



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

O CINEMA DIGITAL NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

COSTA, Érica Ignácio da¹

RESUMO: O seguinte trabalho visa colocar em questão o advento do digital no cinema contemporâneo, não visto aqui como grande alterador do caráter cinematográfico, e mais como um modificador de estética e problemática. É também visto através de um viés de facilitador da produção cinematográfica, principalmente por reduzir os custos de produção. A conquista de mais janelas no cinema comercial e o crescente interesse do público podem ser temas relacionados com as mudanças tecnológicas na produção cinematográfica recente, pois os custos são reduzidos e as produções seguem novos caminhos. Então, as relações entre ficção e documentário, imagens televisivas e cinema, e a subjetividade das imagens são modificadas ou permanecem inalteradas com o cinema digital? A mudança para o digital também transforma a representação do sujeito e sua relação com o mundo, através do impacto e da rapidez de informações dessa nova tecnologia, em confronto com a longa história do cinema em película, e posteriormente com o vídeo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema digital, Cinema contemporâneo, Produção.

O cinema digital é um quadro que reflete bem o processo político e cultural pelo qual passou o Brasil nas últimas décadas, pois ele acaba desencadeando uma reflexão abrangente do ponto de vista socioeconômico e histórico sobre o cinema em geral. Podemos partir do ponto de que não existe cinema sem público, e o conceito de público tem a ver com a origem da democracia. Mas o público não busca mais o cinema apenas nas salas de exibição, outros suportes como o DVD, e, principalmente, a internet, são atualmente outras plataformas altamente difundidas de exibição do produto. A tendência ao barateamento de todas as tecnologias acaba por gerar outro tipo de público, e também outro modelo de negócios. A privacidade garantida pelo espaço doméstico também retira do espetáculo cinematográfico seu caráter coletivo. Levemos em consideração como a evolução tecnológica e a rapidez dessa transformação possibilita o acesso a imagens através de diversos aparelhos e circunstâncias.

Para a distribuição, a conversão das salas de exibição de analógicas (mecânicas e óticas) em digitais é uma grande estratégia, pois o cinema analógico é muito mais caro. Se o cinema comercial

¹ Graduada em Cinema pela Unespar/FAP e em Letras pela UFPR. E-mail: ericacignacio@gmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

existe para se comunicar com o meio, então tudo é distribuição. Também as salas de cinema já foram substituídas há muito tempo pelo espaço dos shoppings, o que reprime a expansão do mercado exibidor em outros tipos de salas. O Brasil tem aproximadamente 2.100 salas de cinema, um número baixo que atesta uma insuficiência proporcionada pela economia cinematográfica, se compararmos, por exemplo, com os Estados Unidos, onde o cinema é a segunda fonte de economia do país. Vindo principalmente dos Estados Unidos, o 3D parece ser o novo fator determinante da política cinematográfica, e faz enorme sucesso de público. Se no cinema de entretenimento o público é o rei, a afirmação do cinema 3D parece irrefutável. O apelo visual é um atrativo preponderante que perpassa toda a indústria audiovisual. E o conteúdo importa?

Passemos para o advento do cinema digital. Creio não ser possível afirmar que a ficção ou o documentário são novas formas por serem captados em digital, o digital é um novo meio de registro, embora economicamente muito mais viável. Mas há tempos que a câmera cinematográfica não explora somente paisagens, mas explora grandemente o interior das personagens, os sujeitos em relação com o mundo exterior e interior. Então, o que a câmera digital permite é uma ideia de prolongamento dos desejos de liberdade e movimentação, refletindo, aí sim, sobre novos aspectos estéticos, através do peso reduzido do aparato e da maior possibilidade de imersão, se em comparação com as câmeras analógicas.

No filme *Chambre 666*, Wim Wenders durante o Festival de Cannes de 1982, apenas com uma câmera ligada e um gravador de som na solidão de um quarto de hotel, indaga a uma série de diretores a resposta a uma questão singela: "*O cinema é uma linguagem em vias de desaparecimento, uma arte que está morrendo? Qual é o futuro do cinema?*". Há um detalhe marcante no cenário que chama a atenção: uma televisão ligada em algum canal aleatório, mostrando imagens banais do fluxo televisivo, representando o confronto entre cinema e televisão que Wenders deposita. Inclusive, alguns diretores chegam a desligar o aparelho durante a tomada. Werner Herzog, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, e vários outros participam e compartilham seus pensamentos sobre o assunto. Herzog parece não temer o futuro do cinema, enquanto Spielberg mostra grande preocupação sobre os orçamentos de grandes filmes, que estão forçando os estúdios a realizar filmes menores. É interessante ver Herzog "prever" que um dia as pessoas poderão ser capazes de se comunicar com os filmes através de um computador ou da

televisão. A rapidez da transformação tecnológica é realmente surpreendente, pudemos ver e viver as mudanças radicais dos anos 80 - época da realização deste filme - para cá, por exemplo. Neste filme, muitos cineastas evocam a ascensão da televisão como capaz de “matar” o cinema.



Figura 1. Cena do filme *Chambre 666*

A desconfiança que boa parte dos realizadores do período depositavam sobre as novas formas de tecnologia, nas alternativas apontadas pelo vídeo e pela informática, dá o nome apocalíptico ao filme, *Chambre 666*. A colocação inicial de Wenders apresenta um ponto de vista dramático que alguns dos cineastas entrevistados rejeitam. Godard e Antonioni, por exemplo, acreditam mais na fusão das duas mídias do que na declarada “morte do cinema”, chamando a atenção para a possibilidade da reinvenção do cinema através da incorporação de novas tecnologias. No filme emblemático de Godard *À bout de souffle* (1960), há momentos em que os personagens olham diretamente para a câmera, “quebrando a quarta parede”², inclusive dirigindo-se diretamente ao espectador.



² O ato de *quebrar a quarta parede* é usado no cinema, no teatro, na televisão, e se refere a um personagem que dirige sua atenção diretamente para a plateia/público. Muitos artistas usam esse efeito para incitar a plateia a ver a arte/ficção de forma menos passiva.



Figura 2. Cenas do filme *À bout de souffle*

Existe por parte do cineasta a exploração de certa estética televisiva, que mistura as categorias de ficção e realidade, colocando a câmera mais perto do espectador que em decorrência disso acaba em maior evidência, como na televisão, em que os jornalistas se reportam diretamente à uma câmera/público. O público existe e não pode ser tomado por um efeito de total alienação. Então, pensemos também no cinema que se apropria da televisão, da imagem televisiva como dispositivo, que toma a popularidade da televisão em diálogo colaborativo com o cinema. Tomemos como exemplo o filme *Onibus 174*, (2002, de José Padilha e Felipe Lacerda). *Onibus 174* é o esmiuçar de um evento que teve lugar em 2000, no Rio de Janeiro, em que um atirador tomou um ônibus cheio de passageiros como reféns. Todo o evento foi transmitido ao vivo pela mídia durante muitas horas, e o documentário se utiliza dessa forma de narração televisiva a fim de documentar as implicações de uma sociedade dissipada. *Onibus 174* é importante justamente por seu dispositivo, pelo uso e manipulação de imagens alheias, extraídas da televisão. Os diretores partem do material filmado pela mídia, e realizam uma série de entrevistas e investigações para recuperar a trajetória de vida do sequestrador.

Uma primeira grande qualidade do filme é extrair do fluxo de informações televisivas um acontecimento já esmaecido na nossa memória, e nos obrigar, de algum modo, à reflexão. Contudo, o maior interesse dele reside na exposição pormenorizada de como a mídia hoje organiza os acontecimentos do “interior” – eles já eclodem dentro de uma lógica midiática, que captura simultaneamente todos os envolvidos. No sequestro do ônibus 174, policiais, reféns e sequestrador parecem viver, interpretar e simular diante das câmeras de TV, tudo ao mesmo tempo, como se fosse uma reação imediata, orgânica, sensorio-motora. Sofrem e simulam a dor

que efetivamente sentem, ameaçam e simulam ameaçar, matam e simulam matar.
(LINS e MESQUITA, s/d, s/p)

O filme escancara os efeitos reais da crise social, baseando-se em aspectos da violência social e urbana em uma sociedade onde os indivíduos apenas tentam reunir a aparência de uma existência. Como resultado de muitos indivíduos serem tornados como invisíveis, o grau de degradação da esfera social nos parece terrível nesse filme, e incrivelmente franca. Totalmente a partir de imagens ao vivo, e portanto através de um vínculo profundo com a realidade imediata, acompanhamos a multidão e a polícia sedentas de sangue ao final do episódio real, também final do documentário, que acaba por nos mostrar vicissitudes devastadoras de uma sociedade arruinada pela desigualdade. Certa tendência para uma representação focada nas estéticas do real passa pelo mimetismo com a realidade empírica, existe uma acentuada preocupação com os formatos de representação social do “mundo real”.



Figura 3. Cena do filme *Onibus 174*

O filme lança um olhar sobre os desdobramentos simbólicos de um Brasil que se dilui em sua própria realidade social, e ainda dos sujeitos diluídos nessa realidade, pessoas colocadas à margem. No cinema brasileiro contemporâneo nota-se fortemente uma relação de vazio das personagens, de não pertencimento ou de lugar nenhum. Esse deslocamento do sujeito, ou o ser deslocado da sociedade, situa o cinema em relação à realidade social e coloca o espectador frente a frente com um mundo real sem amarras. Quem é Sandro do Nascimento (“personagem” de *Onibus 174*) na complexa esfera social desigual brasileira? É um personagem na ficção saído do mundo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

real, é a própria realidade escancarada, a inquietação do indivíduo perante a sociedade que simplesmente o devora, sem chances para grandes mudanças.

(...) hoje em dia se acredita que os apelos de verdade mais simplistas dos documentários não apenas são possíveis, mas absolutamente requeridos. É como se a retórica não desvanecida dos profissionais norte-americanos do cinema direto dos anos 60 – essa retórica que diz que “os eventos devem acontecer diante das lentes sem intervenção, de preferência com os cineastas sendo totalmente ignorados” – tivesse se tornado um conjunto de regras essenciais para a produção de documentário. Transgredi-las significaria que você não está realizando documentário nenhum, e se afirmar que está, vai se ver enfrentando grandes problemas éticos. (WINSTON, 2005, p. 21).

Seguindo a noção apresentada acima, abordemos um pouco mais sobre a questão do documentário contemporâneo. Um documentário “real” deve oferecer uma verdade absoluta e objetiva? A noção de “evidência” como fator de objetividade, da apresentação de registros sobre a realidade, pode ser uma noção muito ingênua e simplista. O cinema digital certamente facilitou a captação de imagens na ficção e no documentário, no sentido da imersão, mas o mero registro da evidência não faz um documentário, que dessa forma poderia ser facilmente confundido com o jornalismo e a televisão. O que a câmera capta do “real” é apenas matéria-prima para o posterior trabalho do cineasta de gerar significações no processo do filme. O documentarista é o criador que faz a mediação e a reconstrução entre a imagem que faz do mundo e sua criação fílmica; pensemos que apenas descrever ou expor imagens não revela necessariamente um senso estético, absolutamente importante para o cinema. Um domínio equivocado do cinema direto, da utilização de câmeras digitais, poderia limitar o documentário ao âmbito do jornalístico, mas no cinema brasileiro contemporâneo existem bons exemplos de intervenção e tratamento criativo na realização de documentários, como *Morro do céu* (2009, Gustavo Spolidoro), *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci), *Terra deu, terra come* (2009, Rodrigo Siqueira), *Santiago* (2007, João Moreira Salles), *Só dez por cento é mentira* (2008, Pedro Cezar). Dessa forma, a nova tecnologia pode lidar facilmente com esse embate entre documentário e jornalismo, – passando até mesmo por sagazes assimilações, como no caso do filme *Onibus 174* - quando há resistência e percepção da parte dos realizadores. Isso não quer dizer que as imagens captadas no cinema contemporâneo são



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

indiferentes à realidade, e sim que tanto a mediação do cineasta quanto a recepção dos espectadores são menos inocentes. O documentário nasce no confronto entre um determinado olhar com paisagens e personagens que não são intocáveis.

O cinema não morre porque surgiram outros meios de produção. Mas as técnicas de produção do cinema analógico, e também do vídeo, são tipos de se fazer cinema já praticamente substituídos pelo digital. Também mudou a modalidade econômica vinculada ao cinema, anteriormente alçada às formas de espetáculo, em que os ingressos comprados pelo público geravam a renda dos produtores e o pagamento do filme, ao menos no Brasil. Atualmente, com os editais e as leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual (8.685/93) e a Lei Rouanet (8.313/91), o cinema é um sistema protegido pelo Estado, com a consolidação de um modelo de financiamento baseado em incentivos estatais, sem mais a necessidade de passagem pelo mercado para repor as condições de produção dos filmes. O custo da produção de um filme já está pago pelos incentivos quando ele passa para a fase de distribuição e exibição. A bilheteria é um lucro adicional. Com as leis de incentivo, o cinema brasileiro passa pela distribuição dos recursos através de empresas, que acabam por atender a critérios arbitrários no momento da escolha dos projetos a serem contemplados, e a tutela estatal estagna a produção cinematográfica brasileira a um único modo de captação de recursos. A partir de 2006, com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA – 11.437/06), passou a existir a possibilidade de retorno financeiro aos órgãos fomentadores, com o Estado assumindo a condição de sócio do [produtor cinematográfico](#), investindo recursos que poderão ser reembolsados posteriormente com o lucro advindo do mercado.

Não vamos desconsiderar que um fator importantíssimo para a visibilidade de um filme é o sucesso de público, a bilheteria. No Brasil, o filme de maior bilheteria é recente, *Tropa de elite 2* (2010, José Padilha), com 11.146.723 espectadores. Mas o filme de maior bilheteria até então era o *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, Luiz Carlos Barreto), que demorou 34 anos para ser superado. A bilheteria avassaladora do mercado brasileiro ainda fica com os anos 70, com seis dos onze filmes de maior bilheteria da história, e ainda, cinco dos onze filmes da lista são do quarteto *Os Trapalhões*, realizados durante os anos 70 e 80. O filme brasileiro recente de maior repercussão nacional e internacional é provavelmente *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles), que, curiosamente, não aparece na lista das maiores bilheterias, emplacando 3.307.746 espectadores.

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
 Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
 ISSN 2317-8930

Quadro 1 – Lista de filmes brasileiros com mais de 5 milhões de espectadores

1	Tropa de Elite 2	José Padilha	Zazen Produções	2010	11.146.723
2	Dona Flor e Seus Dois Maridos	Bruno Barreto	L.C.Barreto	1976	10.735.524
3	A Dama do Lotação	Neville de Almeida	Regina Filmes	1978	6.509.134
4	Se Eu Fosse Você 2	Daniel Filho	Total Entertainment	2009	6.112.851
5	O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	1977	5.786.226
6	Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	Hector Babenco	HB Filmes	1977	5.401.325
7	2 Filhos de Francisco	Breno Silveira	Conspiração Filmes	2005	5.319.677
8	Os Saltimbancos Trapalhões	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	1981	5.218.574
9	Os Trapalhões na Guerra dos Planetas	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	1978	5.089.869
10	Os Trapalhões na Serra Pelada	J. B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	1982	5.043.350
11	O Cinderelo Trapalhão	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	1979	5.028.893

Fonte: Wikipédia. In: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_brasileiros_com_mais_de_um_milh%C3%A3o_de_espectadores>

As possibilidades advindas com a introdução de novas técnicas no cinema acabam por gerar também novos meios de produção e distribuição do conteúdo. A maior acessibilidade a equipamentos e ferramentas para a criação, além de novas formas de participação e colaboração entre os criadores fez com que, nos últimos anos, o número de realizações cinematográficas no Brasil aumentasse significativamente, impulsionando também as produções de baixo orçamento e a realização de documentários. O cinema digital se adapta especialmente aos filmes independentes, devido aos menores custos de produção, da captação à distribuição. Mas o que muda no produto cinematográfico a partir das mudanças nos métodos de produção? O desenvolvimento tecnológico traz ao cinema uma grande heterogeneidade, desde a maneira de olhar para o mundo, com as novas câmeras, por exemplo, até a produção, a distribuição e também a forma como os filmes são vistos, sendo a internet hoje uma grande ferramenta de visualização de filmes. A virada no mercado audiovisual a partir da era do digital traz inclusive uma grande quantidade de filmes realizados para

a televisão, e com uma tendência à reprodução em aparelhos de telas menores, como celulares e *tablets*. A evidência estrutural do cinema contemporâneo é de hibridismo e de mescla de suportes, pois os meios se relacionam e se influenciam mutuamente, com o uso de diversas categorias como cinema, televisão e computação gráfica. O cinema, no limiar do último século, é renovado constantemente pela invasão e ampliação de aplicação de efeitos especiais, tanto nas imagens como no *design* sonoro.

Citando agora outro filme de Wim Wenders, a engenhosidade do cinema contemporâneo permite a realização de um filme como *Pina* (2011, Wim Wenders) que, em uma das cenas, utiliza um sistema de maquetes para simular o interior de um cenário/palco onde estão inseridos os bailarinos, e o dispositivo funciona no sentido de sugerir uma cena naturalista captada pela câmera, além do que se vê de fora para dentro e vice-versa, que serve de porta ao imaginário da dança. Este filme é inclusive um bom exemplo da utilização do 3D, um filme para ser visto na tela grande do cinema, pois a tela cinematográfica se transforma no palco em que as performances são encenadas, e os espectadores são a plateia do espetáculo. O 3D aqui é um recurso excepcional, pois ajuda a dar textura às danças, que foram reconstituídas não só no cenário habitual do teatro, mas também em locações externas, onde as noções de palco e público se mantêm.



Figura 4 Cena do filme *Pina*

A produção cinematográfica voltada ao 3D, como criticada no início do texto, é na maioria dos casos utilizada como recurso para atrair a atenção dos espectadores de forma direta. O que



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

diferencia *Pina* dos outros filmes em 3D é a presença de um enredo altamente estético, sendo a tecnologia aqui uma aliada da transformação artística. O 3D é utilizado em *Pina* de modo sutil, na relação com a dança e com os movimentos coreográficos, na possibilidade de ampliação e contato com muitos detalhes, cores e formas. Enfim, as novas tecnologias proporcionam diversas investigações de alternativas para uma nova estética, em que a exploração da perspectiva de reconstruir o olhar do sujeito no instante de contemplação do mundo pode estar sempre posta, além da construção de um universo em constante expansão, de acordo com as liberdades da imaginação, e não com uma realidade determinista.

A situação contemporânea do cinema está marcada pelo hibridismo, tendo a ver diretamente com a diversidade nos processos de formação de conceitos, de público e também dos aparatos utilizados para a realização de um filme. A grande transformação pela qual passou o cinema nas últimas décadas afetou desde a captação das imagens, passando pelos modos de produção e distribuição, até à economia. O sujeito no cinema contemporâneo também ganha um novo discurso, visto imerso em um contexto social marcado por tensões da vida pública, com problemáticas como o trabalho, a violência, o consumo, a memória, crises políticas, os dramas sociais, e também certa crise no modelo privado, como na instituição familiar e nas relações entre os indivíduos. O discurso do sujeito em diversas situações também é posto, expressando muitas vezes certa crise do sujeito na dificuldade em se colocar no mundo. É também visível dentro deste hibridismo a utilização de personagens e cenários dentro do universo da violência e da periferia, do crescimento da violência entre as partes civis e estatais. Os filmes *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles), *Tropa de Elite* (2007, José Padilha), *Notícias de uma guerra particular* (1999, João Moreira Salles), *Onibus 174* (2002, José Padilha e Felipe Lacerda) e *O invasor* (2001, Beto Brant), por exemplo, são emblemáticos nesse contexto de acentuação de uma presença visual forte acerca da violência, assim como de escancarar uma realidade social de medo e confrontos. O crime organizado e a repressão policial são novas forças no processo de visualidade que o cinema e a televisão desempenham nessas dinâmicas.

É visível que tanto a ficção quanto o documentário brasileiros passam por essa recente acentuação da presença da violência como espetáculo, mais ou menos estereotipando sujeitos à margem, em uma sociedade dissipada. A violência no cinema contemporâneo pode ser interpretada



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

como um elo forte com as tentativas de representação de uma realidade avassaladora e altamente estética, de cineastas que focalizam a periferia como tema a partir de diversos pontos de vista. As diversas formas de representação da violência podem ser pensadas como situações limites, no sentido de que muitos espaços resistem, de certa maneira, às resoluções impostas pela sociedade, e a câmera possui grande possibilidade de imersão nestes ambientes não ordenados.

Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea. (HAMBURGER, 2007, p. 114).

Enfim, encontramos diferentes formas de apropriação dos mecanismos de produção estética no cinema contemporâneo. O trabalho com as expressões cinematográficas e televisivas ajuda a traçar o enfrentamento do olhar dos sujeitos sobre o mundo “real”, que passa a todo o momento pela criação de sentidos através dessa mídia televisiva ou do cinema, a fim de se redefinir a expressão própria – se é que ela existe - da dimensão do real. As câmeras digitais vêm na contemporaneidade como dispositivos mais autônomos, capazes de criar novas formas estéticas diante do desgaste dos próprios sujeitos representados, ou ainda das diferentes oportunidades de performances diante da câmera. Não se pode negar que o cinema, e, principalmente a televisão, desempenham papel importante na definição dos contornos de uma ordem social que continua a se estruturar em torno da desigualdade. Personagens e paisagens ganham no cinema contemporâneo notoriedade diante das possibilidades mais diversas de expressão estética.

Referências:

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *A hora do cinema digital – Democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

HAMBURGER, Esther. *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente*. Revista Novos Estudos, 78, Julho 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo. In: <<http://labculturaviva.org/node/992>>. Acessado em: 02/10/2013.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: *O cinema do real*. Org. Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento*. Revista Novos Estudos, 75, Julho 2006.