

**CONCEPÇÕES ACERCA DO PROFESSOR E DA ESCOLA NO
CINEMA BRASILEIRO: ANÁLISES CRÍTICAS DE
DISCURSOS FÍLMICOS**

***CONCEPTIONS ABOUT THE TEACHER AND THE SCHOOL IN
BRAZILIAN CINEMA: CRITICAL ANALYSIS OF FILM
DISCOURSES***

***CONCEPCIONES ACERCA DEL MAESTRO Y LA ESCUELA EN
EL CINE BRASILEÑO: ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS
DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS***

Dostoiowski Mariatt de Oliveira Champangnatte¹

¹Universidade do Grande Rio, Rio de Janeiro – Brasil. E-mail: prof.tico@gmail.com



Educação: Teoria e Prática, Rio Claro, SP, Brasil - eISSN: 1981-8106

Está licenciada sob [Licença Creative Common](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Resumo

O presente artigo apresenta análises críticas dos discursos de filmes brasileiros contemporâneos que têm o professor como personagem e/ou a escola como cenário, produzidos/apoiados pelas *Organizações Globo* a partir da *Globo Filmes*. Inicialmente, desenvolve-se a metodologia de análise crítica do discurso fílmico, composta de uma

abordagem tridimensional que envolve texto, prática discursiva e prática social. Em seguida, caracteriza-se a atividade cinematográfica brasileira contemporânea a partir dos conceitos de indústria cultural e hegemonia, para então, apresentar análises críticas dos discursos de três filmes - *Uma professora muito maluquinha* (2011), *Verônica* (2009) e *Qualquer gato vira-lata* (2011) - com o objetivo de identificar concepções e sentidos, acerca do professor e da escola, que os envolvidos nas produções de tais filmes pretendem hegemonizar, tais como: a valorização da semiformação; a anulação do ensino, no binômio ensino-aprendizagem, em prol do aprendizado autônomo; e o conformismo social.

Palavras-chave: Análise crítica do discurso fílmico. Cinema brasileiro. Filmes sobre o professor e a escola.

Abstract

*This article presents a critical analysis of the discourses of contemporary Brazilian films that shows the teacher as character and / or the school as scenery, produced / supported by Globo Organizations with Globo Filmes. Initially it develops the methodology of critical analysis of film discourse, comprised of a three-dimensional approach that involves text, discursive practice and social practice. It then characterizes the contemporary Brazilian film activity from the concepts of hegemony and cultural industry. In order to then present critical analyzes of the discourses of three films - *Uma professora muito maluquinha* (2011), (free translations: A very crazy teacher), *Verônica* (2009) and *Qualquer gato vira-lata* (2011) (free translation: Any stray cat) - with the goal of identifying concepts and meanings, about the teacher and the school, which those involved in the production of such films intend to hegemonize. Such as the appreciation of semi-learning; annulment of teaching in favor of autonomous learning and the social conformity.*

Keywords: *Critical analysis of film discourse. Brazilian Cinema. Movies about the teacher and the school.*

Resumen

Este artículo presenta un análisis crítico de los discursos de las películas brasileñas contemporáneas que tienen al maestro como personaje y/o a la escuela como escenario,

producidos / apoyados por las Organizaciones Globo a través de Globo Filmes. Inicialmente, se desarrolla la metodología de análisis crítico del discurso cinematográfico, compuesto por un enfoque tridimensional que incluye el texto, práctica discursiva y práctica social. A continuación, se caracteriza la actividad cinematográfica brasileña contemporánea a partir de los conceptos de industria cultural y hegemonía, para entonces presentar análisis críticos de los discursos de tres películas - Uma professora muito maluquinha (2011) (traducción libre: Un maestra muy loquita), Verônica (2009) y Qualquer gato vira-lata (2011) (traducción libre: Cualquier gato callejero) - con el objetivo de identificar las concepciones y significados sobre el maestro y la escuela, que los implicados en la producción de estas películas pretenden hegemonizar, tales como la apreciación de la semi-formación; la anulación de la enseñanza en el binomio enseñanza-aprendizaje, a favor de un aprendizaje autónomo, y el conformismo social.

Palabras clave: Análisis crítico del discurso cinematográfico. Cine Brasileño. Películas sobre el maestro y la escuela.

1 Introdução

O presente artigo se propôs a analisar discursivamente filmes produzidos/apoiados pela indústria cultural *Organizações Globo*, que têm, em seus enredos, professores como personagens principais e/ou a escola como cenário. A partir desse objetivo principal se colocaram dois desdobramentos: identificar a constituição politicoeconômica atual da indústria cultural que envolve o processo produtivo do cinema brasileiro e identificar, nos discursos dos filmes analisados, imagens e sentidos que se pretendem hegemonizar acerca do trabalho docente e da escola, tendo como referencial teórico abordagens de Adorno e Gramsci sobre a educação.

A alternativa teorico-metodológica escolhida para atingir o objetivo e seus desdobramentos foi a análise crítica de discurso, proposta por Fairclough (2001). De acordo com Autor (2014), analisar discursivamente um filme é considerado um tipo de análise fílmica realizada, geralmente, por pesquisadores, tanto de cinema quanto de outras áreas, diferentemente da análise realizada por críticos de cinema e bem mais diversa que a apreciação realizada por espectadores comuns. A escolha da análise crítica de discurso foi pautada na necessidade de se perceber a relação dos enredos dos filmes com as instâncias que

neles interferem, como as práticas discursivas e sociais atreladas a seus produtores e parceiros. Tais perspectivas correspondem ao que Fairclough (2001) denomina de abordagem tridimensional do discurso, composta de análise textual, discursiva e da prática social.

A parte textual refere-se à análise de aspectos semânticos, sintáticos e pragmáticos dos textos e, no caso da análise fílmica, trata-se da observação desses elementos a partir do roteiro, da decupagem e da montagem do filme. O aspecto discursivo corresponde à análise dos processos de produção, distribuição e consumo textual. Para explicitar a prática discursiva relacionada a filmes é necessária, então, análises de questões sociais, econômicas e políticas que envolvem seus processos de produção e distribuição/exibição por salas de cinema e do que isso interfere na construção de seus discursos. Quanto à prática social, faz-se uma análise mais abrangente, em que aspectos referentes à ideologia e a processos hegemônicos são relacionados às práticas discursivas dos filmes.

Com o intuito de oferecer subsídios para a análise crítica do discurso dos filmes propostos, principalmente quanto às práticas discursivas e sociais que interferem na prática textual, passa-se para a caracterização da atividade cinematográfica brasileira contemporânea. Após isso, faz-se a análise, propriamente dita, dos três filmes escolhidos: *Uma professora muito maluquinha* (2011), *Verônica* (2009) e *Qualquer gato vira-lata* (2011). As justificativas de tais escolhas são referentes às presenças do professor e/ou da escola e à grande quantidade de espectadores que levaram ao cinema¹.

2 Atividade cinematográfica brasileira contemporânea: indústria cultural e aspectos hegemônicos

A atividade cinematográfica é composta de três etapas: a produção, a distribuição e a exibição. A primeira refere-se à criação do filme por parte de uma produtora. A segunda, à copiagem e à distribuição das cópias pelas salas de cinema, por parte das distribuidoras. A terceira etapa refere-se à exibição dos filmes para o público, realizada pelas salas de cinema. Então, para um filme chegar ao cinema, ele precisar passar por essas três instâncias e cada uma delas demanda um investimento elevado.

¹Todos os três filmes escolhidos alcançaram mais de quinhentos mil espectadores, cada um, o que para realidade do cinema nacional pode ser considerado um número expressivo.

No Brasil, a produção é fomentada pelo Estado por meio da Lei de Incentivo ao Audiovisual, segundo a qual empresas privadas podem destinar parte de seu imposto de renda anual para a produção de um filme. Em contrapartida, esse filme tem que divulgar a marca da empresa em seu conteúdo e/ou nas cartelas iniciais/finais. Nesse sentido, o governo fomenta indiretamente a produção fílmica ao deixar de receber tributos devidos e permitir que a instância privada faça a gestão desse dinheiro, aplicando-o na produção de filmes. Além do fomento indireto, o Estado também fiscaliza essa atividade por meio da ANCINE – Agência Nacional do Cinema.

Existem diversas produtoras no Brasil e muitas delas fazem filmes, porém, não conseguem passar pelas três etapas da atividade cinematográfica, ou seja, seus filmes não entram em cartaz no circuito de exibição nacional. Isso se deve ao fato de que, por serem, em sua maioria, empresas multinacionais e privadas, as distribuidoras e exibidoras só investem em filmes a partir de seus interesses. Na maior parte dos casos, são interesses econômicos, sendo que um filme deve apresentar características que possam chamar a atenção de um grande público e, assim, levá-lo aos cinemas. Além do mais, a Lei do Audiovisual financia/apoia, principalmente, a instância da produção, ou seja, filmes são até produzidos, mas têm que ser comprados pelas distribuidoras e exibidoras para chegar aos cinemas.

A maioria das distribuidoras, que atuam no Brasil, é americana, inclusive, distribuem os próprios filmes nacionais. Isso interfere na quantidade de filmes brasileiros que vão para as salas de exibição, pois só são exibidos os que passam pelo crivo das distribuidoras, ou seja, os que têm características lucrativas. O diagnóstico é de que poucos filmes nacionais entram em cartaz no cinema brasileiro, sendo que há grande prevalência de filmes americanos, principalmente dos gêneros comédia e ação (AMORIM, 2011). A dominação americana nos cinemas nacionais, segundo Ballerini (2012), sempre ocorreu e faz parte das estratégias do cinema americano desde sua ascendência nos anos 1920. Porém, essa dominação foi intensificada a partir dos anos 1990, com o fechamento da EMBRAFILME pelo presidente Fernando Collor. A EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes - era uma empresa estatal que centralizava e financiava a produção, a distribuição e a exibição cinematográfica nacional. Ela foi criada nos anos 1960, durante a ditadura militar, para ser um Aparelho Ideológico do Estado (ALTHUSSER, 1985), contudo, mesmo com o final da ditadura, ela continuou existindo.

Como afirma Ballerini (2012), a EMBRAFILME era a principal, e quase única, estratégia para produção, distribuição e exibição cinematográfica nacional. Tanto é que, a partir de seu fechamento, em 1990, a produção nacional caiu a quase zero. Então, sem nenhum filme nacional inédito e sem a interferência estatal na atividade cinematográfica, houve a intensificação da presença de filmes americanos nos cinemas do país. Isso perdura até os dias atuais, pois, como visto, a maioria das distribuidoras e exibidoras são multinacionais americanas.

A ANCINE, desde sua criação em 2001, estabelece, anualmente, a Lei de Cota de Tela, que diz respeito à quantidade de filmes nacionais que os cinemas devem exibir no ano de vigência de tal lei. Por exemplo, em 2013, “dependendo do número de salas de exibição do complexo, os cinemas terão que cumprir uma Cota de Tela mínima entre 28 e 63 dias por sala e exibir no mínimo entre 03 e 14 filmes nacionais diferentes”². Tal lei pode parecer interessante no que diz respeito ao fomento da atividade cinematográfica nacional, porém, ela só atua na etapa de exibição.

Bundt (2013) afirma que a Lei de Cota de Tela é ineficaz para fomentar a exibição de filmes não comerciais, isto é, não lucrativos, pois esses acabam não sendo atraentes para as distribuidoras. Afirma ainda que, nos últimos anos, a única produtora que tem conseguido atrair o interesse das distribuidoras é a *Globo Filmes*. Essa empresa produz filmes agregando estratégias como o *star system*³ e grandes investimentos privados em suas produções, além de se valer de enredos simples, ancorados em esquemas de narrativa clássica⁴, que são considerados interessantes pelas distribuidoras. Soma-se a tudo isso, o fato de a *Globo Filmes* ter todo o apoio logístico da *TV Globo* que, além de divulgá-los em sua programação, tem excelente relacionamento com as distribuidoras, pois o canal exibe vários filmes americanos por elas distribuídos.

² Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-de-2013>

³ O *star system*, segundo Silva (2008), diz respeito à criação de um sistema de produção de estrelas – atores, atrizes e diretores – com o intuito de torná-los famosos para chamarem a atenção e atrair público para os filmes que participam.

⁴ A narrativa clássica, ou modelo classiconarrativo, 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).

Enfim, a *Globo Filmes* é uma das poucas produtoras que consegue ter seus filmes distribuídos/exibidos com grande facilidade, tendo a chance de atingir uma enorme quantidade de público. De acordo com Borges (2014), no período de 1995 a 2013, dos filmes que alcançaram mais de 01 milhão de público, apenas cinco não foram produzidos ou apoiados pela *Globo Filmes*, evidenciando uma hegemonia quanto aos filmes nacionais exibidos no cinema.

O entendimento da hegemonia da *Globo Filmes* no cinema nacional, como abordado, perpassa suas diversas estratégias que, por sua vez, estão completamente vinculadas aos posicionamentos da organização maior a qual ela pertence e responde – as *Organizações Globo*. A *Globo Filmes* não é uma indústria isolada e faz parte de uma complexa indústria cultural que a sustenta e impulsiona. Adorno e Horkheimer (2009) afirmam que para uma organização, ou complexo de empresas, ser considerada uma indústria cultural, além de seus produtos serem culturais, ela também precisa atingir uma grande massa e ter diversos parceiros econômicos que a sustentem e também lucrem com os negócios dela.

A partir dessas abordagens, pode-se apontar que as *Organizações Globo* são uma indústria cultural, pois ela atinge uma grande população do país; possui vários parceiros econômicos, com os quais lucra por meio de patrocínios e outras ações de marketing e possui diversos meios de comunicação/negócios agregados à sua Organização, entre eles a televisão, o jornal impresso, o rádio e o cinema. A *Globo Filmes*, portanto, faz parte dessa indústria cultural e, como afirmam Adorno e Horkheimer (2009), toda e qualquer ação das empresas ligadas a uma indústria cultural é regida pelos conceitos e pelas estratégias ideológicas de tal indústria.

Sendo assim, os posicionamentos ideológicos da *Globo Filmes* e de seus produtos devem estar de acordo com os da *Organizações Globo*. Quanto aos posicionamentos ideológicos dessa indústria cultural pode-se afirmar que eles estão atrelados aos interesses do Estado e das empresas privadas parceiras de seus negócios. No intuito de compreender mais profundamente tais relações, este trabalho buscou os conceitos de hegemonia e aparelhos privados de hegemonia, de Gramsci (1982).

A Hegemonia diz respeito ao processo de buscar o consenso ideológico, de determinado público, sobre o que uma empresa, pessoa ou mesmo o Estado acreditam/praticam/trabalham. O processo da busca de consenso ideológico pode se dar por

intermédio dos meios de comunicação, sendo que tal consenso vai abranger interesses do próprio meio de comunicação, das empresas privadas envolvidas com ele e do Estado. Quando essas relações constituem-se, pode-se afirmar que o meio de comunicação é um aparelho privado de hegemonia, pois, embora não seja diretamente ligado ao Estado, como nos aparelhos ideológicos do estado, Althusser (1985), mantém íntimas relações com esse, por meio de parcerias ideologicoeconômicas.

As *Organizações Globo* são caracterizadas, neste trabalho, como um aparelho privado de hegemonia, a partir das relações que já teve e tem com o Estado brasileiro. Logo no início da criação da *TV Globo*, pode ser destacado o envolvimento das *Organizações Globo* com a ditadura militar, a partir do favorecimento obtido por ela no que ficou conhecido como caso *Time Life*⁵ e nos favores prestados à ditadura, como por exemplo, ao deixar de realizar uma cobertura jornalística crítica do período (ROBERTO RAMOS, 2005). Mais recentemente, Miguel (2003) e Murilo Ramos (2005) apontaram que as *Organizações Globo* tiveram papel decisivo na eleição do Presidente Lula, em 2002, e que tal apoio foi recompensado com o desmonte do Projeto Ancinav, que previa grande interferência estatal na programação de emissoras de televisão, principalmente, as de regime de concessão como a *TV Globo*.

Diante da caracterização das *Organizações Globo* como uma indústria cultural e um aparelho privado de hegemonia, pode-se afirmar que a *Globo Filmes*, por integrar o complexo de empresas das *Organizações*, também agirá a partir dos princípios econômicos e ideológicos destas. Então, retomando-se a análise tridimensional do discurso, pode-se afirmar que as práticas sociais que envolvem os filmes produzidos pela *Globo Filmes* têm como fundamentos principais o lucro e a hegemonização de interesses ideológicos comuns a ela, a seus parceiros econômicos e ao Estado. E, ainda de acordo com a análise tridimensional do discurso, a prática social influenciará a prática discursiva, em sentido duplo, pois uma influencia/restringe a outra, e ambas, por sua vez, influenciam o texto que, no caso dos filmes,

⁵ Segundo Roberto Ramos (2005), o caso *Time Life* diz respeito ao fato de que quando do início da criação da *TV Globo*, em 1963, havia uma lei que proibia o investimento financeiro e a participação, como acionistas, de empresas internacionais na constituição de empresas de comunicação brasileiras. No entanto, a *TV Globo* recebeu investimentos do grupo americano *Time Life*. Um processo judicial foi aberto contra a *TV Globo* que perdeu em primeira instância, porém, em 1966, já na ditadura militar, a empresa recorreu e o Presidente Castelo Branco, no intuito de beneficiá-la, alterou a legislação e, inclusive, de forma retroativa. Sendo que o que tivesse sido feito de forma errônea seria descartado. Ramos (2005) afirma que o preço pago pela *TV Globo*, por essa ajuda da ditadura, foi uma parceria ideológica em que ela omitiria fatos abusivos do governo opressor.

diz respeito tanto ao roteiro quanto aos aspectos da linguagem cinematográfica, ou seja, as histórias escolhidas/criadas para virarem filmes estão envoltos por uma teia de interesses econômicos, ideológicos e políticos.

Após a caracterização da atividade cinematográfica brasileira contemporânea, elencando-se pontos que se relacionam às práticas discursivas e sociais de tal atividade, parte-se para a análise crítica do discurso dos filmes escolhidos. No intuito de compreender quais concepções e sentidos ideológicos, relacionados ao professor e a escola, pretendem ser hegemônicas nos filmes produzidos/apoiados pela *Globo Filmes*.

3 Análise de filmes nacionais: o professor como personagem principal e/ou a escola como cenário

As análises fílmicas realizadas buscaram compreender quais imagens de professor e escola passaram pelo crivo ideológico da indústria cultural/aparelho privado de hegemonia que produziu determinados filmes, ou seja, quais práticas discursivas estão presentes -neles, sobre o professor e a escola, que são coerentes com as práticas sociais dessa indústria/aparelho. Vários temas foram levantados, tendo como referenciais teóricos abordagens de Adorno e Gramsci sobre a educação e o conceito de endereçamento⁶, a partir de Ellsworth (2001).

O filme Uma professora muito maluquinha apresenta, em um enredo de época, como conseguiu reinventar o aprender e, por conta de suas ações diferentes, foi chamada de “maluquinha”. O filme é, nitidamente, endereçado a professores e alunos, tanto pela constituição da história quanto pelo *site*⁷ relacionado ao filme. As práticas inusitadas da “professora maluquinha” estão envoltas, no filme, de uma aura de novidade, de inovação. Quanto a isso, há apontamentos críticos importantes a serem feitos. O primeiro está

⁶ Segundo Ellsworth (2001, p.24) o endereçamento tem a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação “para” alguém. E, considerando-se os interesses comerciais dos produtores de filme, tem a ver com o desejo de controlar tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou a espectadora lê o filme.

⁷ <http://www.professoramaluquinha.com.br/>

relacionado à negação da escola e do ato de ensinar e às práticas semifformativas⁸ (ADORNO, 1996).

Muitas das atividades de Cate, a “professora maluquinha”, consistiam em tirar os alunos da escola e levá-los para o mundo, com o intuito de que aprendessem mais. O discurso do narrador-personagem confirmava o aprendizado, principalmente, por terem saído da escola. Por exemplo, quando ela levou os alunos ao campo para estudar geografia, o narrador-personagem termina a cena dizendo: *Hoje aprendemos geografia*. Ou, quando foram ao cinema assistir ao filme *Cleópatra*, ele também diz que aprenderam história. Além de Cate estimular, junto com seus alunos, a concepção de que não é na escola que se aprende, as suas atividades são envolvidas de práticas semifformativas. Por exemplo, no campo, os alunos desenham a paisagem e, depois do cinema, eles vão ler sobre o Egito na enciclopédia. Não há, contudo, nenhum debate ou diálogo a partir das atividades diferentes que Cate desenvolveu, portanto, ela não estimula nenhum posicionamento crítico de seus alunos.

O outro apontamento crítico está relacionado com a anulação do ensino, frente à valorização do aprendizado. Cate está sempre incentivando os alunos a aprenderem sozinhos. Mesmo com o discurso de professora inovadora, o enredo vai trabalhando a não necessidade do professor e também da escola. E, nos poucos momentos em que Cate ensina alguma coisa, os alunos aprendem a entender o mundo, ou a vida, ou seja, nada que a escola ensine ou tenha condições de ensinar. Além disso, no final do filme, quando a adorada professora Cate simplesmente some, os alunos não ficam chateados, pois ela já os ensinou a aprender. Eles não se preocupam com qual professor terão aulas, pois eles já sabem que aprendem mesmo sozinhos.

Enfim, uma das coisas mais curiosas, em termos de discurso de *Uma professora muito maluquinha*, é que tanto o filme quanto a sua *cartilha pedagógica*, presente no *site*, buscam a anulação do ensino com o conseqüente sumiço do trabalho de docente/professor e a inutilidade da escola. Talvez, por isso, Cate seja uma professora tão maluquinha.

⁸Adorno (1996) propõe-se a discutir o conceito de semiformação e de práticas semifformativas, tanto relacionado à cultura como à educação. Ele afirma que o que se chama de formação, na verdade, não o é. São apenas transmissões de conteúdos e ideologias que contribuem para a adaptação do indivíduo à sociedade, sem o estímulo à consciência, à resistência e à emancipação. “A formação que se esquece disso, que descansa em si mesma e se absolutiza, acaba por se converter em semiformação” (p. 390).

Relacionando o filme à sua prática social, percebeu-se que os envolvidos em sua produção também têm interesses comuns, como o detrimento do ensino pela valorização da aprendizagem autônoma, como na Universidade Estácio de Sá⁹. E, no caso das *Organizações Globo*, além da anulação do professor e da escola, há também a hegemonização da semiformação, que, para uma empresa de comunicação de massa, é muito interessante. Isso porque, quanto mais espectadores semiformados, acríticos, melhor para fidelizá-los a seus programas e a suas ações de marketing.

Também endereçado ao professor, o segundo filme, *Verônica*, traz o conformismo social¹⁰ como principal valor a ser hegemonizado. O enredo traz a trajetória de uma professora que trabalha há 20 anos em uma escola pública e usa esse tempo como justificativa para seu o comportamento agressivo com alunos, pois está cansada. Porém, essa professora vira uma heroína ao ajudar um aluno que está ameaçado de morte e foge com ele. O comportamento da professora muda e sua agressividade, que era voltada aos alunose passa a ser direcionada aos bandidos que perseguem o menino. Já, com este, ela acaba se mostrando bastante carinhosa. A professora Verônica, heroicamente, consegue salvar o garoto de todos os males e resolve, ao final do filme, assumir a tarefa de cuidar dele.

O processo de endereçamento de *Verônica*, ao professor, é construído a partir de um enredo com ação e violência, formato muito utilizado por filmes americanos e por filmes brasileiros que já foram sucesso de público. A professora Verônica é construída como uma heroína que deve despertar identificação com o professor-espectador. Porém, a luta da professora nada tem a ver com a docência ou o ensino. Mas, ainda assim, ela é caracterizada no filme como uma “professora corajosa”. E é nessa prática discursiva que está o conformismo social, como construção ideacional e da prática social.

⁹ Segundo Mancebo e Vale (2013) a Universidade Estácio de Sá é uma das instituições privadas de ensino que mais cresce no país, principalmente, por investir fortemente na educação a distância. E, segundo as autoras, a concepção de educação a distância trabalhada por esta universidade visa a autonomia do aluno, com a anulação do processo de ensino e a valorização do processo de aprendizagem.

¹⁰ Segundo Manacorda (2008), o termo/conceito “conformismo social” foi utilizado, por Gramsci, para designar a produção de consensos relacionados à aceitabilidade de processos sociais. A produção desses consensos é mútua e ocorre tanto na escola, estimulada pelo próprio governo, como pela própria mídia. Gramsci (*apud* MANACORDA, 2008, p. 221) aponta que “há uma tendência ao conformismo no mundo contemporâneo, mais extensa e mais profunda que no passado; a padronização do modo de pensar e de agir assume dimensões nacionais e até continentais”.

A professora Verônica, mesmo sofrendo com o trabalho, mesmo infeliz no amor e sem dinheiro para cuidar da mãe, consegue se superar e salvar seu aluno heroicamente. Isso pode gerar um posicionamento de conformismo social nos professores-espectadores, pois, no processo de identificação com o filme, eles se identificarão com Verônica e, em vez de questionar o seu cotidiano como docente, serão levados a admirá-la. Serão induzidos a pensar da seguinte forma: se a professora Verônica, com todos os seus problemas, conseguiu ser heroína, por que reclamar do meu trabalho? Por que reclamar se há quem consiga superar uma situação pior do que a minha?

Quanto à prática social, é interessante perceber que o heroísmo da professora Verônica não está relacionado ao cotidiano docente, mesmo ela salvando o aluno, pois não há nenhuma luta quanto ao fato de ser professor. Pelo contrário, quando ela expõe seus problemas como docente, ela coloca a culpa nos 20 anos de trabalho, e não nas condições socioeconômicas que enfrenta. Assim, também estimula o conformismo quanto à insatisfação referente à prática docente em escolas públicas. Esse conformismo é interessante para os parceiros econômicos da *Globo Filmes*, que apoiaram/patrocinaram o filme.

Os principais patrocinadores, o BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - e a Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, são instâncias estatais. Para eles, principalmente por suas práticas neoliberais, é importante que o conformismo social seja hegemonizado entre os professores da rede pública. É interessante que eles sejam heróis como a professora Verônica, que questionem e lutem por tudo, menos por melhores condições de trabalho. Esse conformismo social também é coerente com a prática social das *Organizações Globo*, pois, quanto mais houver professores e cidadãos conformados socialmente, menos professores e cidadãos críticos haverá. E quanto menos cidadãos críticos existirem, mais fáceis serão os processos de inculcar ideologias e posicionamentos estratégicos na população.

O terceiro filme também tem, em sua prática discursiva, a busca pela hegemonização de posicionamentos acríticos, com a desvalorização de pensamentos/attitudes racionais em prol de pensamentos/attitudes subjetivas, guiadas pelo coração. *Qualquer gato vira-lata* conta a história de um professor universitário de biologia evolutiva que está testando a tese de que os comportamentos sexuais dos animais deveriam ser copiados por humanos. O professor conhece Tati, uma jovem desiludida com o amor, que resolve ser a cobaia de seus

experimentos. Tati quer reconquistar seu namorado e, por isso, submete-se à pesquisa do professor. Porém, os dois acabam se apaixonando e ficando juntos no final.

O professor universitário é apresentado, no enredo, como uma pessoa fria, calculista, ou seja, um estereótipo de cientista. Porém, durante o filme, ele vai percebendo que a ciência e o conhecimento não trazem a felicidade e que é preciso abandoná-los para, realmente, ser feliz. Isso fica bem claro a partir de dois discursos do professor universitário, em que ele afirma que *As pessoas ignorantes é que são felizes* e *O amor não obedece a nenhuma teoria*.

O fato de o filme atrelar a felicidade ao abandono do conhecimento, ou seja, priorizar a emoção em lugar da razão, é um posicionamento semelhante trabalhado também nas novelas da *TV Globo*. Nelas, os finais felizes estão, extremamente, ligados à realização no amor. Então, o filme vem contribuir com a hegemonização desse posicionamento, trabalhando, em sua prática discursiva, a valorização da emoção em detrimento da razão.

Sabendo-se que tal posicionamento busca ser hegemonizado por uma indústria cultural, é importante ressaltar que sua prática social é imbuída de ideologias que buscam a semiformação dos indivíduos, inclusive como ocorre no outro filme analisado – *Uma professora muito maluquinha*. Com isso, a indústria cultural busca hegemonizar, junto com o seu público, a ideia de que o conhecimento não é importante, muito menos o conhecimento crítico/esclarecido, pois a razão e o conhecimento não trazem felicidade, mas a subjetividade e o amor, sim.

Paralelamente a isso, o filme trabalha a estratégia do *merchandising* atrelada a momentos felizes dos personagens. Algumas marcas pagam para estar presentes nesses momentos, pois, como afirma Kotler (2012), pessoas felizes tendem a consumir mais, a se preocupar menos com os gastos. *Qualquer gato vira-lata*, com seu enredo simples, favorece isso, pois apresenta jovens felizes, ricos, consumistas e desvinculados de quaisquer posicionamentos críticos.

Com a análise dos três filmes, pode-se perceber que, em comum, eles buscam hegemonizar o esvaziamento crítico dos espectadores – professores, alunos ou pessoas comuns – seja com construções estereotipadas do professor e da escola, com o intuito de negá-los, ou com a apresentação de uma professora heroína que desperta, na verdade, o conformismo social, ou, ainda, com a construção de uma história em que a ciência e o conhecimento crítico são abandonados em prol do amor e da subjetividade.

A partir da caracterização das *Organizações Globo* como indústria cultural e aparelho privado de hegemonia, é de se esperar que ela trabalhe conforme seus posicionamentos ideológicos, com a finalidade de produzir e hegemonizar uma sociedade menos crítica e mais receptiva aos seus produtos culturais.

Como pesquisador/cineasta/professor e, partindo da caracterização do discurso como possibilidade de mudança social, acredito que este trabalho possa contribuir para futuras análises fílmicas mais críticas, sejam elas de quaisquer filmes, com professores ou não, em que não se perceba o filme, apenas, como uma obra fechada em si, mas também como produto de uma indústria cultural, que o utiliza para lucrar e hegemonizar suas ideologias e de seus parceiros.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e Sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.
- ADORNO, T. Teoria da semicultura. **Revista Educação e Sociedade**, Campinas, n. 56, 1996.
- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do Estado**. São Paulo: Editora Graal, 1985.
- AMORIM, A. Ação e política cultural para formação e plateia em audiovisual. **Revista de estudos sociais da Fundação Joaquim Nabuco**, RECIFE, 2011.
- BALLERINI, F. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus Editora, 2012.
- BORGES, D. A. Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais 2014**. São Paulo: Intercom, 2005.
- BUNDT, R. Liberal, interventora e mista: os perfis das políticas públicas de fomento ao cinema brasileiro no século XX. **Revista de Gestão Unilassalle**. CANOAS: Unilassalle, 2013.
- COSTA, A. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: TADEU E SILVA, T. (org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- GRAMSCI, A. **Caderno 12**. São Carlos: UFSCar, 1982. Trad. de Paolo Nosella.

KOTLER, P.; KELLER, K. **Administração de Marketing**. São Paulo: Pearson Education, 2012.

MANACORDA, M. **O princípio educativo em Gramsci**: americanismo e conformismo. Campinas: Alínea, 2008.

MANCEBO, D.; VALE, A. Expansão da educação superior no Brasil e a hegemonia privado-mercantil: o caso da UNESA. **Revista Educação e Sociedade**, Campinas, 2013.

QUALQUER GATO VIRA-LATA – Direção: Thomas Portella – Ficção – 92 min – Brasil - 2011

RAMOS, M. A força de um aparelho privado de Hegemonia. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, n. 28, 2005, Rio de Janeiro. **Anais 2005**. São Paulo: Intercom, 2005.

RAMOS, R. Rede Globo e ditadura militar: atualização histórica e ideologia. **Revista Humanidades**, Fortaleza, v. 20, n. 2. 2003.

SILVA, S. C. Cinema, multidimensionalidade e ideologia. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro: UERJ, n.10, 2008. Disponível em: <
http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_10/contemporanea_n10_silvio_silva.pdf. >. Acesso em: ago. 2015.

UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA – Direção: André Alves Pinto e César Rodrigues – Ficção – 88 min – Brasil – 2011

VERÔNICA – Direção: Maurício Farias – Ficção – 87 min - Brasil – 2009

Recebido em: 13/10/2015

Aprovado para publicação em: 29/06/2016

Publicado em: 20/12/2016