

A Narração Fílmica como Instrumento da Ação Formativa: um enfoque semiótico.

Autoria: Ana Sílvia Rocha Ipiranga

Resumo

Este trabalho propõe o uso de filmes, no âmbito do processo de aprendizagem em administração, em termos de ampliação dos instrumentos didáticos à disposição do formador-docente. Articulando os enfoques lingüísticos com base na semiótica propostos por Metz, Benveniste, Barthes, Kristeva e Bachtin, a narração fílmica vem considerada como um evento que participa da construção de um determinado tipo de sujeito. Considerando a hipótese metodológica baseada no mapa de referência traçado por D'Incerti, Santoro e Varchetta, relata-se uma experiência, ocorrida em um *setting* formativo, na qual se utiliza a narração fílmica como instrumento de ação formativa. Da experiência narrada se observa que a decodificação da linguagem de imagens (seja ela sonora, visual ou audiovisual), se converte em um processo lúdico, conduzindo à descoberta, a invenção e à resolução de problemas facilitando a aprendizagem em um processo reflexivo de (auto) transformação.

Introdução

A utilização de um só filme, de uma seqüência, de trechos ou grupos de filmes, de vídeos profissionais ou de outras imagens com a finalidade de estimular o confronto e a discussão sobre temas que as imagens suscitem facilitando o processo de aprendizagem é notório, apesar de ser ainda um campo pouco investigado.

A relação formativa pode ser interpretada por diferentes angulações metodológicas e em base a diversos objetivos. Este trabalho ao propor o uso de filmes no âmbito do processo de aprendizagem em administração em termos de ampliação dos instrumentos didáticos à disposição do formador-docente está mediado por uma discussão sobre: 1. A função dos componentes cognitivos e afetivos do conhecimento ao considerar o sistema de representações presente no processo de construção de significados do objeto de estudo; 2. A interpretação da dessimetria existente na relação formativa entre um sujeito 'experto' e um sujeito 'não experto'. A função 'experta' do formador é, a nosso aviso, uma função metodológica. O 'experto' não é aquele que sabe mais e que sabe onde necessita chegar, mas é aquele que traça caminhos sobre os quais proceder e que introduz técnicas em grau de promover este percurso. Pensar a formação como lugar de construção e não de transmissão de conhecimentos não significa renunciar *tout court* a assimetria da relação, significa, deslocar ênfases do conteúdo ao uso dos mesmos, ou seja, aos métodos.

Subsidiando esta discussão reflete-se sobre o papel da narração no âmbito dos processos de aprendizagem através do uso metodológico de filmes. THOMPSON (2000) afirma que todas as narrativas sejam elas artísticas, históricas ou científicas, são estruturas do tempo, estando, inevitavelmente ligadas a certos princípios inconscientes que ordenam tanto nossas percepções quanto nossas descrições.

Segundo FREDA (1999), as narrações apresentam algumas características que as tornam particularmente idôneas no contexto formativo que se pretende delimitar: refere-se a experiências concretas e trata estado intencional; contém elementos da relação entre indivíduo e contexto e integra metodologia cognoscitiva e de intervenção através da atividade de simbolização. A narrativa induz a assunção de uma perspectiva peculiar na qual se centraliza a figura do narrador e o seu ponto de vista, facilitando uma explicitação de sentidos com uma representação do *self* na experiência (BION, 1990).

Considerando estas premissas, no transcurso deste trabalho se relata uma experiência, ocorrida em um *setting* formativo, na qual se utiliza a narração fílmica como instrumento de

ação formativa, tendo como guia a questão: como o formador-docente pode utilizar os audiovisuais, em particular os filmes, em sala de aula, fazendo-se narrador das unidades propostas, participando do processo de atribuição de significados possíveis?

Para isto se discute na primeira seção a metáfora da linguagem fílmica. Em seguida, *visitando* a contribuição de Metz, se focaliza a natureza imaginária do significante cinematográfico conferindo a teoria psicanalítica do cinema um papel de referência na qual indagar a relação entre espetáculo cinematográfico e constituição do sujeito. Na terceira seção ao se articular os enfoques lingüísticos com base na semiótica propostos por Benveniste, Barthes, Kristeva e Bachtin, compreende-se a narração fílmica a partir da ligação imaginária entre - narrador / espectador / investimento comum. Tendo em vista os objetivos de um projeto de ensino da disciplina ‘Desenvolvimento Gerencial’ de um curso de graduação em Administração, e em base ao pressuposto onde o filme é entendido como discurso e organizado como uma narração segundo a perspectiva da enunciação, na penúltima seção, se constitui um conjunto de procedimentos específicos com a intenção de preparar o texto fílmico para a descrição segundo a hipótese metodológica mapeada por D’Incerti, Santoro e Varchetta. Na última seção se apresentam algumas idéias conclusivas do trabalho.

1. A Metáfora da Linguagem Fílmica.

Foram os ‘Formalistas russos’ que primeiro desenvolveram, de forma sistemática, a metáfora do cinema como linguagem. Estes se posicionaram contra a ‘vocalização mimética’ do cinema valorizando a sua qualidade ‘poética’ e ‘lingüística’, relacionando-o a um ‘discurso interior’, a uma idéia de ‘tradução de tropos lingüísticos em imagens’, descrevendo-o como um instrumento que apresenta ‘o mundo visível através um conjunto de signos significantes produzidos pelos procedimentos cinematográficos como a iluminação e a montagem’ (KRAISKI, 1971).

Com o advento do ‘estruturalismo’ e da ‘semiótica’ na década 60, o conceito de ‘cine-língua’ começa a ser examinado em profundidade por autores como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini e Christian Metz. Um outro autor de relevo foi Roland Barthes.

Segundo BARTHES (1964), a imagem é caracterizada pela polissemia, está aberta a uma multiplicidade de significações. A didascália que acompanha uma fotografia e a parte escrita de um filme sugere Barthes, muitas vezes funciona como ancoragem, termo que indica uma forma verbal que organiza a polissemia da imagem induzindo o observador a seguir uma leitura preferencial. As palavras ‘fixam a cadeia variável de significados’ e guiam o espectador através das diversas e possíveis significações de uma representação visual.

PASOLINI, (1972), define o cinema como um ‘sistema de signos’, cuja semiologia corresponde a uma possível semiologia do sistema de signos da própria realidade.

Já ECO (1968) reconhece a natureza culturalmente codificada, ideológica e sistemática do cinema. Segundo Eco as imagens de objetos reais vistas em um enquadramento estão baseadas em convencionalismos provocando um efeito onde o ‘significante codificado iconicamente ativa o nosso procedimento de atribuição de um significado’.

Uma figura chave entre os pioneiros do ‘filme-lingüística’ foi METZ (1971 [1977]), cujo objetivo, como ele mesmo explica, é aquele de aprofundar os significados da metáfora lingüística colocando-o de frente aos conceitos mais avançados da lingüística contemporânea. Metz faz uma distinção entre ‘fato cinematográfico’ e ‘fato fílmico’, o primeiro indica a instituição cinematográfica entendida no seu sentido mais amplo, como um complexo sócio-cultural multidimensional que inclui os eventos ‘pré-fílmicos’ (infra-estrutura econômica, *studio system*, tecnologia), os eventos ‘pós-fílmicos’ (distribuição, exibição e impacto social ou político do filme) assim como os eventos ‘não-fílmicos’ (decoração dos cinemas, o ritual social de ir ao cinema, etc.). O ‘fato fílmico’ se refere a um ‘discurso localizado’, um texto

que colhe e catalisa uma ampla gama de significados sociais, culturais e psicológicos, um ‘texto significante’.

STAM et alli (1992), evidenciam que Metz se aproxima do objetivo da semiótica ao relacionar esta implicação recíproca entre filme e instituição cinematográfica com o conceito de signo no âmbito do esquema de Ferdinand de Saussure.

Paralelamente a definição de Saussure quando afirma que o objetivo da pesquisa lingüística é aquele de isolar o sistema significante de uma língua, Metz salienta, que o objeto do ‘cine-semiologia’ é aquele de individuar os processos significantes do cinema com o objetivo de verificar até que ponto estas regras se assemelham aos sistemas diacríticos das línguas naturais.

A relação entre significante e significado no análogo fílmico, explica METZ (1971 [1977]), é menos ‘arbitrária’, entre o significante fílmico e o significado e mais ‘motivada’ no paralelismo entre experiência perceptiva cotidiana do real e a experiência cinematográfica. No âmbito das discussões sobre as analogias entre a linguagem fílmica e as línguas naturais ou ainda entre o cinema e a literatura e considerando a idéia que o plano cinematográfico equivale a ‘palavra’ e as seqüências das tomadas às ‘frases’, o autor ressalta alguns pontos que problematizam estas analogias:

- Primeiramente que o plano cinematográfico se assemelha menos a uma palavra e mais a um enunciado.
- Um segundo ponto diz respeito ao fato que a linguagem do cinema em geral não é acessível como um código. A habilidade de produzir ‘enunciados fílmicos’ depende do talento, da experiência e do acesso a um determinado instrumental baseado inclusive em fatores culturais e sociais. Falar uma língua significa ‘usa-la’, em vez ‘falar’ a linguagem cinematográfica significa, em um certo sentido, ‘inventa-la’.
- Por outro lado, Metz aponta uma diferença fundamental na diacronia da língua natural e naquela cinematográfica. Enquanto a língua natural apresenta uma certa inércia sendo menos permeável as iniciativas e à criatividade individual, a linguagem cinematográfica pode ser estimulada em direção a procedimentos estéticos inovadores, como por exemplo, àqueles introduzidos em um filme como ‘O cidadão Kane’.
- E por fim, as analogias também não se aplicam arbitrariamente na relação entre cinema e a literatura, por conta de mudanças que possam ser introduzidas no tocante às inovações estéticas de uma Virgínia Woolf adaptada ao cinema.

O autor aprofunda esta discussão no seu livro ‘*Cinema e Psicanálise*’ (1977 [1980]), onde acentua a natureza duplamente imaginária do significante cinematográfico, ‘imaginária naquilo que representa e imaginária pelo fato de ser constituída na dialética de presença e ausência’. Enquanto a linguagem literária se define como um conjunto de mensagens que se expressa através do material escrito, a linguagem cinematográfica se expressa através cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, a voz, os rumores, a música e o material escrito ao interno do enquadramento.

O cinema, conclui o autor, é uma linguagem no sentido que é uma unidade técnica-sensorial captada por uma experiência perceptiva podendo ser resumida sob três aspectos: no sentido ‘metafórico’, como um conjunto de mensagem expressa de determinada maneira, e enquanto ‘discurso’ ou ‘prática significante’ caracterizada por ‘codificações e procedimentos específicos’.

2. A Natureza Imaginária do Significante Cinematográfico.

Segundo METZ (1977 [1980]), o cinema mais que qualquer outro meio artístico engaja e incita processos inconscientes. Diferenciando-se de artes como a pintura ou a literatura, cujo significante preexiste, nos filmes, este significante existe graças à ‘construção’ de uma ‘ficção’, ‘criação’ e ou ‘invenção’ de coisas imaginárias, de ‘fantasias’, enfim de uma ‘simulação’ por parte dos espectadores.

Naturalmente, explica Metz, isto não significa dizer que os filmes (no sentido material) não preexistem à sua fruição, ao invés se afirma, que os significantes dos filmes (o seu modo de produção de significados) são ativados da fruição. As imagens e os sons dos filmes não têm sentido sem a atividade (inconsciente) do espectador, e é neste sentido que todo filme se torna uma construção do seu espectador.

Metz justifica que o cinema mobiliza técnicas do imaginário para: 1. Assegurar o funcionamento do aparato cinematográfico; 2. Criar as condições de recepção do espectador cinematográfico; 3. Produzir a qualidade fantasmática da significação cinematográfica.

O autor entende o ‘imaginário’ em três modos:

- O primeiro diz respeito ao sentido ordinário da palavra, ou seja, de ‘ficção’.
- O segundo significado se refere à natureza imaginária do significante cinematográfico. O cinema depende de um alto grau de atividade perceptiva (a visão, o som e a percepção do movimento em uma sucessão ordenada), mas de uma escassa substancialidade (as imagens filmadas e os espectadores não compartilham o mesmo espaço e tempo, como ocorre, por exemplo, no teatro). No cinema as imagens ‘se colocam assim tão presentes na modalidade da ausência’, oferecendo ‘uma insólita riqueza perceptiva, mas insolitamente marcada pelo irreal’ (METZ, 1977 [1980]: 48-49).
- O terceiro significado apresenta uma conotação mais psicanalítica e se refere especificamente ao imaginário lacaniano, enquanto ‘lugar de constituição do *self* antecedente ao momento edípico, e que acolhe as relações entre fantasia e desejo em referência ao núcleo inicial do inconsciente’ (*ibid.* p.15).

Metz evita de caracterizar o cinema em termos exclusivamente imaginários. O autor considera também as articulações que se ramificam deste imaginário com as operações do significante no âmbito da semiologia dos códigos cinematográficos. O cinema é tanto um ‘sistema simbólico’ como uma ‘operação imaginária’, e toda análise deve encontrar um equilíbrio na dinâmica destes dois aspectos.

A Teoria Psicanalítica do Cinema.

A teoria psicanalítica do cinema representa um ulterior desenvolvimento do ‘cine-semiótica’, tanto os estudos lingüísticos como aqueles psicanalíticos se baseiam em análises do significado e dos processos de significação.

São muitos os teóricos do cinema que observaram a analogia entre o funcionamento da psique humana e a representação cinematográfica. Estes autores consideram que a teoria freudiana da subjetividade humana e da atividade inconsciente pode iluminar novos pontos sobre os processos textuais implicados na produção e na recepção dos filmes.

Neste sentido um dos objetivos da teoria psicanalítica do cinema é aquele de comparar o funcionamento do cinema, enquanto ‘máquina espetacular’, com os processos psicológicos e sociais de constituição do sujeito.

Esta abordagem confere a psicanálise um papel de referência teórica preliminar, na qual indagar a relação entre espetáculo cinematográfico e constituição do sujeito. Em termos gerais

a teoria psicanalítica do cinema se fundamenta na equivalência entre o espectador e o sonhador, a experiência fílmica seria símile ao trabalho do sonho.

Enquanto realização simbólica de desejos inconscientes os sonhos são ‘textos’ estruturados que podem ser analisados em duas dimensões: o ‘conteúdo manifesto’ (a estória narrada) que consente de acessar o ‘conteúdo latente’, (o desejo inconsciente e proibido que gera o sonho) sob o aparentemente casual e confuso conjunto de imagens.

FREUD no seu livro a ‘Interpretação dos Sonhos’ (1900), explica, através um processo de decifração (no qual vêm desenredados os diversos fios do imaginário do sonho), os processos deformadores e transformativos da atividade onírica que permitem ao desejo inconsciente vir em superfície em uma representação.

Estes processos da atividade onírica são chamados ‘processos primários’ e consistem em uma ‘condensação’ (onde uma gama de associações pode vir representada por uma única imagem), ‘deslocamento’ (processo através o qual a energia psíquica é transferida de uma coisa significativa para uma coisa banal, conferindo grande importância a um elemento insignificante), a consideração da ‘re – figuração’ (se tornando possível que certos pensamentos sejam representados por imagens visíveis), e a ‘elaboração secundária’ (na qual uma coerência lógica, narrativa, vem imposta ao fluxo de imagens). Os processos primários se combinam para transformar os materiais brutos do sonho (estímulos corpóreos, coisas acontecidas durante o dia, pensamentos) naquela alucinatória história visual que é o próprio sonho.

METZ (1977 [1980]) coaduna que a força da analogia entre cinema e sonho na teoria do filme deriva do fato que o cinema constrói o espectador como um sonhador.

Enquanto a psicanálise estuda o complexo enredo de diferentes subjetividades inseridas em uma rede de sistemas simbólicos, a teoria psicanalítica do cinema se direciona ao espectador como parte integrante deste complexo tecido, interpretando a subjetividade como um processo, uma construção, no qual o sentido é sempre um produto para um sujeito.

Conforme explica Metz, a teoria psicanalítica do cinema examina tanto o significado do ‘texto fílmico’ (o enunciado) como a ‘produção deste texto’ (a enunciação), considerando tanto o autor quanto o espectador co-responsável desta produção. A fruição constrói tanto este espectador, quanto o próprio texto fílmico, mobilizando as estruturas da fantasia inconsciente. Tendo como base os estudos de Freud se reconhece que a fantasia faz referência a produção psíquica construída em torno ao desejo inconsciente através uma ‘cena imaginária’ na qual o sujeito / sonhador, seja ele representado como presente ou não, é o protagonista.

Segundo os pós-freudianos LAPLANCHE e PONTALIS (1967 [1993]: 248) os representantes inconscientes estão organizados em fantasias, tramas imaginárias, nas quais se fixam as pulsões, e que podem ser concebidas como verdadeiras performances [*mise-en-scène*] do desejo.

A teoria psicanalítica do cinema, segundo Metz, enfatiza ‘a noção de produção’, e assim examina em que modo o espectador, através uma série de ‘seduções’, vem preso como o artífice ‘desejante’ da ficção fílmica.

Neste âmbito, se faz necessário tecer outras considerações sobre a noção de ‘fantasia’ correlacionado-a com os conceitos de ‘projeção’ e ‘identificação’.

Primeiramente, fantasia não significa simplesmente um conteúdo fantástico ou imaginário que tem uma sua origem na mente do autor. A fantasia poderá ser considerada como o resultado de uma relação interativa entre filme e o espectador na qual o espectador constrói a fantasia e, ao mesmo tempo, é construído por esta.

A fruição do filme, como descreve Metz, conecta contemporaneamente uma ‘projeção’ (na qual impulsos, desejos e aspectos do *self* se imaginam colocados em um objeto externo ao *self*) e uma ‘identificação’ (quando ocorre uma extensão da identidade, um ‘pegar emprestado’ a identidade de um outro, ou ainda uma confusão / fusão de identidades outras).

Como coloca WOOD (2001) ao citar LUZ (1989) que o filme abre o acesso a uma ‘alteridade imaginária’.

Em segundo lugar, a fantasia não é simplesmente a realização de um desejo, mas também uma ‘formação de compromisso’ na qual (como foi visto na discussão da atividade onírica) idéias reprimidas podem encontrar expressão somente depois de haverem sido censuradas e distorcidas, o compromisso é entre o desejo e a lei.

LAPLANCHE e PONTALIS (1967 [1993]: 180), ilustram este ponto ao afirmar que a fantasia é uma cena imaginária re-figurando, em modo mais ou menos deformado por processos defensivos a realização de um desejo. A fantasia é presente na constante ‘procrastinação’ e ‘transferência’, do que propriamente na realização do desejo, esta é a representação da realização e não a realização enquanto tal.

O espectador da teoria psicanalítica do cinema é então o fulcro de toda a operação fílmica e da experiência cinematográfica. O filme – cuja afinidade com o sonho é acentuada pelo fato que ambos são histórias narradas em imagens, que o sujeito narra a si próprio – envolve o espectador em uma complexa trama de prazer e significado, mobilizando as estruturas da fantasia, da identificação e da visão, através a narração, a continuidade e o ponto de vista.

O resultado é que em cada fruição os espectadores repetidamente ‘enunciam as suas economias do desejo’ (LAPSLEY e WESTLAKE 1988:95)

3. A Narração no Cinema e o Cinema como Narração.

A narração fílmica pode ser entendida como uma atividade discursiva responsável pela representação ou pela narração do evento e das situações da história (STAM et alli, 1992).

A teoria do cinema abordou a temática da narração cinematográfica sob perfis e modos diversos. As primeiras abordagens a este problema eram determinadas por questões relativas ao ‘realismo’ e a ‘autoria’¹.

Atualmente o argumento vem sendo estudado segundo a perspectiva da ‘enunciação’. Conforme salienta CABRAL (2001 p.5) as teorias da enunciação constituem uma interface da linguagem com a psicanálise. Nesta perspectiva, a subjetividade não contemplada pelo estruturalismo é introduzida, é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. Neste âmbito as posições de pessoa, lembrando a máscara do teatro ao ressaltar o seu significado de relação, define, como afirma Cabral, a ‘subjetividade e os eixos de espaço e de tempo’.

Na teoria do cinema, segundo METZ (1977 [1980]), a enunciação além de enfatizar a constituição da subjetividade na linguagem, ilumina a produção e o controle das relações entre sujeitos através a ligação imaginária estabelecida entre o narrador e o espectador a causa de um comum investimento no discurso do filme.

Considerando a triangulação entre - narrador / espectador / investimento comum - se propõem as quatro categorias (*énoncé*, *énonciation*, *histoire* e *discours*) concebidas por Émile Benveniste, como uma referência para a compreensão da enunciação nos estudos do cinema.

BENVENISTE (1966 [1971]) distingue o *énoncé*, ou o enunciado, da *énonciation*, o ato de enunciar. Segundo o autor, os estudos da enunciação indagam os modos nos quais o narrador se inscreve na mensagem, em particular através pronomes, indicadores temporais e ainda referências espaciais, oferecendo assim um certo modo de relacionar-se com o espectador. Desta forma, diferencia Benveniste, as mensagens que apresentam traços explícitos do narrador, são caracterizadas como instância de *discours*.

Para BENVENISTE *discours* é ‘a enunciação que pressupõe um falante e um que escuta, e ainda, uma intenção, no primeiro, de influenciar em qualquer modo o segundo’ (p. 287).

As mensagens que não indicam nenhuma intervenção do falante na narração são, ao contrário, definidas como *histoire* – ‘ninguém fala; os acontecimentos parecem se contarem sozinhos’.

Metz exemplifica ao afirmar que o cinema clássico oculta as marcas da enunciação. Neste tipo de cinema, o filme parece contar a si mesmo. Mas, segundo o autor, escondida atrás desta forma de *histoire*, se individua uma instância silenciosa e invisível – a câmera de filmagem. O filme se mascara de *histoire*, quando na realidade este é mais um modo de *discours*, com uma intenção definida e cujo objetivo é aquele de produzir um efeito sobre a audiência.

Segundo Metz na supressão das marcas da enunciação, que mascara os signos distintivos de um ‘emissor’, o cinema encoraja uma ‘troca imaginária’ graças a qual o espectador institui ligações com o enunciado, em modo tal que parece autorizar e controlar o espetáculo que se desenvolve no filme como se fosse o produto do seu poder de enunciação. O filme parece narrado pelo próprio espectador se transformando, na sua imaginação, em uma fonte discursiva.

Neste âmbito, conforme discute STAM (1992 [1999]: 237), a teoria do cinema se deslocou gradualmente da ênfase no realismo para o debate sobre a sua capacidade de reproduzir os fenômenos ‘pró-fílmicos’: o filme começa a ser considerado como um ‘texto’, uma ‘enunciação’, um ‘ato lingüístico’ e um ‘evento’ que participa da construção de um determinado tipo de sujeito.

Analogamente ao espaço pró-cênico que se delimita entre a cena e a sua platéia e onde se verifica a maior parte da ação dramática teatral, os fenômenos pró-fílmicos emergem em um espaço virtual compreendido entre a lente da câmera, o público e a tela de projeção, fronteiras do dramatismo cinematográfico².

No cerne desta discussão se encontra a relativização no pós-estruturalismo da noção de autor como a única fonte originária e criativa do texto, como por exemplo, BARTHES (1968) referiu-se a ‘morte do autor’ e ao conseqüente ‘nascimento do leitor’.

Os semióticos preferem falar não tanto de ‘filme’ quanto de ‘texto’. O conceito de texto (etimologicamente proveniente do latim *textu*, ‘urdidura’, ‘tecido’, ‘trama’) tende a colocar em relevo a natureza do cinema não como uma imitação da realidade, mas, como um artefato, uma construção.

Para Barthes, texto se define como um campo metodológico de energias no qual, uma variedade de *écriture*³, as quais nenhuma é original, se misturam e se desencontram.

Contemporaneamente a estas discussões sobre a *écriture*, o cinema *mainstream*, direcionou-se ao debate de uma constelação de conceitos que giram em torno da idéia de ‘textualidade’ como, por exemplo:

- O ‘efeito de estranhamento’, dispositivo de des-familiarização graças ao qual o mundo social no qual vivemos torna-se estranho recordando que as representações são produtos sociais.
- Um segundo conceito refere-se ao princípio e a política da ‘autoreflexividade’, segundo o qual a arte deveria revelar os critérios da própria construção, para evitar o engano de sugerir que os eventos ficcionais não são re-elaborados.

A abordagem semiótica se refere às artes como um discurso relacionado a outros discursos. Julia KRISTEVA (1974 [1979]) define o cinema e outros discursos artísticos como ‘práticas significantes’, carregando consigo a idéia de processo de transformação de uma determinada matéria bruta em um determinado produto.

Segunda a autora, o cinema implica uma ‘ativa produção de significado’ e não uma conversão ou transferência. Em conseqüência, Kristeva sugere um deslocamento da atenção para o ‘significante’ e o ‘sujeito enunciativo’, definindo o ‘texto’ como uma ‘produtividade’, envolvendo seja o produtor como o leitor / espectador que (des) constroem o seu sentido.

Kristeva utiliza o termo ‘intertextualidade’ para traduzir a noção bachtiniana de ‘dialogia’. Para BACHTIN (1970 [1988]), ‘dialogismo’ se refere à relação necessária de cada enunciado

com outros enunciados. Um enunciado, para Bachtin, indica um ‘complexo de signos’, de uma frase, de uma poesia, de uma canção, de um espetáculo teatral ou de um filme.

Esta definição pode ser relacionada à concepção de BACHTIN (1975 [1979]) de ‘heteroglossia’, que discute a idéia de linguagens e discursos em conflito entre eles. A linguagem da heteroglossia se refere ao deslocamento recíproco dos códigos filmicos, que podem ser justapostos uns aos outros, completar-se reciprocamente, contradizer-se um ao outro e ser inter-relatados dialogicamente, se aplicando tanto ao ‘texto’ como ao ‘contexto’.

Nesta perspectiva o papel dos textos artísticos não é aquele de representar um ‘existente real’, mas de colocar em cena os conflitos, as coincidências e a competição entre linguagens e discursos. Tanto para Kristeva como para Bachtin, todo texto se constitui como um ‘mosaico de citações’, uma rede de traços onde ler outros textos.

Enfim, Kristeva define intertextualidade como a ‘revolução da linguagem poética’ através da transposição de um ou mais sistemas de signos em um outro acompanhado de uma nova articulação de posições enunciativas e denotativas.

4. Um Percurso de Análise.

Segundo Metz, o cinema se transforma em um ‘discurso’ quando este se organiza como uma ‘narração’. Partindo do pressuposto onde o filme é entendido como um discurso e organizado como uma narração segundo a perspectiva da enunciação, sua análise apóia-se numa concepção de comunicação como processo, do discurso como palavra em ato, no qual se elaboram sentidos e operam-se rupturas e re-significações a partir das ligações imaginárias produzidas na triangulação entre o locutor, seu objeto de discurso e o interlocutor (Casetti – Di Chio, 2001).

Para a compreensão deste processo se faz necessário ‘constituir um conjunto de procedimentos específicos’ (Ipiranga, 1998), tanto a nível denotativo como a nível conotativo, com a intenção de preparar o texto filmico para a descrição e discussão das imagens segundo as reflexões propostas no início deste trabalho e tendo como base os temas da administração eleitos para orientar a análise propriamente dita.

Passarelli (1999), sugere como ponto de partida em um procedimento de análise, a definição das interfaces que se confrontam na delimitação do ‘objeto filmico’. Estas abrangem tanto os elementos circunscritos como aqueles que extravasam a tela, conforme explicita o autor: ‘um filme não é a soma das cenas ou diálogos que o constituem, mas o resultante de um processo que envolve sua produção, sua direção, sua materialidade (sons, diálogos, atores, cenas), sua recepção (o espectador, público e crítico), todo o conjunto da obra do diretor que realiza o filme e mesmo outros filmes de outros diretores com os quais um determinado filme dialoga’ (p. 274).

Enquanto uma imagem, explica Metz (1972 [1975]: 135), não se assemelha inteiramente a uma outra imagem, a maior parte dos filmes narrativos se assemelham entre eles em relação as suas ‘figuras sintagmáticas’ principais. Estas unidades organizam as relações espaciais e temporais segundo várias combinações: os planos envolvendo as seqüências e as angulações que definem os enquadramentos delineados pelos posicionamentos da câmera. Incluindo ainda: a iluminação, o figurino, a trilha sonora (músicas, sons, rumores), o roteiro, a perspectiva, a montagem, a cenografia e a interpretação dos atores.

Aparici e Matilla (1998) afirmam que no âmbito de uma ‘gramática audiovisual’, o ‘plano cinematográfico’ é fundamental e pode servir para estruturar a mensagem que se pretende comunicar.

No âmbito da teoria do cinema se confrontam diversas classificações de planos. Passarelli (1999) propõe o seguinte esquema:

- O *geral*, no qual a câmera mostra todo o espaço da ação;
- *Médio* ou de *conjunto*, que apresenta o enquadramento de interiores mostrando o conjunto de elementos (figuras humanas e cenários) envolvidos na ação. Nesta tomada se incluem:
- O plano *americano*, que corresponde a um ponto de vista onde as figuras humanas são mostradas até a cintura;
- *Primeiro plano*, a câmera apresenta detalhes do corpo ou de um objeto, ocupando toda a extensão da tela;
- *Primeiríssimo plano* que apresenta uma variação em relação ao detalhamento;
- O plano em *seqüência* que se configura quando em uma única tomada da câmera se processam vários planos em seqüência.

Os diferentes ângulos e posições tomadas pela câmera de filmagem se traduzem como pontos de vista, o ponto no qual foi concretamente colhida a realidade apresentada na tela.

Passarelli define os seguintes posicionamentos:

- *Normal* a câmera localiza-se na altura dos olhos do observador;
- Câmera *alta* quando se posiciona mais elevada do ponto de vista normal;
- Câmera *baixa* com a tomada a partir do solo, por baixo dos olhos do observador;
- Citam-se ainda os pontos de vista em *travelling* quando a câmera, sem deslocar-se em relação ao seu eixo descreve um movimento para *frente*, para *trás*, *lateral*, *diagonal* e *vertical*;
- E por fim o ponto de vista *panorâmico* quando a câmera se desloca em relação ao seu eixo descrevendo um movimento circular.

A analogia entre cinema e linguagem está, portanto relacionada a uma comum natureza sintagmática. Passando de uma a duas imagens o cinema se transforma em uma linguagem. Neste sentido seja a ‘linguagem’ seja o ‘cinema’ constroem um discurso através operações paradigmáticas e sintagmáticas. A primeira seleciona e combina fonemas e morfemas para formar enunciados; o segundo seleciona e combina imagens e sons para formar sintagmas, ou seja ‘unidades narrativas autônomas’ ao interno das quais os diversos elementos, interagendo, produzem sentidos.

No âmbito do processo de análise de uma obra cinematográfica, as ‘unidades narrativas autônomas’ poderão ser identificadas operativamente através o processo descritivo proposto por PASSARELLI (1999: 279-80) que se baseia em dois dispositivos:

- A *decupagem* que ocorre através a divisão do filme em planos;
- A *segmentação*, que é a divisão do filme em seqüências.

Segundo o autor, esta última é mais vantajosa na análise temática de filmes narrativos porque facilita a identificação de ‘blocos narrativos’ ou seja, uma série de planos ligados por uma unidade narrativa.

Como já referido, o cinema é tanto um ‘sistema simbólico’ como uma ‘operação imaginária’ e toda análise deve deslocar-se entre estas duas dimensões tendo em vista que os componentes e esquemas emergentes na análise entretêm com o objeto uma relação idêntica a que une o significante e o significado, a palavra e a coisa. Essa relação é de ordem simbólica.

Segundo as lições elementares dos gestaltistas, entre eles PERLS (1973 [1981]), a imagem tem o poder de se interfacear com o campo imagético da atividade mental do indivíduo através da atividade de simbolização.

Para o autor o ‘pensar’ inclui ‘sonhar’, ‘imaginar’, ‘teorizar’, ‘antecipar’ – e faz uso da capacidade humana de manipular símbolos. Perls denomina todas estas atividades de

‘fantasia’, por intermédio da qual o ser humano, através da adoção de símbolos, tende a reproduzir a realidade numa escala reduzida.

Ao discutir a abordagem *gestáltica* o autor afirma que pensamentos e ações são feitos da mesma matéria: ‘o que uma pessoa faz fornece indícios para o que pensa, assim como o que pensa fornece indícios para o que faz ou gostaria de fazer, então entre os espaços do pensar e do fazer há um estágio intermediário de fazer de conta.’ (p. 24-30)

Neste ‘campo unificado’ se inclui também o estudo do que ocorre na ‘fronteira de contatos’ entre o indivíduo e o seu meio, sendo possível a partir de uma recursividade contínua entre espaços pré-reflexivos (sentido) e reflexivos (significado) da experiência humana, ‘traduzir e transpor’ através procedimentos para a leitura de imagens.

Telas de Projeção ou Telas de Formação?

Nesta seção se propõe uma discussão de temas da administração através do cinema segundo o projeto didático apresentado por D’INCERTI, SANTORO, VARCHETTA (2000).

Nas páginas introdutórias, o último autor problematiza o uso de uma obra cinematográfica na formação em administração a partir de uma reflexão mais geral sobre o significado da experiência organizacional contemporânea na qual as atividades educativas de referência vêm pensadas, programadas e geridas.

E é nesta direção, no acolhimento, em outras palavras, de modelos de pensar diferentes e das necessidades complexas dos atores organizacionais, que já de algum tempo na experiência organizacional se vem desenvolvendo o tema da narração seja como nova modalidade de operar seja como novo método de pesquisa organizacional.

Como suporte a esta contextualização se abre aspas para as discussões de um teórico do comportamento humano nas organizações Karl E. WEICK, quando afirma que a perspectiva do *sensemaking* se define como um esquema mental de esquemas mentais segundo uma valência heurística. O conceito de *sensemaking* é importante porque sublinha a invenção que precede a interpretação: “falar de *sensemaking* significa falar da realidade como uma realização contínua que se forma quando as pessoas atribuem sentido retrospectivamente aos seus contextos e às suas criações” (1995 [1997]: 14-15).

A este ponto coloca-se a questão: como o formador-docente pode utilizar os audiovisuais, em especial os filmes, fazendo-se narrador das unidades propostas, participando ao processo de atribuição de significados possíveis?

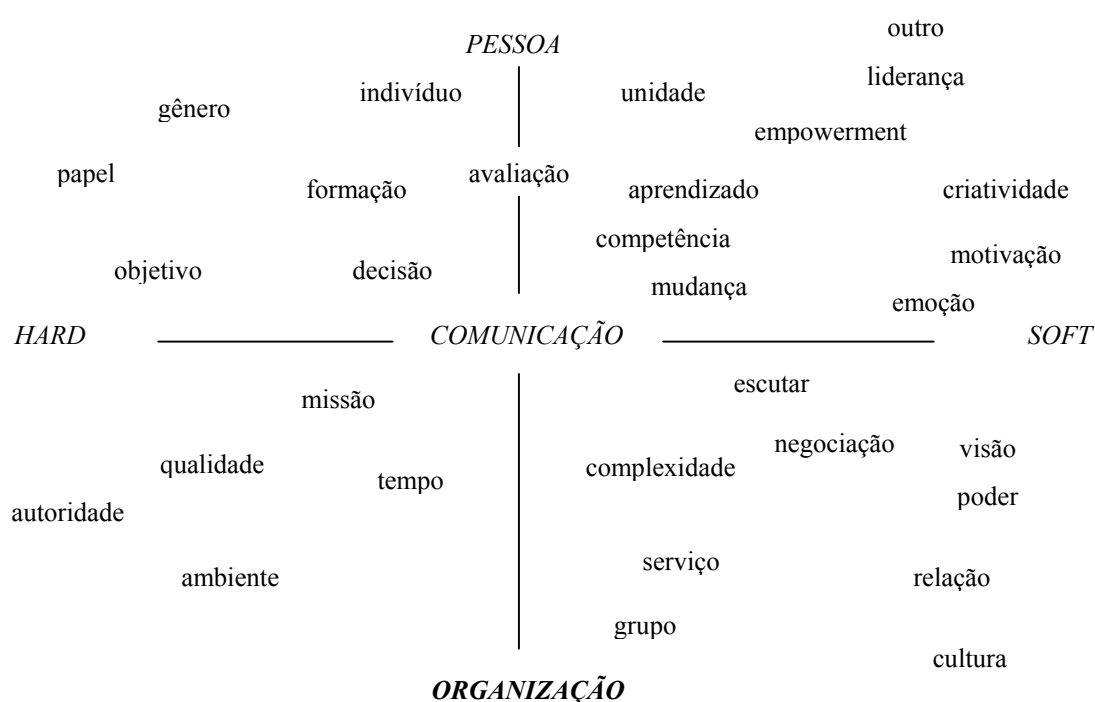
O filme não é um instrumento neutro de comunicação, muito menos em um contexto de formação que além de todos os elementos e sujeitos que concorrem na delimitação do objeto fílmico se conta também com a participação do formador-docente que acompanha e atribui significado contextualizado a narração.

Segundo D’INCERTI, SANTORO, VARCHETTA (2000), quando o formador-docente propõe em sala de aula uma parte ou um filme completo, ocorre uma virada quase total da relação autor – espectador a favor da relação formador-docente-formando-discente. O formador-docente se transforma no artífice da narração e o principal articulador de significados com os demais participantes.

Neste contexto didático, no qual a sala de aula se transfigura em uma sala de projeção, o texto fílmico pode ser pensado, parafraseando CANEVACCI (1982) como o resultado de ‘contexto inquieto’, envolvendo sempre mais sujeitos em comunicação entre eles - autor, diretor, ator, formador, espectador, grupo – todos concorrendo na construção de valores e significados instáveis e, em consequência, abertos a mudanças. Neste âmbito torna-se necessário monitorar e acompanhar, esta instabilidade, com a intenção de alcançar um resultado de aprendizagem eficaz.

Tendo em vista esta intenção, se propõe a hipótese metodológica mapeada por D'INCERTI, SANTORO, VARCHETTA (2000), que consente ao formador-docente, segundo as coordenadas indicadas, de orientar-se entre as 'vozes' propostas, os temas e discussões que poderão emergir e serem articulados com os objetivos didáticos a partir da projeção do filme escolhido. As 'vozes' propostas no mapa se relacionam a temas e argumentos do âmbito das áreas da gestão de pessoas e do comportamento organizacional.

No quadrante superior à esquerda do mapa, denominado *pessoa/hard*, situa-se as vozes relacionadas ao indivíduo, mas de origem mais tipicamente estrutural; à direita *pessoa/soft*, coloca-se às vozes sempre relacionadas ao indivíduo, mas ligadas a idéias e conceitos tipicamente cultural, emocional, social e psicológico; no quadrante em baixo a direita *organização/soft* encontra-se inseridas aquelas vozes sócio - organizacionais ligadas a elementos sócios - culturais; no quadrante em baixo a esquerda *organização/hard*, estão as vozes relativas a organização segundo um ponto de vista estrutural e formal.



Mapa de Referência - as 'vozes' propostas.

(Fonte: D'INCERTI, SANTORO, VARCHETTA, 2000).

Considerando estas coordenadas os autores sugeriram alguns temas para cada voz proposta indicando sucessivamente os filmes de referência (*main movies*) significativos para ilustrar estes temas e promover a discussão em sala de aula.

Relato de uma Experiência.

Considerando o projeto de ensino da disciplina 'Desenvolvimento Gerencial' de um curso de graduação em Administração foram eleitas as seguintes vozes 'liderança' (*pessoa soft*) e 'grupo' (*organização soft*) para introduzir e animar, em sala de aula, a discussão de temas como: motivação, responsabilização, desenvolvimento de estratégias, autoridade, poder, objetivo, missão e decisão, dinâmica e valor agregado ao grupo, trabalho criativo, resolução de problemas e competência.

Com o intuito de se construir unidades narrativas autônomas e relacionar os variados temas com os objetivos didáticos foram escolhidos e exibidos em sala de aula filmes inteiros bem como algumas seqüências, selecionadas através do dispositivo da segmentação, de diferentes filmes. Os blocos narrativos identificados seguem as indicações do quadro abaixo:

Vozes	Temas relacionados	Filmes de Referência
<i>Liderança</i>	<ul style="list-style-type: none"> . Motivação. . Responsabilização. . Desenvolvimento de estratégias. . Papel/Autoridade/Poder/Decisão. . Objetivo / Missão / Visão. 	<ul style="list-style-type: none"> . O resgate do soldado Ryan. . The Commitments. . Enrique V. . Apocalypse Now.
<i>Grupo</i>	<ul style="list-style-type: none"> . Dinâmica / Coesão. . Contraste / Conflitualidade. . Espaço de mediação. . Valor agregado ao grupo. . Trabalho criativo. . Resolução de problemas. . Competência. 	<ul style="list-style-type: none"> . Waterloo. . O reverso da fortuna. . A sociedade dos poetas mortos. . Apollo 13. . Tucker – um homem e seu sonho.

Quadro - Relação entre as vozes, temas e filmes de referência.

(Fonte: adaptado de D'INCERTI, SANTORO, VARCHETTA, 2000).

Como resultado da produção discursiva e levando em conta o contexto formativo em que ocorreu, se descreverá sucintamente algumas posições enunciativas emersas com a análise de variados blocos narrativos a partir da exibição dos seguintes filmes 'O resgate do soldado Ryan' e 'Apollo 13'.

Os filmes.

O filme épico 'O resgate do soldado Ryan' dirigido por Steven Spielberg e tendo como interprete principal Tom Hanks é genial e belíssimo, mas longo e com fortes cenas de violência sendo um ícone do cinema bélico.

Os vinte primeiros minutos do filme, nos quais se processa, através diferentes planos em seqüência, a cena da carnificina do desembarque, foi acompanhada por um longo e denso silêncio da audiência.

Uma ativa produção de significados descreveu esta cena estabelecendo uma relação entre diversos e diferentes enunciados na delimitação do objeto fílmico, como por exemplo:

- A lembrança de outros filmes do mesmo gênero ('Além da linha vermelha' baseado no romance de James Jones e dirigido por Terrence Malick) com o qual o filme de Spielberg dialoga principalmente em relação à temática da liderança;
- As várias citações emersas que terminaram por instituir ligações entre: o diretor (Steven Spielberg) ao narrar a cena do desembarque; a exclamação contida do capitão Miller (Tom Hanks) - "que espetáculo...!" - enquanto olhava os cadáveres, pedaços humanos, o mar cor de sangue da praia de *Omaha Beach*, na manhã de seis de junho de 1944. E, as digressões sobre os atuais cenários da guerra tecnológica descritos pelos espectadores – narradores - discentes;
- E por fim, a discussão introduzida pelo narrador – docente sobre o modo de produção de significados do espetáculo do cinema ao deslocar os limites do visível.

Além dos temas do grupo e da liderança foi tratada de modo exaustiva temática conectada a perseguição do objetivo, da missão e da decisão.

Porém, o *focus* emerso durante os processos narrativos deslocou-se no *frame* das descrições do pequeno grupo de soldados encarregados de encontrar e salvar o soldado Ryan e de suas dinâmicas internas: papel, competência, conflitos e afetividade. Os caracteres dos soldados foram traçados com grande vigor e realismo a partir da figura do líder.

Conforme discussão animada em sala de aula, este foi considerado capaz de encarnar um estilo de liderança que foi compreendido como liderança de ‘contensão’: o capitão John Miller conduz seu grupo no *front* da guerra, na tentativa de cumprir uma missão antieconômica, oito soldados para salvar um, que, porém, obedece a um preciso imperativo moral.

Em relação ao repertório de atitudes do líder emergiram linhas narrativas que acentuaram uma certa conotação feminina do comando, de consolação e alívio das aflições, auto-irônico, capaz de improvisação, além de uma veia pedagógica que lhe vem evidentemente por este ser, na sua vida civil, um professor de literatura.

A missão da pequena nave Apollo 13 está em crise. O centro espacial de Houston não sabe como afrontar e resolver os numerosos problemas que estão colocando em perigo a vida dos astronautas.

A construção, em um clima de grave emergência, de uma válvula que deverá consentir aos três astronautas uma quantidade suficiente de oxigênio, coloca em prova a capacidade do grupo de inventar uma solução partindo de uma situação de relativa escassez de meios.

O pequeno grupo de trabalho se fecha em uma sala e, com os minutos contados, atinge a sua própria qualidade de coesão e criatividade, conseguindo, no final, resolver o problema.

Os principais temas articulados durante a discussão deste bloco narrativo se relacionaram à cultura do trabalhar em grupo que se expressa em atitudes, comportamentos e competências grupais: conhecimentos sobre grupos, saber ser grupo e saber agir como grupo.

Na vida organizacional, onde atualmente se fala freqüentemente de grupos de trabalho, *team building*, este aparece nas cenas do filme de Ron Howard, como um lugar reservado e sagrado do trabalho criativo.

Além do vivo debate acerca do recente acidente ocorrido com o Columbia em fevereiro passado, conferindo atualidade ao filme “Apollo 13”, outras cenas foram individuadas por estarem ligadas por uma mesma unidade narrativa:

- A voz do Comandante Jim Lovell, no início do filme, ao descrever para um grupo de visitantes no centro espacial de Houston, o sentimento que os une: “O astronauta é o membro mais visível de uma equipe. Para todos nós até ao faxineiro é uma honra. Com uma alavanca moverei o mundo! É isso que estamos fazendo. É inspiração divina. É o que nos une. Acreditamos que tudo é possível”.
- Inclui-se nesta unidade a famosa exclamação do comandante de operações do centro espacial de Houston, já no final do filme, ao considerar a missão: “um fracasso vitorioso!”

Estes blocos narrativos articularam a construção de novos textos contextualizados por parte do narrador – docente, suscitando as discussões temáticas sobre o espírito de equipe, a criação de uma imagem positiva do futuro, daquilo que se pode realizar junto (visão), sobre o compartilhamento dos objetivos fundamentais (missão) e a importância dos valores em comum.

Conclusão

Como consideração final se releva alguns pontos referentes à avaliação da aprendizagem através da ‘pedagogia da imagem’ que segundo APARICI e MATILLA (1998) trata de responder questões quanto:

- a) Aos conhecimentos. Produz-se aumento ou retenção? Facilita-se a aprendizagem? Os diferentes códigos audiovisuais permitem um aumento de interesse e captação total da mensagem?
- b) As atitudes. Facilita a análise crítica? As transformações são observáveis e respondem a uma determinada área individual?
- c) A metodologia de trabalho que se põe em prática. Interessa conhecer se a mensagem pode ser decodificada com habilidade pelo indivíduo? Aportam-se vantagens na recepção da informação e fomenta atividades no indivíduo?

Ao refletir estas questões, este trabalho propôs o uso de filmes no âmbito do processo de aprendizagem em administração, tendo como referência alguns pontos teóricos e aplicativos da semiótica, enquanto ‘ciência que estuda a vida dos signos no quadro da vida social’ (CAPRETTINI, 1980).

Neste âmbito a narração fílmica, enquanto instrumento de ação formativa, foi discutido como um ‘texto’, uma ‘enunciação’, um ‘ato lingüístico’, um ‘evento’ que participa da construção de um determinado tipo de sujeito.

Para Bion as narrativas induzem a assunção de uma perspectiva peculiar na qual se centraliza a figura do narrador e o seu ponto de vista, facilitando uma explicitação de sentidos com uma representação do *self* na experiência.

Esta abordagem se coaduna com a perspectiva de GUIGUE (1999) quando coloca que além da experiência estética, no sentido kantiano, que o belo é “objeto de uma satisfação desinteressada”, o cinema pode apreender-se como experiência de vida.

Neste sentido, a relação formativa foi interpretada acentuando primeiramente a função dos componentes cognitivos e afetivos do conhecimento ao considerar o sistema de representações presente no processo de construção de significados do objeto de estudo.

E em segundo lugar considerou-se a função ‘experta’ do formador – docente enquanto função metodológica. O ‘experto’ é aquele que traça caminhos sobre os quais proceder e que introduz técnicas em grau de promover o percurso de aprendizagem.

Considerando estas aproximações teóricas e metodológicas, formulou-se a seguinte questão: como o formador-docente pode utilizar os audiovisuais, em particular os filmes, em sala de aula, fazendo-se narrador das unidades propostas, participando do processo de atribuição de significados possíveis?

Para respondê-la, no decorrer do trabalho, foi constituído um conjunto de procedimentos específicos com a intenção de preparar o texto fílmico para a descrição e discussão das imagens segundo as reflexões propostas e tendo como base os temas da administração eleitos para orientar a análise propriamente dita.

Segundo os testemunhos colhidos os blocos narrativos analisados em sala de aula se converteram, parafraseando Guigue, em ‘blocos de sensações’: os sentimentos são visíveis sem que se sinta a necessidade de traduzir, intelectualmente, aquilo que se vê ou aquilo que se ouve.

Nestas condições, o cinema (ou melhor, a ficção cinematográfica) faz com que os participantes se sintam neste contexto como ‘testemunhas oculares’ daquilo que vem descrito na tela de projeção que se transfigura em tela de formação.

A formação através os meios audiovisuais se realiza na dupla articulação da decodificação (ler) e codificação (expressar) de signos diferentes da escrita (textos, imagens e comportamentos). Logra-se que estes signos possam ser transferidos e usados em diferentes situações e áreas do conhecimento tanto no âmbito do processo de aprendizagem como no curso da vida cotidiana.

No uso de filmes em sala de aula, se observa que a decodificação da linguagem de imagens (seja ela sonora, visual ou audiovisual), este processo de decomposição e análise da imagem, do mais elementar ao mais complexo, se converte em um processo lúdico.

Como exposto no transcurso do trabalho, o cinema é tanto um sistema simbólico como uma operação imaginária, neste sentido os componentes e esquemas emergentes na análise entretêm com o objeto de estudo uma relação de ordem simbólica.

Considerando a experiência didática vivenciada se afirma junto com Perls, que os espectadores – discentes ao narrarem suas experiências e sensações estavam ‘agindo em imagens’ faziam simbolicamente o que poderiam fazer concretamente, se antecipando na fantasia o que poderá acontecer no cotidiano e, embora a correspondência entre a antecipação imaginária e a situação real possa não ser absoluta é suficiente forte para que se baseie nela as ações.

Toda imagem não é apenas *tecné*, mas é, sobretudo *logos* e forma de conhecimento, ou seja, se faz em função de processos de modelagem que constituem mundos possíveis (PARENTE 1999).

Estas perspectivas associam-se a prática do *sensemaking* que segundo Weick, direciona-se verso o imperativo de aumentar a variedade de linguagens com as quais se opera implicando uma co-evolução contínua e contingentes entre sentidos e significados ‘instáveis’, e, em consequência, abertos a mudanças.

Observou-se que esta experiência de discussão coletiva e compartilhada, orientada por uma função mito – poética e baseada em métodos de uma pedagogia heurística, conduz à descoberta, a invenção e à resolução de problemas facilitando a aprendizagem em um processo reflexivo de (auto) transformação.

Bibliografia

- APARICI, R.; MATILLA – GARCÍA, A (1998) – **Lectura de imágenes**. Madrid, Ediciones de la Torre
- BACHTIN, M. (1975) – **Estetica e romanzo**. Torino, Einaudi, 1979.
- _____ (1970) – **L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienza umane**. Torino, Einaudi, 1988.
- BARTHES, R. (1964) - ‘Rhétorique de l'image’, in **Communications**, 4.
- _____ (1953) – Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris Seuil. Trad. Italiana: **Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici**. Torino, Einaudi, 1982.
- _____ (1968) – ‘La mort de l'auteur’, in **Mantéia**, 5.
- BENVENISTE, E. (1966) Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard. Trad. Italiana: **Problemi di linguistica generale**. Milano, Il Saggiatore, 1985.
- BION, W. R. (1999) – **Apprendere dall'esperienza**. Milano, Mondadori.
- CABRAL, A C.de A (2001) - A análise do discurso como estratégia de pesquisa no campo da administração: um olhar inicial. **Anais do XXV ENANPAD**, Campinas - São Paulo.
- CANEVACCI, M. (1982) – **Antropologia del cinema**. Milano, Feltrinelli.
- CAPRETTINI, G. P. (1980) – **Aspetti della semiotica. Principi e storia**. Torino, Einaudi.
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. (2001) – **Analisi del film**. Milano, Bompiani.
- D'INCERTI, D; SANTORO, M; VARCHETTA, G (2000) - **Schermi di formazione. I grandi temi delle risorse umane attraverso il cinema**. Milano, Guerini e Associati,
- ECO, U. (1968) – **La struttura assente**. Milano, Bompiani.
- FREDA, M. F. – La narrazione come strumento dell'azione formativa: resoconto di un'esperienza con educatori di strada. **Psicologia della salute. Trimestrale di psicologia e scienza della salute**, n. 2, Franco Angeli, Milano, 1999 pp. 118 - 126.

- FREUD, S. (1900-1901) - **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira. Vol. 5, Rio de Janeiro, Imago, 1972.
- GUIGUE, A. – Cinema e experiência de vida. In: **O desafio do século XXI: religar os conhecimentos**. Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- IPIRANGA, Ana Silvia R (1998) – **Un esempio di lettura semiotica applicata al linguaggio**. Rivista della Società Italiana di Psicologia, Anno XVI, n.2, Bologna, Pàtron Editore.
- KRAISKI, G. (a cura de) (1971) - **I formalisti russi nel cinema**. Milano, Garzanti,
- KRISTEVA, J. (1974) – La revolution du language poétique. Paris, Seuil. Trad. Italiana: **La rivoluzione del linguaggio poético**. Venezia, Marsilio, 1979.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. (1967) – Vocabulaire de la psychanalyse. Paris Presses Universitaires. Trad. Italiana: **Enciclopedia della psicoanalisi**. Bari, Laterza, 1993.
- LAPSLEY, R.; WESTLAKE, M. (1988) – **Film theory: an introduction**. Manchester, Manchester University Press
- LUZ, R. (1989) – ‘**Cinema e Psicanálise: a experiência ilusória**’. IDE, (17).
- METZ, C. (1971) - Language et cinéma. Paris, Larousse. Trad. Italiana: **Linguaggio e cinema**. Milano, Bompiani, 1977
- _____ (1972) – Essai sur la signification au cinéma II. Paris, Klincksieck. Trad. Italiana: **La significazione nel cinema**. Milano, Bompiani, 1975
- _____ (1977) – Le signifiant imaginaire. Paris, UGE. Trad. Italiana: **Cinema e Psicoanalisi**. Venezia, Marsilio, 1980.
- PARENTE, A. – **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PASSARELLI, C. A F. (1999) – Imagens em diálogo: filmes que marcaram nossas vidas. In SPINK, M.J. (org.) **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano. Aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo, Cortez, pp. 273-283.
- PASOLINI, P.P. (1972) - **Empirismo eretico**. Milano, Garzanti.
- PERLS, F. (1973) – **A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- STAM et alli (1992) – **Semiologia del cinema e dell’audiovisual**. Milano, Bompiani, 1999.
- THOMPSON, W.I. (org.) (2000) – **Gaia. Uma teoria do conhecimento**. São Paulo, Gaia.
- WEICK, K.E. (1995) – **Senso e significato nell’organizzazione. Alla ricerca delle ambiguità e delle contraddizioni nei processi organizzativi**. Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- WOOD, T.JR. (2001) – Metáforas espetaculares: do dramatismo teatral ao dramatismo cinematográfico. **Anais do XXV ENANPAD**, Campinas - São Paulo.

NOTAS

¹ Colin MacCabe (apud STAM 1992 [1999]: 243) define ‘texto realista clássico’ como um texto filmico ou literário no qual uma clara hierarquia ordena os discursos que compõem o texto. Nestes textos a narração age como a sede de uma indiscutível autoria. A força da autoria no texto realista clássico causa a sujeição do espectador.

² Para uma discussão sobre o dramatismo teatral e o cinematográfico se sugere a leitura do trabalho de WOOD (2001) ‘Metáforas Espetaculares: do dramatismo teatral ao dramatismo cinematográfico’. **Anais do XXV ENANPAD**.

³ No livro ‘*Il grado zero della scrittura*’ (1953 [1982]), BARTHES distingue entre *langue / style* e *écriture*, a primeira representa o ‘horizonte’ da possibilidade do escrever, *style* é a marca da individualidade, e *écriture* o processo de negociação expressiva entre a generalidade social da linguagem e o *style*, entendido como uma espécie de ‘repertório pessoal’ de técnicas. Em relação aos trabalhos do grupo *Tel Quel*, o conceito de *écriture* foi elaborado juntamente ao conceito de ‘desconstrução’ de Derrida, no qual, *écriture* se refere a ‘qualquer coisa que resista a força centrífuga do discurso logocentrico da palavra como presença’, destruindo o logocentrismo através a atividade crítica que faz emergir as lógicas contraditórias do sentido e de suas implicações presentes nos textos.

