



Análise Crítica do Discurso Fílmico: caminhos para uma abordagem metodológica em análise fílmica¹

Dostoiewski Mariatt de Oliveira Champagnatte
Universidade do Grande Rio – Duque de Caxias – Rio de Janeiro
Pesquisador e Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas
Docente do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Resumo

Este trabalho, inicialmente, apresenta a trajetória de pesquisa do autor até chegar ao ponto chave de discussão: a análise crítica do discurso fílmico, a sua construção e a escolha para o trabalho em análise de filmes. Há a apresentação dos métodos de análise fílmica mais comumente utilizados e a predominância, nesses, de recortes textuais. Ao final, há a explicitação de uma abordagem metodológica para a análise fílmica baseada na análise crítica do discurso.

Palavras-chave

Análise Fílmica; Análise Crítica do Discurso; Análise Crítica do Discurso Fílmico.

1- Trajetória de um pesquisador: o uso de mídias em sala de aula, a realização de filmes e a análise fílmica.

Qual é a sua profissão? Essa pergunta me instigou muito desde que a graduação em Comunicação Social - Cinema, em 2003, ficou para trás. E mais: creio que o meu envolvimento com esse fato e, posteriormente, com a pesquisa e a educação tem bastante a contribuir no entendimento do recorte que desenvolvo neste trabalho². Quando adolescente, morava no interior de Goiás e, em casa, havia uma antena parabólica. O canal que achava mais interessante era o TV Escola, no qual assistia a programas e documentários sobre estrelas, experimentos químicos, matemática e outras disciplinas. Na época, eu estudava em um colégio voltado estritamente para a aprovação no vestibular e sugeri ao diretor/coordenador pedagógico que utilizássemos alguns desses vídeos nas aulas. Ele me respondeu que o que iria me fazer passar no vestibular

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Este trabalho possui trechos e é baseado em recortes da Tese de Doutorado do autor, com o título: “A escola e o professor no cinema brasileiro contemporâneo: discursos e hegemonia a partir dos conceitos da indústria cultural”, defendida em dezembro de 2013, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – orientação: Raquel Goulart Barreto.



“não era ficar vendo programas de TV, e sim, enfiar a cara nos livros”. Por um lado, ele estava certo, só estava me mandando seguir à risca a “receita” de passar no vestibular. Enfim, deixando os programas de lado e decorando muitas fórmulas dos livros, ingressei no curso de Odontologia da Universidade Federal de Goiás. Logo que entrei, procurei um curso pré-vestibular, com o objetivo de dar aulas e ganhar algum trocado, mas acabei indo, como professor pró-labore, para um colégio estadual na periferia de Goiânia. Devido à falta de professores no Estado, os colégios contratavam alunos de cursos universitários, mesmo que não fossem de licenciaturas, para preencher essas lacunas.

Como professor pró-labore, ofereceram-me todas as turmas que estavam vagas, de diversas disciplinas, e eu assumi todas. Certo dia, na biblioteca do colégio, vi que havia um aparelho de DVD, uma televisão e vários DVDs de conteúdos do TV Escola. Fiquei encantado. A bibliotecária me disse que quase nenhum professor usava aquele material e que ainda havia um catálogo bimestral que a própria TV Escola enviava, com sugestões de usos dos vídeos para os professores. Falei com a coordenadora pedagógica, que me disse que eu poderia utilizar quantos vídeos quisesse, então a questioneei sobre sua preocupação com o vestibular para a universidade pública, e ela disse: “eles não têm chance mesmo, faça o que achar melhor”!

Usei todos os vídeos possíveis. Se houvesse um vídeo que tivesse relação com algum conteúdo, eu o usava para ilustrar, para promover discussões, para complementar um conteúdo. Fiquei conhecido como o “professor dos vídeos” e, logo, surgiram comentários de que isso era “enrolação para não dar aula”, que “eu era novo e imaturo, não sabia dar aula e deixava os vídeos falarem por mim”. E esses comentários me marcaram muito.

Por circunstâncias e desejos de vida, deixei a faculdade de Odontologia e vim para o Rio de Janeiro estudar Cinema, abandonando também a educação. Na faculdade, dirigi três filmes em película e três vídeos. Alguns deles foram premiados em festivais e indicados a premiações importantes, como o Festival de Vídeo de Gramado e o Les GaiCineMad, em Madri. No último ano da faculdade, passei na prova de estágio da TV Globo, para exercer a função de assistente de direção, imediatamente abaixo do diretor de novela ou série de TV. Fiz um ano de estágio e fui contratado. Porém, menos de um ano depois de contratado, resolvi sair da televisão, por não gostar da mesmice que era fazer novelas ou séries de TV, além de possuir um posicionamento ideológico que ia de encontro ao que a TV Globo faz e representa para o país.



Resolvi, então, voltar a estudar para ser professor universitário. E estudar o quê? Não queria apenas pesquisar esteticamente um filme ou o estilo de um diretor, queria algo que fosse mais palpável, politizado e que servisse para a sociedade. Daí, lembrei-me da experiência que tive com filmes e vídeos em sala de aula e das críticas dos outros professores quanto ao utilizá-los para “enrolar a aula”. A partir disso, busquei, no Mestrado, estudar os usos, as apropriações e as mediações dos vídeos e de outras mídias em sala de aula.

No ano de 2007, várias escolas estavam equipadas com computadores, devido ao Proinfo – Programa Informática na Educação, e também com Salas de Leitura – Programa da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, que equipava salas com diversos tipos de mídias, como jornais, revistas, vídeos e também livros (CHAMPANGNATTE, 2009). Dentre as principais conclusões deste estudo, percebi, em campo e em várias bibliografias, que às vezes muitos professores utilizavam os vídeos sem nenhuma ligação com o conteúdo que estavam trabalhando, mas que a maioria que os utilizava tentava criar alguma relação crítica com a disciplina, em que os vídeos funcionavam como mediadores entre professor-conteúdo-aluno.

Paralelamente ao Mestrado, comecei a dar aulas no curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade do Grande Rio, onde estou até o momento. Em minhas aulas, utilizo muitas mídias na busca de diversas mediações possíveis. Mas e quanto à minha profissão?

Prefiro dizer que sou professor universitário, é mais tangível, posso dizer onde e com o que trabalho. Já respondi que era cineasta e me perguntaram que filme eu havia feito. Respondi que tenho seis filmes curtas-metragens prontos. “E passou no cinema?” Não. “Então você não é cineasta!” E, realmente, continuei respondendo que era só professor, apesar de estar, paralelamente, há três anos, captando recursos para a produção de meu primeiro longa-metragem.

Continuei na educação e decidi/percebi que precisava estudar mais, já que quanto mais títulos acadêmicos você tem, mais valorizado você é – mesmo que essa “valorização” seja muito questionável quanto ao seu caráter qualitativo e quantitativo, principalmente no âmbito privado de ensino superior. Então, criei um projeto de Doutorado que se propunha a analisar a produção audiovisual dos alunos no ambiente escolar, já que as escolas, como constatado na pesquisa de Mestrado, possuíam algum tipo de equipamento para produzir vídeos. Porém, com a ajuda de minha orientadora, percebi que poderia ir além disso. Não que esse tema não fosse importante, mas



descobri que, além de dar continuidade ao meu Mestrado, poderia tocar em um ponto que me instigava ainda mais: o cinema.

Alguns filmes brasileiros estão na minha lista dos melhores filmes que já vi. Mas, como fiz Doutorado em Educação, não queria analisar apenas filmes por si só. Foi quando tive a ideia de abordar filmes nacionais que têm a escola e/ou o professor em suas histórias. Afinal, sou professor e, como é a minha profissão que está sendo retratada nesses filmes, instigou-me a ideia de analisar de que forma ela é apresentada e construída em seus enredos. Cavalcanti (1977), em seu trabalho sobre filme e realidade, aborda que o cinema de ficção pode ser o espelho da realidade ou se inspirar nela para retratá-la e ainda reinventá-la³.

Para realizar a pesquisa do doutorado, procurei diversas possibilidades de análise fílmica e até diferentes formas de se perceber um filme, por exemplo, como obra de arte e/ou produto de uma indústria. Envolvi-me com a teoria crítica no que diz respeito às significações e aos conceitos de hegemonia e indústria cultural, além de passar a vislumbrar a obra fílmica não só como um texto fechado, mas também integrante/resultado de práticas sociais. O estudo da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001) possibilitou tal posicionamento e, inclusive, a construção de uma abordagem em que o filme pode ser analisado a partir de três instâncias: como texto, prática discursiva e prática social. Essa abordagem permite trazer para a análise fílmica tradicional aspectos que se referem às influências econômicas, políticas e sociais que abrangem desde o processo da produção de um filme até a sua exibição em diversas salas de cinema.

Com o objetivo de fundamentar ainda mais a escolha e apresentação da Análise Crítica do Discurso Fílmico, apresento, no próximo item, algumas possibilidades de Análise Fílmica existentes e comumente utilizadas.

³ Segundo Costa (1987), um filme de ficção é aquele em que seu enredo é inventado ou baseado em fatos reais, utilizando-se de atores para representar os personagens, diferentemente de um filme-documentário, que se baseia em fatos reais e utiliza as próprias pessoas abordadas no filme. Porém, o autor alerta que um mesmo filme pode apresentar os dois formatos.



2- Análise Fílmica: possibilidades e métodos

Vanoye;Goliot-Lété (1994) categorizam três instâncias possíveis de relações entre o espectador e o cinema: os espectadores comuns, os analistas ou críticos de cinema, e os pesquisadores científicos. Os primeiros seriam aqueles que assistem aos filmes atentando somente ao seu enredo, de forma passiva ou “melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva e irracional” (idem, p.18). Este espectador comum, portanto, “está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele. Para ele o filme pertence ao universo do lazer”.

Os analistas têm a experiência do cinema como trabalho. O analista é ativo, “olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios” (idem, p.18). Além disso, mantém um distanciamento da obra, de forma a poder formular hipóteses, de acordo com seus sistemas de análises. “Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão” (idem, p.18).

A terceira categoria, de pesquisadores científicos em cinema, é considerada nova, e observa o filme a partir dos parâmetros da linguagem cinematográfica. Em sua maioria, observam as narrativas e as esmiúçam, na busca de relações entre as escolhas dos planos e cortes feitos pelo diretor. Fecham-se no universo do filme, porém, mantendo o distanciamento e a objetividade para construir um conhecimento a partir de seus estudos.

Apesar desse livro ser bastante referenciado e sua proposta de análise fílmica ser utilizada como método de diversas pesquisas em análises de filmes⁴, a mesma se distancia da proposta deste trabalho, pois se opta por uma análise fílmica que não se feche no universo do filme, mas que faça conexões/relações entre os contextos socioeconômicos de sua produção e os discursos presentes nos filmes analisados.

França (2002) realiza um trabalho sobre a historiografia da análise fílmica, abordando diferentes métodos propostos para fazê-la. Ele inicia sua apresentação com a metodologia de Vanoye; Goliot-Lété (1994), devido à sua grande utilização em diversos trabalhos sobre cinema. França critica o método dos autores, classificando-o como muito objetivo e centrado, ao extremo, no universo fechado de um filme. Ainda sobre os autores, ele afirma que estes se referenciaram em apenas um dos pontos da metodologia

⁴ Esta afirmação parte de uma referência à obra de França (2002), que será abordada a frente, e também a partir de uma pesquisa feita na plataforma de produções científicas, Google Acadêmico, onde o livro “Ensaio sobre a análise fílmica” possuía 335 citações, entre teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos publicados em revistas.



proposta por Metz (1980, apud FRANÇA, 2002). Para Metz, uma análise fílmica deve ser feita a partir de uma análise textual do filme, que é composta de duas etapas: a primeira, em que se observa a linguagem cinematográfica, como tipos de planos, enquadramentos, movimentos de câmera e montagem; e a segunda, na qual outros pontos devem ser observados, como figurino, cenografia e iluminação. Isso porque esses outros elementos, juntamente com a linguagem cinematográfica, também integram a sintaxe textual do filme. Vanoye; Goliot-Lété (1994), segundo França (2002), consideram apenas a primeira etapa de Metz (1980) como necessária a uma análise fílmica.

Apesar de mais abrangente, a metodologia de Metz (1980) prevê que esta fique restrita ao filme, assim como deve haver apenas uma, ou outras poucas, possibilidades interpretativas para um filme. França (2002) rebate esse posicionamento ao afirmar, a partir de Barthes (1988), que existem diversas formas de se analisar e interpretar um mesmo filme, e que isso dependerá do estilo e da proposta de cada espectador/crítico/pesquisador. Ainda explicando essas possibilidades, Barthes (1988) afirma que um filme pode ser visto/analísado, inclusive, sem qualquer parâmetro, de linguagem cinematográfica ou contexto histórico, já que pelo fato de ser uma obra de arte, pode ser analisado como arte pela arte. De certa forma, essa perspectiva de Barthes (1988), também compartilhada por França (2002), tem raízes na concepção de que a análise fílmica surgiu de forma livre, na qual cada analista vai constituindo o seu método, e assim deveria se manter (XAVIER, 1994).

No Brasil, as primeiras revistas sobre cinema, que continham análises fílmicas, foram *Scena Muda*, de 1921 a 1955, e *Cinearte*, 1926 a 1942. Ambas as revistas apresentavam tanto conteúdo relacionado a filmes americanos quanto a produções nacionais, em especial no caso da última (MORETTIN, 1995).

De acordo com Xavier (1994), o surgimento da atividade cineclubista, na década de 1920, impulsionou a exibição e a discussão cinematográfica, principalmente de filmes que não entravam no circuito comercial de salas, já dominado por produções americanas. O surgimento de cinematecas⁵, e de museus relacionados, estimulou ainda mais as discussões sobre a preservação e o desenvolvimento da produção nacional. O interesse da universidade pelo cinema, enquanto campo de estudo, veio somente mais

⁵A Cinemateca Brasileira foi fundada em São Paulo, nos anos 1950. E a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (AUTRAN, 2007).



tarde⁶, apesar de os cineclubes vinculados a ela terem surgido bem antes, como o *Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo*, fundado em 1940.

Após a apresentação das abordagens de França (2002) e Xavier (1994), passa-se ao trabalho da pesquisadora portuguesa Penafria (2009), que apresenta conceitos e uma metodologia para a análise de filmes. Ela tem como referência a concepção de análise fílmica de Vanoye; Goliot-Lété (1994), já abordada nesta pesquisa, e ancora-se em Aumont (2005), principalmente no que se refere às duas etapas de análise sugeridas pelo último: decomposição do filme e interpretação das partes, ou seja, valorizando-se somente o universo fechado do filme.

Diferentemente de França (2002) e Xavier (1994), Penafria (2009) traz, em seu texto, orientações diretas sobre como realizar uma análise fílmica. Logo na introdução, há um índice com três itens: “1- O que é a análise de filmes e para que serve? 2- Como analisar? 3- Bibliografia”. No decorrer do texto, ela apresenta um passo-a-passo para a realização da análise. Esse processo ser resumido em: decomponha os elementos da linguagem cinematográfica⁷, como sequências, cenas e planos; escolha a cena principal e analise detalhadamente seus planos, de acordo com enquadramento, duração, movimentos de câmera. Ou seja, trata-se de uma visão fechada no filme. Essa visão ainda é reafirmada pela autora ao final, quando ela aborda a figura do espectador, de modo a “identificar o lugar reservado” a ele. Em outras palavras, verificar o “grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador”.

Diante dos diferentes procedimentos e percepções quanto à análise fílmica, passa-se para a apresentação de uma proposta de análise baseada na Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001). O autor aborda o discurso em uma perspectiva tridimensional, com três etapas, e a proposta, neste trabalho, é aplicar tais etapas na análise de filmes.

⁶ As primeiras faculdades de cinema, no Brasil, foram implantadas na Universidade de Brasília, em 1965, e na Universidade de São Paulo, em 1967, tendo como agente principal o jornalista Paulo Emílio Salles Gomes (AUTRAN, 2007).

⁷ Tais elementos da linguagem cinematográfica são abordados no capítulo 2.



3- Análise Crítica do Discurso Fílmico

Fairclough (2001), logo no início de sua exposição sobre a Análise Crítica do Discurso, apresenta uma concepção de discurso e um quadro teórico para sua análise, sendo que sua intenção principal é “reunir a análise de discurso orientada linguisticamente e o pensamento social e político relevante para o discurso e a linguagem” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 89). Trazendo essa abordagem para os objetivos deste trabalho, o que se faz é reunir uma análise da linguagem cinematográfica, observando as diegeses⁸ dos filmes e as relações com os elementos da narrativa e cênicos que os compõem⁹; com uma abordagem sócio-política e econômica centrada, principalmente, na caracterização/discussão dos processos relacionados à produção, distribuição e exibição de filmes em quaisquer contextos sociais.

Fairclough (2001) apresenta uma concepção tridimensional do discurso, formada pelo discurso como texto, prática discursiva e prática social. Quanto ao texto audiovisual, a análise é feita a partir de conceitos da linguagem cinematográfica, abordando questões relacionadas aos planos e suas relações com os elementos cênicos (MARTIN, 1990; RODRIGUES, 2002). Quanto ao texto escrito, ou seja, o roteiro propriamente dito, há a abordagem a partir de três pontos de entrada textuais: semânticos, sintáticos e pragmáticos (BARRETO, 2012).

Os aspectos semânticos são observados a partir das escolhas lexicais utilizadas nos filmes, apresentadas nas falas dos personagens. Podem surgir ressignificações, “que compreendem a atribuição de sentidos novos a palavras dicionarizadas, em deslocamentos que tendem a marcar sua inscrição em matrizes outras” (BARRETO, 2012, p. 987), e também relexicalizações, que “correspondem à utilização de neologismos ou de termos já cunhados em outras áreas e para outros fins, para dar conta de sentidos que as palavras existentes não expressariam” (BARRETO, 2012, p. 987).

Quanto ao aspecto sintático, observam-se as relações entre as palavras e os sentidos que surgem a partir dessas relações, como causa e efeito, subordinação e afirmações/negações de identidades/sentidos. Quanto ao aspecto pragmático, abordam-se as relações entre os produtores dos discursos com os próprios discursos. No caso do

⁸ Diegese refere-se à ação temporal do filme, a tudo que está relacionado ao universo da história do filme, numa visão fechada nele mesmo. Por exemplo, a diegese de “O Senhor dos Anéis” é regida pelas descrições e características apresentadas do mundo/contexto onde se passa o filme, “a terra média”. (RODRIGUES, 2002)

⁹ Os elementos linguísticos referem-se às escolhas de planos e movimentos de câmera. Os elementos cênicos referem-se à escolha e à constituição de cenografia, figurino, iluminação e som. (RODRIGUES, 2002)



filme, quem está emitindo tal discurso, que recursos semânticos e sintáticos utiliza para colocar-se quanto ao próprio discurso.

Quanto à segunda dimensão, a prática discursiva, Fairclough (2001, p. 107) afirma que a mesma “envolve processos de produção, distribuição e consumo textual, e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais”. Para explicitar a prática discursiva relacionada a filmes, será necessária uma análise de questões sociais, econômicas e políticas que envolvem seus processos de produção e distribuição/exibição por salas de cinema e em que isso interfere na construção de seus discursos. É válido ressaltar, com relação à prática discursiva, que “os processos de produção e interpretação” são socialmente restringidos num sentido “duplo” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 109).

Com relação à atuação de empresas privadas diretamente no processo de produção, como patrocinadoras ou apoiadoras, há questões/restrições relacionadas a: escolha de enredos que tenham maior apelo popular para gerar grandes bilheteiras; seleção de atores já conhecidos e que ajudarão na empatia do público e na boa aceitação do filme; e utilização de narrativas simples, em que os personagens e os acontecimentos são bem definidos e de fácil compreensão, inspiradas na narrativa clássica americana¹⁰.

Quanto à interpretação dos filmes pelo público, o fato da restrição social pode estar relacionado aos “recursos disponíveis dos membros, que são estruturas sociais efetivamente interiorizadas, normas e convenções” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 109). Com base nisso, os filmes são interpretados a partir dos contextos sociais e culturais vividos pelos espectadores. Fairclough (2001, p. 113) aponta que:

um texto coerente é um texto cujas partes constituintes (episódios, frases) são relacionadas com um sentido, de forma que o texto como um todo ‘faça sentido’, mesmo que haja relativamente poucos marcadores formais dessas relações de sentido – isto é, relativamente pouca coesão explícita. Entretanto, o ponto em foco é que um texto só faz sentido para alguém que nele vê sentido, alguém que é capaz de inferir essas relações de sentido na ausência de marcadores explícitos.

Um exemplo de marcadores explícitos pode ser dado com os filmes apoiados pela *Globo Filmes*. Os marcadores necessários ao entendimento da história geralmente

¹⁰ A narrativa clássica americana, ou modelo clássico-narrativo, foi estruturada a partir de Griffith (1915) e desenvolvida pelo cinema americano. Esse modelo prevê uma estrutura simples para se contar uma história, em que os personagens têm personalidades bem definidas, “do bem ou do mal”, e as situações são narradas de forma mais linear possível, para não confundir o espectador, tornando o filme de fácil compreensão (COSTA, 1987).

estão bem explícitos, seguindo a tradição da narrativa clássica. E, em quase sua totalidade, os filmes são coerentes para o público em geral, vide o grande número de espectadores que buscam os filmes.¹¹ Porém, há aí uma questão interessante. Os marcadores explícitos nesses filmes são bem semelhantes aos trabalhados em novelas da *TV Globo*, como a construção maniqueísta dos personagens e o desenvolvimento de seus enredos com base numa estrutura simples. Tudo na história começa bem, aparecem um ou mais complicadores que perduram durante a trama, e tudo se resolve no final (ALENCAR, 2004). Os espectadores, portanto, já familiarizados com a linguagem da novela¹², não terão dificuldades em compreender a linguagem dos filmes produzidos nesses moldes lineares.

Quanto ao discurso como prática social, Fairclough (2001) apresenta-o relacionando-o aos conceitos de Ideologia e Hegemonia. A respeito da questão da análise crítica do discurso fílmico, é interessante perceber em Fairclough (2001) que “as ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o *status* de senso comum” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117)¹³. Como abordado anteriormente, o fato de os filmes terem suas narrativas e escolhas temáticas semelhantes às das novelas contribui para a naturalização de ideologias neles apresentadas.

Quanto à questão da Hegemonia, Fairclough (2001, p. 122), apoiado nos conceitos de Gramsci, assim a define

“Hegemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas

¹¹ É claro que seria necessária uma pesquisa, até mesmo quantitativa, com o público para saber se os espectadores acharam ou não tal filme coerente. Porém, os recursos usados na produção do texto fílmico, como a utilização de sinopses simples, a prevalência de atores já conhecidos e a ampla divulgação na *TV Globo*, dos filmes da *Globo Filmes*, além da tradição que a última já tem com outros filmes de sucesso de público, contribuem para uma grande procura de seus lançamentos e para uma pré-concepção de que os filmes terão histórias compreensíveis.

¹² Esther Hamburger (2005), em seu livro *Brasil Antenado – a sociedade da novela*, aponta a relação existente entre a grande audiência das novelas da *TV Globo* com a estrutura narrativa fácil e simples de ser compreendida que estas apresentam. Além disso, constata temas que são trabalhados de forma cíclica, como suspense, em que a grande questão pode ser quem matou determinado personagem; a novela rural, em que o foco está na simplicidade da vida interiorana e novelas com temas internacionais, principalmente as de Glória Perez, nas quais o cotidiano e os costumes de outros países são o grande atrativo.

¹³ O autor ainda alerta, na continuação dessa citação, que “essa propriedade estável e estabelecida das ideologias não deve ser muito enfatizada, porque minha referência a ‘transformação’ aponta a luta ideológica como dimensão da prática discursiva” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117). Essa questão da transformação será trabalhada quando for feita a análise dos discursos frente às mediações dos professores quanto aos filmes. Nesse momento, preza-se pelo discurso dos filmes enquanto prática social, em que realmente há ideologias embutidas e naturalizadas, principalmente por causa de suas relações com as novelas, como já abordado. É válido ressaltar que não se trata de uma abordagem baseada na ideia de que os espectadores de tais filmes são “imunes aos efeitos das ideologias que estão supostamente ‘nos’ textos” (FAIRCLOUGH, 2001, p.119), mas se está, nesse momento, verificando os processos de naturalização de conceitos ideológicos nesses filmes.



como fundamentais em aliança como outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um ‘equilíbrio estável’. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento”

A principal diferença entre os métodos abordados no item 02 e o que foi exposto, brevemente, sobre a Análise Crítica do Discurso Fílmico é que nesta perspectiva não se trabalha apenas com o texto fílmico, mas com as condições de produção desse texto e, principalmente, em quais pontos tais condições interferem na construção do texto fílmico, ou seja, em que interferem no discurso do filme.

Finaliza-se esse trabalho com a intenção de que o mesmo fomenta discussões sobre formas críticas de análise fílmica, para que busquem ser, cada vez mais, críticas no sentido de perceber e agir sobre as relações sociais que estão envolvidas na produção, distribuição e exibição de filmes, em quaisquer contextos sociais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira** – Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Senac-Rio, 2004.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- AUTRAN, A. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. In: Revista Alceu, v.07, n.14. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf Acesso em março de 2014.
- BARRETO, R. **A recontextualização das tecnologias da informação e da comunicação na formação e no trabalho docente**. In: Revista Educação e Sociedade. Campinas, 2012.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Parte II - Da Obra ao texto. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAVALCANTI, A. **Filme e realidade: história e estética do cinema**. Rio de Janeiro: ArteNova/EMBRAFILME, 1977.
- CHAMPANGNATTE, D. **Possibilidades de usos e mediações das mídias audiovisuais em sala de aula**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estácio de Sá, 2009.
- COSTA, A. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- FRANÇA, A. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.
- HAMBURGER, E. **O Brasil antenado** – a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). Trabalho apresentado no VI Congresso SOPCOM, Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Portugal, 2009.

RODRIGUES, C. **O Cinema e a Produção** - Para Quem Gosta, Faz Ou Quer Fazer Cinema. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema** – antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal-EMBRAFILME, 1983.

