



## A Semiótica Greimasiana e a Comunicação na Produção de um Audiovisual<sup>1</sup>

Rodrigo Esteves BORGES<sup>2</sup>

Vinicius SILVA<sup>3</sup>

Josias PEREIRA<sup>4</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

### Resumo

O cinema é definido como uma arte coletiva, e como tal, a comunicação correta entre todas as partes da equipe de um filme é muito importante. Este artigo, através do uso do percurso gerativo de sentido aplicado no roteiro, tenta propor uma nova ferramenta de comunicação entre as equipes no cinema, realizando um deslocamento conceitual entre a área de cinema e da semiótica. O entendimento do roteiro e como ele diz o que diz contribui para não sobrecarregar o diretor e ao mesmo tempo gerar uma comunicação mais limpa e fácil de decodificar.

**Palavras-chave:** cinema; semiótica; comunicação; percurso; equipes.

**Sobre a Comunicação na Produção Audiovisual** O cinema tem início com várias experiências desde Étienne Jules Marey com o seu cronofotógrafo (1882), Louis Aimé Augustin Le Prince e seu experimento com a MKII (1888), Thomas Edison e seu Kinetograph (1891) e os Irmão Lumiere com a exibição pública em 1895. Nesta época o cinema era realizado por apenas uma pessoa que era o diretor e ao mesmo tempo o câmara man. Com a evolução tecnológica outras funções foram surgindo e ampliando o grupo de realização audiovisual. Com isso a comunicação entre estes grupos se torna cada vez mais importante para que não se tenha ruído. Segundo o cineasta Nelson Pereira dos Santos, o cinema é uma arte coletiva; “Acredito na tendência pluralista do cinema, ele é uma arte coletiva que fala para o coletivo. Não precisa ser necessariamente alfabetizado para entender a linguagem dessa arte”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do 8º semestre do Curso de Cinema e Animação do CA-UFPEL, email: rodrigo\_eb3@hotmail.com.

<sup>3</sup> Estudante de Graduação do 3º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual do CA-UFPEL, email: viniciusausub@gmail.com.

<sup>4</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e audiovisual do CA-UFPEL, email: erdfilmes@gmail.com.

<sup>5</sup> Entrevista coletiva cedida ao FAM 2012 (16º Florianópolis Audiovisual Mercosul) na Academia Catarinense de Letras, em Florianópolis dia 14/06/2012. Retirado do site de notícias <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,3791501,Nelson-Pereira-dos-Santos-Cinema-e-arte-coletiva-que-fala-para-o-coletivo.html>.



Para o Cineasta o resultado final de um trabalho audiovisual pode ser apreciado mesmo por um analfabeto, pois o signo verbal e não verbal são entendidos pela população.

Um dos problemas da realização audiovisual é justamente o ruído existente entre a equipe de direção e as demais equipes.

No cinema todas as equipes se baseiam no roteiro para realizar seus trabalhos, a direção de arte, a produção, a fotografia, etc. Mas cada membro da equipe pode enxergar o roteiro de uma maneira diferente de acordo com a sua subjetividade. O que acaba gerando discrepâncias de ideias, que terão que ser esclarecidas, ou não, com o diretor, mas posteriormente mesmo que esclarecidas todas as dúvidas, o tempo e consequentemente o dinheiro serão perdidos de forma desnecessária, além de provocar um maior estresse entre os integrantes da produção audiovisual.

Segundo Vincent Jouve (2002), a leitura deve ser compreendida como um processo neurofisiológico, cognitivo, afetivo, argumentativo (de lógica) e simbólico (cultural). Logo, a leitura envolve muitas variáveis e aspectos individuais como culturais e se um desses fatores se altera, a leitura muda, por isso da margem a subjetividade.

Para que as equipes se entendam melhor sem recorrer ao diretor ou até mesmo ao roteirista, seria necessário um método de análise do texto do roteiro, que limitasse a subjetividade e fosse o mais objetivo possível nas ideias do roteiro.

Importante salientar, que esta pesquisa está ligada com os estudos do grupo de pesquisa do curso de cinema e audiovisual da UFPEL<sup>6</sup>, sobre percurso gerativo de sentido na direção de atores. Grupo de pesquisa esse, que começou suas atividades por volta do ano de 2011. No grupo sempre existiu a preocupação de utilizar uma teoria da semiótica na prática audiovisual sem limitar a criatividade do diretor, segundo o coordenador do grupo.

(...) não estamos limitando a criatividade do diretor, mas sim diminuir o ruído e a subjetividade de toda a equipe, a passagem da 1ª subjetividade (criação/ roteiro) para a 2ª subjetividade (interpretação/diretor). Sabendo o que o roteirista deseja passar, e como o texto diz isso de forma concreta e não apenas subjetiva, diminuí o ruído na interpretação e o diretor pode criar com base em uma interpretação do texto e o que ele diz mais “sólida”. Para isso estamos testando em nosso grupo de pesquisa o Percurso Gerativo de

---

<sup>6</sup> Universidade Federal de Pelotas, RS.



Sentido de Greimas (1985) na direção cinematográfica. ORSON<sup>7</sup> (2012, p.140).

Então, para esse método de análise de texto limitador da subjetividade, este artigo apresenta alguns achados do grupo de pesquisa que esta em fase final, do uso do “percurso gerativo de sentido” na preparação de atores, porém realizou-se neste artigo um recorte não apenas para os atores, mas como esta teoria pode contribuir para a comunicação de toda a equipe. Este será o recorte principal deste trabalho.

O percurso gerativo de sentido é um termo oriundo da teoria da semiótica de Algirdas Julien Greimas, linguista lituano radicado na França, que próximo dos anos de 1960 iniciou um estudo sobre semiótica narrativa, estabelecendo as bases para o que hoje é considerado como semiótica francesa.

O percurso gerativo de sentido aplicado no audiovisual, mais propriamente no roteiro, tem como objetivo entender o texto cinematográfico e como este texto se expressa. Possibilitando uma maior proximidade com que foi concebido pelo roteirista auxiliando numa maior compreensão dos diversos membros de equipe sobre o roteiro e suas intenções e assim auxiliar e aliviar a sobrecarga de trabalhos do diretor provocando, de maneira prévia, melhor comunicação das ideias do roteiro.

Na produção de uma obra cinematográfica o diretor (e as vezes o roteirista também) apresentam o roteiro numa reunião a toda a equipe (ou como na maioria das vezes a apenas os diretores de equipes). Mas após essa reunião cada diretor de equipe com seus integrantes irão criar um mundo de possibilidades em sua área baseada no roteiro apresentado. E é neste momento que o percurso se faria necessário, pois se o diretor de equipe já levasse o roteiro com a decupagem greimasiana, isto diminuiria os mal entendidos e criações desnecessárias que terão que ser esclarecidas com o diretor geral. E tempo de produção no cinema é igual a dinheiro, pois normalmente a produção tem uma data de término, e se o projeto audiovisual não tiver sido concluído até lá perderá-se o dinheiro patrocinador e conseqüentemente o próprio projeto. Além de locações e objetos alugados que são pagos e usados apenas por um determinado tempo.

## **Comunicação**

Desde seu paradigma básico, muito pode se dizer sobre as teorias da comunicação. Mas, é importante destacar que a comunicação aqui discutida não é a

---

<sup>7</sup> ORSON é a revista científica do CAU – Cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema e Animação da UFPEL.



tradicionalmente dita *teoria da comunicação* que estuda *os meios de comunicação de massa*. O cinema pode ser considerado um meio de comunicação em massa, mas neste artigo o que se discute é a *comunicação em grupo* nas equipes de trabalho de uma produção audiovisual.

Por tanto, este trabalho se tratará, além da semiótica, de gestão empresarial e de grupos/equipes.

Segundo Blanchard (2007), A característica mais importante de uma equipe é a disciplina, e não a união. O que o autor quer dizer com isso, é que não se pode exigir que as pessoas que fazem parte de uma equipe de trabalho tenham afinidade e sentimentos de companheirismo necessariamente, por isso, todas elas devem ser guiadas por uma disciplina lógica que as possibilitem de trabalhar em conjunto com um mesmo objetivo.

Em seu livro, Robbins (2002) construiu um modelo de comportamento organizacional contingencial. Que é dividido em três níveis de análise: o nível de sistemas de organização, nível do grupo e nível do indivíduo.

Dos três níveis que Robbins descreve, o que interessa a este trabalho é o *nível do grupo*, e mais especificamente a questão da *comunicação*. Que afeta diretamente a *tomada de decisões no grupo*, a *estrutura do grupo* e o *estresse*.

Como se pode ver na figura do esquema, mais a baixo, Robbins chega a colocar em seu modelo os conceitos de *mudança* e *estresse*. "(...) reconhecendo a dinâmica do comportamento e o fato de que o estresse no trabalho é um aspecto individual, grupal e organizacional." ROBRINS (2002, p. 25). O que justifica ainda mais tentar poupar o diretor de ser sobrecarregado desnecessariamente em seu trabalho. E também, pode se dizer que poupa o estresse da própria equipe em ter que correr atrás de respostas do diretor para realizar o seu trabalho.

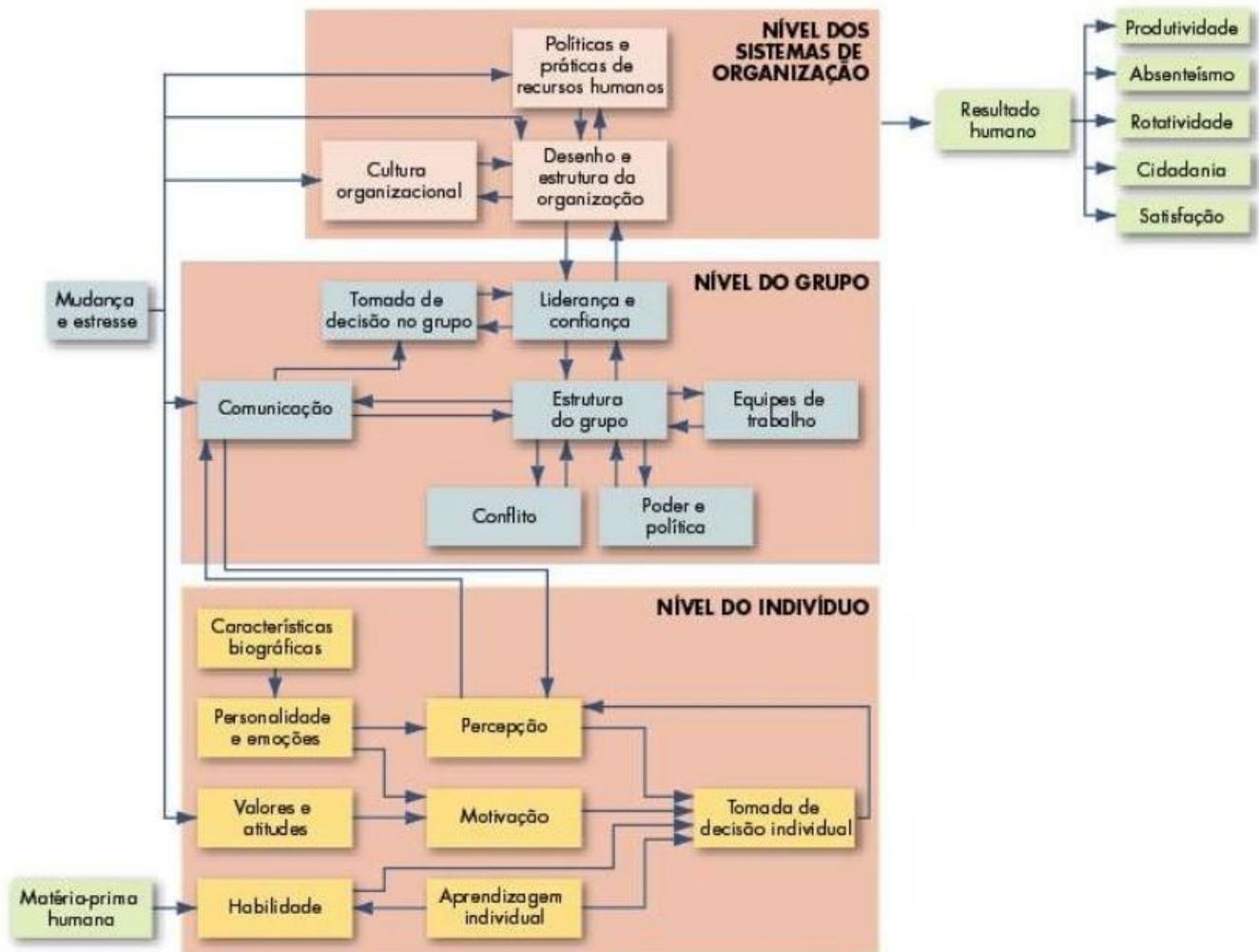


Figura 1 - Modelo de comportamento organizacional contingencial de Robbins retirado de EDUCATION (2014, p. 36) baseado em ROBBINS (2002, p. 24)

Segundo Alexandre (2002), “participar de um grupo significa partilhar representações, crenças, informações, pontos de vista, emoções, aprender a desempenhar papéis...” ALEXANDRE (2002, p. 212). Ou seja, partilhar a sua subjetividade e demais questões que o tornam indivíduo e se encaixar em uma estrutura.

Robbins (2002) também fala sobre a diferenciação entre grupos de trabalho e equipes de trabalho. Sendo que a grande diferença se encontra na comunicação, os grupos têm apenas objetivos em comum e uma fraca comunicação, se caracterizando por uma visão mais individualista, com contribuições individuais. Já as equipes formam uma unidade, com um objetivo único e esforço coordenado. A responsabilidade nas equipes é individual e mútua em quanto que nos grupos de trabalho é apenas individual.

Neste conceito toda a equipe é um grupo também, mas os grupos não são equipes.

O cinema é basicamente composto por equipes, pois, se trata de uma construção conjunta que conta com a contribuição de todos e não apenas o cumprimento de um objetivo individual. E como tal a comunicação eficaz é indispensável.

O trabalho em equipe costuma tomar mais tempo e consumir mais recursos do que o trabalho individual. As equipes têm, por exemplo, maiores demandas de comunicação, mais conflitos para serem administrados e mais reuniões para serem conduzidas. ROBBINS (2002, p. 225)

E como comentado anteriormente o tempo e o gasto de recursos é uma questão fundamental no cinema, bem como podemos ver pela citação acima, para todas as equipes de trabalho no geral.

### Os Processos da Comunicação

Segundo Robbins (2002), um emissor escolhe a escrita como comunicação, porque ela é tangível e verificável. "Geralmente tanto o emissor quanto o receptor mantêm registro das mensagens. Elas podem ficar armazenadas por muito tempo. Se houver dúvidas quanto a seu conteúdo, elas podem ser facilmente verificadas nos registros." ROBBINS (2002, p. 235).

A comunicação escrita é o objeto de estudo deste trabalho, que utiliza o roteiro como ferramenta de comunicação.

Pode-se ver, no processo de comunicação de Robbins (2002) abaixo, as dificuldades que um emissor passa ao tentar transmitir uma mensagem.

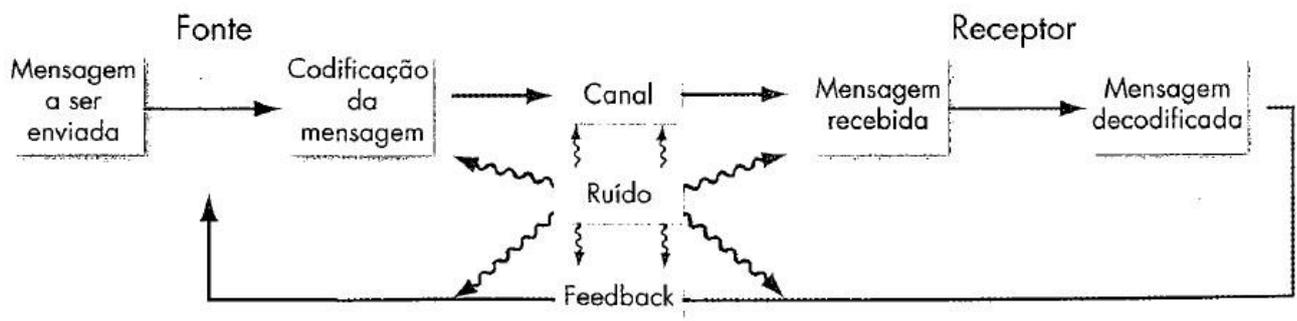


Figura 2 - O Processo de Comunicação, retirado de ROBBINS (2002, p. 233)



Em primeiro lugar o emissor deve codificar a mensagem a ser enviada e depois vincula lá a um canal e então deve cuidar dos ruídos para que a mensagem seja recebida corretamente e ainda contar que o receptor decodifique corretamente a mensagem.

Sobre a comunicação escrita, Robbins (2002) diz, que quando se escreve uma mensagem, normalmente se tem mais atenção à mensagem que se quer passar, e mais cuidado com as palavras. Logo a comunicação escrita costuma ser mais lógica e clara. O que não quer dizer que ela não corra o risco nenhum de ruído mesmo assim, mas o maior problema é na decodificação. Robbins (2002) destaca também, como um dos problemas da comunicação escrita, a falta de um mecanismo de feedback<sup>8</sup> imediato. Porém no cinema este feedback imediato é impossível sempre, mesmo oralmente, pela quantidade pessoas envolvidas e pelo próprio desgaste das pessoas. O que torna a comunicação escrita fundamental no cinema. Cujo único problema é que, a mensagem sendo o roteiro, se destina a muitas pessoas, tornando a decodificação correta para todos os envolvidos mais complexa.

### **O Percorso Gerativo**

O Percorso Gerativo de Sentido oriundo dos estudos de Greimas sobre semiótica, que significa “estudo dos signos”, de modo simplificado é o estudo sobre a significação dos significantes e significados de qualquer discurso textual.

Por causa desta origem linguística do termo, *Percorso Gerativo de Sentido* e da *semiótica*, na pesquisa realizada na Universidade Federal de Pelotas e aplicada ao audiovisual, tem-se utilizado o roteiro como base para o estudo.

Primeiramente é abordado o texto de maneira a tentar entender basicamente o que ele diz e como ele diz o que quer dizer seja do modo verbal, não verbal ou até mesmo dialética. Greimas (1973) utiliza dois termos em seus estudos sobre semiótica, o *Plano do Conteúdo* e o *Plano da Expressão*.

Adaptando ao cinema; o primeiro, pode resumir-se ao roteiro e o segundo, ao processo de gravação, intervenções artísticas e estilísticas sobre o produto até sua finalização como obra audiovisual. Primeiramente, assim como acontece nos estudos semióticos, é abordado o *plano do conteúdo*, ou seja, o roteiro de maneira a tentar codificar os signos que em forma de texto representam as ideias e pensamentos do roteirista sendo uma obra original ou adaptada. Neste momento é considerado apenas o

---

<sup>8</sup> O feedback é a verificação do receptor com o emissor, para determinar se a compreensão foi obtida ou não.



que esta no texto, o que o texto diz e de quais elementos ele se utiliza para tentar dizer o que quer dizer, por exemplo; um personagem que está com frio, pode-se se valer de varias formas para dizer que está com frio, uma é dizendo “estou com frio” outra é esfregando as mãos e rangendo os dentes entre muitas outras formas. Utilizando de linguagem na forma verbal, não verbais ou ambas o ser humano se comunica e entende o mundo ao seu redor e é observando este aspecto que esta pesquisa se faz necessária, pois elimina diversos ruídos na comunicação, mas com certa atenção, pois é evidente que sempre haverá um déficit entre a ideia originária na mente, o significado obtido de cada ser humano de acordo com sua bagagem histórica e cultural.

Num segundo momento é abordado o *plano da expressão* para tentar dar forma ao que foi primeiramente estudado, no caso do cinema se começa a utilizar certa subjetividade baseada no *plano do conteúdo* do texto (roteiro), um exemplo que se pode utilizar, é aquele do “Não” que pode ser dito de modo infinitamente variado. No texto podemos afirmar que o personagem disse “não”, mas não como ele irá dizer esse “não”, mas auxiliados de um contexto podemos utilizar neste momento a subjetividade e pensar em como o personagem irá dizer este “não”. E o mesmo serve para as outras equipes, que terão que utilizar o *plano da expressão* para tentar transpor o que foi decupado com o *plano do conteúdo*, para o filme. Mas sem passar por cima das definições mais imutáveis dadas pelo *plano do conteúdo* como, por exemplo, o fato de que o personagem está em negação com alguma coisa.

Claro, que apesar de não recomendável, se o diretor quiser interferir diretamente no roteiro, é possível, modificando assim diretamente uma ideia do roteiro original e comunicando a todas as equipes. Mas nesse caso apenas o diretor tem essa autorização que deverá ser comunicada e ser da ciência de todos. É aconselhável nesse caso, que se faça novamente a análise com o percurso gerativo no roteiro, para ser passado posteriormente a todas as equipes.

## **O Roteiro**

Lembrando, que apesar deste trabalho propor uma estrutura para todos da equipe se guiarem, o cinema exige subjetividade. Um guia inicial para todos saberem o que discutir é objetivo desde artigo. Mas como Pereira, na revista científica Orson (2012) lembra-se; outra forma de pensar o roteiro, é que ele é uma obra inacabada, já que a visão do diretor e equipe é o que transformará o significante em significado, escrita em imagem.



Como comentado no início deste artigo, o cinema é uma arte coletiva, e como tal recebe inevitavelmente a contribuição de todos da equipe. O cinema nada mais é do que a transformação do roteiro (desejo) em realidade, criada por todas as equipes que fizeram o filme.

A base da narrativa fílmica começa pelo roteiro, porém ele apresenta apenas palavras enquanto o filme é uma sucessão de imagens, e a função do diretor é fazer a transposição das palavras (significantes) para o mundo das ideias/imagens (significado) para um público determinado. ORSON (2012, p. 139).

O que dificilmente mudará da transposição do roteiro para o filme, será as relações dos personagens e seus objetivos narrativos. Que é o que visa esclarecer o percurso gerativo de sentido no roteiro. E que teoricamente facilita toda a criação das outras equipes que, por exemplo, poderão saber que cor usar numa cena ou nas roupas de um personagem baseando-se em sua relação com os personagens e seus objetivos na cena.

### **O Uso do Percurso no Texto**

Segundo Fiorin (1999), o percurso gerativo de sentido “É uma teoria gerativa, porque concebe o processo de produção do texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico.”.

Deve-se interpretar o *plano do conteúdo* que analisa o texto para então realizar o *plano da expressão*. Assim, neste trabalho se modifica o plano do conteúdo, pois nele existe a subjetividade na interpretação que pode ser danosa para uma comunicação inicial limpa.

Fiorin (1999), diz que o percurso gerativo é dividido em três patamares hierárquicos que são: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Vale lembrar que estamos no domínio do conteúdo. As estruturas discursivas serão manifestadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação. Cada um dos níveis do percurso tem uma sintaxe e uma semântica. FIORIN (1999, p. 1).

O nível fundamental da estrutura é compreendido como uma oposição semântica de *a vs b*. Como por exemplo, vida vs morte. Nega-se cada um dos termos da oposição mantendo-se uma relação de contrariedade, não vida – morte; não morte – vida.



Esta estrutura fundamental é o nível mais simples e abstrato dos conteúdos de um texto. Posteriormente estes elementos em oposição se transformam em valores, que podem ser positivos ou negativos, “ou em termos mais precisos, com os traços /euforia/ e /disforia/”. FIORIN (1999).

No nível narrativo se tem uma transformação de estados. Que se baseia em um sujeito que está em conjunção ou disjunção com um objeto (de desejo).

Quando dizemos *Pedro é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de conjunção com um objeto *riqueza*. Quando afirmamos *Pedro não é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de disjunção com um objeto *riqueza*. A transformação é, por conseguinte, a mudança da relação entre sujeito e objeto. FIORIN (1999, p. 1).

São essas transformações de estados que segundo Fiorin (1999), movem uma narrativa. E essas transformações narrativas são divididas em: manipulação, competência, performance e sanção.

Essas fases mantêm entre si uma relação de implicação recíproca. Com efeito, se se reconhece que algo foi realizado, é porque efetivamente o foi ou, ao menos, parece ter sido. Para que um sujeito possa executar uma ação, é preciso que ele saiba e possa fazê-lo, isto é, seja competente para isso, e, ao mesmo tempo, queira e/ou deva fazê-lo. FIORIN (1999, p. 1).

Há ainda no nível narrativo, dois tipos de objetos buscados pelos sujeitos, os objetos modais (o querer, o dever, o poder e o saber) e os objetos de valor. Os objetos modais são necessários para a obtenção dos objetos de valor que são o último objetivo da narrativa.

O nível discursivo é o texto em si, é junção de tudo. Onde se verifica como a história é contada ou enunciada, tendo em questão como o texto se utiliza de categorias como tempo e espaço, e como os elementos narrativos são concretizados, como os temas são figurativizados. (LIMA 2012, p. 9 apud BARROS, 2003, p. 193-194, 204-209). Tendo como enunciador o autor, enunciatário o leitor e enunciado o texto.

O nível discursivo é assim, o patamar mais superficial do percurso gerativo do sentido, o mais próximo da manifestação textual. As estruturas narrativas convertem-se em discurso quando assumidas pelo sujeito da enunciação: “ele faz uma série de “escolhas”, de pessoa, espaço, de tempo e de figuras, contando a história a partir de um determinado “ponto de vista”. A narrativa é, assim, “enriquecida” com essas opções do sujeito da enunciação.” GREGOLIN (1995, p. 16).



Em resumo estas são as estruturas hierárquicas do percurso gerativo de sentido no *plano do conteúdo*.

Quando aplicado num texto, no roteiro por exemplo. A primeira coisa que se faz é se procurar as oposições (nível fundamental) para se achar as disjunções e conjunções (nível narrativo). E assim se saber o que o personagem deseja ou o que o move. Quando se acha esta disjunção, se diz que se tem um *plano narrativo 1*. Que pode ser, por exemplo, beber água, disjunção com a água. O *plano narrativo* sempre será de um desejo de querer. E a disjunção ou conjunção será em função desse desejo.

Se o personagem tiver que realizar outra manobra para conseguir esse objetivo como, por exemplo, procurar um emprego para conseguir dinheiro para água, se diz que o personagem tem um *plano narrativo 2*, e depois que ele conseguir completar este plano ele volta para o plano 1. Sendo assim, os planos narrativos podem acontecer de forma simultânea, porém em cada momento o personagem vive um plano narrativo que faz ter uma ação.

Lembrando que só se pode afirmar o que está escrito no roteiro, não se pode presumir nada com subjetividade neste ponto da análise, em um segundo momento o diretor pode usar de sua subjetividade sobre o que deseja narrar, mas na análise deve ser observado o que o roteiro diz e como ele faz para dizer o que deseja.

E cada plano destes vai passar ou tentar passar pelas 4 etapas do nível narrativo: manipulação, competência, performance e sanção.

O personagem pode manipular para conseguir algo, realizar uma performance ou caso não tenha competência para realizar a performance, primeiro conseguir a competência e por último ter ou não a sua sanção. Que pode ser um prêmio ou uma punição.

Nem sempre os planos narrativos se completam e muitas vezes os personagens podem acabar em disjunção com seu objeto de desejo, mesmo os personagens que começaram em conjunção com o mesmo.

Define-se ainda de *debreagem*, quando o personagem muda de *plano* ou quando muda de *estratégia de ação*. Mudar de *estratégia de ação* quer dizer que ele mudou sua manipulação, mas não seu *plano narrativo*, já quando há uma *debreagem* de *plano narrativo* é quando o personagem muda de *plano narrativo*.

Neste caso a *debreagem* foi um termo adaptado para o uso no roteiro, cujo uso original na semiótica se destinaria a enunciação; ou pessoa, espaço, tempo.



Fez se essa adaptação por não se achar muito pertinente a análise deste último no roteiro para as equipes.

Definindo-se assim então, os *planos narrativos*, as oposições semânticas, os objetos de desejo e suas conjunções/disjunções, mais as 4 etapas do plano narrativo (manipulação, competência, performance e sanção). Pode-se analisar o texto (roteiro) corretamente sem nenhum equívoco, para as equipes começarem a discutir e trabalhar.

### **Considerações Finais**

Temos ideia que o uso do percurso gerativo de sentido na interpretação de roteiro para a equipe ainda é algo novo e outros pesquisadores podem contribuir com essa transposição de uma teoria da semiótica para a prática audiovisual. Depois da análise feita pelo diretor cada membro da equipe recebe um resumo sobre o que o roteiro diz e os pontos do plano narrativo que deve receber ênfase. Assim cada um pode contribuir de forma mais efetiva para o entendimento e realização da obra como um todo.

É claro, que mesmo com o uso do percurso gerativo, o diretor ainda terá que ter reuniões e ser consultado de vez em quando. Mas com uma frequência menor, poupando tempo de produção com dúvidas desnecessárias e dando mais tempo para o diretor se concentrar em suas outras funções. Fazendo com que a dinâmica das equipes melhore no trabalho. E assim, até mesmo quando os integrantes das equipes forem conversar com o diretor, aja um entendimento melhor gerando discussões mais produtivas e objetivas. Já que além de tudo, o uso do percurso visa ajudar na decodificação correta do roteiro, visando uma comunicação melhor.

### **Referências**

ALEXANDRE, Marcos. Breve Descrição Sobre Processos Grupais. Comum - Rio de Janeiro - v.7 - nº 19 - p. 209 a 219 - ago./dez. 2002.

BLANCHARD, Kenneth H. Ken Blanchard Companies Pearson/Prentice Hall, 2007.

EDUCATION, Pearson 1–35 QUADRO 1-8 Modelo básico de comportamento organizacional - estágio 2, 2006. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/izabellemoreiral/o-q-comportamento-organizacional-cap-1-robbins>>. Acessado em: 01/03/2014.

FIORIN, J. L. - Estrutura da Narrativa - Para Entender o Texto. Ed. Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. Sendas E Veredas Da Semiótica Narrativa E Discursiva. **DELTA**, São Paulo , v. 15, n. 1, Feb. 1999 . Disponível em:



<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 02 Mar. 2014.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. A Análise Do Discurso: Conceitos E Aplicações. Alfa, São Paulo, 39: 13-21.1995.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semântica estrutural. São Paulo: Cultrix/EDUSP. 1973.

JOUVE, Vincent. A leitura. São Paulo: Unesp, 2002. Trad. Brigitte Hervot.

LIMA, Anderson de Oliveira. Semiótica Discursiva: Uma Introdução Metodológica para Bibliistas. revista âncora v. 3. Outubro. 2012.

PEREIRA, Josias. O Percurso Gerativo de Sentido e a Produção Audiovisual: Uma forma alternativa de pensar a Direção cinematográfica. UFPEL ORSON nº2, p. 137-151. 2012. Disponível em <[http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro\\_olhar02/josias.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro_olhar02/josias.pdf)>. Acessado em: 05/02/2014.

PEREIRA, Nelson. Entrevista coletiva cedida ao FAM 16º. Florianópolis. 2012. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,3791501,Nelson-Pereira-dos-Santos-Cinema-e-arte-coletiva-que-fala-para-o-coletivo.html>>. Acessado em: 29 de janeiro.

ROBBINS, P. Stephen. Comportamento organizacional. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

SANTAELLA, L. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.