



A Semiótica dos Filmes como Prática Educativa¹

Rafael Jose BONA²

Roberta DEL-VECHIO³

FURB, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, SC

RESUMO:

O propósito deste artigo é fazer breve estudo da Semiótica da Linha Peirceana e Saussureana e alguns seguidores das duas correntes da teoria sógnica. Este estudo foi utilizado como metodologia para uma pesquisa em comunicação e educação realizada no Mestrado em Educação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Os signos reportam a muitas situações que podem ser trabalhadas em sala de aula, como as imagens e os enredos que estão presentes na Sétima Arte. Eles podem ser enriquecedores de acordo com a sua contextualização. Por meio disso, estudou-se os signos dos filmes as possibilidades de uso na área educacional.

Palavras-Chave: Comunicação, Educação, Cinema, Semiótica, Signos.

1 Introdução: a Semiótica e as imagens

No campo artístico, a noção de imagem vincula-se essencialmente às representações visuais: pinturas, ilustrações, desenhos, filmes, vídeos, fotografias etc. A imagem mental é produzida quando se lê ou ouve-se algo, sendo que o ser humano consegue processar a imagem como se estivesse lá. Se a imagem for percebida como representação, isso significa que a imagem é percebida como signo. Santaella (1990) alerta para uma distinção necessária sobre o nascimento e crescimento de duas ciências da linguagem que nasceram no Século XX. Uma delas é a ciência da linguagem verbal

¹ Trabalho apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Mestre em Educação (FURB), Especialista em Cinema (UTP) e Fotografia (UNIVALI) e Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FURB). Docente dos cursos de graduação em Publicidade e Propaganda da UNIVALI, FURB e ASSEVIM. Docente de Pós-Graduação na área de Comunicação da FURB. E-mail: bonafilm@yahoo.com.br

³ Mestra em Educação (FURB), Especialista em Moda (UNERJ) e Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FURB). Docente do curso de Publicidade e Propaganda da FURB e Design de Moda da UNIFEFE. E-mail: rovechio@terra.com.br



(Linguística) e a outra é a Semiótica, que na verdade é uma ciência de toda e qualquer linguagem.

O signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é significado ou interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto e ‘algum espírito o tratará como se fosse aquele outro’ (PLAZA, 1987, p. 21).

Santaella (2000) ressalta que o mundo torna-se cada vez mais cheio de complexidade e cada vez mais fica hiperpovoado de signos que estão aí para serem compreendidos e interagidos. A noção de signo não equivale exclusivamente ao signo linguístico, ou seja, o signo não é mais somente verbal, mas também não-verbal por meio das imagens.

De acordo com Lotman (1978), tudo o que em um filme é arte possui uma significação, por isso, é um veículo de informação e, segundo o autor, os signos são divididos em dois grupos: os signos **convencionais** e os signos **figurativos**.

Os **convencionais** são aqueles em que a relação entre a expressão e o conteúdo não é motivada intrinsecamente. Por exemplo, para saber que a luz verde em um semáforo significa permissão para seguir, e é conveniente saber também que, a vermelha é para parar. Poder-se-ia, também, estabelecer a convenção inversa. Lotman (1978) afirma que a palavra é um dos melhores exemplos do signo convencional, pois, é a mais significativa do ponto de vista cultural. Há uma mesma palavra em línguas diferentes. A possibilidade de exprimir um mesmo sentido por meios, formalmente, diferentes, mostra por si só que não existe ligação necessária entre o conteúdo e a expressão de uma palavra. As informações de um signo surgem codificadas. Para ser compreendida requer o conhecimento de um código. Por isso que muitas pessoas recorrem aos signos figurativos como gestos e sinais para se fazerem compreendidos.

Quanto aos signos **figurativos** (ou icônicos) o significado de uma expressão é única. Neste caso, o desenho explica um signo figurativo. Por exemplo, na língua portuguesa fala-se “*porta*” e na inglesa “*door*”. Estas palavras são distintas, mas possuem o mesmo significado para quem entende as duas línguas. Se tiver a figura de porta, e se disser que esta é uma “maçaneta”, é impossível não ser interpretada por aqueles que a olham. A palavra e o desenho são dois signos culturais independentes, sendo que cada um deles tem a sua história. Os signos icônicos se permitem maior inteligibilidade. Em uma placa, por exemplo, sinalizando de proibido fumar. Vê-se um cigarro com um traço



vermelho por cima. Uma pessoa reconhece os códigos ou signos constantes saberá que naquele local é proibido fumar.

O signo é qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. O objeto do signo também pode ser qualquer coisa de qualquer espécie. Essa coisa, qualquer que seja, está na posição de objeto porque é representada pelo signo. (SANTAELLA, 2002, p. 114)

Peirce (1972) propõe que o signo pode ser um ícone, um índice (ou indicador) ou um símbolo. Ou seja: O ícone possui uma relação de analogia/semelhança entre o significante e o referente. “É um signo possuidor de caráter que o torna significativo, ainda que seu objeto não existisse; tal como um risco de lápis representando uma linha geométrica” (PEIRCE, 1972, p. 131). Segundo Peirce (1977), o ícone ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso. “Nem tudo é icônico no ícone, e existe o icônico fora do ícone” (METZ, 1974, p. 15). O índice estabelece uma relação causal de contigüidade física; mas “perderia, de imediato, o caráter que faz dele um signo, caso seu objeto fosse eliminado, mas que não perderia aquele caráter, caso não houvesse interpretante” (PEIRCE, 1972, p. 131). Tomemos como exemplo uma fatia de bolo com um furo de um dedo, como signo de uma “dedada”, pois, sem o dedo, não haveria o furo; de qualquer modo está ali um furo, tendo ou não alguém para atribuí-lo a uma “dedada”. O índice, tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo. O símbolo mantém-se numa relação de convenção. Ele perderia seu caráter que o torna signo se não houvesse interpretante. “Tal é qualquer modulação de fala que significa o que significa apenas por se entender que tem aquela significação” (PEIRCE, 1972, p. 131). O símbolo “é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de idéias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado” (PEIRCE, 1977, p. 10).

1.2 Noções de tradução intersemiótica

De acordo com Plaza (1987), Jakobson foi um dos primeiros a definir os vários tipos possíveis de tradução, entre eles a intersemiótica, também chamada de transmutação. Ela consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Ou seja, passando de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte

verbal para a música, para a dança ou para o cinema ou vice-versa. É quando toma-se uma obra literária, por exemplo, e se estuda (identifica) seus signos e sua aura traduzidos num filme. Plaza considera a tradução intersemiótica como uma forma de arte e como prática artística e que precisa de apoio teórico para que as mesmas possam ser interligadas às operações inter e intracódigos. Plaza (1987) cita como exemplo o filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*⁴, para exemplificar a tradução intersemiótica. Em determinada cena há uma montagem de um osso + nave espacial = evolução (tradução) sígnica e tecnológica.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 1987, p. 18)

Estas significações podem estar presentes em outros filmes através de forma parodiada, como é o caso de determinada cena do filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz* (1984) no momento em que a personagem Didi percebe o poder sobrenatural de um osso (Figuras 01 e 02), fornecido pelo mágico, onde ele joga-o para o alto fazendo uma alusão com a famosa cena acima citada (*2001: Uma Odisséia no Espaço*). Neste caso, o osso se transforma numa nave que sobrevoa a cidade do Rio de Janeiro (LUNARDELLI, 1996).



Figura 01: *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz*
Fonte: Rafael Jose Bona



Figura 02: *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz*
Fonte: Rafael Jose Bona

⁴ Do diretor Stanley Kubrik, filmado em 1968.



Santaella (1990) menciona o cineasta Eisenstein⁵ como um verdadeiro artista intersemiótico. Em todos os seus filmes e teorias sobre o cinema, o cineasta se preocupava em esboçar a origem dos sistemas dos signos, na presença da literatura em suas reflexões em torno do cinema, com ênfase na pintura e sua relação com os filmes culminando numa síntese entre a ciência e a arte.

2 Cinema e Semiótica

Christian Metz em meados do século XX, foi um dos pioneiros a estudar a semiótica do cinema, proclamando uma nova era na teoria do cinema. Segundo Andrew (2002, p. 173), “a semiologia em geral é a ciência do significado e a semiótica cinematográfica se propõe a construir um modelo abrangente capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma platéia”. Toma-se o exemplo de Andrew (2002), quando o semiótico tentando descobrir as possibilidades gerais de significação de uma tomada em *zoom*⁶; ao mesmo tempo, ele gostaria de conhecer a função particular que o *zoom* desempenharia junto a outras técnicas em filmes de Robert Altman⁷, por exemplo. De acordo com Metz (1974), existem diversos códigos numa só mensagem, ou seja, numa determinada cena de um filme. Pode haver vários códigos que são comuns a várias linguagens.

Quanto maior for a analogia entre a arte e a vida e a sua semelhança, maior e mais imediata será a recepção por parte do espectador. No início do cinema, na década de 1890, o espectador não entendia o cinema como arte e o confundia com a realidade. Por exemplo, um dos primeiros filmes exibidos: *Chegada do Trem na Estação* (Figura 03), causou pavor aos espectadores, pois, parecia-lhes que a locomotiva se dirigia para cima da platéia presente. Pouco a pouco, o cinema tornou-se arte, em particular, com o mágico Méliés⁸ ao produzir filmes com planos temáticos e efeitos, transformando as imagens em obras de arte.

⁵ Sergei Eisenstein (1898 – 1948), cineasta soviético, um dos primeiros a estudar o cinema como arte.

⁶ Movimento da câmera cujo ângulo pode ser ajustado continuamente, mantendo o foco.

⁷ Diretor de cinema premiado e reconhecido mundialmente. Faleceu em 2006. Conhecido pela comédia M.A.S.H de 1970, que faz uma sátira à Guerra da Coréia.

⁸ George Méliés é considerado o pai do cinema como arte e não mais como a representação do real. Foi ele quem deu impulso ao movimento do cinema artístico.



Figura 03: Cena do filme *Chegada do Trem na Estação* (1895)
Fonte: FOIRET, Jacques. BROCHARD, Philippe (1995)

Em cada imagem há um significado e porta determinadas informações. As imagens reproduzem o mundo real e entre essas imagens estabelece-se uma relação semântica. “A significação cinematográfica é uma significação expressa através dos meios da linguagem cinematográfica e impossível fora deles” (LOTMAN, 1978, p. 77).

“Os significantes do cinema são intimamente ligados aos seus significados: as imagens são representações realistas e os sons, reproduções exatas daquilo a que se referem” (ANDREW, 2002, P. 176).

Segundo Eco (1990, p. 19), “a semiótica ocupa-se indubitavelmente dos signos como sua matéria-prima, mas vê-os em relações a códigos e inseridos em unidades mais vastas como o enunciado, a figura retórica, a função narrativa, etc.”.

Estudar a imagem não consiste forçosamente em buscar o sistema da imagem, o sistema único e total que, sozinho, daria conta do conjunto de significações a descobrir nas imagens e que, além de tudo, não seria nunca suscetível de aparecer senão nas imagens (METZ, 1974, p. 15).

O signo tem pelo menos, três pólos que o compõem no processo semiótico: o **significante** (a face perceptível do signo), o **objeto** ou referente (o que é representado pelo signo) e o **significado** (interpretante), que depende muito do contexto onde o signo está inserido e da expectativa do espectador. O semiotista Ferdinand de Saussure, por exemplo, vê apenas o signo em dois pólos: significante e significado.

Tal como apresentado por Jakobson (1963), imagens em movimento são por natureza discurso, narração. Na base de qualquer discurso existe: aquele que transmite a informação (o emissor); aquele que recebe a informação (o receptor); o canal de comunicação, que pode ser qualquer estrutura que assegure a comunicação; a mensagem



(texto). “Tanto uma carta como uma imagem constituem um texto, uma mensagem. Ambas são de ordem semiótica, na medida em que abrangem não propriamente coisas, mas os seus substitutos” (LOTMAN, 1978, p. 68). Neste contexto, o impacto da ação exercida pelo cinema reside na diversidade e totalidade da sua informação. Por muitas vezes essas informações são complexas e possuem informações condensadas, passando emoções que chegam a reestruturar sua personalidade através das células da sua memória. “Qualquer arte, de uma forma ou de outra – e o cinema mais do que todas -, dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade” (LOTMAN, 1978, p. 25).

O espectador de um filme, mesmo tendo consciência da irrealidade que é exibida no cinema, acaba vivendo emocionalmente como se fosse um acontecimento real. É como se o espectador se tornasse testemunha deste acontecimento e participasse dele. Portanto, não é simples transpor para as telas o passado e o futuro, assim como, os tempos irrealis. Os primeiros filmes eram feitos sobre a vida presente, da realidade. Até chegar esse cinema artístico, que embeleza a realidade (às vezes criando uma irrealidade, uma ficção, imitação da realidade).

As emoções que o cinema passa ao espectador são as mesmas que estavam nas bases das sensações dos entusiastas dos circos romanos e que hoje se aproximam das mesmas emoções sentidas pelos espectadores de corridas de carro. Pode-se dizer que o cinema dá emoção dupla: “esquecer e ao mesmo tempo ter presente que o que se vê é uma ficção” (LOTMAN, 1978, p. 36). Ou seja, nos filmes pode-se despertar emoção pelo enredo e ao mesmo tempo apreciar o desempenho dos atores. “A arte não se limita a reproduzir o mundo com automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações” (LOTMAN, 1978, p. 30- 31).

Todo signo possui um significado e apesar dele estar inserido num filme, ele está condicionado aos signos da realidade do espectador. Signos da literatura, por exemplo, podem estar inseridos no contexto de um filme. Um exemplo são os filmes que utilizaram uma determinada obra literária como tema principal. Eles são: *A Compadecida* (1969) *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) e *O Auto da Compadecida* (2000), filmes baseados na peça original de Ariano Suassuna escrita na década de 1950. Os três filmes possuem visões diferentes da obra de Suassuna, mas utilizam-se da aura e dos signos da obra original. Este exemplo citado pode ser trabalhado no contexto escolar.

Segundo Lotman (1978) tudo o que for notado durante a projeção de um filme, e que nos toca e atua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas



significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica. Lotman (1978) afirma também que qualquer informação transmitida por um filme não é exclusivamente cinematográfica. Ou seja, o filme retrata o mundo real e ele só será entendido se o espectador identificar esses traços do mundo real no filme e esses traços estão significados por esta ou por aquela coisa – traduzidas como “mundo real”.

“A significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema” (LOTMAN, 1978, p. 77). Para exemplificar um pouco sobre o estudo da semiótica no cinema, selecionou-se uma cena do filme *Central do Brasil*, do diretor Walter Salles (1998).

O filme *Central do Brasil* expressa sentimentos de amor, educação, amizade, companheirismo, dentre outros. Nestes sentimentos identifica-se muito presente à figura paterna (ausente fisicamente, mas presente nos diálogos) e, por isso, tomou-se o “pai” como exemplo. O filme narra a história do menino Josué (interpretado pelo ator Vinícius de Oliveira) que sonha em conhecer o pai. A trama gira em torno da amizade dele com Dora (interpretada pela atriz Fernanda Montenegro) que o ajuda a encontrar o pai, partindo do Rio de Janeiro (RJ) até uma cidade distante na região Nordeste brasileira. Pode-se notar, por exemplo, o pai como um signo.

Segundo Bakhtin (2004, p. 31), “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia”. Se inserirmos a trama central do filme de Walter Salles ao contexto do pensamento de Bakhtin em relação à ideologia e aos signos, poder-se-ia dizer que a figura do pai pode ser representada como um signo ideológico que reflete àquela realidade. O signo se cria entre os indivíduos, no meio social e, por isso, é indispensável que o pai adquira uma significação interindividual, para que ele se forme como um signo nesta realidade da trama.

“A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social” (BAKHTIN, 2004, p. 36). Se tomarmos as idéias de Peirce (1972) como suporte, veremos que ele trataria esse pai do filme *Central do Brasil* como um símbolo, e todo símbolo é um signo⁹.

⁹ O trabalho completo sobre *Central do Brasil* e o signo paterno encontra-se em: BONA, R. J. A semiótica do cinema: o signo paterno no filme *Central do Brasil*. In: **Anais eletrônico da Intercom Sul 2007** – VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2007, Passo Fundo/RS. Link do trabalho: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0005-1.pdf>

Tudo pode ser um signo, a partir do momento em que o ser humano utiliza uma significação que depende da sua cultura, assim como do contexto do surgimento de um signo. Um objeto real não é um signo do que é, mas pode ser o signo de uma outra coisa. Assim, pode-se acreditar que um gato preto é sinal de azar (JOLY, 2004).

Um momento relevante do filme citado como exemplo, é a cena da romaria, quando Josué foge de Dora e ela entra em desespero e vai até à Igrejinha (1 h, 11 min do filme – Figuras 04 e 05). É o refúgio de uma “filha” que vai até a casa do “Pai” (um signo). Dora encontra-se num momento em que não pode resolver um problema; a casa de Deus, o Pai, é o seu refúgio. Nesta cena encontram-se três signos paternos: **Igreja, Vela e Luz**.

- **Igreja:** o significado é interpretado como Templo de Deus, casa do Pai, Esperança.
- **Vela:** Um símbolo importante no ritual cristão, pois representa Cristo e a Igreja. A curta duração de sua chama torna-se uma metáfora da alma humana solitária que aspira ascender ao céu (Dora se encontra nesse contexto).
- **Luz:** Símbolo da imortalidade. A luz é sinônimo do bem, ou de “Deus”. Assim, a luz representa Cristo (Pai), a Luz do mundo.



Figura 04: *Central do Brasil*
Fonte: Rafael Jose Bona



Figura 05: *Central do Brasil*
Fonte: Rafael Jose Bona

De acordo com Lotman (1978, p. 181), “o cinema fala-nos através de várias vozes que formam contrapontos extremamente complexos. Fala-nos e quer que o compreendamos”. Segundo Joly (2004), em primeira instância ao se fazer análise de imagens é necessário abordar a imagem sob o ângulo da significação e não pela sensação da emoção ou prazer estético. Por isso, neste caso, ao analisar-se por meio da



semiótica fílmica encontra-se o pai como uma figura educacional que ajuda a tecer toda a ideologia de uma personagem.

Os símbolos se expandem. Surgem por desenvolvimento a partir de outros signos, especialmente a partir de ícones ou de signos mistos que participam da natureza de ícones e de símbolos. Só pensamos através de signos. Os signos mentais são de natureza mista; as partes-símbolo são chamadas conceitos. Se um homem cria novo símbolo, ele o faz por via de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, só a partir de símbolos é que um novo símbolo se pode desenvolver (PEIRCE, 1972, p. 130).

Os signos presentes nos discursos das personagens de um filme, por exemplo, propiciam a tecer a construção da imagem semiótica do outro. Ao construir esta imagem do outro, os personagens vão se definindo como um eu, cuja imagem é construída pelo outro, pois, segundo Coito (2003, p. 122), “a expressividade de um enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma resposta, em outras palavras: manifesta não só sua própria relação com o objeto do enunciado, mas também a relação do locutor com os enunciados do outro”.

Esses apontamentos semióticos no cinema sugerem a diversidade de signos e o que os filmes podem oferecer ao espectador. Isso indica um poder, seja educativo, seja informativo e até formativo. A análise só é válida sob o ponto de vista contextual, pois, senão, perderia seu significado. A semiótica cinematográfica tem uma linguagem diferente da semiótica da música, por isso, o contexto em que se está inserido é que se torna válida uma pesquisa analítica. Segundo Joly (2004), se o analista não interpretar uma obra sob o pretexto que não se tem certeza que aquilo que se compreende num filme, não se tem certeza sobre a intenção do autor, é melhor parar de assistir ou ler qualquer imagem de imediato. O próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Por isso, são necessários limites e pontos de referência para uma análise semiótica.

3 Considerações finais

A Semiótica cinematográfica pode ser útil no processo de ensino e aprendizagem por causa das imagens mentais que são criadas durante a projeção do filme. A imagem mental que se cria está associada a uma estrutura formal que o ser humano já possui interiorizada e é associada a um objeto. Um exemplo disso, comentado por Joly (2004),



são os desenhos que as crianças fazem do corpo humano com apenas quatro traços para os membros, pois elas já possuem uma imagem interiorizando o esquema corporal.

O que são interessantes nas imagens mentais são as impressões dominantes de visualização que se assemelha com o da fantasia ou do sonho. Com esse exemplo, Joly demonstra o parentesco entre ver um filme e a atividade psíquica da fantasia e do sonho, sendo que, todos sem exceção sentem, em primeiro lugar, o inverso, pois quando tenta-se lembrar do sonho, tem-se a impressão de lembrar de um filme. Percebe-se isso, pois, as situações dos sonhos nada tem haver com a realidade. Ele provoca uma alucinação visual onde são solicitados outros sentidos, como o tato e o olfato.

A lembrança visual é a que predomina, pois, ela dá uma completa semelhança com a vida real. Joly constata que aquilo que se considera imagem mental, conjuga-se como impressão dupla de visualização e semelhança.

A semiótica só é compreendida se for entendida e estudada em sua totalidade onde está inserida. Ela se encontra em diversos setores e campos da vida cotidiana. Por isso, para compreender uma dessas totalidades, fez-se um breve estudo da semiótica e sua linguagem própria inserida no cinema.

Os signos inseridos na Sétima Arte podem ajudar, e muito, na construção da criatividade do ser humano ajudando a educar, ensinar. Desde pequena, a criança aprende a ler as imagens ao mesmo tempo em que aprende a falar. Segundo Joly (2004, p. 43) “muitas vezes, as próprias imagens servem de suporte para o aprendizado da linguagem”. Uma das funções principais da semiótica cinematográfica é a sua função pedagógica.

De acordo com Del-vechio (2005) a importância da semiótica na educação é quando o signo não verbal pode aparecer na sala de aula por meio da análise de desenhos feitos por alunos, na utilização de teatro e do cinema podendo trazer ao ensino uma dinâmica diferente.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. D.; tradução de OTTONI, T. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e a filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 11ª edição, 2004.

BERNARDET, J. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.



BONA, R. J. A semiótica do cinema: o signo paterno no filme Central do Brasil. In: **Anais eletrônico da Intercom Sul 2007**. Passo Fundo, RS: 2007. 1 CD-ROM. Disponível online em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0005-1.pdf>

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BUSTAMANTE, R.M.C. Desnudando Vênus: uma leitura semiótica de três mosaicos norte-africanos. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza. (Org.). **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

COITO, R. F. Leitores em leituras: mas quem deverá ser o mestre? In: GREGOLIN, M. R.; BARONAS, R. (Org.). **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos: Claraluz Editora, 2ª edição, 2003.

DEL-VECHIO, R. **Fazer ver e crer: valores de educação na publicidade e propaganda escolar**. Blumenau, 2005. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação – Universidade Regional de Blumenau).

ECO, U. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O signo**. Lisboa: Editorial Presença, 4ª edição, 1990.

FOIRET, J. BROCHARD, P. **Os irmãos Lumière e o cinema**. São Paulo: Augustus, 1995, volume 7.

JAKOBSON, R. **Ensaio de lingüística geral**. Minuit: 1963.

JOLY, M.; tradução APPENZELLER M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 7ª edição, 2004.

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUNARDELLI, F. **Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões**. Artes e Ofícios: Porto Alegre, 1996.

METZ ET ALL, C. **A análise das imagens**. Petrópolis, Vozes, 1974.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo, SP: Cultrix, 1972.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva: CNPq, 1987.

REGO, T. C.. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 15ª edição, 2003.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 9ª edição, 1990.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

TRESIDDER, J. **O grande livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.