

**CINEMA E DISCURSO:
ELEMENTOS PARA UM CAMINHO DE ANÁLISE**

Thallyta de Carvalho Alvarenga Ramos (UERJ)

thallytalvarenga@hotmail.com

Bruno Deusdará (UERJ)

brunodeusdara@yahoo.com.br

RESUMO

Neste artigo, pretendemos apresentar eixos de discussões, ao se tomar o cinema como objeto de estudo do analista do discurso. Com o intuito de dar sustentação ao desafio de não estabelecer fronteiras rígidas entre o filme e seu entorno, recorremos a contribuições de Walter Benjamin no debate acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Em seguida, estabelecemos algumas compatibilizações entre as contribuições do referido autor e aspectos teóricos acerca da leitura em análise do discurso. Por último, apresentamos algumas indicações de análise do filme “Má Educação”, de Pedro Almodóvar.

Palavras-chave: Análise do discurso. Educação. Subjetividade.

1. Considerações iniciais

No presente artigo, apresentamos algumas discussões que têm sido propostas, quando se considera como desafio a ser enfrentado pelos estudos do discurso a análise de práticas intersemióticas. O referido desafio emerge de nosso interesse pela investigação dos sentidos produzidos em torno do trabalho de formação na escola.

A tão propalada crise da escola pública acaba por nos convocar a percorrer processos de produção de sentido sobre o trabalho de formação, interrogando de que modo se configuram, em materiais diversos, as relações entre a instituição escolar e as demais linhas de constituição social que a atravessam.

O encontro entre o tema proposto – o trabalho de formação na escola – e uma abordagem discursiva das práticas intersemióticas será explorado neste texto, inicialmente, pela explicitação de conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin, em especial aqueles que constam de suas discussões acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Destaca-se seu modo de pensar atento à espessura histórica das técnicas e de seus meios de circulação e apropriação, sem se perder em um otimismo ingênuo ou em um negativismo desvitalizante. Dessa forma, as dis-

cussões empreendidas pelo autor podem contribuir para uma análise dos filmes como materiais intersemióticos, historicamente situados.

Em seguida, faremos algumas considerações que intentarão aproximar a referida discussão da abordagem discursiva proposta por Dominique Maingueneau, quando este autor se propõe a tratar do discurso literário. Ressalta-se a rejeição da leitura como mera decodificação de significados escondidos nos textos, em favor de uma compreensão da leitura como enunciação (MAINGUENEAU, 1996).

Por último, faremos um breve ensaio de análise circunscrito a duas seqüências do filme “Má educação”, de Pedro Almodóvar. Nesse ensaio, a proposta é indicar um caminho possível para análise, considerando os diversos elementos que participam da construção de uma cena de cinema.

2. Cinema e a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica

Neste item, apresentamos alguns dos aspectos que se mostram relevantes na discussão proposta por Walter Benjamin para tratar da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tal percurso se mostra necessário, por considerarmos que o referido autor oferece indicações importantes em suas análises, que nos permitem observar na materialidade fílmica elementos que apontam para disputas de sentido.

Os referenciais construídos pelo autor nos parecem relevantes, entre outros aspectos, por considerarem os meios materiais e as condições de circulação como parte integrante dos sentidos produzidos pelas obras. Dessa forma, as obras nunca são sistemas fechados, descolados das condições “exteriores” de apropriação e uso.

Em um de seus trechos, Benjamin afirma o seguinte:

A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro (BENJAMIN, 1994, p. 183)

O fragmento acima parece-nos exemplar do modo de pensar do autor, cujos contornos julgamos serem passíveis de articulação com uma perspectiva discursiva tal como vem propondo Dominique Maingueneau.

A ampliação das condições técnicas de exposição das pessoas, que assegurou o sucesso da televisão e do cinema, está associada não só a uma crise do teatro, mas também a uma atrofia da democracia em seu exercício parlamentar.

Escrita nos anos 30 do século passado, bastante sensível aos movimentos da propaganda nazifascista e sua influência na cultura de massa, essa reflexão parece igualmente adequar-se, por exemplo, a uma explicação acerca do sucesso eleitoral, entre nós, de celebridades anteriormente descoladas de qualquer atuação político-partidária. Tais figuras representam programas eleitorais bastante difusos, às vezes difíceis de determinar, valendo-se tão somente de sua exposição massiva como pretexto para sua eleição aos cargos do parlamento e do executivo brasileiros.

Inspirando-nos em uma reflexão desse tipo, cabe considerar que, como um trabalho em análise do discurso, rejeita-se a ideia de que o sentido produzido por um texto (de qualquer natureza semiótica) não se reduz ao seu conteúdo. O modo como se diz algo é imprescindível para a compreensão do sentido produzido. Dessa forma, os meios utilizados não são apenas transmissores de um conteúdo prévio, mas participam integralmente do sentido que se constitui.

Será necessário, portanto, observar que a produção de sentido pelo filme acompanha uma série de práticas que ganham materialidade nas imagens e se propõem a oferecer indicações, indícios das leituras pretendidas. A esse respeito, Benjamin observa:

As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores (BENJAMIN, 1996, p. 175)

O avanço das condições técnicas de reprodução destaca um desejo cada vez mais latente da sociedade capitalista que almeja fortemente a aproximação do objeto à realidade, acaba por consequência destruindo a aura do mesmo, uma vez que o tira desse invólucro da originalidade para tê-lo como 'imitação' de um modelo. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1994, p. 170). É importante destacar que não há qualquer negativismo nessa afirmação do autor, já que interessará acompanhar conjuntamente com a destruição da aura a mudança na percepção do público.

Partindo da afirmação de Benjamin, entende-se melhor o papel do cinema e do filme como formador de coletividade e do exercício de novas percepções e reações a partir do aparelho técnico; é como se por meio da ‘realidade mostrada’ ou mesmo daquela que pode ser deduzida até mesmo por implícitos e elisões, o cinema retirasse os casos sociais, suas problemáticas e análises singulares de uma estrutura fechada e pequena e jogasse para um macro que “descristaliza” o senso comum, a verdade universal e a hipocrisia, lançando por meio do filme um debate público, uma crítica direta, em “feridas” não mais fechadas, mas, agora, com envoltos retirados, abertas e pulsando na interpretação de cada um.

A partir de tal momento, ou seja, do surgimento do cinema na era da reproduzibilidade técnica e como papel formador de coletivos através de sua subjetividade, a superfície, a base ou origem de algo só pode ser percebida por meio de um estudo de sua historicidade. O cinema é criado para ser reproduzido:

A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 1996, p. 172)

Num grau progressivo de intervenção e, se é que podemos dizer de desenvolvimento da arte, o cinema se distancia de sua base originária e passa a ser fruto de um controle macro, supervisionado de um agente externo, o grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação – que a todo o momento tem o direito de intervir; isso sem contar com as múltiplas interpretações dos interlocutores, devidamente ajustadas aos mais variados propósitos (BENJAMIN, 1994, p. 178).

O fato é que tanto na pintura, como na fotografia e no cinema haverá a reproduzibilidade e a formação do subjetivo, numa espécie de escala gradativa e com características ora em comum, ora com peculiaridades que marcam o referido tipo de suporte.

Por parte da pintura, a produção de sentido se constitui a partir do uso das cores, da disposição dos personagens na tela, o contraste dos elementos representados, o modo de descrever uma paisagem, um olhar sobre um determinado meio explicitado, reproduzido e repetido.

Sobre a reprodução, com a ideia do simulacro do simulacro, com

a expectativa de aproximar o real, ao objeto descrito e ao real observado, quebrando assim o conceito de unicidade e distanciamento do objeto, antes restrito a um público pequeno, reservado e de concentração da arte, muita das vezes tida sob encomenda; para uma realidade de reprodução para a massa, no qual o único e o distante desaparecem.

... A técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 1996, p. 169)

Cabe ressaltar que a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original.

Na fotografia, o mesmo ocorre, porém com a ‘inovação’ de uma intervenção maior do agente externo. O enunciadador-fotógrafo de um determinado enunciado pode explicitá-lo e reproduzi-lo de forma mais palpável e/ou concreto ao desígnio almejado por meio de um ajuste das lentes da objetiva, um recorte da paisagem, constituindo uma perspectiva acerca do referente, por uma iluminação ao fotografado, por exemplo. Ou seja, métodos de intervenção no cenário e concepção do mesmo. Ainda que não verbal, o jogo de cores, o ajuste da lente e até mesmo o posicionamento do fotógrafo caracterizam não somente o projeto de um determinado enunciado que se atualiza e toma corpo através da pressuposição de um contexto.

Uma comparação entre o teatro e o cinema se faz necessária para pensarmos acerca das especificidades de cada uma dessas práticas inter-semióticas:

O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia etc. (BENJAMIN, 1996, p. 181)

Com efeito, as exigências técnicas feitas ao ator no cinema são bem distintas daquelas explicitadas no teatro. Tais exigências, a presença de um corpo técnico bastante especializado, a atenção e o refinamento das técnicas de filmagem, montagem, entre outros aspectos poderiam sugerir um controle maior dos sentidos produzidos por um filme, o que não se sustentaria de um ponto de vista discursivo. A partir desse momento, parece-nos interessante iniciar um diálogo com as discussões propostas por uma abordagem discursiva dos textos e destacar algumas aproxima-

ções possíveis.

3. Cinema e ato de enunciação

Neste item, procedemos a uma aproximação entre o que vimos discutimos anteriormente acerca das condições técnicas de reprodução das obras de arte e alguns pressupostos teóricos de uma abordagem discursiva da leitura. Nessa aproximação, será preciso considerar que os pressupostos em tela fazem referência a uma análise de textos verbais. No entanto, considerando as especificidades de cada um dos materiais, não nos parece inviável estender grande parte do que se afirma a respeito do texto literário igualmente aos filmes.

Quando Benjamin apresenta a autenticidade como um dos conceitos a serem observados nas reflexões acerca da reprodutibilidade técnica, ele se refere a ela como “o aqui e agora da obra de arte” (BENJAMIN, 1996, p. 167), destacando a existência única, a passagem do tempo e a dinâmica de sua circulação que se inscrevem em sua materialidade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico; e, como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho desaparece e com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Tendo em vista que o conceito de reprodutibilidade técnica ganhou formas muito mais complexas a partir do século XX, com o novo estilo de vida das pessoas, o cinema acaba por ter de cumprir uma tarefa um tanto mais comprometida. Numa sociedade de massas em que uma das palavras-chave é tempo, nada pode ser representado por acaso ou mesmo aleatoriamente.

Partindo de um contexto que ‘reifica’ objetos e pessoas para atender às necessidades do momento, seja na qualidade de mercadoria, tornando tudo objeto de desejo e consumo para todos; seja por utilidade, validando o valor das coisas de acordo com seu uso, entende-se que as coisas só têm valor quando úteis. Ao perderem suas utilidades são descartadas ou substituídas por outras capazes de preencher os anseios desse público consumidor.

Assim, o cinema põe-se na difícil tarefa de trabalhar numa esfera mais abrangente de enunciação em que não somente verbal, mas também

o não verbal e o movimento das câmeras, jogo de luzes, sons e planos, cenário e montagens não são postos por mera coincidência ou acaso.

No entanto, a compreensão de um filme está fundada, assim como o texto escrito, em uma dissimetria entre as posições de enunciação e de recepção. “Qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor” (MAINGUENEAU, 1996, p. 31).

O advento da imprensa de tipo móvel também é uma técnica que permite a ampliação dos contextos de circulação das obras, autonomizando-as de círculos restritos. Benjamin observa que as formas iniciais de participação se deram por meio das “cartas dos leitores”, quando já se podia pressupor a existência de um público diverso. Essa participação crescente encontra nas redes de computadores atuais um dispositivo não previsto, que potencializou o seguinte comentário: “A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor” (BENJAMIN, 1996, p. 184).

Dadas as especificidades do cinema em sua relação com as condições de reprodução, Benjamin afirma que a função desse tipo de arte seria criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1996, p. 189)

A produção de um espectador capaz de “ler” as cenas de um filme passa por poder atribuir certa unidade às sequências. Afinal, “a leitura deve fazer surgir todo um universo imaginário a partir de índices lacunares e pouco determinados” (MAINGUENEAU, 1996, p. 32).

Ao tomar a leitura como uma capacidade que passa por “mobilizar um conjunto diversificado de competências para percorrer de modo coerente uma superfície discursiva” (MAINGUENEAU, 1996, p. 42), é preciso considerar que as especificidades de um filme passam por apresentação do verbal e do não verbal no mesmo plano, a modalização do discurso por meio de mímica e gestos que produzem sentidos; a iluminação, sonoplastia, a própria semiótica e, principalmente, o jogo de câmeras, que de modo mais direto faz com que o interlocutor caminhe segundo a ótica do emissor e o que dela deseja evidenciar.

Além de um conhecimento mínimo intuitivo sobre maior ou menor iluminação de uma cena, presença de melodias com um ou outro andamento, conferindo suspense ou humor à cena, por exemplo, o espectador também mobiliza conhecimentos acerca dos encadeamentos das cenas, da montagem da trama. Isso seria equivalente a considerar insuficiente apenas conhecer a língua para compreender um texto. “Para um leitor que só dispõe de um saber linguístico, muitas obras seriam parcial ou totalmente ininteligíveis” (MAINGUENEAU, 1996, p. 43).

Talvez aqui já pudéssemos aproximar uma capacidade de acompanhar indícios, encadeamentos, jogos de iluminação, presença ou ausência de trilha sonora aos conceitos clássicos de coesão e coerência. Se assim for, a capacidade de reconhecer os encadeamentos entre cada uma das cenas, a partir de indicações como o foco em uma porta de saída, seguido de um corte a uma nova tomada no interior de um carro, sugerindo a saída dos personagens do ambiente anterior para o automóvel, ou outros encadeamentos mais complexos, assemelha-se aos procedimentos coesivos. Já a coerência pode se referir relações sugeridas entre partes da trama, expectativas no que tange ao papel de cada personagem, entre outros aspectos.

4. *Má Educação*

Neste item, apresentamos um breve ensaio de análise, considerando a articulação entre os aspectos discutidos anteriormente. Isso significa abordar um filme não apenas pelos elementos que põe em cena, mas por pistas acerca de seu entorno.

Um primeiro elemento a ser explicitado é o critério de escolha do filme a ser discutido, qual seja “Má Educação”, de Pedro Almodóvar. No que tange à temática e à ambientação, serviram-nos para refletir acerca das instituições de formação. Trata-se de filme que remete a realidade escolar e religiosa da Espanha no século XX, mais especificamente, década de 80. Outro aspecto relevante é a atualidade dos problemas trazidos pelo filme e de sua condução com o foco para a formação de si a partir de experiências escolares num ambiente “religioso”.

Como possibilidade de acesso aos embates construídos na obra em questão, um levantamento dos sentidos atribuídos ao título parece-nos um exercício interessante. Observando-se o uso da expressão “má educação” em contextos cotidianos, tem-se que ela pode se referir tanto a

uma qualidade negativa atribuída por um indivíduo, apresentando hábitos, costumes, comportamentos, considerados por determinados padrões como indesejáveis. Outra possibilidade é se referir a um juízo negativo aos serviços prestados por uma determinada instituição de ensino, ou seja, para se referir a um trabalho de formação que não alcança certas expectativas acerca de conteúdos e orientações oferecidas.

No filme, essa expressão assume traços particulares, porque entram em jogo os debates acerca das práticas sexuais em instituições religiosas, em especial a questão da pedofilia. Sob essa ótica, entende-se a crítica pelo fato de a Igreja ser a representante do aparelho ideológico do Estado, com função de garantir a manutenção das relações de poder em uma sociedade, mas que de fato, utiliza-se da sua posição enquanto sujeito de autoridade para imprimir seu autoritarismo, a imposição de seus desejos e a não abertura a qualquer tipo de questionamento que vá contra a sua prática de atuação. Já o filme enquanto mídia, também faz parte desse mesmo *aparelho estatal* dividindo as mesmas responsabilidades; no entanto, o intuito de sua produção foi satirizar o papel desse aparelho que visa objetivar a estabilização das relações de poder, a preservação fundamental das instituições dessa sociedade e, mais, retirá-las desse invólucro impermeável e de conduta inquestionável para um campo aberto, exposto e de múltiplas interpretações. Assim, a ‘má educação’ pode ser tanto a conduta apresentada para o educando, como a proposta feita pelo “professor”.

Além disso, podemos analisar o título como uma contraposição a uma suposta boa educação; uma vez que os efeitos de sentido negativos são produzidos e definidos com tal a partir de uma relação de alusão a signos de natureza semelhante.

A película é, ao mesmo tempo, a materialidade do discurso, quanto à textualização de diferentes tipos deste, mostrados por meio da iluminação, da sonoplastia, dos enquadramentos, planos e sequência de cenas. E é exatamente por conta desses aspectos que se configura o grande desafio de uma análise discursiva por meio de uma perspectiva fílmica.

Partindo-se do princípio que a linguagem fílmica concentra o verbal e o não verbal, devemos estudá-los de formas separadas a fim de se entender os efeitos de sentido produzido por cada um deles. Isso porque se considera que os objetos simbólicos, ou seja, aqueles responsáveis pela representação de algo, seja tanto por meio da linguagem verbal quanto à não verbal, não têm um sentido próprio agarrado a eles, mas que pro-

duzem efeitos de sentido dependendo de suas condições de produção.

Por parte dos aspectos de caráter não-verbal o mesmo ocorre. Ou seja, ainda que por vezes de modo não tão explícito, a marca de subjetividade e orientação se faz presentes no discurso. Os métodos de análise para o referente em questão, no caso, a linguagem fílmica, são: iluminação, sonoplastia, jogo de câmeras, enquadramentos etc., de modo a produzir juntamente ao verbal um efeito de sentido.

Como forma de exemplificação das discussões anteriores, far-se-á a análise por dois pontos: por meio do título do filme: “Má educação”, portanto um exemplo verbal e a análise de uma das músicas cantadas pelo protagonista Ignacio Rodriguez ao padre Manolo durante um passeio no rio. Com efeito, a análise da letra/verbal aponta o contexto em que os personagens se encontram o jogo de câmeras, a iluminação, o enquadramento e a própria sonoplastia.

Sob a ótica do entrelaçamento do verbal com o não verbal, analisaremos a música “Moon River” cantada pelo protagonista Ignacio ao Padre/Professor Manolo Gutierrez.

Música – Moon River na versão espanhola:

*Moon river... no te olvidaré,
yo no me dejaré llevar
por el agua, agua turbia
del río de la luna
que suena al pasar.*

*Río y luna, dime dónde están,
mi dios, el bien y el mal,
decid.*

*Yo quiero saber
qué se esconde en la oscuridad
y tú lo encontrarás,
río y luna... adiós.*

*Mi luna, ven y alúmbrame,
no sé ni dónde estoy, por qué.
Oigo el rumor de aguas turbias
que me llevan lejos, muy lejos de mí.*

*Moon river... dime dónde están
mi dios, el bien y el mal,
decid.*

Círculo Numinense de Estudos Filológicos e Linguísticos

*Yo quiero saber
qué se esconde en la oscuridad
y tú lo encontrarás,
Moon river... adiós.*

Só analisaremos a cena da canção Moon River. Trata-se, do quadro 6:17, no instante 28:20 em que os meninos do colégio interno saem para um passeio no rio sob a supervisão do padre Manolo. Ignacio, preferido por este, está sempre sob os olhares fiscalizadores do reverendo. Nesta cena, percebe-se o jogo de luzes, a princípio mais clara e viva, remetendo-se a uma suposta clareza e inocência da infância e, aos poucos, à medida que Ignacio começa a cantar e a música refere-se a inquietações, questionamentos e medos, a sonoplastia oscila em sua frequência, as cores se tornam mais fortes, o jogo da câmera faz-se pelo recorte facial, a troca de olhares entre o menino e o padre são mais densas e o gestual expressa medos e desconforto; ratificada pela letra da música em que diz que nunca se deixará levar pelas águas turvas do rio, que está confuso.

Pede também ajuda a Deus para saber onde está o bem e o mal e ainda pergunta o que se esconde na escuridão [*yo quiero saber lo que se esconde en la oscuridad*]. Logo após sofre a primeira tentativa de abuso, retomando assim ao primeiro verso que diz [*Moon river... No te olvidaré*], que significa "rio da lua, não te esquecerei".

Como materiais de estudo, além dos descritos acima, temos a relação que pode ser estabelecida entre as palavras na canção, o momento em que o menino vive, o que o aflige e como se expressa. A escuridão poderia expressar o não conhecido, o medo, o lado obscuro da vida e das coisas; as águas, assim como tempo, a expressão de fugacidade, aquilo que não se pode deter, que não se prende, que escorre; a turva, a turbulência, a não clareza e a ajuda a Deus como último que poderia ajudá-lo, já que quem poderia fazê-lo aqui na terra o traz bases que o confundem mais do que o sustenta.

Por fim, podemos falar do nome da música: *Moon River*, que pode ser compreendido como metáfora não somente para o contexto que o protagonista vive assim como metáfora para o enredo que se desenvolverá. A lua (*moon*) enquanto signo remete a filmes anteriores, cujo efeito produzido é a expressão de medo, terror, a antecipação ou aproximação do vilão. O rio (*river*) e suas águas (*turvas*) demonstram aquilo que escorre, que foge, que não se pode segurar. *Moon river* seria essa passagem que transforma, deixa marcas e que de algum modo o afasta do eixo de ori-

gem. [Oigo rumor de águas turbias que me llevan lejos, muy lejos de mi].

5. Considerações finais

A partir das considerações teóricas e das indicações de análises feitas, entende-se que a materialidade fílmica nos impõe um desafio de discussão acerca da interação entre elementos de natureza diversa, como sonoplastia, iluminação, enquadramento, na produção de sentido no cinema. Tais aspectos conformariam uma textualidade a partir a qual é possível acessar as pistas para os embates entre posicionamentos, que atravessam o filme.

Procuramos ressaltar, ao longo do artigo, a produtividade em considerar os debates acerca da era da reprodutibilidade técnica como contribuição para que se evite compreender entre a obra e seus meios de circulação fronteiras rígidas.

Ao final, tentou-se demonstrar de que modo aspectos de materialidade fílmica, de natureza semiótica diversa, podem contribuir para a produção de sentido a partir dos embates entre posicionamentos, postos em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad.: Marina Appenzeller. Rev. de trad.: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Trad.: Cecília Pérez de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *Efeitos do verbal sobre o não verbal*. Campinas: Unicamp, 1995

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

PÊUCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. ed. Trad.: Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi et al. Campinas: Unicamp, 1995.

POSSENTI, Sírio. Teorias de texto e de discurso: inconciliáveis? *Gragoatá*, vol. 29, p. 23-34, Niterói, 2011

_____. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009.