



**GEMINIS**

[DOSSIÊ - TV PÓS DIGITAL]

# INTERNET OU TV? NOVAS ESTRATÉGIAS DE LANÇAMENTO PARA “DE VOLTA”

## **VERA BUNGARTEN**

*Graduada em Desenho Gráfico e Desenho de Produto pela ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial. Obteve o título de mestre pela UFF, no departamento de Artes e Comunicação Social, com a dissertação A fotografia cinematográfica brasileira: expressão de uma identidade.e o título de doutor pela PUC-Rio, no departamento de Artes e Design, com a tese A imagem cinematográfica, convergências entre Cinema e Design. Desde 1975 passou a atuar profissionalmente em cinema, principalmente como fotógrafa de cena. Atualmente realiza trabalhos profissionais na área da produção de cinema.*

*Trabalha como docente em cursos de extensão e pós-graduação lato sensu.*

*E-mail: verabungarten@yahoo.com.br*

## RESUMO

As mudanças que o uso extensivo da internet e das suas ferramentas trouxeram para o cotidiano dos indivíduos da sociedade contemporânea também geraram alterações significativas no comportamento e nos relacionamentos. Essas alterações se estendem ao universo das obras audiovisuais e a forma com que o espectador se relaciona com elas. Essa realidade promove novas formas de divulgação e lançamento de filmes, com o objetivo de conquistar um público cada vez mais numeroso. Obra sem fins comerciais destinada a promover a reflexão sobre os direitos humanos através de uma abordagem instigante e inovadora, o documentário “De Volta” tem um lançamento inédito no Canal Futura.

**Palavras-Chave:** TV, internet, estratégias de divulgação, plataforma digital.

---

## ABSTRACT

The changes that the extensive use of the internet and its tools brought to the everyday life of people in contemporary society also have generated significant changes in behavior and relationships. These changes extend to the universe of audiovisual works and the way the audience relates to these. This promotes new forms of disclosure and release of films, with the goal of winning an increasingly large audience. “Coming back” is a documentary movie without commercial purposes, and aims to promote reflections on human rights through a thought-provoking and innovative approach. It was released by Futura Channel in a non-conventional way.

**Keywords:** TV, internet, dissemination strategies, digital base.

**A** linguagem do computador tornou-se referência universal. As novas mídias digitais são usadas por cada um de nós diariamente, algumas vezes de forma automática e impensada. Aos recursos oferecidos pelas ferramentas digitais, sejam elas de uso infinitamente simples ou de alta complexidade técnica, soma-se a possibilidade do trânsito global de conteúdos oferecida pela internet. Esse conjunto tecnológico engendrou mudanças paradigmáticas no comportamento, nos relacionamentos, no lazer e na ocupação do tempo, alterando fundamentalmente o modo de vida de cada indivíduo na sociedade. Os princípios que regem essa nova plataforma e a sua interferência na vida cotidiana repercutem também de maneira definitiva sobre as obras audiovisuais, tanto na sua produção e como na sua apreciação. As estratégias de veiculação e divulgação de obras audiovisuais, comerciais ou não, apoderam-se das condições da atualidade; estão em permanente transformação, adequando-se aos novos comportamentos, sempre transitórios.

No dia 18 de abril o Canal Futura adotou uma estratégia inédita para o lançamento do seu programa *Doc Futura*, produzido uma vez por ano.

Através de uma concorrência pública anual a emissora propõe a coprodução e exibição na sua grade de um documentário sobre um tema relacionado a direitos humanos. São priorizados projetos que tratam de temas provocadores e instigantes, estimulando a reflexão a partir de uma abordagem inusitada.

Vencedor da terceira edição, o documentário “De Volta”, proposto pela produtora COOPAS Multimagem, acompanha quatro presidiários selecionados entre os 26 mil presos que tiveram direito à saída temporária de quatro dias, no Natal de 2012. O benefício é concedido aos condenados em regime semiaberto, com bom comportamento e que já cumpriram um sexto da pena.

Diferente dos vários filmes brasileiros, documentais ou de ficção, que debatem questões relacionadas ao sistema penitenciário brasileiro, esse não se concentra na vida no interior dos presídios, nem aborda as complexas relações que se estabelecem neste território em particular. O documentário não adota uma forma didática e oferece poucas informações objetivas. O foco aqui está nas alegrias e angústias do ser humano que, privado há anos da liberdade de ir e vir, se vê repentinamente na rua, na sua casa,

no convívio com seus familiares. Essa situação dura um curto espaço de tempo, com início e fim bem determinados: das 6:00h do dia 23 de dezembro às 17:00h do dia 26. A câmera não só observa, mas se insinua entre as pessoas. Participa dos preparativos e da festa. Compartilha os abraços, as lágrimas, as risadas, o mal estar. Caminha junto com os personagens essa trajetória da ida e da volta.

De volta à vida? De volta ao presídio? O título tem vários significados possíveis e remete ao tempo inexorável a que estas quatro pessoas estão sujeitas. Luiz Eduardo Soares<sup>1</sup> comenta que no filme “o relógio anda para trás como caranguejo. [...] Caminham, os quatro cavaleiros do apocalipse, para trás, procurando o ponto de origem de toda essa névoa pastosa sem pé nem cabeça.” (SOARES, 2013)

A abordagem inédita e esse olhar profundamente humano dão ao documentário uma dimensão inteiramente nova do tema. A amplitude do impacto que o filme pode exercer sobre o público e a conseqüente reflexão sobre as condições e conseqüências do sistema jurisdicional e penal no Brasil, é percebida como diferencial, motivando a adoção de uma nova forma de lançamento e veiculação. A emissora visa aprofundar e disseminar o caráter instigante e provocador que está na proposta original. Pela primeira vez o documentário do *Doc Futura* não tem sua primeira exibição na televisão, mas na internet!

Como pode ser analisada essa aposta?

A constatação de que a internet e todas as ferramentas e meios de expressão a ela associados passaram a dominar as formas de comunicação, na atualidade, não é mais novidade: trata-se de uma realidade definitivamente instalada. A rede é um meio extraordinário para a disseminação de qualquer tipo de conteúdo, em especial o imagético. Instagram e Youtube permitem um acesso democrático a uma quantidade fenomenal de imagens produzidas em todo o mundo e facultam a divulgação das produções pessoais, realizadas pelos mais variados meios. As redes sociais ajudam a multiplicar os acessos, promovem comentários, debates, fóruns.

Essa circunstância da atualidade tem origem em mudanças essenciais que se processam ao longo da segunda metade do sec. XX, quando se abre um novo capítulo na história das imagens e da tela. A televisão é o primeiro grande vetor dessa transformação fundamental.

A técnica da televisão é introduzida entre 1925 e 1930, mas é somente a partir dos anos 50 que ela se impõe como bem doméstico e fenômeno social de massa. No final da década de 70 a maioria das residências no mundo ocidental possui um apa-

---

<sup>1</sup> Luiz Eduardo Soares é antropólogo, cientista político e escritor. Ocupou a Secretaria Nacional de Segurança Pública e foi Subsecretário de Segurança Pública no Rio de Janeiro. É um dos maiores especialistas em segurança pública do país.

relho receptor, que passa rapidamente a ser considerado um equipamento de base do conforto moderno.

A tela da televisão promove uma profunda ruptura com o cinema, já que oferece a recepção das imagens em domicílio. Enquanto o cinema é construído a partir de um lugar público e coletivo - a sala de projeção - a televisão oferece um espetáculo particular. Esse fenômeno da tela "pessoal e privada" condiciona a via da individualização. Outras inovações desenvolvidas e oferecidas ao público, como o VHS e o DVD acentuam cada vez mais essa condição.

Na medida em que se impõe no ambiente doméstico, a pequena tela se estabelece como ameaça para a frequência das salas de cinema. O cinema responde com filmes mais espetaculares, mais coloridos, que podem ser mais bem apreciados na tela grande. Porém a mais importante influência da televisão sobre o cinema é de outra ordem: o meio televisivo favorece a formação de uma nova geração de cineastas e o desenvolvimento de uma nova estética, segundo Gilles Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2007, p.233). A gravação das imagens por meio eletrônico oferece novos potenciais. Pela facilidade dos recursos que esse meio oferece, o vídeo agrega possibilidades de criação de imagens que acabam por determinar outros parâmetros estéticos, de ordem bastante diversa daqueles que constituem a lógica da linguagem do cinema.

Philippe Dubois aponta que nada impede que se proceda no vídeo da mesma forma como no cinema clássico, obedecendo às mesmas convenções de plano e montagem linear, para constituir uma narrativa clássica. Porém esse não é o modo discursivo predominante no vídeo. Nos anos 70 o cinema passa a incorporar alguns dos recursos tecnológicos da imagem eletrônica, promovendo uma hibridização de meios. Nos anos 80 alguns cineastas passam a usar deliberadamente alguns recursos de linguagem próprios do vídeo, definindo uma mudança estética marcante. (DUBOIS, 2004, p.145)

Mais para o final do milênio uma nova transformação se opera nos meios audiovisuais, que se acentua no sec. XXI. A tecnologia digital borra os limites bem determinados entre os diversos meios de representação, que transbordam e rompem suas fronteiras, permitindo um trânsito entre os diversos meios de representação e expressão da imagem.

Se as mudanças trazidas pela incorporação dos recursos eletrônicos no cinema analógico trouxeram novas formas para a produção de significados na imagem bem como uma mudança de linguagem daí decorrente, a incorporação dos novos meios digitais alargou dramaticamente os limites deste potencial.

A possibilidade, proporcionada pelas tecnologias computacionais, de traduzir em dados numéricos todo tipo de mídia, acarretou uma revolução que afetou as co-

municações em todos os níveis, desde a captação e a manipulação até a distribuição, abrangendo todos os meios: textual, imagético e sonoro. O gerenciamento por recursos computacionais dos meios de representação tradicionais e o surgimento de novos meios trouxeram um novo potencial de produção e troca de informações e significados, produzindo um profundo impacto no desenvolvimento da sociedade e da cultura contemporâneas. Ainda nos encontramos no meio deste turbilhão de mudanças, e é difícil avaliar o real impacto causado por estes meios.

Segundo Lev Manovich, as novas mídias advêm da convergência de duas trajetórias históricas separadas: por um lado o desenvolvimento de um sistema de computação digital complexo a partir das primeiras máquinas analíticas e, por outro, o surgimento de uma moderna tecnologia de produção e reprodução de mídia visual, sonora e textual. A síntese destas duas resulta na possibilidade de traduzir toda mídia existente em dados numéricos acessíveis ao computador, proporcionando com isso o gerenciamento de gráficos, imagens, sons e textos por meios computacionais. (MANOVICH, 2008, p.44)

O surgimento da cultura da computadorização não só levou à criação de novos produtos como jogos de computador ou realidade virtual, mas também passou a redefinir os antigos meios de representação e comunicação como a fotografia e o cinema.

Para Manovich, o deslocamento de toda a nossa cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador acarretou uma revolução mais profunda do que a invenção da imprensa no sec. XV e da fotografia no sec. XIX, já que a revolução da nova mídia afeta todos os estágios da comunicação e abrange todos os meios. (MANOVICH, 2008, p.43). Segundo ele, estamos apenas começando a sentir os efeitos iniciais desta revolução.

Em que medida os novos meios e a imagem numérica acarretam ou não uma ruptura radical na linguagem do audiovisual, instaurando uma mudança de paradigma no significado das imagens?

Philip Rosen afirma que há uma associação permanente da proposta digital com o universo das imagens analógicas, não apenas na nomenclatura, mas também nos aparatos destinados a produzir as imagens digitais. Assim temos a câmera digital, "... que não exclui nenhuma das operações próprias de uma câmera analógica, utilizando até mesmo uma objetiva para captar a luz." (ROSEN, 2001, p.308). O produto resultante tem uma aparência similar à fotografia analógica, mesmo que apresente uma trama de *pixels* no lugar da imagem fotoquímica. Trata-se assim de uma simulação: a imagem digital simula a fotografia analógica, a câmera simula uma forma tradicional de captar imagens. Rosen chama a capacidade do digital em imitar as formas convencionais de

composição de imagem de “mimetismo digital”. Esse mimetismo pode ser observado no cinema, quando imagens criadas em computador tornam-se descritivas, assumindo formas de uma verossimilhança pictorial. Para realizar estas simulações, o digital mimetiza instrumentos de captação de imagens previamente conhecidos.

A representação digital inscreve-se em códigos culturalmente convencionados e bem conhecidos. Os filmes realizados com imagens totalmente criadas em computador imitam as propriedades óticas conhecidas dos filmes convencionais. A composição digital recorre à “criação de movimentos de câmera sintéticos, através de paisagens imaginárias, que podem ser iluminadas usando as mesmas técnicas que o diretor de fotografia usaria” (Rosen, 2001, p.312), reproduzindo assim técnicas que todo filme de animação convencional já usava.

A adoção de códigos e convenções familiares e a tradução de qualquer novo meio de representação para uma linguagem conhecida é própria da sociedade humana e faz parte da história da cultura. Assim, o cinema baseia-se inicialmente em determinados códigos próprios do teatro, e só com o tempo cria a sua própria linguagem. Essa linguagem, por seu turno, tornou-se o referencial preponderante na representação da imagem em movimento. Portanto não é de se admirar que os novos meios representacionais baseados em computador adotem alguns dos princípios de construção consolidados pelo cinema. O modo cinematográfico de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, de ligar uma experiência à seguinte, forma a base dos produtos culturais acessíveis ao usuário do computador, transformando o cinema, como verifica Manovich, no “esperanto visual” preconizado por Griffith e Vertov. (MANOVICH, 2002, p.87).

Alguns legados foram deixados pela representação pictorial da cultura ocidental, que foram adotados pelo cinema e se estenderam à cultura do computador. Um deles é a perspectiva renascentista, como código de percepção do espaço representado numa superfície plana, como já apontou Rosen. A outra é a delimitação da cena pela *moldura*, instituindo o quadro como recorte de uma realidade que se estende para além daquela representada. A parte visível pressupõe uma continuação da cena, num espaço que constitui o *fora de quadro*. O quadro retangular, horizontalmente orientado, característico do cinema, é preservado em todos os meios audiovisuais gerados e divulgados por meios computacionais.

A semelhança com a construção cinematográfica passou a constituir um atestado de qualidade para as imagens em movimento criadas em computador. Assim, nas palavras de Manovich, “o cinema, a forma cultural mais importante do século vinte, encontrou nova vida como caixa de ferramentas para o usuário de computador.” (MA-

NOVICH, 2002, p.89).

A abrangência dos recursos e o acesso que usuários de praticamente qualquer classe social a eles, somados à facilidade e velocidade na distribuição sem restrições das imagens em nível global, desencadearam de fato uma revolução sem precedentes na sociedade pós-moderna.

Ao contrário do individualismo que caracteriza a apreciação na telinha da TV, o consumo das imagens nas telas de um computador, tablet ou celular é novamente compartilhado com um universo potencialmente ilimitado. A coletividade volta a se estabelecer, mesmo fragmentada em tempo e espaço.

O público tende a se multiplicar através da replicação exponencial e da propagação através de comentários e debates. Pois o indivíduo que recebe a imagem por esse meio não é mais um mero espectador passivo: ele vê, *curte*, divulga, comenta. Além disso, produz ele mesmo um conteúdo imagético, que é facilmente tornado público e propagado rapidamente pela rede.

Estratégias pouco convencionais de lançamentos de filmes têm sido vistas nos últimos anos. Alguns longa-metragens de ficção, destinados ao circuito das salas de cinema, foram exibidos na telinha da TV antes do lançamento nos cinemas. O que pode parecer um paradoxo resulta numa maior divulgação, atraindo um público ainda mais numeroso.

Agora há um deslocamento: o ineditismo salta da telinha da TV, agora representante do código convencional, para a internet. O documentário concebido para ser exibido na grade da programação na televisão tem a sua estreia no site do Canal Futura, que durante os quatro dias anteriores exibe apenas a chamada para o filme. Esse site obviamente conta com redes sociais como Facebook e Twitter.

Ao lançar o documentário na rede um mês antes de exibi-lo na sua programação na TV, investe nesse potencial de disseminação, apostando no potencial próprio do meio para aguçar a curiosidade e o interesse de mais e mais indivíduos, na intenção de que esses também irão assistir ao filme na televisão.

O propósito do Canal Futura, como parte integrante de uma fundação, não é comercializar o documentário. O objetivo aqui é mobilizar a opinião pública em relação às questões tratadas no filme. Nesse ponto torna-se necessário jogar uma luz no documentário e verificar o que torna a sua abordagem tão singular.

Em primeiro lugar, o que está em foco no filme é o **ser humano**, múltiplo por natureza, que não pode ser designado por um rótulo apenas: o de presidiário. O documentário deixa claro que o seu personagem, foco do seu tema, não é apenas um indivíduo privado da liberdade por ter cometido um crime, mas um sujeito com vários



papéis na sociedade; que é também pai, marido, filho, que possui um hobby ou pratica algum esporte, que tem (ou teve) uma profissão.

Gilberto Velho afirma que os indivíduos transitam entre os domínios do trabalho, do lazer e do sagrado, com passagens por vezes quase imperceptíveis. Vivem múltiplos papéis em função dos diferentes planos em que se movem. (VELHO, 1994, p.26). Um agente social normalmente se move entre as *províncias de significado*, diz ele. Mas essas fronteiras podem se tornar bastante tênues. Velho chama isso de *potencial de metamorfose*. Mesmo com uma capacidade maior ou menor de se metamorfosear, os indivíduos mantêm, em geral, uma identidade vinculada a grupos de referência, mesmo nas passagens e no trânsito entre domínios e experiências mais diferenciadas. Assim, na sociedade complexa, a coexistência de diferentes mundos constitui sua própria dinâmica. (VELHO, 1994, p.27).

Porém o detento (ou ex-detento) dificilmente escapa do rótulo estigmatizante, já que a sociedade o olha com desconfiança e preconceito. Anderson, um dos personagens do filme, hesita em sair do seu estrito círculo familiar para participar de uma festa em casa de desconhecidos - a família do namorado da mãe. Ele teme a atitude dessas pessoas diante da sua condição.

Os grupos sociais alienam o preso e o ignoram, numa atitude que pode ser considerada *blasé*, dentro de um conceito apresentado por Georg Simmel em 1903, mas ainda surpreendentemente atual. Simmel caracteriza a situação do indivíduo na sociedade moderna como ponto de interseção de vários mundos. Com o conceito *atitude blasé* definiu a alienação ou defesa do indivíduo diante da impossibilidade de lidar com o mundo do outro. Segundo ele, a estimulação constante a que estão expostas as pessoas numa metrópole faz com que passem a não reagir a muitos destes estímulos. Desenvolvem um agir intelectualizado, distanciado, de observar as coisas ao seu redor, como forma de se proteger da sobrecarga de solicitações. Porém o resultado é que com isso tudo à sua volta é reduzido a um sentimento generalizado de indiferença, de inutilidade. Perdem-se, dessa forma, sentimentos como compaixão, solidariedade, humanidade. (SIMMEL, 1903, s/n)

Outra singularidade do documentário está na assumida falta de isenção: não se trata, de forma alguma, de uma análise social ou antropológica neutra. Ao propor a imersão de cada equipe no círculo familiar dos respectivos personagens que foram acompanhados na saída temporária, o filme assume uma interferência flagrante do observador sobre as reações do observado. A postura distanciado é impossível. A presença da equipe não apenas influencia as atitudes e o comportamento dos personagens, como estimula ações e desencadeia pensamentos que se revelam nas falas. Como houve

um acordo prévio, cada um dos personagens começa a se expressar verbalmente, atendendo à demanda do diretor. Mas esse discurso acaba desencadeando uma reflexão profunda sobre a complexidade da situação, a fala adquire uma conotação de autoanálise e já não está mais voltada para o filme, apenas.

Algumas passagens de extrema emoção brotam dessa circunstância. Como no momento em que Leandro fala, olhando diretamente para a câmera, sobre a experiência de passar o dia e a noite em casa, poder levantar no meio da noite e ir à geladeira, e de manhã acordar o filho com um beijo. De repente ele se emociona, os olhos ficam marejados: “acordar meu filho com um beijo.. ainda não tinha pensado nisso ... caramba, é... acordar meu filho com um beijo!”

Midiã consegue declarar os seus ressentimentos em relação ao pai, por quem se sente abandonada. Anderson busca contato com a filha e se entristece diante da atitude evasiva das irmãs que criam a menina. E Sonia se depara com a decadência dos filhos adolescentes, o abandono da casa, a acolhida pouco afetuosa da irmã e do cunhado, e busca consolo no amor da mãe. Aos poucos a equipe, com a mediação da câmera, se torna cúmplice e compartilha emoções.

Fica claro que os projetos pessoais estão desmantelados, suspensos, ou pior, não há mais projetos. O futuro, por enquanto, é voltar - para a cadeia. Os discursos sobre o *depois* são abstratos, como “vou sair uma pessoa melhor”.

Gilberto Velho se refere aos *projetos individuais* mediados pelas alternativas construídas no processo sócio-histórico, que representam o quadro dos *campos de possibilidades*. Estabelece as características que determinam as premissas em que o indivíduo concebe seus projetos. O Projeto Individual se associa não só a uma visão de mundo, em que a biografia é essencial, mas também a um estilo de vida, uma organização das emoções, em que a experiência individual é foco e referência básica. Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências socioculturais, de um código, de vivências e interações interpretadas. Porém o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. É formulado e elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção do indivíduo, como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes. (VELHO, 1981, p.27).

O sujeito que fica recluso, desconectado dos seus grupos de referência - família, colegas de trabalho e de lazer, torna-se inseguro, perde seus pontos de apoio. A sociedade o rejeita, o seu campo de possibilidades fica limitado. Soares descreve os quatro, que “caminham e falam, mas não saem do lugar, mudos. As biografias estão, irremediavelmente, embalsamadas.” Eles caminham para trás. O momento presente está atrelado ao passado, preso nas lembranças, no resgate da memória. O futuro além do presídio parece distante e indeterminado: “Sempre de costas para o futuro, aquele

ponto obscuro, distante, fugidio, que o olhar emparedado divisa e perde, na oscilação de expectativas remotas." (SOARES, 2013, s/n).

Finalmente, é possível afirmar que o filme se construiu ao sabor de cada momento, compondo-se com o que se apresenta aos olhos e ouvidos da câmera e dos microfones e dos seres humanos ali envolvidos. Terminado o trabalho verificou-se que ninguém saiu dessa vivência como entrou. Equipe, personagens e familiares, todos experimentaram transformações e reformularam sua maneira de pensar, como se pôde depreender de declarações posteriores.

Dessa forma o filme traz resultados e consequências que vão além da obra cinematográfica propriamente dita. Para compartilhar esse sentimento que transparece na obra e levar à reflexão crítica o maior número possível de espectadores, a emissora decidiu adotar portanto, uma nova forma de lançamento. Esse foi divulgado da forma mais ampla possível, visando aguçar a curiosidade do público.

O lucro esperado não é de ordem financeira. A aposta visa um lucro social pela tomada de conhecimento e por um maior engajamento da sociedade nessa questão prisional, resultante da reflexão sobre uma imagem que apresenta o detento não apenas com um rótulo único, como um número inserido na estatística, mas que o mostra em toda complexidade da sua dimensão humana. É possível estabelecer identificações com esse personagem, encontrar traços em comum nas diversas facetas da emoção, do afeto, da história de vida.

O que se percebe na contemporaneidade, portanto, é não apenas um deslocamento entre os meios de veiculação considerados os mais adequados para a obra audiovisual, mas um trânsito livre e aleatório entre esses meios. O filme pode estar simultaneamente ou consecutivamente na tela grande do cinema, na telinha da TV, nas telas do computador.

Os exemplos são variados: O clássico filme mudo, antes considerado raridade, pode ser encontrado no Youtube. Alguns longa-metragens de ficção ou documentários, realizados com ou sem pretensões comerciais, estão disponíveis para download (legal) gratuito, na internet. O filme destinado à exibição no circuito de salas de cinema pode ser visto antes na telinha da TV. Cada produto que busca contato com o seu público-alvo determina em si o meio (ou os meios) mais adequado para o lançamento e a veiculação. De acordo com os objetivos focados, será eleito o leque que irá trazer a maior repercussão junto ao público.

No caso do documentário "De Volta", houve uma inovação no procedimento padrão, com o intuito inicial de chamar atenção. Essa opção tira proveito da propagação própria nesse meio, do alastramento que assume vida própria, fugindo de qual-

quer controle possível. O que em outras situações pode se apresentar como aspecto ameaçador, neste caso serve muito bem aos propósitos esperados: espriar ao máximo esse olhar envolvido e envolvente, e estimular uma reflexão crítica sobre o deformante, indigno e ineficaz sistema prisional no Brasil. E lembrar a todos que estas pessoas, além de prisioneiros que infringiram a lei, são seres humanos, complexos como somos todos nós.

*De costas, em contagem regressiva, de volta ao buraco entulhado de fotos, cartas e cinzas, imitando o destino irreversível de nós todos.*  
Luiz Eduardo Soares

## REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIPOVETZKI, Gilles. **L'écran global**. Paris: Éditions de Seuil, 2007.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2002

ROSEN, Philip. **Change mummified** – cinema, historicity, theory. University of Minnesota

SIMMEL, Georg. **Die Grosstädte und das Geistesleben**, Dresden: Petermann Verlag, 1903

SOARES, Luiz Eduardo. **Luiz Eduardo Soares, especialista em segurança pública, fala sobre 'de Volta'**. acessível em: <<http://www.futura.org.br/blog/2013/04/17/critica-luiz-eduardo-soares-especialista-em-seguranca-publica-fala-sobre-de-volta/>>

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose, Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994.

Filme Documentário “**DE VOLTA**”. Produção Canal Futura e COOPAS Multimagem. Direção geral Rafael Figueiredo. 2013. acessível em: <<http://www.futura.org.br/blog/2013/04/17/de-volta-acompanha-a-liberdade-temporaria-de-presidiarios-no-rio-de-janeiro/>>