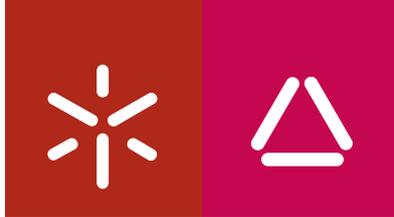


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Jurema Maria de Souza

**O impacto que as imagens podem causar
na sociedade global: a desconstrução
como instrumento de análise.**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Jurema Maria de Souza

**O impacto que as imagens podem causar
na sociedade global: a desconstrução
como instrumento de análise.**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Audiovisual e Multimédia

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Nelson Zagalo

Outubro de 2011

DECLARAÇÃO

Nome: Jurema Maria de Souza

Endereço electrónico: jufoto@hotmail.com

Telefone: 933162216

Cartão cidadão: 15965077

Título da tese:

O impacto que as imagens podem causar na sociedade global: a desconstrução como instrumento de análise.

Orientador:

Professor Doutor Nelson Zagalo

Ano de conclusão:

2011

Designação do Mestrado:

Ciências da Comunicação. Especialização em Audiovisual e Multimédia

É autorizada a reprodução integral desta tese apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Universidade do Minho, 14 /10 /2011

Assinatura:

Jurema Maria de Souza

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para que este percurso se concretizasse, ficando sublinhado que temos muito o que aprender.

Ao meu orientador, Doutor Nelson Zagalo pelo apoio nos momentos precisos.

Aos amigos, colegas, aos que estiveram junto comigo em alguns momentos desta jornada, obrigada pelas palavras de incentivo e gestos carinhosos.

As minhas irmãs, irmãos, sobrinhos, prima, cunhada, cunhados, irmãos do coração, a minha sobrinha do coração (Antonietta Neta), irmã do coração (Zita), todos da família que me apoiaram, incentivaram, acreditaram na minha trajetória. Cada um da sua forma, mesmo apartados por mares. Adoro vocês!

Aos meus pais Antonio de Souza e Ana nely Silva meu profundo obrigada pelo presente maior, que é a vida, permitindo-me conhecer as estradas da vida. Amor para sempre.

Ao grande mestre, presente em todos os momentos com suas bênçãos, proteção, graças, luz, dando-me forças, reflexão para que eu acredite no que aparenta impossível e que se transforma em fruto realizável com prospectos na caminhada da vida. (Deus)

Em especial, agradeço a Ivana Aguiar da Silva, pelo apoio, incentivo, orientação, crítica, debates, acolhida, esteve presente nos momentos mais delicados deste percurso.

“Não sei se a vida é curta ou longa para nós, mas sei que nada do que vivemos tem sentido, se não tocarmos o coração das pessoas. Muitas vezes basta ser: colo que acolhe, braço que envolve, palavra que conforta, silêncio que respeita, alegria que contagia, lágrima que corre, olhar que acaricia, desejo que sacia, amor que promove. E isso não é coisa de outro mundo, é o que dá sentido à vida. É o que faz com que ela não seja nem curta, nem longa demais, mas que seja intensa, verdadeira, pura enquanto durar. Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina”

(Cora Coralina).



O impacto que as imagens podem causar na sociedade global: a desconstrução como instrumento de análise

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é “analisar o efeito que as imagens podem causar nas pessoas, desde a forma como chega aos receptores com significados e significantes, face à utilização dos recursos de montagem audiovisual, com ênfase na desconstrução”. Para isto, foi feita uma desconstrução e releitura do documentário *Bowling for Columbine* dirigida para o aspecto da manipulação e persuasão que várias formas de poder podem exercer na sociedade. Este filme foi escolhido como objeto de estudo neste trabalho devido à grande repercussão que obteve, aos debates controversos da crítica especializada, pelo contexto histórico e social associado, e principalmente pelo tema da violência que ele aborda. A desconstrução é aqui compreendida pelo conceito de Jacques Derrida, que significa desenvolver novos caminhos de discurso encontrados em um mesmo discurso. A análise fílmica feita a partir da desconstrução do documentário *Bowling for Columbine* identificou vários pontos de fuga, alguns representados através de encenações e montagens comprovando o poder manipulativo dos aparatos técnicos e recursos de edição. Estes pontos de fuga foram trabalhados conduzindo a uma releitura fílmica de 7’28”, sob o título “Legitimação da Violência”, que se encontra disponibilizada no Anexo deste trabalho. De forma geral, foi possível concluir que a prática da desconstrução e releitura de um discurso audiovisual é rica em opções e pode ser utilizada como um meio de aprimoramento para a compreensão do discurso tratado, independente do contexto cultural.

Palavras chaves: Audiovisual, Desconstrução, Imagem, Columbine, Manipulação.



The impact that images can have on global society: the deconstruction as an analytical tool

Abstract

The main objective of this work is "to analyze the effect that images can cause in people, from a way how to get receivers with meanings and significant, due to the use of audiovisual assembly resources, with emphasis on deconstruction." For this, was made a deconstruction and reinterpretation of the documentary *Bowling for Columbine* led to the manipulation aspect and persuasion that various forms of power can play in society. This film was chosen as study object of the present work due to the impact that had, to controversial debates of critics, by the associated social and historical context, and especially by the issue of violence that it addresses. Deconstruction is understood here by the Jacques Derrida's concept, which means developing new ways of speech found in the same speech. The film analysis made from the deconstruction of the documentary *Bowling for Columbine* identified several vanishing points, represented by a few stagings and assemblies proving the manipulative power of technical devices and editing features. These vanishing points were worked out leading to a film rereading of 7'28", entitled "Legitimation of Violence ", which is provided in Annex of this work. Overall, it was possible to conclude that the practice of deconstruction and rereading of an audiovisual speech is rich in options and can be used as a means of improvement for understanding of the speech treaty, regardless of cultural context.

Keywords: Audiovisual, Deconstruction, Image, Columbine, Manipulation.



ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I – EVOLUÇÃO DO AUDIOVISUAL ATÉ OS DIAS ATUAIS	19
1.1 Fotografia.....	20
1.2 Rádio.....	23
1.3 Cinema.....	25
1.4 Televisão.....	31
1.5 Vídeo.....	35
1.6 Internet.....	39
CAPÍTULO II – ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD). DISCURSO, COGNIÇÃO E SOCIEDADE	45
2.1 Análise Crítica do Discurso (ACD).....	46
2.2 Discurso, Cognição e Sociedade.....	50
2.3 Discurso no Audiovisual.....	53
CAPÍTULO III – CULTURA DO MEDO	57
3.1 Medo e Terror.....	64
CAPÍTULO IV – PERSUASÃO MANIPULAÇÃO ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL	71
4.1 Retórica e Persuasão.....	72
4.2 Manipulação.....	81
4.3 Imagem, Percepção e Imaginação.....	85
CAPÍTULO V – METODOLOGIA	91
5.1 Desconstrução como instrumento de análise.....	93
CAPÍTULO VI – RESULTADOS E DISCUSSÕES	97
6.1 O documentário <i>Bowling for Columbine</i>	97

6.1.1 A crítica.....	100
6.1.2 Sobre o realizador.....	101
6.2 Análise e Desconstrução.....	102
6.3 Descrição da Releitura.....	106
CAPÍTULO VII – CONCLUSÕES.....	123
REFERÊNCIAS.....	127
ANEXO	137

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1	– Primeira fotografia permanente, por Niépce em 1826.....	20
FIGURA 2	– Primeira foto colorida, por Maxwell em 1861.....	21
FIGURA 3	– Experiência de Eadweard James Muybridge, em 1876.....	26
FIGURA 4	– Concepção tridimensional do discurso, por Norman Flairclough....	47
FIGURA 5	– Imagens do filme “M”.....	65
FIGURA 6	– Imagens do filme “ <i>Mystic River</i> ”.....	66
FIGURA 7	– Imagens do filme “ <i>Gangs de Nova York</i> ”.....	67
FIGURA 8	– Imagens extraídas do filme <i>Bowling for Columbine</i>	68
FIGURA 9	– Sequência da metodologia.....	92
FIGURA 10	– Moore em uma das suas encenações.....	98
FIGURA 11	– Gráfico de arrecadação dos documentários ganhadores de OSCAR	99
FIGURA 12	– Estátua da liberdade.....	107
FIGURA 13	– Título da releitura.....	108
FIGURA 14	– Michael Moore no banco.....	109
FIGURA 15	– Panfleto promocional da instituição bancária.....	110

FIGURA 16 – O cão armado.....	111
FIGURA 17 – O comediante Chris Rock.....	112
FIGURA 18 – O miliciano.....	113
FIGURA 19 – A milicianiana.....	114
FIGURA 20 – Crianças na mira.....	115
FIGURA 21 – Mulher armada.....	116
FIGURA 22 – As elites política e social.....	117
FIGURA 23 – Fusão da força e angústia.....	118
FIGURA 24 – Sofrimento em <i>Columbine</i>	119
FIGURA 25 – Mídia e cultura do medo.....	120
FIGURA 26 – Imagens reais da tragédia.....	121
FIGURA 27 – Fusão sofrimento e pátria.....	122

ÍNDICE DE QUADRO

QUADRO 1 – Grelha das sequências das imagens analisadas.....	106
---	------------



INTRODUÇÃO

Os formatos de comunicação audiovisual no mundo têm se desenvolvido extraordinariamente nos últimos anos. A predominância das imagens, da velocidade e da tecnologia encurtaram distâncias e relativizaram o tempo, fornecendo a sensação de que o mais longínquo está ao lado. Adicionalmente, criaram-se espaços de manipulação do imaginário coletivo, interferindo nos padrões de escolhas, criando novos parâmetros de comportamento, lançando modas e linguagens diferentes.

De acordo com Mourão (2001), a cada avanço tecnológico, desde o cinema mudo até os mais recentes desenvolvimentos da informática, correspondem novas formas de se atuar na linguagem audiovisual. Hoje, os recursos disponibilizados pelos equipamentos de computação determinam uma nova forma de realismo, onde imagem e som podem ser construídos e desconstruídos, abrindo perspectivas de manipulação, muito embora os dados armazenados pela máquina sejam provenientes da mente humana.

Portanto, através da informação audiovisual fabrica-se um tipo de mundo estruturado que pode não ser “natural”, mas criado segundo a visão de quem controla o meio e a tecnologia para esse fim, e no decorrer da seleção, apuração e apresentação dos fatos, podem existir distorções acidentais e propositais. É importante lembrar que, em um contexto de globalização, a distorção da informação pode ter repercussões irreversíveis para indivíduos, grupos, nações.

O objectivo principal deste trabalho é **“analisar o efeito que as imagens podem causar nas pessoas, desde a forma como chega aos receptores com significados e significantes, face à utilização dos recursos de montagem audiovisual, com ênfase na desconstrução”**. Para tal, foi feita uma desconstrução e releitura do documentário *Bowling for Columbine* mantendo o aspecto original do filme sobre a manipulação e persuasão que várias formas de poder podem exercer numa sociedade globalizada. Porém, dando enfoque ainda sobre a manipulação e persuasão decorrentes do próprio processo de criação do documentário. *Bowling for Columbine* é um filme realizado por Michael Moore nos Estados Unidos da América (EUA), que ganhou o Óscar 2003 de melhor documentário, e que aborda a cultura armamentista norte-americana como fio condutor de alguns eventos de violência e intolerância que marcaram fortemente a sociedade daquele país.

A desconstrução do documentário *Bowling for Columbine* conduziu a uma releitura filmica de 7'28", sob o título “**Legitimação da Violência**”. No desenvolvimento da releitura foram trabalhadas imagens do filme original, fixas ou em movimento, na linguagem fotográfica e cinematográfica, por meio da utilização de dispositivos técnicos provenientes do processo de montagem para desenvolver a edição pretendida na construção da narrativa. Isto de forma a evidenciar como uma fonte de discurso pode persuadir, manipular, conscientizar ou ditar condutas na sociedade através dos efeitos audiovisuais.

Tendo-se como pedra fundamental as ideias de autores e estudiosos, principalmente aqueles que justificam suas teorias no estudo aprofundado da sociedade e a manipulação da mesma, a análise do projeto relaciona-se aos aspectos da realidade e atualidade dos fatos de natureza social. Buscou-se enfocar como o efeito cognitivo no espectador pode ser influenciado por práticas e recursos usados através do audiovisual e multimídia, no sentido de formular uma análise crítica quanto ao potencial de condicionamento em massa da linguagem audiovisual utilizada por quem produz o signo.

O estudo ora proposto justifica-se pela contribuição que possa dar ao tema, no sentido de abrir os horizontes, para uma análise crítica com relação a manipulação da sociedade. Incentivando, assim, uma releitura da realidade humana para o surgimento de novos paradigmas do poder com relação ao coletivo. Em certa medida, tentou expor a importância do desenvolvimento de um pensamento dialético, em contraposição ao comportamento estigmatizado, permeado por condutas dogmáticas. Visto que o processo de cidadania hoje é uma crescente construção e reconstrução constante dos discursos, cada vez mais introduzidos em diferentes situações de tempo e espaço que são proporcionadas por experiências tecnológicas e fenomenológicas.

“[...] a visão de mundo de cada indivíduo é permanentemente (re)construída a cada novo pensamento, concebido como uma espécie de diálogo interior em que o sujeito conversa consigo mesmo por meio de representações verbais, não-verbais e sincréticas”. (Bizzocchi, 2007:15)

A organização escrita da presente tese de mestrado possui a seguinte estrutura:

Introdução: onde foi contextualizada de forma sucinta a abordagem pretendida com a realização do presente estudo, mencionando o caso de estudo escolhido, o documentário *Bowling for Columbine*, os objetivos da pesquisa, justificativa e relevância.

Capítulo I: trata da evolução do audiovisual até aos dias atuais. Desde a fotografia, passando pelo rádio, cinema, televisão, vídeo e internet, com os respectivos avanços tecnológicos que se sucederam.

Capítulo II: aborda a Análise Crítica do Discurso (ACD), revisando o pensamento dos principais estudiosos dessa disciplina, principalmente enfocando a tríade “discurso, cognição, sociedade”. O capítulo encerra com extensões da análise do discurso no audiovisual.

Capítulo III: discute a cultura do medo como instrumento de manipulação e controle social.

Capítulo IV: estabelece uma breve revisão sobre a arte da retórica desde a sua origem, enfatizando aspectos da persuasão e manipulação, inclusive através do audiovisual. Também trata da relação entre imagem, percepção e imaginação.

Capítulo V: neste capítulo é descrita em detalhes a metodologia utilizada para desenvolver o estudo pretendido quanto à desconstrução fílmica, passando pela edição das imagens, até a conclusão da releitura. Inclui ainda informação sobre os materiais utilizados para a edição. Também é tratado neste capítulo a “desconstrução” como instrumento de análise, de modo a esclarecer o sentido deste termo, conforme utilizado no contexto deste trabalho.

Capítulo VI: aqui são apresentados os resultados e discussões do estudo realizado, iniciando com uma apresentação do filme *Bowling for Columbine*; de seguida descrevendo e discutindo o processo de desconstrução que foi feito; por fim descrevendo a releitura e analisando as principais cenas trabalhadas.

Conclusões: relata as principais considerações e conclusões obtidas com o desenvolvimento do trabalho de forma geral e específica.

Anexo: este trabalho de dissertação inclui uma produção fílmica em suporte DVD, que é a releitura tratada nos resultados, e está disponibilizada na forma de anexo.



CAPÍTULO - I

EVOLUÇÃO DO AUDIOVISUAL ATÉ OS DIAS ATUAIS

No âmbito do desenvolvimento das formas de comunicação audiovisual, desde as primeiras tentativas de sincronização entre imagem e som, um fato mantém-se comum: atingir o cognitivo do espectador para além do discurso, estimulando sensações, indo também através dos sentidos intentar a informação de forma direcionada aos objetivos de quem transmite. Mais do que informar ou transmitir, persuadir, convencer, por vezes manipular. Hoje, a comunicação audiovisual evoluiu com as modernas tecnologias possibilitadas pelas ferramentas da informática, abrindo um vasto campo de opções tanto ao nível da realização da informação como na veiculação. Neste caminho, as novas formas de representação que surgiram, de acordo com Mourão (2002), criaram uma nova linguagem, um outro tipo de realismo, em que a imagem capturada, seja no vídeo ou cinema, é apenas matéria-prima da informação que fatalmente será manipulada e transformada com recurso às técnicas digitais.

Foi em fins do século XIX com o advento da fotografia, rádio e cinema que a comunicação de massas se forjou como cultura e disciplina do conhecimento, vindo a consolidar-se durante todo o século XX, prevalentemente pela via audiovisual (televisão, vídeo e internet), como uma marca indelével da sociedade contemporânea globalizada.

1.1 Fotografia

A câmara escura, enunciada pelo renascentista italiano Leonardo da Vinci, no século XV, era uma caixa fechada possuindo um orifício com uma lente, onde passava luz produzida por objetos externos. A imagem refletida no interior desta caixa era a inversão do que se via na realidade. A lanterna mágica criada pelo jesuíta alemão Athanasius Kirchner no século XVII, objeto composto de um cilindro iluminado à vela, foi concebida para projetar imagens desenhadas em uma lâmina de vidro (URL 1). Estas experiências, ainda que hoje vistas como meros aparatos arcaicos, à época forneceram os fundamentos para o desenvolvimento da fotografia.

Em torno de 1800, o inglês Thomas Wedgwood, para alguns considerado o pai da fotografia, conseguiu captar em superfícies sensíveis imagens que, no entanto, não permaneciam por muito tempo retidas. 26 anos depois o inventor francês Joseph-Nicéphore Niépce conseguiu a primeira fotografia permanente (Figura 1) de que temos registro, retratando a vista da janela de seu laboratório. Os experimentos com heliografia desenvolvidos por Niépce permitiam fixar imagens, porém as longas exposições do material sensível (cerca de oito horas) dificultavam o processo. A utilização de placas de pedra e metal expostas à luz e o uso de soluções químicas para fixar as imagens tiveram seu aperfeiçoamento com os experimentos do também francês Louis Jacques M. N. P. Daguerre (Oliveira Filho, 2009).



Figura 1: Primeira fotografia permanente, por Niépce em 1826. (URL 2)

A estes primeiros passos da fotografia seguiram-se outros momentos que representaram aperfeiçoamentos importantes. Em 1840, o escritor e cientista inglês William Henry Fox-Talbot criou um filme de papel tratado com prata que gerava uma imagem negativa da qual diversas imagens positivas podiam ser obtidas. O físico britânico James Clerk Maxwell, em 1861, registrou a primeira foto colorida (Figura 2) a partir da exposição da mesma chapa três vezes, utilizando três filtros (azul, verde e vermelho). O norte-americano George Eastman desenvolveu, em 1884, um filme de celulóide com capacidade de reprodução de alta qualidade, que podia ser armazenado em bobinas compactas, que denominou “Kodak”. A partir de 1888 Eastman passou a comercializar câmaras portáteis utilizando o seu novo filme (Salvetti, 2008).

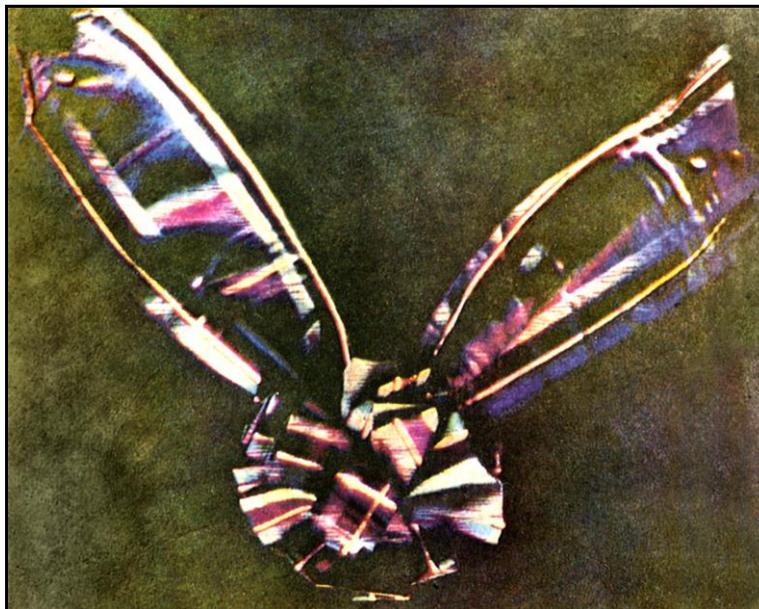


Figura 2: Primeira foto colorida, por Maxwell em 1861. (URL 3)

A invenção da fotografia afetou sobremaneira o campo das artes visuais, na medida em que transpôs a produção das imagens de forma manual e artística para a concepção mecânica. O processo do negativo em papel possibilitando a multiplicação das representações através de um dispositivo matricial, desenvolvido por Talbot, forneceu as bases para o desenvolvimento do processo negativo/positivo nos moldes atuais do sistema analógico. E é ante esta possibilidade, a produção em série de imagens mecanizadas, que surge a industrialização da fotografia, em meados do século XIX,

tornando-a essencial para a comunicação, e mesmo, para memória individual e coletiva (Almeida, 2005).

De acordo com Kossoy (2001), a mutiplicação da imagem fotográfica através da via impressa iniciou um processo mais detalhista de conhecimento do mundo, onde microaspectos passaram a ser cada vez mais conhecidos. Em um outro caminho, a descoberta da fotografia propiciaria ainda a ampliação dos horizontes da arte, bem como possibilidades de documentação e denúncia e, nesta vertente, viria a constituir-se em poderoso recurso passível de manipulações, visto que os receptores nela viam um instrumento da verdade, resultante da imparcialidade da objetiva fotográfica. A história ganharia de forma revolucionária uma nova ferramenta de registro: o documento fotográfico.

Aproximadamente após 100 anos desde as primeiras experiências fotográficas, período em que surgiram câmaras cada vez mais compactas e automáticas, chega-se à era das imagens digitalizadas, na segunda metade do século XX, propiciadas pelo advento do computador (Jallageas, 2002). O então recurso digital facilitou a armazenagem da fotografia, sua reprodução, e transmissão imediata da imagem via satélite, com o auxílio de um computador portátil, ou até telefone (Oliveira, 2006). Por outro lado, também ampliou as possibilidades de manipulação da imagem fotográfica, como dito por Machado (2005: 312), “não apenas o trabalho de recorte do quadro e sua inserção na página de uma revista, mas também a manipulação dos elementos constitutivos da própria imagem”, ou seja, além dos recursos clássicos, como retocar, recortar, isolar, apagar, acrescentar, reenquadrar, a edição fotográfica, através do computador permite ainda: alterações nas gamas de cores, envelhecimento, sobreposições com textos e diversas formas de manipulação de imagem.

1.2 Rádio

Já na perspectiva sonora do audiovisual, é importante destacar o advento da radiodifusão enquanto comunicação de massas, que emergiu no início do século XX, fruto de uma série de avanços tecnológicos que se desenvolveram no campo do eletromagnetismo. De acordo com Rodrigues (2009), alguns desses avanços foram: o princípio da indução eletromagnética descoberto por Michael Faraday, cientista inglês, em 1831; o sistema sintonizado de telegrafia sem fio, pelo físico italiano Guglielmo Marconi em 1900; aparelhos como o transmissor de ondas, telefone sem fio e telégrafo sem fio, patenteados pelo engenheiro eletrônico inglês Jonh Ambrose Flemming, em 1904; o alternador de alta frequência capaz de gerar ondas contínuas de radiofrequência, desenvolvido por Ernst F. W. Alexanderson, engenheiro sueco, também em 1904; e a antena horizontal diretiva de Marconi, em 1905, capaz de aumentar consideravelmente a intensidade de sinais telegráficos. Até que, em 1907, o inventor e físico norte-americano Lee De Forest realiza a primeira transmissão não oficial de radiodifusão, narrando uma regata a partir do lago Erie, intercalada com algumas irradiações de músicas em versões fonográficas.

Oficialmente, a primeira transmissão de radiodifusão a nível mundial ocorreu em 2 de Novembro de 1920, na Pensilvânia, pela emissora K.D.K.A, utilizando um transmissor fabricado pela Westinghouse Electric. O idealizador deste evento foi o Dr. Frank Conrad (Rodrigues, 2009). Durante e após a Primeira Guerra Mundial, rapidamente a radiodifusão espalhou-se e, devido ao seu poder inerente de manipulação, passou a ser de grande interesse para os governos nacionais, prestando-se sobretudo à propaganda política e militar.

Klöckner (2008) menciona esse momento da história da radiodifusão como sendo fortemente marcado pelo monopólio estatal e pela rígida vigilância, por parte dos governos, em boa parte do mundo. Somente a partir da década de 30 surge no formato de programações específicas, vindo a consolidar-se, nas décadas de 40 e 50, como grande veículo de comunicação de massas, em termos culturais, artísticos e jornalísticos. Com que então “o rádio assume personalidade própria e passa a veicular os programas de grande audiência, que possibilitam a participação do ouvinte, ao vivo, no auditório e também por telefone” (Klöckner, 2008: 39).

A partir da década de 1990 o rádio passa a contar com recursos de gravação digital (CD e MD) e com edição de áudio através de computador. Mais recentemente,

para além do dial convencional, surge a transmissão em ambiente multimídia pela rede mundial de computadores. A radiodifusão aporta assim na era da interatividade e da convergência dos meios de comunicação (Cunha e Haussen, 2003).

1.3 Cinema

A antiga arte chinesa, o teatro de sombras, é considerada uma das mais antigas precursoras do cinema. Posteriormente, como já citado, o princípio da câmara escura, e da lanterna mágica constituiriam os fundamentos da ciência ótica, que viriam a viabilizar a realidade cinematográfica (URL 1). Portanto, as tentativas de recriar imagens em movimento são um resultado de inúmeras diferentes invenções, em que algumas das mais importantes contribuições vieram do campo da fotografia.

Na origem, o desenvolvimento da cinematografia não estava apenas interessado na exibição de movimentos da vida real. Oliver Wendall Holmes, por exemplo, desejava aprimorar próteses para amputados do pós guerra civil; o cientista E. Jules Marey estudou os movimentos dos animais e principalmente aves em vôo; e também o fotógrafo Eadweard Muybridge, os movimentos de animais e humanos. Ao final do século XIX, todas as descobertas, experimentos e invenções neste campo convergiram para formar a arte que hoje chamamos filmes, vídeos ou cinema (Burns, 1999).

Caberia ao espírito empreendedor dos irmãos Louis e Auguste Lumière o privilégio de passar para a história como os criadores da base de todas as experiências cinematográficas. No entanto, os primeiros passos do cinema decorrem da capacidade inventiva de muitos idealizadores.

Os primeiros estudos de imagens com objetos em movimento, vieram em 1876 com o inglês Eadweard James Muybridge. Em sua experiência, Muybridge distribuiu doze e depois 24 câmaras fotográficas ao longo de um hipódromo e tirou várias fotos da passagem de um cavalo (Figura 3), com o objetivo de desconstruir o movimento para poder estudá-lo. Depois com um zoopraxinoscópio pode recompor o movimento (Burns, 1999).

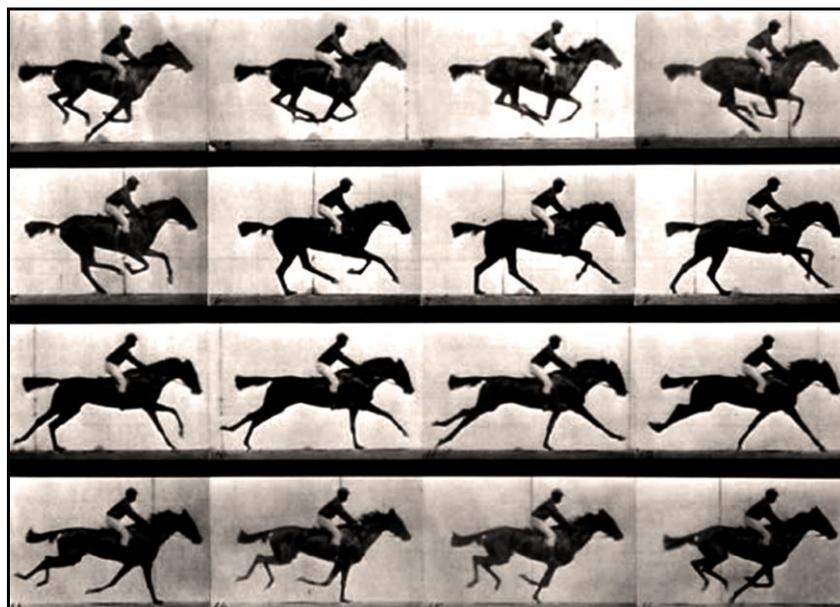


Figura 3: Experiência de Eadweard James Muybridge, em 1876. (URL 4)

Em 1894, Thomas Alva Edison, nos Estados Unidos, desenvolveu o quinescópio para visualização de imagens em movimento. O quinescópio era uma máquina que funcionava mediante pagamento com moeda, e permitia um visualizador por vez. Para desenvolver seu negócio, Edison também construiu um estúdio, o “Black Maria”, para produzir suas imagens, que eram então pequenas tiras de filmes (Souza, 2001).

Inspirados na invenção de Thomas Edison, Auguste e Louis Lumière inventaram o cinematógrafo, um aparelho portátil que na época foi desenvolvido para desempenhar três funções: câmara de filmar, de revelar e projetar. Em 1895, o pai dos irmãos Lumière, Antoine, organizou uma exibição pública de filmes em Dezembro no Salão do Grand Café de Paris, a primeira projeção pública paga, que ficou conhecida como o nascimento do cinema (Burns, 1999).

Um dos filmes exibidos foi *Saída das fábricas*, com poucos minutos de duração, sem história, nem personagens, o filme apenas documentava um fato: operários saindo de uma fábrica. Os criadores não imaginavam que um dia o invento poderia se tornar um fenômeno de massas, mas apenas aplicável no campo científico, apesar de no mesmo ano os irmãos Lumière terem filmado *O Regador regado*, um filme curto considerado a primeira comédia do cinema. No entanto, é somente a partir de 1901, com as realizações do mágico de circo Georges Méliés, que os filmes surgem como espetáculo público. Méliés recorria a atores profissionais, cenário, maquiagem, figurinos e até trucagem. Entre suas principais realizações: *Viagem à lua* e *Vinte mil*

léguas submarinas. Simultaneamente, nos Estados Unidos, Edwin Potter exibia *O assalto ao trem expresso*, considerado o primeiro faroeste. Depois vieram as comédias curtas de Max Linder, Mack Sennet e Charles Chaplin. Mas ainda era um cinema sem linguagem própria (Ramos, 2005), de certa forma herdada do teatro, com cenas interpretadas diante da câmara como se fora num palco.

A chamada linguagem cinematográfica viria apenas em 1915 com David Wark Griffith que fez *O nascimento de uma nação*, filme sobre a guerra de secessão americana, onde foram usados os primeiros signos cinematográficos, como as elipses e os cortes que permitem a condensação do tempo na narrativa. Segundo Ramos (2005), “Griffith foi o primeiro cineasta a apresentar ações paralelas enxertadas na ação principal e a variar o ponto de vista no interior de uma mesma cena, como closes, contracampos e as variações de planos” (Ramos, 2005: 103).

Na década de 1920 começam a aparecer nos EUA os grandes estúdios de cinema, como a Paramount, a RKO, a MGM e a Twentieth Century Fox (Napolitano, 2003). O cineasta Griffith fundou a United Artists, em sociedade com Charles Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbanks (Ramos, 2005), alguns dos atores considerados grandes ídolos do público na época (Napolitano, 2003).

O cinema era então mudo e já tinha se transformado num ramo do que hoje se convencionou chamar indústria cultural (Ramos, 2005). A ausência da reprodução sonora exata da articulação oral exigia um talento adicional dos atores, que teve neste quesito Charles Chaplin como maior ícone. Segundo Napolitano (2003: 70), “Chaplin levou ao extremo as possibilidades narrativas do cinema mudo, graças ao enorme talento da sua expressão facial e corporal, além da habilidade única em narrar situações que mesclavam humor e crítica social”.

Restava ao cinema portanto ultrapassar dois dos maiores desafios tecnológicos na busca da reprodutibilidade fiel do mundo real: o sincronismo entre som e imagem e a produção de filmes coloridos. De acordo com Pinho (1990), em 1927 chega ao fim a era do cinema mudo, quando estréia “*The jazz singer*”, o primeiro filme sonoro. Seguiram-se novos desenvolvimentos tecnológicos de filmagem e projeção, que consolidaram o cinema como grande consumo de massas, tais como a película em cores nos anos 50; a Terceira Dimensão, o CinemaScope e o Cinerama, em 1953.

A introdução de cores em películas monocromáticas é uma atividade que se confunde com a própria história do cinema, por exemplo, Edison que em 1894 já utilizava este artifício; Meliés que mantinha uma equipe de colorizadores que pintava a

mão, quadro a quadro, todos os seus filmes; a companhia francesa Pathé que desenvolveu uma técnica para colorizar filmes em série através de estênceis; e Eisenstein que pintou pessoalmente alguns fotogramas do *Potemkin* (Machado, 2001).

Segundo De Luca (2009), apesar de significativos aperfeiçoamentos técnicos, a película cinematográfica de 35mm permaneceu durante muito tempo como mídia principal para exibições no cinema. As primeiras experiências cinematográficas com projeção digital vieram apenas em 2000 com “*Fantasia 2000*” dos estúdios Disney. A parte da pouca receptividade do público, a obra mostrou-se revolucionária do ponto de vista da sonorização, introduzindo o primeiro sistema estereofônico do cinema: o FANTASOUND. Além disso, a tecnologia de projeção, utilizando aparelhos DLPCINEMA e operando no sistema de compressão MPEG-2, mostrou-se capaz de substituir aquelas realizadas com películas de 35mm.

O recurso digital mostrava assim o seu potencial também para o tradicionalista segmento cinematográfico, a exemplo do que ocorreu com outros formatos como a fotografia, o rádio e a TV. Entre as diversas potencialidades do digital, cabe ressaltar a sua capacidade de resgatar o sonho dos efeitos tridimensionais, existentes e tentados desde a origem da cinematografia. Conforme De Luca (2009), o alto desempenho do chip DMD dos projetores digitais DLPCINEMA foi fundamental para que a retomada das exibições tridimensionais ressurgissem de forma mais consistente.

Entretanto é importante lembrar o caminho percorrido pelo 3D no cinema. De Luca (2009) relata que as primeiras experiências ocorreram em meados da década de 1910, utilizando o princípio da estereoscopia¹ visual, e até fins da década de 1950 filmava-se e se projetava com duas películas captadas simultaneamente, para expô-las na projeção como se fossem uma só imagem. A sensação tridimensional transmitida ao espectador era possível com o auxílio de óculos com lentes específicas.

No final dos anos 50 evoluiu-se para obtenção de imagens tridimensionais com trucagens óticas, graças ao desenvolvimento de algumas técnicas de sobreimpressão. Com isto foi possível a projeção de uma única película de 35mm com as duas imagens polarizadas. Nos anos 60 e 50, apesar da precariedade da tecnologia e de alguns

¹ A estereoscopia visual “consiste em se gerar simultaneamente duas imagens iguais do mesmo objeto, porém tomadas com pequena variação angular, que corresponde às diferenças de cada olho em relação ao objeto visto. O cérebro faz com que as imagens se sobreponham e se visualizem imagens tridimensionais.” (De Luca (2009:135))

inconvenientes para os espectadores², muitos foram os filmes realizados neste sistema, entre os quais, “*Bwana Devil*”, “*Call M for Murder*” e “*Hondo*”. Nos anos que se seguiram, a falta de investimentos no desenvolvimento da tecnologia 3D, por parte dos grandes estúdios, conduziram para que esta tendência se reduzisse. A partir da década de 60 poucas foram as produções em 3D dignas de destaque, com exceção de “*Flesh for Frankenstein*”, em 1973 (De Luca, 2009).

Em 2005 os estúdios Disney realizaram o seu primeiro filme em animação computadorizada, o “*Chicken Little*”. Utilizaram a tecnologia da REAL D, uma empresa especializada no desenvolvimento de softwares de visualização tridimensional, até então com aplicações em outras áreas que não o segmento cinematográfico. O sistema desenvolvido pela REAL D para o cinema utilizava os projetores DLPCINEMA, projetando 144 quadros por segundo, pelo processo triple-flash, com polarização circular. O sistema da REAL D apresentou diversas vantagens comparado ao sistema 3D em película (De Luca, 2009):

A polarização circular dá uma sobreposição de imagem bastante eficiente, eliminando as necessidades de ajuste individual a cada pessoa, reduzindo com eficiência as tradicionais dores de cabeça que atormentaram os espectadores durante as sessões de filmes 3D em película, além de permitir que o espectador incline a cabeça, sem perder os efeitos de sobreposição de imagens. [...] As deficiências da imagem em 1,3 K de resolução das primeiras exposições [...] são compensadas pela alta velocidade de projeção. Num linguajar pouco técnico, podemos dizer que os múltiplos fotogramas se sobrepõem, formando uma imagem muito definida pelo processo de persistência da imagem na retina. (De Luca, 2009:146)

O mercado do cinema tridimensional digital ora apresenta-se bastante promissor, De Luca (2009) menciona que os efeitos especiais tridimensionais parecem ter grande aceitação sobretudo do público juvenil, sejam na forma de musicais, filmes de terror, ou de ficção científica. A parte disto, existe ainda um amplo mercado de conversão de filmes já lançados, como “*Star Wars*” e “*Toy Story*”. Numa outra vertente, iniciativas concretas de transmissão tridimensional em tempo real de espetáculos e eventos esportivos já são uma realidade.

² Os filmes projetados em 3D provocavam literalmente dores de cabeça e enjoo, em consequência da instabilidade e da duplicidade de imagens vislumbradas. (De Luca, 2009)

Por tudo isto, muito mais do que atrativo financeiramente para os grandes estúdios e produtoras, é possível pensar o advento do cinema 3D contemporâneo como marcante para a história da cinematografia, tanto quanto foram o cinema sonoro e em cores.

1.4 Televisão

A televisão utilizou muitos princípios e técnicas dos meios de comunicação já existentes no momento de sua criação. A forma de expressão, a linguagem e os recursos empregados na televisão durante seu desenvolvimento não aparecem com a sua descoberta, ao contrário, vieram a partir das conquistas e das inovações dos outros meios de comunicação e expressão, tais como o teatro, o rádio e, principalmente, a fotografia e o cinema.

Paralelamente ao desenvolvimento das transmissões radiofônicas e do advento do cinema, o então embrionário segmento da comunicação de massas, já na segunda metade do século XIX, também se interessava pelo sonho da transmissão de imagens à distância. Desde a invenção do fac-símile por Alexandre Bain em 1842, passou-se cerca de 100 anos até que as emissões televisivas regulares começaram a ocorrer de fato, possibilitadas por uma série de contributos científicos que emergiram no período.

O caminho foi aberto com a descoberta do inglês Willoughby Smith, em 1873, sobre as propriedades do elemento selênio para converter energia luminosa em energia elétrica. Posteriormente, a invenção do tubo iconoscópico para câmaras de televisão, por Vladimir Zworykin em 1923, tornou possível a televisão mecânica. No entanto, apenas em 1932 a NBC começou a transmitir do Empire State Building, em Nova York, seguida de algumas experiências de transmissão na Europa, como no caso da Alemanha e França em 1935, e com a inauguração da BBC de Londres em 1936. Finalmente, no ano de 1939, a americana NBC inicia emissões regulares, e entra no mercado os primeiros aparelhos de TV (Pizzotti, 2003). Desde então a tecnologia televisiva não parou de evoluir, sobretudo auxiliada pelos avanços na área das telecomunicações e da eletrônica.

Em 23 de Julho de 1962, através do satélite artificial Telstar lançado pela NASA, foram superadas as barreiras geográficas e a primeira transmissão transatlântica oficial de TV via satélite foi realizada: um discurso do Presidente Kennedy, um jogo de baseball, e o som do Big Bem (Huurdeeman, 2003).

As transmissões normais em cores nos EUA, começaram em 1966 pelo sistema National Television System Committee (NTSC), de 525 linhas e 30 *frames*/segundo (fps). Em 1967, entra em funcionalidade, na Alemanha, uma variação do sistema americano, o Phase Alternation Line (PAL-G), com 625 linhas, 25 fps e, nesse mesmo

ano, entrou na França o Séquentielle Couleur à Mémoire (Secam), de 819 linhas e 25 fps (Gosciola, 2008).

Hoje a moderna tecnologia digital chegou à TV, possibilitando além de alta definição de imagem e som, a convergência com outras mídias, a interatividade e sob este aspecto permitindo obtenção de informações adicionais sobre a programação, bem como a participação ativa dos telespectadores nos programas veiculados. Nesta perspectiva, Parente (1999) já antecipava importantes mudanças no processo de comunicação:

As vantagens da televisão digital são imensas: maior resolução e compacidade dos circuitos, unificação dos sistemas de transmissão das cores, durabilidade, interação com os sistemas informatizados. [...] A interação da televisão com a informática e a telemática, o fato que teremos um mesmo monitor para televisão, o computador e o telefone, poderá propiciar ao usuário uma programação criativa ao reintroduzir certos aspectos da subjetividade no processo de comunicação, provocando um novo tipo de sociabilidade. (Parente, 1999: 27)

A exemplo de outras mídias, a vertente jornalística está muito presente na televisão, a despeito de outros componentes da grade televisiva como a publicidade e o entretenimento de uma forma geral. De acordo com Squirra (2004), a televisão é um meio facilitador para o avanço da difusão das notícias, tornando o homem e a notícia um complemento:

Sabe-se que hoje, de um jeito ou de outro, a quantidade de pessoas que tomam conhecimento dos fatos é significativamente maior que décadas atrás. Acredita-se que essa tomada de conhecimento, esse contato com a notícia foi profundamente facilitado com o advento dos novos meios de comunicação como o rádio e a televisão. Com estes meios e também com uma gama maior de jornais impressos, o homem contemporâneo passou a conviver continuamente com a informação. (Squirra, 2004: 48)

Na TV a notícia é o que está acontecendo agora, o que aconteceu em um tempo presente ou o que vai acontecer, é ainda, o que acontece perto das pessoas alvos de audiências. Entretanto, o que acontece distante também é alvo de interesse das pessoas, sobretudo fatos relativos às personalidades e pessoas públicas e ainda às guerras e catástrofes ocorridas em países distantes.

A televisão é contemporânea aos fatos pelas suas próprias características técnicas, porque proporciona mostrar o acontecimento logo após ou durante o seu ato.

Ela mostra toda sua dimensão. Por isso pode-se dizer que a televisão mobiliza sem exigir esforço por parte do telespectador e, neste contexto, a imagem tem um papel fundamental na comunicação. É indiscutível sua força, capacidade de convencimento, poder de expressão e dramaticidade. A imagem utiliza os aparatos tecnológicos para ultrapassar os limites da oralidade e da escrita, por vezes também limites culturais, mostrando a informação pronta ao telespectador, sem muitas restrições ou dificuldades:

A imagem não tem fronteiras. Apesar de algumas diferenciações regionais, ela pode ser decodificada por qualquer cidadão, de qualquer parte do planeta, sem muitas dificuldades. Ao contrário do jornal escrito, utiliza um idioma que, se conhecido torna possível decodificar as informações nele contidas (Squirra, 2004: 53).

Na televisão, o processo de comunicação é direto, em que a dinâmica das imagens buscam atingir de forma imediata o telespectador.

Através da TV fabrica-se um tipo de mundo estruturado que pode não ser o “natural”, mas criado segundo a visão de quem controla os meios e a tecnologia para esse fim. De certa forma, essa é uma lógica silenciosa apresentada sob o signo de uma verdade, onde a identificação ótica elevar-se-ia à categoria de realidade: Aquilo que é não-natural, fabricado, artificial, adquire mediante a percepção visual o estatuto do “natural” e, em seguida, do “real” visível, perceptível, explicado e explícito. As coisas são daquela forma porque assim foram vistas, identificadas e narradas (Arbex Júnior, 1999: 14).

No entanto, cenas que são completamente estranhas possuem uma familiaridade construída por nós mesmos, a partir da necessidade que se tem de analisar o que é apresentado através de parâmetros conhecidos. Contudo, isso ocorre porque uma complexa operação psicológica oferece uma sensação falsa de que o contato visual preencheria o que é na realidade uma incógnita e que, provavelmente, não vai simplesmente esgotar-se na imagem, pois é através desse esquema psicológico que temos a necessidade de reproduzir as imagens que nos dão prazer.

A exacerbação da predominância das imagens, a velocidade das informações e da tecnologia, sobre todos os aspectos da vida e do corpo, foi acarretada com a pós-modernidade, em que os programas e imagens da TV encurtam as distâncias e relativizam o tempo, dando a sensação de que o mais longínquo país pode estar ao lado, é a era do espaço virtual provocada pelo pós-modernismo.

Cria-se assim, o espaço de manipulação do imaginário coletivo, porque as emissoras de televisão, não só transmitem aquilo que o telespectador pensa, mas, sobretudo, acaba por interferir no seu padrão de escolhas, criando novos parâmetros de comportamentos, lançando modas e linguagens diferentes.

1.5 Vídeo

Na década de 1840, segundo Armes (1999), acontece um progresso tecnológico significativo na reprodução e transmissão do som: o telégrafo elétrico, o telefone e no final do século a transmissão sem fio. Estes foram acontecimentos sequenciais que vieram a convergir para a genealogia do vídeo: “A reprodução do som tem precedido consistentemente a reprodução de imagens, e os meios sonoros têm moldado constantemente o desenvolvimento subsequente dos meios visuais” (Armes, 1999: 20).

Sabe-se contudo que o vídeo surgiu “videotape” no contexto da popularização da televisão, nos idos da década de 1950. Veio para solucionar determinados problemas característicos das transmissões “em direto” que não se mostravam apropriadas para cobrir todo território americano simultaneamente, tendo em vista as diferenças de fusos horários. Adicionalmente, o videotape permitiria ainda uma emissão mais limpa e isenta das gafes que tanto caracterizam as transmissões em direto.

Com o desenvolvimento da fita magnética de som e imagem, em 1955, para gravação de imagens eletrônicas, surgiu um novo formato de audiovisual. Em Novembro de 1956 a emissora americana CBS utilizou o recurso de videotape pela primeira vez em suas transmissões (Pizzotti, 2003). Esta tecnologia utilizava fita de duas polegadas de largura, pesava cerca de oito quilos e permitia até uma hora de gravação (Moura e Burini, 2010).

No século XIX, a comunicação de longa distância viria a sofrer mudanças importantes com o advento dos meios de transmissão sonora elétrica. Reduzir distância e diminuir o tempo exigido para transações comerciais, foi uma alternativa proveitosa que o telefone e a radiotelegrafia ofereceram à comunicação impressa da informação. A transferência para o armazenamento eletrônico de sons e imagens foi um marco para os modos de informações tradicionais baseados na impressão (Armes, 1999).

De forma simplificada, pode-se dizer que os desenvolvimentos no campo da reprodução de imagens e som conduziram ao surgimento do vídeo enquanto meio audiovisual. Armes (1999) destaca que foi após a Segunda Guerra Mundial que o vídeo brotou como um subproduto do rádio e da teledifusão, e explica a percepção indissociada entre som e imagem incluindo as contribuições particulares da fita de som magnética:

Quando consideramos o vídeo não basta mostrar como ele reproduz os sistemas de imagem-som desenvolvidos pelo cinema e pela televisão. Devemos também lembrar que ele adota um processo de gravação análogo à fita de som magnética, cuja gama de aplicações e potencial de produção refletem de modo integral. As possibilidades plenas do novo meio vídeo só podem, portanto, ser adequadamente entendidas se rejeitarmos as limitações da costumeira linha de abordagem cinema-televisão-vídeo e considerarmos o vídeo dentro da história global da reprodução de som e imagem que ressalta as interligações entre os vários sistemas. (Armes, 1999: 21)

Aliás, a história do vídeo-arte desde sempre associou músicas com imagens. Os processadores de imagens têm o mesmo princípio de funcionamento do sintetizador de música eletrônica: “assim como, instrumentos e vocalistas são registados separadamente e depois misturados eletronicamente, às imagens de vídeo são também mixadas no quadro através de técnicas de pós-produção” (Machado, 2001). Hoje, filmes e videoclips tornaram-se acessíveis também no ambiente doméstico pela facilidade e disponibilidade dos aparelhos de vídeo colocados no processo de comercialização (Armes, 1999).

Assim, textos, reportagens escritas, partituras musicais, etc., ficam para trás, pela gravação direta: de dramas, noticiários, entrevistas e atuações musicais. É chegada uma fase em que imagens e sons passam a substituir as formas existentes, como por exemplo a via impressa, principalmente pela capacidade que as gravações têm de armazenamento na forma eletrônica e de recuperação instantânea. Este novo meio de registro, através das fitas eletromagnéticas, consta em obras individuais, precisamente da mesma forma que os meios do século XIX (fotografias, filmes e discos específicos) (Armes, 1999).

Não obstante, o vídeo também possui um leque maior de aplicações, em função da fácil acessibilidade aos equipamentos de produção e reprodução. Na mesma obra, Armes comenta que o vídeo não é preso às limitações do cinema ou do uso doméstico, uma fita de vídeo pode percorrer em indefinidas instalações: uma galeria de arte, ser parte de uma performance artística, pode dar inspirações a situações institucionais e educacionais. Apesar da versatilidade e da ampla gama de aplicações, Armes (1999) menciona ocasionais obstáculos em descrever a história do vídeo enquanto meio criativo, dado que sua aplicação nos sistemas de teledifusão passa praticamente despercebida. Ademais, no que concerne a obra em vídeo propriamente dita, ela está em grande parte restrita a produções de baixo impacto na audiência de massa, como aquelas limitadas a festivais de vídeo, sessões em centros culturais e exposições isoladas em canais de TV educativos.

Entretanto qualquer tentativa de relato sobre o advento do vídeo, no contexto da criação artística, não pode abster-se de citar a videoarte e o videoclipe.

A videoarte surgiu como um segmento do movimento da contracultura que aliava arte e tecnologia como forma de expressão, de início claramente dirigida para uma crítica às formas de produção televisiva.

Em 1959, Wolf Vostell, artista alemão idealizador do *Happening*³ e do princípio artístico *de-collage*⁴, apresentou na cidade de Colonia uma exposição de conteúdos da televisão com as imagens deliberadamente distorcidas. Foi o primeiro a utilizar aparelhos de TV reais incorporados na sua obra. Poucos anos depois, o músico e eletrônico coreano Nam June Paik, durante a visita do Papa Paulo VI à cidade de Nova York, em 1965, gravou imagens das ruas de NY a partir de um taxi, utilizando uma Portapack - primeira câmera portátil - da Sony. A intenção de Paik era captar uma realidade subjetiva do evento, independente das gravações da Televisão (URL 6).

Wolf Vostell e Nam June Paik são portanto reconhecidos como os precursores da videoarte. Esta forma de expressão artística que emergiu em fins da década de 1950 em contraponto ao modelo de veiculação televisiva, e que vem acompanhando e absorvendo os novos formatos surgidos, aí inclusos desde a infografia aos atuais recursos de multimídia. Em grande medida, uma outra modalidade de criação em vídeo, o videoclipe, é hoje fortemente influenciado por determinados preceitos de criação típicos da videoarte.

Os videoclipes não são necessariamente vídeos musicais mas, na acepção do termo, vídeos de curta duração e, neste sentido, podem incluir os vídeos publicitários. Mas, de fato, a sua forma mais conhecida é o chamado vídeo clipe musical que iniciou na década de 60 com os Beatles na televisão. Quanto ao formato da narrativa, o videoclipe tem antecedentes no cinema de vanguarda da década de 1920, como por exemplo as obras de Dziga Vertov em *O Homem com a Câmera*, e Walther Ruttmann com *Berlim: Sinfonia da Metrópole*. Estas realizações já naquela época, caracterizadas por uma articulação peculiar entre montagem, música e efeitos, guardam grandes semelhanças com a estética do videoclipe. (URL 8).

³ O termo *happening*, criado no fim dos anos 1950 por Allan Kaprow, designa uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o interagir com o artista. (URL 7)

⁴ O *de-collage* foi um termo criado por Vostell para definir o princípio teórico de sua arte que sintetizava a dialética destrutiva/criativa da epistemologia ocidental. (Kristine Stiles, apud <http://www.no-art.info/vostell/bio-en.html>)

Por outro lado, na visão de Machado (2005), o conceito inicial de videoclipe, construído a partir da imagem dos astros da música *pop* como figuras centrais da realização, vem sendo gradativamente substituído por outro em que há “uma tendência mais ou menos generalizada no sentido de minimizar a presença física dos intérpretes na cena, em troca de um maior liberdade de manejo plástico do quadro” (Machado, 2005: 176). Associada a esta nova tendência, as convenções do formato publicitário e cinematográfico que inspiraram os primeiros momentos do videoclipe foram abolidas na atualidade, dando lugar a técnicas desconstrutivas nos melhores moldes da videoarte:

Em lugar da competência profissional ou da mera demonstração de um bom aprendizado das regras do feudo audiovisual, agora presenciamos o retorno a um primitivismo deliberado, à imagem ‘suja’, mal iluminada, mal ajustada, mal focada e granulada, o corte na rebarba, a câmera sem estabilidade e sacudida por verdadeiros terremotos, todas as regras mandadas para o vinagre e todo visível reduzido a manchas disformes, deselegantes, gritantes, inquietantes. (Machado, 2005: 177)

Portanto, o vídeo de uma forma geral tem a capacidade de juntar o cinema doméstico e a narrativa ficcional, o registro factual histórico, o experimento visual, o circuito educacional com recursos audiovisuais e a exploração de vanguarda de tempo e espaço (Armes, 1999). Segundo Caramella *et al.* (2009), o vídeo está presente também de forma marcante nos procedimentos criativos da arte contemporânea: as instalações, a performance multimídia, a música, a dança, o teatro, a hipermídia, o design, a computação gráfica, os ambientes imersivos, as redes telemáticas, a telepresença, etc. “[...] o vídeo adquire hoje a capacidade de compartilhamento nas mais diversas manifestações e práticas. Ele torna-se muito mais um circuito de linguagem, um canal de comunicação e de conexões em constante redimensionamento” (Caramella *et al.*, 2009:153).

1.6 Internet

O advento da internet na forma como hoje a conhecemos tem antecedentes nos projetos militares norte-americanos na época da guerra fria. Em 1969, a ARPA (Advanced Research Projects Agency), financiada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, realizou um experimento que consistia na conexão, através de linhas telefônicas, de um computador situado na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, a outro computador no Stanford Research Institute, em Stanford. Em 1970, a Universidade da Califórnia e a Universidade de Utah também viriam a integrar esta rede, então denominada ARPAnet (Barbosa, 2005).

A parte da tecnologia em si, no que diz respeito à cultura política da internet, vale destacar no âmbito dos trabalhos dos primeiros idealizadores da internet, espalhados por vários centros de pesquisas e a desenvolver a própria *Internet*, que eles utilizavam a mesma rede, objeto da pesquisa, nas comunicações de trabalho para aperfeiçoá-la, isto é:

[...] os engenheiros informáticos que conceberam a rede apropriaram-se imediatamente dela para sua própria comunicação interna, o que lhes permitiam impor, mesmo que não intencionalmente, seus próprios métodos, seu próprio comportamento como norma de referência para os futuros usuários. [...] durante muito tempo os usuários da rede foram em primeiro lugar, os que trabalhavam para seu funcionamento, (Mounier, 2002:40).

A ARPAnet, pela sua própria origem institucional, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos, estava restrita a um círculo fechado de usuários, muito embora poder-se-ia dizer em relação igualitária entre os mesmos. A concepção de uma rede disponível para os milhares de usuários espalhados pelas restantes universidades americanas viria a ser possibilitada apenas com o advento do sistema Unix⁵. O sistema Unix foi desenvolvido paralelamente à ARPAnet, em 1969, pela Bell, laboratório de pesquisa pertencente a operadora de telefonia norte-americana AT&T, para atender o quadro de informatização de suas centrais telefônicas. Posteriormente, o sistema foi disponibilizado para diversas universidades norte-americanas, nomeadamente aquelas

⁵ O sistema Unix é um sistema operacional, multitarefas e multiutilizador, o que significa que permite executar uma ou mais tarefas ou processos simultaneamente e independentemente. O Unix possibilita que vários usuários usem um mesmo computador simultaneamente, geralmente por meio de terminais. (URL 9)

não participantes do projeto ARPAnet. Os estudantes de diversos departamentos de informática das universidades americanas, usuários do sistema Unix, desenvolveram uma rede de intercâmbio de informações que contribuiu para popularidade da *Internet*: O sistema Usenet (Mounier, 2002).

Ainda em 1970, o engenheiro Ray Tomlinson da BBN, empresa ligada à ARPAnet criou o correio eletrônico, revolucionando as formas de comunicação escrita e oral à distância. O estabelecimento do padrão de tráfego de dados entre computadores, o Transmission Control Protocol/Internet Protocol – TCP/IP, forneceu as bases da *Internet* conforme praticada nos dias atuais (Barbosa, 2005).

Nos anos subsequentes diversas outras redes de comunicação surgiram, tais como: a UUCP (1976), desenvolvida e distribuída pelo laboratório da AT&T, uma coleção de programas para intercomunicação de sistemas Unix; a USENET⁶ (1979), formando grupos de discussão e partilha de informações; a rede acadêmica BITNET (1980), da cidade universitária de Nova York com conexão à Yale que disponibilizava sistema de correio eletrônico e publicação de artigos. Em 1981 a NSF – National Science Foundation criou a sua própria rede, a CSNET – Computer Science Network, com o objetivo de conectar todos os laboratórios de informática dos Estados Unidos que não possuíam acesso à ARPAnet. Posteriormente, em 1986, a CSNET foi renomeada como NSFNET. Finalmente em 1990 o Departamento de Defesa norte-americano extinguiu a ARPAnet e passou a utilizar a rede da NSFNET, nascendo então a *Internet* (Pinho, 2003).

Também em 1990, o engenheiro inglês Tim Bernes-Lee juntamente com Robert Cailliau desenvolveram, a partir do laboratório Europeu de Física de Partículas (CERN) localizado em Genebra/Suíça, o primeiro navegador (browser) o qual denominaram World Wide Web (www). O www foi concebido como um navegador de interface gráfica com modo livre de edição e criação de links, ele permitia baixar e exibir imagens vinculadas, diagramas, animações e filmes sonoros dando dinamismo aos sites (URL 11). Desde então, surgiram outros navegadores como, o Internet Explorer da Microsoft e o Netscape Navigator facilitando a navegação pela *Internet*.

Com a abertura da internet ao uso comercial, a partir de 1991, verifica-se um crescimento estrondoso da rede mundial de computadores. Também os meios de

⁶ **Usenet** (do inglês *Unix User Network*) é um meio de comunicação onde usuários postam mensagens de texto (chamadas de "artigos") em fóruns que são agrupados por assunto (chamados de *newsgroups* ou *grupos de notícias*). Ao contrário das mensagens de e-mail, que são transmitidas quase que diretamente do remetente para o destinatário, os artigos postados nos newsgroups são retransmitidos através de uma extensa rede de servidores interligados. (URL 10)

comunicação, e instituições públicas descobrem a internet. O fato é que já em 1994 era possível observar páginas de emissora de rádio, shoppings centers, pizzarias, bancos, além de sites institucionais e pessoais convivendo ecleticamente na rede das redes.

O advento da internet possibilitou a expressão e sociabilização através de ferramentas de comunicação mediada pelo computador, surgindo assim as redes sociais. No entanto, diferentemente de outras redes sociais, num ambiente da internet trabalha-se com representações dos atores sociais ou com ambientes individualizados do ciberespaço⁷ (e.g. weblog, fotolog, twiter, Orkut, Facebook). Além disso, a comunicação via internet permite manter laços sociais fortes independente de grandes distâncias, graças as ferramentas como skype, os messengers, e-mail e chats. A migração é um outro fator da interação feita pelo o computador, podendo assim, misturar-se entre as diversas plataformas de comunicação, como numa rede de blogs e também entre ferramentas, por exemplo, Orkut e blogs. A interatividade proporcionada pelo computador é um fator determinante para manutenção das redes sociais na *Internet* (Recuero, 2009):

A interação mediada pelo computador é também geradora e mantenedora de relações complexas e de tipos de valores que constroem e mantêm as redes sociais na Internet. Mas mais do que isso, a interação mediada pelo computador é geradora de relações sociais que, por sua vez, vão gerar laços sociais. O conjunto das interações sociais forma relações sociais (Recuero, 2009:36).

Segundo Pégola (2004), os avanços em transmissão digital abram um vasto horizonte para distribuição de produtos audiovisuais, onde a internet por sua grande capacidade de adaptação às necessidades dos usuários, se tornou um eficiente veículo para distribuição de filmes e vídeos:

Uma grande parte dos vídeos disponibilizados na Internet utilizam uma tecnologia chamada *streaming*, que é uma forma de transmitir áudio e/ou vídeo através da Internet ou de qualquer outra rede. Essa ferramenta permite que o vídeo possa ser assistido sem precisar aguardar o *download* completo do arquivo. Isso permite, entre outras coisas, transmissão ao vivo de rádio e TV através da Internet (Pégola, 2004: 15).

⁷ **Ciberespaço** é um espaço de comunicação em que não é necessária a presença física do homem para constituir a comunicação como fonte de relacionamento, dando ênfase ao ato da imaginação, necessária para a criação de uma imagem anônima, que terá comunhão com os demais. (URL 12)

Além disso, com a tecnologia de banda larga, características como a interatividade, melhor qualidade de som e imagem permitem um leque de escolhas adicionais ao espectador. Opções quanto à duração, personagens, ângulos de câmara, sexo do protagonista, etc., já se encontram disponíveis, por exemplo, em determinados jogos para computador (Pérgola, 2004).

Este é um processo multimídia, que em última análise consiste na integração de formas de comunicação dada por programas e sistemas, entre o homem e o computador, através de múltiplas modalidades de mídia: textos, gráficos, imagens, audio, vídeos, animações. Esta característica possibilita uma melhor visualização nos processos das imagens, dá maior ênfase nas representações gráficas, e permite o acesso da informação de forma não-linear. Muito embora seja correto afirmar que os CDs, TVs interativas, vídeo-games, DVDs, aparelhos celulares são considerados ambientes multimídia, sabe-se que a web é o maior meio multimídia conhecido, uma vez que proporciona seus usuários criar, manipular, armazenar e fazer pesquisa.

Hoje, a *Internet* surge hegemonicamente no segmento de comunicação, enquanto ferramenta de disseminação de imagens. Por sua abrangência permite um vasto intercâmbio entre as culturas do mundo globalizado, assim, proporcionando uma integração através das suas redes e ferramentas, independentemente de tempo e espaço. Tudo isto possibilitado pelo surgimento acelerado de provedores de acesso e portais de serviços on-line.

Portanto, é digno de nota o impacto causado pela *Internet* na cultura contemporânea. Conforme Pellegrini *et al.* (2010), isto ocorreu sobretudo após o advento da banda larga, com transmissão de dados e comunicação em alta velocidade, permitindo rápido acesso a sons, imagens e outros recursos em geral. Nesse contexto dos produtos audiovisuais, hoje proporcionado pela *Internet*, importa mencionar o YouTube⁸ como uma das ferramentas mais utilizadas. O *YouTube* deu possibilidade a qualquer um dos seus usuários a desenvolver seus próprios trabalhos em vídeos e veiculá-los na *Internet*, conduzindo a uma nova fonte de discurso. A diversidade de recursos fornecidos pelo YouTube popularizou o vídeo como uma importante mídia do universo da *Internet*:

⁸ O **YouTube** é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em Fevereiro de 2005 por três pioneiros do PayPal um famoso site da Internet ligado a gerenciamento de transferência de fundos. (Pellegrini *et al.*, 2010)

O YouTube é um serviço online de vídeos que permite a seus usuários carregá-los, compartilhá-los, produzi-los e publicá-los em formato digital através de web sites, aparelhos móveis, blogs e e-mails. É possível também participar de comunidades e canais, em que seus usuários podem se inscrever e obter vídeos de seu interesse. Através de programas específicos para o YouTube, pode-se fazer download de vídeos para o computador, utilizando-os como se desejar (Pellegrini *et al.*, 2010: 3).

O recurso digital aplicado às diversas mídias existentes, como rádio, cinema, Tv, vídeo, etc., amplificou as possibilidades de manipulação de imagens e sons. Por outro lado, o advento do computador também proporcionou capacidades adicionais que conduziram ao surgimento de ambientes multimídia. No entanto, a *Internet* permitiu a disseminação de informações e criações, não só institucionais, mas também particulares, produzindo um intercâmbio massificado de culturas, sem precedentes na história humana. A manipulação de informações geradas, sejam elas domésticas ou profissionais, associada à inconsistência das normas de uso da *Internet*, é um tema relevante e ainda carente de tratamento adequado. Por hora, resta a necessidade de estudos, por parte de especialistas, que sigam ao encontro desta nova forma de discurso.



CAPÍTULO - II

ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD). DISCURSO, COGNIÇÃO E SOCIEDADE

O objeto de estudo da presente dissertação de mestrado, em que foi feita uma releitura do documentário *Bowling for Columbine*, engloba reflexões sobre até que ponto a sociedade norte americana é direcionada e condicionada pelo poder estatal, na medida em que expõe o uso de armas de fogo enquanto auto defesa individual, e as implicações que daí decorrem e revertem contra a própria sociedade.

Em linhas gerais, este documentário é claro ao abordar as relações de poder e o medo imposto aos cidadãos como se fosse sempre necessário defender-se de algo, daí ao uso permitido e exacerbado de armas naquela sociedade em nome da proteção sem, no entanto, saberem do que na verdade estão a se defender. Trata-se portanto de uma obra que explora e denuncia o uso abusivo do discurso e o quão nefasto e perigoso isto pode se tornar em um ambiente político, social e histórico específico. Resta ainda descobrir até que ponto a obra, sua realização e veiculação também não está imersa neste contexto e o papel da visão crítica individual de cada expectador no processo.

Nesse sentido, este Capítulo II busca discutir acerca das práticas de comunicação como formas de ação no mundo e não apenas como modos de representação. Para tanto, é importante assinalar que as investigações na área da comunicação, que abordam produção, veiculação, reprodução e ambiente social em que o ato de comunicar ocorre, vêm sendo tratadas através dos estudos no campo da *Análise Crítica do Discurso* (ACD).

2.1 Análise Crítica do Discurso (ACD)

A *Análise Crítica do Discurso* está focalizada na análise da linguagem em diversos estudos da área do conhecimento. Seu campo de pesquisa visa os aspectos linguísticos, políticos e sociológicos que enfatizam os discursos. Assim, o discurso sobretudo como prática social é consenso nos estudos contemporâneos desenvolvidos por um grande número de pesquisadores no âmbito desta temática.

Segundo van Dijk (1999), a ACD tem antecedentes nos desenvolvimentos “críticos” da psicologia e das ciências sociais que surgiram como uma reação contra os paradigmas formais, então dominantes nos anos de 1960 e 1970, frequentemente afastados da abordagem social. Ao inserir a componente social nos estudos sobre o discurso, a ACD enfatiza primordialmente a forma como o abuso do poder, o domínio e a desigualdade são praticados, reproduzidos, e combatidos ocasionalmente, por textos e discursos no contexto social e político. Neste sentido, está claramente a serviço da resistência contra a desigualdade social, dirigida a contribuir para dotar de poder a quem carece dele, em uma perspectiva de justiça social:

En ACD el enfoque es sobre relaciones de poder, o más bien sobre el abuso de poder o dominación entre grupos sociales. El ACD tiene las mismas raíces que la psicología social crítica: un movimiento en contra de los métodos, teorías, análisis de la ciencia de contextualizada de sus condiciones y consecuencias sociales y políticas. En ACD nos interesa cómo la dominación social se (re)produce. (van Dijk, 2001: 2)

A perspectiva da *Análise Crítica do Discurso* (ACD) requer uma aproximação funcional que vai mais além dos limites da frase, da ação e da interação que tenta explicar o uso da linguagem e também do discurso em termos de estruturas, processos e acontecimentos sociais, políticos, culturais e históricos mais amplos. O uso da linguagem, os discursos e a comunicação entre pessoas possuem dimensões intrinsecamente cognitivas, emocionais, sociais, culturais e históricas. Interiorizando formalmente dentro do mais vasto contexto teórico dos desenvolvimentos multidisciplinares (van Dijk:1999).

Seguindo esta mesma linha, na opinião de Wodak (2004), a ACD pretende investigar criticamente como a desigualdade social é exposta, sinalizada, constituída, legitimada, e assim por diante, através do uso da linguagem (ou no discurso). Assim, a

ACD destina-se a estudar a linguagem como prática social e o contexto é considerado o foco principal. É um tipo de análise que visa a relação que existe entre a linguagem e o poder. Nesse parâmetro, a linguagem é uma via de força e domínio social, favorecendo para legitimar as relações de poder constituídas através das instituições.

Isto está em linha com a visão de Fairclough (1992). Para este autor, na análise de discurso é fundamental uma concepção tridimensional para reunir a três tradições analíticas do discurso: a tradição de análise textual, própria da linguística; a tradição macrosociológica de análise da prática social em relação as estruturas sociais; e a tradição interpretativa ou microsociológica que incluem a prática social como algo que as pessoas concebem baseadas no senso comum. Essa concepção tridimensional pode ser melhor compreendida através da figura, em que cada uma das dimensões possui elementos particulares a serem considerados:

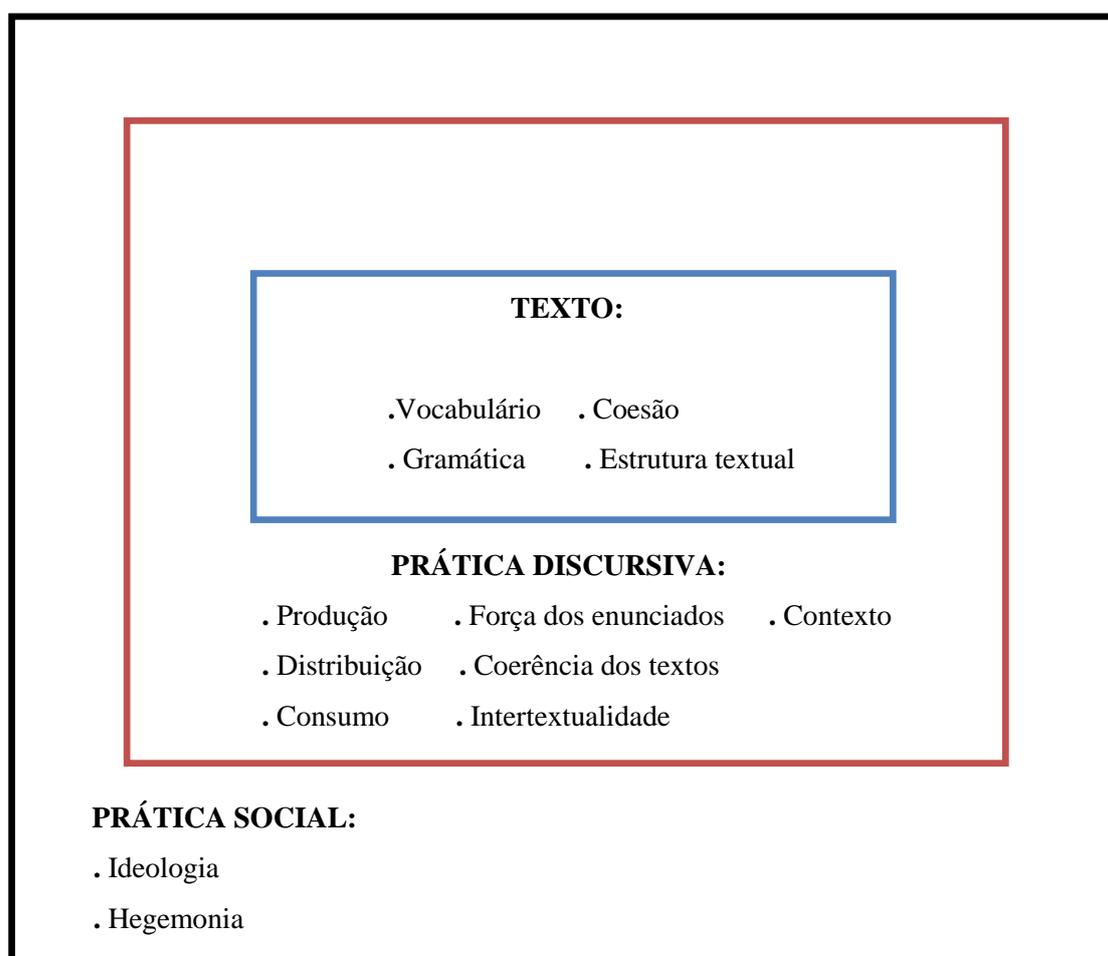


Figura 4: Concepção tridimensional do discurso, por Norman Fairclough. Adaptado de Fairclough (1992: 101).

Num trabalho subsequente, Flairclough (2001) acrescenta que a ACD é a análise das relações dialéticas⁹ entre os discursos, incluindo a linguagem, como também, diferentes formas de semiose,¹⁰ por exemplo, linguagem corporal ou imagens visuais, e outros elementos das práticas sociais. Na sua abordagem, ele enfatiza uma preocupação em particular com as mudanças radicais que estão ocorrendo na vida social contemporânea, na forma como o discurso figura dentro dos processos de mudanças, e com as mudanças na relação entre semiose e outros elementos sociais dentro das redes de práticas. Aborda que o papel do discurso nas práticas sociais não pode ser tomado como garantido, ele tem que ser estabelecido através da análise. E o discurso pode ser mais ou menos importante e marcante em uma prática ou conjunto de práticas do que em outro, e pode mudar em importância ao longo do tempo.

De fato, o ato de comunicar não está restrito apenas à simples forma de produção e troca de signos desenvolvidos pelos indivíduos, há, na verdade, segundo Girardi Júnior (2006) uma construção de fronteiras de sentido trabalhadas pelos poderes simbólicos, socialmente instituídos ou imaginados pelo consciente geral como poder:

“As palavras que usamos definem nosso mundo, no sentido original do termo, ‘criando uma fronteira, um limite’ [...] as vozes dos humanos são os instrumentos constitutivos sobre os quais se funda, em última instância, a orquestração da sociedade. Como personagens sociais e agentes, os humanos ‘inventam’ e estruturam a maneira como querem viver, mas também estão sujeitos às suas próprias criações [...]” (Mey, apud. Girardi Júnior, 2006: 128)

A construção social de várias culturas consta pelo seu sistema simbólico. Sua subsistência é através da interiorização da cultura que é essencial para o desenvolvimento de uma sociedade inconfundível, visível, clara, etc. Por isso, as reproduções de relações de mundo estão interligadas com a interiorização da cultura dominante, onde forma-se a imposição legítima e dissimulada pela expressão simbólica através dos atos praticados pela cultura dominante. As posições simbólicas tem sua origem através de práticas passadas pelos agentes sociais na forma pela qual vêem e observam o mundo, assim, incorporando os novos sentidos de suas ações e representações:

⁹ **Dialética** na acepção moderna, conforme Konder (1987), significando “o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação”.

¹⁰ **Semiose** é a denominação do processo de fluxo de informações entre os sistemas (vivos e não vivos), que implicam uma ação de signos, provocando respostas nos sistemas. (Souza, 2001:109)

A Sociologia chama a atenção para o fato de que não é a palavra que age, nem a pessoa, permutável que a pronuncia, mas a instituição. Ela mostra as condições objetivas que devem ser reunidas para que a eficácia de tal ou tal prática social seja exercida. Mas ela não pode parar por aí. Ela não deve esquecer que, para que isso funcione, é preciso que o ator acredite que ele se encontra no princípio da eficácia da ação. (Bourdieu apud Girardi Júnior, 2006: 132)

Para van Dijk (1999), a ACD proporciona análises detalhadas e sistemáticas das estruturas e estratégias de texto e fala, e de suas relações com os contextos sociais e políticos. Como também, referencia o resumo de como segue os princípios básicos da ACD citado por Fairclough e Wodak:

1. A ACD trata de problemas sociais.
2. As relações de poder são discursivas.
3. O discurso constitui a sociedade e a cultura.
4. O discurso faz um trabalho ideológico.
5. O discurso é histórico.
6. A ligação entre o texto e a sociedade é mediata.
7. A análise do discurso é interpretativa e explicativa.
8. O discurso é uma forma de ação social.

Portanto, a ACD busca despertar, conscientizar os cidadãos sobre o quanto frequentemente não são esclarecidos, despertados para seus próprios interesses e necessidades. Assim, ela não só explica e descreve, ela se projeta como condutora para que as pessoas tenham ação diante dos discursos recebidos e expressados na sociedade, principalmente por valores ideológicos, atitudes e conhecimentos. Seu foco está nos contextos discursivos de situações sociais, que contribuem no controle ilegítimo da mente, em outras palavras manipulação.

Neste contexto, de acordo com van Dijk (2001), é pela via da *Análise Crítica do Discurso* (ACD), que se pode analisar com maior discernimento a questão da manipulação pelo poder, articulando-se os três vértices do triângulo que forma a ACD: discurso, cognição e sociedade.

2.2 Discurso, Cognição e Sociedade

Os cidadãos na sua vida de rotina tendem a utilizar um *discurso* mais ativo quando dirigido para as pessoas da sua convivência diária, seus familiares, amigos, pessoas que participam do seu quotidiano, por outro lado, tendo uma postura passiva quando se trata da interpretação dos discursos midiáticos. Para van Dijk (1999) em algumas situações as pessoas comuns são alvos mais ou menos passivas dos textos ou das falas (como por exemplo: de seus chefes e professores, autoridades, etc.), através dos quais lhes é anunciado o que devem fazer ou não, e em que podem acreditar ou não. Entretanto, os membros dos grupos sociais ou de instituições têm mais poder de acesso a um ou mais tipos de *discurso* público, e de controle sobre eles.

[...] virtualmente todos los niveles de la estructura del texto y del habla pueden en principio ser más o menos controlados por hablantes poderosos, y puede abusarse de dicho poder en detrimento de otros participantes. Debería subrayarse, sin embargo, que el habla y el texto no asumen o envuelven directamente en todas las ocasiones la totalidad de las relaciones de poder entre grupos: el contexto siempre puede interferir, reforzar, o por el contrario transformar, tales relaciones [...] El control del texto y del contexto es el primer tipo de poder asentado en el discurso. (van Dijk, 1999:27-28)

Também Flairclough (2001) abordou as variações dos discursos entre segmentos sociais distintos; como ainda dentro de cada segmento ou representação social em particular, consoante o posicionamento dos atores sociais envolvidos:

Discourses are diverse representations of social life which are inherently positioned - differently positioned social actors 'see' and represent social life in different ways, different discourses. For instance, the lives of poor and disadvantaged people are represented through different discourses in the social practices of government, politics, medicine, and social science, and through different discourses within each of these practices corresponding to different positions of social actors. Finally, discourse as part of ways of being constitutes styles - for instance the styles of business managers, or political leaders. (Flairclough, 2001:2)

Portanto, o *discurso* é sim uma via de poder. Ademais, o poder de determinados grupos sobre toda a *sociedade*, ou sobre distintas classes da mesma, depende da sua capacidade de moldar práticas discursivas e ordens de *discurso*. Não obstante, e até por isso, Wodak (2004) ressalta que a ACD não está voltada somente para o poder e pelo

seu controle, mas também para a intertextualidade e a recontextualização dos discursos que disputam entre si:

O poder envolve relações de diferença, particularmente os efeitos dessas diferenças nas estruturas sociais. A unidade permanente entre a linguagem e outras questões sociais garante que a linguagem esteja entrelaçada com o poder social de várias maneiras: a linguagem classifica o poder, expressa poder, e está presente onde há disputa e desafio ao poder. O poder não surge da linguagem, mas a linguagem pode ser usada para desafiar o poder, subvertê-lo, e alterar sua distribuição a curto e longo prazo. A linguagem constitui um meio articulado com precisão para construir diferenças de poder nas estruturas sociais hierárquicas. (Wodak, 2004:237)

Portanto, o *discurso* tem um papel fundamental na interação e constituição das relações sociais entre grupos, mais do que isto, ele é crucial para a expressão e reprodução das cognições sociais, quais sejam, o conhecimento, as ideologias, normas e valores compartilhados pelos membros do grupo. Neste sentido, a *cognição* compartilhada dos membros sociais determina o elo entre o *discurso* e a *sociedade*, visto que tudo se relaciona pelo nosso conhecimento, principalmente tudo aquilo que adquirimos nos meios em que estamos absorvidos enquanto elementos de grupos, (van Dijk, 2001).

As ideologias, por exemplo, têm muitas funções cognitivas e sociais. De acordo com van Dijk (2005), elas organizam e fundamentam representações sociais compartilhadas por membros de grupos ideológicos; são também, a base dos discursos e outras práticas sociais dos membros de grupos sociais dentro do próprio grupo; permitem aos membros organizarem, coordenarem suas ações e interações com objetivos, metas e interesses do grupo em sua totalidade; além do que, são parte integrante da interface sociocognitiva estabelecida entre, de um lado, as estruturas sociais de grupo e, de outro, seus discursos e outras práticas sociais.

Así, algunas ideologías pueden funcionar para legitimar la dominación, pero también para articular la resistencia en las relaciones de poder, como es el caso de las ideologías feministas o las pacifistas. Otras ideologías funcionan como la base de 'pautas' de conducta profesional –por ejemplo para periodistas o científicos. (van Dijk, 2005:12)

Wodak (2004) aborda os estudos de van Leeuwen que estão ligados à produção cinemática, televisiva; como também, a linguística *hallidayana*, onde os principais

tópicos envolvem a entonação de *disc jockeys*, apresentadores de jornais, a linguagem de entrevistas televisivas, reportagens jornalísticas e, atualmente, a semiótica da comunicação visual e da música. Dois tipos de relações entre discursos e práticas sociais são especificados por van Leeuwen: o discurso por si próprio como prática social, ou seja, discurso como uma forma de ação, como atos que as pessoas fazem umas com as outras ou para as outras; e também o discurso no sentido *foucautiano*, o discurso como uma maneira de representar as práticas sociais como formas de conhecimento, como os fatos que os indivíduos falam sobre as práticas sociais:

A “análise crítica do discurso”, segundo van Leeuwen, “está, ou deveria estar, interessada nesses dois aspectos, no discurso como o instrumento de poder e controle, assim como no discurso como o instrumento de construção social da realidade”. (Wodak, 2004:234)

No que diz respeito aos processos cognitivos de alguns discursos ideológicos de cunho dominativo e manipulativo, é de se ressaltar que este tipo de violência simbólica pode ser exercida por diferentes instituições numa sociedade, tais como o Estado, a mídia, grupos sociais e políticos, autoridades, etc.; apesar de muitas destas instituições, ou a totalidade delas, considerarem-se ou auto proclamarem-se neutras. Wodak (2004:231), por exemplo, menciona que “as instituições midiáticas costumam se considerar neutras porque acreditam que dão espaço para o discurso público, refletem os estados de coisas de forma desinteressada, e expressam as percepções e os argumentos dos jornalistas”. O interesse da ACD deve estar assim voltado para estudar como os modelos linguísticos são usados nas diversas formas de expressões e manipulações desenvolvidos pelo poder.

A cognição e a interação social estão juntamente relacionadas no mundo global, assim como os atores e as ações estão intimamente ligadas ao discurso. Tendo em vista a grande importância que a comunicação, o texto, a fala e a linguagem desempenham na sociedade enquanto meios de representação do discurso, é importante lembrar a existência das práticas não verbais, como, imagens, gestos, gráficos, fotografias, sons, etc., que são características do discurso audiovisual.

2.3 Discurso no Audiovisual

Discursos incluem representações de como as coisas são e têm sido, assim como imaginários de representações de como as coisas podem ou poderiam ou deveriam ser. Uma ordem do discurso é uma estruturação social da diferença semiótica, isto é, um determinado ordenamento social das relações entre as várias maneiras de fazer sentido, portanto, diferente do discurso e dos gêneros e estilos. Um aspecto deste ordenamento é o domínio: algumas formas de construção de significados são dominantes, ou estão na “moda” em uma determinada ordem do discurso, outras são marginais, ou de oposição, ou ainda alternativas (Flairclough, 2001).

Flairclough (2005) menciona que o termo “discurso” assume várias conotações dentro do vasto campo de estudos de análise de discurso, porém destaca dois sentidos de relevância particular: a) o “discurso” como uma categoria para designar formas específicas de representações próprias de cada aspecto da vida social em si (como por exemplo as diversidades dos discursos políticos que representam problemas de desigualdade, pobreza, exclusão, etc., de maneiras diferentes); b) o “discurso” dentro de um sentido abstracto, como uma categoria que designa a generalidade dos elementos semióticos da vida social (linguagem, semiose visual, linguagem corporal, etc.).

Sem entrar no mérito da questão da importância de uma ou outra conotação dadas acima por Flairclough, este item do presente capítulo, ao abordar o *discurso audiovisual*, trata exatamente da segunda categoria, qual seja o discurso sob a ótica da semiótica¹¹. Neste contexto, Fachine (2005) menciona que a produção de sentidos nos meios audiovisuais implica forçosamente na execução articulada das linguagens. Assumindo-se que tais linguagens consistem nos componentes dos diversos sistemas semióticos, como também diferentes mídias, assim colocados e integrados num mesmo texto ou numa única sequência. Consequentemente, a montagem em si mesma pode ser entendida como um elemento expressivo, construída sob o conceito de “simultaneidade”.

Na narrativa cinematográfica os dois principais elementos semióticos que podem ser distinguidos seriam o som e a imagem, embora algumas realizações cinematográficas, em especial as não ficcionais se utilizem de outros elementos. O documentário *Bowling for Columbine*, por exemplo, é rico ao utilizar uma diversidade

¹¹ Semiótica é ciência dos signos e dos processos significativos – (semiose) - uma das definições de Peirce , ‘semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de semiose possível’ (Peirce apud Noth, 2003: 66)

de representação semióticas que vão desde a filmagem propriamente dita até fragmentos de telejornalismo e programas televisivos, imagens de vídeo-segurança, fotografias, diálogos telefônicos de situações reais, etc., um repertório de recursos para enfatizar seu objeto de discurso.

Genericamente no que diz respeito a análise audiovisual, na visão de Chion (1990), ela tenta deduzir a lógica de um filme ou de uma sequência na sua utilização combinada do som com a da imagem, tendo como objetivo não só a pura curiosidade de conhecimento, mas também de harmonia estética.

Flory (2005) diz que as narrativas ficcionais, sejam literárias como audiovisuais, nada mais são do que o modo de edição em estado bruto, que é a trajetória humana. Refere um aspecto primordial associado à mistura de sentidos, constituído na totalidade textual, próprio das narrativas editadas, especialmente quando se vive o mundo das narrativas audiovisuais: trata-se particularmente da linguagem audiovisual, que são as técnicas e tecnologias que conduzem a um processo de desenvolvimento em conjunto, na busca do resultado final. Consequentemente, está ligado a muitas mentes, existindo um desempenho compartilhado na criação, através do imaginário de cada um.

Souza (2001) salienta que os instrumentos óticos e sonoros usados para registrar informações visuais e auditivas, tais como ilha de edição, mesa de montagem cinematográfica, computadores para edição não-linear, os quais desenvolvem a construção das sequências de imagens e sons, o significado do uso de todos estes instrumentos, é o discurso audiovisual. Ou seja, com a utilização desses recursos, o discurso audiovisual é desenvolvido e transmitido, passado e direcionado, estando assim presente no processo de construção, porém criado segundo a visão de quem controla os meios e a tecnologia para esse fim. Contudo, Souza acredita que é preciso uma análise mais aprofundada que esclareça o uso de imagens como fonte de conhecimento e informações, visualizando uma certa ordem na sua utilização, em que aproxima os estudos de linguagem com os estudos de tecnologia, fornecendo formas credíveis para a utilização dos equipamentos audiovisuais na construção de conhecimento sobre a realidade.

Em se tratando de obras audiovisuais cinematográficas do gênero documentário, Souza (2001) cita os estudos semióticos de Charles Sanders Peirce, em que são destacados dois conceitos que podem ser usados para que seja compreendido o processo de produção de conhecimento a partir do documentário. O primeiro deles é o conceito de signo:

Signo, ou representamen, é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de ideia. (Peirce apud Souza, 2001:16)

O segundo conceito é a ação do signo, a semiose:

Ao se assumir um ponto de vista pansemiótico, onde qualquer comunicação verbal ou não-verbal é semiose, amplia-se o campo de ação das ideias peirceanas. Seres vivos produzem signos. Até mesmo corpos celestes são capazes de produzir signos (os radiotelescópios são equipamentos aptos a revelar essa semiose). Derivando também da definição de signo, surge uma propriedade da semiose que é sua ilimitação. Se cada signo cria na mente um outro signo que poderá gerar outro signo, temos um fluxo contínuo, ilimitado e complexo de semiose. (Souza, 2001:17)

Souza (2001) explica que a definição de signo em Pierce possibilita o acontecimento de um objeto real, formando um espaço cognitivo para a ação do signo como laço de união entre o objeto desencadeador de um fenômeno e a mente humana.

Assim, o documentário surge como um componente nessa semiose infinita entre Homem e Realidade. Os processos audiovisuais, tecnologia e linguagem disponível para a construção, realização do documentário, podem ser vistos como sistemas dimensionais na percepção e cognição do corpo humano, “da mesma forma que são extensões motoras suas armas e ferramentas. Não se trata de uma metáfora, mas efetivamente de uma hipótese evolutiva de grande impacto para a produção de conhecimento na espécie humana.” (Souza, 2001:17)

O desenvolvimento tecnológico e os métodos digitais estão fortemente ligados na evolução humana, e assim, mantendo cada vez mais intrínseco o processo de comunicação de imagens e sons. Contudo, os sistemas de comunicação vêm sendo modificados de forma global com os avanços das tecnologias.

Ramos (2008) explana que o documentário surge quando descobre a potencialidade de especializar personagens que materializam as afirmações sobre o mundo. Comenta que a narrativa ficcional serve-se de atores para vivenciar personagens, e que, a narrativa no documentário opta em trabalhar os próprios corpos que vivenciam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que viveram de

maneira próxima ao universo narrado. Assim, expressando a ética através do impacto no mundo, pelo que é articulado na sequência de planos para a construção da narrativa documental, para o espectador. Este aspecto do documentário é transmitido pela forma como os fatos históricos são reconstituídos e interpretados no desenvolvimento do discurso audiovisual:

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da *verdade*, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo. (Ramos, 2008:34)

Atualmente, mediante as novas tecnologias de comunicação, o processo de desenvolvimento social está inserido num contexto que transcorre cada vez mais por novas circunstâncias de tempo e espaço, pelas experiências virtuais e fenomenológicas, onde se pode apreender muito rapidamente uma quantidade considerável de informações, num período de tempo e espaço mínimos. Isto coloca o ser humano dentro de um universo em que as limitações físicas tornam-se cada vez mais reduzidas, transferindo-o para diversos lugares, amplificando e alcançando, por consequência, seu espaço, campo de ir e vir.

Neste estado de mudanças permanentes, o discurso audiovisual também é uma forma de ver, perceber e conceber a realidade, é ainda um autêntico sintoma social e a análise de sua produção lança muitos rastros sobre o mundo que nos cerca, proporcionando impactos na sociedade, conduzindo a uma visão crítica ou não, dependendo da ordem do discurso no qual esteja inserido. Portanto, no discurso audiovisual fabrica-se um tipo de mundo construído que pode não ser o real, mas antes criado segundo uma lógica que sintetiza os diversos olhares dos componentes da equipa que pratica o processo de construção da obra, tendo-se ainda uma infinidade de recursos tecnológicos para enfatizar o sentido da mensagem.

CAPÍTULO - III

CULTURA DO MEDO

O medo causa sensação de insegurança e produz uma alteração no comportamento da sociedade, em que por vezes os cidadãos tomam medidas que os levam a práticas de tensão e terror, ainda que para se protegerem. Muitas vezes estas atitudes são concebidas sem qualquer oportunidade de defesa, como no caso do cerne abordado pelo documentário *Bowling for Columbine* (filme realizado por Moore, 2003), em que dois rapazes agem brutalmente, contra alunos e professores em uma escola pública, resultando em 13 mortes, em seguida os autores dando fim em suas próprias vidas. Também os grandes conflitos e manifestações que acontecem em parte do globo terrestre, principalmente as causadas por políticas mal administradas, repercutindo em atitudes hostis entre grupos ou sociedades, como os que se têm registrado em alguns países de política centralizadora - Tunísia, Egipto, Líbia, etc., ou envolvendo questões étnicas e religiosas. Estas são representações claras da cultura do medo.

O medo também rege através de vários obstáculos que o ser humano tende a sentir no seu quotidiano, por exemplo, medo de doenças, medo da morte, do futuro incerto, do trabalho inseguro, medo de nós mesmo, das nossas atitudes, seja para elevar ou diminuir, medo do escuro, medo do pensamento que avivamos na percepção imagética que tendemos a construir nas nossas mentes.

O ritmo acelerado da sociedade globalizada através dos meios pode desmistificar ou promover a cultura do medo, como o mundo das redes digitais que desenvolve poderes para cidadãos que usam de conhecimentos, técnicas, imagens próprias a alto imagens, para propagar o bem e / ou o mal nas camadas sociais. Desde do simples até o mais elaborado produto de discurso, como também, a invasão da vida privada desperta medo, seja como defesa ou aceitação do que é promovido.

Novaes (2007) refere que o medo é fazedor da vida social e política do ser humano, e também um princípio regulador do seu equilíbrio. Com os desenvolvimentos das civilizações o medo transformou-se em uma ferramenta de poder, como meio de conseguir que a sociedade venha obedecer aos seus ordenamentos, como também, enaltecer cargos políticos e económicos, favorecendo a classe dominadora. Através disto obtendo a submissão de quem atravessa seu caminho, estremecendo forças

inabaláveis, entre outras conquistas que acarretam terror, pavor, fortaleza, obediência, etc.

Na perspectiva de elucidar os contornos que o medo ressalta na humanidade, Novaes (2007) menciona alguns poetas, ensaístas e filósofos, quanto aos diversos aspectos, causas e efeitos decorrentes da cultura do medo.

Paul Valéry (1957) poeta e ensaísta, com entendimento no texto de Montesquieu¹², que é elevado mais ao pensamento e não ao sonho. Define a vida na sociedade como a mudança do brutal à ordem. E que a era da ordem venha a ser o império das ficções, já que a barbárie é a dos fatos; “não existe potência capaz de fundar a ordem apenas sobre a violência dos corpos sobre os corpos, [...]. Forças fictícias são necessárias. A ordem exige a ação de presença de coisas ausentes; ela resulta de um equilíbrio dos instintos pelos ideais” (Paul Valéry apud Novaes, 2007:9). E como é tratada em toda ficção, é necessário descobrir no medo causas adversárias que produzam outras e diferentes significações.

Em se tratando de ficção, Joly (1864), advogado e escritor francês, publicou o livro (O diálogo no inferno entre Maquiavel e Montesquieu). Sua obra trata de uma conversa fictícia entre Maquiavel¹³ e Montesquieu, sob o olhar de um sistema político, no qual busca mostrar linhas que podem ser aplicadas aos mais diversos tipos de governo. Sua publicação retrata alguns aspectos de dominação que foram traçadas pela legislação no império de Napoleão. Um olhar sobre o diálogo mostra Montesquieu, representado pelo ‘espírito do direito’, o outro, apresenta o ‘espírito da força’ na figura de Maquiavel. Na linhagem de Maquiavel:

[...] “a liberdade política é apenas uma ideia relativa”, que “em todos os lugares, a força aparece antes do direito”, que a própria palavra “direito” é vazia. Por isso dá preferência ao “governo absoluto”, por causa da “inconstância da plebe”, de seu “gosto inato pela servidão”. O povo, deixado por sua conta, “só saberá se destruir” (Souza, 2009:13).

¹² Charles-Louis de Secondat, ou simplesmente **Charles de Montesquieu**, senhor de *La Brède* ou barão de Montesquieu (castelo de *La Brède*, próximo a Bordéus, 18 de Janeiro de 1689 — Bordéus, 18 de Janeiro de 1755), foi um político, filósofo e escritor francês. Ficou famoso pela sua Teoria da Separação dos Poderes, atualmente consagrada em muitas das modernas constituições internacionais. (URL 13)

¹³ **Nicolau Maquiavel** (em italiano *Niccolò Machiavelli*; Florença, 3 de maio de 1469 — Florença, 21 de junho de 1527) foi um historiador, poeta, diplomata e músico italiano do Renascimento. (URL 14)

Enquanto, para Montesquieu, a política é tratada através de princípios e não da violência. O governo não pode ser só servido da sua máxima esperteza para com os cidadãos:

Não se pode apresentar como fundamento da sociedade precisamente aquilo que a destrói. Em um regime constitucional, no qual a fonte da soberania é a nação e no qual as leis garantem os direitos civis, pode-se alcançar a conciliação entre a ordem e a liberdade e entre a estabilidade e a transformação, garantir a participação dos cidadãos na vida pública e proteger a liberdade individual (Souza, 2009:14).

Joly (1864) visiona os governos de liberdade contra os autoritários, explana através de Maquiavel que o estado deve se prevalecer do medo para se erguer, originando causas e efeitos na aquisição de uma obediência muda, cega pelo povo, para mostrar um poder soberano. Com Montesquieu é mostrado o poder governamental, onde o pensamento predomina, o discurso das representações das leis estão presentes para o governo agir com dignidade diante do povo, regido pela moral, no qual, os princípios da moral não são tenebrosos nem ambíguos, “porque estão escritos em todas as religiões e igualmente impressos em caracteres luminosos na consciência do homem. É desta fonte pura que devem provir todas as leis civis, políticas, económicas, internacionais” (Joly, 1864:40,41). Mesmo que o estado seja tirano chega o momento em que é preciso buscar sua aprovação, não só age em favor dos seus interesses, mas também pelo dever. “Eles o violam e o invocam ao mesmo tempo. Assim, a doutrina do interesse sozinha é tão impotente quanto os meios que ela emprega” (Joly, 1864:39).

Esse medo que o poder fomenta no ser humano pode disseminar guerra, devido a imposições alegadas para o cumprimento do bem social. O governo se promove pela ignorância dos saberes idealizados, podendo subestimar ou valorizar em demasia determinados problemas conforme a sua conveniência. No caso do medo disseminado pela insegurança crescente nos centros urbanos, há casos em que milícias se articulam em favor do estado constituindo uma força alternativa e ilegítima para se auto-protegerem na crença de estarem fazendo um bem contra o mal.

Nesse sentido, o filósofo Jacques Rancière, referenciado por Novaes (2007), entende o medo como cúmplice da razão, como exemplo fala da época de Thomas

Hobbes¹⁴, “que o medo é o princípio natural das sociedades, hábil e grosseiramente usado pelo poder em busca da obediência civil” (Novaes, 2007:9,10). É visto por Hobbes que o medo surge como um realizador preciso para a criação da ordem e um agente na sociedade civilizada.

Por outro lado, a ensaísta Maria Isabel Limongi (2004) ressalta o medo não só como o da obediência civil que foi criado em cima da ignorância e o medo do invisível, para esta autora do medo podem ser extraídos outros resultados e levados para outros fins, na vida social: “ O homem pode conhecer e tornar visíveis as causas próximas do medo que lhe é peculiar e, em consequência deste esforço cognitivo, instituir uma nova política, na qual ele é artificialmente racionalizado” (Maria Isabel Limongi apud Novaes, 2007:10).

Por ser compreendido como a essência de um perigo, o medo no pensamento clássico é visto como um sentimento natural, e por esta visão, muitos pensam que é uma paixão imutável. Nos diversos tipos de medo, é percebido que eles podem ser originados pela imaginação e a crença, estas duas são permanentes na sua criação, dando sentido e afirmação ao próprio medo (Novaes, 2007).

Limongi (2002) refere que dentro das teorias de Thomas Hobbes, a guerra de uns contra os outros é um estado da condição natural do homem, proveniente das paixões da humanidade. Conhecendo nossas paixões, podemos conhecer a nós próprios. Mas, não é a partir do conhecimento das nossas paixões que compreendemos as dos outros, por não serem iguais. As paixões humanas não são conhecidas pelo outro, porque teríamos que estar dentro do eu do outro para investigar suas intenções íntimas, exclusivas e próprias, e isso não é possível de alcançar. É preciso descobrir o que leva tal comportamento a agir de determinada maneira, por exemplo, o medo que provém de uma ação, como a fuga; mesmo assim, é necessário entender porque se sente medo, especulando em que situações o sentimos, e “Aí, sim, termos inferido um comportamento a partir das paixões; teremos compreendido a causa, a gênese ou a razão desse comportamento” (Limongi, 2002:20).

Muitas vezes certas paixões no comportamento do homem levam-no à guerra (guerra no sentido de guerra), a paixão pelo bélico. Desse modo, é preciso saber o que

¹⁴ **Thomas Hobbes**, nasceu: 1588, em Westport, Malmesbury – Inglaterra – morreu: 1679. Foi um matemático, teórico político, e filósofo inglês, autor de várias obras, no qual duas marcaram o seu pensamento político: *Do cidadão (1642)* e *Leviatã (1651)*. Dentro das suas ideias, Hobbes, visa a filosofia como um sistema em que, partindo-se de noções fundamentais, resulta de forma a originar-se delas todas as demais noções que deverão compor o edifício do conhecimento. Essas noções fundamentais são as de corpo e de movimento. Baseado nelas, ele construiu uma física, da qual derivou uma teoria da natureza humana (teorias: da percepção, das paixões e dos costumes). Servindo-lhe de base para sua teoria política. (Limongi, 2002:11,12,13,14)

alimenta certas paixões. Quando tememos algo sentimos medo e fugimos. O temor leva-nos a esta percepção e, conseqüentemente, à paixão do medo. O mecanismo de nossas paixões é explicado segundo as ideias de Hobbes por Limongi (2002):

[...] a igualdade natural entre os homens. Porque os homens são naturalmente iguais, porque possuem as mesmas capacidades de corpo e de espírito, eles têm a esperança de poder conseguir para si o mesmo que os outros. Trata-se portanto de explicar uma paixão – a esperança – a partir de uma circunstância – a igualdade (Limongi, 2002:21).

Nesses pensamentos, o que fica compreendido é a disputa que leva a humanidade em busca de algo que não é compartilhado entre todos, e assim, tornam-se inimigos competitivos em razão de alcançar o mesmo objetivo ou sobressair como vencedor diante do concorrente. Ou simplesmente predominar.

De acordo com Novaes (2007), na sociedade atual onde o materialismo domina, distinguem-se dois tipos de medo em constante circulação, o poder e o temor de perder o que foi adquirido ao longo do tempo, ou seja, os bens não naturais e não necessários. Portanto, o medo vive nos pensamentos de consumo, e assim, aprofunda-se numa individualidade mesquinha. Apesar da influência da razão e da negação das superstições associadas a teologia, o medo subsiste e é também temido, ele é temido duas vezes porque, além de imaginário, como o medo de costume, sequer tem um nome. “Muitas vezes não se sabe do que se tem medo. Mais: o medo é uma paixão irreduzível, que jamais pode ser suprimida pela razão” (Novaes, 2007: 12). São externados por Novaes, o pensamento dos pensadores da Escola de Frankfurt.

Nesse mundo de ânsia, os homens são transportados constantemente por suas paixões, e passam a ser inimigos uns dos outros através do medo: “se a política consegue nos afastar de alguns males imaginários e combater as superstições que geram servidão, já é um bom caminho, não para exorcizar o medo por inteiro [...], mas para torná-lo menos penoso” (Paul Valéry apud Novaes, 2007:12).

Hoje, já não se imagina um futuro, só é sabido que não existe estabilidade em nenhuma civilização apenas realizada por um presente confuso e propagado de medo. “[...], a crise deixa de ser apenas um ‘acontecimento’, mediado pela razão, para traduzir-se em advento inteiramente estranho às antigas formas de organização do pensamento e da própria história” (Novaes, 2007:14).

A não prática da cidadania, ou a prática cidadã errada, também é um exemplo marcante dessa cultura do medo que predomina nessa sociedade globalizada a qual hoje

representa nossos dias. “O maior medo surge, portanto, da própria impossibilidade de ver a crise – o medo do obscuro – ou melhor, o medo provocado por ‘grandes maquinações’, que jogam o homem ‘para fora do ser sem o saber’” (Paul Valéry apud Novaes, 2007:14).

Com a grande evolução tecnológica, pode-se encontrar outros tipos de medo, não só os que representam os adversos, mas os benéficos. Os avanços tecnológicos, além de estabelecer um novo conceito de tempo e espaço, transformaram o comportamento do homem, levando-o ao condicionamento pelo novo formato de comunicação, através da conexão dos computadores compartilhada em todo mundo. Os impactos das tecnologias digitais permitem uma grande velocidade na globalização, principalmente, pela difusão das redes sociais, e as ferramentas que são usadas para a divulgação da comunicação, possibilitando novos horizontes na mente humana.

Novaes, (2007) relata que o filósofo Hans Jonas¹⁵ acredita que o perigo está na boa utilização da força tecnológica, não a do uso contrário, nesse sentido, pode acontecer positividade e possibilidade de instrução, através de uma ameaça real e do medo. Mas, mesmo assim, a propagação tecnológica, possibilitou novas armas ao terror e transmitiu novos caminhos:

Até bem pouco tempo, a ‘política do medo’ foi determinada a ponto de se falar, sem grandes interrogações, de um ‘equilíbrio do terror’. Hoje sabemos que, tendo em vista razões de mercado e em virtude da própria dinâmica dos objetos técnicos, o terrorismo tem fácil acesso ao que existe de mais avançado no plano tecnológico. O terror não tem condições de desenvolver uma ciência que produza armas e engenhos sofisticados, mas pode dominar a técnica e utiliza-se dela com facilidade (Novaes, 2007:16).

O medo está presente de forma explícita particularmente nas grandes cidades de hoje; o causado por terroristas é um deles. Nas grandes cidades, os terroristas podem se refugiar melhor, transitarem anônimos em meio a multidão, e beneficiarem-se do efeito surpresa, ao tempo em que podem abater um número maior de vítimas. Onde existe mais concentração de povos, o medo é mais intenso, e induz mudanças na vida diária das pessoas, sobretudo por causa das medidas e fiscalização anunciadas pelas

¹⁵ **Hans Jonas** (10 de maio de 1903 - 5 de fevereiro de 1993) foi um filósofo alemão. Conhecido principalmente devido à sua influente obra *O Princípio da Responsabilidade* (publicada em alemão em 1979, e em inglês em 1984). Seu trabalho concentra-se nos problemas éticos sociais criados pela tecnologia. Jonas quer sustentar que a sobrevivência humana depende de nossos esforços para cuidar de nosso planeta e seu futuro. Formulou um novo e característico princípio moral supremo: "Atuar de forma que os efeitos de suas ações sejam compatíveis com a permanência de uma vida humana genuína." (URL15)

autoridades. Isto está também, em grande medida, associado ao fenômeno da globalização (Novaes, 2007). “[...] o terrorismo tomou dimensão mundial: ninguém está protegido em lugar nenhum. O medo tornou-se, cada vez mais, o medo do próprio homem” (Delumeau, 2007:42).

Vale lembrar que a sociedade tem a força para modificar o indivíduo, de agente bom poder passar a suspeito. Cria circunstâncias em que o homem se sente culpado, difundindo o medo, e gerando terror na grande maioria. O medo é então uma emoção que atinge e geralmente está fora do controle do homem. Emoção negativa, uma vez que vem acompanhada de sofrimento. Não obstante, dependendo do tempo e lugar o medo pode mudar em virtude das ameaças que pesam sobre a humanidade. Através de suas diversas origens, o medo fez com que a sociedade progredisse, ou seja, o medo fez com que o homem tomasse consciência dos perigos que o atingem, no seu percurso de vida para evoluir (Delumeau, 2007).

“Mas mesmo assim, o medo [...] se esquia, tornando-se invasivo, escapando do controle, fazendo submergir qualquer espírito crítico e qualquer sentimento de humanidade” (Delumeau, 2007:47).

3.1 Medo e Terror

Para abordar exemplos sobre o medo e terror, Rancière (2007) escolhe uma arte em especial, que trata de fatos narrativos que aguçam a percepção do homem para uma explicação das coisas. A arte escolhida é o cinema. O autor escolhe duas ficções: “*M*” de Fritz Lang¹⁶, (um filme alemão, que foi desenvolvido na década de trinta), e “*Mystic River*” de Clint Eastwood¹⁷, (um filme americano, com construção realizada no século XXI). O autor compara as estruturas dessas duas obras, a relação entre elas, mesmo sendo filmes distintos:

As duas ficções estão estruturadas pela relação entre quatro figuras: a criança, o doente mental, o policial e o vigarista. Mas, em *M, o vampiro de Düsseldorf*, esse jogo das outras figuras serve para conter o terror nos canais do medo; em *Sobre meninos e lobos*, ao contrário, os encadeamentos do medo são absorvidos e apagados numa lógica da repetição do trauma e de seu violento acerto de contas. (Rancière, 2007:54)

Na visão do autor o filme *M* é uma obra que fala de terror porque toda arte do filme foi construída por uma sombra que circula pela multidão, “ Em uma das cenas iniciais do filme, há um pátio onde crianças cantam uma sombria canção que fala de um homem sinistro e, em seguida, a sombra negra do assassino passa na frente do cartaz que avisa a população do perigo.” (Rancière, 2007:54). O efeito que a sombra causa através do encadeamento que produz esse terror é a criação do medo. O princípio desse encadeamento é a deslocação do medo:

¹⁶ **Friedrich Anton Christian Lang**, conhecido como **Fritz Lang** (Viena, 5 de Dezembro de 1890 – Los Angeles, 2 de Agosto de 1976) foi um cineasta, realizador, argumentista e produtor nascido na Áustria, mas que dividiu sua carreira entre a Alemanha e Hollywood. (URL 16)

¹⁷ **Clinton "Clint" Eastwood, Jr.** (São Francisco, 31 de maio de 1930) é um ator, cineasta e produtor dos Estados Unidos, famoso pelos seus papéis típicos em filmes de ação como um *cara durão* e anti-herói, principalmente como o *Homem sem nome* da Trilogia dos Dólares nos filmes *western spaghetti* de Sergio Leone dos anos 60, e interpretando o Inspetor 'Dirty' Harry Callahan na série de filmes *Dirty Harry*, das décadas de 1970 e 1980. (URL 18).

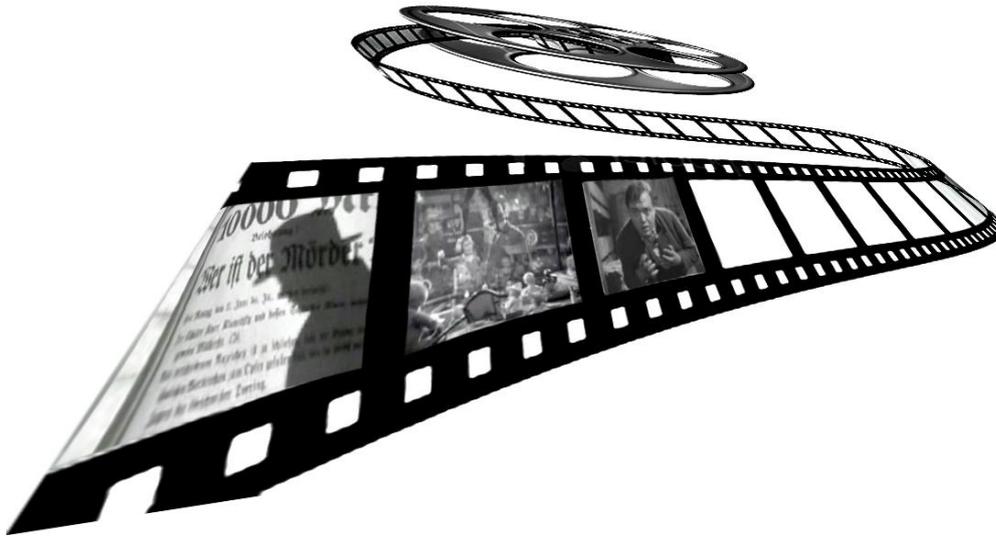


Figura 5: Adaptado de Interfilmes.com (2011). Imagens do filme “M”, (URL 17)

No começo do filme, o espectador se identifica com o ponto de vista da mãe que espera, à mesa, diante do prato já feito, a criança que, segundo o pressentimento da mãe, nunca mais voltará da escola. Em outro momento, é como se esse espectador fosse transportado para o ponto de vista dos habitantes da cidade que se precipitam na rua por causa de qualquer suspeita decorrida de uma simples coincidência. Já no meio do filme, o medo vai mudar de lado: o assassino, que está levando consigo uma outra menininha, encontrar-se-á encurralado pela polícia que o identificou e pela ralé que quer acabar com esse louco que incomoda seus negócios. A lógica narrativa da caça ao homem conduzida por vigaristas leva o espectador a compartilhar um outro medo: o do homem acochado. [...] Existem ao menos quatro medos no filme. Há o medo dos indivíduos e da coletividade diante da ameaça que pesa sobre as crianças; há o medo daquele que está acochado, há, em seguida, aquilo que este último conta ao falso tribunal: o terror íntimo que lhe pede tais crimes, que depois lhe causam horror; há, enfim, o medo que nos faz provar a ameaça que representa a justiça feita às pressas, por esses vigaristas que sabem tão bem imitar a justiça espontânea das pessoas honestas. (Rancière, 2007:55)

O autor compara as duas ficções, mesmo que as tramas sejam distintas. Equipara *Mystic River* com *M*. A comparação é: “por causa do jogo entre as quatro figuras: a criança, o doente, o tira e o vigarista. O que faz a diferença é que a criança é aqui a figura nuclear que se transforma nas três figuras do doente, do vigarista e do policial.” (Rancière, 2007:55). Nesse sentido, é na composição das figuras da criança e da infância que as construções ficcionais do jogo com o medo modificam de postura na figura do trauma e do terror (Rancière, 2007). O autor descreve cenas do filme que exemplificam essa problemática:



Figura 6: Adaptado de adorocinema. Imagens do filme “*Mystic River*” (URL 19)

[...] começa com uma cena primitiva: o sequestro do pequeno Dave, diante de seus colegas, Sean e Jimmy, pelos falsos policiais e verdadeiros pedófilos que o levarão e o violentarão. Essa cena inicial irá afetar toda a sequência da narrativa que nos mostra as três crianças adultas encarnadas nas três figuras: do policial Sean, do vigarista meio convertido em bom americano classe média (Jimmy) e do doente sombrio vítima das consequências do trauma (Dave). Essa sequência se estrutura sozinha em torno de três grandes cenas de pesadelo. São elas, primeiramente, a visão diurna de um corpo jogado em um barranco: a filha de Jimmy assassinada; em segundo lugar, a visão noturna de Dave (que aparece coberto de sangue e com expressão alucinada), contando à sua mulher que talvez ele tenha matado um homem; em terceiro lugar, a execução sumária de Dave por Jimmy, ladeado de dois capangas, chamados de irmãos Savage. [...] Dave é testemunha de um terror que não é mais a consciência de nenhuma ameaça externa, mas apenas a consciência da perturbação que habita a sociedade civilizada e igualmente cada um de nós. (Rancière, 2007:56, 57)

As duas ficções, *M* e *Mystic River*, correspondem-se com os discursos da guerra contra o terror, no estilo do coro trágico, da solidariedade no trauma (Rancière, 2007).

Rancière (2007) também cita o filme *Gangs de Nova York*, de Martin Scorsese¹⁸. Sua representação está no discurso de guerra e terror:

¹⁸ **Martin Scorsese** (Queens, Nova Iorque, 17 de Novembro de 1942) é um cineasta, ator, produtor e roteirista norte-americano, considerado um dos grandes nomes da indústria cinematográfica americana e mundial. (URL 21)



Figura 7: Adaptado de adorocinema. Imagens do filme “*Gangs de Nova York*.” (URL 20)

Ele nos representa uma América do século XIX em que bandos selvagens se atacam a golpes de machados nas ruas de Nova York, sob a égide da cruz. Essa representação parece contradizer o discurso oficial da grande nação multicultural. Mas, na realidade, ela nos instala nesse clima de terror compartilhado, no qual o discurso da “guerra contra o terror” se faz perceber. É porque o terror aí está mais perto de nós que é preciso ir persegui-lo por toda a superfície da terra. (Rancière, 2007:64)

Ainda sobre filmes, Stam (2007) destaca a sátira¹⁹ e a paródia²⁰ como armas poderosas em lutas políticas e como agentes de grande repercussão no discurso. Penetram dentro dos lares por duas vias muito mobilizadoras - televisão e internet. Que são conduzidas em batalhas entre cultura do medo e cultura do riso. Como exemplo refere o filme, *Bowling for Columbine* de Michael Moore ou (*Tiros em Columbine*), que [...] ridiculariza a tendência da direita de provocar medo a fim de ganhar as eleições” (Stam, 2007:81).

¹⁹ A **sátira** é uma técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objectivo de provocar ou evitar uma mudança. O adjectivo satírico refere-se ao autor da sátira. (URL 22)

²⁰ A **paródia** é uma imitação cômica de uma composição literária, (também existem paródias de filmes e músicas), sendo portanto, uma imitação que possui efeito cômico, utilizando a ironia e o deboche. Ela geralmente é parecida com a obra de origem, e quase sempre tem sentidos diferentes. Na literatura a paródia é um processo de intertextualização, com a finalidade de desconstruir ou reconstruir um texto. A paródia surge a partir de uma nova interpretação, da recriação de uma obra já existente e, em geral, consagrada. Seu objetivo é adaptar a obra original a um novo contexto, passando diferentes versões para um lado mais despojado, e aproveitando o sucesso da obra original para passar um pouco de alegria. A paródia pode ter intertextualidade. (URL 23)



Figura 8: Imagens extraídas do filme *Bowling for Columbine* (Moore, 2003).

Prossegue, reportando ao filósofo Bakhtin²¹, acentuando que a ‘cultura do riso’ como resposta à ‘cultura do medo’. Assim, Bakhtin refere ao carnaval como a cultura do riso porque “[...] é enorme, criativa, barulhenta e subversiva. Tem valor cognitivo. [...] o riso demole o medo e a piedade de um objeto, limpando assim a área para uma investigação absolutamente isenta” (Stam, 2007:80).

Na luta do bem contra o mal, nas ideologias disseminadas, no arranque para se obter o poder, nas desigualdades gritantes no mundo, o discurso dominante para subjugar a maioria, os avanços tecnológicos na proliferação de técnicas de manipulação para dominar um povo, tudo isso e algo mais, reflete a cultura do medo no seu alto nível de sociedade globalizada.

Rancière (2007) defende que o efeito do discurso que surte o terror faz dele, seu próprio inimigo, de civilização contra civilização:

[...] o sentimento de uma solidariedade secreta e incontestável entre o bem e o mal, entre a liberdade democrática e a repressão de um terror radical; o sentimento de que o suposto choque entre as civilizações só faz disso o produto de um conflito mais fundamental da civilização com ela mesma (Rancière, 2007:64).

²¹ **Mikhail Mikhailovich Bakhtin**, (1895 - 1975) Nasceu em Orel, localidade ao sul de Moscovo, estudou Filosofia e Letras na Universidade de São Petersburgo, abordando em profundidade a formação em filosofia alemã. Seu trabalho é considerado influente na área de teoria literária, crítica literária, sociolinguística, análise do discurso e semiótica. Bakhtin é na verdade um filósofo da linguagem e sua linguística é considerada uma "trans-linguística" porque ela ultrapassa a visão de língua como sistema. Isso porque, para Bakhtin, não se pode entender a língua isoladamente, mas qualquer análise linguística deve incluir fatores extra-linguísticos como contexto de fala, a relação do falante com o ouvinte, momento histórico, etc., (URL 24)

Kehl (2007) comenta sobre o medo quanto à ‘lei do medo’ que é vista na sociedade total ou em pequenos grupos, onde ameaças aos que fazem parte da comunidade são impostas através de imagens simbólicas. Ameaças imaginadas para impor uma lei que não seja quebrada, no intuito de obter obediência e ordem através do medo ‘aterrorizado’. Através disso, a ‘lei do medo’ foi desencadeada e multiplicada nas mais diversas sociedades. Na visão da autora essa lei é comparada [...] “ao estado de terror em que vivem os moradores de algumas favelas²² das grandes cidades brasileiras, oprimidas entre a lei do tráfico e a violência da polícia sem lei” (Kehl, 2007:94). Nesse sentido, o medo é poderoso e comparável a um poder tirânico, visto ser “a ‘única lei que não pode ser quebrada’, equivalente às leis de exceção impostas pelos governos totalitários em época de ‘estado de sítio’. Sua vigência torna obsoletas todas as outras leis” (Kehl, 2007:94).

O medo sempre fez parte da trajetória evolutiva do homem, porém hoje mais do que nunca presente na vida diária, seja o medo de não alcançarmos um objetivo estabelecido, medo de sentir medo, medo de mãos assassinas e cruéis, medo do domínio mascarado ou flagrante, pelas diversas formas que a mão do homem semeia. O filósofo, Krishnamurti (2000) em suas introspecções revela que a mente envolvida pelo medo, é uma mente desordenada sem um equilíbrio das coisas, vindo a ser violenta, agressiva e escura de pensamento. O medo é uma das maiores causas problemáticas da vida e, mudanças na sociedade só são possíveis através da transformação da consciência de cada um. Existem várias causas que acarretam o medo:

Uma das maiores causas do medo é o fato de não quisermos ver-nos como somos. Portanto, não basta examinar os medos, é preciso também a rede de meios de fuga que desenvolvemos para nos livrar dos medos. Se a mente, em que se inclui o cérebro, tenta superar o medo, reprimi-lo, discipliná-lo, controlá-lo, traduzi-lo em algo diferente, há atrito, há conflito, e esse conflito produz grande desperdício de energia. [...] O inconsciente é feito de lembranças, de experiências, de tradições, de propaganda, de palavras. [...] A palavra traz lembranças e associações, que são parte do inconsciente, e isso gera o medo. [...] O medo é como uma nuvem escura e, quando você tem medo, é a mesma coisa que andar à luz do sol com uma nuvem escura na mente, sempre assustado. (Krishnamurti, 2000:17,57,64)

²² **Favela** - é uma área degradada de uma determinada cidade caracterizada por moradias precárias, falta de infraestrutura e sem regularização fundiária. As características associadas a favelas variam de um lugar para outro. Favelas são normalmente caracterizadas pela degradação urbana, elevadas taxas de pobreza e desemprego. Elas normalmente são associadas a problemas sociais como o crime, toxicod dependência, alcoolismo, elevadas taxas de doenças mentais e suicídio. (URL 25)

Portanto, os diversos tipos de linguagens inseridos na camada social, através dos discursos, podem causar grande impacto, no sentido de provocar medo nos indivíduos, dominar, manipular, ou beneficiar. O medo faz parte da evolução do ser humano, na tomada de consciência para algumas situações. Alertar do perigo que acontece no percurso do homem, também, no alargamento de conhecimentos para um propósito comum a todos, como para auto defesa pessoal e de outro e, o desencadeamento para uma sustentabilidade de efeito positivo para enfrentar o novo, a descoberta, o interesse do saber. Como também, o medo corrompe por causa da conduta de quem manifesta o discurso na intenção de ditar regras para seus fins. Nesse sentido, inculcar na mente das pessoas a legitimação de normas e regras, e por conseguinte, formular a credibilidade para a aceitação colectiva das causas impostas: como os discursos ideológicos, praticados por quem está no poder e quer permanecer no poder, ou seja, a classe dominadora que rege a sociedade num todo, leis mal praticadas, escolas, igrejas, mídia especializada, políticas de governo, grupos sociais e outras, nas quais seus representantes podem usar do discurso não para elevar o raciocínio dos indivíduos, mas para obter o domínio da sociedade.

CAPÍTULO - IV

PERSUASÃO MANIPULAÇÃO ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL

Como já foi referido no Capítulo II, no discurso audiovisual constrói-se um mundo através dos recursos técnicos e tecnológicos, dando vida a cada parte do discurso através do olhar do autor. Não obstante, a partir do que é idealizado para transmitir ao receptor, a construção é desenvolvida por vários canais de reprodução, e a estes estão associadas cada uma das respectivas mentes elaboradoras. Um universo cheio de hibridismo, tanto pelos aparatos técnicos, como pela diversidade de olhares envolvidos. Da mesma forma, a percepção dos efeitos audiovisuais pode atingir de maneiras variadas aqueles que os vêem e recebem, na mesma medida da diversidade dos “meios” disponíveis para a construção da mensagem.

De fato, o discurso visa acima de tudo a persuasão e, sob este aspecto, o interesse de o bem-fazer, e também estudar os caminhos para tal, é matéria de uma disciplina que, longe de ser nova, remonta a era clássica. A retórica enquanto a arte da persuasão através do discurso foi estudada, praticada e descrita pelos filósofos da civilização greco-romana.

Para Quintiliano, a retórica seria a ciência de bem falar; para Hermágoras, a faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos; para Córax, Tísias, Górgias e Platão, a retórica é geradora de persuasão; para Aristóteles, ela é capaz de descobrir os meios de persuasão relativos a um dado assunto (Júnior, 1998). Contudo, foi nos pressupostos aristotélicos que a retórica contemporânea buscou as suas bases. Em Aristóteles a retórica não recorre ao discurso emotivo puro, mas antes prima pela dimensão comunicativa da linguagem, enaltecendo a dialética (Mazzali, 2008), onde o ato de persuadir recorre ao apelo da razão e ao debate de idéias.

4.1 Retórica e Persuasão

Ao tratar sobre o “discurso”, Aristóteles distinguiu-o em duas linhagens polarizadas: o discurso retórico, aquele com fins persuasivos; e o discurso poético, com apelo ao imaginário, próprio das intenções poéticas e literárias. A retórica aristotélica baseia-se na oposição entre estes dois sistemas e enfatiza a prova, a razão, a argumentação coerente da arte persuasiva (Júnior, 1998), e não as certezas e as evidências que são características dos raciocínios científicos e lógicos. “Por essa razão, o seu campo é o da controvérsia, da crença, do mundo da opinião, que se há de formar dialeticamente, pelo embate das idéias e pela habilidade no manejo do discurso” (Mosca, 2004:20).

O ápice da educação greco-romana, no que diz respeito a arte do discurso, foi pautada pelos pressupostos da retórica aristotélica. Esta mesma retórica que paulatinamente foi sendo reduzida até que completamente abolida dos estudos secundários atuais (Perelman, 1979), com o tempo também se viu afastada de seus princípios básicos, onde a argumentação e a verosimilhança perderam força na construção “retórica” a ponto de, ainda hoje, o termo estar em grande parte associado à noção de discurso sem conteúdo. Oportunamente, o interesse pelo resgate das raízes aristotélicas viria em meados do século XX (Mariano, 2006):

Foi a recuperação das noções aristotélicas, realizadas, sobretudo, por Toulmin, Perelman e Tyteca no final dos anos 50 e início dos anos 60, que deu origem às neo-retóricas e salvou a Argumentação e a Retórica das distorções e do desprezo sofridos no século XIX, em que se valorizou a ciência, a objetividade e a lógica formal. (Mariano, 2006:S/P)

Esta recuperação do sistema aristotélico depara-se hoje com número de formas e canais de discursos e, naturalmente, em um contexto bastante diverso do existente à época clássica. Klinkenberg (2004) aborda que se a palavra discurso refere-se à crítica de arte, artigos de jornais, aos gritos das torcidas, aos debates da radiodifusão, sites da internet, slogan político, anúncio publicitário, vídeo clipes, etc., então, é de se admitir que existe lugar para uma retórica contemporânea: uma ciência de que o mundo atual tem necessidade, já que o poder nele se constitui principalmente pelo simbólico, pelas palavras e imagens:

Uma ciência que ainda deve merecer o seu lugar. Pois, se a escola nos ensina a decifrar as palavras, a traçar as suas letras, ninguém nos ensina, verdadeiramente, ler os discursos que se fazem ouvir ao nosso redor.

Essa ciência, entretanto não está no limbo. Hoje, ela é praticada sob o nome de retórica, mas também sob outros nomes, por filósofos, linguistas, semioticistas, antropólogos, sociólogos, especialistas da literatura, psicólogos...As pesquisas destes revestem múltiplos aspectos. Uns se interrogam por que uma determinada formulação desencadeia o assentimento do público e não aquela outra; outros estudam as razões técnicas que fazem com que um mesmo enunciado possa produzir, simultaneamente, vários significados distintos. (Klinkenberg, 2004: 12,13)

Por tudo isto, a retórica moderna não consistiu em uma recuperação total da retórica clássica. A história da retórica foi se modificando; novas formas e novos mundos foram se estabelecendo com a sua evolução, causando grande impacto sobre as ciências da linguagem, constituindo a língua no foco do conjunto das práticas de comunicação e significação dentro da estrutura da sociedade. Todavia, no que diz respeito aos fundamentos básicos, as retóricas de hoje ainda continuam fidedignas ao programa de sua antecessora clássica, que buscava constituir uma ciência do discurso dos homens em sociedade e, assim, estabelecer um canal para favorecer a interdisciplinaridade das ciências humanas. Além disso, em toda atividade discursiva a argumentação está presente, e isto pressupõe a existência do “outro” com capacidade de resposta e interação mediante situações, argumentos que lhe são expostos. Sendo assim, é compreendido levá-lo para a prática da discussão e do entendimento, através do diálogo. É sabido que, quando existe interesse na negociação que se batem, o envolvimento não é unilateral, o que prevalece é o anseio de influência e o de poder (Klinkenberg, 2004:14).

É importante lembrar que cada época tem sua fase, e que a leitura dos fatos vai de acordo com cada momento, e seu modo de pensar é próprio. Este é um processo que vai desde sua forma de os interpretar e de os comunicar, além do conteúdo em si. Em se tratando de signos, “à diferença dos índices, há que contar com a questão da intencionalidade e evocar traços como os de polivalência, ambiguidade e imperfeição da linguagem em suas limitações” (Mosca, 2004:19). A autora se reporta assim a tricotomia de Peirce que categoriza o signo em ícone²³, índice²⁴ e símbolo²⁵.

²³ ‘Peirce definia os **ícones** como aqueles signos que têm uma natural semelhança com o objeto ao qual se referem.’ [...] ‘O **ícone** é um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente em virtude de caracteres próprios (dele, signo) e que ele possui independentemente da existência, ou não, do objeto’. (Peirce apud Pignatari, 2004:56)

Uma definição de signo destacada em Santaella (2005), e que foi extraída das abordagens de Pierce, é dada ênfase à representação do signo na mente humana:

“ Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é meditamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante” (Pierce apud Santaella, 2005:42,43).

Baseada nestas considerações de Pierce, Santaella (2005) menciona alguns pontos no qual fragmenta a definição de signo, esclarecendo partes significativas das suas representações.

- O signo é determinado pelo o objeto, ou seja, o objeto causa o signo, mas o signo representa o objeto, por isso mesmo que é signo;
- O signo representa algo, mas é determinado por aquilo que ele representa;
- O signo só pode representar o objeto parcialmente e pode até mesmo, representá-lo falsamente;
- Representar o objeto significa que o signo está pronto para afetar uma mente, nela reproduzir alguma espécie de efeito;
- O efeito reproduzido é definido de interpretante do signo;
- O interpretante é imediatamente determinado pelo signo e pelo objeto, isto é, o objeto também causa o interpretante, sendo que é através da mediação do signo;
- O signo é uma mediação entre o objeto (tudo aquilo que ele representa) e o interpretante (os efeitos que ele produz), também como, o interpretante é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro (Santaella, 2005).

²⁴ “O **índice** [...] é um signo que estabelece relações diádicas entre representamen e objeto. Tais relações têm, principalmente, o caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade”, exemplo: cata-vento, uma fotografia, o ato de bater à porta, também existe índice na linguagem: nomes próprios, pronomes, etc. (Noth, 2003:82)

²⁵ “Um **símbolo** é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais’ [...] ‘Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos’. (Peirce apud Noth, 2003: 83)

Também refere que dependendo da propriedade do signo que está sendo apreciada, a representação do seu objeto será de forma diferente. Sendo três os tipos de propriedades; existente, qualidade, ou lei. Como também são três os tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se denota, “ na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo” (Santaella, 2007:14). Também relata que existe uma diferenciação entre o objeto dinâmico e o objeto imediato, conforme estabelecida por Pierce, assim ajudando a compreender melhor as relações do fundamento do signo com seu respectivo objeto:

Quando pronunciamos uma frase, nossas palavras falam de alguma coisa, se referem a algo, se aplicam a uma determinada situação ou estado de coisas. Elas têm um contexto. Esse algo a que elas se reportam é o seu objeto dinâmico. A frase é o signo e aquilo sobre o que ela fala é o objeto dinâmico. Quando olhamos para uma fotografia, lá se apresenta uma imagem. Essa imagem é o signo e o objeto dinâmico é aquilo que a foto capturou no ato da tomada a que a imagem na foto corresponde. Quando ouvimos uma música, o objeto dinâmico é tudo aquilo que as sequências de sons são capazes de sugerir para a nossa escuta (Santaella, 2007:15).

Sendo assim, seja qual for o caso, os signos só se referem a algo, porque de alguma forma, esse algo que eles denotam está representado dentro do próprio signo. A maneira como o signo representa, indica, assemelha-se, sugere, tudo aquilo que o signo refere e reproduz é o objeto imediato. É “imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar realidade” (Santaella, 2007:15). Se a natureza do signo for uma qualidade, um existente ou uma lei, a natureza do objeto do signo será diferente, como também a sua relação que é mantida com o objeto dinâmico. Assim, existindo a sua classificação em ícones, índices e símbolos. “O objeto imediato de um ícone só pode sugerir ou evocar seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico e o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico” (Santaella, 2007:16).

Nos desenvolvimentos dos estudos semióticos, há ramificações específicas para os mais distintos trabalhos, sejam aqueles que se ocupam dos estudos da diversidade de signos existentes; da lógica crítica em que consiste modos de condução do pensamento; da retórica metodêutica ou especulativa onde é estudada as condições gerais da relação dos signos e seus interpretantes. Isto amplia a escala das relações sgnicas nas narrativas

verbais e não-verbais ou das duas em conjunto. Consequentemente o mesmo ocorre nas atividades de construção e desconstrução dos discursos, desde seu surgimento até os dias atuais, nos mais diferentes saberes.

Na obra de Aristóteles, dois conceitos foram enfaticamente abordados: o do *inventio* e o do *dispositio*, ou seja, o da temática e o do arranjo das partes. Assim, quando se expressa que a retórica é caracterizada por ser uma técnica, significa que é ao mesmo tempo uma técnica de argumentação e uma capacidade de escolher meios apropriados para praticá-la. Na retórica atual, observa-se uma tendência em se perceber estes dois componentes, conteúdo e forma, como inseparáveis. Mosca (2004) esclarece que a Neo-Retórica representa hoje uma concepção de retórica bem mais próxima das fontes. Sendo exemplos:

[...as Teorias da Argumentação, fundadas nas lógicas não-formais (de Chaim Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca, de Michel Meyer, A. Lempereur e outros) e nas lógicas naturais (de Jean-Blaise Grize e Georges Vignaux, além de outros), assim como a Retórica Geral do Grupo μ (Jean-Marie Klinkenberg, J. Dubois, Philippe Minguet, Francis Edeline, F. Pire e H. Trinon), cuja atuação nos últimos vinte anos vai muito além de uma simples retórica das figuras. O Grupo vem estendendo o tratamento retórico a outras linguagens, que não as exclusivamente verbais (pictóricas, fílmicas etc.) (Mosca, 2004:20,21).

Na Neo-retórica de Perelman & Tyteca (1958) a idéia de auditório herdada da retórica tradicional é mantida. Segundo estes autores, todo discurso, seja proferido ou escrito, se dirige a um auditório. Ainda que, no caso do discurso escrito, haja ausência física de leitores, o texto é sempre condicionado de forma consciente ou não por aqueles a quem se destina. Mosca (2004) diz que, na visão de Aristóteles, de Perelman e Tyteca, a retórica identifica-se com a teoria do discurso, que existe vínculo entre argumentação e retórica, e para que haja discurso tem que existir auditório e não se faz argumentação sem retórica. Nas produções dos efeitos de sentido, a retórica é colocada em ligação com a semiótica, ocupando-se das práticas significativas, sejam elas verbais ou não.

A retórica também estendeu seus estudos a outras linguagens, tais como as fílmicas, pictóricas, plásticas, etc. É reconhecido que o Grupo μ , da Universidade de Liège, em sua produção em grande escala, desde 1970 se ocupa da comunicação visual, buscando possibilitar transferências para o domínio dos conceitos retóricos de cunho linguístico. Na contemporaneidade, a comunicação é realizada de várias formas,

principalmente através de procedimentos híbridos, sendo assim, a retórica ressurgiu fortalecida (Mosca, 2004):

A Retórica retorna vigorosa, portanto, não só nas suas três primeiras partes (*inventio, dispositio e elocutio*), desenvolvidas pela via lógica e pela análise-estilística, mas também na memória e na *actio*, enquanto forma de apresentar as palavras, de gesticular (a Kinésica), de fazer a interação com o espaço (a Proxêmica). Há todo um universo “performático” a considerar e que veio a restaurar igualmente os componentes emotivos, sensuais e de prazer da palavra, com sua presentificação. Voltam também à tona os traços que estavam recalçados e refreados e que os novos meios permitem expandir e revelar. A sedução, nesse contexto, tem plena possibilidade de exercício como instrumento de persuasão (Mosca, 2004:30,31).

Com os diversos tipos de discursos na busca da adesão do público, no sentido de convencê-lo da legitimidade dos argumentos e persuadi-lo para sua aceitação, não se pode deixar de comentar o papel da “figura” que se faz presente na retórica sob determinadas perspectivas. Principalmente, pela evolução que decorreu nas Ciências das Linguagens e disciplinas semelhantes. A nova forma de abordagem sobre as figuras de retóricas está no modo de como são examinadas, enquanto figuras de discursos, e não como figuras de palavras ou construções. Dessa maneira, são figuras de texto, pela função que desempenham na produção total de sentido que nele é desenvolvido (Mosca, 2004):

A ruptura das regras combinatórias esperadas, criando uma impertinência semântica, possibilita a produção de novos sentidos e outras leituras criadas pelo novo recorte. É o que dá à figura margem para estabelecer um outro ponto de vista sobre o mundo, a exploração de uma outra “perspectiva”, contando com sua capacidade de reorganização cognitiva e sensorial. Ela tem o mérito de tornar sensível um conteúdo ausente e, com isto, de propiciar a criação de uma ilusão referencial (Mosca, 2004:38).

Nos diversos tipos de discursos, o uso da metáfora tem sua utilidade. Independente da forma que assuma no processo metafórico, sempre trará uma percepção de mundo, quer seja na forma de estereotipia ou de contra-senso; repetindo experiências partilhadas, ou constituindo relações novas entre as coisas. O mais importante é a avaliação da sua função argumentativa, os efeitos construídos, dentro de um determinado tipo de discurso. Assim, “fica evidente a **função persuasiva** que a figura exerce sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos

sujeitos, ultrapassando o seu papel puramente informativo para cumprir uma finalidade de incitamento e de sedução” (Mosca, 2004:40).

Em Mosca (2004) é mencionado que a nova retórica ressurgiu com a alma da integração, e uma das suas finalidades é a de excluir a separação que antes se criava entre as ciências humanas e as ciências dos discursos axiomáticos da demonstração, próprias do campo da matemática e ciências afins. Também é dado destaque a um dos êxitos da Teoria da Argumentação de Perelman, que é o de repensar a racionalidade, sugerindo uma nova visão, uma concepção ampla de razão “reguladora de nossas **crenças e convicções** e também da **liberdade** que temos em relação a elas” (Mosca, 2004:41).

Portanto, nestas formas, as teorias de argumentação tendem a ser desenvolvidas democraticamente, mas sabendo-se que existe a aceitação de existência de limitações e imperfeições, ou seja, mesmo que a argumentação e suas escolhas venham a ser ótimas, ela não intenciona ser o manifesto da verdade, mas sim do provável, do crível, entendendo que a sociedade deva tomar decisões sobre esse parâmetro. Nesse conjunto de ideias perelmanianas, alguns aspectos ficam minimizados, como o uso da má fé e a argumentação construída na violência e nas relações de força. Não sendo possível passar despercebido o vínculo desta com o poder. “É nesse quadro – **espaço público e espaço político** – domínio das questões simbólicas, que se dá o choque de lógicas diferentes: a do interesse e a dos valores” (Mosca, 2004:42).

Com posturas existentes de descrença nos efeitos da retórica, é convicto de que é no mundo da opinião que são combinadas as relações sociais, políticas e econômicas, já que é a isto que se tem acesso e não ao que se chamaria de mundo da verdade. “Postula-se uma retórica do verossímil, em que há espaço para o não-racional sob suas diversas formas: a da sensibilidade, da sedução e do fascínio, da crença e das paixões em geral” (Mosca, 2004:21). Visto que, em Aristóteles é que foi falado em representação da verdade, o verossímil.

Mosca (2004) aborda que o senso comum aparece e dá forma nos discursos dos homens. Do mesmo modo aponta o elo da retórica com a persuasão, desligando-a da ideia de verdade. E sim, visando a compreensão do discurso convincente, como aquele que tem o poder de fazer com que o público identifique-se com quem o produz e com a narração de suas propostas:

O discurso persuasivo, aquele destinado a agir sobre os outros através do *logos* (palavra e razão), envolve a disposição que os ouvintes conferem aos que falam (*ethos*) e a reação a ser desencadeada nos que ouvem (*pathos*). Estes são os três elementos que irão figurar em todas as definições posteriores e que compreendem o instruir (*docere*), comover (*movere*) e o agradar (*delectare*). Partindo da noção de juízo, básica em Retórica, aquele a quem se fala também é juiz, daí o caráter interativo e dialógico em que se apoiam as Neo-Retóricas. (Mosca, 2004:22)

Para a realização do discurso persuasivo, quando todos os recursos retóricos são utilizados para os seus efeitos de sentido, na intenção de um fecho estabelecido, pode haver um caráter manipulador. As projeções do enunciador vão direcionar o que está sendo argumentado para quem as recebe. Feito assim, todos os discursos são vistos como uma construção retórica, uma vez que a intenção de quem produz o discurso é direcionar os receptores para o seu ponto de vista na temática para a qual pretende obter adesão (Mosca, 2004).

Segundo van Dijk (2006), se a manipulação não obtivesse efeitos tão negativos, poderia ser uma forma de persuasão legítima. A diferença é que no discurso de persuasão as pessoas são livres para acreditarem ou não, e fazerem o que quiserem, se assim desejarem aceitar os argumentos do persuasor. Já no discurso manipulativo os receptores exercem um papel passivo, sendo atingidos pelo efeito da manipulação. São conduzidos, não são capazes de compreender as verdadeiras intenções e actuações formuladas através do manipulador. Neste caso, os receptores não têm conhecimentos específicos que possam ser usados para resistir ao processo da manipulação exercido pelo discurso.

Camocardi & Flory (2003) definem persuasão como sendo o processo pelo qual buscamos convencer as pessoas de nossas ideias, de maneira a influenciá-las em seus pensamentos e comportamentos. Também fala de dois tipos de persuasão; persuasão válida e persuasão não-válida:

A **persuasão válida** é aquela em que expomos com clareza os motivos que fundamentam nossa posição. O interlocutor é capaz de perceber claramente e questionar cada passo de nosso raciocínio. Já a **persuasão não-válida** é aquela em que o interlocutor não tem consciência de que está sendo persuadido nem pode perceber e questionar os elementos do processo de persuasão. Tomemos como exemplo de persuasão não-válida as apelações e chantagens emocionais, as jogadas com inflexão de voz, os apelos subliminares às necessidades conscientes. Um exercício fecundo é examinar os processos de persuasão nas campanhas políticas, nas campanhas de publicidade e propaganda, nos discursos de advogados, atentando para a validade de seus raciocínios e para as suas estratégias de persuasão (Camocardi & Flory, 2003:33).

De fato, a persuasão é a arte do convencimento e está sempre presente no cotidiano das pessoas, seja no âmbito doméstico, no trabalho, nas atividades educativas, nos diferentes meios de comunicação, nas representações mentais, etc. Com o mundo cada vez mais globalizado, é também a arte de perceber o que envolve as pessoas para então refletir sobre o pensamento humano. O discurso do fazer persuadir é então praticado por argumentos inseridos no desenvolvimento de textos articulados de pessoa para pessoa, sejam eles verbais e não-verbais, sonoros, visuais, toda uma gama de representações simbólicas que podem caracterizar a comunicação como verdadeira, próxima da verdade ou falsa verdade. Tudo depende da forma como o orador faz sua prática no discurso para que cause domínio ou não, se recorre à lógica científica, à persuasão ou à manipulação.

4.2 Manipulação

Para van Dijk (2006), a manipulação também é uma forma de interação ilegítima e envolve poder e precisamente o abuso de poder, como também abordagens sociais. Especifica que a dimensão cognitiva é muito importante, porque a manipulação está envolvida por um aspecto de lavagem cerebral. Visto que a manipulação é uma prática comunicativa e interacional, em que o manipulador exerce domínio sobre os receptores, muitas vezes contra a sua vontade ou contra seus interesses. No dia-a-dia, o conceito de manipulação é visto negativamente, porque a prática manipulativa fere as regras sociais. Ela busca de forma tendenciosa exercer influência no público-alvo, recorrendo aos meios existentes através dos quais os discursos são transmitidos. Os manipuladores são assim favorecidos por sua capacidade de fazer acreditar, e de desenvolver estratégias utilizando métodos obscuros de discurso, como no sentido da manipulação semiótica, que podem ser elaboradas com fotografias, gráficos, filmes, documentários, ou outras ferramentas para desenvolver a comunicação.

Para Quintás (2001), manipular é tratar uma pessoa ou grupo de pessoas como se fossem objetos, com o propósito de dominá-los facilmente, direcioná-los linearmente para o que é abordado pelo dominador. É tratar o outro como se estivesse um nível abaixo do seu. O manipulador não fala para a inteligência do receptor, trabalha de forma meticulosa na intenção de conduzir as pessoas nas tomadas de decisões, beneficiando seu único e próprio interesse. Ele cita uma entre outras formas de dominar as pessoas sem precisar convencê-las, que é a repetição de ideias ou imagens totalmente centradas de intenção ideológicas, através dos meios de comunicação. Comenta que esse bombardeio diário tende a controlar a opinião pública, como se fosse o ideal para todos.

Há quem afirme que o processo pelo qual passa a informação nos meios de comunicação pressupõe, de certa forma, a manipulação. Já que existe um profissional, ou grupo, responsável pela seleção do produto, e de tudo aquilo que vai ou não ser utilizado para transmitir o discurso. Mas nada disso significa que, na descrição ou narração de um fato, a linguagem possa ser manipulada intencionalmente com um grau total de arbitrariedade. Existem limitações associadas ao observador que identifica o fato:

O observador designa o que é um fato, mas o faz limitado por contextos econômicos, culturais, sociais, ideológicos, políticos, históricos, psicológicos e por sua própria competência discursiva, colocada em jogo em uma disputa de discursos e saberes, assim estabelecendo uma relação de poder simbólico, isto é, uma relação política, no sentido mais amplo do termo. (Arbex Júnior, 2001:107)

De acordo com van Dijk (2004), o poder discursivo é um meio para controlar as mentes das pessoas, e uma vez que é controlada, suas ações futuras também são conduzidas indiretamente. Assim as pessoas fazem por livre e espontânea vontade o que lhe é mostrado, passado, narrado através do meio que o discurso é transmitido, ou porque não têm alternativa de argumentação. Desta forma é que se pode manipular, informar mal, educar mal, etc., de acordo com o interesse de quem está discursando ou representando o discurso de outro.

Entretanto, van Dijk prossegue comentando que a forma para compreender o poder do discurso e o abuso do discurso, é entender exatamente a maneira em que o discurso e suas estruturas atingem as mentes das pessoas. Especifica que o poder está baseado em recursos sociais, como: dinheiro, terras, casas, salários exacerbados e outros recursos materiais, como também em conhecimento, fama, cultura e recursos simbólicos similares. Destacando um desses recursos como sendo preferencialmente o discurso público. Assim, presidentes, jornalistas, professores e outras elites simbólicas têm mais acesso aos discursos públicos do que as donas de casa e outros trabalhadores de uma forma geral, que estão numa posição em que recebem os discursos públicos mas não os praticam. Portanto, estas elites controlam os discursos políticos, mediáticos, educativos, científicos, burocráticos, legais, etc. Principalmente os discursos que frequentemente são reportados para as pessoas que no seu dia-a-dia exercem um cargo comum, como por exemplo o discurso das reportagens mediáticas do jornalismo diário.

Duas relações básicas foram encontradas entre o poder e o discurso, uma é o poder de controlar o discurso e a outra é o poder do discurso para controlar as mentes das pessoas:

Desde luego, estas dos relaciones son análogas: las personas controlan el discurso especialmente para controlar las mentes de las personas y así, indirectamente, controlar sus acciones. En lugar del poder como la fuerza para controlar las acciones de las personas, el poder moderno es esencialmente, poder discursivo.

[...] este es un cuadro muy burdo del poder. Ante todo, el poder rara vez es completo o total –ningún grupo o institución controla todos los discursos o todas las acciones de otros grupos. Además, estos otros grupos pueden resistir o disentir y no aceptar el control o los discursos de las élites del poder. (van Dijk, 2004:10)

Segundo van Dijk (2004), há ocasiões em que os grupos dominados contribuem com os grupos dominantes na sua própria dominação, isto é, quando eles aceitam o poder do grupo dominante como algo normal, natural ou legítimo. É importante observar que se as elites de poder controlam uma parte do discurso público, são também capazes de controlar uma parte das mentes das pessoas. Há muitas formas sociais em que os discursos podem ser influenciados e estas influências exercerem, por sua vez, o seu domínio, e conseqüentemente entrarem em fusão. Isto também é certo para as propriedades do discurso, as que se assumem que vão influenciar tais formas sociais. É também enfatizado por van Dijk (2004), que os contextos não estão lá fora, como as situações sociais, mas sim, dentro da mente dos usuários da linguagem, posto que as propriedades das situações sociais não podem, tão logo, influenciar o discurso diretamente, só assim podendo, por meios das formas em que os usuários da língua entendam ou construam as propriedades da situação.

Assim, van Dijk (2004) deixa claro que os contextos não são um tipo de realidade social objetiva ou uma situação social real, mas sim uma construção subjetiva do que agora é relevante em tais situações sociais. Cita que os modelos mentais que construímos através de experiências comunicativas chamam-se de modelos de contexto ou somente contexto, e que os contextos são representações mentais de alguma classe, sendo eles dinâmicos e não estáticos. A título de exemplo ele cita que durante uma conversa ou em leitura de um texto, estes modelos são substituídos constantemente, através dos conhecimentos ou relações sociais entre os participantes. É portanto através do controle do modelo de contexto que define-se o caráter da situação comunicativa, por conseguinte, é necessário entender seus contextos para compreender os significados e as funções dos textos escritos ou falados.

Assim, entender um discurso significa ser capaz de construir um modelo mental subjetivo dos eventos a que os discursos se referem, também podendo envolver opiniões

ou emoções dos participantes a respeito de tais eventos. Posteriormente, recordando partes dos discursos, as pessoas são capazes de reativar esses modelos mentais subjetivos, que algumas vezes são tendenciosos e incompletos:

los discursos serán moldeados de tal manera que los modelos mentales tienden a formarse de acuerdo con lo que el escritor o el hablante prefieran; esta es la idea básica de toda persuasión y la meta fundamental de la retórica clásica. (van Dijk, 2004:15)

Entretanto, manipular os modelos mentais das pessoas que não tem os recursos necessários para resistir ou para construir modelos alternativos, é uma das maneiras importantes de abuso de poder. Suas representações sociais não são só crenças pessoais e individuais, mas também mentais e socialmente compartilhadas, tais como as normas, os valores, as ideologias, o conhecimento; e ainda as ações como práticas sociais e discursos, que, são desenvolvidas, adquiridas e mudadas por membros de grupos sociais, comunidades ou culturas (van Dijk, 2004). Além disso, como parte do avanço da comunicação com extensões cada vez mais globais e acessível tecnologia, os mais diversos recursos e formatos de expressar e disseminar o discurso têm sido colocados ao serviço do controle mental massificado, principalmente por meios simbólicos ou semióticos. Consequentemente, isto causa impacto nos receptores pelas diversas maneiras representativas de como os discursos são elaborados, e os respectivos contextos induzidos. Assim, tentando dominar o imaginário de cada um através de linguagens expressivas no sentido de realidade, para que sejam construídas imagens narrativas na intenção de dar credibilidade aos seus discursos.

4.3 Imagem, Percepção e Imaginação

No campo da semiótica da imagem, é definido o conceito de imagem, no qual, o discurso abrange sua qualidade sígnica. É visto que, o conceito de imagem é dividido num campo semântico, estabelecido por dois extremos diferentes. “Um descreve a imagem perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada” (Santaella & Noth, 2008:36).

Também é referido por Santaella & Noth (2008), que no pensamento ocidental se encontra bastante fortalecida a dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação. O prosseguimento ocidental nos muitos significados de imagem pode ser ilustrado por uma comparação entre o raio de significação de eikon na antiguidade e uma definição específica das imagens na língua hoje discursada. O significado de eikon para os gregos, englobava todo tipo de imagem, pinturas, estampas de selos, como também, imagens sombreadas e espelhadas. Algumas eram vistas como imagens naturais e outras como artificiais, contudo, mesmo com esta percepção habitual sobre estes fenômenos, a imagem mental e a imagem verbal também são entendidas no conceito de imagem. Uma outra diferenciação encontrada nas abordagens gregas, que é a que está entre a imagem e o modelo, discutia a oposição entre a imagem e o seu objeto de referência, entre o ser e o parecer.

Hoje, na tipologia da imagem também são encontrados os mesmos elementos que permeavam a concepção antiga das imagens. Os tipos de imagem, por Mitchel apud Santaella & Noth (2008), podem ser distinguidos assim:

(1) imagens gráficas (imagens desenhadas ou pintadas, esculturas); (2) imagens óticas (espelhos, projeções); (3) imagens perceptíveis (dados de idéias, fenômenos); (4) imagens mentais (sonhos, lembranças, idéias, fantasias) e (5) imagens verbais (metáforas, descrições). (Mitchel apud Santaella & Noth, 2008:36)

É compreendido que, no campo visual, as figuras são apreendidas em seu todo como formas, e as totalidades surgem como algo que é mais do que o somatório de suas partes. Contudo, a percepção acontece como um processamento construtivo da nova organização no campo visual (Santaella & Noth, 2008). E esse processo é determinado pelas chamadas leis da forma, que tem como exemplos:

(a) a *figura* se distingue de sua *base* como uma forma relativamente fechada; (b) na percepção, encontramos a tendência de interpretarmos a forma aberta antes da fechada ou de preencher a interrupção por linhas (lei da continuidade); (c) segundo o princípio da menor distância, os elementos visuais são vistos conjuntamente como grupos ou figuras (lei da proximidade); (d) elementos iguais são interpretados mais facilmente do que grupos (lei de igualdade); (e) a simetria fortalece a impressão da qualidade formal. (Metzger apud Santaella & Noth, 2008:45)

Entretanto, sabe-se que as formas não possuem um significado conceitual concreto, por isso podem ser analisadas como unidades semióticas autônomas, por serem vistas como invariantes visuais do campo visual. “Esse aspecto da invariância representa a união entre a interpretação da psicologia da forma e a interpretação estrutural semiótica.” (Piaget & Krampen apud Santaella & Noth, 2008:45)

Sobre a interpretação das formas como signos também podem ser citados outros autores (Santaella & Noth, 2008): Nas palavras de Arnheim “ Nenhum padrão visual existe somente em si mesmo. Ele sempre representa algo além de sua própria existência individual – o que equivale a dizer que toda forma é a forma de algum conteúdo” (Arnheim apud Santaella & Noth, 2008:45). Klaus & Buhr distinguem o processo perceptivo das formas como uma elaboração de variantes visuais em um processo de reconhecimento das formas sígnicas. “ Já que a percepção da forma não é somente um processo de recepção, mas, em última análise, um processo de coordenação entre o percebido e as formas já internalizadas, ela é, no sentido da relação *token-type* ²⁶de acordo com Peirce, um processo semiótico”. (Klaus & Buhr apud Santaella & Noth, 2008:45)

Também são citadas as formas visuais, segundo o modelo da teoria da comunicação, na visão de alguns filósofos referenciados por Santaella & Noth (2008). Döner & Maser (1977), apud Santaella & Noth (2008), por exemplo, falam das formas visuais como supersignos, como complexos holísticos de informação, cuja composição pode ser feita de subsignos elementares. Para Moles (1972), a percepção da imagem é como um processo de integração de subsignos e supersignos no campo da imagem holística, ou seja, a parte está no todo, como o todo está na parte; existe assim uma conexão permanente entre o todo com as partes, e vice-versa. Os supersignos e subsignos estão em constante correlação. Moles propõe uma hierarquia de planos da

²⁶ A relação **TYPE – TOKEN** (legissigno – sinsigno) é o modo como legissigno, um signo que é uma lei, governa suas réplicas ou sinsignos: todo legissigno significa através de uma instancia de sua aplicação que pode ser denominado uma réplica dele. A réplica é um sinsigno. Então, todo legissigno requer sinsigno. (Peirce apud Queiroz, 2004:98)

percepção, que compreende: “ (1) impulsos visuais mínimos no limiar diferencial da percepção ótica; (2) morfemas da percepção geométrica; (3) imagens parciais de objetos significantes; (4) ‘sintagmas’ icônicos; (5) discursos icônicos; (6) sequência de imagens” (Moles apud Santaella & Noth, 2008:47).

Já Bense (1971) compreende uma ‘semiótica visual como essência dos problemas de uma linguagem visual’, em sua visão, todo objeto de percepção visual é constituído por uma unidade de cor e forma. Assim, as unidades de percepção (perceptemas) são formadas por elementos de cor e forma, os *cronemas* e os *formemas*. Os *cronemas* são todas as cores diferenciáveis, e os *formemas* são os elementos geográficos-topológicos: pontos, linhas, áreas ou corpos. “Formemas e cronemas se unem, então em signo visual, assim como, na língua, sujeito e predicado se unem em uma declaração sobre ‘objeto’ e ‘qualidade’” (Bense apud Santaella & Noth, 2008:47).

Nas representações visuais, desde fotografia, desenhos, gráficos, cores entre outros, Kress & van Leeuwen (2006) indentificam o desenvolvimento da representação visual no campo de ação da semiótica social, ou socio-semiótica. Seus estudos nesta área enfatizam a produção dos signos, quanto às formas (Significados) como cores, perspectivas e linhas, assim como a maneira com que estas formas são usadas para dar significados na produção de signos. Nessa perspectiva, é preciso ver a representação como um processo em que os produtores de signos (*sign-makers*), independente de serem crianças ou adultos, procuram construir uma representação de algum objeto ou entidade, seja física ou semiótica, no qual o seu interesse no objeto, no momento de fazer a representação, é complexa em decorrência da história cultural, social e psicológica do *sign-maker*.

Para Kress & van Leeuwen, portanto, a representação é fruto do contexto particular em que o *sign-maker* produz o signo, a partir de um interesse próprio no objeto. Este “interesse” é a fonte da seleção do que é visto como o aspecto criterial do objeto, e este aspecto criterial é considerado como representante adequado do objeto em um contexto específico. Ou seja, a representação está em alguns aspectos criteriais do objeto, não em todo objeto. Os aspectos criteriais do signo são representados pelo produtor no momento da produção do signo, através do modo de representação mais adequado e plausível, por exemplo: desenho, pintura, blocos de lego, discurso, etc. Assim, os produtores de signos têm um significado e procuram expressá-lo através do modo semiótico que torna o sentido disponível subjetivamente, da forma mais adequada e plausível, como o significante.

Na visão de Kress & van Leeuwen (2006) os signos nunca são arbitrários, e a motivação deveria ser formulada na relação sign-maker com o contexto em que o signo é construído, e não no isolamento do ato de produzir analogias e classificações. Os sign-makers utilizam as formas que consideram adequadas para a expressão de seu significado, em qualquer meio que eles possam produzir signos. Para ilustrar, os autores citam um exemplo pueril: quando as crianças tratam uma caixa de papelão como um navio pirata, assim o fazem porque consideram a forma material (caixa) um meio adequado para a expressão do significado que eles têm em mente (navio pirata) e por causa de suas concepções do aspecto criterial dos navios piratas (confinamento, mobilidade, etc.). (Kress & van Leeuwen, 2006: 08,09).

Neste processo de produção de signo a linguagem não é a exceção. É entendido que as formas linguísticas são usadas de maneira mediada, e não arbitrária, na expressão de significados (Kress & van Leeuwen, 2006). O discurso verbal está envolvido de imagens, assim, não se desenvolve o código verbal sem imagens. “[...] Peirce diria, de iconicidade. [...], a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra ‘teoria’, aliás, [...], pois ‘teoria’, na sua etimologia, significa ‘vista’, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. (Santaella & Noth, 2008:14)

No entanto, imagens que não são conhecidas, passam a possuir um conhecimento familiar para quem as recebe, imagens que são construídas pelos próprios receptores a partir da necessidade de se analisar o que é apresentado. Isto é feito através de parâmetros pré elaborados por formas conhecidas, a fim de estimular o imagético para o desenvolvimento do que se pretende real. Tudo que possa a ser representado nos discursos com o interesse de manifestar reações ativas ou passivas no cognitivo do indivíduo.

Contudo, isso ocorre porque uma complexa operação psicológica oferece uma sensação de que o contato visual preenche o que é na realidade uma incógnita, e que, provavelmente, não vai esgotar-se na imagem. Pois é através dessa estrutura psicológica que temos a necessidade de reproduzir as imagens que alimentam a percepção representada pelos signos, seja na construção ou desconstrução dos discursos inseridos na sociedade globalizada. Por conseguinte, surgem impactos nas mentes das pessoas, no sentido conflituoso da mensagem ser realidade ou não, pelo que é produzido, principalmente quando são elaboradas por técnicas nas quais suas construções são manipuladas pelos recursos que hoje existem no mercado devido a evolução tecnológica. O homem, com o seu saber, usa esses recursos para desenvolver o discurso,

e inseri-lo nas diversas camadas sociais, pelos diversos meios existentes para disseminá-lo: o cinematográfico, televisivo, fotográfico, publicitário, internet, entre outros. Tudo isso contextualizado através das linguagens verbais e não-verbais, ou as duas em conjunto, na intenção de persuadir, manipular ou informar. Nos discursos áudio visuais contemporâneos este é um processo muito célere, independente das limitações de tempo e espaço e das barreiras culturais de um mundo tão diverso. Assim, os vários meios que ocupam a camada global, e que processam informações de vários formatos, elaboram e divulgam com a finalidade de repercutir audiência e/ou auto projeções em larga escala, vindo a produzir uma recepção no imaginário por vários níveis de interpretação no processamento mental.



CAPÍTULO - V

METODOLOGIA

A perspectiva deste trabalho busca indicar os pontos em que a reflexão semiótica e sócio-semiótica desmistifica o discurso com aproximação da pragmática, onde as imagens podem causar impactos e direcionar os espectadores para um entendimento mais amplo nos diversos tipos de discursos. Por este olhar, o trabalho de pesquisa foi intitulado: **“O impacto que as imagens podem causar na sociedade global: a desconstrução como instrumento de análise”**. O objectivo principal consiste, portanto, em **“analisar o efeito que as imagens podem causar nas pessoas, face à utilização dos recursos de montagem audiovisual, com ênfase na desconstrução”**.

Para dar suporte à metodologia a ser empregada, primeiramente foi realizada uma investigação bibliográfica – que se encontra consubstanciada nos capítulos anteriores – seguida de um desenvolvimento experimental que utiliza como objeto de estudo o filme documentário *Bowling for Columbine*, que expõe o debate sobre a violência na sociedade americana. A escolha da obra foi motivada pela grande repercussão que o filme obteve, seja na forma de prémios conquistados, como nos debates controversos da crítica especializada, e especialmente pelo contexto histórico e social associado ao argumento que aborda.

Nesses termos, a análise proposta no presente trabalho foi desenvolvida dentro de uma visão crítica, utilizando a desconstrução como instrumento catalisador e propiciador da compreensão do quanto um meio pode manipular, persuadir e dominar a sociedade global através das fontes de discurso.

No desenvolvimento do trabalho buscou-se uma visão alternativa do filme *Bowling for Columbine*, realizada através de uma desconstrução seguindo a linha de pensamento colocada pelo filósofo francês Jacques Derrida. Foram selecionadas cenas do filme original para a análise das imagens e desconstrução audiovisual. A desconstrução uma vez montada deu origem à releitura de forma a se comprovar como a manipulação videográfica pode possibilitar interpretações outras, em última análise apresentar ambiguidades e contradições do próprio texto original. A releitura foi realizada com base em algumas cenas do filme, editada em computador (edição não-linear), utilizando o programa Adobe Premiere Pro 2.0, em uma releitura de sete minutos e vinte e oito segundos, disponível no Anexo deste trabalho.

A seqüência da metodologia pode ser descrita segundo o diagrama abaixo (Figura 9):

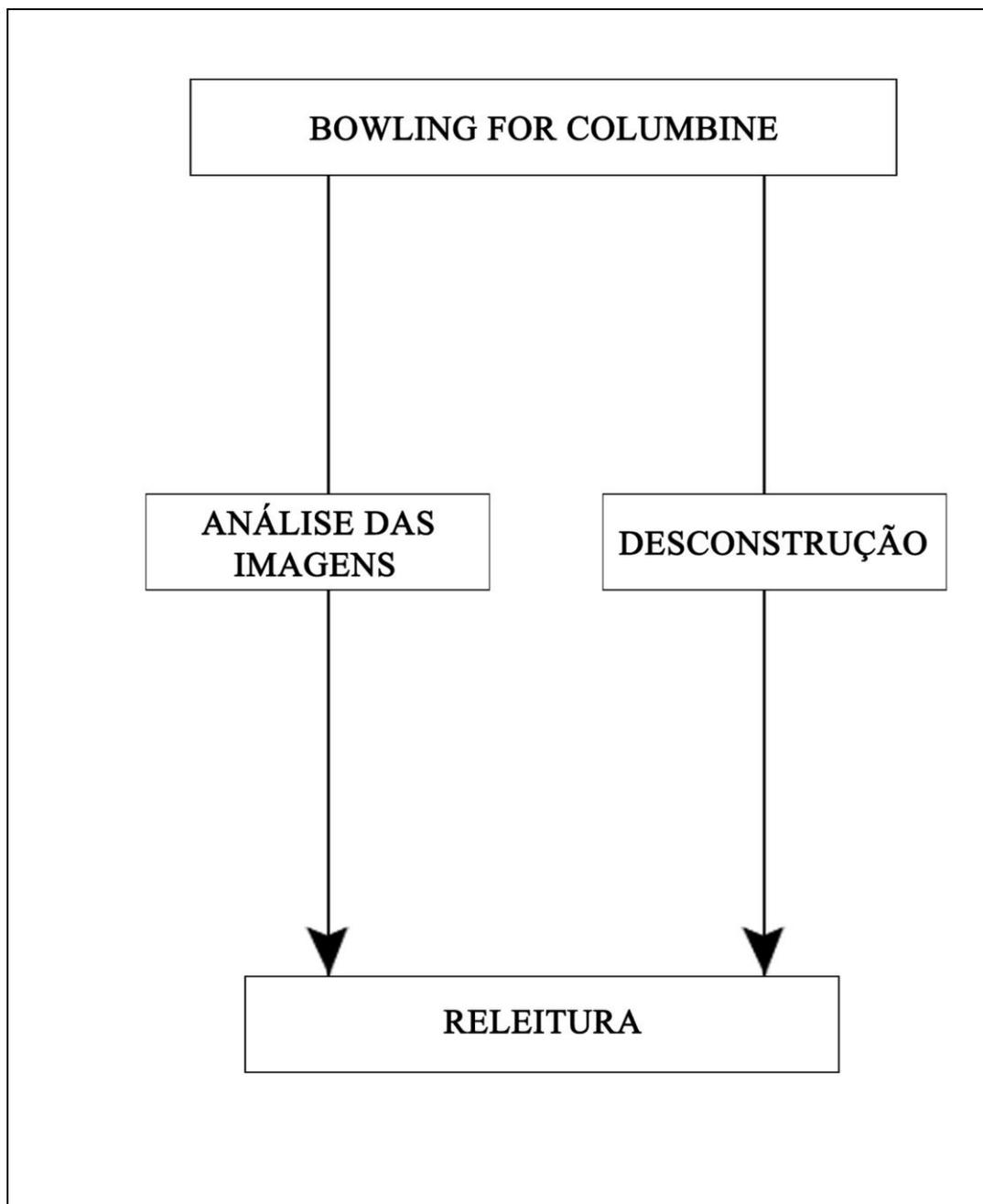


Figura 9: Sequência da metodologia.

Nesse contexto, faz-se necessária uma breve apresentação do que vem a ser desconstrução no âmbito desta tese, fortemente influenciada pelas considerações de Derrida.

5.1 Desconstrução como instrumento de análise

Nos anos sessenta surge o termo desconstrução, precisamente em 1967, numa conferência exercida pelo filósofo francês Jacques Derrida, na Universidade de Johns Hopkins, nos Estados Unidos, com o título “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, assim, tornando-se pública e se alargando através de debates nas universidades norte-americanas. Derrida apontou o termo como proposta para um método ou processo de análise crítico-filosófica, tendo como objetivo imediato a crítica da metafísica ocidental e da sua tendência para o logocentrismo, implicando a crítica de certos conceitos (o significado e o significante, o sensível e o inteligível, a origem do ser, a presença do centro, o *logos*, entre outros) que tal tradição havia imposto como estáveis. Desde então, a desconstrução começa por ser uma crítica do estruturalismo, agrupada no pós-estruturalismo, primeiro movimento de auto-crítica e depois movimento de ruptura com estruturalismo (Ceia, 2009).

Segundo Ceia, Derrida fez refletir a maneira como a linguagem trabalha. Desconjuntando os valores de verdade, significado inequívoco e presença, “a desconstrução aponta para a possibilidade de escrever não mais como representação de qualquer coisa, mas como a infinitude do seu próprio ‘jogo’” (Ceia, 2009:S/P). Por essa linha, desconstruir é seguir os caminhos que existem nos textos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e quebra os seus próprios termos, produzindo assim um desvio (*dérive*) assemântico de *différance*. Neste sentido, a teoria de Barthes está muito próxima da de Derrida, em que a leitura crítica de um texto literário não objetiva um só sentido mas a descoberta da sua pluralidade de sentidos. (Ceia, 2009).

Em Derrida (1998) menciona que a desconstrução compartilha muito com certos eixos do pragmatismo, e a dimensão performativa é uma das zonas de afinidade. Quando se questiona que a relação entre desconstrução e pragmatismo não é necessária, Derrida diz que sim e não, visto que da maneira que é utilizada e se faz funcionar, a desconstrução tem sempre um significado altamente instável e quase vazio. Ele acrescenta que este significado pode ser usado para servir às mais diversas perspectivas políticas, o que pareceria significar que a desconstrução é politicamente neutra. Derrida expressa que o fato da desconstrução ser aparentemente neutra politicamente permite, por um lado, uma reflexão sobre a natureza do político e, por outro, uma hiperpolíticação.

Segundo Derrida (1998) a desconstrução é hiperpoliticizante porque segue caminhos e códigos que são claramente não tradicionais, na medida em que permite pensar o político e o democrático garantindo o espaço necessário para não ser encerrado neste último. Derrida ainda acrescenta que, para poder continuar levantando a questão da política, é necessário afastar-se algo da política e o mesmo acontece com a democracia, o que, por suposto, faz da democracia um conceito muito paradoxo.

Santaella & Noth (2008) reportaram a desconstrução da re-presentação de Derrida. É contraposto por Derrida à ideia da presença fenomenológica como sendo “último ponto de referência da representação, seu conceito da *différance*, e isto significa o adiamento infinito da presença e a diferença in anulável dentro do signo que, dividido em si mesmo, leva consigo vestígios de outros signos” (Santaella & Noth, 2008:25).

Assim, pode-se encontrar diferentes tipos de discursos num só discurso, associados ao sentido do que é produzido pelo produtor no discurso. Percebido nos seus mais distintos significados, nos quais são interpretados pelos efeitos processados na sua construção, pelas pegadas descobertas dentro do próprio discurso. E assim, permitindo um novo discurso pelos rastros marcados por novos signos, conduzindo a uma dialética diversa, sem destruir o discurso interpretado, e por conseguinte, desconstruí-lo.

É com base neste método de análise que foi tratado o respectivo trabalho. Uma releitura feita em um dos focos relacionados na obra: ***Bowling for Columbine*** ou **(Tiros em Columbine)**” (2002) de Michael Moore. Não foi feita uma aniquilação do filme, mas, sim uma desconstrução de análise textual e imagética através dos signos extraídos da mesma obra para uma nova produção, onde é contextualizado o poder que uma instituição governamental exerce numa sociedade.

A releitura feita a partir da desconstrução do filme ***Bowling for Columbine*** é para ter uma visão mais ampla de como uma sociedade é manipulada colectivamente, condicionada para uma legitimação de aspectos violentos, pelos poderes. Como também, compreender que através da desconstrução audiovisual é possível saber como é construído um produto, um discurso, e quanto afeta a percepção e a mente do “homem”, do receptor, levando-o a interpretações diversas e/ou adversas, e a interpretações coletivas pela forma de como o produtor sequenciou, construiu, usou os signos para a construção do seu discurso no audiovisual. O objetivo também é mostrar como as imagens causam impactos pela maneira que são usadas, produzidas, sonorizadas, trabalhadas, no contexto que são inseridas. Onde elas fortalecem, sobressaem-se no texto tratado, e assim, causam efeitos persuasivo e/ou manipulador na sociedade, seja

por uma causa ideológica ou não. Assim, este trabalho se porta nos aspectos que os signos são produzidos, e como referência de pesquisa, veio a ser projetado pelo: **“O impacto que as imagens podem causar na sociedade global: a desconstrução como instrumento de análise”**.

“Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Santaella & Noth, 2008:15).



CAPÍTULO - VI

RESULTADOS E DISCUSSÕES

6.1 O documentário *Bowling for Columbine*

Bowling for Columbine é um filme que tenta analisar as origens da violência na sociedade dos Estados Unidos, face a uma legislação flexível quanto ao uso de armas de fogo, e às 11 mil pessoas que morrem naquele país anualmente em virtude das agressões por armas. Para contextualizar esta temática o filme expõe alguns registros de fatos reais, centrando-se no episódio ocorrido em 20 de abril de 1999 na cidade de Columbine, em Littleton/ Colorado, quando dois estudantes fortemente armados invadiram a biblioteca da Columbine High School, escola pública da cidade, mataram doze colegas e um professor, de seguida ambos cometeram suicídio.

Ao longo do filme são apresentadas opiniões de representantes dos mais diversos setores da sociedade americana, sobre os reais fatores que deflagram atos de violência desta natureza, que têm sido praticados com alguma recorrência naquele país. Os depoimentos são ricos na variedade de justificativas atribuídas, que vão desde jogos de vídeo agressivos, bandas de rock que fazem apologia da violência, à cultura armamentista da sociedade americana, à segregação racial.

No entanto, o filme induz pensar que talvez determinados aspectos sociais e históricos dos Estados Unidos, em especial a “cultura do medo” disseminada pelo governo e meios de comunicação, terminaram por desencadear características sociais violentas, que os diferenciam sobremaneira de outros países do mundo de trajetória evolutiva similar. Segundo o próprio realizador, Michael Moore (Moore, 2003a), este não é um filme sobre controle de armas, mas sobre a temerária alma e coração dos milhões de americanos com direito, constitucionalmente protegido, a ter uma arma.

Do ponto de vista da narrativa, não é um documentário clássico como os que predominaram nos primeiros anos do cinema e que recorriam à voz “over”²⁷. *Bowling for Columbine* é um documentário de narrativa contemporânea, não só porque inclui asserções dialógicas promovidas pelo cineasta e enunciações na primeira pessoa, mas

²⁷ Voz “over”, nas palavras de Ramos (2008: 23), “locução fora-de-campo ... que possui saber sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes.”

também por apresentar um verdadeiro mosaico de entrevistas, depoimentos, filmes de arquivo e de câmaras de segurança, banda desenhada; e até encenações com a participação de Michael Moore, muitas vezes como personagem central da narrativa.

Um exemplo disso é a polémica cena em que Moore recebe de bônus uma espingarda, mediante a abertura de uma conta em uma instituição bancária (Figura 10). Ele admite em seu portal na internet que o banco foi construído em estúdio, contratou atores para contracenar com ele, e escreveu os diálogos. Por outro lado, assegura que o banco e a promoção eram reais, inclusive com divulgação feita em outros meios de comunicação, e que ele próprio de fato abriu uma conta nesse banco no valor de \$1000, em 21 de Junho de 2001, e recebeu a oferta da arma.



Figura 10. Moore em uma das suas encenações. Extraída do filme *Bowling for Columbine* (2003).

Polêmicas à parte, *Bowling for Columbine* suscita emoções bem polarizadas: do riso à indignação à introspecção, constituindo-se em um dos mais bem sucedidos documentários da história do cinema.

O filme foi o primeiro documentário a integrar, em 46 anos de edição, a competição oficial do festival de Cannes, onde foi distinguido com o prêmio do 55º

aniversário; foi ganhador do Prémio César da Academia de Cinematografia Francesa de melhor filme estrangeiro em 2003; e obteve o Óscar de melhor documentário de longa-metragem em 2003 (Moore, 2003b). Em 2007, foi votado pela International Documentary Association - IDA em 3º lugar no “Top 25” dos documentários de todos os tempos (IDA, 2007). Entre os documentários vencedores da academia, Bowling for Columbine tem a 3ª maior bilheteria nos EUA dos últimos 13 anos, conforme apresentado na Figura 11.

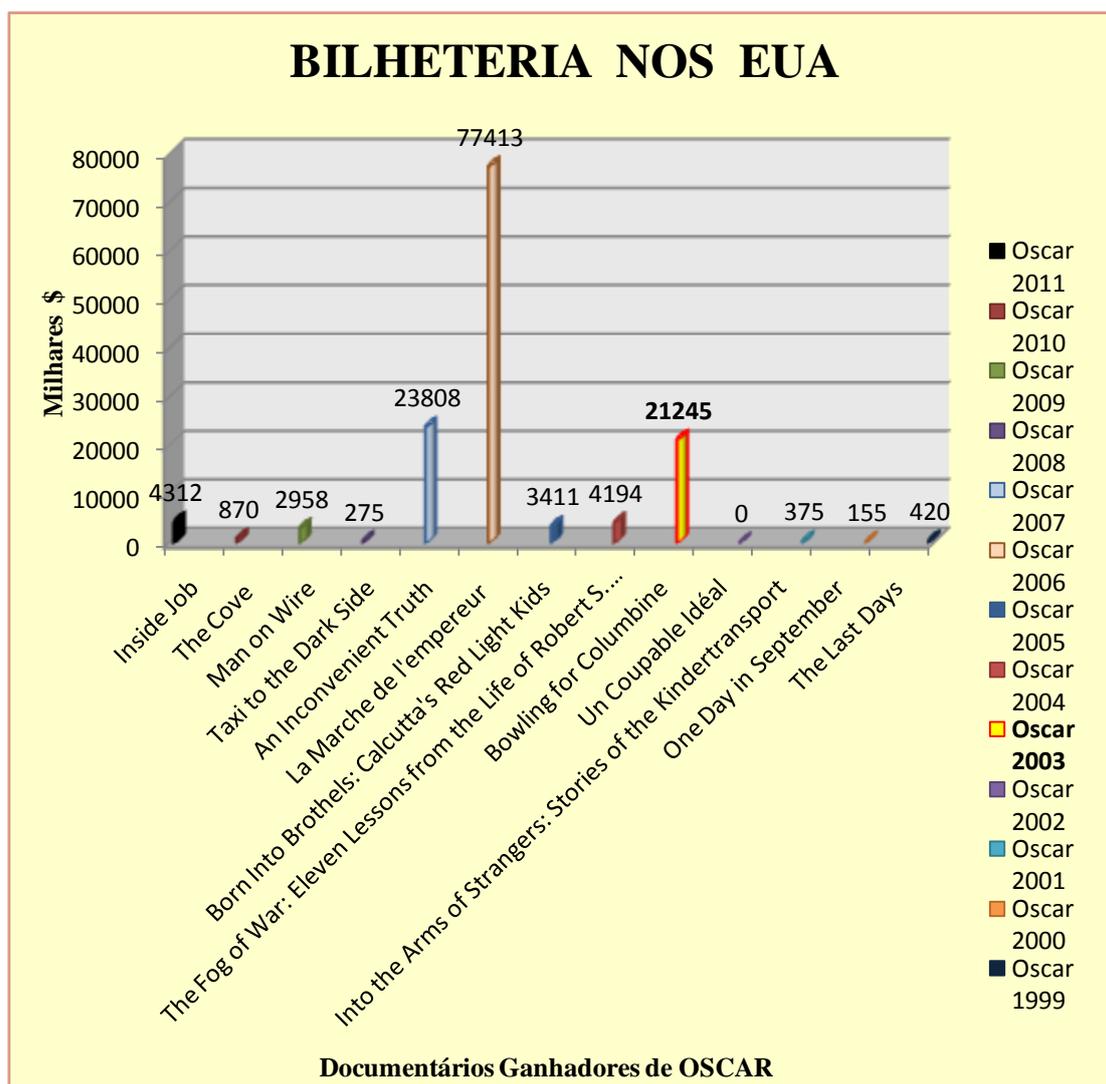


Figura 11: Gráfico de arrecadação dos documentários ganhadores de OSCAR. Dados de arrecadação obtidos por pesquisa ao portal The Internet Movie Data Base – IMDB (2011).

6.1.1 A crítica

Bowling for Columbine foi lançado em clima de intensa ansiedade política e insegurança global e nessas circunstâncias, na maioria das vezes, os argumentos tendem a ter repercussão maior. O perturbador, irritante e, muitas vezes, divertido filme de Moore exibe uma lógica escorregadia e arrogância tendenciosa, suficientes para conter os mais fervorosos partidários ideológicos de Moore, mas que por outro lado apresenta introspecções sobre a cultura de violência dos EUA que faz pensar os seus opositores (Soctt, 2002).

Segundo Michael Giltz (Giltz,2002), em artigo especial para The Denver Post, 'Bowling for Columbine' é um documentário engraçado e por vezes doloroso! Aqueles que procuram saber porque o massacre de Columbine aconteceu saem sem resposta. Moore evita essa resposta impossível. Ele prefere alargar consistentemente seu foco para questões mais vastas, por exemplo: Moore expõe que o tiroteio aconteceu na cidade localizada no Condado de Jefferson, onde a indústria de defesa Lockheed Martin é um dos principais empregadores; Moore lembra que no dia do massacre de *Columbine*, os Estados Unidos estavam a bombardear Kosovo. Inteligentemente, Moore não faz declarações fáceis relativas a esses fatos, apenas coloca como pontos sobre os quais vale a pena reflectir.

Para Sam Adams (Adms, 2002), do Philadelphia City Paper, Moore é especializado em teatro político. Em *Bowling for Columbine* assume deliberadamente um assunto – a propensão americana para a violência – que não pode ser explicado. Moore expõe os comerciantes que oferecem munições a preços reduzidos, as disparidades raciais e econômicas, e uma mídia que faz parecer que os EUA estão mais violentos do que realmente são (e portanto encoraja as pessoas a responder assim às ameaças). *Bowling* é um amontoado de coisas, mas é ambicioso, não é confuso.

6.1.2 Sobre o realizador

Bowling for Columbine é um filme de género documentário, do tipo Longa-metragem – com duração de 123 minutos. Foi rodado nos estados Unidos da América e lançado no ano de 2002. Possui roteiro e direção de Michael Moore, polémico e premiado realizador cinematográfico americano.

Na temática de seus filmes predominam os ataques contra a política corrupta e a ganância das corporações. Michael Moore é conhecido pela coragem com que manifesta opiniões em público, característica também de suas obras cinematográficas. Apesar das controvérsias a respeito de seu estilo excessivamente crítico, para alguns também demagógico e manipulador, Michael Moore é, acima de tudo, um documentarista premiado. Ganhou a Menção Honrosa, no Festival de Berlim, por "*Roger & Me*" (1989). Com *Fahrenheit 9/11* (2004), onde ataca diretamente o ex-presidente George W. Bush, ganhou a Palma de Ouro de Cannes, alcançando grande sucesso de público, sendo este o documentário de maior bilheteria de todos os tempos, segundo notícia de O Globo (2011). Entretanto, Moore obteve primeiramente notoriedade com o documentário *Bowling for Columbine* (2002), que lhe rendeu um Óscar e uma grande reputação (IMDB,2007). Para além desses, três filmes integram ainda o currículo deste cineasta os seguintes filmes (Moore, 2010): *Pets or Meat: The Return to Flint*, em 1992; *Canadian Bacon*, em 1995; *The Big One*, em 1997; *SiCKO*, em 2007; *Slacker Uprising*, em 2008; *Capitalism: A Love Story*, em 2009.

6.2 Análise e Desconstrução

Com a seleção das imagens, os planos das cenas escolhidos para a produção da releitura na montagem, (edição das cenas para produzir o discurso pretendido) viu-se a necessidade de inserir uma música para produzir efeitos nas imagens. Assim, observou-se que o fundo musical mais propício e indicado ao propósito do trabalho tratava-se de “*Carmina Burana*”²⁸, não só pelo seu conteúdo mítico, simbólico, mas pela poesia que a música transmite.

Pois os *Carmina Burana* são textos poéticos encontrados na antiga *Bura Sancti Benedicti*, fundada por volta de 740 por São Bonifácio. Tornou-se conhecida com a releitura dada por Carl Orff, cantata inspirada num símbolo da antiguidade, “A Roda da Fortuna”, que representa a parábola da vida humana (ciclo da vida), e assim representa também renovação (Wikipédia, 2011) e a nossa libertação da manipulação imposta. Pelo que a música inspira no seu mais amplo sentido, ela se faz presente na releitura desde o início ao fim, como se a música, com sua sonoridade e tema medievais, permanecessem afirmando que a legitimação da violência é igualmente medieval. O fundo musical foi tratado na edição para dar mais impacto as imagens e um sentido no discurso que conduz o respeito à vida. Com a mistura de sons, o sincronismo feito em alguns momentos para tornar real os ruídos de tiros, e a melodia fazendo parte, o impacto sai com mais força, tanto imagético como cognitivo.

Ao longo do filme, procurou-se utilizar variados elementos para explicitar de modo mais agudo aquilo que está sendo elucidado para o espectador. Por intermédio de perguntas no discurso, principalmente de silêncios e de imagens com impacto emocional, buscou-se uma argumentação mais forte. Foram utilizadas imagens cinematográficas que fazem uso das linguagens verbal, visual e musical, na articulação interpretativa e ideológica do espectador com o intuito da consciência crítica.

Foi iniciada a releitura com a exposição de quatro palavras (valores, cultura, moral e ética) que foram consideradas, no âmbito desta releitura, primordial para o

²⁸ Os *Carmina Burana* são textos poéticos contidos em um importante manuscrito do século XIII, o *Codex Latinus Monacensis*, escritos pelos monges goliardos, encontrados durante a secularização de 1803, no convento de Benediktbeuern - a antiga *Bura Sancti Benedicti*, fundada por volta de 740 por São Bonifácio, nas proximidades de Bad Tölz, na Alta Baviera. Carl Orff, descendente de uma antiga família de eruditos e militares de Munique, teve acesso a esse códex de poesia medieval e arranjou alguns dos poemas em canções seculares para solistas e coro, “acompanhados de instrumentos e imagens mágicas”. O compositor alemão Carl Orff musicou alguns dos *Carmina Burana*, compondo uma cantata homônima. Orff optou por compor uma música inteiramente nova, embora no manuscrito original existissem alguns traços musicais para alguns trechos. A cantata é emoldurada por um símbolo da Antiguidade — a roda da fortuna, eternamente girando, trazendo alternadamente boa e má sorte. É uma parábola da vida humana exposta a constante mudança. (Disponível em: http://.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana).

contexto da temática. Tais palavras foram sobrepostas às imagens do episódio que se passou em uma escola americana, cujo nome – *Columbine* – integra o título original do documentário “*Bowling for Columbine*”. Posto que: os *valores* são atributos dos mais valiosos nos seres humanos, pois poderão determinar muitas escolhas em suas vidas; a *cultura* como fator preponderante para uma conscientização adequada e maior discernimento; é a *moral* que conduz a dignidade da pessoa humana; e a *ética* como a representação personificada da conduta humana. Enfim, todos os vocábulos juntos formam o quarteto anti-manipulação.

No desenvolvimento da releitura, vários fatores contribuíram para sua significação: o contexto social (e/ou cultural, político); as circunstâncias pelas quais as imagens foram elaboradas; o contexto material, como o local, e outros componentes que caracterizam a materialidade das imagens, como ruídos, mistura de sons, gritos, tiros, falas, todo audiovisual inserido no contexto pragmático do tema.

Nesse sentido, a montagem é um dos aspectos fundamentais em um desenvolvimento fílmico, uma vez que com ela é construído o significado desejado pelo produtor, vindo a dar sentido, por meio da manipulação das sequências dos planos, das cenas, e através dos signos selecionados para desenvolver a desconstrução. A desconstrução é aqui compreendida pela de Jacques Derrida, que significa encontrar rastros de novos signos para desenvolver uma nova construção, novos caminhos de discurso encontrados em um discurso. Fragmenta o discurso para construí-lo, e não destruí-lo.

Assim, foi aproveitado o simbolismo da Estátua da Liberdade como contraponto de uma sociedade ideologicamente voltada para o consumo de armas. Visto que a Estátua da Liberdade é uma representação que simboliza a democrática sociedade dos Estados Unidos. Também foram selecionadas imagens que representam o poder econômico numa sociedade, um banco que usa de publicidade de armas para atrair clientes e, nesta mesma sequência de planos, a manipulação representada através de encenações e montagens pelo produtor: a forma que o realizador do filme *Bowling for Columbine* se insere nas cenas, dentro e fora do banco, é uma das fugas que deixa perceber o quanto pode ser manipulado o discurso audiovisual, e assim a dúvida da realidade. Nessa mesma linha inclui-se ainda a encenação de um cão portando uma arma, numa significação absurda, para ilustrar fato ocorrido em que um cão chega a atingir uma pessoa com um disparo de arma de fogo.

Também foram selecionadas imagens para mostrar o quanto uma sociedade é conduzida pelo poder no âmbito de se deixar envolver e achar que é certo formar milícias em comunidades para se defenderem uns dos outros. A consciência voltada para uma proteção que é imaginária, e que é estimulada por condutas de alguns representantes de grupos sociais para o consumo de armas. Bem como o absurdo do crescimento de um cidadão, que desde criança se identifica com armas e é doutrinado para se auto defender, assim proliferar a violência naquela sociedade.

Como elemento de retórica simbólica e discursiva mais explícita, algumas imagens foram propositadamente selecionadas para acentuar um humor mordaz, onde o comediante Chris Rock efetua uma crítica inteligente (“Acho que uma bala deveria custar cinco mil dólares” e “Cara, eu estouraria seus miolos, se tivesse grana”), cujos aplausos e risos dos espectadores revelam o aspecto cômico, quando deveria ser trágico. Mais do que uma excessiva predisposição para o humor mordaz, este episódio pode ser também indicativo de uma certa alienação da realidade, ou que talvez a sociedade americana seja condicionada pelas políticas de segurança de seus governantes, a ponto de lidar com a questão de forma tão descontraída.

Para acentuar o cúmulo do uso abusivo e indiscriminado de armas, duas cenas foram selecionadas de modo a dar sentido ao absurdo da situação: na primeira um homem aponta a arma, na segunda surgem como mira duas crianças. Desta forma, o espectador é mobilizado a visualizar um mundo, observando a impressão de uma visão particular expressa pelo produtor.

Também se faz presente na seleção das imagens, mais do que os elementos plásticos, preponderam-se os icônicos, ou seja, as figuras representativas de armas pelo seu caráter mortífero e aterrorizante. E neste contexto, a exploração da imagem da mulher.

Na seleção das imagens, foi ainda considerado o fato de que elites políticas e artistas, como Bush e Charlton Heston, ao contrário de inibir, chegam a ostentar a arma de fogo como símbolo de poder, ou de prazer, em imagens veiculadas ao público. A cultura do noticiário sensacionalista que assusta ainda mais a população proporciona também a neurose e o medo do povo norte-americano. Incute na mente do povo um aspecto de justificação para a violência causada na escola *Columbine*; tenta direcionar o olhar do povo para um outro contexto de culpa que não seja armamento, como por exemplo, a forma como um cantor de rock se porta nas suas apresentações de shows, como também a pobreza, entre outros.

As expressões faciais denotando sofrimento, choro, tristezas e profundo pesar pelo que a violência causa, assim como expressões sádicas onde procuram enfatizar em como uma criança pode ser direcionada para cultura adversa, violenta, hostil.

Entretanto, o cerne da releitura é representado pelas imagens reais das câmaras de segurança resumindo o que se passou na escola *Columbine*. São imagens em preto e branco com o foco de luz direcionando o olhar dos espectadores para os adolescentes que foram responsáveis pela chacina ocorrida. Esta composição de imagens, e sua colocação como elemento central, foi elaborada com o intuito de chamar atenção do espectador para a importância mesma do fato ocorrido, em detrimento dos debates paralelos que desencadeou. Os debates sérios, ou mesmo irônicos, absurdos e inconsistentes, são importantes, mas o prolongamento do debate não pode estar a serviço do esquecimento dos fatos trágicos de que são objeto.

As imagens selecionadas para desenvolver a desconstrução foram sequenciadas de forma espaço-tempo, intercaladas com o acontecimento da escola *Columbine*, dando ênfase ao foco do objeto de estudo tratado. Assim, as cenas extraídas do vídeo original deram vida a cada parte da releitura, através de recursos técnicos e tecnologia digital para a construção de um novo discurso audiovisual. A montagem é um fator técnico principal para o desenvolvimento da narrativa, que foi desenvolvida em edição não-linear (por meio de computador), onde foram inseridos, efeitos, trilhas sonoras, textos, mixagem de imagem com sons, toda sequência desenvolvida pelas cenas e planos selecionados para a produção da releitura.

Neste encadeamento de cenas trágicas e uma melodia tocante com um discurso irônico e contraditório, o espectador poderá compactuar com a posição defendida pela releitura, despertando em si uma visão crítica do problema em questão. É defendido nesta releitura que o episódio da escola *Columbine* ocorreu em um ambiente social de legitimação da violência que é exercida, ao mesmo tempo, por diversas formas de poder: governamental, midiático, económico, incutindo a cultura do medo enquanto instrumento de manipulação social. Portanto, partindo da seleção das imagens extraídas do filme *Bowling for Columbine*, da análise das imagens e da desconstrução audiovisual, chega-se ao percurso final do resultado com uma releitura, onde trata de pegadas, fugas deixadas pelo realizador, produtor do filme *Bowling for Columbine*. O aspecto principal da desconstrução realizada é a “**Legitimação da Violência**”, sendo este o título da releitura.

6.3 Descrição da Releitura

A releitura foi realizada com base em algumas cenas do filme original. Foi, editada em computador (edição não-linear), resultando em um documentário de sete minutos e vinte e oito segundos, disponível em DVD no Anexo deste trabalho. Algumas imagens da releitura foram selecionadas para explicitar como a análise e a desconstrução foram construídas para um novo discurso audiovisual. A grelha abaixo (Quadro 1) apresenta a lista das sequências selecionadas que são discutidas no prosseguimento deste subtópico.

Quadro 1: Grelha de algumas sequências selecionadas da releitura.

Nº da sequência	Título	Entrada	Saída
1	Estátua da liberdade	21''	23''
2	Título da releitura	23''	27''
3	Michael Moore no banco	29''	52''
4	Panfleto promocional da instituição bancária	35''	38''
5	O cão armado	1'22''	1'26''
6	O comediante Chris Rock	2'	2'48''
7	O miliciano	3'26''	3'42''
8	A miliciana	3'52''	4'18''
9	Crianças na mira	4'24''	4'27''
10	Mulher armada	3'20''	3'22''
11	As elites política e social	5'24'' 6'31''	5'28'' 6'34''
12	Fusão da força e angústia.	6'37''	6'38''
13	Sufrimento em Columbine	5'11'' 6'38'' 7'02'' 7'06''	5'19'' 6'39'' 7'04'' 7'13''
14	Mídia e cultura do medo	4'53'' 5'19''	5'10'' 5'23''
15	Imagens reais da tragédia	05'29''	06'30''
16	Fusão sofrimento e pátria	7'13''	7'17''

Sequência 1



Figura 12: Estátua da liberdade.

Esta sequência de imagens apresenta a saída de um *take* para outro usando um efeito em forma de cubo, tridimensionando a chegada da estátua da liberdade. Assim, causando vários aspectos de tomadas de um mesmo plano, exibindo mais que um efeito ao mesmo tempo: *zoom in* (a câmera, numa sequência contínua, vai de encontro à imagem dando ênfase ao foco desejado); *zoom out* (a câmera saindo da imagem); Ângulo baixo, Contra-plongée (filmagem de baixo para cima, destacando a imponência do símbolo “estátua da liberdade” e o que representa para a sociedade americana). Todos esses movimentos são usados com a intenção de chamar a atenção dos espectadores para que eles se focalizem dentro da narração do documentário.

Sequência 2



Figura 13: Título da releitura.

Na mesma sequência, quando a estátua da liberdade está congelada, o título do documentário releitura vai de encontro ao espectador através do efeito *zoom in*. Ao mesmo tempo a imagem da estátua da liberdade sai em fusão (*mix*), numa sobreposição com a imagem que está a seguir, dando aspecto ao título, como forma de chamar a atenção do espectador e direcionar o seu olhar para o discurso que se segue através das imagens dentro da instituição bancária.

Sequência 3



Figura 14: Michael Moore no banco.

Estas seqüências de planos representam a manipulação do produtor do filme *Bowling for Columbine* de como uma montagem pode contextualizar um discurso audiovisual, no qual ele próprio se faz presente para conceituar o efeito pretendido na narrativa. Onde faz a encenação para que se compreenda como uma instituição econômica aborda a população para se projetar enquanto poder econômico, no incentivo do armamento, assim disseminando a violência indiretamente. O direcionamento das tomadas de planos, como plano geral, plano médio, e grande plano (*close*) leva o olhar do espectador ao foco desejado pelo produtor.

Sequência 4

Como justificativa para tal encenação exhibe documento que mostra a divulgação promocional da instituição bancária.

MORE BANG FOR YOUR BUCK!

Receive a world-famous *Weatherby* firearm now and your money back when you invest in a Weatherby Certificate of Deposit.*

FREE CATALOG of "Instant Interest" products includes:

Term of CD	3 Yrs.	6 Yrs.	9 Yrs.	12 Yrs.	20 Yrs.
Deposit Amount	\$10,170	\$5,476	\$3,920	\$3,150	\$2,244

Exclusive Limited Edition
Mark V Leverlock I .30 - 06

Term of CD	3 Yrs.	6 Yrs.	9 Yrs.	12 Yrs.	20 Yrs.
Deposit Amount	\$6,043	\$3,253	\$2,329	\$1,871	\$1,133

Mark V Lightweight
Sporter

Dozens more rifles and shotguns listed, as well as Callaway Golf Clubs and other items.
Keep your money safe while you enjoy the hunt!

FREE CATALOG, PHONE TOLL-FREE: 1-800-236-2219

NORTH COUNTRY
Bank and Trust

Imagine What We Can Do For You!

www.northcountrybank.com • 1-800-236-2219

* Weatherby firearm presented on day of interest on Certificate of Deposit. No early withdrawal permitted.
© Kiser Marketing, 2005

Figura 15: Panfleto promocional da instituição bancária.

Nesta imagem a representação sígnica se encontra muito forte pelo simbolismo que o armamento representa para um poder econômico. O visonamento é uma combinação atrativa para chamar a atenção da sociedade americana para uma busca de proteção e economia, em que, provavelmente a instituição bancária é a beneficiária. Essa é uma forma de mostrar como uma sociedade pode ser manipulada no seu próprio meio. Aqui fica a representação do discurso audiovisual, o quanto ele pode ser manipulado através da montagem, mesmo que seja para justificar um fato real. A força e o poder das imagens, o quanto elas podem produzir impactos.

O signo é uma mediação entre o objeto (tudo aquilo que ele representa) e o interpretante (os efeitos que ele produz), também como, o interpretante é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro (Santaella, 2005).

Sequência 5



Figura 16: O cão armado.

Esta imagem de um cão portando arma, é uma representação do absurdo irracional da violência. Mais uma justificativa que o poder manipulativo dos aparatos técnicos e encenados predominam na montagem realizada pelo produtor do filme *Bowling for Columbine*. Como também, o que o ser humano é capaz quando acredita que o absurdo é natural e faz parte da sociedade para sua própria defesa. Esse contexto de manipulação existente na obra do realizador Michael Moore, produzida por ele, é um dos caminhos ou pegadas de fuga para uma desconstrução, e conseqüentemente, a construção de um novo discurso encontrado dentro do discurso acarretado pelo impacto que essas imagens transmitem: o uso exacerbado da montagem, tanto da edição através das ferramentas existentes para tal, assim como a psicológica e o efeito visual que é transportado para a percepção do receptor.

A manipulação busca de forma tendenciosa exercer influência no público-alvo, recorrendo aos meios existentes através dos quais os discursos são transmitidos. Os manipuladores são favorecidos por sua capacidade de fazer acreditar, e de desenvolver estratégias utilizando métodos de discurso, como no sentido da manipulação semiótica, que podem ser elaboradas com documentários, fotografias entre outros tipos de discursos (van Dijk, 2006).

Sequência 6



Figura 17: O comediante Chris Rock.

Algumas imagens foram propositalmente selecionadas para acentuar o humor, onde o comediante Chris Rock, efetua uma crítica inteligente, na qual mostra como os espectadores não são conscientes da gravidade da situação quanto a essa proliferação de armas numa sociedade que vivencia a cultura do medo no seu dia a dia, disseminada pelos poderes económico, político e midiático. A sequência de planos transmite a ironia do comediante na sua forma de passar a mensagem. Os planos abertos e fechados mostram as expressões fortes que transparecem em seu rosto e gestos.

Sequência 7



Figura 18: O miliciano.

Nesta sequência de imagens, um miliciano expressa que se eles não defenderem a família estarão “negligenciando seu dever como americano”. Isto é o que pode ser considerado uma cultura do medo trabalhada para uma sociedade se alimentar de armamento.

A cognição compartilhada dos membros sociais determina o elo entre o discurso e a sociedade, visto que tudo se relaciona pelo nosso conhecimento, principalmente tudo aquilo que adquirimos nos meios em que estamos absorvidos enquanto elementos de grupos, (van Dijk, 2001).

Sequência 8



Figura 19: A miliciana.

Nestas imagens uma miliciana diz que “tem armas desde que tinha idade para começar a tê-las”, com crianças ouvindo e assistindo a tudo. A sequência de planos parte da representação figurativa da mulher como símbolo de incentivo para o consumo de arma, “a beleza e a tristeza com laços fortes”. A situação crítica de crescer com a violência como meio de sobrevivência. A família educando para a cultura do medo permanecer hoje e no amanhã. Uma sociedade condicionada.

Sequência 9



Figura 20: Crianças na mira.

Essas duas cenas foram escolhidas para dar sentido ao absurdo da situação, o uso abusivo e indiscriminado de armas. Como também, mostrar como uma edição pode modificar a narrativa audiovisual. O produtor através de meios técnicos pode representar uma ideologia no discurso. Na primeira cena, um *close* com desfoque de um homem apontando uma arma, cujo significado da representação é a arma. Na segunda cena, um plano médio de duas crianças em primeiro plano como mira, dando continuidade a primeira cena.

Sequência 10

A representação é fruto do contexto particular em que o *sign-maker* produz o signo, a partir de um interesse próprio no objecto. O “interesse” é a fonte da seleção do que é visto como o aspecto criterial do objeto, e este aspecto criterial é considerado como representante adequado do objeto em um contexto específico (Kress & van Leeuwen, 2006).



Figura 21: Mulher armada.

Esta imagem simboliza o desejo, a figura da mulher sendo explorada numa representação de beleza e força para o consumo de armas. Neste contexto representativo a mulher surge com poder de igualdade para a sociedade. O enquadramento dado a imagem, a mistura do cenário com a figura da mulher, surgindo numa postura de frágil e forte pelo símbolo que está nas suas mãos, ressalta um significado muito forte de guerra. A figura representativa da arma pelo seu carácter de poder mortífero e aterrorizante, traduz todo o impacto do desejo o qual esta imagem representa com seus significados.

Sequência 11



Figura 22: As elites política e social.

Esta sequência de imagens mostra o fato de que elites políticas e sociais, como Bush (Presidente da nação norte-americana na época) e Charlton Heston (Presidente da Associação norte-americana de armas), ao contrário de inibir, chegam a ostentar a arma de fogo como símbolo de poder, ou de prazer, em imagens veiculadas ao público. O jogo de câmara conjuga uma relação de poder, Ângulo baixo, Contra-plongée, (filmagem de baixo para cima) trás esse enfoque: dá uma imponência, transmite para o espectador essa idéia de força, superioridade. A profundidade que a câmara capta também dá uma perspectiva de grandeza na imagem representada. Pode ver-se principalmente nas tomadas de cenas representadas por George Bush, que ele vem em primeiro plano com uma perspectiva de ser maior que os outros. Ele exhibe uma representação gestual que transmite o poder, e é bem semelhante a outras já propagadas por determinado ditador do passado.

“A linguagem constitui um meio articulado com precisão para construir diferenças de poder nas estruturas sociais hierárquicas” (Wodak, 2004:237).

Sequência 12



Figura 23: Fusão da força e angústia.

Esta imagem representa bem a relação espaço-tempo que foi enfocada na proposta da releitura, com a nova narrativa através da desconstrução, para a construção de novo discurso no qual foi intitulado “**Legitimação da violência**”. Esta fusão (*mix*), representada nesta cena simboliza todo um contexto de uma sociedade condicionada por elites políticas, nas quais só pensam nas suas projeções de poder. O primeiro plano representa a força (na figura de Charlton Heston) que existe como dominadora da classe. O segundo plano representa uma sociedade triste (na figura da senhora a chorar) em sintomas de morte, a negligência dos governos para com a vida social. Aqui fica bem claro para o espectador o poder da montagem, o que o produtor pode fazer numa edição, como ele pode manipular uma cena para o sentido desejado. Mesmo que tais cenas representem fatos reais.

Sequência 13



Figura 24: Sofrimento em *Columbine*.

Estas cenas focalizam o sofrimento nas expressões faciais, acarretado pela violência ocorrida na escola *Columbine*. Esta sequência de cenas, através da ênfase dada por grandes planos (*close*), retrata uma sociedade desamparada, fragilizada por consequências da legitimação permitida para o uso de um objeto (arma) que simboliza poder, perigo, medo, submissão, domínio, violência. Esses significantes e significados transmitidos por gestos e expressões exprimem a brutalidade da legitimação contra a vida.

Sequência 14



Figura 25: Mídia e cultura do medo

A cultura do noticiário tenta direcionar o olhar da sociedade norte-americana para um outro contexto de culpa que não seja armamento. O trabalho feito através dos meios de comunicação assusta ainda mais a população proporcionando também a neurose e o medo. Tenta incutir na mente do povo um aspecto de justificção para a violência ocorrida na escola *Columbine*. Estas cenas mostram como um veículo de comunicação pode influenciar a sociedade, bem como a falta de veracidade da informação, ou seja, como um discurso pode ser transformado. O enquadramento de várias cenas dentro de uma só cena representa os vários discursos apresentados pelo veículo televisivo, depois a sequência das cenas aponta o caminho para onde estão disseminando a culpa do ocorrido na escola *Columbine*. Uma cena de plano geral em perspectiva com profundidade de campo mostra parte de um bairro, e em seguida uma cena que retrata a pobreza, dois homens sentados na calçada em primeiro plano com uma profundidade de campo dando sentido que estão na rua. Como também, a cena do cantor de rock, o foco dado nos gestos expressivos ressalta uma imagem muito forte, na qual a percepção da sociedade pode ter várias interpretações, por exemplo, marginalizar que ele seja uma influência no meio social para um caminho de destruição. Essas duas cenas retratam a liberdade de expressão exercida pelos meios de comunicação. Liberdade de expressão essa, que pode trazer danos para a vida de um ser humano. Esse também é um dos pontos de fuga deixado pelo realizador Michael Moore.

Sequência 15



Figura 26: Imagens reais da tragédia.

As imagens em preto e branco dão destaque a chacina ocorrida na escola Columbine (imagens reais da câmara de segurança da escola). Nesta sequência de planos a representação feita pelas cores (preto e branco) é a tragédia acontecida. Planos gerais enquadrados num mesmo plano, numa mesma linha representativa, mostram vários momentos do episódio. O contraste representado pelo foco de luz direciona o olhar do espectador para a imagem principal (os assassinos com armas), dando ênfase como primeiro plano. Assim, fica registrado o impacto que essas imagens transmitem para toda uma sociedade global. O uso desse objeto (arma) que transmite poder, desgraça, terror, violência ao alcance de todos sem qualquer preparação para usá-lo.

Sequência 16



Figura 27: Fusão sofrimento e pátria.

Nesta sequência de imagens, as representações ícone e símbolo transmitem os significados de um governo que se preocupa com seu poder político. O direcionamento de ser normal viver numa cultura que transmite medo mútuo entre cidadãos. A fusão (*mix*) que existe de uma imagem para outra (do rosto em sofrimento para o símbolo patriótico), representa um contexto de contradição dentro de uma sociedade. O sofrimento e o medo estarecedor que elas retratam nas expressões faciais denunciam o quanto são negligenciadas, ainda que uma das cenas seja um símbolo representando o povo norte-americano, numa lenta velocidade proporcionada pelo efeito dado na montagem para enfatizar a ignorância expressiva de uma sociedade.

CAPÍTULO - VII

CONCLUSÕES

Com o que foi tratado neste trabalho sobre “**O impacto que as imagens podem causar na sociedade global: a desconstrução como instrumento de análise**”, pode ser concluído que, diante de tantas questões de interesse da sociedade, as pessoas se impressionam com o que é visto, ou seja, na visão direcionada para certos parâmetros de discursos, o choque imagético pode ser muito mais determinante do que o próprio texto, por mais que o texto faça parte do discurso audiovisual. Sabe-se que o desenvolvimento humano se deu, desde o início, fortemente baseado no que era visto, e assim, o surgimento de desenhos e escrita. Com todos esses desenvolvimentos, o nascer dos textos, no qual hoje faz parte qualquer desenvolvimento de discurso e, por conseguinte, as possibilidades de desconstrução. Contudo, também o audiovisual é construído a partir de um texto, e assim, a desconstrução inerente ao discurso estende-se não só pela via textual, como ainda fotográfica, audiovisual e outras que possam existir.

A análise fílmica feita a partir da desconstrução do documentário *Bowling for Columbine* clarificou para uma visão diversa que um discurso pode transmitir. Como as marcas, pegadas, vestígios que são encontrados dentro de um discurso que mostra o quanto o ser humano pode descobrir e o quanto ele também pode falhar nas suas colocações narrativas, textuais, signícas. Como por exemplo: a manipulação representada através de encenações e montagens pelo produtor do filme *Bowling for Columbine* (a forma como o realizador se insere nas cenas, como também a encenação de um cão portando arma, numa representação do absurdo irracional da violência). Estas são comprovações do poder manipulativo dos aparatos técnicos e encenados que são utilizados na montagem realizada pelo produtor do filme *Bowling for Columbine*. Outros pontos de fugas que fazem parte da releitura foram: o episódio do comediante que através do seu humor irônico, respondido com aplausos e risos dos espectadores, pode ser entendido no sentido de uma sociedade alienada da realidade; e as cenas que abordam o noticiário televisivo que podem levar ao questionamento perigoso da liberdade de expressão de um lado, e de outro conduzir para a ideia de que a cultura do noticiário sensacionalista pode causar danos para um determinado indivíduo ou grupo social.

A montagem é um processo técnico importante para a realização da narrativa desejada, trabalhada pela mão do homem através de tecnologias onde pode alterar qualquer tipo de discurso audiovisual. Esse é um dos fatores relevantes que foi possível comprovar com a releitura realizada. A música inserida, tratada na edição para dar mais impacto às imagens, a mistura de sons, o sincronismo feito em alguns momentos para tornar real os ruídos de tiros, e a melodia fazendo parte numa mixagem pretendida, tudo isto permitiu um impacto maior da narrativa e assim um novo discurso. Do início ao fim da construção da releitura, cenas foram intercaladas com imagens que representam o acontecimento da escola *Columbine*, dando ênfase ao foco do objeto de estudo tratado, numa sequência proposital para dar sentido de espaço-tempo.

O impacto que um discurso audiovisual pode manifestar em fatos já ocorridos, que estejam acontecendo, ou mesmo nas ficções, é dependente do grau de percepção de cada ser humano e do conjunto trabalhado para dar sentido ao discurso numa estrutura que se transforma em narrativa através do texto elaborado. As práticas da desconstrução e construção de um discurso podem facilitar este processo como uma via de aprimoramento para a compreensão discursiva independente do contexto cultural.

Além das conclusões colocadas acima, é importante ressaltar que: as dificuldades passadas desde a pesquisa bibliográfica, visto que o objeto de estudo está focalizado sobre a desconstrução de um produto audiovisual, onde não existem tantos trabalhos mencionados em pesquisa, permitiu vislumbrar e compreender melhor a capacidade do pesquisador e profissional de audiovisual.

A experiência da releitura é apenas um de tantos outros passos que podem ser dados para melhor estudar os efeitos nos discursos audiovisuais. Seja pela imagem em si, o contexto, a temática tratada ou pelos tratamentos dados nas salas de produções para enriquecer o conteúdo através dos efeitos depositado nas imagens pelo produtor para chamar a atenção e direcionar o olhar do espectador. Em termos de trabalhos futuros, experimentos que relacionem os efeitos cognitivos aos recursos de edição podem permitir um melhor aproveitamento na actividade da releitura audiovisual, principalmente se esta releitura tem um objetivo específico associado a um determinado público alvo. O direcionamento de uma estratégia desconstrutiva nestes termos seria bem mais rico para melhor compreender e apreender o assunto abordado.

Também é importante destacar que as imagens estão presentes nas idealizações de cada ser humano, na forma como o imagético recepciona, de como desfruta cada linha marcada no seu visionamento de compreensão. Assim, vindo a desenvolver

reações pessoais ou de grupo pelo produto que é transmitido. Portanto, nesse percurso de pesquisa ficou marcado que o discurso audiovisual é de uma linhagem híbrida, onde existem perspectivas diversas em seu desenvolvimento, idealizado por quem o produz. Tal idealização pode ser desconstruída através de algum ponto ou de vários pontos encontrados nos discursos projetados pelos produtores. Principalmente hoje, com o grande avanço tecnológico que marca o mundo na sua totalidade, tudo voltado para a comunicação através de imagens cujo teor vai desde o conhecimento mais simples até os grandes saberes. A desconstrução tem o poder de difundir linhas que venham a passar despercebidas pelos receptores, por isso seu contributo pode ser importante para novas descobertas através das imagens, onde os textos que produzem são ações de códigos, cheio de significados, significantes que podem vir a produzir novas releituras com linguagens mais específicas de determinado assunto ou produto.



REFERÊNCIAS

- Adams, S. (2002) Home on the Range: *Bowling for Columbine* may be scattershot, but it hits plenty of targets. Philadelphia City Paper, October 17-23, 2002. Disponível em <http://archives.citypaper.net/articles/2002-10-17/movies3.shtml>. Acedido em 15 de Maio 2011.
- Almeida, J.G.M. (2005) 'A Reprodutibilidade Técnica e a Mudança de Percepção da Realidade'. Revista Diálogo Educacional, 5 (15): 27-43.
- Arbex, J. J. (1999) *O poder da TV*, São Paulo: Ed. Scipion.
- Arbex, J. J. (2001) *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*, São Paulo: Casa Amarela.
- Arnes, R. (1999) On video. Tradução de George Schlesinger (1999) *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*, São Paulo: Editora Summus.
- Barbosa, A. (2005) *Cuidado a Internet está viva! : os incríveis cenários para o futuro desse fenômeno*, São Paulo: Editora Terceiro Nome: Mostarda Editora.
- Bizzocchi, A. (2007) Como pensamos o mundo: a semiótica e a cognição humana. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos.htm>, acedido em 15 de Janeiro de 2011
- Bowling for Columbine (2003). Michael Moore, 2002. Alliance Atlantis. Suporte em DVD distribuído por Atalanta Filmes. 115 min. son. color. Legendas em Português.
- Burns, P. (1999) 'The History of the Discovery of Cinematography'. [<http://www.precinemahistory.net>, acedido em 10 de Agosto de 2010].
- Caramella, E., Nakagwa, F.S., Kutschat, D. & Fogliano, F. (2009) *Mídias – multiplicação e convergências*, São Paulo: Editora Senac.
- Camocardi, E. M. & Flory, S. F. Villibor (2003) *Estratégias de Persuasão em textos jornalísticos, publicitários e literários*, São Paulo: Arte & Ciência.
- Comer, D. E. & Droms, R. E. (2007) Computer networks and internets with internet applications. Tradução Bookman Editora (2007) *Redes de computadores e internet*, São Paulo: Bookman Editora.
- Cunha, M. R. & Haussen, D. F. (2003) *Rádio brasileiro: episódios e personagens*. Porto Alegre – RS: EDIPUCRS.
- Chion, M. (1990) L'audio-vision. Traducción de Antonio López Ruiz (1993) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

De Luca, L.G.A. (2009) *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*, São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo.

Delumeau, J. (2007) 'Medos de ontem e de hoje' in Novaes, A. (org) (2007) *Ensaaios sobre o medo*, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, pp. 39-52.

Fairclough, N. (1992) *Discourse and social change*. Tradução de Izabel Magalhães (2001). *Discurso e mudança social*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Fairclough, N. (2001) 'The dialectics of discourse'.
[<http://www.ling.lancs.ac.uk/staff/norman/2001a.doc>, acessado em 10 de Agosto de 2010].

Fairclough, N. (2005) 'Critical discourse analysis' [On Line], *Marges linguistiques*, 9: 76-94.
[<http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/263>, acessado em 10 de Agosto de 2010].

Fechine, Y. (2005) 'Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens: um estudo a partir de um filme de Guel Arraes'.
[<http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/2005/YvanaFechine.pdf>, acessado em 12 de Dezembro de 2010].

Flory, S. F. V. (2005) *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*, São Paulo: Arte & Ciência.

Giltz, M. (2002) 'Columbine' scores at Cannes Moore documents 'culture of fear'. The Denver Post Corporation, May 17, 2002. Disponível em <http://bowlingforcolumbine.michaelmoore.com/reviews/2002-05-17-denver.php>. Acessado em 15 de Maio 2011.

Girardi Júnior, L. (2006) 'As ciências sociais e a pragmática: diálogo sobre a recepção' [On Line] *Líbero*, 17: pp. 127-136.
[<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewFile/6111/5571>, acessado em 10 de Outubro de 2009].

Gosciola, V. (2008) *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*, São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

Huurdeman, A.A. (2003) *The worldwide history of telecommunications*, New Jersey: Wiley-IEEE.

International Documentary Association (IDA, 2007a) IDA's Top 25 Documentaries. Disponível em <http://www.documentary.org/content/top-25-docs>. Acessado em 12 de Maio de 2011.

IMDB - The Internet Movie Data Base (2011). Search. Disponível em <http://www.imdb.com/>. Acessado em 13 de Maio de 2011.

IMDB - The Internet Movie Data Base (2007) Biography for Michael Moore. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0601619/bio>. Acedido em 12 de Maio de 2011.

Jallageas, N. (2002) 'Corporalidade em trânsito: performances de luz' in Lyra, B. & Garcia, W. (orgs.) (2002) *Corpo e imagem*, São Paulo: Editora Arte e Ciência, pp. 269-286.

Joly, M. (1864) 'Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu'. Tradução: Nilson Moulin (2009) *Diálogo no inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, São Paulo: Ed. UNESP.

Junior, A. M. (1998) *Retórica* [Aristóteles]. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena (1998), Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Kehl, M. R. (2007) 'Elogio do medo' in Novaes, A. (org) (2007) *Ensaaios sobre o medo*, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, pp. 89-110.

Konder, L. (1987) *O que é Dialética*, São Paulo: Ed. Brasiliense.

Kossov, B. (2001) *Fotografia & História*, São Paulo: Ateliê Editorial.

Klinkenberg, J. M. (2004) 'Prefácio' in Mosca, L. L.S. (org.) (2004) *Retóricas de ontem e de hoje*, São Paulo: Associação Editorial Humanitas, p. 11-15.

Klöckner, L. (2008) *O repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história*, Porto Alegre: Editora AGE / EDIPUCRS.

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Taylo & Francis e-library.

Krishnamurti, J. (2000) On fear. Tradução de Pedro Silva Dantas (2000) *Sobre o medo*, São Paulo: Editora Cultrix.

Limongi, M. I. (2002) *Hobbes*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Machado, A. (1997) *Pré-cinema & Pós-cinema*, Campinas – SP: Editora Papirus.

Machado, A. (2001) *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Machado, A. (2005) *A televisão levada a sério*, São Paulo: Editora SENAC.

Marcondes Filho, C. (1989) *Quem manipula quem?*, Petrópolis – RJ: Editora Vozes.

Mariano, M.R.C.P. (2006) 'Estratégias argumentativas em avaliações no ensino superior' [On Line], *Revista Intercâmbio*, volume XV. [<http://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3678>, acedido em 10 de janeiro de 2011].

Mazzali, G.C. (2008) 'Retórica: de Aristóteles a Perelman' [On Line], *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*, volume 4.

[http://www.estig.ipbeja.pt/~ac_direito/Mazzali.pdf, acessado em 10 Janeiro de 2011].

Moore, M. (2003a) MichaelMoore.com. Film: Bowling for Columbine. Disponível em <http://www.michaelmoore.com/books-films/bowling-columbine>. Acessado em 12 de Maio de 2011.

Moore, M. (2003b) Bowling for Columbine. Recognition & Press: Festivals & Prizes. Disponível em <http://bowlingforcolumbine.michaelmoore.com/reviews/festivals.php>. Acessado em 12 de Maio de 2011.

Moore (2010) MichaelMoore.com. Books + Films. Disponível em <http://www.michaelmoore.com/books-films/>. Acessado em 12 de Maio de 2011.

Mourão, M. D. (2001) 'Algumas reflexões sobre o cinema, o audiovisual e as novas formas de representação'. Sessões do Imaginário, dezembro 2001, semestral, FAMECOS / PUCRS, 49-52.

Mourao, M. D. (2002) 'O tempo no cinema e as novas tecnologias' [On Line], *Ciência e Cultura*, 54 (2).

[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027&lng=pt&nrm=isso, acessado em 23 de Maio de 2010].

Mounier, P. (2002) Les maîtres du réseau: les enjeux politiques d'Internet. Tradução Edições Loyola (2006) *Os donos da rede: as tramas políticas da internet*, São Paulo: Edições Loyola.

Moura, J. J. R. & Burine, D. (2010) 'Reflexões sobre a linguagem televisiva e sua influência socializadora' in *televisão na América Latina: 60 anos de Aculturação, mestiçagem, Mundialização*. CELACOM 2010 – Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, São Paulo 17 a 19 de Maio de 2010.

[http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/90-Reflex%C3%B5es%20sobre%20a%20linguagem_D%C3%A9boraBurini_JeffersonRibeiro.pdf, acessado em 02 de Agosto de 2010].

Mosca, L. L.S. (2004) 'Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos' in Mosca, L. L.S. (org.) (2004) *Retóricas de ontem e de hoje*, São Paulo: Associação Editorial Humanitas, pp. 17-54.

Napolitano, M. (2003) *Como usar cinema na sala de aula*, São Paulo: Editora Contexto.

Noth, W. (2003) *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*, São Paulo: Annablume.

Novaes, A. (2007) 'Políticas do medo' in Novaes, A. (org.) (2007). *Ensaio sobre o medo*, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, pp. 9-16.

Oliveira, E. M. (2006) 'Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital' [On Line], *bocc – biblioteca on-line de ciências da comunicação*.

[<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>, acessado em: 09 de setembro

Oliveira Filho, W. (2009) 'A história da fotografia e do cinema: mais que imagens, sensações' in Laignier, P. & Fortes, R. (orgs) (2009) *Introdução à história da comunicação*, Rio de Janeiro: E-papers, pp 61-76.

Parente, A. (1999) 'Introdução – Os paradoxos da imagem máquina' in Parente, A. (org.) (1999). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, pp. 7-33.

Pellegrini, D. P., Reis, D. D., Monção, P. C. & Oliveira, R. (2010) 'Youtube. Uma nova fonte de discursos' [On Line], *bocc – biblioteca on-line de ciências da comunicação*. [<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pelegrini-cibercultura.pdf>, acessado em 20 de Agosto de 2010].

Perelman, C. (1979) *Logique Juridique*. Tradução de Vergínia K. Pupi (1998). *Lógica Jurídica: nova retórica*, São Paulo: Martins Fontes.

Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (1958) *Traité de L'argumentation: la nouvelle rhétorique*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira (1996) *Tratado da Argumentação. A Nova Retórica*, São Paulo: Martins Fontes.

Pérgola, A. C. (2004) 'O cinema e a produção audiovisual: um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na internet' [On Line], *bocc – biblioteca on-line de ciências da comunicação*. [<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pergola-alessandra-distribuicao-na-internet.pdf>, acessado em 13 de Outubro de 2010].

Pignatari, D. (2004) *Semiótica & literatura*, Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Pinho, J.B. (1990) *Propaganda institucional: usos e funções da propaganda em relações públicas*, São Paulo: Summus Editorial.

Pinho, J. B. (2003) *Jornalismo na internet: planejamento e produção da informação on-line*, São Paulo: Summus Editorial.

Pizzotti, R. (2003) *Enciclopédia básica da mídia eletrônica*, São Paulo: Editora SENAC.

Queiroz, J. (2004) *Semiose segundo C. S. Peirce*, São Paulo: Editora da PUC – SP.

Quintás, A. L. (2001) 'La manipulación del hombre a través del lenguaje' [On Line] [<http://www.riial.org/manipulacion.htm>, acessado em 12 de Novembro 2010].

Rancière, J. (2007) 'Do medo ao terror' in Novaes, A. (org.) (2007) *Ensaios sobre o medo*, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, pp. 53-72.

Ramos, L. (2005) 'Cinema' in Jaime Pinsky (org.) (2005). *Cultura e elegância*, São Paulo: Editora Contexto.

Ramos F. P. (2008) *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac São Paulo.

- Recuero, R. (2009) *Redes sociais na internet*, Porto Alegre: Sulina.
- Rodrigues, A. P. (2009) *Sua excelência, o rádio*, São Paulo: Biblioteca 24x7.
- Salvetti, A.R. (2008) *A história da luz*, São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Machado, A. (2005) 'A fotografia sob o impacto da eletrônica' in Samain, E. (org.) (2005). *O fotográfico*, São Paulo: Editora Hucitec / Editora SENAC São Paulo, pp. 309-318.
- Santella, L. (2005) *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*, São Paulo: Iluminuras: FAPESP.
- Santella, L. (2007) *Semiótica Aplicada*, São Paulo: PioneiraThomson Learning.
- Santella, L. & Noth, W. (2008) *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, São Paulo: Iluminuras.
- Scott, A. O. (2002) FILM REVIEW: Seeking a Smoking Gun in U.S. Violence. New York Times, October 11, 2002. Disponível em <http://www.nytimes.com/2002/10/11/movies/11BOWL.html>. Acedido em 15 de Maio 2011.
- Souza, H. A. G. (2001) *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*, São Paulo : Annablume : Fapesp.
- Souza, M. G. (2009) 'Apresentação' in Joly, M. (1864). 'Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu'. Tradução: Nilson Moulin (2009). *Diálogo no inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, São Paulo: Ed. UNESP.
- Squirra, C. S. M. (2004) *Aprender telejornalismo: produção e técnica*, São Paulo: Brasiliense.
- Stam, R. (2007) 'Quem tem medo de Donald Rumsfeld?' in Novaes, A. (org.) (2007) *Ensaio sobre o medo*, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, pp. 73-88.
- Stiles, K. (1998) 'Out of actions between performance and the object 1949-1979', exhibition catalog, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson, pp. 275-278, [<http://www.no-art.info/vostell/bio-en.html>. Acedido em 11 de Agosto de 2010].
- van Dijk, T. A. (1999) 'El análisis crítico del discurso' [On Line], *Anthropos*, 186:23-36. [<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20del%20discurso.pdf>, acedido em 03 de Novembro 2009].

van Dijk, T. A. & Atenea Digital (2001) 'El análisis crítico del discurso y el pensamiento social' [On Line], *Atenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, 1: 18-24.

[<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1226841>, acedido em 03 de Novembro 2009].

van Dijk, T. A. (2004) 'Discurso y Dominación' [On Line], *Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia*, 4.

[http://www.bajofuego.org.ar/textos/Discurso_y_dominacion.pdf, acedido em 15 de Novembro de 2009].

van Dijk, T. A. (2005) 'Ideología y análisis del discurso'. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 10 (2): 9 – 36.

van Dijk, T. A. (2006) 'Discurso y Manipulación', *Revista Signos*, 39 (60): 49-74.

Wikipédia (2011) Carmina Burana. Disponível http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana. Acedido em 2 de Maio de 2011.

Wodak, R. (2004) 'Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos' [On Line], *Revista Linguagem em (Dis)curso*, 4:

[<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0403/10.htm>, acedido em 20 de Agosto de 2010].

URL 1.

Disponível em <http://www.webcine.com.br/historia1.htm>. Acedido em 20 de Julho de 2010.

URL 2.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A7ce. Acedido em 4 de Agosto de 2010.

URL 3.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_colorida. Acedido em 4 de Agosto de 2010.

URL 4.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge. Acedido em 4 de Agosto de 2010.

URL 5.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/PÃ3s-Modernismo>. Acedido em 20 de Julho de 2010.

URL 6.

Disponível em: <http://videoartes.ning.com/>. Acedido em 11 de Agosto de 2010.

URL 7.

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647. Acedido em 11 de Agosto de 2010.

URL 8.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Videoclipe>. Acedido em 13 de Agosto de 2010.

URL 9.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Unix#Sistema_operacional_multitarefa. Acedido em 9 de Outubro de 2010.

URL 10.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Usenet>. Acedido em 9 de Outubro de 2010.

URL 11.

Disponível em <http://www.w3.org/People/Berners-Lee/FAQ.html//browser>. Acedido em 10 de Outubro de 2010.

URL 12.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ciberespa%C3%A7o>. Acedido em 14 de Outubro de 2010.

URL 13.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Montesquieu. Acedido em 10 de Abril de 2011.

URL 14.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Nicolau_Maquiavel. Acedido em 10 de Abril de 2011.

URL 15.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Hans_Jonas. Acedido em 12 de Abril de 2011.

URL 16.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritz_Lang. Acedido em 08 de Abril de 2011.

URL 17.

Disponível em http://interfilmes.com/filme_v4_20675_M.O.Vampiro.de.Dusseldorf.html#Imagens. Acedido em 09 de Abril de 2011.

URL 18.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Clint_Eastwood. Acedido em 08 de Abril de 2011.

URL 19.

Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/mystic-river/trailers-e-imagens/> - <http://cinemarden.blogspot.com/2011/03/filme-do-dia-sobre-meninos-e-lobos.html>.
Acedido em 09 de Abril de 2011.

URL 20.

Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/gangues-de-ny/trailers-e-imagens/>.
Acedido em 09 Abril de 2011.

URL 21.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Martin_Scorsese. Acedido em 08 de Abril de 2011.

URL 22.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1tira>. Acedido em 04 de Abril de 2011.

URL 23.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%B3dia>. Acedido em 04 de Abril de 2011.

URL 24.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin. Acedido em 12 de Abril de 2011.

URL 25.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Favela>. Acedido em 10 de Maio de 2011.

URL 26.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Holografia>. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011.

URL 27.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Infografia>. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011.

URL 28.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Neurofisiologia>. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011.

URL 29.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Epicurismo>. Acedido em 20 de Fevereiro de 2011.

URL 30.

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Representa%C3%A7%C3%A3o_mental.
Acedido em 20 de Fevereiro de 2011.

URL 31.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Biossemi%C3%B3tica>. Acedido em 15 de Fevereiro de 2011.

URL 32.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Virtual>. Acedido em 15 de Fevereiro 2011.

ANEXO

VÍDEO RELEITURA: “Legitimação da Violência”