

Sorria, você está sendo filmado: subjetividade e câmera na pesquisa psicológica

*Smile, you are on camera: Subjectivity and Camera
in Psychological Research*

Marcelo Bichara*
Nilton Sousa da Silva**

Resumo

O presente artigo é uma problematização teórica do método de videografia na pesquisa em psicologia. Nosso referencial teórico e prático é a psicologia analítica desenvolvida pelo médico psiquiatra e psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961), por sua teoria dos complexos, em especial o conceito de persona e sua concepção energética do símbolo. Sem questionar a objetividade do registro em vídeo, focamos nosso argumento na subjetividade do registrado. Para expor nosso ponto de vista, analisamos o simbolismo da câmera na história do cinema e sua significação no cenário contemporâneo. A partir do conceito de espetáculo desenvolvido por Guy Debord (1931-1994), argumentamos que a onipresença da câmera neste início de século XXI traz implicações importantes para seu uso na pesquisa psicológica. Contrapondo o regime de espetáculo integrado dos anos 1990, propomos a noção de espetáculo desintegrado para pensar as primeiras décadas do século XXI.

Palavras-chave: videografia; persona; complexo; cinema; espetáculo.

Abstract

This article aims to discuss the videography method from a psychological point of view. Our theoretical and practical reference is the analytical psychology developed by the psychiatrist and psychologist Carl Gustav Jung (1875-1961), focusing on the concept of persona and symbol. Without questioning

* Cineasta, Mestre em Psicologia (PPGPSI/UFRRJ). E-mail: marcelorrbichara@gmail.com

** Psicólogo. Pós-Doutorado em Serviço Social (PUC-Rio), Doutor em Psicologia (UFRJ). E-mail: niltonsousa@gmail.com

the objectivity of the video, we center our argument on the subjectivity of the person being filmed. To expose this point of view, this paper focuses on camera symbolism in Cinema history and its significance is analyzed in the contemporary scene. Based on the spectacle concept developed by Guy Debord (1931-1994), this paper argues that the camera's omnipresence at the beginning of the XXI century had important implications for its use in psychological research. Opposing the integrated spectacle regime of the 1990s, the idea of a non-integrated spectacle is proposed to reflect about the first decades of the twenty-first century.

Keywords: video; persona; complex; cinema; spectacle.

INTRODUÇÃO

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa,
a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...
(Feuerbach citado por Debord, 2003)

Ainda na década de 1990, Meira (1994) e Dessen (1995) já apontavam para o uso crescente de câmeras de vídeo em pesquisas científicas com humanos, em especial nas áreas social e psicológica. Com a popularização da tecnologia digital nas últimas duas décadas, a câmera ocupou definitivamente um local de destaque na sociedade contemporânea, podendo ser vista hoje em todos os lugares: nas mãos de crianças da periferia, no interior dos edifícios, na privacidade dos templos, na intimidade dos quartos, escondida lá no alto como ave de rapina.

Na Academia, um microcosmo da sociedade, não poderia ser diferente. Cada vez mais usada na pesquisa como forma de registro, a câmera de vídeo tornou-se, entre tantas outras coisas, uma ferramenta científica. O argumento mais comum apresentado para defender seu uso nas pesquisas qualitativas é de que o vídeo garante maior objetividade por ser “menos sujeito ao viés do observador que anotações baseadas em observação, simplesmente porque ele registra informações em maior densidade” (Roschelle *et al.*, 1991).

Esta superioridade da câmera em relação ao humano, que recorta o acontecimento pelo foco de atenção e com isso perde detalhes importantes, é defendida por muitos autores. Scappaticci, Iacoponi e Blay (2004)

argumentam que a câmera, além de reduzir a seletividade do pesquisador, é um instrumento capaz de capturar o acontecimento na forma de imagem, garantindo a reprodutividade e estabilidade do objeto de estudo:

A principal vantagem deste método é que outros pesquisadores ou colaboradores (juízes) também podem fazer uso do material coletado. Torna-se possível analisar todo o material de pesquisa e manter a neutralidade dos dados. Sendo assim, o uso do vídeo permite um certo grau de exatidão na coleta de informações, uma comprovação frente aos tradicionais questionamentos da subjetividade da pesquisa qualitativa. (Kenski, 2003; citado por Belei, Gimenez-Paschoal, Nascimento, Matsumoto, 2008).

Sobre a coleta de dados, Meira (1994) ressalta que ela nunca se resume ao material em vídeo, mas à leitura que será feita desse material. Diferentes pesquisadores²⁴, com diferentes referenciais teóricos e diferentes enfoques, vão coletar uma variedade heterogênea de informação, por vezes contraditória, em relação às mesmas imagens. O argumento da objetividade do registro enfatiza, no entanto, que o objeto da observação, a imagem em si mesma permanece inalterada. Diferente da memória humana que é suscetível à mudança, ganhando novos contornos com o passar do tempo, o vídeo é uma memória que não muda. Diferente do homem, a imagem permanece.

A câmera eterniza seu objeto. Mas que objeto é esse que transcende o tempo e sobrevive na máquina? É o humano enquanto fenômeno? Ou apenas uma de suas imagens?

PSICOLOGIA COMPLEXA E O CONCEITO DE PERSONA

Nise da Silveira (1981) menciona que a teoria dos complexos era tão importante para Jung, que ele inicialmente chegou a nomear sua abordagem de “psicologia complexa”, o que mostra a centralidade deste tema na obra do autor. Interessado por este problema desde o início, Jung ficou inicialmente conhecido por ter desenvolvido o teste de associação de palavras entre 1904 e 1911, com o propósito de encontrar evidências empíricas para a existência dos complexos afetivos (Jung, 2012a).

O teste era feito da seguinte forma: uma palavra era mencionada pelo pesquisador e o sujeito pesquisado deveria responder com outra palavra que para ele estivesse associada àquela ideia. Um exemplo: o pesquisador fala “psicologia”; o pesquisado responde: “pesquisa”. Ao longo do experimento, o tempo de resposta para cada palavra era minuciosamente medido e um galvanômetro registrava as flutuações eletrostáticas na superfície da pele.

Ao analisar o resultado, Jung percebeu que palavras relacionadas a certos conteúdos mais carregados de emoção tinham uma resposta mais demorada que outras palavras. Em várias respostas as pessoas diziam ficar surpresas por terem respondido aquela palavra. Outras diziam nem se recordar de terem dito aquilo. Esses casos coincidiam com maiores flutuações galvânicas, o que demonstrava que palavras relacionadas a certos temas produziam alterações no corpo de forma não somente perceptível ao observador atento, mas também mensurável empiricamente no grau mais sutil das variações elétricas na superfície da pele¹.

A não identificação da consciência com a resposta fornecida, o esquecimento e o tempo de resposta alongado são claras evidências da presença de processos inconscientes. Esses conteúdos imprevisíveis e desconhecidos pelo sujeito estão, na terminologia de Jung, dissociados da consciência. Essa noção é de vital importância para a teoria junguiana, cujo objetivo principal é sua aplicação clínica. No processo terapêutico, o olhar de uma psicologia complexa foca a sua atenção principalmente na autonomia desses conteúdos dissociados. Deste ponto de vista a neurose é entendida como uma “discrepância entre a atitude consciente e as tendências do inconsciente” (Jung, 2012b). Assim a terapia assume a função de estabelecer conexões com esses conteúdos dissociados, integrando esses conteúdos na consciência. Essa integração (processo de individuação) é o processo de cura, pois é o único que pode resolver a “desunião consigo próprio”. (Jung, 2012c)

Esta rápida introdução à psicologia analítica é importante para expor nosso ponto de vista, pois nosso argumento parte justamente do aspecto autônomo do inconsciente. A descoberta freudiana de que conteúdos

1 Após 1911, Jung parou de fazer o experimento, pois dizia já ser capaz de detectar as mais sutis alterações de comportamento durante a fala, graças aos anos de observação sistemática por meio desse experimento. (Jung, 2006)

recalcados podem fazer adoecer é uma forte evidência do caráter autônomo do inconsciente: sua relativa independência da vontade consciente. Mas a experiência com associação de palavras, o trabalho como psiquiatra no hospital Burghölzli e seus estudos interdisciplinares nas mais diversas áreas levaram Jung a problematizar a relação desses conteúdos entre si².

Jung observou que um aglomerado sem número de memórias, sentimentos, fantasias e ideias não estão simplesmente dispersos num plano homogêneo, um inconsciente monolítico e unificado, mas pelo contrário estão aglomerados ao redor de temas básicos universais (arquétipos).

Para a psicologia junguiana (analítica e/ou complexa), os arquétipos não são simplesmente gavetas a priori onde organizamos o pensamento. Mas sim unidades vivas que se desenvolvem com relativa independência da vida consciente e que, ao longo do processo de individuação, exigem que se reconheça sua existência (Jung, 2012d). Esses aglomerados de conteúdos psíquicos dissociados (complexos) ganham uma vida autônoma que coexiste com a consciência. Sendo a própria consciência do sujeito (ego) um aglomerado de ideias construído durante a história de vida de cada pessoa. Assim, com o desenrolar do processo de individuação, o próprio ego consciente se descobre um complexo entre outros.

Um complexo é uma reunião de imagens e idéias, conglomeradas em torno de um núcleo derivado de um ou mais arquétipos, e caracterizadas por uma tonalidade emocional comum. Quando entram em ação (tornam-se “constelados”), os complexos contribuem para o comportamento e são marcados pelo afeto, quer uma pessoa esteja ou não consciente deles. (...) Também é importante lembrar que os complexos são fenômenos bastante naturais que se desenvolvem ao longo de linhas positivas como também negativas. São ingredientes necessários da vida psíquica. (Samuels *et al.*, 1988)

A teoria dos complexos propõe, portanto, pensar a autonomia dos conteúdos inconscientes como “psiques parciais” ou “personalidades fragmentadas”, que podem se manifestar como outros eus dentro de nós, noção muito bem trabalhada nos heterônimos da obra poética de Fernando Pessoa.

2 A teoria dos complexos de Jung levou Freud a repensar sua concepção monolítica de inconsciente, dividindo-o em id e superego. Por outro lado, Jung tomou a noção edípica de Freud como um complexo entre outros. (Samuels, Shorter, Plaut, 1988)

Os conteúdos inconscientes se aglomeram então ao redor de figuras arquetípicas e ganham vida autônoma no mundo interior. Este fenômeno pode ser observado de perto no desenrolar autônomo de sonhos e fantasias. As imagens do pai, da mãe, do herói, da criança, do sábio etc. vão se tornando tão carregadas de conteúdos e intensidades, afetos positivos e negativos, que passam a viver dentro de nós uma vida independente. É nesse contexto que o problema da persona se apresenta.

O termo deriva da palavra latina para máscara usada por atores na época clássica. Daí, *persona* refere-se à máscara ou face que uma pessoa põe para confrontar o mundo. A *persona* pode se referir à identidade sexual, um estágio de desenvolvimento (tal como a adolescência), um *status* social, um trabalho ou profissão. Durante toda uma vida, muitas *personas* serão usadas e diversas podem ser combinadas em qualquer momento específico. (...) Diferentes culturas estabelecerão diferentes critérios para a *persona* e haverá alteração e evolução ao longo do tempo uma vez que o padrão arquetípico subjacente é suscetível de variação infinita. Às vezes, a *persona* é referida como o “arquetipo social”, envolvendo todos os compromissos próprios para se viver em uma comunidade. (Samuels *et al.*, 1988)

As personas são os personagens que uma sociedade oferece para a vida social, expressões que representam apenas uma fração do indivíduo, o sujeito total. O militar, o político, o estudante, o pesquisador, o sacerdote são exemplos de personas. O primeiro trabalho numa análise junguiana é permitir a desidentificação do sujeito com suas personas, de modo que o indivíduo se perceba mais do que o papel que ele desempenha no teatro social (Silveira, 1981). Operada a desidentificação, a persona sobrevive no inconsciente como um complexo com relativa autonomia, mas o sujeito consegue deixar outros complexos se manifestarem, equilibrando as tensões interiores e exteriores. Sem a desidentificação, o sujeito encontra-se preso em personagens estereotipados e não consegue individualizar-se, isto é, expressar a singularidade que ele é.

Nosso argumento é que, na presença de uma câmera, é justamente esse processo de desidentificação com a persona que se torna comprometido. No próximo tópico demonstraremos que a presença da câmera constela conteúdos da persona de forma autônoma e inconsciente, à revelia do

pesquisador e do sujeito filmado, alterando consideravelmente o objeto-sujeito da pesquisa. Da mesma forma que certas palavras constelam complexos que modulam o comportamento, a presença da câmera altera definitivamente o objeto-sujeito filmado. Sobre este ponto, Meira (1994) argumenta que:

Uma questão comumente levantada sobre a videografia diz respeito a possíveis influências deletérias da presença de câmeras no contexto de investigação. Pesquisas que incluem o uso desta tecnologia têm demonstrado que a presença de câmeras no laboratório ou sala de aula é apenas tão intrusiva quanto a presença do próprio investigador, com a vantagem a favor do vídeo de que as reações dos sujeitos investigados terão sido registradas em detalhe. Na pesquisa em Psicologia, é importante (1) reconhecer que qualquer tecnologia de coleta de dados produzirá certos efeitos no ambiente investigado, e (2) trabalhar no sentido de registrar estes efeitos e desenvolver instrumentos analíticos que possam avaliar sua influência.

O objetivo do presente artigo é demonstrar que a psicologia analítica (ou complexa) é um instrumento teórico importante para descrever os efeitos da câmera e avaliar sua influência no sujeito humano

Queremos demonstrar que, a nível inconsciente, a questão não é saber se a câmera é mais ou menos intrusiva que o pesquisador, mas sim o que ela representa. Nossa argumentação será do ponto de vista simbólico, a partir da concepção energética de símbolo desenvolvida por Jung.

Na psicologia analítica, símbolo é todo e qualquer fenômeno que possibilite uma mudança de direção da energia psíquica. O símbolo é a ponte ou porta que conecta um conteúdo a outro na dinâmica dos complexos e faz circular energia psíquica entre eles (Jung, 2010). É por meio do símbolo que o complexo constela. O símbolo é o caminho por meio do qual os complexos emergem do fundo inconsciente e atuam diretamente sobre a consciência.

Nos próximos tópicos, desenvolveremos nosso argumento de que a presença da câmera inevitavelmente constela uma ou mais personas devido ao forte conteúdo simbólico que ela carrega, bloqueando outros complexos. Tal manifestação é natural do “ser do humano” (Silva, 2010) e, deste ponto de vista, o vídeo é um bom registro do acontecimento humano que se deu diante da câmera. Mas o “diante da câmera” não pode ser excluído do

resultado final como muitos têm defendido. O vídeo capturado de forma consciente³ será sempre o registro do humano diante da câmera. *Homo imago*. Um novo tipo de humano, entre outros.

O PROBLEMA DO IGLU: A CÂMERA COMO SÍMBOLO DO ESPETÁCULO

No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.
(Debord, 2003)

Uma das razões que motivaram a publicação deste trabalho é que nos inúmeros trabalhos de psicologia que fazem uso da videografia muitos psicólogos são mencionados para pensar o problema da câmera, mas em nossa pesquisa bibliográfica nenhuma linha foi encontrada sobre o que tem sido discutido no cinema, que há mais de um século se depara com essa questão.

O primeiro teórico de cinema foi justamente um psicólogo, Hugo Munsterberg (1863-1916), diretor do departamento de psicologia de Harvard, um fenomenologista interessado na psicologia da Gestalt e nos estudos sobre a percepção. Já em Munsterberg (1916) podemos ver a problematização que Meira (1994) propõe de não considerar a existência de uma imagem absoluta, mas sim que é o olhar do espectador que retira múltiplas imagens do material fílmico. Para Munsterberg a câmera não exclui o olhar do pesquisador, apenas muda-o de lugar.

O contra-argumento comumente apresentado sobre este ponto é que, ao preservar o acontecimento em vídeo, o pesquisador garante que ele pode ser revisto outras vezes e por outros pesquisadores, garantindo assim maior fidedignidade ao estudo (Dessen, 1995). Neste caso, o conceito cinematográfico de decupagem (Rabiger, 2007) nos ajuda muito a desconstruir essa ideia. Do francês “*découper*”, que significa “recortar”, a decupagem se refere à forma como uma cena será filmada. O objetivo principal do conceito

3 O uso de videografia sem o conhecimento e a autorização expressa do sujeito pesquisado é proibido pela Comissão Nacional de Ética na Pesquisa (CONEP). Por tanto, nossa argumentação se refere apenas ao uso do vídeo com autorização prévia do sujeito pesquisado, pois a única forma de evitar o problema seria agir de modo anti-ético, o que fortemente desaprovamos.

é lembrar-nos que, ao ligar a câmera em qualquer posição, recortamos o acontecimento de um ponto de vista específico, isto é, fragmentamos a realidade. Muitas vezes, numa pesquisa em psicologia, o enquadramento da câmera filma somente o sujeito pesquisado. Mas se ao invés disso, a câmera estivesse voltada para o pesquisador, este recorte diferente nos daria outras informações sobre o acontecimento total. Múltiplas câmeras nos dão múltiplos olhares sobre a cena, mas sempre estamos decupando. Ligar a câmera é recortar, é extrair da realidade uma imagem que é e permanecerá sempre um recorte. Segundo a psicologia da Gestalt defendida por Munsterberg, o todo é sempre maior que a soma de suas partes; portanto, o acontecimento real será sempre maior que a união de todos os recortes.

Mas nosso argumento se concentra principalmente no que queremos chamar de “o problema do iglu”. Em “*Nanook, o esquimó*” (1922) Robert Flaherty revolucionou a história do cinema ao criar o primeiro longa-metragem documentário. Enquanto nas “vistas” dos Irmãos Lumiere a banalidade do cotidiano era filmada discretamente com a câmera à distância, Flaherty nos presenteia com as aventuras de um herói esquimó. No frio do círculo polar norte, Nanook e sua esposa vivem protegidos num iglu e sobrevivem graças à carne de focas e morsas que ele caça embaixo do gelo com um arpão. É digno de nota que o filme que inaugura o gênero documentário seja, em muitos sentidos, uma obra de ficção:

Robert Flaherty, um “desbravador”, nasceu em Michigan em 16 de fevereiro de 1889. Influenciado pela profissão do pai (engenheiro de minas), Flaherty realizou expedições em busca de novas terras. No ano de 1910, fez uma expedição de estudos para a construção de uma ferroviária no norte do Canadá. Seguindo à sugestão do chefe, Flaherty optou gravar a viagem, mas antes realizou um curso de três meses para aprender a filmar. Flaherty produziu uma grande quantidade de imagens da vida dos esquimós, consideradas por ele mesmo como amadoras. (Morais, 2008)

Após editar o material, todo o negativo se perdeu num grande incêndio. Flaherty, no entanto, estava convencido de que faria um filme melhor se focasse sua atenção em um único personagem, ao invés de filmar aleatoriamente os esquimós como viera fazendo. Financiado por uma empresa comerciante de peles de animais, Flaherty retorna ao norte do

Canadá dez anos depois para acompanhar a vida de Nanook. Mas Nanook já não caçava mais focas da maneira tradicional. Agora o esquimó usava arma de fogo do homem branco, o que quebrava de imediato o clima de exotismo que faria do filme um sucesso de bilheteria. “Consta que a verdadeira esposa de Nanook foi substituída, no filme, por outra mulher da preferência de Flaherty” (Da-Rin, 2004).

Tais intervenções diretas do diretor na vida cotidiana dos esquimós parecem à primeira vista muito distantes de uma pesquisa científica, em que falsificações nos dados a esse nível seriam consideradas fraudes e não liberdade poética. Mas é no problema do iglu em que ambas as práticas se encontram.

O cinematógrafo em 1920 era uma máquina realmente grande, pesada, barulhenta e que necessitava de muita luz para filmar. Filmar a vida de Nanook dentro de um pequeno iglu com paredes de gelo era simplesmente fisicamente impossível. Então Flaherty pediu a Nanook que construísse meio iglu, partido verticalmente, que poderia ser utilizado então como cenário durante as filmagens (Da-rin, 2004). Este iglu partido, com parede falsa para entrar luz e caber a câmera, é um símbolo poderoso que devemos prestar a devida atenção.

O cinematógrafo ficou mais leve, se dividiu em câmera e projetor, substituiu os pesados rolos de filme por arquivos digitais, a tecnologia se tornou melhor e mais imperceptível. Mas o problema do iglu permanece a nível psicológico, isto é, como metáfora de nossa condição. As câmeras podem reduzir de tamanho, mas nunca vão caber em nosso “mundo interior”. Para estudar a subjetividade, o objeto principal da psicologia (Silva, 2010), o pesquisador vai sempre solicitar que seu pesquisado construa meio iglu, de modo que ele e seus instrumentos possam entrar. Este meio iglu, de parede falsa como um palco de teatro, é 24 uma poderosa metáfora para o problema da persona. Este problema se aplica de maneira geral a todas as pesquisas, inclusive no teste galvanométrico de Jung, mas ganha especial destaque quando a câmera entra em jogo.

Muitos cineastas pensaram através de seus filmes sobre este problema. Ao filmar a campanha de Lula para presidente em 2001, João Moreira Salles começa seu documentário “*Entreatos*” (2004) com a porta do

gabinete sendo fechada, com a câmera do lado de fora. Salles deixa claro nos primeiros minutos de seu filme que teve acesso somente ao meio-iglu feito para ser filmado, enquanto o gabinete de campanha permanecia pequeno demais para caber uma equipe de cinema, mesmo com uma câmera de tamanho reduzido.

O problema agora já não é mais o impedimento físico do tamanho do artefato tecnológico, mas o resultado final. Embora câmera e projetor não ocupem mais a mesma máquina, o cinematógrafo permanece vivo como símbolo do poder da câmera: poder filmar é poder projetar. Ou como tem sido defendido nas pesquisas com videografia, o vídeo é a certeza de que o momento foi preservado e poderá ser visto por um número incontável de pessoas. A eternidade da imagem é a um só tempo, o maior trunfo e o maior empecilho da filmagem.

Se Flaherty já dava provas, nos anos vinte, de perceber as limitações de uma pretensa observação imparcial, a formação acadêmica e o trabalho de campo de [Jean] Rouch o levam a compreender ainda mais agudamente a solidariedade estrutural que o observador e o observado mantêm entre si. (Da-rin, 2004)

No filme “*Crônicas de um verão*” (1961), o etnólogo e cineasta Jean Rouch se une ao sociólogo e filósofo Edgar Morin na produção de um importante documentário. Era o início dos gravadores de som portátil e o áudio já podia ser gravado na rua em sincronia com a imagem. No verão da Paris de 1960, os dois pensadores vão à rua interrogar estudantes, operários e casais sobre suas vidas, o que pensam sobre política, racismo e o mundo de sua época. O resultado é um diálogo entre pessoas, produzido pela câmera. “As pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente.” (Rouch, citado por Marcocelles, 1973).

Ao criá-lo, não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária. Através de monólogos, diálogos e discussões coletivas, reagindo a provocações mútuas, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, os participantes de *Chronique d'un Été* [Crônicas de um Verão] deixam transpirar em suas palavras e atos um certo “coeficiente de irrealidade” que confere ao documento uma auréola de ficção. (Da-Rin, 2004)

Não queremos pensar como Bazin que afirmava que “a imagem é ontologicamente falsa” (citado por LINS, 1994), mas sim que a presença da câmera cria a situação psíquica que ela registra. Consciente do efeito “sorria, você está sendo filmado” que a câmera provoca, após décadas de carreira como documentarista, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho finaliza sua trajetória com três filmes que põe justamente em cheque a objetividade da câmera documental.

Conhecido pelo olhar intimista e confessional de seus trabalhos, Coutinho confunde o público de forma brilhante com seu “*Jogo de Cena*” (2007). Inteiramente filmado na plateia de um teatro vazio, mulheres contam a história de suas vidas. Ao longo do filme atrizes recontam as mesmas histórias, de modo que ao final do documentário, já não é mais possível saber quem é a personagem real e quem é a atriz. Levando essa questão adiante, em “*Moscou*” (2009h) Coutinho acompanha três semanas de ensaio do grupo de teatro Galpão. Aqui a distinção personagem real versus ator já nem faz mais sentido. Por fim, em *As canções* (2011), Coutinho leva ao extremo o problema do iglu, ao realizar um filme onde pessoas comuns cantam suas músicas preferidas. Neste seu último filme, a presença da câmera é um fator claro e assumido de espetacularização do real. Aqui a realidade filmada só existe por causa da filmagem: os personagens são reais, mas sua realidade momentânea é um produto do processo de filmagem. *Homo imago* na sua forma mais explícita.

Tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. (...) A realidade considerada *parcialmente* reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. (...) O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. (Debord, 2003)

A câmera penetra na banalidade do cotidiano e transforma tudo em espetáculo. A espetacularização do real é um fenômeno psicológico palpável, digno das mais profundas pesquisas científicas. Ignorar sua manifestação diante da câmera pode ser, na maioria dos casos, um grave erro metodológico. É neste ponto que a nossa incursão à psicologia analítica ganha relevância. Pois não é a câmera que cria o espetáculo. Na concepção de

Debord (2003), espetáculo não é sinônimo de imagem ou representação, mas uma relação entre pessoas mediada pela representação. Em linguagem analítica, a sociedade do espetáculo é a ditadura das personas⁴.

O PODER DA CÂMERA NO SÉCULO XXI

“Deve ser um sistema muito frágil
para ter sido derrubado só por algumas amoras...”
(*Jogos Vorazes: Em Chamas*, 2013)

É sempre interessante quando, por meio da metalinguagem, um artista pensa seu ofício. Não só o cinema documentário, mas também o cinema de ficção tem levantado importantes reflexões sobre a presença das câmeras no cotidiano do homem moderno.

“*O Show de Truman, o show da vida*” (1998) expõe de forma emblemática a ditadura das personas numa sociedade do espetáculo. Adotado ao nascer por um canal de televisão, Truman cresce rodeado de câmeras escondidas numa gigantesca cidade-cenário, sem ter conhecimento de que sua intimidade é o programa televisivo de maior audiência do mundo. Cercado de atores pagos para desempenhar um papel pré-definido, o protagonista aos poucos se descobre *true-man*, o único homem de verdade num palco onde reina a representação. O que dá a Truman esse aspecto realístico, verdadeiro em essência, é o fato dele não saber que está sendo filmado. O próprio diretor do programa, “The Big Guy”, afirma que esse é o segredo do enorme sucesso do programa de tv.

Truman é real, pois não sabe que está sendo filmado. Num mundo habitado exclusivamente por personas, onde o conselho da esposa se

4 No mesmo período em que este artigo estava sendo escrito, o cineasta brasileiro Daniel Filho realizou e lançou seu novo filme de ficção com o mesmo título deste trabalho: “Sorria, você está sendo filmado” (2015). Nesta comédia brasileira de baixo orçamento um grupo de pessoas se reúne ao redor de um cadáver e, sem saber que estavam sendo filmados, fazem várias críticas sobre o recém-falecido. Assim que as personagens descobrem que a câmera do computador estava ligada filmando a reação deles diante do morto, todos mudam imediatamente de postura e comportamento, manifestando explicitamente suas personas (máscaras sociais).

confunde com a propaganda de novos produtos do mercado, Truman se vê preso em eventos circulares. Tal como um sujeito que ainda não se desidentificou com suas personas, ele próprio é prisioneiro de um papel social.

Seu cotidiano se repete de forma mais ou menos idêntica, tal como num seriado de TV. É na porta giratória do prédio onde trabalha que Truman começa sua revolução. O giro da porta é o giro do próprio personagem, preso a um eixo fixo que ele acredita ser ele próprio. No mundo artificial de Truman, tudo gira ao seu redor, ele é sempre o foco da câmera, mesmo que não o saiba. Ao se negar a entrar no prédio para trabalhar, girando de volta para a rua, o herói desconfiado coloca todo seu mundo em cheque. A cidade se modifica por completo, pois Truman saiu do previsto: “Alguém me ajude! Eu estou sendo espontâneo!” ele grita para sua mulher-atriz.

Ao sair do ciclo vicioso que lhe fora imposto ao nascer, o protagonista descobre em si mesmo camadas mais profundas de personalidade. É o início de sua vitória sobre a persona. Mas o mundo de Truman é completamente controlado e essa revolução interior dá origem a uma série de reviravoltas na trama, pensadas pelo “the big guy” para prendê-lo em seu mundo de pura representação.

Truman só escapa verdadeiramente do espetáculo quando deliberadamente se esconde das câmeras. Quando o olho que tudo vê não mais o encontra, o herói televisivo encontra sua liberdade. Pode finalmente navegar até a escada que sobe em direção ao céu de mentira. Lá há uma porta para o mundo de verdade. Mas antes de sair da cidade-cenário, com uma voz divina que vem das nuvens, “the Big Guy” alerta nosso herói, e também o espectador do filme: “No mundo real você vai encontrar as mesmas mentiras.”

Em *THX 1138* (1971) George Lucas apresenta uma sociedade futurística onde a evolução tecnológica dominou todos os aspectos da vida social. Na década em que os remédios psiquiátricos começavam a ganhar o mercado, o filme nos confronta com uma civilização entorpecida. Para lidar com máquinas cada vez mais complexas, que exigem muita concentração, o uso de sedativos tornou-se artigo de lei. Para garantir que os cidadãos estejam adequadamente sedados, câmeras de segurança estão espalhadas por toda a parte, inclusive no interior dos apartamentos. Seduzido por sua companheira de quarto a parar de tomar os entorpecentes, *THX 1138* é

flagrado sóbrio e condenado à prisão perpétua, ao ser diagnosticado com um desequilíbrio químico incurável. No filme, uma máquina-psicólogo com o rosto de Jesus tem a função de ouvir o cidadão e ficar repetindo “Sim, Eu entendo. Sim, tudo bem.”, terminando sempre a consulta dizendo: “Sejamos gratos por termos uma obrigação para cumprir. Trabalhe duro, aumente a produção, previna acidentes e seja feliz.” Novamente aqui encontramos a ditadura da persona, exposta como finalidade da psicologia numa sociedade dominada por câmeras.

O futuro distópico de THX lembra outros dois filmes: *Fahrenheit 451* (1966) e *1984* (1984), ambos adaptações cinematográficas de livros homônimos, lançados respectivamente em 1953 e 1948, no início da era da televisão. No primeiro, François Truffaut nos brinda com sua versão para o cinema da obra de Ray Bradbury, onde num futuro dominado pela televisão, a posse de qualquer livro torna-se proibida por lei. Acusados de crime antis-social, leitores denunciados pela própria família são presos e condenados à reeducação. O filme contrapõe literatura e televisão, mostrando já na década de 1960 a TV como veículo de transmissão dos valores defendidos pelo Estado e as regras sociais e estéticas que devem ser cumpridas em nome da “public peace”.

As mulheres ainda condenadas à persona de dona de casa, são descritas pelo protagonista como zumbis que não vivem, apenas matam o tempo na frente da TV. Patrulhas rondam as ruas cortando o cabelo de jovens rebeldes, enquanto os “firemen” queimam livros em praça pública. Denunciado por sua esposa, o herói da trama só consegue escapar porque a própria televisão fraudava sua morte, em nome do bem-estar social.

Já na metade do século XX, Truffaut nos apresenta um mundo dominado pela imagem. A câmera como mecanismo central da sociedade do espetáculo. Embora o filme não aborde a presença de câmeras no cotidiano, a supremacia da televisão (*tele-visão*: visão à distância) como portadora da verdade única é apresentada como elemento integrador da estrutura social. A fórmula múltiplos espectadores – um único olhar, assemelha-se muito ao argumento comumente apresentado para defender a objetividade da videografia.

No discurso do vilão de *Fahrenheit*, os livros fazem as pessoas antissociais por apresentarem verdades pessoais, realistas ou ficcionais, da intimidade de seus autores. Estão, por assim dizer, para além da persona. Mas a felicidade está na igualdade, defende o chefe dos firemen. E a igualdade só pode ser conquistada quando todos concordam entre si, isto é, estão sincronizados num todo coeso por uma máquina criadora de homens.

Em 1984, adaptação para o cinema do livro de George Orwell, vemos novamente o mesmo regime ditatorial da imagem. Na Inglaterra comunista do futuro, só os membros do alto escalão do governo tem o direito de desligar a TV. A própria sala de cinema aparece no início do filme como elemento integrador da sociedade, ao definir de forma clara quem é o inimigo e qual é a solução. De forma ainda mais enfática que na obra de Truffaut, aqui a TV não só é obrigatória, como também funciona como os antigos cinematógrafos, isto é, também funcionam como câmeras no interior dos lares. É o olhar atento do “Big Brother”, que depois veio dar origem ao famoso programa de tv.

Nos ditos “reality” shows, como em *Truman*, encontrar a liberdade é fugir para debaixo dos lençóis, sair do alcance das câmeras. Em 1984 isto só possível em lugares onde não há televisão. Em *Fahrenheit* as pessoas são levadas a se sentirem parte do programa de TV (“part of the family”), mas tudo não passa de um recurso técnico para forjar a participação do espectador. Já em 1984 a conexão imagem-espectador é direta e o protagonista é chamado atenção pela apresentadora de tv, quando não faz corretamente o exercício físico que ela está apresentando. Enquanto em *Fahrenheit* o estado necessita da colaboração de familiares e vizinhos para localizar os criminosos que ousaram ir além da persona, em 1984, como em *THX*, a câmera cumpre o papel delator.

Fahrenheit 451 (1966), *THX 1138* (1971) e *1984* (1984) são filmes que parecem já muito distantes de nossa realidade cotidiana. A queima de livros, o controle de relações conjugais pelo Estado e a proibição da individualidade em todos os seus níveis são os elementos muito marcantes dessas produções e refletem as inquietações da esquerda libertária da época, em relação aos regimes marxistas totalitários e às revoluções reacionárias onde o indivíduo perece. Nas palavras de Debord (2003) é o regime do

espetáculo concentrado. Antes de 1967, o autor faz a distinção entre o espetáculo concentrado da ditadura comunista (estatal) e o espetáculo difuso capitalista. Em 1991, no prefácio à nova edição, Debord (2003) defende que após 1968 os dois regimes foram progressivamente se fundindo no grande espetáculo integrado dos anos 1990, onde estado e iniciativa privada dão as mãos em nome do consumo⁵.

No mundo do capitalismo globalizado deste início de século XXI, a série de filmes *Jogos Vorazes* (2012, 2013, 2014) são exemplos mais diretos do momento atual. Nos filmes distópicos analisados até agora, o que está em jogo em todos os enredos é o que Jung chamou de processo de individuação, uma luta pela singularidade do indivíduo frente a uma ditadura das personas, o mundo da pura representação mediada pela imagem, nas palavras de Debord (2003): o indivíduo real contra a sociedade do espetáculo. Os únicos instantes de liberdade são aqueles em que não há uma câmera ligada.

Mas em *Jogos Vorazes* algo novo acontece. Também adaptado da literatura, a série de filmes traz uma concepção diferente do poder da câmera, que condiz precisamente com o momento atual da revolução digital. O primeiro filme começa com um clima muito semelhante aos outros citados, uma sociedade do espetáculo organizada sob um Estado totalitário, onde o monopólio da imagem é o instrumento principal de controle social. Mas diferente das obras anteriores, neste mundo futurístico dominado pela câmera, a imagem vendida não enfatiza a normalidade, a igualdade e o apagamento das diferenças. Pelo contrário, quanto mais subimos na hierarquia social, mais colorido, exuberante e diferenciado é o estilo de figurino, maquiagem e decoração. A capital é o reino dos indivíduos ao passo que no esconderijo rebelde todos se vestem iguais, pois ali “indivíduos não fazem exigências.” (*Jogos Vorazes: A Esperança*, 2014).

A ênfase na individualidade em “*Jogos Vorazes*” está mais próxima do individualismo capitalista, do que a homogeneidade forçada das distopias comunistas mencionadas. Nas palavras do poderoso e frio presidente Snow: “Esperança é a única coisa mais forte que o medo.” (*Jogos Vorazes*,

5 É digno de nota que o autor cometeu suicídio em 1994.

2012). Individualismo e individualidade são conceitos muito diferentes. O processo de individuação na teoria de Jung tem ênfase na singularidade do indivíduo, mas propõe que o processo de conscientização dessa singularidade passe necessariamente pela relação com o outro (Samuels et al, 1988). Individuar-se é ser aquilo que se é diante da singularidade do outro. Mas no individualismo espetacular de *Jogos Vorazes* reina mais uma vez o domínio das personas, da pura representação.

“Seja você mesma. Na verdade, seja uma versão mais feliz de você mesma!” É uma frase da emblemática personagem Effie Trinket, um ótimo exemplo de nosso argumento. Escolhida como guia da protagonista ao coração do sistema, sempre que vê uma câmera faz comentários semelhantes, tais como: “Sorrisos para a câmera em 3, 2...”; “Olhos brilhando, queixo para cima, sorriso no rosto, atitude!”; “Sorria, sorria, sorria! Ande direito, você está sendo filmada!” (*Jogos Vorazes: Em Chamas*, 2013).

O espetáculo em “*Jogos Vorazes*” é também mais sangrento e sensacionalista que dos demais filmes. Todos os anos, um homem e uma mulher de cada distrito são escolhidos para participar do sangrento jogo, numa arena televisionada onde devem lutar até que apenas um sobreviva. Mas como explica o “game maker” logo no início do primeiro filme, o que começou como uma punição por uma antiga rebelião dos distritos, cresceu de significado, tornando-se uma “tradição que nos conecta a todos”. (*Jogos Vorazes*, 2012).

Paralisada na frente da TV, a sociedade de *Jogos Vorazes* lembra Truman em sua porta giratória, fluindo inerte numa direção dada a priori, incapaz de agir de outra forma. Mas Truman representa o espetáculo integrado dos anos 1990, o monopólio capitalista neo-liberal da imagem centrada nos grandes conglomerados de mídia. No show de Truman, “The Big Guy” tem o controle absoluto de seu mundo, com exceção de Truman, que se descobre livre ao desidentificar-se com a persona. Mas o programa de tv do filme “*Jogos Vorazes*” é um reality show e todos os seus personagens são true-men, pessoas reais transformadas em espetáculo.

O processo de espetacularização da pessoa real e a criação do personagem social diante da câmera é muito bem trabalhada ao longo da série. O mentor de Katniss Everdeen, a protagonista da história, ensina a ela que a

única maneira de sobreviver aos jogos é fazendo as pessoas gostarem dela. Era preciso construir uma boa imagem, conseguindo assim patrocinadores e aliados no combate. Mas Katniss vai além e a imagem que ela oferece derruba o sistema.

Lembrando muito a estratégia já batida de reality shows famosos para conquistar a afeição do público, Katniss simula na frente das câmeras um romance com Peeta, o competidor masculino escolhido de seu distrito. Ao final do programa, restam apenas os dois e agora um deve matar o outro. Tal como um falso Romeu e Julieta, eles blefam simulando um suicídio em conjunto com amoras venenosas. Para não provocar uma comoção generalizada nos distritos, o “game maker” termina o jogo considerando os dois como vencedores. Mas as amoras de Katniss não derrubaram apenas as regras do programa de TV. Seu ato de sacrifício pessoal e não-submissão derrubaram a própria coesão social. A personagem que ela inventou diante da câmera ganha vida própria no inconsciente coletivo e seu rosto se transforma no rosto da revolução. O espetáculo atinge aqui seu nível mais profundo e esboça os contornos de um novo regime.

A câmera recorta do real uma imagem e a converte em símbolo. Numa explicação perfeitamente junguiana, o marketeiro da revolução define Katniss como um farol para redirecionar a raiva contra a capital. “Nós precisamos que os distritos se levantem contra a capital do jeito que você fez.” (*Jogos Vorazes: A Esperança*, 2014) Tragada pela máquina do espetáculo, Katniss se vê transformada em “The Mockingjay”, uma persona heróica revolucionária, tão falsa quanto a adolescente apaixonada do primeiro filme. O grau de falsidade das personas de Katniss é um importante ponto de análise. Ao tentar interpretar para a câmera, Katniss não convence como líder revolucionária. “Tem que vir dela. É isso que afeta as pessoas.” Explica o mentor da heroína. Precisa ser espontâneo, “unscripted”. Esta é a perfeita definição de persona. É real e natural daquela pessoa. Neste sentido não é falso. É genuíno e espontâneo como nos “atores sociais” de Rouch e Morin (Da-rin, 2004). Mas é a verdade diante da câmera mais uma vez. *Homo imago*.

Mockingjay é o símbolo da revolução. Em seus momentos de fraqueza e fragilidade, Katniss não se deixa ser filmada pela câmera revolucionária.

Pois Mockingjay não pode parecer fraca. A palavra mockingjay é uma derivação do inglês mockingbird (tordo), que na obra de ficção é um pássaro geneticamente modificado para repetir conversas. O governo os criou para servirem de espíões nos distritos, mas as pessoas passaram a utilizá-los para transmitir informações falsas, transformando o espião num instrumento de contra-espionagem.

Mockingjay é a grande metáfora otimista do futuro do espetáculo no século XXI. Alguém fala uma palavra, um mockingjay repete, depois outro, depois outro e a informação se propaga como fogo. Katniss como Mockingjay faz um discurso, canta uma música e suas palavras ecoam na rede e atingem milhões. Sua voz é a voz da revolução. Ela não realiza grandes combates, luta fisicamente quase nunca. Mas é a grande ameaça do sistema. Seu poder está no símbolo do Mockingjay. Sua arma é a imagem.

De modo semelhante aos mockingjays, a revolução da tecnologia digital parece marcar o início de um novo regime do espetáculo: a era do espetáculo desintegrado. Hoje a câmera ocupa uma posição de destaque nos dois lados da barricada. É o instrumento de controle do Estado, mas também um instrumento de resistência. A capacidade de transmissão da imagem que a internet proporcionou transformou qualquer pessoa com uma pequena câmera na mão, num produtor de espetáculo. Redes sociais de importância quase obrigatória na atualidade, como Facebook, Twitter e Youtube são os melhores exemplos do funcionamento autônomo desse espetáculo desintegrado. A câmera hoje é sinônimo de multidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MÉTODO DA CÂMERA DESLIGADA

O objetivo deste trabalho foi levantar questões teóricas a respeito do método de videografia em pesquisas psicológicas. É preciso deixar claro que, diferente do que pode ter parecido, não somos contra a utilização de câmeras na pesquisa. Pelo contrário, expomos nosso ponto de vista de modo a argumentar que é preciso reconhecer o poder da câmera sobre o imaginário moderno, problematizando suas implicações no sujeito filmado.

A experiência de oito anos como cineasta e documentarista de um dos autores deste artigo nos dá a convicção de que, durante o processo de filmagem, os momentos mais preciosos, onde a relação humana se dá com maior intensidade e profundidade, são precisamente aqueles em que a câmera está desligada. Ali está a alma do filme. É importante que pesquisadores e psicólogos que queriam se apropriar deste poderoso instrumento saibam disso.

Nossa incursão na história do cinema teve dois propósitos: por um lado demonstrar a desconfiança dos cineastas em relação à objetividade do registro fílmico no caso dos filmes ditos “documentários”; por outro lado explorar na metalinguagem do cinema de ficção o papel da câmera na sociedade do espetáculo, tal como teorizada por Debord. Problematizando o conceito de espetáculo integrado dos anos 1990, propomos a noção de espetáculo desintegrado para pensar este início de século XXI, quando a produção de espetáculo tende ao máximo de descentralização.

Acreditamos ter demonstrado com exemplos suficientes que o aspecto “mockingjay” do vídeo, defendido como uma das grandes vantagens do registro videográfico, necessariamente constela conteúdos da persona, na medida em que espetaculariza o real, isto é, o substitui por uma imagem. Em especial no regime do espetáculo desintegrado, tal efeito é cada vez mais perceptível. Embora a tecnologia de gravação audiovisual seja um importante instrumento de captura do real, ao ser direcionado para um sujeito humano coloca em movimento forças invisíveis do mundo interior. A câmera como símbolo do espetáculo redireciona a energia psíquica, aprisionando o sujeito em uma personagem, um “ator social”, como Truman em sua porta-giratória.

Nos filmes mencionados são sempre preciosos os momentos em que a máscara social cai, a persona se afasta e camadas subjetivas mais profundas vêm à tona. Quando Truman começa a se desesperar, sua esposa-atriz sai do personagem e grita pela equipe de TV escondida. Nas palavras finais do filme de Rouch e Morin (1961), a mulher entrevistada interage com a câmera e resume: “só somos verdadeiros quando estamos sozinhos e à beira da histeria.”

É curioso que Truman só percebe que sua mulher está envolvida no jogo de encenação ao encontrar uma foto, o registro fílmico de um instante recortado no tempo. Seu ato falho ao cruzar os dedos durante a cerimônia de casamento é um lembrete importante a todos que tem interesse por câmeras. É o símbolo do acordo velado entre aquele que filma e aquele que é filmado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belei, R. A.; Gimenez-Paschoal, S. R.; Nascimento, E. N.; Matsumoto, P. H. V. R. (2008). O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. *Cadernos de Educação*, 30,187-199.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Ebooks Brasil.
- Dessen, M.A. (1995). Tecnologia de vídeo: registro de interações sociais e cálculos de fidedignidade em estudos observacionais. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 11(3), 223-227.
- Jung, C.G. (2006). *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (2010). *A energia psíquica*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (2012a). *Estudos experimentais*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (2012b). *Práticas da psicoterapia*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (2012c). *A dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (2012d). *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes.
- Lins, Consuelo. (1994). *Deux voyages a travers l'Amérique: une approche kaleidoscopique du documentaire*. Tese (Doutorado em Cinema) - Université Paris III. Paris
- Marcorelles, L. (1963). Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, 144, 1-22.
- Meira, L. (1994). Análise microgenética e videografia: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. *Temas em Psicologia*, 2 (3), 59-71.
- Morais, T. (2008, setembro). *Nanook, O Esquimó”: Discurso Documental em Consonância com as Estratégias Ficcionalis*. Comunicação apresentada no XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN, Brasil.

- Munsterberg, H. (1916). *The photoplay*. Nova York: D.Appelton and Company.
- Rabiger, M. (2007). *Direção de cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora.
- Roschelle, R., Jordan, G., Greeno, J., Katzenberg, B. e Del Carlo, C. (1991). *Preliminary report on Classroom observations*. Relatório Técnico apresentado ao Institute for Research on Learning (IRL), Palo Alto, CA, EUA.
- Samuels, A. Shorter, B. Plaut, A. (1988). Dicionário Crítico de Análise Junguiana. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Scappaticci, A.L.S.S.; Iacoponi, E.; Blay, S. L. (2004). Estudo de fidedignidade inter-avaliadores de uma escala para avaliação da interação mãe-bebê. *Revista de Psiquiatria*, 26 (1), 39-46.
- Silveira, N. (1981). *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Silva, N. S. (2010). *Subjetividade, ciência moderna e psicologia junguiana*. Seropédica: Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Coutinho, E. (2007). *Jogo de cena*. Brasil.
- _____. (2009). *Moscou*. Brasil.
- _____. (2011). *As canções*. Brasil.
- Flaherty, R. (1992). *Nanook, o esquimó*. Canadá.
- Lawrence, F. (2012) *The hunger games*. EUA.
- Lucas, G. (1971). *THX 1138*. EUA.
- Morin, E.; Rouch, J. (1961). *Crônicas de um verão*. França.
- Redford, M. (1984). *1984*. Inglaterra.
- Ross, G. (2013) *The hunger games: catching fire*. EUA.
- _____. (2014) *The hunger games: mockingjay*. EUA.
- Salles, J.M. (2004). *Entreatos*. Brasil.
- Truffaut, F. (1966). *Fahrenheit 451*. Inglaterra.
- Weir, P. (1998). *The Truman Show*. EUA.