).

Os gestos, neste contexto, são operados intencionalmente para expressar as mais diversas ideias como emoções, intenções, status social, relações de poder e até nuances de caráter onde, ocasionalmente, as palavras não cumpririam o processo comunicativo de maneira plena.

Para Mauss, “Essas técnicas não são apenas individuais, são coletivas e tradicionais.” (2003, p. 401) ou seja, um movimento específico das mãos, um olhar ou a maneira de andar de um personagem, são gestos que podem veicular muitos significados simbólicos como contextos culturais precedentes, um estado emocional

presente ou uma intenção futura, enriquecendo a narrativa e intensificando o envolvimento do espectador com o universo da história.

Portanto, tendo em vista que o cinema se apropria e elabora a gestualidade, transformando-a em elemento expressivo de sua linguagem, faz-se necessário analisar como diferentes culturas e contextos sociais influenciam a representação gestual na tela, como os atores utilizam seus corpos para construir personagens complexos e como a câmera e a montagem podem enfatizar ou subverter o significado dos gestos, contribuindo para a construção do sentido fílmico.

Ao reconhecermos a natureza culturalmente convencionada dos gestos, como Mauss nos ensina, podemos desvendar camadas mais profundas da comunicação cinematográfica e reconhecer a complexidade com que o cinema utiliza o corpo humano como um veículo de expressão semiótica.

1.3 Gestos convencionados no cinema

A linguagem gestual no cinema, problematizada até aqui como expressiva, contextual e simbolicamente carregada, reflete a diversidade cultural humana, pois conforme aponta Mauss, “essas técnicas variam não só com os indivíduos, mas sobretudo com as sociedades, com as educações, com as convenções e com os prestígios” (2003, p. 401). Assim, os gestos podem ser compreendidos como parte de um repertório cultural compartilhado.

O ato de acenar com a mão, por exemplo, possui múltiplas possibilidades de leitura que variam significativamente entre diferentes sociedades, podendo em algumas culturas ocidentais ser um simples cumprimento, enquanto em outras veicular conotações negativas ou ser reservado para contextos específicos.

No cinema é comum a utilização dessas tradições gestuais para criar identificação com o público. Dessa forma, a gestualidade dos personagens lida à luz dessas variações culturais, como por exemplo, na forma como um gesto é feito por um personagem pode indicar sua origem cultural ou a classe social a que pertence. O cinema pode tanto reproduzir quanto questionar esses gestos convencionados.

Na linguagem gestual cinematográfica, encontramos estereótipos gestuais que atuam como atalhos narrativos para comunicar informações essenciais sobre personagens. O vilão que esfrega as mãos para indicar suas más intenções ou a pessoa ansiosa que faz movimentos repetidos com os dedos sobre uma superfície

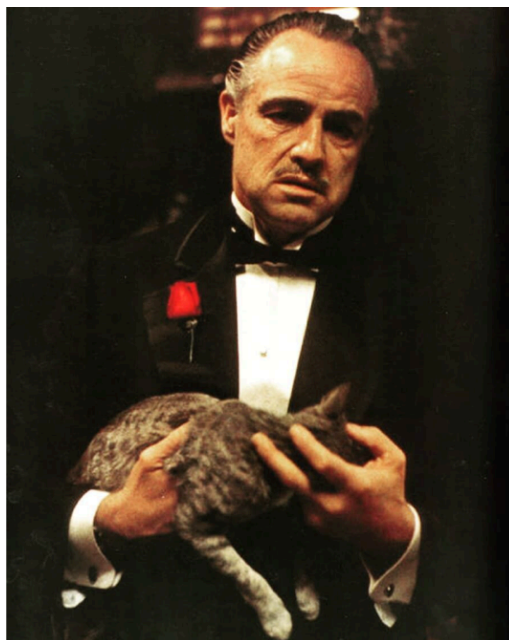
são exemplos de gestos codificados que o público reconhece quase instantaneamente.

Elsaesser e Hagener (2018) observam que a atuação cinematográfica jamais se desvincula de um sistema de convenções estabelecidas, ainda que almeje naturalidade em suas representações. Dessa forma, os gestos, as expressões faciais e a dinâmica corporal dos atores não são interpretados pelo espectador como manifestações puramente espontâneas, mas sim dentro de um horizonte de expectativas codificadas. Essa codificação, como apontada pelos autores, é essencial para a comunicação de significado, permitindo que o público interprete as ações dos personagens a partir de um repertório de referências compartilhadas, que, por sua vez, estão sujeitas a variações culturais e históricas.

Essa técnica permite que o cineasta estabeleça traços de personalidade ou intenções sem a necessidade de longos diálogos ou exposições. Em gêneros como o suspense, a comédia ou ação, esses gestos estereotipados podem ser particularmente úteis para criar reconhecimento imediato de papéis e expectativas narrativas, contribuindo para o ritmo e a clareza da história.

Ao longo da história do cinema, certas convenções gestuais se estabeleceram e foram repetidamente utilizadas, tornando-se parte do vocabulário visual da linguagem fílmica. Um exemplo dessa convenção é o gesto do vilão que acaricia um gato, cuja popularização e fixação na consciência cinematográfica do público foram fortemente impulsionadas pela representação icônica de Don Vito Corleone (Marlon Brando) em "O Poderoso Chefão" (1972), conforme Figura 2.

Figura 2 - Cena emblemática, em que Don Corleone acaricia seu gato.



Fonte: Frame do filme O Poderoso Chefão (1972), dirigido por Coppola, Estados Unidos

O ato de acariciar suavemente o felino, contrastando com a brutalidade e o poder do personagem, sugeriu de maneira marcante uma frieza calculista e um senso de domínio sobre a vida. Essa imagem, embora já presente anteriormente em personagens como Ernst Stavro Blofeld, o arquivilão de James Bond na franquia 007, frequentemente visto com seu gato branco desde filmes como "You Only Live Twice" (1967), ganhou uma força arquetípica com a interpretação de Brando, sendo replicada e referenciada inúmeras vezes.

Através dessa popularização e repetição, o espectador aprendeu a associar esse gesto específico a traços de personalidade vilanescos, como a calma sinistra, a crueldade dissimulada e a sensação de controle absoluto. Como exemplo, temos a figura caricata do Dr. Garra de "Inspetor Bugiganga", que aparece em diversas cenas acompanhado de seu gato, Mad Cat. Dr. Garra frequentemente acaricia o felino enquanto planeja seus esquemas nefastos, parodiando e, ao mesmo tempo, reforçando este arquétipo do vilão frio e calculista e seu gato, conforme Figura 3.

Figura 3 - Dr. Garra segura carinhosamente seu gato.



Fonte: Pôster promocional do filme Inspetor Bugiganga (1999), dirigido por David Kellogg, Estados Unidos

Através da repetição e do contexto narrativo, o público aprende a associar certos gestos a emoções, intenções ou arquétipos de personagens específicos dentro do universo fílmico. O olhar prolongado em close-up pode ser convencionalmente interpretado como um sinal de tensão ou desejo, mesmo que na vida real sua leitura possa ser mais ambígua. Assim, o espectador pode construir os significados tanto através de sua lente cultural quanto através das convenções estabelecidas pelo próprio meio cinematográfico.

No entanto, a interpretação desses gestos permanece intrinsecamente ligada ao repertório cultural do público. Um espectador familiarizado com a cultura japonesa, por exemplo, poderá interpretar as nuances de uma reverência com maior precisão do que um espectador ocidental. Nesse eixo, Elsaesser e Hagener (2018) nos apresentam a perspectiva da profunda relação entre o corpo do espectador e a experiência cinematográfica. Conforme cita em:

A ideia do corpo como envoltório sensorial, membrana perceptiva e interface material e mental em relação à imagem cinematográfica e à percepção audiovisual é, portanto, mais do que um dispositivo heurístico e uma metáfora estética: é a “base” ontológica, epistemológica e fenomenológica das teorias do cinema hoje...No limite, filme e espectador são como parasita e hospedeiro, um ocupa o outro e é, por sua vez, ocupado, até o ponto em que há apenas uma realidade, que se desenvolve ao mesmo tempo em que se envolve, e vice-versa (Elsaesser & Hagener, 2018, p. 21).

O filme, então, deixa de ser um objeto externo a ser contemplado e se torna parte integrante da realidade sentida e pensada pelo espectador. Essa perspectiva compreende o cinema como uma experiência encarnada e subjetiva do indivíduo, contrariando as abordagens teóricas que priorizam a análise textual ou ideológica. Como discutido ao longo do texto, as mensagens enviadas pela linguagem gestual ancoram-se na bagagem do espectador para fazer sentido.

A crescente globalização da produção e do consumo cinematográfico tem levado a um maior entendimento sobre a necessidade de representar a diversidade gestual de forma mais autêntica, evitando estereótipos simplistas e explorando a riqueza das expressões corporais em diferentes contextos culturais. A análise de como o cinema lida com essa diversidade não apenas enriquece a compreensão da linguagem fílmica, mas também promove uma reflexão sobre as complexas dinâmicas interculturais.

Enquanto arte representativa, o cinema costuma refletir essa pluralidade, seja de forma consciente para enriquecer a narrativa e a caracterização, ou de maneira espontânea, manifestando as inclinações culturais de quem produz. Filmes ambientados em contextos multiculturais ou que retratam encontros interculturais oferecem um campo para a observação dessas diferenças, onde a falta de compreensão gestual pode gerar humor, tensão ou mesmo conflito, sublinhando a importância do contexto cultural na interpretação dos signos corporais.

Como exemplo, citamos *Lost in Translation*, filme de 2003, que retrata o choque cultural entre americanos e japoneses em Tóquio. As sutilezas da comunicação não verbal japonesa, incluindo a postura, o contato visual e os gestos contidos, contrastam com os dos personagens americanos, gerando tanto humor quanto momentos de estranhamento. Na Figura 4, observamos a personagem central em elevador lotado, olhando para cima, cercado por homens que olham para baixo ou para frente, evidenciando desconexão no espaço social.

Figura 4 - Cena do filme *Lost in translation* (2003).



Fonte: Frame de *Lost in translation* (2003), dirigido por Sofia Coppola, Estados Unidos

No filme, a relação entre as culturas diferentes e as interações interculturais, não é apresentada através dos diálogos, mas a partir da maneira como os personagens se movem, gesticulam e usam seus corpos para comunicar emoções e intenções. Uma ilustração sobre a diversidade da linguagem não verbal em todo o mundo.

O processo pelo qual o público aprende e interpreta a linguagem gestual no cinema é complexo, apoiando-se tanto em sua cultura quanto em sua experiência como espectador. Desde cedo, somos inseridos no universo de gestos convencionados dentro de nossa cultura de origem: a ler as expressões faciais que denotam alegria, tristeza, raiva ou surpresa, e a compreender o significado de acenos de cabeça, apertos de mão ou posturas corporais específicas. Aprendemos a ler o corpo antes de ler as palavras.

Ao nos depararmos com o cinema, trazemos conosco essa bagagem do nosso sistema gestual, que influencia nossa primeira camada de interpretação, promovendo leituras moldadas por nossa experiência cultural. Contudo, a exposição contínua a narrativas cinematográficas também desempenha um papel crucial na formação de nossa compreensão da linguagem gestual na tela. O cinema, ao longo de sua história, desenvolveu suas próprias convenções gestuais, que nem sempre coincidem perfeitamente com aqueles presentes em nosso cotidiano.

A interação dinâmica entre esses dois sistemas de referência – cultural e cinematográfico – é fundamental para a completa apreensão do significado gestual na experiência fílmica. Assim, destaca-se a importância da linguagem gestual como um componente essencial do sistema semiótico do cinema, evidenciando a natureza metafórica da significação cinematográfica, assim como, a influência cultural e

individual na convenção e interpretação dos gestos. Boi de Lágrimas, então, nos oferece um rico terreno para sua análise sob essa ótica, com ênfase na crítica política transmitida através dos gestos, que na tela revelam-se fundamentais para a construção de sentidos.

2 METÁFORA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“A metáfora, como componente da linguagem, pode ser identificada nas várias formas utilizadas na nossa manifestação sobre as coisas e o mundo à nossa volta.”

Carneiro, 2016

O segundo capítulo desta dissertação tem como objetivo apresentar os fundamentos teóricos que vão sustentar a análise das metáforas gestuais no cinema, a partir da perspectiva da Linguística Cognitiva. Partindo da concepção de que a metáfora não é apenas um recurso retórico da linguagem, mas um mecanismo cognitivo central, que estrutura nosso pensamento, nossas ações e nossa forma de interpretar o mundo. Nessa abordagem, a metáfora é compreendida como parte fundamental da cognição, e não como uma escolha apenas estilística, o que marca uma mudança significativa em relação às teorias tradicionais.

Em seguida, a relação entre metáfora e corporeidade é apresentada e discutida, abordando como as experiências sensório-motoras servem de base para a construção de esquemas conceituais que orientam processos metafóricos. Nesse contexto, os gestos ganham destaque por materializarem esses processos que organizam e revelam modos de significação de forma visual. Desse modo, a metáfora corporificada se manifesta não apenas no discurso verbal, mas também em expressões corporais, gestuais e multimodais.

Para finalizar o capítulo, a teoria da multimodalidade é apresentada como caminho para compreender a metáfora no cinema, já que a experiência fílmica é composta pela integração de múltiplos modos semióticos como imagem, som, gesto, movimento de câmeras e outros. Essa perspectiva permite analisar como os diferentes recursos expressivos se combinam para gerar significados complexos, ressaltando a potência das metáforas multimodais na construção de sentidos. Dessa forma, o capítulo estabelece as bases conceituais para a análise proposta ao articular metáfora, gesto e multimodalidade.

2.1 A metáfora na Linguística Cognitiva

Por muito tempo, o estudo da metáfora na linguagem foi considerado apenas no plano retórico e estilístico, sendo compreendido apenas como um recurso

estético que modificava o significado das palavras, tirando do literal, para fins expressivos ou argumentativos.

Aristóteles, sob a perspectiva da retórica, já definia a metáfora como uma transposição de termos, utilizada para embelezar a linguagem ou torná-la mais expressiva. Nessa concepção, a metáfora era vista como um desvio do uso literal da linguagem, baseada em uma relação de semelhança entre dois termos: um retirado de seu domínio usual e transferido para outro, a fim de gerar um efeito estilístico ou argumentativo (Lakoff; Johnson, 2002; Kövecses, 2010).

A partir dessa abordagem, em que a metáfora era vista tão somente como uma forma de representação acessória e uma maneira indireta de expressar algo que poderia ser dito de forma literal, a atenção estava voltada para a identificação dos termos utilizados, a análise da semelhança entre eles e a avaliação de sua efetividade na relação sugerida. Entendimento esse consoante a Lakoff & Johnson (2002), ao descreverem a origem da metáfora:

A visão tradicional considera a metáfora como uma questão de linguagem, não de pensamento. A metáfora é vista como pertencente primariamente ao reino da retórica e da poesia. É considerada um desvio do uso literal da linguagem e como dependente da similaridade entre duas coisas (Lakoff & Johnson, 2002, p. 5).

Sob esse prisma, a linguagem era considerada como um sistema de representação objetiva da realidade, e a metáfora, era um desvio de suas significações literais, apenas para fins estéticos antes do advento da Linguística Cognitiva. Essa visão permaneceu hegemônica por séculos, sendo reforçada pelos manuais de gramática, retórica e análise literária, que restringiam a metáfora ao plano da linguagem verbal e do texto. Kövecses (2010), grande estudioso da metáfora, explica este conceito no seguinte trecho:

A visão tradicional da metáfora a considera principalmente como um recurso linguístico, uma questão de palavras em vez de pensamento ou conceito. Nessa perspectiva, a metáfora é uma figura de linguagem pela qual transferimos uma palavra ou frase de seu uso literal para um novo domínio, com base em alguma semelhança percebida entre os dois domínios (Kövecses, 2010, p. 3).

Como explica Kövecses (2010), esse modelo tradicional limita-se à observação da superfície linguística, desconsiderando as bases cognitivas que estruturam o próprio pensamento metafórico. Portanto, nesse enquadramento

clássico, a metáfora não participava da construção do conhecimento ou da organização do pensamento, sendo tratada como mero adorno linguístico.

No entanto, com o surgimento da Linguística Cognitiva, a partir das últimas décadas do século XX, promoveu-se uma reformulação substancial da compreensão da metáfora, transferindo seu conceito de uma simples posição acessória no uso da linguagem, para o eixo central dos processos de pensamento. Autores basilares da metáfora, Lakoff e Johnson, em sua obra "Metáforas da Vida Cotidiana" (1980), apontaram que a metáfora não pode ser considerada meramente como uma questão de linguagem, mas sim, como uma questão de pensamento, quando então, passa a ocupar no sistema conceitual um papel essencial.

A partir de então, a metáfora deixa de ser considerada como apenas um desvio de linguagem, e passa a ser compreendida como um importante mecanismo cognitivo, que permite a compreensão de domínios conceituais mais abstratos a partir de domínios mais concretos e enraizados na experiência sensível.

Como afirmam Lakoff e Johnson (1980, p. 3), "o sistema de conceitos que governa nosso pensamento não é algo que possuímos apenas na mente. Ele é também, e essencialmente, metafórico por natureza." Essa nova perspectiva representa uma mudança fundamental no entendimento do que é a linguagem, que deixa de ser compreendida apenas como um sistema de representação e passa a ser entendida como um instrumento funcional na construção de sentido e na modelagem da nossa interpretação do mundo.

Essa compreensão da metáfora influencia diretamente na maneira como organizamos e damos sentido à realidade. Ao apresentar as metáforas como formas fundamentais de estruturação conceitual, a Linguística Cognitiva permite perceber como elas atuam na construção do nosso raciocínio. Assim, torna-se possível identificar que essas estruturas metafóricas não apenas sustentam a linguagem, mas também direcionam nossos comportamentos.

As metáforas conceituais além de descrever a realidade, também influenciam a forma como percebemos, raciocinamos e agimos em relação a ela. Como por exemplo, temos a metáfora conceitual: "A ARGUMENTAÇÃO É UMA GUERRA" que não apenas influencia a maneira como falamos sobre discussões - usando termos como "atacar", "defender", "vencer"- mas que também molda a maneira como conduzimos os debates, que por vezes acabam por desencadear situações de confronto.

Portanto, a linguagem não é apenas um veículo de transmissão de pensamentos, mas um agente na formação do pensamento e na construção da nossa compreensão da realidade. Isso pode ser exemplificado, no fato de que diferentes culturas desenvolvem metáforas verbais distintas para descrever um mesmo conceito, assim como atribuem significados diversos às expressões corporais e aos gestos, conforme explica Kövecses (2010):

Diferentes culturas enfatizam diferentes aspectos da experiência, o que leva a diferentes sistemas metafóricos e, consequentemente, a diferentes formas de expressar e compreender o mundo (Kövecses, 2010, p. 171).

Nesse sentido, a metáfora revela-se um mecanismo cognitivo fundamental, presente não apenas na linguagem verbal, mas também nos gestos e expressões corporais, estruturando nosso raciocínio e orientando nossas ações. Dessa forma, a Linguística Cognitiva oferece uma direção para refletirmos sobre os processos de significação no contexto cultural, ao nos apresentar a conexão existente entre linguagem, cognição e experiência.

2.1.1 Metáforas conceituais e a cognição corporificada

A mudança conceitual implementada pela Linguística Cognitiva na compreensão da metáfora, teve a cognição corporificada como um de seus eixos basilares. Essa perspectiva teórica, que ganhou força nas últimas décadas, propõe que a cognição não é um processo abstrato e desmaterializado, limitado ao cérebro como um sistema de processamento simbólico isolado do corpo e do ambiente. Pelo contrário, a cognição está profundamente ligada ao nosso corpo, às experiências sensoriais e motoras que temos com o mundo e à forma como percebemos o que nos cerca, conforme depreende-se em:

A mente não é apenas o cérebro. O corpo e o mundo também desempenham um papel. A cognição é incorporada, no sentido de que ela surge da nossa interação corporal com o mundo; é incorporada, no sentido de que a estrutura da nossa mente surge da estrutura do nosso corpo; e é incorporada, no sentido de que os nossos conceitos são fundamentalmente modelados pelos nossos corpos e pela forma como eles funcionam no mundo (Lakoff & Johnson, 1999, p. 4).

Sob este enfoque, compreendemos que nossas mentes se desenvolvem e operam em constante diálogo com nossos corpos e com o ambiente em que estamos inseridos, sendo a experiência corporal a base primordial para a formação de nossos conceitos e para a maneira como raciocinamos sobre o mundo que nos cerca. Dentro desse quadro teórico, a metáfora conceptual emerge não como uma mera transferência de sentidos entre domínios semânticos, mas como um processo cognitivo fundamental enraizado em nossas experiências corporais mais básicas.

Os domínios conceituais abstratos que buscamos compreender são frequentemente estruturados a partir de termos de domínios conceituais concretos e corporificados, que adquirimos através de nossas experiências. Como exemplo, podemos tomar a compreensão do conceito abstrato de "entendimento" como "visão" que se apresentam em expressões como "Eu vejo o que você quer dizer", "Um bom ponto de vista", não sendo uma coincidência linguística, mas uma metáfora conceptual implícita, "ENTENDER É VER", que se fundamenta em nossa experiência corporal da visão como um meio de obter informações sobre o mundo.

A teoria da cognição corporificada argumenta que essas metáforas conceptuais não são apenas formas de falar, mas sim modos de pensar. Nossas experiências corporais fornecem a estrutura interpretativa para compreendermos domínios abstratos. As ideias que temos sobre movimento no espaço, como "ir para frente é progredir" ou "obstáculos são dificuldades", acabam sendo usadas também para pensar o tempo, como quando dizemos que "o futuro está à frente" ou que "um atraso é um empecilho", e até para falar sobre objetivos, como em "alcançar um objetivo". Esse entendimento encontra suporte nos apontamentos de Lakoff e Johnson (1999, p. 4) em:

Os conceitos que usamos não são arbitrários: eles estão profundamente enraizados em nossa experiência corporal. [...] A mente é inseparável do corpo, e o pensamento é, em grande parte, inconsciente, moldado pelas estruturas do cérebro e pelas interações do corpo com o mundo.

Ao usarmos experiências do corpo para entender ideias abstratas, conseguimos pensar sobre elas de forma mais concreta e intuitiva, baseando-nos na lógica das nossas vivências físicas. Nossos corpos, com suas capacidades sensoriais e motoras, atuam como a primeira fonte de conhecimento sobre o mundo, tornando-se a base para a estruturação de conceitos mais complexos.

De forma didática e metafórica, podemos dizer que o conceito de cognição corporificada nos convida a ver a mente não como um computador que processa informações de forma isolada, mas como um sistema vivo, que surge da interação entre o corpo, o cérebro e o ambiente. Pensar, nesse sentido, é algo profundamente ligado à experiência do corpo e ao contexto em que estamos inseridos. As metáforas conceituais, nesse sentido, são a manifestação linguística e cognitiva dessa ligação, revelando como nossa experiência de estar no mundo, com nossos corpos, molda fundamentalmente a maneira como pensamos e compreendemos a realidade, tanto em seus aspectos concretos quanto abstratos.

A análise do gesto no cinema, portanto, deve levar em consideração essa profunda conexão entre a experiência corporal, a formação de metáforas conceituais e a maneira como os significados são construídos e interpretados na tela, pois essas metáforas não se manifestam apenas na linguagem verbal, mas também no comportamento, nas imagens, nas emoções e nos gestos.

2.2 Metáforas Corporificadas: A Metáfora no Gesto

Se a Linguística Cognitiva demonstrou de forma convincente que a metáfora permeia nosso sistema conceitual, estruturando nosso pensamento e nossa linguagem, é natural que essa capacidade de mapear domínios conceituais também se manifeste na nossa comunicação não verbal, em particular nos gestos.

O linguista Alan Cienki e a pesquisadora em semiótica e gestualidade Cornelia Müller, ambos estudiosos da linguagem multimodal, destacam que as metáforas não se limitam à linguagem verbal, mas constituem modos de conceptualização enraizados na experiência corporal e frequentemente expressos por meio dos gestos (Cienki; Müller, 2008).

Os gestos não servem apenas para acompanhar a fala ou expressar emoções, também carregam metáforas, mostrando como usamos o corpo para entender e comunicar ideias abstratas. O linguista David McNeill, referência nos estudos sobre gesto e linguagem, argumenta que “os gestos fazem parte do mesmo sistema conceitual da fala e revelam mapeamentos metafóricos, tornando visível a maneira como ideias abstratas são corporificadas.” (2005, p.40, tradução nossa). Assim, quando dizemos “estamos subindo na carreira”, usamos uma metáfora que associa progresso a um movimento para cima. Ao mesmo tempo, podemos fazer um

gesto com a mão subindo para reforçar essa ideia, usando o corpo como apoio visual para o que estamos pensando.

A ideia de que o corpo é essencial para a construção de significados metafóricos se baseia no princípio da cognição corporificada. Nas palavras de Lakoff e Johnson (1999, p. 45, tradução nossa), “o pensamento abstrato é amplamente metafórico e a metáfora está fundamentada na experiência física e social. O corpo não é apenas um recipiente da cognição — ele é sua fonte.”, sugerindo que nossas experiências físicas primárias, como movimentação, utilização de objetos e interação com outros corpos, fornecem a base experiencial para a estruturação de conceitos mais abstratos. Essas experiências corporais se projetam em nosso sistema conceptual, dando origem a metáforas que não apenas expressamos verbalmente, mas também manifestamos através de nossos gestos.

No plano gestual, por exemplo, podemos representar a ideia de “posse” ao fechar a mão como se estivéssemos agarrando algo, sendo também comum apontarmos para a frente ao falar do futuro, ou usarmos um gesto de empurrar para longe ao nos referirmos a algo que queremos evitar. Nesses casos, o corpo atua como um veículo concreto para expressar e tornar mais perceptível uma ideia, funcionando discursivamente como parte do processo de construção de significados (Avelar; Ferrari, 2016).

Analisar o gesto a partir da metáfora conceptual mostra como o corpo participa ativamente da forma como pensamos e entendemos conceitos abstratos. Conforme observam Cienki e Müller (2008, p. 492), “os gestos oferecem evidências visuais de como as pessoas conceptualizam aspectos abstratos da experiência em termos espaciais e corporificados, revelando metáforas que não estão necessariamente presentes na fala.”, endossando que nossos gestos não são apenas movimentos aleatórios, mas manifestações corporais de nossos sistemas de pensamento metafórico.

Nesse sentido, os gestos funcionam como recursos visuais para os modos como estruturamos e compreendemos o mundo. McNeill (1992, p. 12) reforça essa ideia ao afirmar que “gestos não apenas acompanham a fala — eles refletem o pensamento em movimento, expressando ideias de forma visual, espacial e frequentemente metafórica.”, apresentando essa dimensão corporificada do pensamento metafórico, que também é destacada por Calbris (2011, p. 23), para quem “o corpo é um meio privilegiado para a expressão metafórica porque está

diretamente implicado na experiência sensível do sujeito.” O corpo, nesse sentido, atua ativamente na criação e expressão de metáforas, mostrando como experiência, pensamento e comunicação estão conectados.

Compreender a metáfora como algo que vai além da linguagem verbal e se manifesta também nos gestos é reconhecer que eles não são apenas complementos visuais da fala. Ao contrário, os gestos revelam metáforas conceituais que influenciam a forma como pensamos, nos comunicamos e damos sentido ao mundo, mostrando a relação entre o corpo e o pensamento abstrato.

A análise da cognição incorporada e da metáfora conceptual sugere que os gestos possuem a capacidade de construir sentido metafórico de forma autônoma, veiculando informações conceituais que podem não estar explicitamente presentes na verbalização, ou de maneira complementar, enriquecendo e aprofundando a compreensão do que está sendo dito. Essa autonomia e complementaridade da metáfora gestual revelam a complexa integração entre os sistemas de comunicação verbal e não verbal em nossa cognição.

Em muitas situações comunicativas, um gesto pode expressar uma metáfora conceptual completa, mesmo sem palavras. Por exemplo, ao falar sobre uma situação difícil, alguém pode franzir a testa, apertar os lábios e empurrar a mão espalmada para baixo, como se estivesse contendo algo pesado. Esse gesto ativa a metáfora 'DIFICULDADES SÃO FORÇAS CONTRÁRIAS', em que o movimento para baixo simboliza o esforço para resistir ou controlar um obstáculo. Mesmo que a pessoa use palavras neutras para descrever etapas técnicas, o gesto pode adicionar uma camada metafórica de movimento e progresso, revelando sua atitude em relação ao projeto. Nesse caso, o gesto não só complementa a fala, mas cria uma metáfora própria, oferecendo pistas sobre a visão do falante que vão além do que é dito literalmente.

Por outro lado, a metáfora gestual frequentemente atua de forma complementar à fala, aprofundando e expandindo o sentido do que é dito verbalmente. Quando alguém diz "Estou me sentindo sobrecarregado" e ao mesmo tempo estende as mãos para os lados, com as palmas para cima, como se estivesse carregando um peso invisível, o gesto não apenas reforça a sensação de peso, mas também traz uma referência espacial, tornando a ideia abstrata de "sobrecarga" algo mais compreensível. Assim, o gesto complementa a fala ao oferecer uma

representação corporal da metáfora conceptual subjacente, "PROBLEMAS SÃO PESOS".

Nesses casos, o gesto não é redundante, mas adiciona uma camada de significado metafórico que enriquece a compreensão e torna a comunicação mais impactante. Como David McNeill (2005) argumenta, o gesto não é um mero complemento da fala, mas uma parte integrante do próprio processo de pensamento. Ele postula que "a fala e o gesto são um único sistema integrado, o 'continuum dialético', um espelho do pensamento" (McNeill, 2005, p. 1).

Essa perspectiva de que o gesto não é só um acompanhamento da fala, mas parte do pensamento, mostra que o corpo, ao se mover, cria e transmite significados metafóricos. Esses significados são essenciais para como pensamos e interagimos. A capacidade dos gestos de criar metáforas sozinhos ou junto com a fala reforça que a comunicação humana é um sistema complexo, onde palavras e gestos atuam juntos para construir significado.

A análise da metáfora no gesto oferece, portanto, uma janela privilegiada para a compreensão dos nossos processos cognitivos, revelando como estruturamos e expressamos o pensamento abstrato através da nossa experiência corporal e como essa manifestação corporal da metáfora enriquece e complexifica a nossa comunicação. Ignorar a dimensão gestual da metáfora seria perder uma parte fundamental da maneira como damos sentido ao mundo e interagimos uns com os outros.

2.3 Metáforas gestuais e a Teoria da Multimodalidade

No campo de estudo das metáforas no cinema, faz-se necessário o reconhecimento de que a significação não se restringe ao verbal, mas se constrói a partir da interação entre múltiplos modos de expressão. Por conseguinte, a teoria da multimodalidade oferece um aporte fundamental para a compreensão de como imagens, gestos, sons, enquadramentos e até silêncios vão se articular na produção de sentidos. Esta perspectiva tem sido desenvolvida em diferentes campos e encontra no cinema um espaço privilegiado de investigação, já que a experiência fílmica depende justamente dessa combinação de elementos.

A análise aqui proposta se ancora em autores fundamentais, que nos ajudam a compreender a complexa interação entre gesto e significado. Iniciamos nossa discussão com Alan Cienki e Cornelia Müller, que investigam a multimodalidade a partir da gestualidade, destacando como os gestos participam de processos metafóricos e revelam a natureza corporificada da cognição por meio da interação com outros modos expressivos³.

Essa perspectiva é ampliada por Charles Forceville (2006, 2009), que introduz o conceito de metáforas multimodais. Ele afirma que elas surgem da integração de modos distintos, expandindo a noção de metáfora conceptual proposta por Lakoff e Johnson (1980) para além da linguagem verbal⁴.

Para finalizar, as contribuições de Maíra Avelar (2013; 2015; 2016; 2017) são essenciais para entender a complexa relação entre gestos, metáforas e linguagem no contexto de crítica política. A autora investiga o papel dos gestos na construção de sentido em discursos políticos, direcionando nosso olhar para o gesto como um elemento expressivo que interage com outros modos de comunicação. Sendo essa abordagem parte essencial no desenvolvimento desta pesquisa⁵.

Ao mobilizar esses referenciais, esta seção busca destacar de que maneira a metáfora pode ser compreendida como um fenômeno essencialmente multimodal e como essa abordagem embasa a análise das metáforas gestuais no filme *Boi de Lágrimas*. Para aprofundar essa discussão, nosso primeiro passo é compreender como a metáfora conceptual se manifesta no gesto.

Para a linguística cognitiva, é central a perspectiva de que a metáfora é um fenômeno cognitivo e experiencial, e que esta não se restringe apenas à linguagem. Alan Cienki e Cornelia Müller (2008) aprofundam essa abordagem ao demonstrar como o gesto é uma manifestação da natureza corporificada da metáfora conceptual. Eles se baseiam na teoria de Lakoff e Johnson (1980), mas ampliam sua proposta para o domínio da comunicação não verbal, conforme explicitam:

³ CIENKI, Alan; MÜLLER, Cornelia (Orgs.). **Metaphor and Gesture**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008.

⁴ FORCEVILLE, Charles. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In: FORCEVILLE, Charles; URIOS-APARISI, Eduardo (Eds.). **Multimodal Metaphor**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, p. 19-42.

⁵ AVELAR, M.; MENDES, P. H. A. (2015). O papel dos gestos na construção de metáforas multimodais: análise de um debate político-eleitoral. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, 15(2), 343-376.

Gesture is conceived of as embodying conceptual metaphors, providing visible manifestations of the mapping processes by which we understand abstract concepts in terms of concrete, bodily experience (CIENKI; MÜLLER, 2008, p. 1-2)

Para Cienki e Müller, o gesto não é um mero acessório da fala, mas uma parte inerente ao processo de pensamento e expressão. Ele atua como um "espelho" da estrutura conceitual, revelando as metáforas que organizam nossa compreensão do mundo. Por exemplo, gestos que se movem para cima podem representar conceitos de poder ou felicidade, enquanto gestos para baixo podem denotar submissão ou tristeza.

No contexto da análise fílmica, essa abordagem se mostra profícua, já que o cinema, capta um fluxo constante de gestos na atuação dos atores que podem reforçar, contradizer ou até mesmo criar sentidos. A análise desses gestos nos oferece um exemplo de como as metáforas conceituais operam em nosso pensamento e no processo de conceptualização.

A ação de um personagem ao estender a mão para um objeto, alcançando algo de maneira metafórica, ou balançando as mãos para baixo, como metáfora para se livrar de algo, pode ser interpretada como representação visual de metáfora conceptual. A obra de Cienki e Müller, dessa maneira, oferece ferramentas que podem ser usadas na compreensão de como a cognição se manifesta por meio de movimentos corporais nos filmes, o que nos permite a análise do papel do gesto na construção da narrativa fílmica.

No entanto, a identificação de metáforas nos gestos não se dá de forma imediata ou apenas perceptiva, mas exige critérios metodológicos que possam assegurar uma análise confiável. Nesse sentido, Alan Cienki (2018) desenvolveu as *Metaphor Identification Guidelines for Gesture* (MIG-G)⁶, um conjunto de diretrizes voltadas especificamente à detecção de metáforas gestuais.

O MIG-G auxilia a diferenciar quando um gesto é predominantemente icônico ou carrega carga metafórica. Os gestos icônicos imitam ou representam visualmente algo concreto, sendo facilmente reconhecíveis porque se parecem com o que representam, como se fossem um "desenho" com as mãos. Enquanto os gestos de caráter metafórico, não imitam algo físico, mas sim representam uma ideia ou um

⁶ As *Metaphor Identification Guidelines for Gesture* (MIG-G) foram propostas por Alan Cienki (2018) como um protocolo metodológico para identificar metáforas nos gestos. O modelo estabelece critérios para distinguir gestos icônicos, que representam visualmente objetos ou ações, dos que expressam metáforas conceituais, permitindo maior consistência analítica em pesquisas sobre gestualidade.

conceito. Em resumo, o gesto icônico é visualmente descritivo, enquanto o gesto metafórico é simbólico.

Essa proposta é especialmente relevante para analisar filmes porque os gestos que os atores fazem na tela muitas vezes apresentam duplo sentido, podendo ao mesmo tempo imitar algo concreto (gesto icônico) e simbolizar uma ideia (gesto metafórico). Essa dupla função expande o significado e a profundidade das cenas, permeando o filme por mais camadas de significação.

Dessa forma, ao considerar o gesto como manifestação da metáfora conceptual, torna-se necessário situá-lo dentro de um quadro mais amplo, em que diferentes modos expressivos interagem para a produção de sentido. É nesse ponto que se insere a contribuição de Charles Forceville, que amplia a noção de metáfora ao propor a categoria de metáforas multimodais.

Para o autor, a metáfora não se restringe ao domínio verbal, mas emerge também da integração entre imagem, som, movimento e outros recursos semióticos, fenômeno que se torna particularmente evidente no cinema. Sua contribuição é central para compreender como as metáforas se manifestam além do verbal, especialmente no domínio da comunicação multimodal.

Conforme Forceville, “a metáfora não deve ser entendida como um fenômeno exclusivamente linguístico, mas como um mecanismo cognitivo que pode se expressar em diferentes modos semióticos” (Forceville, 2006, p. 384)⁷. Essa perspectiva abre espaço para a análise de metáforas visuais e audiovisuais, nas quais imagens, sons, movimentos e gestos interagem de maneira integrada.

Nesse contexto, o cinema torna-se um objeto privilegiado de estudo, já que articula simultaneamente múltiplos modos expressivos que podem sustentar construções metafóricas complexas. Em sua formulação mais sistemática, Forceville (2009) define a metáfora multimodal como aquela em que “a fonte e o alvo de uma metáfora são expressos em dois modos diferentes” (p. 22)⁸. Isso significa que um conceito abstrato pode ser representado por meio de gestos ou imagens visuais, enquanto seu domínio-fonte é reforçado pela música, pela montagem ou pelo enquadramento.

⁷ Tradução de “metaphors whose target and source are each represented exclusively or predominantly in different modes”.

⁸ Tradução de “the source and target of a metaphor are expressed in two different modes”.

No cinema, essa interação multimodal permite que os sentidos não dependam exclusivamente da fala, mas se construam na integração entre diferentes recursos. Ao aplicar essa abordagem ao corpus desta pesquisa, torna-se possível evidenciar como os gestos, aliados ao silêncio e à composição visual, participam da criação de metáforas que estruturam a crítica política do filme *Boi de Lágrimas*.

A proposta de Charles Forceville amplia a compreensão da metáfora para além do verbal, mas seu foco recai sobretudo na análise de ocorrências específicas em diferentes mídias. Para avançar nessa discussão no campo cinematográfico, é necessário considerar modelos que compreendam o filme em sua totalidade como um artefato multimodal.

É nesse horizonte que se situam as contribuições da Dra. Maíra Avelar Miranda, professora e pesquisadora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Seu trabalho se destaca na área da Linguística Cognitiva e Metáfora Multimodal, com foco em como os gestos funcionam na comunicação. Ela é uma das principais vozes nos estudos sobre a relação entre gestos, metáforas e linguagem no Brasil.

No âmbito dos estudos sobre metáfora e multimodalidade, Miranda (2013; 2015; 2016; 2017) tem desenvolvido importantes contribuições ao analisar a função dos gestos nos discursos políticos, demonstrando como eles não são acessórios à fala, mas elementos fundamentais para a produção de sentidos. Para a autora, os gestos corporificam metáforas conceituais ao se articularem com outros modos semióticos, como a entonação e os recursos do espaço interacional. Dessa maneira, participam ativamente da construção de significados e do posicionamento discursivo.

Sua pesquisa evidencia que a gestualidade é estratégica na criação de imagens cognitivas e na produção de efeitos de persuasão e crítica. Esse olhar permite compreender que gestos ritualizados, icônicos ou metafóricos não apenas reforçam a fala, mas podem funcionar como elementos centrais de uma narrativa multimodal.

Essa perspectiva é particularmente relevante para a análise de *Boi de Lágrimas*, pois, ao abdicar de diálogos verbais, o filme desloca para os gestos e para a composição visual o peso da construção de sua crítica social e política. Assim, a partir do que Miranda demonstra em relação à força expressiva dos gestos em contextos políticos, é possível expandir a análise para o cinema, mostrando

como o corpo em cena pode também ser veículo de resistência, denúncia e significação metafórica.

A partir desse panorama teórico, torna-se possível articular as contribuições de Forceville, Maíra Avelar Miranda e Cienki & Müller como base para a análise fílmica proposta nesta pesquisa. Esses autores demonstram que a metáfora não se restringe ao verbal, mas emerge de interações multimodais entre gestos, imagens, sons e recursos narrativos que se entrelaçam para a produção de sentidos. Esse entendimento é particularmente relevante para o cinema, cujo potencial expressivo se sustenta justamente na orquestração desses modos semióticos.

No caso específico de *Boi de Lágrimas*, essas contribuições teóricas permitem examinar como as metáforas multimodais se manifestam em uma narrativa marcada pela ausência de diálogos verbais. O filme explora intensamente o gesto, a composição visual e o silêncio como estratégias para construir seu enredo, tornando-se, assim, um *corpus* adequado para investigar a emergência de metáforas multimodais no contexto audiovisual. É nesse horizonte que se insere a subseção a seguir, dedicada a discutir as metáforas multimodais em *Boi de Lágrimas*.

2.3.1 Metáforas Multimodais em *Boi de Lágrimas*

A discussão teórica até aqui apresentada coloca em evidência a metáfora como fenômeno multimodal que pode emergir da interação de diferentes recursos de expressão, como gesto, sons e imagens. Em *Boi de Lágrimas*, filme dirigido por Fernando Machado, *corpus* desta pesquisa, essa perspectiva mostra-se proficiente, uma vez que a ausência de diálogos verbais ganha destaque no enredo, deslocando para os modos visuais e gestuais o papel central da construção de sentido.

No filme, os gestos ritualizados, os contrastes no uso das cores e a opção pelo silêncio funcionam como elemento integrados que compõem metáforas multimodais que estruturam a narrativa. Dessa forma, por essa escolha estética que desloca a centralidade da linguagem verbal para outros modos expressivos construindo uma narrativa quase que totalmente com a ausência de diálogos verbais, é que o torna um *corpus* pertinente para a análise desta pesquisa.

Ao silenciar a voz dos personagens, o filme potencializa a expressividade do corpo e da cena, de forma que a comunicação se estabelece primordialmente por meio de metáforas visuais e gestuais. A ausência da palavra oralizada, portanto, não

empobrece a narrativa, ao contrário, expande suas possibilidades de sentido exigindo do espectador uma leitura mais atenta aos detalhes da performance corporal e do contexto fílmico.

A ausência de diálogos em *Boi de Lágrimas* não se configura apenas como um recurso estilístico, mas como uma estratégia discursiva que ressignifica o silêncio no interior da narrativa. Ao negar a expressão verbal aos personagens, o filme coloca em evidência temas como o silenciamento social e a opressão, ao mesmo tempo em que atribui ao gesto e à imagem a responsabilidade de construir sentidos e tensionar dualidades como opressão e resistência, submissão e emancipação.

Dessa forma, o silêncio não é vazio, mas um elemento carregado de significação, que amplia a potência dos gestos e da composição visual na constituição de metáforas multimodais e na denúncia política que permeiam a obra, possibilitando observar de maneira privilegiada como recursos não verbais constroem significados complexos, constituindo um campo fértil para a análise das metáforas gestuais e visuais que articulam a crítica política presente no filme.

Ao longo de *Boi de Lágrimas*, é possível observar a recorrência de determinados gestos que, pela repetição, adquirem uma carga simbólica e se configuram como metáforas multimodais centrais na narrativa. Entre esses, destacam-se movimentos como o olhar fixo e desolado em situações de sofrimento, que funciona como manifestação visível da dor e do silenciamento imposto aos personagens, conforme Figura 5.

Figura 5 - Personagem “o pai” sentado, em silêncio, no interior da casa (Min. 12:20, 12:21).



Fonte: Sequência de frames do filme *Boi de Lágrimas* (2019), direção de Frederico Machado

Além desses exemplos, outros gestos recorrentes ao longo da narrativa reforçam a dimensão metafórica da gestualidade em *Boi de Lágrimas*. O ato de

abaixar a cabeça em sinal de submissão, o olhar direcionado ao horizonte como expressão de espera, ou ainda o caminhar lento, sem pressa em ambientes fechados, são gestos que ao se repetirem em diferentes contextos da trama, deixam de ser meros movimentos corporais isolados e passam a constituir padrões significativos, estruturando a crítica política do filme na ausência da linguagem verbal.

De acordo com Cienki e Müller (2008), os gestos não são meros complementos da linguagem verbal, mas manifestações corporificadas de metáforas conceituais, tornando visíveis os mapeamentos cognitivos que estruturam nossa compreensão de conceitos abstratos. Nesse sentido, cada repetição amplia a densidade simbólica da cena, transformando gestos cotidianos em signos metafóricos que encarnam experiências de sofrimento, silenciamento ou resistência.

A análise dessas metáforas gestuais em *Boi de Lágrimas* não pode ser dissociada de sua relação com outros modos semióticos presentes no filme. Como argumenta Forceville (2009; 2016), as metáforas multimodais emergem justamente da interação entre diferentes recursos que, combinados, constroem significados mais complexos do que cada modo isoladamente poderia produzir. Assim, entendemos que o corpo dos personagens integrado aos demais elementos da cena se transformam em um campo de significação que projetam na tela as tensões políticas e sociais que permeiam.

No caso do filme, a ausência de diálogos verbais intensifica essa articulação, pois o silêncio passa a operar como contraponto expressivo aos gestos e enquadramentos visuais, reforçando ou tensionando os sentidos metafóricos. Essa perspectiva evidencia que o gesto não atua sozinho, mas em conjunto com outros modos, criando uma rede de significação que estrutura a narrativa.

Dessa forma, ao compreender as metáforas multimodais em *Boi de Lágrimas* como resultado da articulação entre gestos, imagens e silêncio, sustentadas pela perspectiva da Linguística Cognitiva e dos estudos sobre multimodalidade, estabelece-se a base teórica necessária para a definição do percurso metodológico que orientará a análise deste trabalho.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

“Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a 'discursos' [...] extremamente diversificados. O fator comum dessas técnicas [...] é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência.”

Bardin, 2016

Neste capítulo, apresentaremos os procedimentos metodológicos desta pesquisa, descrevendo a seleção e a caracterização do corpus de análise. Com este objetivo, esboçamos um breve panorama do cinema maranhense, descrição da obra de Frederico Machado, e por fim, introduziremos o filme *Boi de Lágrimas*, que é o objeto dessa análise. Na sequência, descreveremos os procedimentos de análise dos dados, que terão por base os pressupostos da teoria da metáfora conceptual (Lakoff & Johnson, 1980), da metáfora corporificada (Gibbs, 2006; Johnson, 2007) e da teoria multimodal da metáfora (Forceville, 2006; Miranda, 2013).

Dessa forma, descrevemos a análise dos dados desenvolvida como uma abordagem qualitativa e interpretativa. Será considerada a relação entre linguagem corporal e imagem cenográfica, considerando três variáveis principais: os gestos, como expressões corporais significativas no filme; a cenografia, que constrói visualmente e simbolicamente os ambientes da narrativa fílmica; e o enquadramento, por ser uma escolha estética que orienta o olhar do espectador e contribui para o sentido da cena.

Levaremos em consideração cenas selecionadas do filme *Boi de Lágrimas*, que serão analisadas quadro a quadro, a partir de capturas de tela, com a descrição dos gestos e dos elementos visuais presentes. As metáforas identificadas serão classificadas e categorizadas conforme seus domínios fonte e alvo, além de estabelecer as relações necessárias que se dão na construção de sentidos por meio de metáforas multimodais.

3.1 Seleção e descrição do corpus

O *corpus* desta pesquisa é composto por cenas selecionadas do filme *Boi de Lágrimas* (dirigido por Fernando Machado), escolhidas a partir de sua relevância para a análise de gestos com potencial metafórico. Foram priorizadas as cenas em

que a ausência de diálogos verbais intensifica o papel dos recursos não verbais, especificamente gestos e expressões corporais, para a construção de sentido. A seleção buscou, portanto, momentos em que os gestos se destacam como operadores de significação na narrativa, permitindo identificar metáforas multimodais que sustentam a crítica política presente no filme.

Esta obra compõe, com suas demais produções, a preferência de Fernando por uma estética simbólica e crítica, em sua quase total ausência de diálogos verbais, se estruturando por meio de gestos, composições simbólicas dos elementos cinematográficos e a profícua interação entre eles. O filme transforma o corpo e o espaço em seus principais enunciadoreis.

A escolha de *Boi de Lágrimas* é justificada por seu perfil experimental, além de possuir uma estrutura estética que privilegia a imagem e o gesto como elementos centrais da narrativa, permitindo explorar manifestação de metáforas multimodais e gestuais na composição dos sentidos críticos.

Essas características fazem de *Boi de Lágrimas* um objeto profícuo para análise de metáforas gestuais e multimodais, uma vez que estas se sobressaem nos momentos de ausência de discurso verbal. Para situar o filme em um contexto cultural mais amplo, faz-se necessário apresentar brevemente um panorama do cinema maranhense e percurso de trabalho de Frederico Machado.

3.1.1 Breve panorama do cinema maranhense

A trajetória do cinema no Maranhão é marcada por um desenvolvimento tardio, embora os primeiros registros audiovisuais no estado datem ainda do início do século XX, quando São Luís passou a receber aparelhos cinematográficos itinerantes e, posteriormente, inaugurou suas primeiras salas de exibição. Algumas décadas depois, o cinema maranhense começou a ganhar corpo com a fundação de cineclubes e a atuação de pioneiros como os que compunham o grupo Laborarte⁹.

Este panorama é corroborado pelas contribuições da pesquisadora Andréia de Lima Silva, que em seu mestrado e doutorado dedicou-se ao estudo do cinema e do audiovisual maranhense. Atualmente ela é jornalista do Instituto Federal de

⁹ O Laboratório de Expressões Artísticas, conhecido como Laborarte, foi um movimento cultural inovador no Maranhão. Fundado em 1972 por Tácito Borralho, o grupo reunia artistas e militantes políticos para pesquisar e estudar a cultura popular maranhense, funcionando como um ponto de encontro para artistas de diversas áreas, como teatro, música, artes plásticas, dança, literatura e cinema, e que contribuíam significativamente para o cenário cultural do estado

Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), participa do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem - NUPPI do IFMA e desenvolve pesquisas com ênfase no cinema local, reunindo dados fundamentais para a compreensão de sua trajetória histórica e de seus atuais desafios¹⁰.

Em sua pesquisa, Silva (2018; 2024)¹¹ descreve como a produção local de filmes se manteve por décadas de forma esporádica e limitada a iniciativas isoladas ou de caráter amador. Apenas a partir da década de 1970, com o movimento Super-8 e a realização da I Jornada Maranhense de Super-8 é que o desenvolvimento da prática cinematográfica no estado tornou-se mais consistente.

O movimento conhecido como Super 8 do Maranhão, que ocorreu aproximadamente entre as décadas de 70 e 80, foi o período de maior e mais importante produção cinematográfica na história do estado. Utilizando as câmeras de Super 8, um formato de baixo custo e fácil manuseio, cineastas amadores e profissionais puderam produzir cerca de 140 filmes de curta e média-metragem.

Com produções diversificadas que incluíam documentários (a maioria), ficções e filmes experimentais, esse movimento além de impulsionar a produção local, foi um instrumento de registro social e político. Muitos dos filmes documentavam a realidade de São Luís na época da Ditadura Militar, abordando temas como a decadência do centro histórico e as condições de vida em bairros de palafitas.

Grandes nomes desse período foram Murilo Santos e Euclides Moreira Neto, que usaram o formato para retratar a cidade e suas questões sociais. O movimento foi fundamental para a criação e consolidação de eventos como a Jornada Maranhense de Super-8¹², que mais tarde se tornou o Festival Guarnicê de Cinema, um dos mais importantes do país.

¹⁰ SILVA, Andréia de Lima. Essência local em molde "global": **Recursos cinematográficos e identidade urbana no filme Muleque té doido!** (2014). 2018. 149f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

¹¹ SILVA, Andréia de Lima. **CONFIGURAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO DO MARANHÃO NO SÉCULO XXI: a entrada do longa ficcional e os novos agentes**. 2024. 273f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

¹² A I Jornada Maranhense de Super-8 aconteceu em 1977, onde foram apresentados 22 filmes maranhenses em Super-8. A jornada foi proposta pelo professor Mario Cella, após o grande sucesso do premiado Pregoeiros de São Luís, de Murilo Santos. O festival foi mudando de nome à medida que novas tecnologias para a produção fílmica iam sendo incorporadas ao evento ou quando o festival começou a extrapolar as dimensões do estado. A partir da 25ª edição, em 2002, o festival assumiu o título que segue até hoje: Festival Guarnicê de Cinema.

Ainda assim, a produção de longas-metragens de ficção iniciou-se de maneira efetiva apenas nos anos 2000, revelando a defasagem em relação a outros polos audiovisuais do país. Até 2017, foram catalogados apenas quinze longas de ficção maranhenses, dos quais apenas cinco obtiveram registro da Agência Nacional de Cinema (Ancine), fator que evidencia a fragilidade estrutural do setor e a informalidade característica do mercado local. Desses, o primeiro a ser registrado na Ancine foi *O Exercício do Caos*, de Frederico Machado (Silva, 2017;2024).

Essa fragilidade estrutural se reflete no fato de que a maior parte das produtoras e distribuidoras são de propriedade dos próprios cineastas, funcionando de maneira artesanal e com poucos recursos. Porém, apesar dessas dificuldades, alguns elementos foram fundamentais para a visibilidade do cinema maranhense, como os festivais e a abertura das escolas e cursos profissionalizantes na área do audiovisual.

Neste contexto, os festivais Guarnicê de Cinema e Maranhão na Tela¹³ desempenham papel estratégico tanto na difusão de produções locais quanto na formação de público e de novos realizadores. Suas programações vão além da exibição de filmes, promovendo debates, oficinas e cursos de capacitação. Do mesmo modo, a criação de escolas e cursos técnicos, como a Escola Lume de Cinema – iniciativa de Frederico Machado - e a Escola de Cinema do Maranhão (ligada ao Instituto de Educação do Maranhão - IEMA), sinaliza um esforço institucional para ampliar a formação na área.

Segundo Silva (2024), a consolidação do cinema maranhense ainda enfrenta dificuldades estruturais, mas vem se afirmando por meio da força de iniciativas independentes e da atuação desses festivais como o Guarnicê de Cinema, que é considerado um dos mais antigos do país. Já do ponto de vista artístico, no entanto, Silva (2024) afirma que o cinema produzido no estado tem se caracterizado por um forte diálogo com a identidade cultural local, frequentemente incorporando lendas, personagens populares e a paisagem urbana de São Luís às narrativas fílmicas.

Essa identidade articulada à experimentação estética característico das produções independentes, configura uma marca relevante do cinema maranhense

¹³ Criado em 2007, o Festival Maranhão na Tela consolidou-se como um dos principais espaços de exibição e formação audiovisual no estado, valorizando a produção local e promovendo o diálogo com obras nacionais e internacionais. Além da mostra competitiva, o evento oferece oficinas, seminários e encontros profissionais, configurando-se como plataforma relevante para a difusão e o fortalecimento do audiovisual no Maranhão.

contemporâneo. Exemplos como as produções de Cícero Filho¹⁴, Frederico Machado e Erlanes Duarte¹⁵ com a repercussão popular da franquia *Muleque té doido!* evidenciam a vitalidade e a diversidade das iniciativas audiovisuais locais, ainda que realizadas em um contexto de limitações materiais e institucionais.

Assim, o cinema maranhense pode ser considerado como um campo em processo de afirmação que entrelaça em seu percurso a criatividade artística com a precariedade estrutural, resultando em obras que contribuem significativamente para a construção da identidade cultural do estado, apesar de se encontrar à margem das produções dos grandes centros. É nesse contexto que a obra de Frederico Machado se destaca como um exemplo fundamental da fase atual do audiovisual no Maranhão.

3.1.2 Frederico Machado e o cinema no Maranhão

A trajetória de Frederico Machado no cenário do cinema maranhense apresenta-se como uma das mais significativas expressões da produção audiovisual independente no Brasil. A relevância dessa contribuição é destacada na pesquisa de Silva (2024), que dedica uma seção inteira à análise de seu percurso e de suas estratégias para estruturar a produção, a circulação e o reconhecimento do cinema maranhense, evidenciando o alcance e a singularidade de sua atuação.

Para além da direção e do roteiro, Machado se consolidou como produtor, distribuidor e exibidor, assumindo tarefas que geralmente se encontram fragmentadas no mercado cinematográfico. Essa multiplicidade de funções não se deve apenas a uma escolha individual, mas à necessidade de viabilizar um cinema local em um contexto de carência de políticas públicas e de infraestrutura.

Nesse sentido, Machado se apresenta como um artista que, ao mesmo tempo em que cria, estrutura as condições materiais e institucionais para que sua produção e a de outros possam existir. Ele construiu seu percurso cinematográfico fora dos circuitos tradicionais de produção, circulação e exibição, assumindo para si a

¹⁴ O cineasta Cícero Filho é conhecido por produções de apelo popular, como *Ai que Vida!* (2008), que atraiu grande público no Maranhão ao retratar de forma humorada aspectos da vida cotidiana e da cultura local.

¹⁵ O cineasta Erlanes Duarte ganhou destaque no Maranhão com a franquia cômica *Muleque Té Doido* (com a primeira produção lançada em 2008), que se tornou fenômeno popular ao valorizar o humor regional, dialeto e lendas maranhenses alcançando ampla repercussão junto ao público local.

responsabilidade de criar as condições necessárias para que sua obra alcançasse o público.

Essa decisão o levou a fundar o que a autora denomina de “próprio tripé de mercado”, isto é, a estruturação autônoma dos eixos de produção, distribuição e exibição, de modo a superar as lacunas deixadas pela ausência de políticas públicas consistentes de fomento e pela escassez de espaços destinados ao cinema local, conforme descreve em:

Quando Frederico Machado lançou, em 2013, o seu primeiro longa-metragem *O exercício do caos*, ele já possuía, portanto, todo o aparato necessário para produzir, distribuir e exhibir as suas obras. Ele havia criado o próprio tripé de mercado por meio da abertura da Lume Filmes. Essa foi, provavelmente, uma estratégia de sobrevivência no mercado cinematográfico brasileiro, tendo em vista que a circulação de filmes do circuito independente é restrita a poucas salas de cinema, normalmente espaços voltados para o “cinema de arte” (Silva 2024, p. 160).

O modelo concebido por Machado, segundo Silva, não apenas garantiu a viabilidade de seus filmes, mas também lhe conferiu ampla autonomia criativa. Tal autonomia reflete-se diretamente em sua obra, marcada por uma linguagem poética e experimental, que transita entre questões existenciais e universais sem perder de vista a dimensão social e política da realidade maranhense.

Essa concepção estética se materializa em narrativas que exploram intensamente os silêncios, as metáforas visuais e a gestualidade, recursos que se tornam parte constitutiva de sua expressão autoral e o aproximam de uma tradição cinematográfica que privilegia a sugestão e a polissemia em detrimento da linearidade narrativa.

Além disso, Silva (2024) destaca que Machado desempenha papel central na consolidação do cinema contemporâneo no Maranhão. Ao criar condições para a circulação de sua obra, o cineasta contribuiu para a formação de público e para a projeção nacional e internacional do cinema produzido no estado, tornando-se referência quando se trata de compreender os rumos dessa cinematografia.

O impacto da atuação de Frederico Machado ultrapassa sua filmografia e alcança a esfera mais ampla do cinema maranhense, inaugurando um momento de maior visibilidade e consolidação. Sua iniciativa de estruturar a produção, a distribuição e a exibição no estado se configuram como um marco, pois rompeu com a invisibilidade histórica que caracterizava a produção local.

Foi graças a esse esforço que o Maranhão pôde ser inserido mais efetivamente no mapa do audiovisual brasileiro, permitindo que obras locais conquistassem reconhecimento em festivais e circulassem para além de suas fronteiras regionais. Assim, sua filmografia não deve ser analisada apenas em termos de conteúdo estético, mas também como um gesto político de resistência frente às barreiras institucionais e mercadológicas que historicamente marginalizam produções periféricas no Brasil.

A partir dessa leitura, torna-se possível compreender *Boi de Lágrimas* como um desdobramento coerente do projeto autoral de Frederico Machado. O filme, ao articular gestos, imagens e silêncios em detrimento da linguagem verbal, insere-se em uma poética que busca provocar o espectador não apenas pelo enredo, mas principalmente pela experiência sensorial e reflexiva que suscita. Ao mesmo tempo, reafirma o compromisso de Machado em construir um cinema que, sendo profundamente pessoal e experimental, também é social e político, denunciando opressões e convocando à reflexão crítica.

Consoante a isso, a obra fílmica de Frederico Machado deve ser entendida como parte de um projeto autoral que alia autonomia de produção, experimentação estética e engajamento político. O tripé de mercado desenvolvido pelo cineasta, conforme sublinha Silva (2024), garantiu as condições para que sua linguagem poética encontrasse espaço de circulação e reconhecimento, mesmo diante de um cenário adverso.

Dentro desse percurso, *Boi de Lágrimas* se destaca como um marco singular, por intensificar a aposta no silêncio, na gestualidade e na força metafórica da imagem como recursos centrais de construção de sentido. A análise desse filme, que será apresentada a seguir, permite não apenas compreender a consolidação de uma estética particular, mas também refletir sobre como o gesto cinematográfico pode se tornar veículo privilegiado de crítica social e política.

3.1.3 *Boi de Lágrimas*

O filme *Boi de Lágrimas* (2019) ocupa um lugar singular dentro da trajetória de Frederico Machado, pois sintetiza sua busca por um cinema que articula crítica social, experimentalismo estético e afirmação da cultura maranhense no cenário nacional. A produção situa-se na periferia da capital maranhense, São Luís, onde

acontecem manifestações políticas, que atraem a filha de um humilde tocador de pandeiro e brincante de boi. Paralelamente, desenrola-se a história de um amigo próximo do tocador que começa a elaborar pensamentos sinistros, enquanto a própria esposa está em trabalho de parto.

Mais do que uma narrativa linear, no filme Machado radicaliza sua opção por uma estética minimalista que prescinde dos diálogos verbais. Essa ausência não é apenas uma escolha estilística, mas um recurso que transforma o silêncio em metáfora do silenciamento coletivo, permitindo que os gestos, sons e imagens assumam papel central na construção de sentido. Nesse contexto, a obra se estrutura como uma alegoria do Brasil de 2018, período marcado pelas manifestações contra o governo Temer, transpondo para a tela um momento de crise política nacional.

Para compreender melhor esse pano de fundo, é necessário situar o contexto político evocado pelo filme que foram as manifestações populares que ocorreram em diversas cidades do Brasil entre 2016 e 2018, conhecidas pelo lema Fora Temer. Esses protestos emergiram em resposta ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e à ascensão de Michel Temer à presidência, episódio amplamente questionado por movimentos sociais e setores da sociedade civil, que o caracterizaram como um golpe institucional.

As mobilizações de rua expressavam o descontentamento com a perda de direitos sociais e trabalhistas, bem como com a condução da política econômica do período. Ao evocar esse cenário, Boi de Lágrimas insere-se na tradição do cinema político, projetando nas imagens e gestos de seus personagens uma crítica que dialoga diretamente com esse momento histórico de instabilidade e de contestação social.

Do ponto de vista analisado, o filme evidencia o domínio de Machado em explorar recursos multimodais, como gestos repetidos, enquadramentos expressivos e sons ambientes. Esses elementos funcionam como metáforas narrativas, fazendo a crítica política emergir não de discursos verbais, mas da interação entre imagens, silêncios e movimentos corporais, o que reforça a potência comunicativa do gesto.

Dessa maneira, trata-se de uma opção coerente com a trajetória do cineasta, que, ao longo de sua filmografia, buscou transformar acontecimentos históricos e sociais em narrativas visuais de grande densidade simbólica. O filme Boi de Lágrimas se destaca como corpus para esta pesquisa exatamente por possuir as

principais características da obra de Frederico Machado: a produção independente, a inserção cultural no Maranhão, o engajamento político e a criação de uma linguagem cinematográfica própria.

Ao fazer do gesto e da metáfora multimodal o núcleo de sua narrativa, o filme evidencia um caminho de resistência estética e política que reafirma o lugar de Machado como uma das vozes mais originais do cinema brasileiro contemporâneo, destacando-se no cenário do cinema maranhense e nacional por trazer uma perspectiva autêntica às suas obras. Ao explorar temas como a realidade da vida no Maranhão, a influência das tradições locais e a luta das comunidades marginalizadas, Machado dispõe de um trabalho que reflete um olhar crítico sobre a sociedade.

Apresentando um enredo sobre as manifestações políticas de 2018, que ficaram popularmente conhecidas como Fora Temer, o filme retrata um momento histórico na política do Brasil a partir de uma estética minimalista que valoriza a ausência de diálogos verbais e a construção narrativa através de símbolos imagéticos, sons e gestos, utilizando metáforas visuais e gestuais para explorar as relações de poder e as dinâmicas sociais.

Destaca-se ainda, que o filme está inserido em um projeto maior conhecido por Filme Político e transiciona entre signos e alegorias para descrever o cenário do caos político do ano de 2018, manifestando um olhar crítico sobre a questão, envolto por metáforas que auxiliam na construção dos sentidos em meio a uma narrativa silenciosa. Uma análise deste marco social, das páginas reais da história para as telas, espelhada agora nas páginas desta pesquisa.

3.2 Descrição dos procedimentos de análises de dados

O *corpus* desta pesquisa é formado por cenas do filme Boi de Lágrimas, das quais foram extraídos frames representativos. O recorte considerou sequências em que a construção simbólica ocorre predominantemente por meio do visual e do gestual, com ênfase em momentos nos quais o gesto se apresenta com possíveis mapeamentos metafóricos.

Foram analisadas 8 (oito) cenas-chave, com foco na repetição de padrões gestuais, na interação entre corpo, espaço e silêncio, e na articulação simbólica com

possíveis domínios conceptuais como resistência, opressão, silenciamento e vulnerabilidade.

A análise do recorte das cenas será conduzida com base na Teoria Multimodal da Metáfora (Forceville, 2006) e nos estudos sobre gestualidade e metáfora incorporada (Miranda, 2013; Avelar, 2015). O procedimento analítico seguirá as etapas descritas, conforme Quadro 1.

Quadro 1 - Etapas do procedimento analítico para identificação e interpretação das metáforas gestuais e multimodais no filme *Boi de Lágrimas*.

Etapas	Descrição
1. Pré-análise	Seleção das cenas e frames relevantes. Identificação inicial dos gestos expressivos e dos contextos visuais significativos. Definição dos critérios analíticos, dos objetivos e das categorias norteadoras, em consonância com os pressupostos da Linguística Cognitiva e da Teoria Multimodal da Metáfora.
2. Exploração do material	Descrição detalhada dos gestos, do enquadramento, do cenário, do silêncio, dos sons e dos movimentos de câmera. Identificação dos mapeamentos metafóricos, com delimitação dos domínios fonte e alvo que estruturam os sentidos construídos multimodalmente.
3. Tratamento dos resultados, inferências e interpretação	Análise dos sentidos metafóricos produzidos a partir dos gestos e de elementos visuais do filme, como enquadramentos, cenários, iluminação e interação corporal. Interpretação crítica dos dados, evidenciando como essas metáforas gestuais e visuais constroem discursos relacionados à opressão, resistência, silenciamento e manifestação no contexto sociopolítico abordado pelo filme.

Fonte: Elaboração própria, com base em Bardin (2016) e nos pressupostos da Teoria da Metáfora Conceptual e da Teoria Multimodal da Metáfora

A organização dos dados e a sistematização dos gestos, enquadramentos e cenários relevantes seguem princípios da análise de conteúdo, conforme Bardin (2016), que compreende esse método como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, capaz de produzir inferências válidas a partir de registros, textos, imagens ou qualquer material significativo. Assim, a análise é conduzida em etapas que envolvem a pré-análise, a categorização dos dados e a interpretação dos

sentidos, permitindo mapear os domínios conceptuais que estruturam as metáforas presentes no *corpus*.

Dessa forma, através das etapas delineadas no quadro acima, buscamos sistematizar o percurso metodológico que será adotado nesta pesquisa e que visa orientar a análise dos gestos, dos elementos visuais e das relações multimodais presentes no filme. Através desses procedimentos, objetiva-se assegurar uma abordagem coerente com os pressupostos teóricos da Linguística Cognitiva e da Teoria Multimodal da Metáfora, de forma a permitir a leitura dos sentidos construídos pelo corpo, pelo espaço e pelo enquadramento cinematográfico na narrativa.

3.2.1 Procedimentos da variável gestual: gestos e expressões corporais

Neste estudo, o gesto será analisado como um signo multimodal, que a partir da integração com outros elementos semióticos presentes na linguagem cinematográfica atua na construção de sentido no filme. Diante disso, a análise do gesto será desenvolvida sob a abordagem interpretativa, considerando as interações entre corpo, imagem e sentido, perpassando por um percurso analítico que pode ser sintetizado na sequência apresentada na Figura 5:

Figura 6 - Percurso analítico da análise do gesto na Linguística Cognitiva.

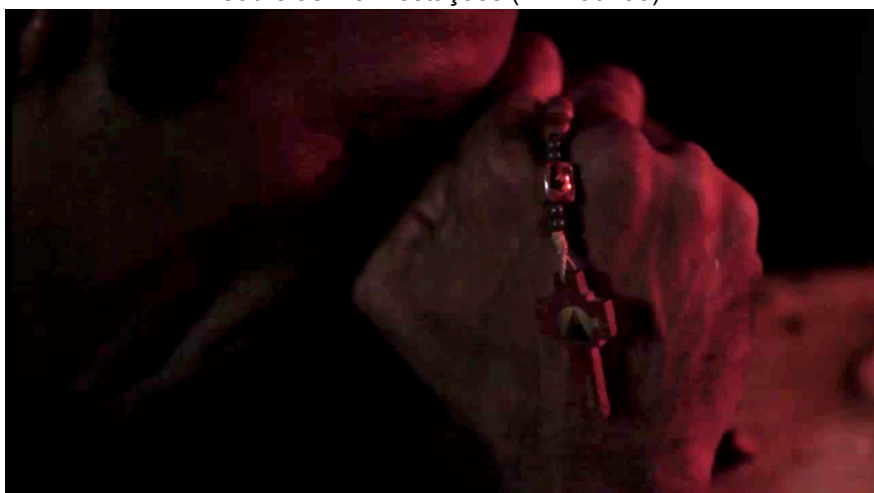
Gesto → Forma visual → Domínio fonte → Domínio alvo → Sentido metafórico → Leitura política.

Fonte: Elaborado pela própria autora

Ressalta-se, ainda, que o corpo será tratado como um signo multimodal, cuja expressividade não se separa dos elementos estéticos que o rodeiam. Assim, recursos como luz, sombra, silêncio e composição de cena são incorporados à análise, uma vez que participam ativamente da construção da metáfora gestual e, consequentemente, do simbolismo político da narrativa fílmica. Como observam Gibbs (2006) e Johnson (2007), a metáfora não é apenas um recurso linguístico, mas uma forma de pensamento enraizada na experiência corporal, de modo que os gestos e posturas se convertem em veículos privilegiados para a emergência de significados abstratos.

O caminho analítico adotado para a investigação se estrutura em quatro etapas interligadas já descritas anteriormente no quadro e seguem exemplificadas na análise do frame, de acordo com a Figura 7, em que a personagem “o pai” segura o terço em gesto de tensão e recolhimento, durante as notícias sobre as manifestações.

Figura 7 - Personagem “o pai” segura o terço em gesto de tensão e recolhimento, durante as notícias sobre as manifestações (Min. 36: 53).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Como exemplo do percurso analítico adotado, observa-se esta cena em que o pai aparece em close e baixa iluminação, com o corpo curvado e as mãos firmemente agarradas a um terço, enquanto ouve as notícias sobre as manifestações do movimento “Fora Temer” e os cortes dos direitos trabalhistas e previdenciários. Esse gesto carrega uma metáfora conceptual de forte carga ontológica experiência corporificada: “A OPRESSÃO É UM PESO CORPORAL” e “RESISTIR É AGARRAR COM FORÇA”, que serão então explicitadas nos Quadros 2 e 3.

Quadro 2 - Especificação da metáfora conceptual “A OPRESSÃO É PESO CORPORAL”.

Especificação metáfora conceptual	
Metáfora conceptual	A OPRESSÃO É PESO CORPORAL
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Peso físico / Carga
Domínio alvo	Opressão/ Repressão

Fonte: Elaborado pela própria autora

Quadro 3 - Especificação da metáfora conceptual “RESISTIR É AGARRAR COM FORÇA”.

Especificação metáfora conceptual	
Metáfora conceptual	“RESISTIR É AGARRAR COM FORÇA”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Ato físico de agarrar, segurar algo com força
Domínio alvo	Resistência

Fonte: Elaborado pela própria autora

O domínio fonte aqui se apoia na experiência corporal de agarrar, segurar com força, se proteger ou buscar amparo, enquanto o domínio alvo remete à condição de insegurança, medo, opressão e impotência diante da violência política e do ataque aos direitos sociais. O gesto de segurar o terço não é apenas uma alusão ao ato religioso, mas uma tentativa simbólica de se proteger diante do colapso social, funcionando como metáfora multimodal de uma resistência silenciosa.

Além do gesto, o enquadramento em close, a iluminação escura e o silêncio tenso da cena reforçam essa construção metafórica, condensando no corpo do personagem o peso da opressão e a busca desesperada por amparo diante da instabilidade política. Esse exemplo ilustra como o gesto, associado ao contexto visual e sonoro, ativa um mapeamento metafórico que produz sentido não apenas no plano individual, mas também no coletivo e no político.

Em primeira instância, para a identificação de gestos relevantes será levado em consideração aqueles com carga expressiva, simbólica ou recorrente, sendo assim descritos em sua composição juntamente com a construção cênica a qual estiverem inseridos. A partir disso, segue para a interpretação a ser realizada à luz da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff & Johnson, 1980) e da Teoria Multimodal da Metáfora (Forceville, 2006; Miranda, 2013), a fim de descrever como os gestos e sua composição visual constroem sentidos críticos ou simbólicos.

Este caminho de análise permitirá a identificação das metáforas conceptuais presentes e na compreensão de como esses elementos ajudam a construir sentidos ligados à opressão, resistência, silenciamento e manifestação no filme. Dessa forma, essa abordagem visa aprofundar a compreensão da linguagem cinematográfica como um sistema multimodal intrinsecamente ligado à cognição e à experiência

corporal do espectador, revelando as camadas de significado que emergem da interação entre o verbal, o visual e o gestual.

3.2.2 Procedimentos da variável visual: cenografia e enquadramento

A necessidade de incluir cenário e enquadramento na análise dos quadros das cenas escolhidas do corpus, se dá pela escolha de observar as metáforas de uma maneira expandida, integrando aspectos visuais e espaciais à gestualidade. Abordagem esta que se encontra alinhada à Teoria Multimodal da Metáfora, especialmente aos trabalhos desenvolvidos por Charles Forceville e Maíra Avelar, que subsidiam e fortalecem a ideia de corpo e espaço trabalham juntos na construção do sentido metafórico.

Ao levar em conta cenário e enquadramento, a análise ganha densidade semiótica e coerência multimodal, mostrando como o filme pensa com o corpo, o espaço e a imagem ao mesmo tempo, pois a abordagem da pesquisa não se limita a gestos isolados, mas considera a totalidade da mise-en-scène como produtora de metáforas conceituais.

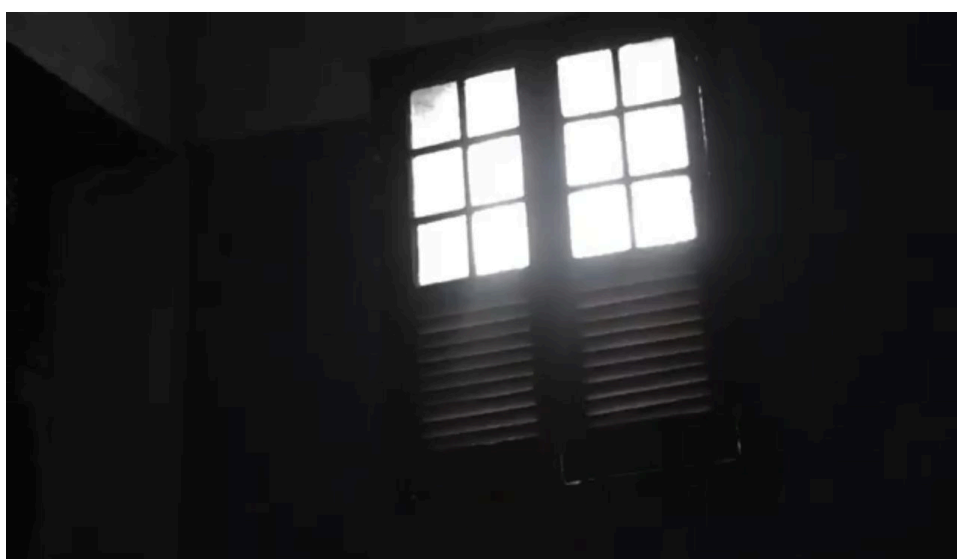
Para exemplificar a escolha e demonstrar o perfil da análise, apresentaremos a seguir um exemplo do corpus. Entendendo que o cenário funciona como o contexto simbólico que ativa metáforas conceituais pela disposição dos seus elementos visuais, podemos ler a casa velha e escura onde o pai permanece inerte e com feições entristecidas, como metáfora do estado de opressão, conforme observa-se na Figura 8, na Figura 9 e no Quadro 4.

Figura 8 - Personagem "o pai" em silêncio, no interior da casa, olhando para janela (Min. 13:08).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Figura 9 - Janela alta e distante, único freixo de luz que ilumina o ambiente escuro (Min. 13:12).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Quadro 4 - Especificação da metáfora conceptual "A OPRESSÃO É UM ESPAÇO FECHADO".

Especificação metáfora conceptual	
Metáfora conceptual	A OPRESSÃO É UM ESPAÇO FECHADO
Tipo	Ontológica + Orientacional
Domínio fonte	Espaço físico fechado
Domínio alvo	Opressão - contenção

Fonte: Elaborado pela própria autora

Essa metáfora pode ser analisada também, como uma extensão da metáfora conceptual orientacional "ESTAR PRESO É ESTAR DENTRO", um conceito central

da Linguística Cognitiva, que deriva da experiência física de estar dentro de prédios, casas, salas ou quaisquer espaços fechados.

No que diz respeito ao enquadramento, entende-se que também colabora construção dos sentidos metafóricos ao enfatizar o posicionamento, o olhar e o distanciamento, podendo sugerir através dessas imagens construídas, ideias de poder ou fragilidade, por exemplo. Na cena abaixo, Figura 9, o close no rosto do pai, que aparece suado e curvado em silêncio, acaba por intensificar a metáfora “O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”, detalhada no Quadro 5.

Figura 10 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa (Min. 11:51).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Quadro 5 - Especificação da metáfora conceptual “O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”.

Especificação metáfora conceptual	
Metáfora conceptual	“O SILÊNCIO É PESO CORPORAL”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Peso físico / Carga
Domínio alvo	Opressão/ Repressão

Fonte: Elaborado pela própria autora

O uso do *close-up* funciona como parte do domínio fonte ao reduzir o espaço da perspectiva do espectador, de modo a sugerir no plano visual a sensação de confinamento, direcionando à experiência do conceito de opressão. Dessa forma, o frame se torna o espaço fechado de maneira simbólica e o rosto tomado de tensão evoca as ideias de opressão e contenção.

Dessa forma, apresentamos como referência para análise dos frames, considerando as variáveis visuais e gestuais na descrição das metáforas multimodais encontradas, a proposta do Quadro 6.

Quadro 6 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal.

Modo	Elemento	Domínio Fonte	Domínio Alvo	Tipo de Metáfora
Gesto	Corpo curvado e inerte	Peso físico	Opressão política	Ontológica
Cenário	Casa em ruínas e escura	Espaço deteriorado	Inércia social	Ontológica
Enquadramento	Close	Tensão corporal	Silenciamento/ Vulnerabilidade	Orientacional

Fonte: Elaborado pela própria autora

Assim, com os elementos organizados no quadro, buscamos sintetizar a estratégia de análise adotada neste estudo, que objetiva considerar a articulação entre gesto, cenário e enquadramento como modos semióticos na construção de metáforas multimodais presentes em *Boi de Lágrimas*. A partir desse modelo, será possível mapear e ler os dados referentes aos elementos observados, tornando viável a descrição e interpretação das metáforas que atravessam a narrativa do filme.

Dessa maneira, a proposta metodológica aqui apresentada permite uma leitura integrada dos recursos gestuais e visuais que estruturam a construção metafórica no filme. Ao considerar o gesto como signo multimodal, em diálogo com os elementos de cenário e enquadramento, a análise busca não apenas descrever formas, mas interpretar como esses recursos ativam sentidos simbólicos e críticos na narrativa. Assim, consideramos que esta etapa consegue sustentar metodologicamente a análise das cenas no capítulo que se seguirá.

4 ANÁLISES E RESULTADOS

“Eu finalmente peguei a ideia.”

Miranda, 2013

Este capítulo aprofunda a análise de *Boi de Lágrimas*, concentrando-se em como o filme constrói sua crítica política. As cenas selecionadas para este estudo revelam um padrão recorrente, onde a crítica é tecida por meio de metáforas gestuais multimodais. Através da linguagem cinematográfica, os movimentos corporais dos personagens, os enquadramentos visuais e a proposital ausência de diálogos verbalizados criam um significado simbólico, que a partir dessa articulação entre corpo e imagem consegue expressar seu comentário social e político de maneira não verbal.

No conjunto das imagens analisadas, identificou-se a emergência especialmente de dualidades estruturantes que fundamentam a narrativa: opressão versus resistência e silenciamento versus manifestação. Esses pares não apenas organizam o modo como os gestos são performados pelos personagens, mas também traduzem, de maneira metafórica, as tensões sociais e políticas que o filme procura denunciar.

Além disso, observa-se que tais metáforas ganham ainda mais forma quando lidas a partir de uma perspectiva de conflito geracional. Enquanto o pai configura, em sua corporalidade marcada pela resignação e pela desesperança, a geração que vivenciou de forma mais direta os efeitos da opressão e do desencanto político, a filha emerge como signo de ruptura e renovação, projetando-se como representante de uma juventude que ocupa as ruas e que se manifesta reivindicando mudança.

Assim, o que se observa é que a relação entre pai e filha é construída como metáfora da própria tensão histórica entre permanência e transformação, entre um passado de silenciamento e um presente de resistência. Enquanto o pai, se mantém em um ciclo de gestos repetitivos que simbolizam a resignação de sua geração, a filha se apresenta com uma voz que clama por mudança em meio às manifestações do ano de 2018, através da evolução da sua gestualidade.

Nessa perspectiva, os gestos recorrentes ao longo do filme, dos quais podemos citar: mãos no rosto, olhares baixos, corpos curvados ou braços erguidos, não podem ser entendidos como expressões isoladas, mas como metáforas

multimodais que se repetem, ritualizam-se e se contrapõem, dando corpo à crítica política silenciosa que estrutura toda a obra. Para investigar essa dinâmica, a presente análise foca em cenas-chave que evidenciam esse contraste nos elementos gestovisuais, conforme os critérios de seleção descritos a seguir.

4.1 Critérios de seleção das cenas

A metodologia de pesquisa deste estudo baseou-se na seleção criteriosa de cenas-chave do filme. Para a análise, foram selecionadas cenas que apresentam os personagens Pai e Filha em momentos de destaque, privilegiando gestos simbólicos e recorrentes acompanhados por enquadramentos de ênfase, especialmente em close-ups. Esse recorte permite observar como a corporalidade dos personagens, destacada pela proximidade da câmera, evidencia tensões que ultrapassam a dimensão individual e se projetam como metáforas multimodais.

Essa escolha metodológica encontra respaldo na perspectiva de Brandt & Brandt (2005), para quem “a semiose (a situação em que enunciados ou outras trocas de sinais ocorrem) é a base para a construção de espaços” (p. 19)¹⁶. Nessa perspectiva, cada cena analisada pode ser concebida como um espaço semiótico em que os gestos e enquadramentos funcionam como enunciados visuais que instauram possibilidades de interpretação. Como afirmam os autores:

[...] um espaço (base) semiótico é um espaço mental em que o [sujeito] cognoscente representa a situação atual de cognoscer [...]. Assim, é assumido como sendo o caso, fenomenologicamente, que quando as pessoas se comunicam, elas representam a situação de comunicação, e essa representação compartilhada é um pré-requisito para a construção de sentido (Brandt; Brandt, 2005, p. 20, tradução nossa)¹⁷.

Portanto, ao considerar que cada cena é um espaço semiótico, a versão apresentada por Brandt & Brandt (2005) foi levada em conta na definição dos critérios de seleção. Foram selecionados justamente os momentos em que os

¹⁶ Tradução de “The semiosis (the situation in which utterances or other exchanges of signs occur) is the base for space building”.

¹⁷ Tradução de “A semiotic (base) space is a mental space in which the cognizer represents the present situation of cognizing. It is either a scene of communication, involving the persons participating in shared meaning construction through the semantic network considered, or a scene of reflection involving the reflecting subject and the situation in which the reflection takes place, as represented by the subject. It is thus assumed to be the case, phenomenologically, that when people communicate, they represent the situation of communication, and this shared representation is a prerequisite for meaning construction”.

gestos dos personagens, em *close-up*, se constituem como elementos centrais para a produção de sentido compartilhado entre filme e espectador. Em outras palavras, trata-se de cenas que não apenas registram ações individuais, mas se estabelecem como espaços de significação em que as dualidades de opressão versus resistência e silenciamento versus manifestação podem ser identificadas e interpretadas como metáforas conceptuais.

Nesse sentido, dentre os elementos propostos por Brandt & Brandt (2005), esta análise levará em consideração a articulação entre os espaços-base (o filme propriamente dito) e os espaços de entrada. Estes últimos, chamados de espaços de apresentação, dizem respeito à instância textual, aqui observada na dimensão dos recursos gestuais e visuais, relacionados à mise-en-scène e ao enquadramento. Já os espaços de referência, compreendidos como instância objeto, dizem respeito ao contexto sociopolítico evocado pela narrativa, em que os gestos ganham densidade metafórica ao remeter às tensões históricas do momento político retratado no filme.

4.2 Metáforas gestuais e as dualidades estruturantes

A presente análise se concentra em como o filme de Machado constrói sua narrativa a partir de dualidades estruturantes. Ao examinar as cenas selecionadas, fica claro que a obra transcende a linearidade do enredo para se apoiar em duas tensões principais: opressão versus resistência e silenciamento versus manifestação. Observou-se então que essas polaridades manifestadas por meio de metáforas gestuais são a chave para desvendar a crítica política da obra.

Longe de permanecerem no campo do abstrato, as dualidades que estruturam a narrativa de Boi de Lágrimas se materializam no filme por meio da linguagem não verbal, que converte a corporalidade dos personagens em domínio fonte. Gestos, expressões e movimentos corporais tornam-se o ponto de ancoragem a partir do qual se compreendem as tensões sociais e políticas (o domínio alvo) representadas nas oposições entre opressão e resistência, silenciamento e manifestação.

Nesse sentido, o corpo não é apenas um elemento estético, mas o espaço concreto onde essas ideias se tornam visíveis, legíveis e significáveis. Como destacam Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”, de modo que é pela

expressão dos corpos projetada no filme que o espectador entra em contato com estes conceitos de luta política.

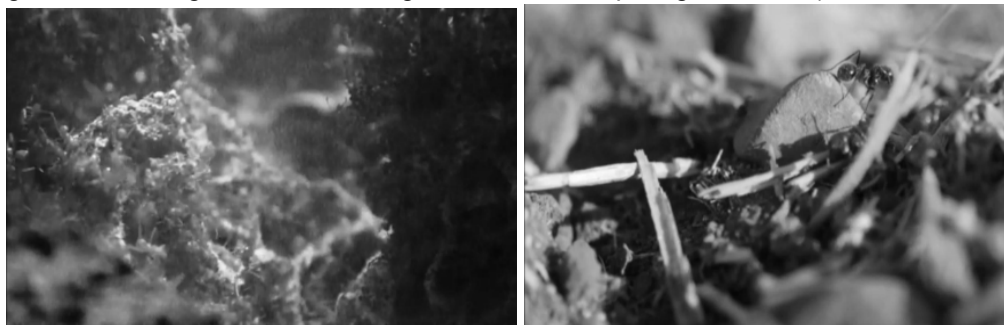
Consequentemente, a relação entre Pai e Filha serve como a principal lente através da qual essas tensões são exploradas. Cada um dos personagens, à sua maneira, personifica uma das polaridades, e seus gestos simbólicos formam o vocabulário central dessa crítica política silenciosa. Para ilustrar essa dinâmica, a análise a seguir se aprofundará em gestos específicos de ambos, capturados em enquadramentos de ênfase, como os *close-ups*, que ampliam o significado de cada movimento.

Dessa forma, a escolha por essa abordagem metodológica não é aleatória. Ela visa destacar a potência comunicativa dos detalhes corporais, evidenciando como um olhar baixo, um braço erguido ou mesmo o suor de um rosto podem traduzir, de forma mais visceral que qualquer discurso, as complexas camadas de opressão e o anseio por liberdade que o filme busca retratar. Nessa perspectiva, as seções seguintes discutem a maneira como essas marcas gestuais se apresentam como domínio fonte dessas dualidades estruturantes.

4.2.1 Opressão x Resistência

A oposição entre opressão e resistência manifesta-se em *Boi de Lágrimas* de forma contundente na corporalidade dos personagens, mas já se anuncia desde o prólogo do filme, onde imagens silenciosas de formigas em um formigueiro e de trabalhadores empilhados no convés de um navio instauram uma metáfora visual inaugural. A imagem dos homens e das formigas constitui uma metáfora da opressão que representa a ideia de vidas submetidas a um sistema rígido, anônimo e vulnerável, conforme Figura 11.

Figura 11 - Formigas em uma formigueira, frames do prólogo do filme (Min 05:59, 06:12).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Em contrapartida, a inserção do som de discursos políticos históricos como trilha sonora, sendo este um dos poucos momentos em que a palavra verbal aparece no filme, projeta a memória da resistência coletiva, inscrevendo já na abertura do filme a dualidade que orientará sua narrativa. Esse contraste inicial entre submissão e insurgência prepara o terreno para a leitura dos gestos e silêncios que permeiam a obra na corporalidade dos personagens, principalmente no Pai e na Filha.

É nesse movimento que a figura do pai se consolida como representação da opressão e não apenas em sua postura corporal, mas também na relação que estabelece com o espaço doméstico. O personagem é apresentado em grande parte da narrativa em uma casa antiga, de paredes deterioradas e espaços fechados, constantemente em gestos de abatimento e inércia. Deitado na rede, sentado diante da televisão ou à mesa com um copo de café, a sua corporalidade é marcada pela apatia a fim de traduzir resignação. O personagem está “preso” a um cotidiano repetitivo e sem horizonte de mudança, conforme Figuras 12 e 13.

Figura 12 - Personagem “o pai” em sentado em uma rede, em silêncio, no interior da casa (Min 05:59)



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Figura 13 - Personagem “o pai” sentado no sofá, enquanto ouve o noticiário, no interior da casa (Min 34:01).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Essa representação do personagem em repouso, captada em closes e planos médios, constrói o corpo do pai como metáfora da opressão internalizada e o peso silencioso de uma vida marcada pela desesperança. Esses traços gestuais não se limitam à caracterização individual do personagem, mas apontam para uma experiência coletiva, vinculada a gerações que vivenciaram a repressão e a frustração política.

Importante destacar que tal leitura não emerge de forma intuitiva, mas resulta de um processo sistemático inspirado nas fases propostas por Bardin (2016) para a análise de conteúdo: a pré-análise, que orientou a seleção dos frames; a exploração do material, que envolveu a identificação e categorização dos gestos recorrentes e elementos da mise-en-scène; e o tratamento dos resultados, em que esses elementos foram interpretados à luz da teoria da metáfora conceitual e da multimodalidade (conforme quadro explicativo no capítulo de metodologia).

Nesse sentido, o frame a seguir serve como a materialização visual da metáfora conceitual "A OPRESSÃO É DOR", ilustrando como o sofrimento e o peso

do mundo se manifestam diretamente no corpo do personagem, conforme vemos na Figura 14.

Figura 14 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa – representação da opressão – (Min 32:06).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Neste frame, a imagem do Pai, capturada em close-up, apresenta um rosto curvado e olhos semicerrados, com a exaustão marcada na pele. A iluminação em tons quentes ressalta a expressão de dor no rosto, criando uma atmosfera de dor emocional. O enquadramento fechado elimina o espaço ao redor, restringindo o olhar do espectador apenas ao corpo abatido, como se o personagem estivesse aprisionado em si mesmo.

A ausência de diálogo nessa cena intensifica o peso do gesto demonstrando que o silêncio não é vazio, mas repleto de sofrimento. É nesse contexto que o corpo do pai se torna a materialização da metáfora conceitual “A OPRESSÃO É DOR”, traduzindo o peso emocional em sofrimento físico visível. Os Quadros 7 e 8 sistematizam essa análise, descrevendo os modos semióticos e os domínios da metáfora presentes na imagem.

Quadro 7 - Especificação da metáfora conceitual “A OPRESSÃO É DOR”: tipo, domínio fonte e domínio alvo.

Metáfora conceitual	“A OPRESSÃO É DOR”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Dor/ desconforto/ sofrimento

Domínio alvo	Opressão/ Repressão
---------------------	---------------------

Fonte: Elaboração própria

Quadro 8 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal.

Modo	Elemento	Domínio Fonte	Domínio Alvo	Tipo de Metáfora
Gesto	Corpo curvado e inerte	Dor/ sofrimento	Opressão	Ontológica
Cenário	Casa escura	Espaço fechado	Inércia social	Ontológica
Enquadramento	close	Tensão corporal	Aprisionamento/ Vulnerabilidade	Orientacional

Fonte: Elaboração própria

Dentro da narrativa de Boi de Lágrimas, o gesto de recolhimento do personagem pai, com o corpo curvado e o semblante contraído, metaforiza a opressão histórica e social vivida por sua geração. O enquadramento reforça essa corporalidade como signo de resignação, trazendo para o visual uma experiência coletiva de desencanto político, na qual prevalece o silêncio diante das violências e injustiças.

Do ponto de vista da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff & Johnson, 2002), esse gesto pode ser descrito como uma metáfora ontológica, na qual o domínio fonte é a experiência física da dor e do peso corporal, e o domínio alvo é a opressão social e política. Em outras palavras, a postura curvada corporifica o peso simbólico da repressão e da desesperança, tornando visível, no corpo do personagem, aquilo que é vivido de modo abstrato e coletivo.

Em termos multimodais, a análise se alinha à proposta de Forceville (2009), segundo a qual a metáfora não se limita ao verbal, mas emerge da articulação entre modos distintos de significação. Nesse caso, o gesto curvado e o semblante abatido não funcionam isoladamente, mas interagem com o enquadramento em close-up e com a ausência de fala, compondo um conjunto que transforma o corpo em meio de significação política. O gesto, portanto, não é apenas uma ação individual, mas uma metáfora corporificada que dá forma concreta à opressão e ao silenciamento.

Como destacam Cienki e Müller (2008), os gestos não são meros acompanhamentos da fala, mas manifestações visíveis da cognição em ação e nesse caso, revelam uma estrutura de resignação que vai além da cena doméstica,

configurando-se como reflexo das condições de um grupo social. O pai, assim, emerge como signo fílmico que traduz a experiência da opressão em sua dimensão mais cotidiana e silenciosa.

Essa dualidade entre opressão e resistência, central na narrativa, alcança sua expressão mais clara no contraste entre pai e filha. Pois, ainda que compartilhem o mesmo espaço, neste ambiente doméstico fechado e cercado por paredes deterioradas, a relação de cada um com o cenário difere radicalmente, pois enquanto a figura paterna é construída pela inércia, a filha se configura em um perfil oposto, marcado pela ação, pelo deslocamento e pela evolução.

Dessa forma, o filme a apresenta em momentos de atividade, como quando recolhe roupas no varal ou se levanta abruptamente da mesa durante uma refeição silenciosa e carregada de tensão com o pai. Esses gestos cotidianos já sinalizam sua recusa à passividade. Contudo, a cena selecionada para exemplificá-la é a cena em que a jovem se aproxima da janela e projeta seu olhar para o exterior. Conforme Figura 15, o corpo da filha se converte em signo de anseio por liberdade, condensando na metáfora visual da janela a própria ideia de resistência.

Figura 15 - Personagem “a filha” em posição ereta, com braços apoiados na janela, olhando para o exterior da casa (Min. 15:19).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Nas cenas que apresentam a filha, as luzes mais frias e naturais usadas contrastam com a iluminação quente e sombria do pai, sugerindo um ânimo diferente em um horizonte de possibilidades e esperança. Neste frame, a janela aberta simboliza uma abertura para o mundo externo, enquanto seu olhar fixo indica um anseio de pertencimento ou um reconhecimento silencioso da luta que ocorre

além daquele espaço. Dessa forma, a janela não é apenas uma moldura, mas o ponto central da imagem, atuando como um portal entre dois mundos, duas realidades diferentes.

Dessa maneira, a imagem da filha não representa inércia, mas sim um movimento que intenciona do interior para o exterior. Seu corpo não está curvado ou inerte como o do pai e sua postura é de apoio (nos braços), enquanto o tronco e o pescoço estão eretos, projetando-se para fora da casa. Seus braços na janela sugerem um gesto de apoio, mas não de abatimento. Nesse sentido, como destaca McNeill (2005), os gestos são participantes ativos tanto na fala quanto no pensamento e que se constituem ingredientes-chave em uma “dialética imagem-linguagem” que alimenta a fala e o pensamento, funcionando não como ornamentos, mas como processos cognitivos em ato. Assim, compreendemos que o filme utiliza gestos mínimos para construir uma crítica política sutil, alinhada à sua estética de silêncio e simbolismo visual.

Do ponto de vista da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff & Johnson, 2002), a cena pode ser compreendida a partir da metáfora ontológica “RESISTÊNCIA É JANELA”. O domínio fonte é a experiência concreta de ter uma visão de um espaço exterior, uma passagem física para enxergar algo que estava fora do seu alcance visual antes, enquanto o domínio alvo é o conceito abstrato de resistência política e social. A janela, nesse sentido, deixa de ser apenas um objeto cenográfico para se transformar em um signo que traduz a possibilidade de superação do confinamento e de busca por novos horizontes.

De forma complementar, temos a metáfora “RESISTÊNCIA É ENXERGAR ALÉM”, também de caráter ontológico, na qual o domínio fonte é o ato físico de ver e do olhar que ultrapassa um limite, e o domínio alvo é a consciência crítica de uma geração que se recusa a aceitar a resignação e busca projetar-se para além do espaço da opressão. O gesto da filha, com o corpo ereto e o olhar projetado, não apenas simboliza, mas corporifica esse anseio, materializando no corpo a tensão entre permanência e transformação.

As duas metáforas emergem da articulação entre diferentes modos semióticos e por isso, podem ser analisadas sob uma perspectiva multimodal, pois conforme explica Forceville metáfora multimodal é “uma metáfora cujo alvo e fonte não são, exclusivamente ou não, constituídos pelo mesmo modo” (FORCEVILLE, 2009, p. 16). Aqui, o gesto da personagem se articula com o enquadramento em close-up, a

iluminação natural e a ausência de fala, criando uma composição que reforça o contraste entre o espaço interno e o externo da casa. Assim, o corpo da filha não é apenas parte da cena, mas torna-se veículo central na construção de sentido na narrativa. Assim observamos nos Quadros 9, 10 e 11:

Quadro 9 - Especificação da metáfora conceptual “RESISTÊNCIA É JANELA”: tipo, domínio fonte e domínio alvo.

Metáfora conceptual	“RESISTÊNCIA É JANELA”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Janela (objeto físico que possibilita abertura, passagem, contato com o exterior)
Domínio alvo	Resistência

Fonte: Elaboração própria

Quadro 10 - Especificação da metáfora conceptual “RESISTÊNCIA É ENXERGAR ALÉM”: tipo, domínio fonte e domínio alvo.

Metáfora conceptual	“RESISTÊNCIA É ENXERGAR ALÉM”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Ato de enxergar / visão
Domínio alvo	Resistência

Fonte: Elaboração própria

Quadro 11 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal.

Modo	Elemento	Domínio Fonte	Domínio Alvo	Tipo de Metáfora
Gesto	Corpo projetado à janela, braços no peitoril.	Visualização/ aproximação com outro meio	Resistência como impulso de saída	Ontológica
Cenário	Janela aberta	Abertura, passagem, acesso	Resistência/ ruptura do confinamento;	Ontológica
Enquadramento	Composição que inclui interior + exterior	Ato de ver, projetar a visão	Resistência como ampliação de horizontes	Orientacional (À FRENTE É MELHOR)

Fonte: Elaboração própria

Nesse sentido, as dualidades entre opressão e resistência ganham forma concreta no espaço fílmico, permitindo que sejam descritas e organizadas nos quadros analíticos que evidenciem a recorrência e a função dessas metáforas na

construção da narrativa. Esses gestos ativos e essa postura de enfrentamento constroem a filha como a metáfora viva da resistência, que se manifesta não pela força bruta, mas pela recusa silenciosa em aceitar a passividade. Sua corporalidade traduz a tensão de uma nova geração que busca uma saída do ciclo de resignação.

No filme, a corporalidade da filha é marcada por um dinamismo constante, sendo apresentada inicialmente em repouso, deitada em uma rede no mesmo ambiente que o pai, para logo depois levantar-se e se ater aos afazeres domésticos, pensar à janela, dançar na brincadeira do boi e até manter relações sexuais com o namorado. Desse modo, sua gestualidade progride de movimentos mais íntimos e contidos para expressões cada vez mais expansivas e socialmente situadas, revelando como o corpo da personagem se torna eixo narrativo de significados.

Figura 16 - Personagem “a filha” recolhendo roupas no varal (Min. 14:01).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Tal entendimento prepara o terreno para a análise da segunda dualidade proposta nesta pesquisa: Silenciamento x Manifestação. Corroborando com a análise da primeira, que evidenciou contrastes entre submissão e insurgência, aqui o foco recai sobre os modos como pai e filha representam gestualmente a resignação e o ato de manifestar.

4.2.2 Silenciamento x Manifestação

A dualidade entre silenciamento e manifestação adquire relevância particular em *Boi de Lágrimas*, na medida em que o filme constrói de maneira proposital sua narrativa quase sem diálogos verbais, sem que isso interfira em sua proposta central de fazer uma crítica política e social. Essa opção estética de Machado, longe de representar uma limitação expressiva, revela-se como um recurso para deslocar o foco para a potência comunicativa dos gestos e das imagens.

A ausência de oralidade na expressão dos personagens, nesse contexto, converte-se em signo de silenciamento histórico e social, ao mesmo tempo em que abre espaço para que a manifestação se inscreva de outras formas. A força expressiva do filme, portanto, emerge justamente dessa tensão onde a ausência de palavras não impede, mas intensifica, a potência de denúncia e resistência que se apresenta na corporalidade dos personagens e nos enquadramentos visuais.

Essa perspectiva fundamenta-se pela reflexão de Gibbs (1994), que argumenta contra a visão da linguagem e do pensamento como exclusivamente literais, defendendo que nossa cognição é moldada por processos figurativos. Nesse sentido, a “poética da mente” revela que a comunicação e a compreensão humanas se fundamentam em operações metafóricas, o que explica por que o gesto e a imagem, no filme, são capazes de substituir a fala e sustentar o discurso político.

Diante disso, a dualidade entre silenciamento e manifestação fundamenta a construção dos personagens centrais do filme. O pai representa o silenciamento ao optar pela retração e pela inércia caracterizando um ressentimento diante do mundo que o cerca. Sua presença é marcada por poucos movimentos e pela resignação corporal, como se carregasse no corpo o peso do silenciamento histórico de sua geração.

Em contrapartida, a filha é construída como figura da manifestação, já que ao longo da narrativa, sua gestualidade ganha força, seus deslocamentos tornam-se mais ativos e sua postura expressa a recusa em permanecer contida. É nesse contraste que a obra projeta a tensão entre permanecer calado ou insurgir-se, entre resignar-se ao silêncio imposto ou reivindicar o direito de manifestar-se. Dessa maneira, exploramos esta oposição que pode ser observada nas imagens que se seguirão, a começar pela cena abaixo.

Figura 17 - Personagem “o pai” em posição curvada, em silêncio, no interior da casa – representação da opressão – (Min 49:52).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

A cena em close-up do pai, logo após assistir ao noticiário que exhibe a filha entre os manifestantes, concentra em seu rosto toda a carga simbólica da metáfora do silenciamento. Seu semblante fechado, o suor escorrendo e o gesto de levar o crucifixo à boca configuram uma corporalidade de contenção. O enquadramento intensifica a força dramática da cena ao colocar o espectador diante de um rosto que sofre em silêncio. Essa oração silenciosa, associada ao gesto de pressionar o objeto religioso contra os lábios, materializa como a fé funciona como refúgio, mas também como mecanismo de repressão da manifestação.

Do ponto de vista metafórico, esse gesto pode ser compreendido como a representação da metáfora conceptual “RELIGIÃO É SILENCIAMENTO”, revelando como sistemas de crença podem, em determinadas circunstâncias, reforçar a passividade diante da opressão. Assim, o gesto não se limita à dimensão pessoal do personagem, mas ecoa como comentário político sobre a influência da religiosidade na manutenção de uma cultura de resignação.

Nos Quadros 12 e 13, descrevemos como o gesto e o objeto religioso, em interação com o enquadramento, produzem o mapeamento metafórico em que a religião deixa de ser apenas fé/acolhimento para tornar-se barreira ao ato de manifestar-se.

Quadro 12 - Especificação da metáfora conceptual “RELIGIÃO É SILENCIAMENTO”: tipo, domínio fonte e domínio alvo.

Metáfora conceptual	“RELIGIÃO É SILENCIAMENTO”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Religião/tradição
Domínio alvo	Silenciamento/ Supressão da manifestação

Fonte: Elaboração própria

Quadro 13 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal.

Modo	Elemento	Domínio Fonte	Domínio Alvo	Tipo de Metáfora
Gesto	Crucifixo pressionado contra a boca	Ato de fechar a boca/ Calar	Silenciamento	Ontológica
Objeto simbólico	Crucifixo	Religião/tradição	Resignação	Ontológica
Enquadramento	Close-up do rosto	Contenção da voz	Supressão da manifestação	Orientacional

Fonte: Elaboração própria

Conforme descrevemos metodologicamente nos quadros, o crucifixo junto à boca funciona como metáfora visual do silenciamento coletivo, em que a fé ou a submissão simbólica impedem a voz de emergir no espaço público. Em termos da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff & Johnson, 2002), temos aqui uma metáfora ontológica: o domínio fonte é o objeto físico (o crucifixo posicionado junto à boca) e o domínio alvo é o conceito abstrato de silenciamento político e social.

Segundo Cienki e Müller (2008), os gestos não são meros adereços da comunicação, mas materializam processos conceptuais. Trata-se então, de um gesto que ao mesmo tempo em que remete à religiosidade popular, revela também a dimensão política do papel desta no silenciamento de uma geração que foi moldada a não ocupar os espaços de contestação. Além disso, o enquadramento em close-up intensifica a carga simbólica da cena, pois a câmera impede que a ação seja lida como periférica e obriga o espectador a confrontar o peso do gesto pela proximidade. Como observa Forceville (2009), as metáforas multimodais emergem da articulação entre elementos visuais e contextuais, sendo nesse caso, o gesto, a ausência de fala e a centralidade da cruz produzindo um discurso silencioso, mas profundamente político.

Em contraste com o gesto de silenciamento do Pai, o filme apresenta, também em close-up, a imagem da Filha em meio a uma manifestação popular. Os braços erguidos e a gestualidade de grito são destacados pelo enquadramento aproximado, conferindo ao espectador a sensação de proximidade com a intensidade da cena. O detalhe importante é que, embora a cena mostre a personagem gritando a plenos pulmões, não podemos ouvi-la, pois a trilha sonora, uma música instrumental, é o único som presente, abafando qualquer ruído da manifestação, conforme Figura 18.

Figura 18 - Personagem “a filha” em *close up*, gritando e levantando os braços numa manifestação pública (Min. 27:17, 27:18).



Fonte: Frame do filme Boi de Lágrimas (2019), direção de Frederico Machado

Nesta sequência de frames, a escolha estética reforça a construção da metáfora multimodal. Os gestos da personagem estão projetados para fora (corpo erguido, boca aberta, movimento vigoroso) e se apresentam acompanhados de uma trilha sonora diferente do esperado, pois não se ouve o som da manifestação, mas sim uma música instrumental. O enquadramento captura o instante em que a personagem abre a boca para declarar palavras de ordem, mas a ausência do som mantém o espectador diante da contradição de um grito que não é ouvido, mas apenas visto.

Esse paradoxo dá forma à metáfora conceptual “MANIFESTAÇÃO É UM GRITO SILENCIOSO”, de carácter ontológico, na qual o domínio fonte é a experiência física de gritar com o gesto marcado pelo esforço corporal e pelo movimento da boca, enquanto o domínio alvo é o conceito abstrato de manifestação política. Aqui, a ausência da voz substitui a palavra oral pela potência expressiva do corpo, transformando o gesto em signo político. Observemos os Quadros 14 e 15:

Quadro 14 - Especificação da metáfora conceptual “MANIFESTAÇÃO É UM GRITO SILENCIOSO”: tipo, domínio fonte e domínio alvo.

Metáfora conceptual	“MANIFESTAÇÃO É UM GRITO SILENCIOSO”
Tipo	Ontológica
Domínio fonte	Gritar/ Levantar o braço
Domínio alvo	Manifestação

Fonte: Elaboração própria

Quadro 15 - Descrição dos modos semióticos, domínios e tipos de metáfora na análise multimodal.

Modo	Elemento	Domínio Fonte	Domínio Alvo	Tipo de Metáfora
Gesto	Boca aberta em gesto de grito	Ato de gritar	Manifestação	Ontológica
Som	Trilha instrumental em vez do som real da rua	Supressão da voz coletiva	Ressignificação da manifestação	Estrutural
Enquadramento	Close-up do rosto	Intensidade emocional	Força coletiva da manifestação	Orientacional

Fonte: Elaboração própria

Nesse contexto, o fato de as palavras não serem ouvidas não anula a força do gesto, pelo contrário, amplifica sua intensidade, pois o espectador é convocado a preencher essa lacuna com sua própria percepção do que significa gritar em meio à repressão. Como afirmam Cienki e Müller (2008), o gesto pode corporificar estruturas conceptuais invisíveis, tornando-se aqui a materialização do conflito entre manifestação e silenciamento quando o corpo da Filha manifesta a luta, mas sua voz está ausente.

Ao colocar esses elementos em diálogo nas imagens, o filme materializa o contraste entre uma geração marcada pela resignação diante da opressão e outra que se projeta como potência de mudança, ainda que sob os limites do silenciamento estrutural. Trata-se, portanto, de um recurso narrativo que traduz em metáforas gestuais multimodais o conflito entre passado e presente, entre desespero e esperança, entre oprimidos que permanecem calados e insurgentes que, mesmo sem voz, insistem em manifestar-se.

As dualidades de opressão/resistência e silenciamento/manifestação não são meros recursos narrativos, mas sim o próprio esqueleto da crítica política do filme. Elas atuam através da linguagem multimodal comunicando as tensões sociais e

históricas no filme. Ao invés de uma denúncia verbal explícita, a obra nos convida a "ler" a política através da linguagem não dita, onde o conflito por liberdade é apresentado visualmente em cada cena. Essa perspectiva, ao mesmo tempo culmina na dimensão geracional, onde a oposição entre pai e filha descreve a passagem de um passado de resignação a um presente de luta. Questão que será aprofundada na seção seguinte.

4.3 O conflito geracional em Boi de Lágrimas

[...] Nós, adultos, temos de enfrentar corajosamente o desafio de transmitir nosso legado cultural aos jovens para que eles prossigam a construção do mundo. Mas, ao fazê-lo, devemos ter o cuidado de não restringirmos a capacidade que têm as novas gerações de trazer a novidade e a esperança de dias melhores para a vida humana e para todas as demais formas de vida que conosco compartilham este planeta, que, aliás, deve ser igualmente bem tratado, pois também é um ser vivo.

(Ferrigno, 2012 p. 7).

O cinema, segundo Edgar Morin (1970) em sua obra *O cinema ou o homem imaginário*, não se limita a reproduzir narrativas ou imagens, mas mobiliza uma dimensão profundamente humana que ele denomina de "a alma do cinema". Para o autor, a força motriz dessa arte reside no duplo movimento de projeção-identificação, que seria o fato de projetarmos no filme aspectos de nossa experiência cotidiana e, ao mesmo tempo, nos identificarmos com as construções que emergem na tela.

Esse processo não nasce da parte técnica, mas da própria condição humana que é o fato de que desempenhamos papéis sociais e reconhecemos no cinema esses mesmos papéis. Assim, os filmes são capazes de amplificar tensões existenciais e coletivas. É nesse sentido que Morin afirma:

Entre a magia e subjetividade estende-se uma nebulosa incerta, que atravessa o homem sem, contudo, dele se desligar, e cujas manifestações assinalamos ou designamos com as palavras alma, coração ou sentimento (Morin, 1970, p. 109).

Tal perspectiva é fundamental para compreendermos *Boi de Lágrimas*, pois nela o jogo de projeção e identificação não apenas aproxima o espectador dos personagens, mas também intensifica a leitura de seus gestos como signos sociais. O pai e a filha, ao apresentarem diferentes respostas à crise política, materializam

não apenas conflitos individuais, mas um campo de sentidos no qual o público pode reconhecer sua própria condição histórica.

Nesse sentido, a questão geracional deve ser compreendida à luz das reflexões de Karl Mannheim (1982), para quem a geração não se define apenas pelo “ritmo biológico de nascimento e morte”, mas pela forma como diferentes grupos respondem a contextos históricos específicos. Como explica o autor,

Que a experiência dependa da idade é, de muitas maneiras, uma vantagem. Que, por outro lado, falte experiência à juventude significa um alívio do fardo para os jovens; pois facilita a vida deles num mundo em transformação. Uma pessoa é velha, em primeiro lugar, na medida em que passa a viver dentro de um quadro de referências específico, individualmente adquirido e baseado em experiências passadas utilizáveis, de modo que toda experiência nova tem sua forma e situação determinadas em grande parte antecipadamente. Na juventude, por outro lado, onde a vida é nova, as forças formativas estão começando a existir, e as atitudes básicas em processo de desenvolvimento podem aproveitar o poder modelador de situações novas (Mannheim, 1982, p. 78).

O conflito geracional é uma representação recorrente em produções cinematográficas, funcionando como metáfora das tensões entre permanência e mudança, tradição e transformação. Dentre muitas produções nos mais diferentes gêneros do cinema, podemos citar o clássico *Sexta-Feira Muito Louca* (tanto o de 1976, dirigido por Gary Nelson, quanto o de 2003, por Mark Waters) que explora esse embate em tom cômico, ao colocar mãe e filha no desafio de trocar de corpos e, com isso, de papéis sociais.

Mais recentemente, o filme *Um Senhor Estagiário* (Nancy Meyers, 2015) retoma o tema sob a ótica do ambiente de trabalho, contrapondo a experiência de um executivo aposentado e a visão inovadora de uma jovem empreendedora trazendo questões relacionadas ao etarismo. No contexto brasileiro, temos *Como Nossos Pais* (Laís Bodanzky, 2017) que aprofunda a discussão ao articular conflitos familiares e sociais, questionando os papéis de gênero e a herança cultural transmitida entre gerações.

De mesmo modo, o conflito geracional identificado em *Boi de Lágrimas* se apresenta nos limites da ficção e se projeta como metáfora das tensões políticas que marcaram o Brasil em 2018. O contraste entre o pai e a filha mostra as duas respostas possíveis diante daquele momento de crise. Enquanto de um lado, temos a resignação desencantada, que traduz a descrença na política e a sensação de

impotência, de outro, temos a insurgência que se manifesta nas ruas, ancorada na convicção de que a mudança ainda é possível.

Ao articular essas figuras, Frederico Machado constrói mais do que uma narrativa familiar, mas sim, um retrato das escolhas políticas e existenciais de uma sociedade em crise política. A ausência de diálogos verbais, longe de silenciar a narrativa, potencializa os gestos e os enquadramentos como metáforas multimodais, capazes de corporificar as dualidades estruturantes de opressão e resistência, silenciamento e manifestação que identificamos ao longo da construção da narrativa fílmica. Essa leitura dialoga com a perspectiva de Maria Alice Foracchi (1972), que percebe o conflito de gerações como um fenômeno que reflete contradições sociais mais amplas:

[...] o conflito de gerações desloca-se para o plano da sociedade e polariza-se numa proposição aberta que também transcende jovens e adultos e que se resume em aceitar o sistema, usufruindo as oportunidades de vida com que ele acena ou em rejeitar o sistema, tentando reconstruí-lo total ou parcialmente (Foracchi, 1972, p. 30).

Nesse sentido, o filme transforma o espaço da casa e o espaço coletivo das ruas em palcos de um mesmo embate histórico, onde as gerações se contrapõem e revelam leituras distintas sobre o futuro. A análise evidencia, portanto, que *Boi de Lágrimas* não apenas narra uma história particular, mas apresenta através da linguagem cinematográfica a tensão entre desencanto e esperança, resignação e luta, que atravessa o imaginário político brasileiro contemporâneo.

Dessa forma, o pai representa uma geração marcada pela opressão e pela experiência prolongada com a corrupção política e que está habituada a uma realidade que parece nunca se transformar. A repetição dos gestos de mãos ao rosto, olhar para baixo, corpo curvado, não são apenas expressões individuais, mas índices de uma postura coletiva de resignação. Essa corporalidade traduz não apenas derrota e cansaço político, mas também a convicção silenciosa de que os esforços de mudança pouco ou nada retornam em termos concretos.

Se de um lado, o pai representa essa geração marcada pela opressão, corrupção e cujos gestos traduzem estagnação e o desencanto, de outro, a filha simboliza a geração insurgente, que avança em direção à mudança porque acredita que ela é possível. E a progressão espacial e gestual de ambos os personagens é crucial para o argumento aqui construído, pois demonstra visualmente essa

transição, pois enquanto o pai permanece confinado, a jornada da filha a leva de um estado de permanência para a ação, reforçando o posicionamento crítico do filme por meio de linguagem não verbal.

O personagem pai permanece dentro do ambiente doméstico durante quase todo o filme, reforçando a ideia de um aprisionamento, enquanto a filha transcende o espaço interno em direção à rua para dançar e se manifestar. O pai é visto fora de casa, apenas nos últimos minutos do filme, quando está no meio da brincadeira do boi como tocador.

Nessa sequência de frames, a câmera foca em seu suor e esforço físico, mostrando que sua gestualidade não é mais de imobilidade, mas de um grande esforço físico para cumprir sua função. Assim, a jornada do pai materializa a metáfora de uma geração que, mesmo quando exposta ao mundo exterior, emprega sua força e seu ânimo em sua própria sobrevivência.

Em contrapartida, a jornada progressiva da filha, que se move do confinamento para o espaço público, representa a insurgência de uma nova geração que se recusa a aceitar o mesmo destino. O contraste entre os dois não é apenas temático, mas visualmente estruturante, com o filme usando o corpo de cada um para mapear a luta entre a resignação e a esperança. É nesse espaço de não-diálogo verbal, mas de intensa comunicação gestual, que a crítica política do filme se manifesta com maior potência, convidando o espectador a "ler" a história e a sociedade através do movimento e do silêncio.

A evolução da filha na narrativa é explicitada por uma progressão que vai do interior para o exterior, refletindo sua jornada de uma postura de silêncio para a ação política. Inicialmente, na cena em que está sentada à mesa com o pai, ela está confinada ao espaço doméstico, onde a ausência de diálogo verbal e os gestos de desconforto revelam uma opressão silenciosa, um aprisionamento tanto físico quanto emocional.

Em seguida, a imagem da filha olhando pela janela simboliza um ponto de transição, uma percepção do mundo exterior e das tensões sociais que a cercam, mas ainda de uma posição de distanciamento e observação. O clímax dessa evolução ocorre quando ela finalmente vai para a rua, misturando-se à multidão em meio às manifestações.

Nesse momento, seu corpo deixa de ser apenas o objeto da opressão e se torna um agente de manifestação e resistência, alinhando-se a um coletivo que, por

meio de gestos e da presença física, enfrenta o poder. Essa jornada espacial, do isolamento à participação, é a materialização visual da insurgência da filha e da crítica que o filme propõe.

A análise da relação entre Pai e Filha revela que eles não são apenas personagens, mas polos geracionais que representam, respectivamente, a permanência e a transformação. Ao utilizar seus corpos e gestos como o principal meio de comunicação construindo metáforas multimodais, o filme eleva o conflito familiar a uma esfera social e histórica. Essa leitura aprofunda a potência política da obra, mostrando que o gesto, mais do que uma simples ação individual, é um signo social que carrega o peso da história e a perspectivas de futuro.

Em suma, a análise das cenas de *Boi de Lágrimas* permitiu identificar como a crítica política do filme se estrutura a partir de metáforas multimodais que apresentam as dualidades de opressão x resistência e silenciamento x manifestação no conflito geracional representado pelos personagens Pai e Filha. Essa leitura evidencia que, ao prescindir da palavra oral, o filme amplia a potência comunicativa do gesto e da corporalidade, transformando-os em signos sociais e políticos.

Conforme observa Morin, “uma cultura, afinal de contas, constitui um sistema neurovegetativo que irriga, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário, e o imaginário de vida real” (Morin, 2002, p. 81). Assim, a obra de Frederico Machado apresenta no imaginário fílmico as tensões históricas de seu tempo, revelando como o cinema pode transformar o silêncio e o gesto em instrumentos de memória e crítica social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo de análise evidenciou como o gesto no cinema de Frederico Machado, transcende a dimensão estética e se afirma como espaço de crítica política. Esse percurso abre caminho nas considerações finais para refletirmos sobre o modo como essa perspectiva amplia a compreensão das relações entre linguagem, cognição e cinema.

O trajeto desenvolvido nesta pesquisa demonstrou que o cinema não se limita a ser uma arte visual, mas constitui um espaço privilegiado para observar a articulação entre linguagem e cognição. A análise de *Boi de Lágrimas* revelou que gestos e enquadramentos, ao operarem como metáforas multimodais, não apenas comunicam significados, mas mobilizam processos cognitivos fundamentais, estruturados pela experiência corporal e pela imaginação figurativa e convencionada coletivamente. Com isso, confirma-se a hipótese central da Linguística Cognitiva em que a linguagem, seja ela verbal ou não verbal, é inseparável dos modos como pensamos e experienciamos o mundo.

Nesse horizonte, a teoria da metáfora conceitual e a teoria da multimodalidade mostraram-se essenciais para compreender como movimentos corporais, associados a recursos visuais da *mise-en-scène*, corporificam conceitos abstratos. Os gestos analisados não são meros adereços, mas veículos conceituais que dão visibilidade a noções de opressão, resistência, silenciamento e manifestação. Ao destacar a autonomia e a complementaridade da metáfora gestual, a pesquisa reafirma o caráter multimodal e integrado da comunicação humana.

Ao mesmo tempo, a narrativa fílmica de Frederico Machado evidencia como o cinema pode ser compreendido como um laboratório da cognição corporificada. Os personagens, suas gestualidades e o modo como são enquadrados revelam que o corpo é um signo que pensa, condensando memórias históricas e aspirações políticas. Nesse sentido, o filme se inscreve na tradição de obras que utilizam o gesto como linguagem crítica, transformando a materialidade corporal em denúncia social.

A análise também confirmou que o conflito entre Pai e Filha ultrapassa o nível familiar e se projeta como metáfora geracional. O Pai, marcado pela apatia e pela resignação, representa uma geração desencantada pela repetição da corrupção e pela falta de mudança, enquanto a Filha encarna a insurgência, o movimento e a

esperança. Como explicam Mannheim (1982) e Foracchi (1972), os conflitos geracionais não são apenas biológicos, mas históricos e sociais, pois refletem respostas distintas diante de um mesmo contexto. A leitura feita através dessa lente enriqueceu a análise ao mostrar que o filme não narra apenas uma história particular, mas dialoga com as tensões políticas que atravessaram o Brasil em 2018.

Ainda assim, a ausência deliberada de diálogos verbais, longe de empobrecer a narrativa, potencializou o gesto como centro da significação. O silêncio, associado a close-ups e enquadramentos expressivos, direcionou o espectador a “ler” os elementos gestuais como texto. Portanto, *Boi de Lágrimas* confirma a proposição de Morin (1970; 2002) de que a força motriz do cinema está no entrelaçamento entre vida real e imaginário, permitindo que o público reconheça na tela os conflitos de sua própria realidade social.

Dessa forma, acreditamos que a principal contribuição desta pesquisa reside em demonstrar que a linguagem cinematográfica pode ser compreendida como um sistema multimodal integrado, no qual gesto, corpo e *mise-en-scène* podem construir metáforas conceituais e críticas políticas. Ao explorar a dimensão metafórica do gesto no cinema, o estudo amplia não apenas a compreensão da obra de Frederico Machado, mas também o campo de investigação sobre a relação entre linguagem, cognição e arte.

Em suma, esta dissertação evidencia que os corpos em cena, quando mediados pelo olhar cinematográfico, transcendem a ação individual e se inscrevem como signos sociais e políticos. Espera-se que este trabalho inspire investigações futuras sobre metáforas conceituais e multimodais em outros contextos fílmicos e midiáticos, de modo a aprofundar o entendimento sobre como os gestos, tão silenciosos quanto eloquentes, permanecem entre os mais potentes recursos de significação e resistência no campo da comunicação e das artes.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, M.; MENDES, P. H. A. (2015). O papel dos gestos na construção de metáforas multimodais: análise de um debate político-eleitoral. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, 15(2), 343-376.
- AVELAR, M. O papel dos gestos de apontar na construção da dêixis multimodal: dos usos concretos aos usos abstratos. **Revista Linguística**, v. 1, n. 12, 2016, p.161-176.
- AVELAR, M.; FERRARI, L. Integração experiencial e dêixis: O papel discursivo dos gestos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v.59 n.1, p. 73-89, jan./abr. 2017.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.
- BRANDT, Line; BRANDT, Per Aage. Making sense of a Blend. **Annual Review of Cognitive Linguistics**, Amsterdam, v. 3, p. 216-249, 2005.
- CALBRIS, Geneviève. **Elements for a grammar of gestures**: speech, gesture, and the body in the semiotic process. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011.
- CARNEIRO, Monica Fontenelle. **A metáfora conceitual e sua relevância no estudo do vocabulário no ensino/ aprendizagem de inglês como língua estrangeira (ILE)**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LETRAS, 1., 8 a10 de jun.2016, Bacabal (MA). Anais... Bacabal (MA): EDUFMA. 2016. p. 499-509.
- CIENKI, Alan; MÜLLER, Cornelia (Eds.). **Metaphor and Gesture**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008.
- ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Film theory**: an introduction through the senses. 2. ed. New York: Routledge, 2015.
- ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Teoria do cinema, uma introdução através dos sentidos**. São Paulo: Papirus, 2018.
- FERRIGNO, José Carlos. **O conflito de gerações**: atividades culturais e de lazer como estratégia de superação com vistas à construção de uma cultura intergeracional solidária. Tese - Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social- Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2009. 253p.

FORACCHI, Marialice. **A Juventude na Sociedade Contemporânea**. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1972.

FORCEVILLE, Charles. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. *In*: FORCEVILLE, C.; URIOS-APARISI, E. (Org.). **Multimodal Metaphor**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.

GIBBS, Raymond W, Jr. (1994) **The poetics of mind**: figurative thought, language and understanding. Cambridge, University Press. 527 págs.

GIBBS, Raymond. Metaphor Interpretation as Embodied Simulation. **Mind & Language**, v.21, n.3, p. 434-458, 2006.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body**: aesthetics of human understanding. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 308 p.

KÖVECSES, Zoltán. **Metaphor**: A Practical Introduction. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh**: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MCNEILL, David. **Hand and Mind**: What Gestures Reveal about Thought. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MCNEILL, David. **Gesture and Thought**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MIRANDA, M. A. **A emergência de metáforas multimodais no discurso político-eleitoral: análise de variáveis verbais, prosódicas e gestuais em debates de segundo turno às eleições presidenciais de 2010**. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Letras, PUC Minas, 2013.

MANNHEIM, Karl. **O problema sociológico das gerações**. Trad. Claudio Marcondes. *In*: FORACCHI, Marialice M. (org.). Karl Mannheim: Sociologia. São Paulo: Ática, 1982.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: o espírito do tempo – neurose. 9. ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

SILVA, Andréia de Lima. **Essência local em molde “global”**: Recursos cinematográficos e identidade urbana no filme *Muleque té doido!* (2014). 2018. 149f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

SILVA, Andréia de Lima. **CONFIGURAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO DO MARANHÃO NO SÉCULO XXI**: a entrada do longa ficcional e os novos agentes. 2024. 273f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

FILMES

BOI DE LÁGRIMAS. Direção: Frederico Machado. São Luís: Lume Filmes, 2019. 1 filme (54min), son., color.

COMO NOSSOS PAIS. Direção: Laís Bodanzky. São Paulo: Gullane, 2017. 1 filme (102 min), son., color.

UM SENHOR ESTAGIÁRIO (The Intern). Direção: Nancy Meyers. EUA: Warner Bros, 2015. 1 filme (121 min), son., color.

SEXTA-FEIRA MUITO LOUCA (Freaky Friday). Direção: Mark Waters. EUA: Walt Disney Pictures, 2003. 1 filme (97 min), son., color.

SEXTA-FEIRA MUITO LOUCA (Freaky Friday). Direção: Gary Nelson. EUA: Walt Disney Productions, 1976. 1 filme (95 min), son., color.

O PODEROSO CHEFÃO (The Godfather). Direção: Francis Ford Coppola. EUA: Paramount Pictures, 1972. 1 filme (175 min), son., color.

007 – COM 007 SÓ SE VIVE DUAS VEZES (You Only Live Twice). Direção: Lewis Gilbert. Reino Unido: United Artists, 1967. 1 filme (117 min), son., color.

INSPETOR BUGIGANGA (Inspector Gadget). Direção: David Kellogg. EUA: Walt Disney Pictures, 1999. 1 filme (78 min), son., color.

ENCONTROS E DESENCONTROS (Lost in Translation). Direção: Sofia Coppola. EUA: Focus Features, 2003. 1 filme (102 min), son., color.