

GUSTAVO SOUZA

gustavoo3@uol.com.br

UNIVERSIDADE PAULISTA, BRASIL

O ROSTO E A VOZ COMO INSCRIÇÕES DO SOFRIMENTO EM DOIS ROAD MOVIES

RESUMO

The brown bunny (Vincent Gallo, 2003) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes & Karim Ainouz, 2010) são dois filmes de estrada com muitos pontos em comum. O principal deles é o estado de espírito de seus personagens centrais, Bud Clay e José Renato, respectivamente, que sofrem em decorrência do término de seus relacionamentos afetivos. Com esse aspecto como norte, este trabalho discute o enquadramento dos filmes de estrada na seara dos gêneros cinematográficos, bem como os motivos do deslocamento dos personagens. Posteriormente, debate como os filmes materializam na imagem e no som o estado emocional de seus personagens, especialmente a dor da ausência. A hipótese adotada é de que os *close-ups* no rosto de Bud Clay e os relatos orais de José Renato funcionam como catalisadores das emoções dos protagonistas nesses dois filmes.

PALAVRAS-CHAVE

Filme de estrada; emoção; *close-up*; voz

INTRODUÇÃO

A câmera subjetiva mostra a estrada com carros à frente e, por vezes, totalmente vazia. Vê-se também o entorno: a vegetação, um descampado, uma casa isolada na paisagem. O que se ouve, praticamente, são músicas que abordam o término de um relacionamento afetivo, bem como a tristeza ou a angústia que segue o rompimento. Esta sequência pode ser vista tanto em *The brown bunny* (Vincent Gallo, 2003) como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2010). Seus protagonistas são Bud Clay (Vincent Gallo) e José Renato (Irandhir Santos), respectivamente. Clay é piloto profissional do circuito de motos. Ele terminou

de competir em New Hampshire e está em direção à próxima disputa na Califórnia. José Renato é um geólogo que saiu de Fortaleza rumo ao interior do Nordeste para mapear uma região onde futuramente haverá um canal.

Há muitos pontos comuns entre esses dois filmes: seus personagens centrais se deslocam na estrada em decorrência de suas atividades profissionais; sofrem com o fim de seus relacionamentos; ao longo do percurso, aproximam-se de outras mulheres, mas nem sempre essa tentativa é bem sucedida; lembram, mas também tentam esquecer suas companheiras. A trilha sonora remete a dores de amor.

Por meio desses dois filmes, este texto quer discutir as emoções no *road movie*, especialmente o sofrimento decorrente da perda. Para isso, o trabalho se divide em duas partes: primeiramente, discute alguns pressupostos relacionados ao filme de estrada¹, tais como o seu enquadramento aos gêneros cinematográficos, bem como as razões do deslocamento dos personagens. O debate sobre o *road movie* como gênero se torna uma porta de entrada para outras searas, como, por exemplo, o estudo da composição do personagem, porém distanciada da tipificação cara a esse gênero. Por esse motivo, opto por abordagens que elegem inúmeras possibilidades do movimento nos filmes, incluindo, nessa discussão, os *road movies* (Eleftheriotis, 2012), assim como a experiência de dirigir em diversas frentes, sendo uma delas o cinema (Borden, 2013). Na segunda etapa, centro as atenções em dois aspectos fílmicos – *close-ups* do rosto de Bud Clay e a voz da narração de José Renato – como catalizadores do estado emocional desses dois personagens. A hipótese adotada é de que os *closes* no rosto, associados à música presente em muitos desses planos, e a voz, combinada com as imagens do espaço por onde ela circula, ajudam a compor os sentidos desses dois filmes em suas abordagens das emoções.

A FALTA QUE NOS MOVE²

O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções. (Munsterberg, 1983, p. 46).

Há certas ideias que a esquerda – sobretudo a esquerda masculina – tem se mostrado tipicamente recatada para discutir. Isso inclui o amor, a morte, o mal, a fé, a ética, a tragédia, o não ser, a mortalidade, o sacrifício e o sofrimento. (Eagleton & Beaumont, 2010, p. 316)

¹ Esse termo será utilizado como um sinônimo para road movie.

² Tomo de empréstimo o título de umas das peças dirigidas por Christiane Jatahy.

O diagnóstico de Munsterberg, publicado pela primeira vez em 1916, parece não ter encontrado um desenvolvimento posterior, não apenas na reflexão sobre cinema, mas também em outras áreas, de modo que Eagleton, quase 100 anos depois, venha a chamar a atenção para a ausência do debate sobre diversos “temas tabus” nas Ciências Humanas. Entre eles, estão algumas emoções como, por exemplo, o sofrimento. Porém, tal lacuna vem sendo aos poucos preenchida com estudos que tratam de inúmeras emoções no cinema (Didi-Huberman, 2015; Plantinga & Smith, 1999; Podalsky, 2011). Como elas podem assumir as mais diversas materializações na matéria dos filmes, isso exige, de saída, um recorte. Aqui, pretendo me deter, conforme o “estado de espírito” dos personagens descrito na introdução, em uma única emoção: a dor da perda, que, já antecipando o que se verá adiante, será tomada como força motriz para as ações de Bud Clay e José Renato nas estradas que percorrem.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o acesso ao personagem José Renato se dá apenas por meio de sua voz. Seu rosto ou qualquer outra parte do seu corpo não são revelados. Os temas de suas falas podem ser divididos em três tópicos: trabalho, vida pessoal e comentários sobre pessoas que conhece ao longo da viagem. Ele descreve em detalhe os procedimentos de um geólogo, bem como a dificuldade em lidar com a separação de Joana, sua companheira. A viagem é de trabalho, mas serve também para fazer lembrar e tentar esquecer. Num dado momento, ele desabafa: “a única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças de ti. Não, galega, isso é mentira. Não sei escrever carta de amor, não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças de ti?”. Mais à frente: “pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”, diz José Renato, referindo-se ao período que passou com uma garota de programa chamada Paty. Se, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a voz de José Renato é o fio condutor da narrativa, em *The brown bunny*, praticamente não se ouve a voz de Clay. O foco, nesse filme, são as ações praticamente silenciosas do personagem, com uma frequência para *close-ups* em seu rosto. Retomarei, na segunda parte desse trabalho, a possível relação entre rosto e voz quando esses dois filmes são justapostos. Por ora, é válido frisar que os motivos da viagem desses dois personagens se distanciam daqueles comumente apontados pela literatura sobre o filme de estrada.

É comum a associação entre marginalidade e os personagens dos *road movies*. Autores como Corrigan (1991) ou Laderman (2002) analisam a produção norte-americana, especialmente das décadas de 1960 e 1970,

para postular como característica central dos personagens desses filmes a recusa aos códigos de conduta socialmente desejáveis. Geralmente são assaltantes, assassinos ou golpistas, mas também pessoas que não se enquadram em normas sociais tradicionalmente instituídas. Em resumo, a condição central do personagem desse gênero cinematográfico é de ser *outsider*. A expansão da produção de *road movies*, bem como os debates subsequentes, revela que esse prisma, embora pioneiro e basilar, é hoje insuficiente para dar conta de filmes de estrada realizados inclusive nos Estados Unidos, como é o caso de *The brown bunny*. Por essa razão, é preciso filiar-se a perspectivas menos engessadas na abordagem de temas como deslocamento e viagem no cinema. Uma delas é a de Eleftheriotis (2012): para ele, *exploração*, *descoberta* e *revelação* formam a tríade necessária para a investigação do movimento no cinema, pois ela ativa “as especificidades históricas e culturais do registro *emotivo*” (Eleftheriotis, 2012, p. 70, destaque nosso). Mais que aplicar esse modelo aos filmes em questão, interessa perceber como a apropriação dessa temática pode *revelar* (um dos aspectos que compõe o debate proposto pelo autor) os motivos do deslocamento dos personagens sem perder de vista as emoções.

Embora haja vários pontos comuns entre ambos, o sofrimento dos personagens, entretanto, é causado por razões diferentes: como já dito, José Renato foi deixado por sua companheira, já Bud Clay sofre porque Daisy morreu engasgada com o próprio vômito após o uso de drogas e álcool em uma festa. Porém, isso só é revelado no final do filme e, até chegar a esse ponto, a narrativa dá a entender que ela está viva e que os dois estão separados por uma razão desconhecida. A lembrança de Daisy perturba Clay constantemente no trajeto que faz, especialmente quando relembra momentos de alegria e de leveza. No meio do caminho, assim como José Renato, ele também tenta se relacionar com outras mulheres, mas sem sucesso. A tentativa comum a esses dois personagens mostra que a dor da falta exige movimento. É a falta que move, para retomar o título acima, pois, como pontua Didi-Huberman (2015), emoção é movimento, cujo caminho vai em direção a instâncias particulares e públicas, isto é, emoções são sentidas pelo corpo, mas construídas e compartilhadas na coletividade, já que é na tentativa (ainda que fracassada) de superar a angústia da falta que José Renato e Bud Clay se esforçam para interagir com o entorno, seja para lembrar ou para esquecer.

No caso de *The brown bunny*, com a morte como acontecimento significativo para o destino do personagem, ganha importância o papel da memória. O modo como o filme convoca essa relação entre morte e memória

contrapõe duas instâncias: a situação narrativa e as opções escolhidas para o desenrolar da história. Em outras palavras, todo o filme se ancora em indícios de realidade bastante verossímeis até o momento em que Clay tem uma espécie de sonho (ou delírio) com Daisy. Trata-se de uma prestação de contas entre os dois, quando ele a questiona porque abusou do álcool e das drogas a ponto de ficar inconsciente e ter sido estuprada por três homens. Desse modo, *The brown bunny* materializa em imagem e som a conversa que ele gostaria de ter tido com Daisy, mas que, devido às circunstâncias, tornou-se impossível. Essa sequência aciona a reflexão de Bakhtin sobre a formação e a importância da memória na atividade estética: “depois do enterro, depois do monumento tumular vem a *memória*. Tenho *toda* a vida do outro *fora* de mim, e aí começa a construção estetizante de sua personalidade, sua consolidação e seu acabamento numa imagem esteticamente significativa” (Bakhtin, 2003, pp. 97-98). Tal construção busca na lembrança momentos considerados relevantes, cujo alicerce é composto por forças distintas, porém complementares: quando associado ao impacto das emoções, o verossímil gera uma estetização do outro que pode facilmente ir além dos índices de realidade. Desorientado pela dor da perda, o personagem produz descontinuidades na narrativa que desestabiliza, inclusive, o nosso acesso à elaboração estética de suas emoções. Para isso pouco importa se a situação é inverossímil, pois ela tem valor na medida em que expressa seu estado emocional. Em resumo, a dor da ausência ultrapassa a fidelidade à realidade para elaborar a peça que falta na “construção estetizante” da imagem que Bud Clay tem a respeito de Daisy, ou seja, o movimento da memória pode elaborar situações inimagináveis para que assim o conflito entre os dois personagens se resolva.

Em outra sequência, José Renato diz:

em casa ela é botânica e eu, geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores. Um escava a terra e tira pedras, enquanto o outro colhe flores. Um casamento perfeito, todo casamento é perfeito, até que acaba.

Nesse relato, vê-se também a busca pelas lembranças já comentadas, mas diferentemente de *The brown bunny*, que materializa na imagem as lembranças positivas que Bud tem com Daisy, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* só é possível acessar o real estado do personagem por meio de seu tom voz que, de acordo com Bakhtin (2003), é uma instância imprescindível para a análise de qualquer enunciado oral. É pelo tom de voz que o personagem manifesta suas impressões, angústias e desejos,

tornando-se a mais concreta dimensão do seu estado emocional. Enquanto em *The brown bunny* esse trabalho de memória ganha corpo na imagem, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* ganha na voz, mas ambos permitem uma aproximação entre as perspectivas de Bakhtin e Didi-Huberman, em que uma afirmação desse último autor reforça a do primeiro: “emoção é um *movimento fora de si*: ao mesmo tempo em mim (mas é uma coisa tão profunda que escapa à minha razão) e fora de mim (e é uma coisa que me atravessa totalmente para me escapar de novo)” (Didi-Huberman, 2015, p. 29). Na tentativa de lidar com o passado, em *The brown bunny* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* percebe-se que esse movimento simultâneo de dentro e de fora apresenta como resultado a insistência na dor, ainda que involuntariamente, seja por meio dos relatos de José Renato ou das lembranças de Clay, para, quem sabe assim, se aventar um novo começo. Trata-se, portanto, de utilizar a falta como um motor que gera movimento, a fim de aprender a conviver com a ausência ou, simplesmente, de aprender a perder a fim de se livrar da dor que os consome.

ROSTO E MÚSICA, VOZ E IMAGEM

Eu só quero que você se encontre. Ter saudade até que é bom, é melhor que caminhar vazio, a esperança é um dom que eu tenho em mim. (“Sonhos”, Peninha)

When you hold me tight, how could life be anything, but beautiful, I think that I was made for you and you were made for me. (“Beautiful”, Gordon Lightfoot)

Dialogando com o trabalho de Béla Balázs, um dos primeiros teóricos do cinema a pensar o *close-up*, Aumont (1998) defende que, quando um primeiro plano expõe um rosto sobre toda a superfície da imagem, esse rosto encarna o todo da ação dramática proposta pela narrativa. Com o personagem em silêncio, o *close* no rosto se torna uma zona nebulosa que orienta parcialmente o espectador sobre o seu estado emocional. Ao longo do filme, vê-se o seu sofrimento, mas a causa que provoca o choro, por exemplo, está em suspenso. Poderia ser de saudade, mas também de arrependimento por não ter interferido no momento em que Daisy estava sendo estuprada, como também de raiva da própria Daisy, por ter exagerado no consumo de álcool e drogas. Em suma, o recorte ampliado do rosto não permite o acesso aos reais motivos de tal comoção e abre a possibilidade

para ambiguidades, corroborando o que disse Balázs (1983, p. 93): “a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala (...), não governada por cânones objetivos”, ou seja, o rosto em *close* é mais polifônico que a própria linguagem. Desse modo, se a memória possibilita uma construção estetizada do outro, como ressaltou Bakhtin, tal construção também encontra ancoragem no rosto em *close-up*, pois boca, olhos e lágrimas, por exemplo, compõem múltiplas expressões de memórias e emoções que talvez as palavras não consigam captar. Aqui, seguindo o percurso de Aumont (1998), o rosto funciona como uma superfície em que se desenha uma subjetividade e se extraem interpretações e significados. Porém esse recorte, em *The brown bunny*, buscará na música um meio para explicitar a subjetividade do personagem.

Nesses *close-ups*, há geralmente uma música extradiegética cuja letra reflete o estado emocional de Clay: “Milk and honey”, de Jackson C. Frank, e “Beautiful”, de Gordon Lightfoot, tratam de solidão, de separação e da dor da ausência. Quando “falamos” pelo personagem, mesmo que imprimam “a sua participação na emoção da cena” (Chion, 2011, p. 14), sendo, portanto, “empáticas”, essas músicas estabelecem também diferentes níveis de intensidades: da zona ambígua que pode ser o *close-up* do rosto passa-se a uma seara mais nítida. Porém, o *close* não apenas isola uma parte do corpo, mas intensifica, com a ajuda da música, a percepção do processo dramático-narrativo por parte do espectador, ainda que parcialmente. Essa lacuna, no entanto, é relevante porque, se dirigir no cinema é projeção e engajamento (Borden, 2013), tem-se uma trajetória indeterminada e incompleta, uma mobilidade (ou automobilidade, para usar o conceito acima descrito) que revela emoções por meio de um rosto que sofre e cuja importância está mais para as polifonias decorrentes da junção entre imagem e música que para um acesso transparente aos motivos do sofrimento do personagem. Isso não implica, contudo, estabelecer hierarquias entre imagem e palavra, mas reconhecê-las como instâncias que, quando interligadas, produzem uma infinidade de sentidos.

Se em *The brown bunny*, o *close-up* do rosto de Bud Clay materializa o estado emocional do personagem, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o foco se desloca para a voz de José Renato. Voz da narração tal qual um diário que expõe um sujeito à deriva, como se ouve, num dado momento: “manhã do dia 52 da nossa separação, eu sinto que sobrevivi a um terremoto. Seis semanas longe de casa são seis gotas como de um calmante poderoso, um calmante que não resolve a dor, mas tranquiliza o juízo”. Como dito antes, suas falas remetem a três temas: trabalho, vida

pessoal e comentários sobre as pessoas com quem encontra durante a viagem. Na medida em que a narrativa avança, agrava-se a angústia e a desorientação, de modo que José Renato embaralha esses universos e experiências, tornando esses três pontos praticamente uma unidade. Embora a voz da narração remeta constantemente ao término do relacionamento e à posterior crise por que passa o personagem, ela não revela as causas do rompimento. Sabe-se, no máximo, que Joana tomou a iniciativa para deixá-lo, mas o motivo permanece oculto. Aqui, como os *close-ups* no rosto de Bud Clay, a voz de José Renato também funciona como uma instância lacunar e ambígua.

Na relação circular que se estabelece entre os três tópicos acima, a ausência de uma justificativa para o fim da relação cede lugar para que se acompanhe a narração de seu sofrimento sem amarras quanto à exposição de si: sua voz fala do tormento das lembranças; da dificuldade em lidar com a solidão; das tentativas bem sucedidas, mas também fracassadas de aproximação com outras mulheres (por exemplo, ele parece não se incomodar em dizer que “brochou” com uma garota de programa) e da possibilidade de aventar um novo futuro sem Joana. A força retórica de sua narração maneja a voz como um meio que especula e questiona valores, cujo sentido está mais para o compartilhamento de experiências do que para a preocupação com possíveis julgamentos morais. Dito isso, saber o motivo da separação se torna menos importante. Desloca-se a atenção da causa para o acompanhamento de uma vivência marcada pela dor da ausência e pelo sofrimento subsequente. Em diversas sequências, a voz exerce um papel menos didático ao fixar uma presença entre palavra e imagem, distanciando-se de uma certa tendência no cinema brasileiro dos últimos 15 anos aproximadamente, em que a narração *off* oscila entre o didatismo e a chancela do que mostram as imagens.

Ressaltei anteriormente, com a ajuda de Bakhtin, a importância do tom de voz para a avaliação dos enunciados orais – uma dimensão importante, sem dúvida, mas se restringir a ela conduz a uma análise textualista, sendo necessário considerar o espaço por onde essa voz circula, até porque a natureza do cinema é antes de tudo imagética. Evidentemente, não é possível remeter a todos os momentos em que se dá a articulação entre voz e espaço, pois isso implicaria uma análise de quase todo o filme. É nas sequências em que aborda o rompimento com Joana que se nota mais disjunções entre o que se ouve e que se vê. Dentre esses momentos, destaco uma sequência em que José Renato narra os “amores e ódios” que sente e o quanto as lembranças tornam a viagem e o trabalho ainda mais difíceis.

Aqui a narrativa estabelece um esquema circular entre o imagético e o discursivo, ou seja, as imagens que mostram o início de um processo até à sua efervescência seguem um relato que evidencia o contrário. Do início para o apogeu, do apogeu para o fim. Se nesse filme a voz é a expressão mais direta das emoções do personagem, essas imagens podem ser vistas, então, como um reflexo do desejo de José Renato (ou da construção esteticizada do outro, para retomar Bakhtin), isto é, voltar ao início e assim começar tudo outra vez. Afinal, emoções, estados de espírito e pensamentos não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os representem. Prevalece, novamente, o caráter circular antes sinalizado, que só encontrará um desvio na última sequência do filme, quando José Renato se mostra disposto a “mergulhar para a vida, num mergulho cheio de coragem”, e as imagens mostram homens que saltam de penhascos em direção ao mar. A música que se ouve no primeiro plano do filme – “Sonhos”, de Peninha – fala de rejeição, mas também de superação e resignação (“mas não tem revolta, não, eu só quero que você se encontre...”). Nota-se a circularidade entre palavra (no início) e a imagem (no fim), só que agora não mais para insistir na dor da ausência, mas para vislumbrar um novo começo, dessa vez, sem Joana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Emoção, movimento e tentativa em lidar, mas também superar a dor compõem a arquitetura das ações dos personagens centrais dos dois filmes debatidos neste trabalho. Com Bud Clay e José Renato, vê-se que a dor da ausência gera sofrimento que, por sua vez, exige uma tomada de decisão para superar a angústia ou vivenciá-la até ao esgotamento. Filmes como *The brown bunny* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* permitem a relativização dos cânones da literatura sobre o filme de estrada, especialmente os *road movies* realizados fora dos Estados Unidos, pois um grupo de filmes com características que refletem um contexto cultural específico não pode ser tomado como a pedra angular da discussão sobre o filme de estrada.

É preciso investigar também como os filmes resolvem essa questão na imagem e no som. Nesse caso, a discussão se torna mais pontual, exigindo uma investigação mais direcionada sobre cada filme que apresentará perspectivas distintas ou exclusivas. Os dois filmes aqui em foco recorrem ao *close-up* no rosto e às potencialidades da voz para, assim, materializar as emoções de seus personagens. O primeiro caso, *The brown bunny*, revela as ambiguidades e polifonias do rosto em primeiro plano, mas torna esses

mesmos planos lugares de acesso à memória. Por outro lado, se é certo que no cinema, depois da invenção da banda sonora, é pouco provável que haja uma imagem dissociada de sonoridade, a voz será o recurso que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tomará como central para fornecer o acesso à história e às vivências de seu protagonista. Uma voz da narração que é circular, mas ao mesmo tempo exterior ao espaço por onde circula e interior na medida em que expõe nos relatos sobre pessoas, lugares e experiências a sua interiorização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Balázs, B. A face do homem. In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (pp. 75-100). Rio de Janeiro: Graal.
- Borden, I. (2013). *Drive: journeys through film, cities and landscapes*. Londres: Reaktion Books.
- Chion, M. (2011). *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Corrigan, T. (1991). *Cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Que emoção! Que emoção?* Lisboa: KKYM.
- Eagleton, T. & Beaumont, M. (2010). *A tarefa do crítico: diálogos com Terry Eagleton*. São Paulo: Editora Unesp.
- Eleftheriotis, D. (2012). *Cinematic journeys: film and movement*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laderman, D. (2002). *Driving visions: exploring road movie*. Austin: University of Texas Press.
- Munstenberg, H. (1983). As emoções. In: I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (pp. 46-53). Rio de Janeiro: Graal.
- Plantinga, C. & Smith, G. M. (Eds) (1999). *Passionate views: film, cognition, and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Podalsky, L. (2011). *The politics of affect and emotion in contemporary latin american cinema: Argentina, Brasil, Cuba, and Mexico*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

RECURSOS AUDIOVISUAIS

Marcelo Gomes & Karim Aïnouz (Realizadores) (2010). *Viajo porque preciso, volto porque te amo* [Filme]. Brasil: Espaço Filmes.

Vincent Gallo (Realizador) (2003). *The brown bunny* [Filme]. Estados Unidos da América: Vincent Gallo Productions.

Citação:

Souza, G. (2018). O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois *road movies*. In M. Oliveira & S. L. Évora (Eds.), *Livro de atas do XII Congresso da Lusocom – Cibercultura, regulação mediática e cooperação* (pp. 152-162). Braga: CECS.