



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Carvalho, Márcia

A paleta tecno-poética audiovisual de Peter Greenaway

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp.
296-309

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551014004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Cinema

A paleta tecno-poética audiovisual de Peter Greenaway

The techno-poetic audio-visual palette of Peter Greenaway

MÁRCIA CARVALHO

Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação – FAPCOM e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP.
<profmarciacarvalho@yahoo.com.br>

RESUMO

Nesse artigo, examino o filme *A última tempestade* (1991) de Peter Greenaway na busca de um entendimento histórico da contribuição das novas tecnologias na produção audiovisual. Trata-se de um estudo sobre autoria, processos e linguagens em mídias audiovisuais que podem promover novas formas de representação e diferentes processos comunicacionais a partir da Convergência das Artes.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Tecnologia; Autoria; Linguagem audiovisual.

ABSTRACT

In this article, I examine the film *Prospero's Books* (1991) directed by Peter Greenaway in search of a historical understanding of the contribution of new technologies in audiovisual production. This is a study of authorship, processes, and audiovisual media in languages that can promote new forms of representation and communication processes created from the convergence of the Arts.

KEYWORDS: Cinema; Technology; Authorship; Audiovisual language.

As diferentes tendências estéticas da história do cinema sempre estiveram vinculadas à evolução tecnológica. Assim, para se entender a linguagem audiovisual é preciso resgatar o percurso histórico da linguagem cinematográfica através de seus filmes, diretores, movimentos e estilos, investigando a revolução do som, o surgimento de câmeras e gravadores mais leves, a influência do vídeo ou a invasão da cultura digital com a computação.

De fato, o uso de novas tecnologias no cinema afeta sua linguagem, processo criativo e de produção, bem como as várias maneiras como o cinema pode ser percebido pelos espectadores. São vários os aspectos que se desenrolam deste tema, desde a captação de imagens (gravação com câmeras digitais para posterior passagem para a película), a montagem (utilização de equipamentos digitais para a edição), os efeitos digitais (aplicados eletronicamente e transferidos para o filme) e a projeção (salas especiais, que recebem o sinal via satélite, por exemplo, dispensando a película), entre outros.

Entretanto, o que me interessa neste artigo é contribuir para esta necessária revisão histórica de tendências para se pensar o futuro do cinema e o impacto das novas tecnologias para a produção audiovisual com uma análise de um filme singular. Não se trata de mais um estudo feito para endossar o debate sobre cinema digital e seu fetiche tecnológico, ou embarcar nos excessos do universo “trans-hiper-inter”, já criticado por Fernão Ramos, por exemplo, em *Falácia e deslumbramento face à imagem digital* (1994). Mas sim de uma busca pelo entendimento de como a tecnologia pode permitir uma pesquisa por novas imagens e novas relações com outras artes, entre outras possibilidades de expressão da prática audiovisual.

Nesse sentido, considero o filme *A última tempestade* (Propero's Books, 1991), de Peter Greenaway, um exemplo particular para se discutir a influência da tecnologia no cinema devido a sua articulação inventiva entre narrativa e o uso da imagem visual eletrônica. O filme baseado na peça *A tempestade* de William Shakespeare, narra a

estória de Próspero, duque de Milão que vive exilado em uma ilha e se reconcilia com seus inimigos através de sua magia que vem dos seus livros, de onde todo o conhecimento é extraído de forma ilustrada.

Este filme foi pós-produzido com o sistema eletrônico de alta definição associado ao suporte numérico. O diretor usa os sistemas predecessores ao cinema como a literatura, a pintura, a música e a dança, e também os sucessores pós-fotográficos como o vídeo, a HDTV e os suportes digitais criando uma interação entre palavra, som e imagens. Segundo Pedro Nunes (1996), o filme foi produzido originalmente em película, sob a direção fotográfica de Sacha Vierney, que depois foi transposta para tecnologia de alta definição, em suas palavras:

“

A partir desta iniciativa de passagem do fotoquímico ao processo eletrônico, recomeça todo um novo processo de criação ou por assim dizer de pós-produção, onde a tecnologia de alta definição passa a ser acionada em interface com os sistemas digitais. Assistido por tecnologias eletrônicas analógica e digital interconectadas pelo sistema japonês Hi-Vision, Greenaway inicia o processo de metamorfose de sua obra para, logo em seguida, remeter o somatório completo de imagens e sons de volta para o suporte fotoquímico.”

(Nunes, 1996, p. 127)

Ainda segundo Nunes, a pós-produção do filme foi realizada numa ilha de edição *Paint Box* interligada com uma *Switch*, que permitiu criar imagens inexistentes e manipular cores, saturações e inserir detalhes, retrabalhando imagens de fontes múltiplas num gesto de apropriação de imagens virtuais.

André Parente (1994) apontou que existem três concepções sobre a imagem virtual. A primeira define a tecnologia do virtual sendo sempre auto-referente e, portanto, rompendo com os modelos de representação, ideia defendida pelos autores Edmond Couchot, Jean-Paul Fargier e Arlindo Machado, entre outros. A segunda considera o virtual tecnológico como sintoma e não uma causa das mutações culturais realizando uma análise crítica da imagem pós-moderna, os seus principais autores são Jean Baudrillard e Paul Virilio. E a terceira tendência possui como expoentes Gilles Deleuze, Félix Guattari e Pierre Levy, que consideram o virtual como fruto de agenciamentos entre arte, tecnologia e ciência, capaz de criar novas condições de modelização do sujeito e do mundo.

Pretendo, assim, resgatar os estudos destas três tendências de pensamento na prática da análise fílmica a fim de buscar compreender os novos signos reformulados pela tecnologia e pelo cinema. A questão central que norteia este artigo, portanto, é como o diretor do filme realiza as seleções, justaposições e combinações sintáticas e não apenas a transposição de suportes, na constituição desta nova face híbrida do cinema.

As imagens eletrônicas e os novos signos cinematográficos

O diretor Peter Greenaway parece respeitar as características do texto original de William Shakespeare com sua construção cinematográfica que intensifica o aspecto verbal. A primeira imagem do filme é de uma gota de água que cai sobre a própria água (de uma piscina) com o seu equivalente sonoro. Essa mesma imagem se intercala com os letreiros iniciais e com o plano detalhe de uma mão que logo se revela ser de Próspero, que escreve e lê a imagem cinematográfica de sua escrita. Assim, logo na primeira sequência do filme existe a recuperação da palavra e a interação das imagens sonoras e visuais.

Em *A última tempestade*, as palavras com suas sonoridades escorrem sobre a tela, livros se multiplicam em imagens, efeitos sonoros se misturam com música e com a constante voz de Próspero que parece ser um *mega-narrador*, pois muitas vezes, fala por outros personagens. A primeira sequência contém todas as características que depois são desenvolvidas ao longo do filme, com o acompanhamento dos gestos de Próspero, que com seu manto azul impulsiona também os movimentos experimentados pela câmera. Na imagem veem-se mulheres se deslocando junto a ele, a partir de coreografias e danças, passando entre bolas de fogo, colunas e arcos, entre os relâmpagos que iluminam o ambiente criando um jogo de claro e escuro, interagindo com outros personagens nus que a partir de sua gestualidade compõem quadros pictóricos, e ao mesmo tempo, dançam entre livros. E tudo isso é acompanhado pelos créditos do próprio filme.

Há a construção de uma interessante articulação entre sons e imagens com a profusão de sons – de água, animais, sinos, risadas, vozes trabalhadas digitalmente e música, somada às imagens de chuva eletrônica e do naufrágio a partir de uma maquete de navio dentro de uma piscina, que possui o anjo Ariel, urinando e sorrindo, compondo a tempestade. Também livros eletrônicos, cujas páginas viram automaticamente, são ilustrados por grafismos, textos, desenhos envelhecidos, animações em uma multiplicidade de telas numa instigante superposição de sons e imagens.

Com isso, o diretor cria quadros vivos, pictóricos e musicais reformulando as imagens de modo a associar a estética cinematográfica à inventividade, ao caráter fundador da técnica em relação ao imaginário, com o ato de compartilhar o espaço-tempo com o espectador. Dado que se torna evidente a configuração de um estilo de composição visual que brinca com a plasticidade através do jogo de telas, da fartura da *mise-en-scène*, criando um novo paralelismo em que o mesmo tempo se concretiza através do uso de multicamadas audiovisuais.

Dessa maneira, o filme se torna hipertextual e fluido, tal como na definição da metáfora do hipertextual de Pierre Lévy (1993), com uma espécie de combinatória híbrida nascida de certa complexidade não linear diante do espectador, que passa a escolher o percurso de seu próprio olhar. Existe, então, uma revitalização do cinema com o uso das possibilidades de manipulação na pós-produção ao destacar a instantaneidade e a propensão ao tempo elástico que comporta um ritmo intenso, com simultaneidades de pontos de vista através da materialização de planos aproximados.

A ideia de simultaneidade é trabalhada no filme através da multiplicidade de telas, que em um mesmo plano, usa várias imagens superpostas, cada uma enquadrada em proporções diferentes. Visto que se torna evidente no filme à ampliação de diferentes tratamentos das imagens como uma opção hipermídia do diretor. Assim, a imagem para Greenaway perde sua função especular através de uma imagem de síntese, isto é, uma imagem-linguagem, processual, que possibilita a interação com o espectador e que se intensifica com a complexidade de passagens, como já analisado por Pedro Nunes (1996).

Esta nova escrita desconcertante explora as possibilidades da linguagem audiovisual enfatizando as proezas da criação autoral e artística e confirmando a tendência à bricolagem, numa espécie de busca de gesto híbrido, de conjunções e coexistência de linguagens e códigos. Vale lembrar, que segundo Décio Pignatari, em seu artigo *Semiótica da montagem* (1982), existem três formas de montagens passíveis de serem interpretadas a partir dos níveis de significação semióticos, e que dão uma dimensão do espectro criativo da contemporaneidade. Entre elas, a bricolagem privilegia a capacidade do cineasta em incorporar diferentes tipos de textos, como parte de sua narrativa, além de transparecer uma saturação dos procedimentos consolidados pelo uso comum.

Nesse sentido, a construção da imagem torna-se mais importante que o representado. Não é a narrativa que importa, mas a forma como esta é contada. É a experimentação de uma tecnologia movendo a produção de uma arte que busca imprevisibilidade, através da montagem de diferentes códigos. Afinal, Greenaway evidencia em sua direção a questão do ato de criação que se traduz em formas, com uma concepção audiovisual para sua leitura de outra obra.

A estética barroca reformulada

Greenaway cria a montagem do quadro no quadro, utilizando as novas técnicas para inserir o fora-de-campo no campo, usa imagens em busca de uma nova velocidade. A cenografia, a utilização cromática das cenas, os movimentos e as gestualidades dos atores no interior de cada quadro, reformula o passado renascentista através de um gesto ousado de criação, recortando as bordas da ficção através de recursos eletrônicos e de uma estética que realiza associações marcantes com a estética barroca.

Wilton Garcia (1999) analisou a teatralidade barroca de Peter Greenaway, em particular no filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), segundo o pesquisador:



O barroco, enquanto estilo, cria – pela própria multiplicidade do signo verbal e/ou não verbal – ambivalência e/ou ambiguidade da significação do corpo formado por paródias-metalinguísticas, num processo de simetrias e inversões. O equilíbrio da cena está nas laterais que mostram simetria das partes divididas na tela, no entanto opostas, como claro escuro, alto e baixo. Desta forma, o espectador tem a necessidade de desenvolver a habilidade da leitura sobre os labirintos, apresentados como um mosaico presente num jogo de reflexos entre a vigília e o sonho, o real e o imaginário, o juízo e a loucura."

(Garcia, 1999, p. 101)

Estas características apontadas também se revelam pertinentes para o filme *A última tempestade*, dado que o espectador precisa ficar atento ao trabalho predominante com planos-sequências, rico em detalhes que exploram as entradas e saídas dos personagens no campo e com o próprio deslocamento da câmera, além da exploração do plano fixo em que cortinas se abrem e fecham, com um jogo de luz e sombras, e com a cenografia que rompe a moldura.

A cenografia, ou o espaço da encenação dos atores, impõe-se de uma forma aberta, extrapolando a si mesma a partir da decoração que se comporta livremente, tal como Jacques Aumont já definiu:

“A cenografia foi a apropriação, pelo teatro, de uma técnica pictórica de expressão do espaço a partir de um ponto de vista, a perspectiva; no filme, que possui a perspectiva por construção, a expressão do espaço é um processo sintético em que a atividade cenográfica se desloca, e ele deve preservar a coerência das vistas sucessivas. Entre o teatro clássico e o cinema, está toda a história do espaço da pintura, seu descentramento, sua não-limitação, sua explosão.”

(Aumont, 1993, p. 230)

Greenaway, então, parece compreender que a evolução do estilo linear ao pictórico significa a passagem de uma apreensão táctil das coisas no espaço em favor da aparência óptica, tal como foi definida por Wolfflin (1984). Além disso, o diretor demonstra como a pintura barroca considera a antiga maneira de ver e apresentar as formas, isto é, como algo antinatural e impossível de ser imitado, o que no cinema

pode significar algo mais do que o simples desejo de estimular o espectador através do enredamento de sua percepção.

A imagem eletrônica aliada à esta reformulação da estética barroca possibilita o trabalho com o espaço e tempo, tornando o encontro com a pintura mais dinâmico e sedutor. O cinema eletrônico incorpora imagens produzidas em computador, usa efeitos técnicos de ilha de edição digital como telas múltiplas, *chroma-key*, além de dissolvências e justaposições de imagens e sons. E com isso, nos remete a uma reflexão sobre as estruturas dos meios e a constante reformulação de conceitos através da história da arte, e a reflexão sobre a técnica e a produção de imagens.

A edição polifônica: por uma dramaturgia plástica digital

O cinema que busca trabalhar inventivamente as novas tecnologias amplia as possibilidades de exercícios das ideias de montagem criadas pelo cinema de vanguarda e de suas tendências rebeldes ao classicismo cinematográfico na virada para a década de 1920, quando o cinema travava um diálogo criativo com o Construtivismo, Expressionismo, Surrealismo, entre outros movimentos de arte importantes da época. Diálogo este que impulsionou novas experimentações entre filmes e artes gráficas, novas relações entre atores e representações de formas e objetos, na construção de imagens e narrativas, entre usos e abusos de recursos técnico-estilísticos autorais. Trata-se, portanto, de um retorno do desafio de definir práticas e poéticas através da procura pelo hibridismo, que torna o cinema mais impuro e mais liberto por meio de suas montagens narrativas e expressivas, o que foi definidor para a própria concepção de linguagem cinematográfica, com sua heterogeneidade estética e teórica, como já analisado por Jacques Aumont (1995).

Greenaway compõe uma dramaturgia plástica em que propõe a fragmentação através da cor, do som, da interpretação dos atores que visa extrapolar as possibilidades

poéticas do meio audiovisual, aliando à dramaturgia narrativa (estória a ser contada, o seu conteúdo) a plasticidade (preocupação em se trabalhar a forma cinematográfica).

Assim, o diretor parece repensar o mecanismo de estruturação do ritmo da narrativa filmica tornando sua montagem mais musical através da influência da mídia eletrônica e da transformação da noção de espaço e tempo de forma inquieta. A arquitetura sonora e as relações cromáticas construídas pelo diretor nos remetem à montagem interna de Eisenstein, pois independente da mobilidade da câmera, implica num conjunto de qualidades plásticas e sonoras no interior do enquadramento escolhido, e cujas relações criadas permitem as possíveis articulações dos fragmentos.

No filme existe o destaque para a montagem no interior do plano através da preocupação composicional de inscrever linhas de conflito: volumes, cores, sonoridades, angulações no interior de cada fragmento. Permitindo-nos, com isso, verificar no filme a afirmação de Pedro Nunes (1996), que esta obra é polifônica.

Segundo Eisenstein (1990), na montagem polifônica, cada plano está ligado a outro através de uma multiplicidade de elementos internos ao plano, elementos esses que mantém sua independência composicional, mas que, na sua articulação com outros, contribuem para formar o conjunto da sequência. No filme quase não há cortes que agencie na horizontalidade, cada plano é concebido como uma tela/quadro de pintura animada com profundidade de campo, profusão de cores e justaposição de sons.

A montagem interna não fica presa apenas a um plano. A manipulação é sonora e visual, com a superposição de efeitos sonoros com vozes e música: sons de pássaros, galo e sinos que pontuam a fala de Próspero; com o canto lírico que se mistura com falas transformadas digitalmente, como o riso do anjo Ariel que se funde aos trovões da tempestade. Assim, a trilha sonora do filme possui uma função dramática e interage na construção de sentido a partir de um contraponto com a imagem visual.

Além disso, a profundidade de campo interioriza a montagem na cena. Greenaway não renuncia à montagem, ele a integra à plástica da *mise-en-scène* a partir da opção de construir inter-relações dramáticas dentro do enquadramento em vez de entre os enquadramentos, demonstrando que a obra de arte cinematográfica é um processo de formação de imagens sonoras e visuais, organizadas pelo autor-diretor, e recebidas pela sensibilidade e inteligência do espectador.

Considerações finais

Sabe-se que a partir dos anos 1990, a expansão dos computadores pessoais, da internet e da telefonia móvel proclamou a era da Convergência dos meios de comunicação e da Cultura digital da arte. Neste contexto, o fluxo de informações passou a circular e a ser produzido em múltiplas plataformas de mídia, impulsionando transformações tecnológicas, mercadológicas, políticas, culturais e sociais, tal como já apontaram Lúcia Santaella (1996) e Henry Jenkins (2009), por exemplo.

Entretanto, é preciso se resguardar do populismo tecnofílico e pensar que o impacto das novas tecnologias na produção audiovisual é algo mais que a mera utilização de câmeras, computadores, sintetizadores ou a divulgação de produções via internet. O que interessa é investigar o que muda no diálogo entre diferentes suportes e linguagens, códigos e experiências híbridas em processos de produção. Além disso, parece-me importante ainda acreditar que possam existir novas formas de alargamento de sentidos provocadas ao espectador em diferentes trabalhos poéticos ou narrativos a partir de novas formas de representação e diferentes processos comunicacionais do campo da criação audiovisual contemporânea.

Desse modo, o filme de Peter Greenaway que analiso aqui destaca uma reflexão sobre a intersecção de linguagens e transposição de suportes promovida pelas novas tecnologias no cinema. Mas segundo o próprio diretor (Mourão, 2004),

estes seus experimentos são somente uma gota de água em um grande oceano de possibilidades.

O que permanece é a certeza que os meios técnicos de produção da arte não podem ser estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos composticionais. A imagem eletrônica e as novas tecnologias não deixam de lado a representação que sempre pode ser qualquer coisa existente ou não, perceptível ou apenas imaginável.

Assim, mesmo que as imagens sejam manipuladas na pós-produção não deixam de ser representativas. O que acontece agora é que elas se tornam mais complexas e misturadas, permitindo que suas formas possam extrapolar seus conteúdos. Esta concepção pode se tornar uma estética centrada em si mesma, um espetáculo tecnológico de efeito pelo efeito, mas pode também buscar criar algo novo culturalmente.

Afinal, toda arte produz uma ilusão referencial que depende da fé perceptiva do espectador que é conquistada no cinema pelo jogo de sua linguagem audiovisual. Com isso, pode-se dizer que o filme *A última tempestade* é uma afirmação de um cinema expandido, que mistura televisão, cinema, teatro, dança e pintura libertando-nos de certas convenções narrativas do cinema, com o uso expressivo da articulação de efeitos visuais e sonoros, que extrapolam quadros e nossos sentidos, na cristalização de um estilo audiovisual ousado e plasticamente belo¹. ●

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
_____. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
BELLOUR, Raymond. Fragmentos de um arquipélago. *Revista Imagens*, Campinas, n. 3, p. 20-27, dez. 1994.
BENTES, Ivana. Greenaway e a estilização do caos. In: BENTES, Ivana (Org.) *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 169-181.

- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. pp. 413-428.
- GARCIA, Wilton. Peter Greenaway em dois eixos: Barroco e multimeio. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, n. 1, pp. 97-109, jan./jun. 1999.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34, 1993.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *Cinema digital: um novo cinema?* São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- MOURÃO, Maria Dora. Greenaway e as influências das novas tecnologias na linguagem cinematográfica. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004. pp. 117-120.
- _____. Entrevista: cinema e novas tecnologias. Conversa com Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004. pp. 179-190.
- NUNES, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico*. Maceió: UFPB-UFAL, 1996.
- PARENTE, André. A imagem virtual, auto-referente. *Revista Imagens*, Campinas, n. 3, pp. 15-19, dez. 1994.
- _____. (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Falácias e deslumbramento face à imagem digital. *Revista Imagens*, Campinas, n. 3, pp. 28-33, dez. 1994.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica da montagem. *Revista Através*, São Paulo, n. 1, pp. 14-26, 1982/1983.
- PLAZA, Júlio. Info x foto: grafias. *Revista Imagens*, Campinas, n. 3, pp. 50-55, dez. 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- _____. Imagem pré-fotográfica-pós. In: *Imagens*. Campinas: Unicamp, n. 3, pp. 34-40, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo: L&PM, 2002.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

NOTA

¹ Agradeço a leitura e orientação de Maria Dora Mourão para a pesquisa e elaboração desta análise.