

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília (RIUnB) pela editora, em 11 de abril de 2014, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 3.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Institutional Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the publisher, at April, 11, 2014, with the following conditions: available under Creative Commons License 3.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

REFERÊNCIA

OLIVEIRA, Dione Moura. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva. In: GUILHEM, Dirce; DINIZ, Débora; ZICKER, Fábio (Ed.). **Pelas Lentes do Cinema: ética em pesquisa e bioética**. Brasília: LetrasLivres; EdUnB, 2007, v. 1, p. 33-48.

PELAS LENTES DO CINEMA

Bioética e Ética em Pesquisa

Dirce Guilhem, Debora Diniz e Fabio Zicker [Eds.]

LETRAS  LIVRES

EDITORA

UnB

Brasília 2007

Copyright © 2007 by LetrasLivres, Brasília

Copyright © 2005 by ImagensLivres, Brasília

Tiragem de 1000 exemplares impressos acompanhados do DVD "Uma História Severina"

De acordo com a Lei n. 9.610, de 19/2/1998, nenhuma parte desta publicação pode ser fotocopiada, gravada, reproduzida ou armazenada em um sistema de recuperação de informações ou transmitida sob qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico ou mecânico sem o prévio consentimento do detentor dos direitos autorais e do editor.

Coordenação e Supervisão Técnica: Flávia Squinca

Copidesque e Revisão em Português: Ana Terra Mejia Munhoz

Capa e Projeto Gráfico: Ramon Navarro

Editoração e Diagramação da Publicação Impressa: Lilian Silva

Produção Editorial: Fabiana Paranhos

Secretaria Editorial: Luciana Guilhem de Matos e Sandra Costa

Normalização Bibliográfica: Ana Terra Mejia Munhoz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Kátia Soares Braga (CRB/DF 1522)

Guilhem, Dirce.

Pelas lentes do cinema: bioética e ética em pesquisa / Dirce Guilhem, Debora Diniz, Fabio Zicker (editores). Brasília : LetrasLivres : EdUnB, 2007.

216p.; 1 DVD com o documentário "Uma História Severina" -- (Coleção Ética em Pesquisa; 3)

Conteúdo: Prefácio / Dácia Ibiapina; Introdução / Dirce Guilhem, Debora Diniz, Fabio Zicker; **Parte I:** Entre Palavras e Imagens: o Cinema e a Ética. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva / Dione Oliveira Moura; Cinema e pesquisas com seres humanos: consensos e dissensos éticos / Malu Fontes. Divulgação científica e pesquisas envolvendo seres humanos / Jonilda Ribeiro Bonfim; **Parte II:** Ética na Pesquisa pelas Lentes do Cinema. Ética em pesquisa e bioética / Sérgio Ibiapina Costa; Ética e pesquisas clínicas / Wladimir Queiroz, Dirce Guilhem; Ética e pesquisa social em saúde / Debora Diniz; Ética e pesquisa genética / Debora Diniz, Ana América Gonçalves da Silva, Dirce Guilhem; Ética e pesquisa comportamental / Vitor Geraldi Haase, Rui Rothe-Neves.

ISBN 85-98070-16-2

ISBN 85-230-0905-2

1. Bioética. 2. Pesquisa em seres humanos. 3. Pesquisa científica. 4. Ética em pesquisa. 5. Cinema. 6. Documentário. 7. Vídeo etnográfico. I. Ibiapina, Dácia. II. Diniz, Debora. III. Zicker, Fabio. IV. Moura, Dione Oliveira. V. Fontes, Malu. VI. Bonfim, Jonilda Ribeiro. VII. Costa, Sérgio Ibiapina. VIII. Queiroz, Wladimir. IX. Silva, Ana América Gonçalves da. X. Haase, Vitor Geraldi. XI. Neves, Rui Rothe. XII. Título: bioética e ética em pesquisa.

CDD 174.28

CDU 172 : 791.43

Todos os direitos reservados à Editora LetrasLivres e à Produtora ImagensLivres

Projetos culturais da ANIS: Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero

Caixa Postal 8011 - CEP 70673-970 Brasília-DF

Tel/Fax: 55 (61) 3343-1731

letraslivres@anis.org.br - www.anis.org.br

A LetrasLivres é filiada à Câmara Brasileira do Livro

Foi feito depósito legal

Apóios:

Programa Especial de Pesquisa e Capacitação em Doenças Tropicais (TDR) – financiado pelo UNICEF/ UNDP/World Bank/WHO - Área de Fortalecimento da Capacidade de Pesquisa (RCS)

Foro Latinoamericano de Comitês de Ética en Investigación en Salud – FLACEIS

Universidade de Brasília

Fundação Ford

Impresso no Brasil

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	9
Prefácio	
Dácia Ibiapina da Silva.....	11
Introdução	
Dirce Guilhem, Debora Diniz e Fabio Zicker.....	17
Parte I – Entre Palavras e Imagens: O Cinema e a Ética	
Apresentação.....	29
1. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva	
Dione Oliveira Moura.....	33
2. Cinema e pesquisas com seres humanos: consensos e dissensos éticos	
Malu Fontes.....	51
3. Divulgação científica e pesquisas envolvendo seres humanos	
Jonilda Ribeiro Bonfim.....	65

Parte II – Ética na Pesquisa pelas Lentes do Cinema

Apresentação.....	85
4. Ética em pesquisa e bioética	
Sergio Ibiapina Costa.....	91
5. Ética e pesquisas clínicas	
Wladimir Queiroz e Dirce Guilhem.....	111
6. Ética e pesquisa social em saúde	
Debora Diniz.....	135
7. Ética e pesquisa genética	
Debora Diniz, Ana América Gonçalves Silva e Dirce Guilhem.....	161
8. Ética e pesquisa comportamental	
Vitor Geraldi Haase e Rui Rothe-Neves.....	181
Sobre o TDR.....	209
Sobre FLACEIS.....	211
Sobre a Coleção Ética em Pesquisa.....	212
Sobre os Autores.....	213



O CINEMA ENTRE O SILÊNCIO DOS SENTIDOS E A POLISSEMIA DISCURSIVA

Dione Oliveira Moura

INTRODUÇÃO

O cinema, considerado a sétima arte, representa um gênero artístico próprio. Muito embora tenha se transformado em uma forma de entretenimento, o registro cinematográfico pode ser considerado um termômetro social de primeira magnitude, pois “... a vivacidade das imagens e sua reprodutibilidade facilitaram sua aceitação como pura representação da realidade.”^{1:134} O fato de o cinema reproduzir a complexidade da vida cotidiana e dos dilemas vivenciados pelas pessoas em diferentes esferas da vida em sociedade lhe confere a possibilidade de contribuir para a construção, reconstrução e sedimentação de conhecimentos, atitudes e valores. O encantamento ou o impacto provocados pela seqüência ininterrupta de imagens vinculadas a sons e narrativas favorecem a aproximação com o contexto apresentado e permitem a identificação pessoal com a realidade refletida na tela. Em função disso, o cinema é um instrumento poderoso para a construção do imaginário social no que se relaciona às concepções de ciência, de prática científica e de produção do conhecimento.

Neste capítulo serão utilizadas cinco variáveis para analisar a ocorrência do *silêncio dos sentidos* e da *polissemia discursiva* no cinema, aspectos especialmente aplicáveis quando se adota o ponto de vista de estudos no campo da ética. Nessa perspectiva, foram propostas as variáveis: representação geopolítica, representação de gênero, representação étnico-racial, representação cenográfica e representação das práticas culturais, sendo que cada uma delas será discutida detalhadamente mais adiante. Silêncios dos sentidos representam os conteúdos não manifestos no cinema. São silêncios presentes nas representações de personagens, de situações

ou aos espaços geopolíticos. Os cinemas nacionais são campos ricos para a emergência de novos atores da enunciação discursiva, o que coloca em perspectiva as diferentes correlações de forças no jogo do poder simbólico utilizado pela linguagem cinematográfica. Na concepção de Pierre Bourdieu, o poder simbólico representa o poder de fazer ver e fazer crer. Isso demonstra a importância do cinema como instrumento educativo, uma vez que está direcionado à vida prática, ou seja, ao universo relacional e conjuntural das vivências cotidianas.²

CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

O mercado global de produção midiática, que inclui a produção cinematográfica, atua de forma determinante na definição das identidades locais, regionais e nacionais.^{3,4} Esse é um fato que torna mais contundente a necessidade de apontar os cinemas nacionais como possíveis novos espaços de representação, e não apenas de mimetização das representações culturais padronizadas pelo cinema global. Essa situação tem, ainda, vinculação inequívoca tanto com a expansão inusitada, durante a década de 1990, do número de aparelhos de TV e de computadores, bem como de jogos eletrônicos, quanto com a extensão do acesso à internet a países e regiões até então não alcançados.

De certa forma, é possível afirmar que essa expansão geopolítica foi viabilizada pelo avanço das tecnologias e gerou uma maior presença da cultura da mídia nas sociedades. Portanto,

... uma nova paisagem e uma nova ordem estão surgindo em relação à mídia. As culturas da mídia estão mudando, tanto na esfera pública quanto na privada. As informações fluem de maneira cada vez mais livre e com vínculos cada vez mais frouxos de tempo e lugar. O volume de informações veiculado através das novas tecnologias de comunicação continua se expandindo, à medida que as distinções entre computador, televisão, rádio, imprensa, livro e telefonia igualmente se dissolvem.

Falamos de fragmentação e individualização. A cultura da mídia hoje é intensiva e onipresente...^{5:19}

Estudiosos do campo de recepção das mensagens desenvolveram pesquisas empíricas que comprovam o seguinte: o público dos meios de comunicação reelabora, ainda que parcialmente, os conteúdos da programação midiática.^{4,6-8} Essa conclusão foi confirmada por pesquisas realizadas na área de estudos culturais, tanto as provenientes da escola inglesa como as desenvolvidas no contexto latino-americano.⁹⁻¹¹ A forma como as mensagens da mídia são trabalhadas e apropriadas pelos distintos grupos sociais sofre influência inequívoca de aspectos relacionados a gênero, posição social e histórico individual e coletivo.

Embora os novos mecanismos de participação e utilização das redes de informação não possam ser considerados democráticos *a priori*, é inegável que eles se caracterizam como campos potenciais para ações de democratização.¹² Pode-se considerar que os cinemas nacionais, as rádios e as TVs comunitárias – bem como outras redes alternativas de comunicação – são elementos potenciais para a democratização dos processos comunicacionais e para a irrupção da polissemia discursiva que não se vê plenamente representada na produção midiática comercial. Porém, essa promessa deve ser investigada para que seja plenamente comprovada.

A produção cinematográfica desenvolvida na periferia das megaproduções demonstra a existência de um diálogo com o mercado global, a exemplo do que vem sucedendo ao cinema brasileiro que eclodiu nos anos 1990. Como argumenta Ângela Pryston, esse vínculo se estabelece pela ampla veiculação de informações, que podem ser acessadas a partir de diferentes localidades. Em suas palavras:

... Esse processo cosmopolita vai ter influência na constituição dos mercados culturais mundiais contemporâneos que se abrem, então, ao multiculturalismo, e os efeitos de uma cada vez maior presença de bens simbólicos periféricos (produzidos por camadas subalternas da sociedade) junto à cultura de massa internacional se fazem sentir em todos os cantos do planeta, especialmente desde o início da década de 80.^{13:236}

O cinema, tanto o da produção comercial transnacional quanto o nacional fora do circuito hollywoodiano, é um espaço de produção simbólica. Isso implica dizer que ele é um local de representações. Pode-se pensá-lo como local de manipulação de ideologias, mas a abordagem aqui apresentada considera que a produção simbólica está inserida em um contexto de reflexividade. Ou seja, o que é produzido e veiculado pelo cinema não é absorvido simples e integralmente pelo consumidor-espectador. Esse agente possui um potencial de ação reflexiva em torno dos conteúdos difundidos pelos filmes, quer no formato ficcional, quer no documental. O modo como o consumidor-espectador absorve, analisa e se apropria dos conteúdos ocasiona mudanças nesse processo. Estas ocorrem com maior intensidade quando aquele se coloca na posição de cidadão-produtor cultural.

A PRODUÇÃO SIMBÓLICA COMO ESPAÇO DE PROPOSIÇÃO DE VALORES

A produção simbólica do cinema jamais poderá prescindir de reflexões éticas. Os conteúdos veiculados em documentários ou filmes de ficção atuam diretamente sobre o campo dos valores, o que implica tecer ponderações sobre o que seria correto, apropriado, justo ou injusto. Já na década de 1980, Maria de Lourdes Teodoro apontava para a importância de enfatizar que

... os valores culturais formam a estrutura social em suas bases materiais, éticas e espirituais. O *sistema simbólico* revela a organização de tais valores

no sentido unificador onde – através da linguagem gestual, visual, sonora (escrita e falada) – ficam estabelecidas maneiras de ver o mundo e de estar nele. Daí resulta a exteriorização do *pacto semântico*. Isto é, a maneira pela qual nos identificamos ou não com os valores culturais humanos.^{14:48}

Um novo cenário está emergindo nos cinemas nacionais, considerados periféricos aos conglomerados cinematográficos. Nesse contexto, a polissemia discursiva ganha, gradativamente, maior presença quando comparada ao unísono discursivo do cinema comercial. Mas a produção cinematográfica periférica não deve ser mitificada a princípio como ideal. Ela também é um espaço de proposição de valores e, como tal, deve ser observada e criticamente analisada. Os cinemas nacionais, de certa forma, apontam sinais de construção de uma representação mais dialógica, mais expressiva da diversidade geopolítica, de gênero, enfim, favorecedora dos aspectos culturais e, portanto, éticos.

ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA E DA POLISSEMIA DISCURSIVA

A análise sobre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva no cinema é muito pertinente aos estudos que contemplem preocupações com aspectos relacionados à eticidade de comportamentos e valores presentes na narrativa apresentada. Tais estudos do silêncio e da polissemia discursiva devem incluir análise de recepção, além de alguns outros elementos pontuais da linguagem cinematográfica. Isso é importante porque essa é uma linguagem que possui regras próprias a serem compreendidas.

Os *enquadramentos* representam os limites da imagem – o quadro – que a câmera recorta de um cenário mais amplo. Ao enquadrar, o cineasta e seus colaboradores distinguem e organizam o ambiente e a ação que irão filmar. Os *planos* são recortes que delimitam os personagens e o

cenário; são, portanto, o elemento básico da obra audiovisual. Os *ângulos* determinam a posição que a câmera assume em relação ao objeto. Assim, filmar compreende “... um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva.”^{15:36} Filmar implica desenvolver uma atividade analítica. Já os *movimentos de câmera* modificam a perspectiva de observação do espectador e podem, também, demonstrar estados de tensão dos personagens. A mudança de enquadramento produz uma ilusão de movimento para o espectador.¹⁶ Outros elementos, como recursos de edição e sonoplastia, preestabelecem a materialidade da imagem no cinema. Finalmente, os fatores que definem os personagens, a cenografia, o figurino e o próprio enredo das narrativas devem ser considerados.

Quando se dirige o foco de atenção para as possíveis questões éticas envolvidas na produção cinematográfica, torna-se necessário perguntar: como os recursos audiovisuais no cinema estão sendo utilizados para promover e difundir a construção de situações mais ou menos contextualizadas e próximas da realidade que se quer representar? As características sociais estão bem definidas ou são apresentadas de forma difusa? Como são delineados os personagens? Apresentam estereótipos? Esse questionamento é importante porque, “... ao enquadrar determinado personagem, vestindo certo figurino, contracenando com outros personagens em um cenário específico, o diretor constrói um sentido para este personagem...”^{17:03} Ou seja, é preciso avaliar se o conjunto da obra contribui de fato para a análise das situações e temas que se propõe focalizar.

ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DA POLISSEMIA DISCURSIVA

A partir deste momento, serão retomadas as variáveis propostas para investigar a manifestação do silêncio dos sentidos e da diversidade de representações – a polissemia discursiva – na produção cinematográfica.

1. Diversidade na representação geopolítica

A construção de uma polissemia geopolítica pressupõe alguns passos que incluem, preliminarmente, o deslocamento do eixo de produção simbólica cinematográfica. O cinema comercial está hoje estritamente vinculado aos conglomerados de comunicação marcados pelo fenômeno da convergência econômica e tecnológica no contexto dos processos da globalização. Dessa forma, os meios de produção, representados pela indústria cinematográfica, indústria televisiva, indústria digital, web, rádios e jornais estão localizados nos grandes centros.

A produção cinematográfica nacional já está, *a priori*, deslocada geograficamente quando se consideram as produtoras e os diretores. No que se refere às representações desse novo cenário, isso implica deslocamentos importantes. A forma como os cinemas nacionais representam suas comunidades suburbanas, suas regiões interioranas, é efetuada sob que ótica? Mais ou menos aproximada da representação do padrão estético globalizado, ou não? Essas reflexões são pertinentes, uma vez que seguir a estética do cinema global jamais fará com que os cinemas nacionais utilizem seus potenciais como espaços de eclosão da polissemia discursiva.

2. Diversidade na representação de gênero

No cinema, a composição do perfil de um personagem inclui sua idade, nacionalidade, gênero, característica étnico-racial, posicionamento social, enfim, identidades socialmente configuradas. Esses elementos são importantes porque definem as características de personagens protagonistas e secundários e delimitam a hierarquia das relações entre eles. O gênero é um dos componentes desse perfil. No que se refere à diversidade na representação de gênero, é preciso considerar que o cinema comercial cria padrões de resposta para o comportamento socialmente determinado para a mulher, comportamento este que precisa ser rompido, por estar imbuído de

ampla carga de subalternidade. Além disso, de modo geral, as representações de gênero no cinema comercial global codificam as atitudes da mulher em papéis estereotipados que, via de regra, a desfavorecem em uma relação igualitária e plena de respeito entre os gêneros.

Como padrão, o cinema comercial retrata um personagem típico que está mais próximo do binômio homem caucasiano/mulher caucasiana, com menor ênfase e destaque para uma posição autônoma da mulher. Cabe ao analista de produtos culturais se debruçar sobre a produção cinematográfica e perguntar como é construído o lugar da mulher e como são representados, por exemplo, sua fala, visibilidade, particularidades, enredos, histórias de vida, desafios e conquistas. No papel de analistas, devemos procurar perceber se há espaço para a representação da mulher além do padrão que a desenha como um objeto de desejo desvinculado de afetividade e respeito, como usualmente proposto pelo cinema comercial.

No âmbito da representação cinematográfica, a questão de gênero é um palco de silêncio dos sentidos. O paradigma da mulher no cinema comercial gira em torno de um ser feminino insípido, uma *persona* desbotada e sem direcionamento. Esse modelo de representação silencia todo um espectro de atuações efetivas da mulher em sociedade, especialmente nas situações de desvantagem social, em que ela atua pela plenitude de seus direitos civis. Silenciam-se também os sentidos que corresponderiam à atuação da mulher como agente político de forte papel decisório nos processos eleitorais, por exemplo, embora ainda com baixa escala de representatividade nos cargos eletivos. O mesmo ocorre com o desvanecimento do lugar da mulher como líder no seio familiar, no que se refere à formação das carreiras educacionais e profissionais das futuras gerações. São contribuições usualmente ausentes das representações da mulher no cinema. Portanto, esse é mais um campo no qual se faz necessária a insurgência da polissemia discursiva.

3. Diversidade na representação étnico-racial

Personagens negros, indígenas ou orientais estão pouco presentes no cinema comercial, com uma presença ainda mais evanescente – senão nula, em alguns casos – da série mulher negra/indígena/oriental. Esses tipos de personagens, independente do gênero e de sua vinculação a minorias étnico-raciais ou religiosas, são raros e, quando aparecem, o fazem como seres descontextualizados e solitários em uma multidão. Muitas vezes, são representados no exercício de uma função sem relevância na trama e deslocados de sua comunidade, vizinhança e família. Exemplos desses personagens descontextualizados são: motoristas de táxi indianos em uma avenida de Nova Iorque, atendentes mexicanos em bares, silenciosas e cabisbaixas diaristas latinas nas casas de famílias, entre outros estereótipos sem voz no enredo cinematográfico.

Contudo, não se deve fazer uma análise meramente quantitativa, relacionando o número de mulheres e homens negros e negras ou indígenas em uma produção cinematográfica, para determinar se a produção está abrindo espaço para uma necessária polissemia discursiva. É preciso mais, visto que a utilização de uma variável quantitativa não é suficiente para assegurar a polissemia discursiva de um filme elaborado por e para grupos sociais periféricos, como pode acontecer nos cinemas nacionais fora do circuito dos grandes conglomerados de mídia. A análise da qualidade da produção é de fundamental importância, principalmente no tocante aos seguintes aspectos: há relevância social e cultural nos personagens representados? Existe espaço para a emergência de suas diferentes vivências culturais, de suas inquietações, ou para a narrativa de suas histórias individuais e coletivas? Questões relacionadas aos encontros, reencontros e divergências estão trabalhadas no filme? A observação desses quesitos oferece pistas para análises de maior complexidade que contemplem diferentes perspectivas emergentes das narrativas.

4. Diversidade na representação cenográfica

O cenário representa o território do personagem. Exprime, portanto, o espaço de reconhecimento da identidade desde épocas imemoriais, das sociedades pré-urbanização até as megalópoles contemporâneas. A ambientação do personagem no cinema comporta não apenas o cenário imediato de sua atuação, mas também o entorno. Este é representado pelo cenário mais amplo, que inclui tanto o microespaço (casa, local de trabalho, bairro, cidade e circunvizinhança) como o macroespaço, representado pelo país e continente. Essas representações cenográficas têm marcas discursivas muito evidentes. A forma como a variedade cenográfica é utilizada nos filmes emerge como recurso para “... ampliar o acesso aos contextos culturais e sociais que representam uma certa imagem do mundo...” e pode possibilitar ou não o desenvolvimento, a reflexão e a análise crítica pelos espectadores.^{18:188}

5. Diversidade na representação das práticas culturais

Por práticas culturais consideramos todo o conjunto de representações e modos de agir que envolvem o personagem. Tais representações estão presentes em seu modo de falar, de se vestir, de se expressar em suas múltiplas relações socioculturais. O figurino, por exemplo, não se refere apenas à roupa do personagem; assume também uma representação cultural. As práticas culturais do personagem podem ser analisadas quando se observam o seu modo de falar – entonação, presença ou ausência de sotaques regionais, vocabulário; os seus hábitos culturais – as músicas que ouve, os lugares que frequenta, as atitudes adotadas, as suas relações sociais e familiares – o modelo de família que possui, o tipo e local de trabalho ou a ausência deste, os grupos sociais de referência e pertencimento, e o seu papel no cenário social; e, ainda, a sua posição na trama, que pode ser de protagonista, de coadjuvante, de apoio, entre outras modalidades.

Nesse sentido, existe um vasto campo de situações lingüísticas, de vestuários, de hábitos de consumo, enfim, de práticas culturais como um todo, que tem sido sistematicamente excluído – ou abordado pejorativamente – pelo cinema comercial. Diante desse potencial de sentidos negados, silenciados, é preciso investigar se novas estéticas e novas polissemias estão emergindo nos cinemas nacionais e no circuito comercial. Faz-se necessária a adoção de uma estética mais distante do padrão hollywoodiano, no qual todos se vestem, se portam e se expressam em uníssonos – ou seja, em série, como se esse padrão tivesse sido abstraído de uma efetiva fábrica de modos de ser e de viver.

INTRODUÇÃO À ANÁLISE DISCURSIVA

Por fim, recorreremos ao instrumental que nos oferece a análise do discurso, proveniente da tradição francesa. Sua utilização permite constituir um *arquivo* contendo o repertório de informações para situações em que houver interesse em observar, de forma mais ampla, como se dá a presença, em menor ou maior escala, da polissemia discursiva e do silêncio de sentidos na produção cinematográfica.

“Discurso” significa discorrer. É instabilidade, corrente, movimento.¹⁹ Essa mesma noção de discurso como fluxo também está presente na linguagem do cinema. Por isso, não existe discurso nem análise discursiva fechados, completos. O analista deve estar aberto a encontrar a voz anterior a todas as falas.²⁰ O dito e o não-dito no discurso do cinema, documental ou de ficção, formam uma geometria mutante que continuamente se reconfigura em cada encontro com o consumidor-espectador. Esse sujeito não apenas observa o que advém da produção cinematográfica comercial em sua restrita polissemia, mas também, como assinalado pelos estudos de recepção aqui já citados, reajusta esses sentidos.

Ao aplicar a metodologia de análise de discurso ao material audiovisual produzido pelo cinema, o analista deve demonstrar as possíveis vinculações entre os discursos identificados e suas filiações de sentidos. Ao finalizar a análise, no entanto, não deve apontar para uma linearidade estática nesses mesmos sentidos. Em nenhuma situação devemos, como analistas, congelar as múltiplas filiações históricas identificadas. A linguagem discursiva, manifestada por meio impresso, eletrônico, digital ou audiovisual, nunca é um desenho cartesiano. Enquanto avalia uma produção cinematográfica, o analista deve certificar-se de estar investigando uma rede de sentidos que se configuraram em momentos históricos diacrônicos e sincrônicos diversos e que foram manifestados por atores diferenciados, em condições de produção distintas entre si.

Ainda que, como analistas, procuremos efetuar uma leitura discursiva o mais precisa possível, devemos reconhecer a incompletude que faz parte da linguagem como um todo e também da linguagem cinematográfica. No campo da produção cinematográfica, essa incompletude está fartamente habitada por aquilo que poderia ter sido dito e não o foi, ou seja, pelo não-dito. Deve o analista pressupor que essas mesmas lacunas também estarão presentes no resultado da análise de discurso realizada.

Existe também na produção cinematográfica o recurso às mensagens parafrásticas – imagens, falas, personagens que se referem a outro fenômeno anteriormente apresentado. Mas o analista não deve tomar esse recurso como mera reedição do que já foi dito. Toda nova produção cinematográfica, ainda que pareça uma reiteração do já dito, isto é, ainda que pareça uma paráfrase e nada além disso, pode transpor tênues limites e avançar. É uma produção que reclama sentidos, pois filia-se a uma ampla rede de entendimentos que faz com que a mensagem – embora aparentemente uma repetição – possa instaurar um novo momento discursivo.

Considerando esses aspectos, é possível reafirmar que a produção cinematográfica, comercial ou alternativa, deve ser investigada sob o ponto de vista de sua efetividade polissêmica. Ou seja, deve-se avaliar se a produção cinematográfica contribui, e de que forma isso acontece, para materializar a diversidade da caracterização geopolítica, étnico-racial, cenográfica (no sentido de territorialidade), de gênero e de práticas culturais. Assim, deve-se ter em mente que os processos culturais são complexos e não standardizados. Cada filme, do circuito comercial global ou do cinema nacional, colocado no mercado é consumido, sim, mas é alvo de questionamentos pela presença inquietante e histórica da errância de sentidos. Ou seja, o filme pode ser reconfigurado pelo consumidor-espectador, que é, afinal, um cidadão com experiências culturais e históricas singulares.

Dessas experiências culturais singulares pode surgir resistência e oposição ao discurso cinematográfico globalizado. Pode-se considerar que existe a presença de polissemia sempre que o diferente, o contra-hegemônico – nesse caso, personagens, enredos, perfis, características étnico-raciais ou de gênero – eclode e contrasta com o discurso hegemônico.²¹ É evidente que a estética do cinema comercial tem presença mais forte na arena discursiva. Contudo, outro cenário é sinalizado pelos cinemas nacionais fora do grande circuito comercial. Tais cinemas têm alto potencial na construção de uma polissemia discursiva. Mas apenas uma observação empírica, que não é o foco do presente estudo, poderá assinalar se esse potencial polissêmico está sendo efetivado.

Os resultados efetivos dos cinemas nacionais, em termos de reelaboração das identidades das comunidades periféricas, precisam ser investigados mais a fundo. Para isso, pode-se usar o recurso das cinco variáveis aqui descritas e organizadas em torno da caracterização da polissemia discursiva, além de outros aportes teórico-metodológicos no campo da comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Oliveira BJ. Cinema e imaginário científico. *Hist Cienc Saúde: Manguinhos*;2006;13(supl.):133-50.
2. Bourdieu P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Difel; 1989.
3. Canclini NG. La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós; 2000.
4. Lopes MIV, Borelli SHS, Resende VR. Vivendo com a telenovela: mediações, recepções e teleficcionalidade. São Paulo: Summus; 2002.
5. Bucht C, Feilitzen C. Perspectivas sobre a criança e a mídia. Carvalho PQ, trad. Brasília: Unesco/SEDH/Ministério da Justiça; 2002.
6. Jacks N, et al. Estudos brasileiros de recepção: a produção acadêmica da década de 90. Porto Alegre: Editora da Universidade; 2002.
7. Escoteguy AC. Dados para uma radiografia brasileira de estudos de recepção. *Rev Ícone* 2003;6:123-38.
8. França VRV. Problemas metodológicos e conceituais na análise de programas populares de TV. In: Caparelli S, Sodré M, Squirra S, orgs. A comunicação revisitada. Livro da XIII COMPÓS 2004. Porto Alegre: Sulina; 2005. p. 85-118.
9. Hall S. Who needs 'identity'? In: Hall S, Gay P, eds. Questions of cultural identity. London: Sage Publications; 1996. p. 1-17.
10. Moreiras A. A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2001.
11. Gomes I. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os *cultural studies* e os estudos de linguagem. *Rev. Fronteiras* 2002;VI(2):11-28.

12. Maia RCM. Democracia e a internet como esfera pública virtual: aproximando as condições do discurso e da deliberação. In: Motta LG, Weber MH, França V, Paiva R, orgs. Estratégias e culturas da comunicação. Brasília: Editora UnB; 2002. p. 107-28.
13. Pryston A. Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos do cinema brasileiro. In: Caparelli S, Sodré M, Squirra S, orgs. A comunicação revisitada. Livro da XIII COMPÓS 2004. Porto Alegre: Sulina; 2005. p. 233-47.
14. Teodoro ML. Identidade, cultura e educação. Cad pesquis. 1987;63:46-9.
15. Bernadet JC. O que é cinema. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense; 1985.
16. Balazs B. Subjetividade do objeto. In: Xavier I, org. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme; 1983. p. 97-100.
17. Moura DO. A construção da memória e identidade em filmes de cineastas negros brasileiros [dissertação de mestrado]. Brasília: Universidade de Brasília. Faculdade de Comunicação (FAC); 1991.
18. Abud KM. A construção de uma didática da História: algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino. História 2003;22(1):183-93.
19. Orlandi EP. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes; 1999.
20. Foucault M. L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Éditions Gallimard; 1971.
21. Porto S. Sexo, afeto e era tecnológica: um estudo sobre chats na internet. Brasília: Editora UnB; 1999.