



Vestígios da Imagem: A Trilogia no Cinema¹

Ricardo Weschenfelder²

Resumo

Procuramos compreender como se forma o discurso na trilogia cinematográfica. De onde vem a tradição de narração em série? Percebemos diferenças no modo de produção e de narração em série no cinema. As trilógias hollywoodianas absorveram a estrutura narrativa da televisão, tratando cada filme como um episódio. Cada personagem e cada elemento diegético possuem uma função lógica, que deve ser acompanhada e justificada ao longo da série. Nas trilógias de autor, por outro lado, cada filme funciona como uma outra formulação do discurso, narrado com diferentes elementos. As trilógias autorais fazem parte de um mesmo discurso que é formulado textualmente por três vezes, em três histórias diferentes. Utilizamos como fundamento de análise a noção de série desenvolvida por Foucault na obra “Arqueologia do Saber” (2005).

Palavras-Chaves: Trilogia; Cinema e Discurso.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduado em Cinema e Vídeo pelo UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina e Mestre em Literatura pelo UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: ricavertice@yahoo.com.br Este artigo faz parte da minha dissertação de mestrado *Labirinto de Espelhos: A Trilogia no Cinema*, defendida na UFSC em abril de 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro de Souza, com apoio do CNPq.



Partimos do pressuposto de que é necessário utilizar uma perspectiva crítica no contato com a experiência de trilogia no cinema, assim como ir além da idéia dessa estratégia como um mecanismo de mercado - da forma como é considerada pela indústria cinematográfica norte-americana - ao agregar a marca ou a “grife” trilogia para dinamizar a comercialização de seus produtos cinematográficos em série.

A fórmula trilogia, dentro da produção hegemônica americana, parece ter sido inaugurada na década de 1970 com a série *O Poderoso Chefão*³ (1972) de Francis Ford Coppola. Na mesma década⁴ é lançada a série *Guerras nas Estrelas* (1977), de George Lucas. Sobre esta trilogia, especificamente, Ismail Xavier formula a tese⁵ de que representou, no momento de seu lançamento, uma resposta da indústria de cinema americana endereçada ao cinema moderno europeu e ao *underground* americano. Xavier identifica que esse contexto proporcionou “a força renovada do cinema americano após sua revolução *high tech* feita a partir de Guerra nas Estrelas” (2005, p. 48), que abriu caminho, na década de 1980, para uma enxurrada de filmes em série voltados para o público infanto-juvenil em escala global⁶.

Desde então, podemos dizer que grande parte do que hoje é conhecido como trilogias *hollywoodianas* são continuações de filmes que obtém êxito junto ao público e, conseqüentemente, de bilheteria. Na década de 1990 há uma inversão: o investimento dos estúdios hollywoodianos em trilogias entra em uma fase decrescente onde há a diminuição dos filmes em série⁷ lançados. Trilogias como *Esqueceram de Mim*, *Rocky* e *Tubarão* tiveram não só seus orçamentos como seu público consideravelmente reduzidos a cada continuação da franquia. Na década de 2000 novamente há um ressurgimento do interesse e investimento em trilogias. Os valores investidos quase duplicam a cada filme da série. Exemplos deste período, trilogias como *O Senhor dos Anéis*, *X-Men* e *Shrek* demonstram o apreço financeiro de Hollywood, nos últimos anos, pelos filmes formatados em série.

A trilogia no cinema, muito própria à produção norte-americana, caracteriza-se como uma vertente intrínseca ao modelo cinematográfico industrial. Esta hipótese,

³ Esta trilogia é formada pelos filmes *O Poderoso Chefão I* (1972), *O Poderoso Chefão II* (1974) e *O Poderoso Chefão III* (1990).

⁴ A própria tendência de formatar os filmes em série explicita a nova ordem da indústria cultural a partir da década de 1970.

⁵ Esta tese de Xavier está presente nos livros *Cinema Brasileiro Moderno* (2001) e *O Olhar e a Cena* (2005).

⁶ Algumas trilogias dos anos 1980: *De volta para o Futuro*, *Karatê Kid*, *Indiana Jones*, *Superman*, *Crocrodilo Dundee*.

⁷ Informação colhida na revista *Veja*, da Editora Abril, de 13 de junho de 2007.



fundada na lógica capitalista que visa a produção em larga escala e seriada de produtos culturais, encontra na linha de produção *hollywoodiana* terreno propício. A estratégia mercadológica adotada na trilogia *O Senhor dos Anéis*⁸, é um bom exemplo de como a indústria cultural se valeu, nesse caso, de uma ação em conjunto com o mercado editorial. Os três filmes foram rodados simultaneamente durante 15 meses⁹, depois editados e formatados em três partes. Cada filme foi lançado em um ano (2001 a 2003), juntamente com os livros que deram origem a saga. Os produtos em série – filme e livro – foram comercializados em sincronismo, ampliando o espectro comercial de cada setor. Ligados ao título *Homem Aranha*¹⁰ há dois mil produtos licenciados com a marca da série¹¹. Os filmes funcionam, nesse sistema, mais como um pretexto para a comercialização de subprodutos agregados à marca.

Percebemos diferenças na estruturação de narrativas em série no cinema. Nas trilologias *hollywoodianas* a seriação parece tender a uma estrutura em capítulos e episódios. Na série *O Poderoso Chefão*, por exemplo, encontramos diversos artifícios para que a estrutura serial sempre remeta a acontecimentos anteriores. Recursos como o “flash-back” colocam o espectador a par da história sem a necessidade de assistir ao filme anterior. Há também letreiros que buscam contextualizar temporalmente a história. Em alguns casos, um dos filmes da série começa no ponto onde termina o anterior. Constatamos nesse modelo serial uma preocupação cronológica que fraciona e encadeia os elementos narrativos continuamente. Nesse tipo de trilogia há blocos bem definidos de imagens que funcionam na base da causa e do efeito: cada personagem e cada elemento da narrativa possuem uma função lógica, que deve ser acompanhada e justificada ao longo da trilogia. Ao final de cada filme de séries tais como *Batman*, *Indiana Jones* e *Rambo* fica implícito no roteiro que a narrativa vai continuar no próximo filme. O caso mais explícito é o da trilogia *De Volta para o Futuro*¹², em que ao final do segundo filme há um letreiro em que se lê: *Be Concluded* (Será concluído) e em seguida são apresentadas imagens do terceiro filme da série.

A cada filme há uma nova trama que envolve os mesmos personagens centrais. A unidade nessas trilologias se constitui mais em torno dos personagens do que de um

⁸ Trilogia *hollywoodiana* formada pelos filmes: *A Sociedade do Anel* (2001); *As Duas torres* (2002); e *O Retorno do Rei* (2003).

⁹ Informação encontrada na *Folha OnLine*. Acessada em 27 de janeiro de 2009.

¹⁰ Lançados em 2002, 2004 e 2007.

¹¹ Revista *Veja*, da Editora Abril, de 13 de junho de 2007.

¹² Trilogia formada pelos filmes: *De volta para o Futuro I* (1985), *De volta para o Futuro II* (1989) e *De volta para o Futuro III* (1990).



problema central que será trabalhado nos três filmes, como pensamos ocorrer nas trilogias autorais. As trilogias centradas em personagens parece-nos mais próximas das narrativas televisivas que, conforme Andréa França

estão sempre ligadas no seu interior por algum tipo de unidade, um elemento que retorna regularmente e que permite identificá-lo sem dificuldade: os mesmos heróis, o mesmo lugar, um mesmo ritmo dramático (FRANÇA, 1996, p. 59).

A serialidade é própria ao sintagma da televisão, como sugere Arlindo Machado (2005), onde a narrativa é marcada pela descontinuidade e pela fragmentação. A divisão dos programas em blocos ou episódios, cortados por intervalos comerciais, em que os acontecimentos são reiterados sistematicamente, são características próprias ao meio televisivo. A estrutura serial na televisão é resultado, conforme Machado, de uma exigência mercadológica (anúncios comerciais), do longo tempo de exibição desses programas (uma telenovela fica no ar por até oito meses) e da recepção doméstica que tende a dispersar a atenção do espectador, o que foge ao controle do realizador porque o espectador pode mudar de canal e começar ou parar de assistir a qualquer momento. Assim, a cada novo episódio, a narrativa é contextualizada para o espectador e ao final do programa há um gancho que anuncia o acontecimento por vir depois do intervalo ou no dia seguinte.

Porém Machado faz a ressalva que a narrativa em série, mais associada à televisão, não nasceu nesse meio, e sim, na literatura, pois

ela já existia nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões etc.) nas narrativas míticas intermináveis (As mil e uma noites), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela (MACHADO, 2005, p. 86).

Na linguagem audiovisual a serialização começou no cinema, na década de 1910 com o aumento do público oriundo da classe média. Surgem salas de cinema luxuosas, os filmes, antes em curta-metragem, são produzidos envolvendo maior número de técnicos, aumento dos custos e da duração dos filmes. Para atender tanto ao público das classes sociais mais altas como ao público das camadas populares, mais envolvidos com *vaudevilles* e *nickelodens*¹³, os filmes em longa-metragem são exibidos na íntegra

¹³ Os *Vaudevilles* eram teatros de variedades populares do final do século XIX e início do século XX, principalmente na Europa, que exibiam diversas atrações como: peças teatrais, musicais, acrobacias, mágica, filmes e atrações eróticas. Os *nickelodens* eram espaços maiores que os *vaudevilles*, como



nos salões de cinemas e em partes, sem muito critério quanto à lógica narrativa, nas salas populares. Segundo Machado (2005, p. 87), “tudo isso que, nos primórdios do cinema, aparecia como desgoverno ou amadorismo, ganharia expressão industrial e forma significativa na televisão”. Parece-nos que os filmes dessa época não eram produzidos com o objetivo de manter uma narrativa serial. A serialidade que Machado vê nesses filmes acontece no momento da exibição. Nos primeiros anos do cinema os filmes eram picotados e exibidos em partes separadas, pois dividiam a programação com outras atrações.

Também é bom lembrar que os realizadores dessa época tateavam uma linguagem própria ao cinema. Os filmes eram compostos por um amontoado de “vistas”, planos desconexos ligados por uma narrativa muito frágil. Segundo Costa (1995), essa primeira fase do cinema vai de 1895 até 1915 quando D.W. Griffith, diretor do filme *Nascimento de uma Nação* de 1916, construiu as bases da narrativa cinematográfica, via *close-up* e montagem paralela. As inovações técnicas adotadas por D. W. Griffith foram decisivas para a criação de uma linguagem especificamente cinematográfica, distinta dos padrões estéticos tomados de empréstimo ao teatro.

A televisão, portanto, incorporou a narrativa em série do cinema. Na década de 1970 do século XX, com a série cinematográfica *O Poderoso Chefão*, ocorre o caminho inverso: o cinema resgata a estrutura episódica da televisão a partir da trilogia de Coppola. Com a criação de trilogias hollywoodianas nos parece que há a intenção de incorporar elementos narrativos da televisão, como a estrutura em episódios, por parte da indústria cinematográfica, justamente na década de 1970, quando o cinema perde espaço para a televisão, novo meio de comunicação de massas, cada vez mais popular.

Nas trilogias autorais, ao contrário, a cada filme muda os personagens, o cenário, o tempo histórico, mas o texto se refere ao mesmo discurso. Na trilogia realizada por Kieslowski¹⁴, por exemplo, o discurso é formulado sob diferentes situações, personagens, motivações e enredos. A unidade discursiva nos três filmes é ancorada nos ideais da revolução francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Cada filme é independente, possui sua própria história, ainda que sempre se remeta ao mesmo discurso. O que nos leva a lançar a seguinte hipótese: as trilogias autorais fazem parte

galpões e armazéns, que reuniam um público urbano formado, sobretudo, por operários. Sobre os primórdios do cinema sugerimos o livro *O Primeiro Cinema* de Flávia Cesarino Costa (1995).

¹⁴ Trilogia formada pelos filmes: *A liberdade é azul* (1993), *A igualdade é branca* (1994) e *A fraternidade é vermelha* (1994).



de um mesmo discurso que é formulado textualmente por três vezes, em três histórias diferentes.

A orientação que tomamos diante da noção de discurso é encontrada em Foucault (2005, p. 55): “prática que forma sistematicamente os objetos de que fala”. O que nos leva a entender o discurso como uma prática formada por uma série de objetos (temas) que se materializam e tem significado histórico. Eni Orlandi (2007, p. 153) define o discurso como “aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna”. Diante da definição de Orlandi não podemos deixar de fazer uma analogia com a trilogia cinematográfica, na direção que estamos propondo para as trilogias autorais, ou seja, um projeto autoral, que segue uma regularidade enunciativa (a série), que retorna em outro contexto com outra formulação textual (cada filme da série).

Nas trilogias de Hollywood a diegese nos parece ser motivada internamente. A saga da família Corleone, na série *O Poderoso Chefão* ou as peripécias do *Homem Aranha*, fazem brotar, de dentro, o discurso da trilogia. Os três filmes são narrados com os mesmos elementos internos e é justamente essa história, dividida em três partes, que caracteriza a trilogia como tal. A máquina do tempo em *De Volta para o Futuro* é o mote para as contínuas viagens ao passado e ao futuro nos três filmes da série. As novas aventuras do grupo de piratas em *Piratas do Caribe*¹⁵ é o que motiva um novo filme, assim como um arqui-inimigo do *Super-Homem* que reaparece em busca de vingança, justifica uma continuação. Essas trilogias são identificadas por meio de seus elementos diegético internos. Em cada novo filme da série o espectador encontrará os mesmos elementos ficcionais. Cada filme é uma variação composta pelos mesmos elementos.

Nas trilogias autorais o pretexto diegético vem de fora. A motivação do texto é constituída por elementos externos, como a Segunda-Guerra na trilogia de Rossellini, o silêncio de Deus na trilogia de Bergman, o pós-guerra na Alemanha de Fassbinder, a sexualidade feminina em Ana Carolina e a história norte-americana na trilogia de Lars Von Trier. Como nessas trilogias não é mantido os mesmos elementos internos, com a manutenção dos mesmos personagens e cenários, a âncora discursiva é dada por objetos exteriores. Cada filme é percebido como uma formulação do tema com diferentes elementos.

¹⁵ Trilogia formada pelos seguintes filmes: *A Maldição do Pérola Negra* (2003); *O Baú da Morte* (2006); *No Fim do Mundo* (2007).



Não existe uma ordem, um encadeamento da narrativa ou um mesmo elemento diegético que centralize o discurso. O que vai motivar a formação discursiva é uma nova visão sobre o mesmo tema dominante. Por isso, nessas trilógias, o encontro do texto acontece brevemente. Uma imagem remete à outra por sugerir outra forma de dizer o texto, em outra situação ficcional. Como na trilogia de Bergman¹⁶, o significante da personagem do padre que encontra o fiel que acabou de se matar em *Luz de Inverno*; o menino vendo os tanques de guerra na rua em *O Silêncio*; e o delírio da adolescente em *Através de um Espelho*, que pensa ver Deus descendo do céu, quando na verdade trata-se de um helicóptero que vem buscá-la para interná-la no manicômio, são formas diferentes de dizer o mesmo texto que remete sempre ao discurso da ausência de Deus.

Uma trilogia autoral pode comportar personagens, lugares e tempos históricos distintos em cada um dos filmes que a compõe, mas, contudo, sem perder de vista um mesmo fundo discursivo que a interligue. Não existe uma estrutura que encadeie a narrativa no sentido pensado por Aristóteles (2002): uma trajetória concisa e inteira, que encaixe uma parte ou filme, de modo a compor um todo composto de começo, meio e fim. As relações existentes entre os três filmes não se encontram ordenadas, pelo contrário, estão dispersas, esperando contato com outro significante que lhe dará sentido enquanto um diálogo travado e possível.

Frente ao discurso o texto perde a linearidade dos signos e se dispersa na memória. A rede de múltiplas possibilidades nessas narrativas aponta para um devir do extra-campo: o que se mostra pode muito bem ter relação com o que já se viu ou ainda vai aparecer. Pensamos que a estrutura narrativa de trilógias no cinema é partida. Seus cacos de signos espalham-se, estilhaçados, na materialidade dos filmes que o espelham. As imagens na trilogia, portanto, devem ser consideradas dentro do contexto das outras imagens que as cercam, que estão em volta, umas refletindo nas outras.

A composição serial dos enunciados na trilogia (autoral) é dispersa, desencontrada, enfim, transformada. Para Andréa França (1996, p. 55) a comunicação dos enunciados na narrativa serial é frágil, momentânea. Pequenos gestos que se repetem, fragmentos musicais que “invadem” o outro filme, imagens que se refazem e somem rapidamente, dão às imagens das trilógias “presenças simultâneas e

¹⁶ A *Trilogia do Silêncio* realizada pelo cineasta Ingmar Bergman entre os anos de 1961 e 1963 é composta pelos filmes *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963).



coexistentes”. França vai falar do trânsito dessas imagens que, segundo ela, ultrapassam o enquadramento a que estão impostas, pois quando uma imagem evoca outra que está presente em outro filme da série temos um “enquadramento que é afetada por todos os lados” (FRANÇA, 1996, p.56).

Na trilogia do cineasta Alejandro Iñárritu¹⁷, as imagens dos acidentes que provocam uma aproximação e um confronto entre os personagens possuem esse efeito de dispersão. Em *Amores Brutos* um acidente de carro envolve todos os personagens e aproxima as suas histórias. Em *21 Gramas* outro acidente de carro vai cruzar as histórias dos personagens. No filme *Babel* um tiro disparado acidentalmente por dois meninos no Marrocos vai ganhar grandes proporções e atingir várias histórias ao redor do mundo.

Ana Carolina em sua investigação sobre a condição da sexualidade feminina joga com imagens de mulheres masturbando-se nos três filmes¹⁸. Antonioni em sua trilogia¹⁹ sobre a incomunicabilidade amorosa evoca um mesmo enunciado nos três filmes: os casais estáticos, separados e juntos, de costas um para outro e para a câmera, não cruzam o olhar, não se comunicam. Eles olham para dentro de si mesmos.

O feixe que ilumina as relações entre os enunciados da *Trilogia do Silêncio*²⁰ irrompe, por exemplo, na cena de *Através de um Espelho* em que os irmãos encontram-se desolados, em um navio naufragado, sob a chuva; e naquela em que o pastor Tomas, em *Luz de Inverno*, realiza missa em uma imensa igreja vazia, à deriva. Tais imagens dialogam e se atualizam nas cenas em que um menino vagueia solitário pelos corredores do solene hotel deserto de *O Silêncio*.

São os *vestígios* do texto de que fala Orlandi, sempre apontando para um dizer a mais, igual e diferente, isto é

um mesmo texto, imaginado, retorna em várias retomadas trabalhadas por um sujeito autor em diferentes formulações (versões) produzidas em uma história inacabada de diferentes textualizações possíveis (ORLANDI, 2001, p.123)

¹⁷ A trilogia é composta pelos filmes *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2002) e *Babel* (2006).

¹⁸ Trilogia formada pelos filmes: *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987).

¹⁹ Trilogia realizada por Michelangelo Antonioni, formada pelos seguintes filmes: *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962).

²⁰ A *Trilogia do Silêncio* realizada pelo cineasta Ingmar Bergman entre os anos de 1961 e 1963 é composta pelos filmes *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963).



Os cineastas que realizam trilogias utilizam como estratégia discursiva uma série de enunciados que se relacionam sistematicamente. O texto é constantemente retomado e confrontado, assumindo diferentes significantes ao longo da série. Assim, podemos supor que a regularidade de enunciados para o mesmo discurso é dada por novas “versões” que são formuladas a cada filme. Em cada formulação (filme) da série há um deslizamento dos sentidos que gera uma versão transformada do discurso proposto pelos cineastas.

Deste modo, um filme de uma trilogia não se caracteriza como uma unidade e nem mesmo os três filmes podem ser encarados como um conjunto fechado. Há retomadas, versões, transformações de um texto que nunca se conclui, que nunca se fecha e que tampouco é contínuo. Dialogando com a noção de série em Foucault (2005), as imagens nas trilogias autorais não possuem uma ordem linear e coerente, elas coexistem simultaneamente. O que deve ser levado em conta é o acontecimento do discurso, esse novo surgimento, essa nova aparição em cada filme, sem a ilusão de alguma origem, fim e continuidade do texto. Um novo filme da série possibilita a retomada do enunciado, novas possibilidades textuais, já que o acontecimento do enunciado, segundo Foucault

é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a conseqüências por ele ocasionadas, mas ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, Idem, p. 32).

Na trilogia de Gus Van-Sant²¹ o discurso sobre a juventude norte-americana contemporânea comporta diferentes cenários e personagens. No filme *Elefante* temos o retrato silencioso de jovens que realizam um atentado dentro da escola em que estudam. Em *Últimos Dias* acompanhamos a recriação do tormento pessoal e o suicídio do *rock-star* Kurt Cobain, líder da banda Nirvana. No filme *Paranoid Park* o diretor aborda o universo de jovens *skatistas* americanos. Na trilogia de Roberto Rossellini temos vários olhares sobre a Segunda Guerra Mundial. A guerra é o pano de fundo para três histórias diferentes sob a perspectiva das mulheres e das crianças em meio ao conflito.

As trilogias, tomadas sob esse ponto de vista, funcionam como um discurso que acontece sob três modalidades textuais diferentes. Em cada filme da trilogia há um retorno, um deslocamento, outra formulação para o mesmo tema. Não há repetição,

²¹ Trilogia formada pelos filmes: *Elefante* (2002), *Últimos Dias* (2005) e *Paranoid Park* (2008).



haja vista que cada nova formulação tem relação tanto com o que já foi dito como o que ainda vai ser dito. Trata-se de outra posição do sujeito, do discurso e do mundo.

Na trilogia de Ana Carolina o aspecto central do seu discurso, a sexualidade feminina em uma sociedade patriarcal, adquire diferentes figuras: Deus em *Das Tripas Coração*; o marido em *Mar de Rosas* e o pai em *Sonho de Valsa*. Na trilogia realizada por Fassbinder²² o discurso sobre três personagens femininas, na Alemanha do pós-guerra, corrompidas pelo poder (Lola), pelo dinheiro (Maria Braun) e pelas drogas (Veronika Voss) é formulado retomando o mesmo texto a cada filme, porém de outro modo, dentro de outro contexto. O ponto no qual as três personagens desta trilogia de Fassbinder convergem é o tipo de concessão que foram levadas a fazer e que as confronta com seus próprios valores morais.

O discurso de Antonioni sobre os dilemas amorosos é formulado com base na relação de três casais em crise na sua *Trilogia da Incomunicabilidade*. Nos filmes temos casais que estão em processo de separação ou que se envolvem sentimentalmente com outras pessoas. Em *A Noite*, temos Giovanni, um escritor que está lançando um novo livro e passa por uma crise no casamento. O casal vai a uma festa na casa de um rico empresário. Lá Giovanni conhece a filha do empresário, os dois flertam a noite toda. Sua esposa também se envolve com outro homem na festa. No filme *A Aventura* um grupo de amigos faz um passeio de barco até uma ilha. O casal Anna e Sandro está distante um do outro. Anna desaparece da ilha sem explicação. Ao procurar Anna, Sandro acaba envolvendo-se com sua amiga, Cláudia. Em *O Eclipse* o casal Riccardo e Vittoria está em processo de separação. Vittoria conhece Piero, um corretor da bolsa de valores. Os dois se envolvem.

Em cada filme retorna o texto de diferentes formas. Consideramos que as trilologias são a tentativa por parte dos cineastas de explorarem uma visão particular a partir de um discurso mais amplo. Um discurso singular, possível dentre outros. Cada filme funciona como um dispositivo que reativa outra versão, outra modalidade de enunciação para o mesmo discurso. A prática singular do discurso, na visão de Foucault (2005), se forma sob regras que o atualizam a cada nova formulação, isto é, discurso em série.

²² Trilogia formada pelos filmes: *Casamento de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) e *O Desespero de Veronika Voss* (1982).



Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2002.

COSTA, F. C. **O Primeiro Cinema**: Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Ed. Scritta, 1995.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto**: Formulação e Circulação dos Sentidos. Campinas: Ed. Pontes, 2001.

_____. **As Formas do Silêncio**: No movimento dos sentidos. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2005.

FRANÇA, A. **Cinema em Azul, Branco e Vermelho**: A Trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1996.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.