Marcelo Eduardo
Ribaric

(Universidade do Algarve
- Portugal)

**Silêncio e Intertextualidade:
O Discurso Poético na
Publicidade Audiovisual
de Wong Kar-wai**

**Silence and Intertextuality:
The Poetic Discourse in the
Audiovisual Advertising of
Wong Kar-wai**

**Silencio e Intertextualidad:
El Discurso poético em la
Publicidad Audiovisual de
Wong Kar-Wai**

RESUMO

Este artigo analisa, pelas vias da análise do discurso da escola francesa, o filme de *advertainment* *The Follow* (A Perseguição), criado e dirigido pelo cineasta chinês Wong Kar Wai, visto aqui como criação artística, particularmente, como linguagem poética. Articulamos como hipótese primeira que a obra, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema e da publicidade pode, a partir de implícitos e não ditos, evocar referências silenciosas que fazem parte do repertório cultural do espectador para dar sensibilidade à narrativa. O apoio teórico de Bakhtin e Kristeva torna possível pensar a prática da intertextualidade como construção artística da publicidade e com o pensamento de Sontag e Orlandi, abordamos a poética fílmica por meio dos silêncios, obrigatórios no ato criativo. Por fim este artigo não se conclui em si e, como no ato poético, ele não termina, ela simplesmente acontece.

Palavras-chave: Publicidade. Cinema. Análise do Discurso. Poesia. Silêncio.

ABSTRACT

This article analyzes, through the analysis of the discourse of the French school, the advertainment film *The Follow*, created and directed by Chinese filmmaker Wong Kar Wai, seen here as artistic creation, particularly as poetic language. We argue as a first hypothesis that the work, when proposing a new look at the recurrent narrative structures of cinema and advertising can, from implicit and not said, evoke silent references that are part of the cultural repertoire of the viewer to give sensitivity to the narrative. The theoretical support of Bakhtin and Kristeva makes it possible to think about the practice of intertextuality as an artistic construction of advertising and with the thought of Sontag and Orlandi, we approach the filmic poetics through the silences, obligatory in the creative act. Finally, this article does not conclude in itself and, as in the poetic act, it does not end, it simply happens.

Keywords: Advertising; Movies; Discourse Analysis; Poetry; Silence.

RESUMEN

Este artículo analiza, por las vías del análisis del discurso de la escuela francesa, la película de advertencia *The Follow* (La persecución), creado y dirigido por el cineasta chino Wong Kar-Wai, visto aquí como creación artística, particularmente, como lenguaje poético. Articulamos como hipótesis primera que la obra, al proponer una nueva mirada sobre las estructuras narrativas recurrentes del cine y de la publicidad puede, a partir de implícitos y no dichos, evocar referencias silenciosas que forman parte del repertorio cultural del espectador para dar sensibilidad a la narrativa. El apoyo teórico de Bakhtin y Kristeva hace posible pensar la práctica de la intertextualidad como construcción artística de la publicidad y con el pensamiento de Sontag y Orlandi, abordamos la poética fílmica por medio de los silencios, obligatorios en el acto creativo. Por fin este artículo no se concluye en sí y, como en el acto poético, no termina, simplemente sucede.

Palabras clave: Publicidad. Cine. Análisis del Discurso. Poesía. Silencio.

Submissão: 20-4-2019

Decisão editorial: 1-6-2020

1. Introdução

É a partir da Análise do Discurso da Linha francesa (ADF) que se dá a nossa análise neste artigo. Buscamos com a ADF pressupostos que nos permitirão entender o discurso desvinculado da noção de texto e definido como produtor de efeito de sentidos entre os interlocutores, como afirma Michel Pêcheux (1998), quando são colocadas as noções de língua e ideologia.

A ADF traz em seu aparato analítico uma série de elementos que nos permitem conceber a análise, dando conta da interpretação – o lugar do analista, e da historicidade registrada no objeto analisado. De acordo com Orlandi, (1999), a ADF permite chegar ao conceito de “condições de produção”, definido tanto para o contexto imediato às circunstâncias da enunciação (sentido estrito), quanto como para contexto sócio histórico, ideológico.

Tania C. Clemente de Souza (2001) nos esclarece dizendo que:

Das noções que constituem o dispositivo da AD, lidaremos mais de perto com as seguintes noções: o operador discursivo que, por se tratar de um filme, corresponde a elementos de imagem que conduzem a estrutura discursivo-visual do filme; o implícito, imagens não reveladas mas que são sugeridas, podendo as mesmas serem inferidas pela condução do tecido visual do

filme e o silêncio, imagens propriamente silenciadas, que deixam em aberto a leitura, a interpretação do filme. (SOUZA, 2001.p. 3)

A experiência estética proposta pelo olhar do cineasta Wong Kar-wai em seus filmes é o que Gastón Bachelard (1986, p.100) chama de um “instante poético”, definido como “a consciência de uma ambivalência”. Um olhar caracterizado por criar um cinema focado no registro intimista das paixões e suas constantes frustrações, percebido desde o romance *noir* *Chungking Express* (Amores Expressos) até o instigante *2046* (2046 - Os Segredos do Amor), no qual o peso das lembranças e a impossibilidade da entrega permitem uma profunda reflexão sobre os vínculos entre o cotidiano e a criação artística. O poético adquire significado a partir de um olhar próprio de ver as coisas, não apenas do artista, mas principalmente, do espectador.

Wong Kar-wai mantém uma reflexividade em suas obras, optando por criar a possibilidade de interpretações múltiplas por meio de uma construção narrativa ambígua, calcada na manipulação do inventário imagético e cultural do espectador. Esta manipulação imprime a tudo o que o espectador assiste uma grande carga afetiva, fazendo com que ele veja, não o que está explícito nas imagens, mas o que seus desejos e seu estado de espírito motivam. Conforme Francisco Javier **Gómez Tarín** (2008, p. 29): “Wong Kar-wai remite su discurso a los aspectos formales – donde siempre están los contenidos – y opera un mecanismo de deconstrucción desde el interior del mismo film”¹.

¹ Wong Kar-wai remete seu discurso aos aspectos formais —nos quais sempre estão os conteúdos— e opera um mecanismo de desconstrução desde o interior do próprio filme. Tradução nossa.

Uma vez que o objeto deste artigo é o filme de *Advertainment The Follow* (2001), pode parecer inadequada a referência a uma carga afetiva, afinal, é senso comum que a publicidade deve ser mais persuasiva em seu conteúdo e não estar preocupada com uma relação poética e íntima com o consumidor. Porém, na publicidade contemporânea o conteúdo perde importância para a forma, pois é esta que irá “roubar” a atenção do público em um primeiro momento, filtrando somente aquilo que lhe cativa, frente ao enorme volume de estímulos publicitários que o assediam diariamente.

Definimos a publicidade pelos entendimentos Philip Kotler & Gary Armstrong, os autores a definem como “qualquer forma paga de apresentação impessoal de ideias, produtos ou serviços efetuados por um patrocinador identificado” (1993, p. 466). Ao que se agrega a noção de Anthony Pratkanis e Elliot Aronson para quem “[...] es la comunicación de un punto de vista con la finalidad de que el destinatario de la llamada llegue a aceptar voluntariamente esta posición como si fuese la suya” (1992, p. 28-29).

Persuadindo e seduzindo o consumidor, a publicidade se utiliza de estratégias para construir um discurso simbólico que chama a atenção pela reprodução de valores sociais e lúdicos, espelhando-se nas características de seu público para o convocar como partidário, gerando efeitos de sentido. Milton José Pinto explica que na contemporaneidade, os analistas chamam de efeitos de sentido “os chamados argumentos éticos e patéticos, que se destinam a capturar a aprovação do público pelo lado emocional, criando imagens simpáticas e empáticas do orador e de seu público, respectivamente, no interior dos textos” (2002, p.18).

Desta forma a publicidade dá ao consumidor condições de identificação com o enunciador como se houvesse uma voz lhe dizendo 'eu faço parte desse grupo, partilho dessa fala'.

Nesta avalanche de estímulos, uma maneira de conquistar a atenção do público é o contraste. O silêncio no barulho, o perfume no ambiente sem cheiro, o sabor no insípido, a poesia na racionalidade e é essa poesia que confere à publicidade elementos originais e sinestésicos.

Ao abordar o silêncio como forma de expressão, devemos retomar o conceito de "voz" em Bakhtin e de "silêncio" formado pela análise de discurso de linha francesa. Partimos do próprio conceito de voz encontrado em "Problemas da poética de Dostoievski" (BAKHTIN, 1997), a obra possibilita a observação sobre as ideias e palavras caracterizadas por um conjunto de vozes dissonantes.

Em "As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso", Beth Brait (1994) comenta sobre dois ensaios nos quais Bakhtin aborda a questão das vozes. Trata-se de "O plurilinguismo no romance" (BAKHTIN, 2002, pp. 107-133) e "A Pessoa que fala no Romance" (*Idem*, pp.134-163). Esses ensaios relacionam o sentido, a vida e a fala, pois, esta última encarna e representa os discursos de outros.

Em seu texto, Bakhtin (2002) mostra ser o autor quem dá voz a personagens que falam com variadas vozes². Existem, então, variadas nuances de composição de uma narrativa e é esse misto de linguagens e

² "O sentido da voz em Bakhtin é mais de ordem metafórico, porque não se trata da emissão vocal sonora, —mas da maneira semântico-social depositada na palavra" (DAHLET, p. 264).

vozes construtoras da narrativa identificada no filme *The Follow*.

A autora Clarice Lispector escreve em *A hora da estrela*: “a minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior, e não tem uma só palavra que a signifique” (2002, p. 13) e dessa impossibilidade surge a disposição para o silêncio, ele não corresponde somente ao não dito, porque, como afirma Eni Puccinelli Orlandi, “o silêncio não fala, ele significa” (2011, p. 42), ele está presente nos mais diversos meios de expressão artística, como a literatura, a pintura e o cinema, adquirindo funções e significados diversos ao longo de diferentes momentos da história. O silêncio pode estar associado à censura, ao proibido ou à ética. Em nosso caso, o silêncio combina-se com outros elementos, como o secretismo, a moral, a solidão, a indefinição de um limite verbal, a incomunicabilidade da intimidade do sujeito. O silêncio adquire muitas formas diferentes entre as quais a imagem do silêncio interior. As vinculações constituídas a partir do silêncio demonstram a complexidade da trama poética estruturada em torno deste componente.

De acordo com o linguista russo Roman Jakobson (1970), a função poética da linguagem é um dos seis elementos da comunicação e tem como principal característica a emissão de uma mensagem elaborada de maneira inovadora. Sendo o texto³ o centro de interesse da comunicação, alguns recursos são utilizados para chamar a atenção do destinatário para a mensagem. Forma e conteúdo acabam por

³ O conceito de texto faz referência a qualquer conjunto de signos que forme um sistema (visual, audiovisual, gestual, verbal, etc.), e não a um único tipo de obra constituída necessariamente por signos linguísticos.

ganhar um novo arranjo para criar no espectador um prazer estético. Recursos como efeitos sonoros e rítmicos, além do uso das diversas figuras de linguagem, colaboram na tentativa de deslocar a mensagem de uma estrutura convencional que tolhe a criatividade artística. A definição operativa mais útil já formulada do texto estético é a fornecida pelo próprio Jakobson quando, com base na bem conhecida subdivisão das funções linguísticas, definiu a mensagem com função poética como ambígua e auto reflexiva (JAKOBSON, 1970, p. 128-130).

Percebemos então que as múltiplas leituras oferecidas pelas obras de Wong Kar-Wai são possíveis pela existência de silêncios e não ditos. Para Orlandi (2011) "há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer", para ela o silêncio tem o estatuto de fundador e constitutivo e prossegue dizendo:

[...] o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui 'originário', nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos (ORLANDI, 2011, p.13).

Orlandi (2011, p.34) propõe uma distinção entre o silêncio fundador e o silenciamento (ou política do silêncio). O silenciamento, por sua vez, se divide em silêncio constitutivo e local e se define pelo fato de que, ao dizer algo, apagamos, necessariamente, outros sentidos possíveis. O silêncio constitutivo é o não-dito necessariamente excluído para que o dizer

seja possível, faz parte dos processos de produção de sentido e preside qualquer produção de linguagem. O silêncio local é a interdição do dizer, sendo a censura sua forma mais visível.

Estes silêncios são lacunas na narrativa que, preenchidas de acordo com o repertório cultural do espectador, permitem ressignificar as histórias dos filmes. Conforme Susan Sontag, silêncios e não ditos são obrigatórios na atividade artística. Ela afirma: “a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro. O silêncio, administrado pelo artista, é parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, ...”. (SONTAG, 2002, p. 33).

Neste universo de contrastes, o filme publicitário *The Follow*, dirigido por Wong Kar Wai, é o poético na narrativa convencional.

2.0 *Advertainment*

O termo *advertainment* foi criado pela pesquisadora italiana Patrizia Musso em 1999, para agrupar e dar uma estrutura metodológica a uma série de atividades publicitárias exercidas até então, porém, distintas da publicidade tradicional.

Ribaric (2009) reforça o conceito do *advertainment* afirmando tratar-se de um formato publicitário que visa à divulgação de produtos e marcas sob a forma de conteúdo da mídia, unindo publicidade, informação e entretenimento, de modo não só a captar a atenção do consumidor, mas também a envolvê-lo na narrativa por meio de experiências pessoais. A origem etimológica do termo vem da união das palavras inglesas *advertising* (propaganda) e *entertainment* (entretenimento), criando uma simbiose desses dois conceitos na forma de programas televisivos,

eventos sociais, filmes, jogos on-line, entre outros produtos midiáticos que conectam interesses do consumidor às marcas, tendo por trás uma razão estratégica. Essas novas experiências de entretenimento possibilitam às marcas maior notoriedade e valor.

O *advertainment* procura utilizar obras de entretenimento de diferentes naturezas para vender, fazendo com que a mensagem da marca esteja diluída no conteúdo de entretenimento, tornando a propaganda menos abusiva e mais aceitável (RIBARIC, 2009, p.16).

Ao inverter a lógica do *product placement* convencional (comumente chamado no Brasil de *merchandising editorial* ou simplesmente *merchandising*), que associa um conteúdo à marca, se apresentando como uma simples inserção da marca ou produto em uma produção de entretenimento, sem qualquer inferência na narrativa, no *advertainment* se verifica o oposto, uma maior importância das marcas e/ou produtos dentro da narrativa, chegando a conferir a estas marcas e/ou produtos, o *status* de personagem da obra (RIBARIC, 2011), como é o caso do filme "O Náufrago" (2000), no qual o produto (a bola de vôlei-bol da marca Wilson) se transforma em personagem, responsável por diversas ações e interações com o protagonista do filme.

No caso específico do filme *The Follow* é utilizada a técnica de introdução de mensagens publicitárias no formato do cinema convencional de entretenimento, no qual a publicidade é sugerida na narrativa sem interrupção do fluxo narrativo, avançando no espaço ficcional e burlando a resistência do espectador frente ao discurso publicitário (RIBARIC, 2011).

3. O filme

The Follow é um filme de curta metragem criado para a empresa automobilística alemã BMW, no ano de 2001, como parte de uma campanha de reposicionamento da marca no mercado. Essa campanha, intitulada *The Hire* (O Contrato), foi uma série composta por oito filmes de curta-metragem produzidos para a internet em 2001 e 2002. O sucesso dos filmes na internet gerou a produção de um DVD, assim como sua exibição em canais da televisão por assinatura e em salas de cinema, além de uma série de *Graphic Novels*. A série fez um retorno em 2016, comemorando os quinze anos de lançamento da campanha com um único filme, *The Escape* (A Fuga).

A assinatura autoral do diretor Wong Kar-wai pode ser vista na plasticidade, na sutileza e na leveza das imagens que caracterizam o filme *The Follow* de oito minutos de duração (em sua versão no site da BMW Films). O curta-metragem narra a história do sujeito-personagem, o motorista, contratado pelo empresário de um famoso ator de cinema, para seguir a jovem esposa deste.

A história é contada por meio de narrativas atemporais, nas quais o espectador não situa linearmente a sequência dos acontecimentos, mas depreende a sua cronologia pela importância dos fatos. Em uma montagem narrativa alternada que, de forma descritiva, conta a história com uma sequência de fragmentos da realidade cuja sucessão sugere um ritmo expressivo. Esta montagem inclui a mudança de perspectivas do mesmo evento, desenvolvendo caminhos paralelos, produzindo ritmos plásticos, nos quais cenas e tomadas mesclam futuro e passado, cunhando um tempo presente.

The Follow **é** um filme introspectivo, com o ritmo marcado por tomadas longas, por ações narradas por uma *voice over*⁴ dos pensamentos do motorista, por sua trilha musical e pelo som ambiente.

4. O cinema e poesia

Foi Luis Buñuel quem usou pela primeira vez a expressão “cinema de poesia” em uma conferência no México, em 1958. Na oportunidade, ele apresentou as bases de sua proposta, que apontavam alguns dos seus objetivos para o cinema, pois acreditava ser capaz de estabelecer sentidos transcendentais do mundo sensível, para expor aos espectadores um universo de informações ocultas pela percepção cotidiana do mundo.

Este desvelamento seria possível pela singularidade da imagem cinematográfica, sem a perda do referencial com a realidade tangível da representação. Uma das bases de Buñuel (1983) para o desenvolvimento do cinema de poesia é a de estabelecer uma ligação entre imagens dissonantes, o repertório do espectador e o inventário cinematográfico. O cinema de poesia ampliaria o espaço para expressão do artista na narrativa cinematográfica.

Buñuel explorou o inconsciente humano trazido à tona por meio de imagens fortes e fetichistas em todas as suas obras, desde “Um Cão Andaluz”, passando por

⁴ *Voice over* **é um recurso meta-diegético** que ocorre quando a locução presente na cena traduz o imaginário de uma personagem, frequentemente **é entendido** como uma alteração no seu estado de espírito ou em alucinação. O exemplo mais comum deste conceito é a narração dos pensamentos de uma personagem da trama que remete ao público a percepção de um determinado evento. A *Voice over* é um recurso característico dos filmes *noir*.

“A Idade de Ouro”, “O Fantasma da Liberdade” e até mesmo nos seus documentários “Las Hurdes” e “Espanha 1936” e na sua passagem pelo cinema hollywoodiano, com “Robinson Crusoe”, de 1954.

Como a literatura, na qual, entre os diversos gêneros o mais consagrado é a prosa, o cinema também possui várias formas de se expressar, ocupando o filme narrativo o mesmo espaço de importância ocupado pela prosa na literatura, observando relações de causa e efeito.

Apesar de *The Follow* se aproximar de uma estética bem mais conexas das histórias ou narrativas do cinema moderno, ele é construído com cenas e sequências que sugerem sem explicitar, deixando muitas ambiguidades, como em um *thriller* não comercial.

Diferente da narrativa clássica na qual o que importa é a temática, o filme *The Follow*, entendido por nós como cinema de poesia, não se preocupa tanto com “o que” diz, mas com o “como” se diz. A estilística torna-se protagonista e as preferências do diretor ficam mais evidentes ao espectador, mesmo com seus significados mais abertos a múltiplas interpretações.

A proposta de Buñuel para um cinema de poesia, inicialmente adotada unicamente pelo cinema surrealista, era explorar as possibilidades expressivas e a qualidade onírica, inerentes ao cinema. Essas possibilidades e estratégias narrativas foram posterior e rapidamente incorporadas à gramática do cinema *mainstream*, para dar conta de um espectador cada vez mais exigente e que amplia seu inventário imagético, expandindo, assim, sua capacidade de codificar e decodificar estilos pessoais. Por outro lado, o cinema de poesia, para a sua própria existência, se apoia na incorporação destas novas proposições

à narrativa cinematográfica convencional criada em torno dos estilos dos grandes cineastas.

O cinema, assim como outras formas de expressão artística, como o teatro, a música, a pintura etc., possui uma linguagem capaz de se organizar de modo singular. Percebemos a linguagem com um fenômeno de construção de sentidos entre os enunciadore-enunciatários. Para Yuri Lotman (1978) a linguagem é então um sistema de comunicação baseado na ordenação de signos em uma forma particular. O signo passa a ser o decodificador da linguagem, o mediador das correspondências entre o que está fora e o que está dentro, ou seja, "cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolúvelmente ligadas" (LOTMAN, 1978, pp. 44-45).

O autor afirma ainda serem os formatos artísticos possuidores de uma capacidade de comunicação que abrange desde a composição e forma até ao conteúdo de suas informações. Os dois processos ocorrem simultaneamente no ato de fruição e de aproximação. A obra de arte se configura como comunicação em linguagem artística.

A estrutura artística neutraliza a redundância. Além disso, o indivíduo que participa num ato de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala (LOTMAN, 1978 p. 88).

Assim, para que haja um envolvimento do espectador com a proposta do cinema de poesia, ele deve se entregar ao processo de ruptura para com as estruturas da narrativa clássica hollywoodiana não se atendo às tramas convencionais, penetrando nas

narrativas das potencialidades do universo da linguagem cinematográfica.

Para Erika Savernini, no cinema de poesia, o espectador é chamado a se comprometer na interpretação desde a abertura do filme por aproximar-se a uma abundância de vazios de indeterminação disfarçados de vazios funcionais. Ou seja, “[...] a atualização automática a que o espectador foi acostumado, ao invés de conduzir a um resultado unívoco, deixa-o frente a uma construção inusual, que lhe exige uma interpretação pessoal” (SAVERNINI, 2004, p. 28).

5. A poética no filme

A poesia é uma cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal. Lúcia Santaella (2005).

A obra de Wong Kar-Wai brinca com a relação entre o tempo e o espaço de modo a construir uma narrativa metalinguística que ultrapassa as fronteiras da percepção fílmica. O tempo é dimensionado conforme o personagem passa pelas cenas e tomadas; o espaço se redefine na plasticidade de cada paisagem. *The Follow* não foge da estética característica do cineasta, ele reúne imagens, música e palavras de modo a constituir um processo de reativação dos sentidos, sempre ligada à realidade, ao tempo, à transitoriedade e à solidão.

Quanto à trilha musical utilizada no filme nos valem da afirmação de Ken Dancyger (2003, p. 203), para ele seria uma analogia ao formato do videoclipe, nos quais “A narrativa é o menos importante, o sentimento é o que importa”. Assim, a música alcança patamares maiores daqueles de um simples fundo musical ou uma ambientação.

Nesta mesma linha de pensamento, Gómez Tarín, ao tratar das obras de Wong Kar Wai, sustenta que:

No cinema de Wong Kar Wai, a presença da música é praticamente constante, mas o seu uso não responde aos mesmos parâmetros que no modelo dominante. [...] Wong utiliza composições ligadas aos ambientes, como se ouvíssemos o que nesse lugar os personagens ouvissem ou desejariam ouvir (2008, pp. 53-54).

Como afirma Nietzsche (*apud.* JASPERS, 1963, p.55): “A música nos oferece momentos de verdadeiro sentimento, pois só a música colocada ao lado do mundo pode nos dar uma ideia do que deve ser entendido por justificação do mundo como fenômeno estético”. Percebemos o quanto o filósofo atribui à música a importância para o pensamento e para a vida, ocupando um lugar central na estética e na própria existência humana. Como ele alega, em carta escrita ao seu amigo Peter Gast, datada de 15 de janeiro de 1889: “A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”.

Nietzsche refere-se à música como uma língua natural, genuinamente sonora, impossível de ser simbolizada, o *querer universal*, a ausência de forma, o dionisíaco. Uma linguagem da vida em sua perfeição de júbilo, uma linguagem alegórica que foge dos contornos conceituais e se revela nas sonoridades instintivas associadas ao impulso dionisíaco da existência. Conforme Carrascoza (2005), a forma de estratégias discursivas apolíneas (fundeadas na razão) ou dionisíacas (que exploram a emoção).

Da mesma forma, a música para Wong Kar-wai, pode ser percebida como essencial à construção poética. Já no seu aclamado longa metragem, *In the mood for love* (Amor à Flor da Pele), de 2000, ele

adota uma narrativa dionisíaca construída por uma atmosfera musical. Em muitos momentos o filme chega a se aproximar de uma dança ao som da canção *Quizás*, na voz de Nat King Cole, fazendo com que tudo no filme gire em torno do *quizás* (quem sabe), expressão da impossibilidade que os protagonistas têm de transpassar o amor e a culpa de uma infidelidade.

Da mesma forma, em *The Follow*, a música *Mi unicornio azul*, interpretada pela cantora peruana Cecilia Noel, além de também evocar um dos elementos constantes no cinema de Wong Kar-Wai, a transculturalidade, faz com que a câmera lenta, nas cenas de perseguição com os automóveis, transcenda as tradicionais cenas de ação em ritmo acelerado para uma dança suave, harmônica e romântica entre os personagens.

Isto também podemos ver, ao final de *The Follow*, no intervalo de tempo entre o olhar do motorista sobre a mulher adormecida no balcão e a imagem do seu olho ferido, vista pelo espectador, a música que acompanha todo esse momento deixa de ser apenas instrumental e a letra da canção traduz à pureza e amizade perdida e irrecuperável, construindo, inevitavelmente por parte do espectador, o imaginário de uma agressão do marido à sua esposa e de uma relação afetiva do perseguidor com ela.

Existem por parte dos planos utilizados, uma forte carga do dito e do revelado, não por meio das palavras, mas pelas imagens e pela música. Ao nos mostrar o olho machucado da personagem, o diretor deixa subentendidas muitas das motivações, das ações e do próprio desenlace da história: a esposa que foge do marido violento, o motorista que depois de segui-la permite que ela fuja para não compactuar com uma situação de presumida violência.

Da mesma forma que em seu filme *In the mood for love*, o diretor conseguiu criar em *The Follow*, uma obra delicada fazendo o universal emergir do particular, narrando com um conto singular uma história plural.

Nas duas obras, o cineasta reflete sobre a infidelidade a partir de histórias mínimas. Se em *In the mood for love*, dois vizinhos descobrem que seus respectivos cônjuges são amantes e, a partir desta revelação, os traídos, na busca de saber a razão do adultério, se envolvem em uma complexa e apaixonada relação, em *The Follow*, um homem, o motorista, é contratado para seguir a esposa de um ator que julga estar sendo traído e, durante a sua perseguição, a partir do voice over do motorista e da contraposição às ações, percebe-se uma atração e uma cumplicidade surgindo dele para com a mulher.

6. Análise

As primeiras cenas do filme criam um clima de mistério e ambiguidade característicos dos filmes *noir*, inclusive com a mesma estética de falas em voice over e da iluminação de dois pontos, criando fortes sombras nas imagens.

The Follow começa com uma tomada do rosto de um homem como se estivesse observando alguma coisa (figura 1), ao som ambiente de uma praia com ondas, vento e gaivotas. Em seguida, há a imagem desfocada de uma mulher sozinha na praia, cercada por uma revoada de gaivotas, remetendo à paz e tranquilidade (figura 2).

**Imagem 1 - Imagem inicial do filme,
close do motorista**

Fonte: Fotograma do filme.

**Imagem 2 - Imagem desfocada de uma mulher
andando em câmera lenta no meio de gaivotas**

Fonte: Fotograma do filme

Esta cena é descontinuada por uma sequência de tomadas de uma perseguição de automóveis, começando com um plano subjetivo da visão daquele que seria o perseguidor para o conversível perseguido. Essa sequência de planos, que se alternam entre subjetivos, closes do motorista e da condutora do outro carro e planos conjuntos dos dois automóveis, é acompanhada de uma narração em voice over das regras de uma perseguição: “*Varia-se a distância...*”; “*Fica-se na retaguarda...*”; “*... À direita.*”; “*Nunca*

mais que uns carros atrás.”; “Tudo é uma questão de paciência...”; “de porcentagens, timing...”.

De repente, a cena é interrompida por uma sequência formada de planos e contra planos em close-up (imagens 3 e 4) de outro homem e o motorista, em um ambiente escuro com a iluminação vinda de um só lado. O segundo homem fala: “– *Eu não te pediria isso. É que preciso de alguém de confiança*”; “*Todos os fins de semana ele está em filmagens. Sabe, essa coisa o deixa maluco, ele tem que saber aonde ela vai, quem ela vê...*”. O motorista afirma existirem pessoas especializadas em realizar este tipo de tarefa, ao que o homem responde: “– *Vá lá, cara. Fazem, mas não muito bem. Ele é uma estrela de cinema*”. Ao final do diálogo, o empresário passa para o motorista uma fotografia (imagens 5 e 6).

**Imagem 3 - Close-up do empresário
falando com o motorista**

Fonte: Fotograma do filme

Imagem 4 - Contra plano do motorista

Fonte: Fotograma do filme

**Imagem 5 - Plano detalhe da mão
entregando uma fotografia**

Fonte: Fotograma do filme

Imagem 6 - Close do motorista olhando fotografia

Fonte: Fotograma do filme

Mais uma vez, a sequência é interrompida bruscamente, as mesmas imagens claras da perseguição do início do filme se contrapõem às imagens sombrias desse diálogo. Novamente a voice over do motorista narrando as regras de uma perseguição, desta vez, porém, uma trilha musical instrumental suave acompanha as tomadas.

Entre os diferentes planos nas tomadas da perseguição, dois planos detalhes se destacam – o de mãos femininas passando um maço de notas de dinheiro por um vidro, semelhante ao de um caixa de

banco, e outro, de um par de mãos, também femininas, contando o maço e guardando-o em um envelope. A perseguição prossegue pela noite.

A perseguição dos carros segue o mesmo ritmo narrativo encontrado no filme *Vertigo* (Um corpo que cai), de 1958, do diretor Alfred Hitchcock, nas cenas em do personagem do ator James Stewart, detetive contratado por um amigo, seguindo a atriz Kim Novak, a esposa de seu amigo. Essa intertextualidade com a obra de Hitchcock é vista em diversas cenas e no próprio enredo do *The Follow*. Wong Kar-Wai se utiliza de referências conhecidas do filme de Hitchcock com quem compartilha a forma de contar a história.

A intertextualidade é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, reproduzindo o diálogo com o filme *Vertigo*. Nesse processo Kar-Wai incorpora o texto de Hitchcock, quer seja para reproduzir o sentido incorporado ou para transformá-lo.

A intertextualidade é a relação que se estabelece entre dois ou mais textos, quando estes textos já existentes influenciam na criação de um novo texto. O conceito original foi desenvolvido inicialmente pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, ele categorizou o discurso como dialógico, no qual o sujeito perde seu papel basilar no enunciado, sendo substituído por duas vozes sociais que o transformam em um sujeito histórico e ideológico, considerando o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição de sentido do discurso.

Mas foi Júlia Kristeva nominou o efeito de intertextualidade, difundindo o conceito: "Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto". Segundo

a autora, a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais. Em lugar do conceito de “Intersubjetividade”, acolhe-se o de “Intertextualidade” e a linguagem poética agora se lê como dupla. Ela ainda defende que a obra literária remaneja textos antecedentes em um só texto, sendo necessário pensá-la como um “intertexto” (KRISTEVA, 2005).

A intertextualidade requer dos enunciatários o conhecimento dos textos originais para que, neste caso o filme publicitário, atinja o objetivo de dialogar com o público idealizado pelo enunciador. Para Diana Barros (1999, p. 6), “Discurso poético, por sua vez, é aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais”.

Assim, da mesma maneira que no filme *Vertigo*, no curta-metragem *The Follow*, vemos as últimas cenas de perseguição, a trilha musical e os movimentos dos automóveis nas ruas, criando uma coreografia na qual caçador e caça se fundem.

O recurso à intertextualidade na narrativa, além do seu fator estilístico de composição textual como um proveitoso elemento na construção dos sentidos, ainda tem seu valor estratégico na publicidade, ao definir o público-alvo da campanha, aqueles que possuem o filme original em seu repertório cultural.

A perseguição é novamente interrompida e leva a ação para um set de filmagens, mostrando o empresário do ator, falando ao telefone (imagem 7): “– Só quero que se encontre com ele. Um encontro, não te custa nada. Vá lá! Eu sei que eles têm uma oferta, mas a oferta foi aceita?”.

Imagem 7 - Empresário falando ao telefone

Fonte: Fotograma do filme

A cena seguinte se passa em um ambiente fechado e sombrio pela pouca iluminação. Novamente a atmosfera de um filme *noir* se faz presente. Um terceiro homem (o ator) em *close up*, diz: “– Sabe, é impossível descrever o quanto a infidelidade é dolorosa...”, ao que o motorista responde: “– Ela sabe que você desconfia dela?”.

A conversa segue com uma série de planos e contra planos, sempre em *close ups* entre o ator, o motorista. Ao final da cena, agora em um ambiente externo, o empresário aparece pagando o motorista e dizendo: “– Se precisar de mais, eu te arranjo... Te agradeço muito por isto”.

Imagem 8 - Close de ator se arrumando enquanto conversa com o motorista

Fonte: Fotograma do filme

**Imagem 9 - Expressão do motorista
após receber o pagamento**

Fonte: Fotograma do filme

As cenas seguintes são do motorista seguindo a esposa do ator, de automóvel, por uma estrada à noite e a pé, dentro de um aeroporto. No balcão de embarque ele fica sabendo que ela vai viajar para o Brasil, também descobre, ao ouvi-la falar ao telefone com a mãe, que seu voo está atrasado.

**Imagem 10 - Esposa do ator e o motorista
se cruzam dentro do aeroporto**

Fonte: Fotograma do filme

A sequência da cena se passa no balcão do bar do aeroporto, na cena a esposa, sempre de óculos escuros, está sentada falando ao telefone em português: “– Tá tudo bem, mãe. Sim, tá tudo bem mesmo,

não se preocupe..., mas acho que o meu avião vai sair bem tarde...”.

O motorista senta-se afastado da mulher e em voice over diz: “– *Faça o que fizer nunca se aproxime muito. Não estabeleça contato visual*”. Ele se levanta ao ver que ela, debruçada no balcão do bar do aeroporto, adormece. A janela ao fundo mostra que ainda é dia. A partir daí, segue uma sequência de tomadas longas da lua intercaladas com imagens do motorista sentado ao lado dela adormecida, contrariando suas próprias regras de não se aproximar e de não ser visto. A trilha musical que até então surgia apenas nos momentos de perseguição, agora ganha uma voz feminina. O motorista se inclina sobre a mulher várias vezes, para observá-la melhor. A cena termina com um plano detalhe que destaca, por trás dos óculos escuros da mulher, seu olho arroxeadado.

Essa cena traz um não dito e um silêncio, fundamentais no filme e uma das razões principais de sua inscrição no cinema de poesia - os personagens principais jamais se confrontam na realidade de seus silêncios, a quiçá traição dela ou simplesmente os ciúmes do marido e a também quiçá atração do motorista por ela ou da empatia ou compaixão pelo mais fraco.

Vemos aqui um texto construído a partir do que não é dito, mas sim daquilo que é sugerido a partir do dito. Desta forma os sentidos são lidos em um texto que, mesmo não estando ali, é vital que se considere tanto o que o texto diz quanto o que ele não diz, ou seja, o que está implícito, o que não é dito, mas é significado.

Neste sentido Michel Pêcheux diz que: “tirar as consequências do fato de que o não dito precede e domina o dizer” (PÊCHEUX, 1998, p. 291). Por consequ-

ência, na palavra dita se inscreve o não-dito, o que não é verbalizado, mas que está presente, guardando segredos nas entrelinhas, criando um silêncio que suspende o entendimento e exacerba a criatividade.

Vemos também que a história, os personagens e os espectadores estão imersos em um mundo tradicionalista no qual o juízo moral fomenta a camuflagem das atitudes, a constante suspeita e o ocultamento da realidade.

Imagem 11 - Motorista se debruçando sobre a mulher

Fonte: Fotograma do filme

Imagem 12 - Close da mulher, destacando o seu olho arroxeadado

Fonte: Fotograma do filme

A cena seguinte, com a trilha musical apenas instrumental, mostra o motorista no seu carro dentro de

um túnel, devolvendo ao empresário o dinheiro, alegando que teria perdido a mulher de vista e dizendo, por fim (Imagem 13): “– *Nunca me ligue de novo.*”.

O filme termina com a imagem do motorista dirigindo seu carro (Imagem 14) e em voice over dizendo: “– *Há sempre algo à espera no fim do caminho. Se não está disposto a ver o que é, provavelmente nem deveria estar lá.*” Temos aqui uma reflexão característica que muitas vezes faz parte do filme *noir*, dita em comentários cínicos ou melancólicos sobre a complexidade do universo moral.

**Imagem 13 - Motorista devolvendo
o dinheiro ao empresário**

Fonte: Fotograma do filme

**Imagem 14 - Última tomada do filme
com o motorista dirigindo**

Fonte: Fotograma do filme

No final da obra, a cena faz subentender que o motorista percebeu que a mulher a quem deveria seguir, estaria possivelmente fugindo de um marido agressor, pelo que, já emocionalmente ligado a ela, teria possibilitado sua fuga. Nada disso fica explícito na história, nada disso é dito ou mostrado, se há traição ou não, se houve de fato uma agressão, se teria acontecido contato maior entre o motorista e a mulher, quanto tempo se passou entre o momento que ele está no aeroporto e o encontro com o empresário, que se dá em um túnel, sem que haja a identificação de do período do dia. Tantos silêncios e tantos não ditos fazem com que a obra possa ser ressignificada de acordo com o repertório imagético do espectador.

Neste enredo audiovisual, com poucas palavras e maior visualidade e música do que explicações seria bem improvável pensar que a mulher feriu a si própria, ou que teria sofrido algum tipo de acidente para estar com o olho ferido. Os subentendidos, os índices ou rastros levam numa direção bastante inequívoca.

7. Considerações finais

A publicidade torna-se a poesia da Modernidade, o motivo e o pretexto dos espetáculos mais bem-sucedidos. Ela captura a arte, a literatura, o conjunto dos significantes disponíveis e dos significados vazios. Torna-se arte e literatura, apodera-se das migalhas da Festa a fim de reconstituí-las para seu próprio uso. (LEFEBVRE, 1991, p.115)

Certos filmes, assim como *The Follow*, são pequenas poesias cinematográficas, neles cada enquadramento, diálogo, cada nota da trilha musical

ou jogo de luzes é um verso, uma rima e uma melodia. Uma metáfora de uma homenagem silenciosa escrita nas entrelinhas do próprio filme, como se quisesse eternizar o seu assunto, tornando-o imortal.

The Follow é uma obra na qual seu sentido está inscrito na iluminação de cada lugar, no seu colorido, na música que nasce do passado e cria o ritmo de uma história desapegada do tempo, aumentando seu caráter melancólico. Com uma poética também defendida nas sombras da fotografia que corroem os personagens, os borram, modelam suas silhuetas, os ocultam e os revelam no momento certo. Mesmo em cenas com uma fotografia naturalista, se denota os momentos de imparcialidade e tranquilidade pelos quais os personagens passam.

O estabelecimento de um cinema de poesia ou de um cinema de prosa significa tender para um destes dois formatos. Se no cinema narrativo existe uma intencionalidade dirigida para fazer-se entender, no cinema de poesia essa intenção está na criação do imaginativo e do subjetivo.

Podemos constatar que, a despeito de ser vista como o aspecto mais agressivamente materialista da sociedade, a publicidade assume uma forte dose de comunicação e expressão poética a partir da exploração de uma linguagem artística, que não deixa explícita a existência de uma relação correspondente entre palavra e imagem, mas assegura a distinção empírica entre a prosa e a poesia no cinema. Como define Pasolini (1982), para quem a linguagem da poesia no cinema é aquela na qual se sente a câmera, assim como na poesia se pode sentir imediatamente os elementos gramaticais da função poética, na linguagem da prosa no cinema não sentimos a câmera, a presença do autor e seu estilo não são aparentes.

Em *The Follow*, a presença de Wong Kar-wai é marcada por sua perspectiva, seu modo de conduzir a narrativa, construindo circunstâncias e personagens, manipulando a economia narrativa e o uso das técnicas que seu filme apresenta, num universo onde a singularidade e a pluralidade coexistem com a constância e a semelhança com outras obras, criando assim, uma identidade coesa.

Ele dirige esta trama a partir de insinuações, subentendidos, não ditos e silêncios, de modo que a história cria vida nos encontros e desencontros aleatórios dos personagens, a quem conhecemos por seus atos e não por suas palavras, a exemplo da cena do aeroporto, na qual percebemos as contradições dos pensamentos do motorista com suas ações.

O que é silenciado e o que não é dito questionam também o problema da linguagem enquanto instrumento de transmissão da experiência e como forma de compreensão do universo. Na contemporaneidade, a arte expressa um duplo descontentamento, nos faltando palavras ao mesmo tempo em que as temos em excesso.

Em *The Follow*, o silêncio não indica uma mudez, pelo contrário, implica ao mesmo tempo, questionamento e resposta. Wong Kar-wai propõe outra moral que tem a ver com um modo novo de fazer uso da linguagem. Suas imagens clamam a urgência daquilo que ainda não foi nominado, mas que deve ser transmitido apesar da inexprimível experiência narrativa.

A essência poética sempre se refere a algo incommunicável. Segundo o poeta mexicano Octávio Paz, "A atividade poética nasce do desespero diante da impotência da palavra e culmina no reconhecimento

da onipotência do silêncio⁵" (2000. p. 74). O caráter poético de *The Follow* tem a ver com a intenção de nomear o inominável: o que não tem nome por nos ser assombroso. O insólito que assalta o existir do ser humano. O filme reproduz, como todo poema, a imagem do mistério, a plenitude do extraordinário; desvelando o enigma daquilo que mais nos surpreende e assusta; o indulto ou a plenitude de amar. Trata-se da revelação da condição complexa e contraditória do ser humano, uma revelação que é, antes de tudo, silenciosa. Nesse sentido, a verdadeira poesia convida a entabular um diálogo com o silêncio.

Assim, podemos afirmar que a poesia permite conhecer a nós mesmos ao silenciar e ao nominar, nos ensinando a escutar e a contemplar. Para Wong Kar Wai, o silêncio está a salvo da censura moral, da imperceptível realidade mundana.

Diferente da narrativa clássica hollywoodiana na qual os bons terminam felizes e os maus infelizes, em *The Follow* a história não termina com os bons (o motorista e a esposa) felizes, nem os maus (o ator) infelizes; a história não termina, ela simplesmente acontece. O cinema de poesia é essa afirmação da dimensão subjetiva no discurso narrativo em oposição ao cinema de prosa que sufoca o onírico da narrativa.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1986.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁵ Texto original: La actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1981.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do romance). 5 ed. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999, p. 1-9.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). In. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, Edusp, 1994, p. 11-27.

BUÑUEL, L. Cinema: um instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.333-337.

CARRASCOZA, J. A. **Razão e sensibilidade no texto publicitário**. São Paulo: Futura, 2005.

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

DANCYGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: História, teoria e prática. Rio de Janeiro: Elsevier. 2003.

GÓMEZ TARÍN, F. J. Wong Kar-wai: **Grietas en el espacio-tiempo**. Madrid: Akal, 2008.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

JASPERS, K. **Nietzsche**. Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1963.

KOTLER, P. e ARMSTRONG, G. **Princípios de marketing**. Rio de Janeiro: Editora Prentice-Hall do Brasil, 1993.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no Mundo Moderno**. Tradução Alcides João de Barros. Editora Ática, São Paulo, 1991.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOTMAN, Y. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.

MUSSO, P. Advertainment. La comunicazione pubblicitaria alle soglie del Duemila", in: **Comunicazioni sociali**, XXI; 1999, anno 2, pp. 244-256.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso** - Princípios e Procedimentos, Campinas, SP, Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2011.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAZ, O. **Corriente Alterna**. México: Siglo XXI, 2000.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

_____. Análise Automática do Discurso (1969). In: GADET & HAK (org). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p.61- 162.

PINTO, M. J. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. 2ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PRATKANIS, A. & ARONSON, E. **La era de la propaganda**: Uso Y abuso de la persuasión. Barcelona, Paidós: 1992.

RIBARIC, M. E. Uma reflexão sobre o advertainment. In: PEREZ, C. e TRINDADE, E. Org. **Como anda a publicidade?: porque pesquisar faz bem**. São Paulo, Editora Schoba, 2011, p 524 - 537.

_____. **Advertainment, Uma Presença Ausente**: O não dito no discurso publicitário dos filmes da Série The Hire da BMW. Dissertação, ESPM, São Paulo, 2009.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual,

verbal: aplicações na hipermídia. 3ª ed. São Paulo, Iluminuras: FAPESP, 2005.

SAVERNINI, E. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SONTAG, S. The aesthetics of silence. In: _____. **Styles of radical will**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 3-34.

SOUZA, T. C. C. Discurso e cinema: uma análise de LIMITE. In **Ciberlegenda**, Niterói, n. 4, 2001. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/356/236> . Acessado em: março 2019.

Referências Audiovisuais

THE FOLLOW. Direção: Wong Kar-wai. Música: Silvio Rodríguez, Intérprete: Cecilia Noel. EUA, 2001, DVD, BMW Films, colorido, 8 min, NTSC, 2002.

DADOS DO AUTOR

MARCELO EDUARDO RIBARIC

ORCID iD<http://orcid.org/0000-0002-3706-5612>

Universidade do Algarve

Publicitário, cineasta, documentarista, Graduado em Comunicação Social/Publicidade e Propaganda, especialista em Comunicação e Marketing e em Comunicação em Mídias Interativas, Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo, Doutor em Comunicação e Linguagens (Estudos em Cinema), professor pesquisador , Pós doutorando na Universidade do Algarve