

# A Metodologia de análise estilística: tessituras possíveis entre estilo e identidade no filme *Nostlgia de la luz*<sup>1</sup>

Simone Maria Rocha e Cláudia Regina Adrianzen Lapouble

## Resumo

Propomos desenvolver uma metodologia que articula estudos contemporâneos de cultura e os princípios da análise estilística, conforme desenvolvida por David Bordwell, com vistas a traçar marcas de identidade do homem chileno postas em cena no documentário *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán. A partir de três operadores analíticos – atuação dos atores, cenários e enquadramentos – procuraremos identificar as tessituras possíveis de se estabelecer entre o homem chileno encenado e os estudos acerca de identidade latino-americana empreendidos por autores como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini. Por esse percurso, nosso esforço será o de promover um diálogo obra-cultura evitando apontar os produtos midiáticos como meros exemplos de uma teoria dada de antemão.

### Palavras-Chave

Análise estilística. Estilo. Identidade chilena. Nostalgia. Documentário.

**Simone Maria Rocha** | smarocha@ig.com.br  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado pela UFMG. Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

**Cláudia Regina Adrianzen Lapouble**  
| claudiadrianzen@gmail.com  
Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## 1 Introdução

Uma cena de mesa de jantar. As pessoas, sentadas no chão ao redor da mesa baixa são enquadradas: duas estão de costas e três estão de frente e estas são o foco da cena: uma mulher e dois homens. As pessoas interagem em grupos: as de costas conversam aparentemente alheias aos três companheiros que vemos de frente, ao centro. A mulher permanece calada e os homens parecem conversar; um serve bebida para o outro, até que a certa altura um deles se levanta e ela muda de posição passando a ocupar o centro do quadro. A saída do homem chama a atenção das pessoas de costas que acompanham sua movimentação com os olhos. O enquadramento não muda durante toda a sequência, o plano é fixo, de baixo para cima. O que muda são as pessoas se deslocando e suas interações, ou seja, é o jogo de cena dos atores o que dita seu ritmo. Tal recurso nos leva a pensar na opção feita pelo cineasta já que a ênfase estava na reciprocidade entre os atores, nos seus movimentos, e no gesto de confiar o ritmo da narrativa a seus personagens. A escolha de como estruturar a narrativa é pela encenação e não pela montagem.

Através de descrições como essa, David Bordwell nos apresenta sua proposta de análise fílmica, na qual enfatiza que a encenação é o momento da verdadeira escrita do filme, aonde de fato acontece o trabalho do cineasta. É a ação do agente social cinematográfico que o autor toma como foco de sua observação. As várias formas de construir a narrativa por imagens, lentes, enquadramentos, posição dos atores e até opções de montagem, todas elas escolhas específicas do realizador, dizem de certo estilo de fazer cinema. Contudo, esse estilo não está ligado somente às questões de criatividade e autoria. Ele também diz respeito a um conjunto de regras, de tradições, de limitações técnicas, e a uma conjuntura sócio-histórica que fazem com que o profissional opte por construir a narrativa de certa forma e não de outra.

O objetivo deste trabalho é apresentar a proposta metodológica de análise do estilo desenvolvida por Bordwell, bem como articulá-la aos estudos sobre identidade, de modo a evidenciar como o documentário *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) de Patricio Guzmán, apresenta certas configurações da identidade chilena observadas através das escolhas adotadas pelo realizador nesse texto audiovisual.

Entendemos documentário a partir das ideias de Manuela Penafria (2010) segundo o qual este gesto fílmico não pode ser visto como dissociável do grande campo de estudos “cinema”. Por isso,

propomos empregar alguns dos conceitos que Bordwell adota para estudar o cinema de ficção e, a partir dessas observações, tecer relações com as questões de identidade regional.

Um último esclarecimento: sabemos que o autor não adentra nesse caminho da análise documental que nós propomos aqui. Conquanto em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell (2008, p. 320) refira-se “ao estilo do cinema dramático ficcional”, ele completa que “[...] tal noção possa também elucidar o cinema comercial, o documentário e o cinema de vanguarda”. Fazer a análise estilística do gesto documental e articulá-la a questões sociais, históricas e culturais é precisamente o desafio e a contribuição que este artigo pretende dar.

## 2 Os antecedentes da análise estilística

As possibilidades de basear nosso estudo na análise estilística são garantidas também pelo modo como David Bordwell (2008, p. 58) propõe adotar a noção de estilo, considerando-o como aquilo que se refere ao “[...] conjunto de elementos denotativos, a superfície tangível do filme”; tudo que nos é apresentado na tela de forma direta e que resulta das escolhas do agente social ao produzi-lo. Tal construção é devedora da noção de *mise-en-scène* presente nos escritos de André Bazin e François Truffaut e na ideia eisensteiniana de *mise-en-cadre*, ou o arranjo das figuras no espaço filmado, denominada

por Bordwell de *mise-en-shot*. Ambas as referências contribuíram para o conceito de estilo desenvolvido por este autor.

Ao fundamentar sua proposta de análise, Bordwell aponta Bazin como um dos precursores de uma “poética do cinema”, cujas bases se assentam numa observação mais minuciosa da encenação. Para Bazin, o cinema tinha sua força na possibilidade de expressar a realidade, ao tentar imprimir na tela a mesma sensação temporal dessa. Por isso, ele considerava mais virtuosos os diretores que preferiam filmar em plano-sequência e cujos filmes conservavam a linha temporal do real, com sua banalidade e por vezes falta de ênfase na ação intensificada. Como afirma Bordwell (2008, p.32):

Bazin acreditava que F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler e os neo-realistas italianos chegaram a estilos muito diferentes com base no poder do cinema de captar as relações concretas de pessoas e objetos tecidas sem corte na trama da realidade.

Para Bazin o verdadeiro cinema era aquele que se fundava no real, não necessariamente quanto à temática e verossimilhança,<sup>2</sup> mas no que se refere à temporalidade posta em cena. Ele celebrava a obra dos cineastas da *mise-en-scène*, em cujos filmes eram notáveis elementos como: o plano-sequência, o movimento de câmera e a composição em profundidade de campo. Em outras palavras,

uma celebração da encenação como elemento mais importante da construção cinematográfica.

Com base nisso, Bordwell estabelece sua própria formulação dos elementos que, em sua perspectiva, constituem a *mise-en-scène*: cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Assim o autor recorta aquilo sobre o qual se deterá ao realizar seus estudos da encenação no cinema. Quanto a elementos também importantes na construção pictórica das imagens, tais como movimentos de câmera e escala de planos, o autor afirma que os mesmos são obviamente importantes, porém possíveis de serem considerados como secundários, já que essas variáveis se constituem como complementares às escolhas estilísticas da encenação.

Em *Figuras traçadas na luz* (2008) o autor desenvolve uma análise da encenação na obra de quatro cineastas: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien colocando em prática sua teoria de análise estilística de forma mais centrada e sistemática. Acerca de sua obra ele afirma que:

A questão central deste livro é: que potencialidades estéticas são mobilizadas quando a encenação cinematográfica é praticada desse modo? [cinema da *mise-en-scène*] Não se trata de refletir sobre a atuação dos atores ou o conjunto da interpretação, mesmo reconhecendo que ambos afetam o fenômeno considerado. Da mesma forma, não há como negar a influência do movimento de câmera,

<sup>2</sup> Exemplo disso é o fato de Bazin ter se dedicado mais ao estudo de cinema de ficção do que ao documentário, que seria, em uma perspectiva do senso comum, o cinema do real por excelência.

particularmente do enquadramento. Talvez seja Eisenstein quem mais tenha se aproximado da ideia ao falar de *mise-en-shot*, a apresentação de uma ação por meio da imagem fílmica. É, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado. Meu propósito ao analisar a *mise-en-shot* é focalizar uma multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação (BORDWELL, 2008, p. 30).

Em sua trajetória Bordwell procura configurar o estilo em três elementos: 1) na condição de ofício de um diretor enquanto agente social; 2) na escolha de soluções já anteriormente encontradas para problemas enfrentados, ao que o autor chama de esquema problema/solução; 3) na condição do cinema como atividade transcultural.

Ao tratar dos agentes sociais em seu fazer cinematográfico Bordwell não se limita apenas aos diretores, mas inclui, também, outros profissionais envolvidos na produção de um filme, o que implica que muitas decisões são tomadas coletivamente, embora o autor atribua ao diretor a palavra final. Um agente social goza de certa liberdade para proceder às escolhas de como fazer, porém, esta liberdade não é infinita:

[...] sempre há limites de dinheiro, tempo, recursos e tecnologia. Além do mais as circunstâncias tendem a escolher um conjunto de opções em detrimento de outras; as tradições artísticas, as convenções sociais, as afinidades pessoais, os gostos e as modas do momento levam os artistas em uma direção ou outra (BORDWELL, 2008, p. 326).

O autor procura enfatizar o papel decisivo do realizador na construção do filme, defendendo que mesmo que inserido em uma lógica industrial, ou sob pressão direta de poderes políticos ou sociais, dos quais o cinema, como produto cultural, não escapa, o cineasta é relativamente livre para escolher a maneira como seu filme ganhará forma. Porém, é importante destacar que esse “papel de protagonista” que Bordwell atribui ao realizador não se confunde com a noção *auteur* celebrada pelos cineastas e críticos da *nouvelle vague* francesa, que defendia o gesto do cineasta como o do gênio criativo da obra de arte cinematográfica.

Acontece de instituições culturais e sociais ditarem as normas da obra de arte: forma, função e conteúdo. Um dado ambiente pode incentivar, e até mesmo exigir, um estilo particular, como o realismo socialista sob o regime soviético. Tal situação de ‘autoridade social’ pode ser compreendida dentro do modelo que venho defendendo, fundado em fins/meios, problemas/soluções e escolha. Por exemplo, sugeri que, depois de 1937, quando o governo japonês pede aos diretores a celebração do espírito nacional, a reverência com que Mizoguchi se apropria das tradições artísticas na dimensão do plano foi muito produtiva. No entanto, nem toda obra desse diretor busca a complexidade austera de *Crisântemos tardios* e de *Os 47 Ronin*. Ozu, Naruse, Kurosawa e outros responderam aos ditames do governo de maneiras bem diferentes. A instituição define os fins ou as questões a serem tratadas e, algumas vezes, os meios, mas o artista pode realizar os fins de maneiras distintas (BORDWELL, 2008, p. 310-311).

Um segundo elemento na composição do estilo diz respeito ao esquema problema/solução. Tal esquema consiste dos problemas enfrentados pelos agentes e das soluções encontradas para

sua superação, muitas vezes essas soluções já estão disponíveis por ter sido determinado problema enfrentado por outro diretor. É claro que inovações podem acontecer, mas elas se destacam em meio a um contexto de práticas rotineiras. Segundo Bordwell (2008, p.324) “[...] a maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente”. Para o autor, sejam as normas obedecidas ou rejeitadas, repetidas ou reinventadas, elas são centrais ao ofício do diretor uma vez que o contexto do seu fazer é social. Esse conjunto de esquemas está tão entranhado no ofício do diretor que, na maior parte do tempo durante a realização de um filme, as opções de como filmar e as soluções acionadas não provêm de uma profunda reflexão, mas de forma mais automática e natural.

O terceiro elemento diz respeito às condições transculturais que jogam papel importante em qualquer fazer cinematográfico. Diante de características comuns da percepção visual, de coordenadas espaciais, o que Bordwell (2008, p. 331) chama de “regularidades transculturais do sistema de percepção humano” das dimensões da tela de cinema e dos formatos de captação de imagens etc., é possível dizer que muitas são as convergências entre as maneiras de as pessoas representarem o mundo, já que mesmo considerando as diferentes tradições e referenciais culturais das produções essas são limitadas, definidas e apreendidas pelos

públicos com base nos elementos transculturais e imutáveis apresentados acima.

Nesse ponto Bordwell está se concentrando na capacidade de compreender a narrativa como um todo. Para ele, em qualquer cultura, o elemento que permite a compreensão de um relato é a estrutura lógica de início, meio e fim. Sendo assim seria possível para indivíduos de qualquer tradição apreender narrativas, o que não quer dizer que elas serão apreendidas e significadas de forma similar.

### **3 Metodologia da análise estilística**

Tomamos as ideias de Bordwell como linha guia de nossa proposta metodológica por dois fatores. De um lado observamos um rigor metodológico e uma verdadeira sistemática formal em seus estudos sobre estilo, sua atenção para com os detalhes e seu cuidado em ir às minúcias dos produtos escolhidos, tornando possível entender e adaptar esse rigor à análise que aqui pretendemos. O outro fator que nos levou até o autor é que, não obstante ele saliente a importância de se ater à materialidade do filme, ou seja, a seus elementos denotativos, e pese as críticas feitas aos culturalistas, ele não negligencia a importância da cultura nas escolhas estilísticas feitas pelos cineastas em seus filmes.

Antes de passar à análise devemos retomar o conceito de estilo que norteará nosso percurso:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 58).

Assim, temos que seria o estilo todo o conjunto de elementos denotativos, perceptíveis do filme e que nos dirão das escolhas do agente social cinematográfico. Continuando na tese de Bordwell (2008, p. 59) o estilo pode derivar em quatro funções. A primeira, a *denotativa* diz respeito a tudo que nos é apresentado em cena, as pessoas posicionadas no quadro, os objetos que o compõe, o tipo de plano utilizado, enfim, a *mise-en-scène*. A segunda, a expressiva nos diz das qualidades ligadas ao emocional da cena, para o que contribuem a trilha sonora, a iluminação ou certos movimentos da câmera. O estilo pode ainda desempenhar um papel simbólico, que diz das evocações que os elementos denotativos em cena podem operar no espectador. Por fim o estilo pode desempenhar uma função meramente decorativa, o que seriam todos os maneirismos de cena, o estilo pelo estilo.

A análise de estilo seria a observação sistemática das escolhas e soluções encontradas para as questões relativas ao jogo de cena do filme, a encenação. Nosso exercício será o de apontar as funções denotativas do estilo a partir desses operadores para depois, no momento da análise, inferir se existe algum caráter simbólico, emotivo ou apenas decorativo na denotação.

Desse modo, indo do cinema documentário para as suas relações com a cultura propomos uma forma de entendê-lo como expressão cultural, como cenário, objeto e agente das práticas sociais na contemporaneidade. Em suma, procuraremos aqui observar as encenações do homem chileno e os traços de sua identidade postos em cena no documentário em questão.

De modo a viabilizar nossa análise escolhemos como *corpus* uma sequência do filme *Nostalgia de la luz* (Chile, França, Alemanha, 2010) a partir da observação de três operadores:

- **“Atuação dos atores dentro do quadro”**: observaremos os papéis desempenhados pelos personagens, quais são suas vozes? Como elas são ouvidas? De que forma essas vozes são articuladas na construção da narrativa? Com esse elemento estaremos atentos à potencialidade de produção de sujeitos dentro da sequência, articulando não apenas personagens externos, mas também a voz do realizador, quando expressa na presença de um narrador. Por este operador pretendemos ainda observar questões imagéticas e pictóricas.
- **“Cenário”**: observaremos os ambientes de cena e a relação dos personagens com esses espaços. Consideraremos sob esta categoria os espaços onde os personagens transitam em cena, com seus elementos materiais, um quadro ao fundo, fotografias

etc., enfim, os detalhes que compõe esse ambiente filmado. Interessa-nos observar elementos como os enquadramentos e escolhas estilísticas ao filmar ambientes internos, as relações e escalas de planos em cenas de exteriores, enfim, as relações com o espaço físico possíveis de observar na *mise-en-scène*.

- **“Enquadramentos”**: interessa-nos observar por meio dessa categoria os esquemas de enquadramento e escalas de planos acionados pelo realizador para a construção da narrativa que pretende filmar. Procuraremos observar o que é possível inferir do estilo desse documentarista pelas escolhas e usos que ele faz dos diferentes esquemas e escalas de planos.

### 3.1 *Corpus* em cena: Valentina

A memória é ponto central da construção narrativa de *Nostalgia de la Luz*. Não por acaso o documentário traz em seu nome a própria palavra nostalgia, como um caráter memorialista afetivo, de familiaridade e carinho com aquilo que se pretende trazer ao presente pelo relato. Em uma sequência do início do filme diz o narrador:

Esta vida tranquila acabou um dia. Um vento revolucionário nos arremessou ao centro do mundo. Eu tive a sorte de viver essa nobre aventura que acordou a todos nós, essa ilusão ficou gravada para sempre em minha alma. Mais ou menos na mesma época a ciência se apaixonou pelo céu do Chile. Um grupo de astrônomos descobriu que as estrelas se podiam tocar com a mão no deserto de Atacama. Envolvidos pela poeira estelar cientistas do mundo inteiro construíram aqui os maiores telescópios da terra. Mais tarde um golpe de estado varreu a democracia, os sonhos e a ciência. Apesar de viver em um campo de ruínas os astrônomos chilenos continuaram trabalhando com o apoio de seus colegas estrangeiros. Os segretos do céu foram caindo sobre nós um a um como uma chuva transparente<sup>3</sup> (tradução nossa).

Essas palavras são acompanhadas de imagens que lembram poeira estelar. Em contraste com um fundo escuro as brilhantes partículas parecem dançar no espaço infinito. Logo a imagem é aberta gradualmente até nos permitir ver que essa “poeira estelar” é, na verdade, uma imagem aproximada de poeira muito terrena, aquela que se acumula sobre objetos abandonados, que cobre o material em ruínas. A imagem abre-se mais uma vez e vemos que o espaço era antes ocupado por um antigo telescópio e hoje foi transformado em um depósito.

A cena descrita se configura como um dos muitos momentos em que o filme nos dá a ideia de uma

3 “Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma. Más o menos en la misma época la ciencia se enamoró del cielo de Chile. Un grupo de astrónomos descubrió que las estrellas se podían tocar con la mano en el desierto de Atacama. Envueltos por el polvo estelar los científicos de todo el mundo construyeron aquí los más grandes telescopios de la tierra. Más tarde un golpe de estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia. A pesar de vivir en un campo de ruinas los astrónomos chilenos continuaron trabajando con el apoyo de sus colegas extranjeros. Los secretos del cielo fueron cayendo sobre nosotros uno a uno como una lluvia transparente.”

mescla de espaço cosmos/deserto, temporalidades passado/presente e dimensões de sentido pessoal/coletivo. Esses movimentos nos são apresentados numa imagem aparente do espaço estelar e que, aos poucos, revela que esse cosmos é, na verdade, uma imagem extraída do cenário de abandono de um antigo telescópio. O filme tenta desenterrar uma memória, tirar a poeira de um passado recente, lavar com a verdade as feridas abertas que a ditadura de Pinochet deixou no povo chileno, dar uma válvula de escape para expressar a nostalgia de um povo. Nostalgia da luz, luz das estrelas, luz do tempo anterior à ditadura militar, luz também das pessoas que o regime apagou, mas que seus familiares reascendem ao procurá-los e lembrá-los. Nostalgia da paz cotidiana, da inocência da infância e da própria ciência.

A mescla de temporalidades e de instâncias de busca nos é expressa em vários detalhes da *mise-en-scène* como, por exemplo, na sequência de abertura do filme. Guzmán coloca em cena, em um ritmo de movimentos quase orquestrados, o processo de montagem de um telescópio para ser colocado em funcionamento. Nessa sequência de cerca de dois minutos, em que predominam tomadas fechadas da grande estrutura, vemos a máquina se montando aparentemente sozinha. Ao fundo ouvem-se apenas o som metálico das engrenagens em funcionamento, rodas, alavancas,

até que o telescópio está pronto para começar a explorar o cosmos e o filme começa sua narrativa.

Nossa sequência de análise é uma das últimas do filme: a história de Valentina, uma astrônoma chilena, filha de presos desaparecidos, que foi criada pelos avôs. Na sequência com duração aproximada de 6 minutos (de 01:17:07 a 01:21:51) Valentina conta sobre como seus pais foram presos e nunca mais vistos, sobre sua infância feliz, apesar da ausência dos pais, e também sobre como a astronomia a ajudou a lidar com a dor e a falta. Sobre ela, o narrador nos diz:

Valentina trabalha na principal estação astronômica instalada no Chile. Seu avô lhe ensinou a olhar para o céu quando era pequena. Está casada e tem 2 filhos. Em 1975 foi presa com seus avôs pela polícia de Pinochet<sup>4</sup> (tradução nossa).

Esse relato nos apresenta Valentina como síntese entre a astronomia e a tentativa de resgatar a memória de um recente passado chileno. Sua atuação é algo como uma junção das temporalidades expressas em *Nostalgia de la luz*. A luz que a astronomia e seus avôs foram em meio à tristeza da perda dos pais que, como ela própria afirma, deixou-lhe marcas imperceptíveis, as mesmas marcas que sulcam tantos outros chilenos. Para melhor evidenciar nossa análise apresentamos uma sequência de imagens<sup>5</sup> que compõem a cena.

4 “Valentina trabaja en la principal estación astronómica instalada en Chile. Su abuelo le enseñó a mirar el cielo cuando era pequeña. Está casada y tiene 2 hijos. Em 1975 fue detenida con sus abuelos por la policía de Pinochet.”

5 A forma de apresentar a sequência de análise em *frames* é baseada em Bordwell (2008).

**Figura 1:** Plano geral de Valentina a trabalhar em seu escritório, que nos permite perceber o ambiente



?????????



**Figura 3:** Avôs de Valentina enquadrados em plano médio, filmados em fotos, parados, seus únicos movimentos são os da respiração e piscar de olhos



**Figura 4:** Enquadramento predominante da sequência, Valentina narrando sua história enquadrada em primeiro plano



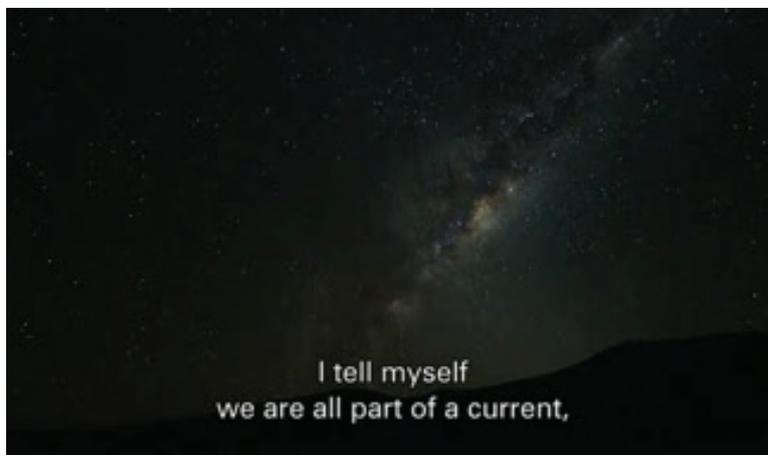
**Figura 5:** Mais uma tomada estática, em foto, dos avós de Valentina, desta vez mais aberta que a anterior



**Figura 6:** Volta para a imagem de Valentina no mesmo enquadramento que antes



**Figura 7:** Sequência de tomadas do céu estrelado enquanto Valentina fala da importância da Astronomia em sua vida como filha de prisioneiros-desaparecidos



**Figura 8:** Mais uma vez o mesmo enquadramento em primeiro plano de Valentina



**Figura 9:** As três seguintes imagens são tomadas de fotografias, enquanto Valentina fala de seus pais...



**Figura 10:** seus avôs...



**Figura 11:** e sua infância com os avôs – foto de Valentina quando criança



**Figura 12:** Volta para Valentina, desta vez falando de seus pais como exemplo de determinação e idealismo



**Figura 13:** Novamente a foto dos pais desta vez mais aproximada para perceber mais seus rostos



**Figura 14:** O avô em close



**Figura 15:** Mantendo o mesmo plano a câmera se desloca lateralmente...



**Figura 16:** até se deter em um *close* do rosto da avó



**Figura 17:** Plano medio de Valentina e seu filho



**Figura 18:** *Close* da mesma composição



## 4 Memória encenada

O tom nostálgico marca todo o filme, com seus longos planos gerais do imenso deserto, os detalhes dos espaços interiores e a imensidão do cosmos. Um trânsito constante do macro para o micro. Esse ritmo é reforçado também pelo tom de voz pausado e lento de Patrício Guzmán diretor/narrador/personagem do filme. Na sequência analisada isso não foi diferente. Estruturada quase que inteiramente em planos fixos e cortes bem marcados, ela apresenta tomadas longas, com poucos cortes e apenas um movimento de câmera que é feito quando os avôs de Valentina, sentados, são enquadrados em *close* (Figuras 14, 15 e 16). Nas demais predominam os planos fixos em enquadramentos bastante aproximados que vão do *close* ao plano americano, sendo a primeira a única sequência de tomadas em plano mais geral (Figuras 1 a 18).

A sequência começa com o narrador apresentando-nos Valentina e oferecendo-nos uma ideia do que é sua vida e sua experiência como filha de prisioneiros-desaparecidos; história que ela passará a nos contar. O narrador/cineasta reforça nesse ponto seu papel de guia da construção narrativa, que adquire em suas intervenções um forte caráter de relato pessoal.

Em seguida ouvimos Valentina. Primeiro sua voz; depois seu rosto enquadrado em  $\frac{3}{4}$  sem nos olhar, pois está conversando com alguém atrás das lentes que a enquadram (Figura 4). Sua voz é

pausada e calma, não se altera em picos de maior emoção, mesmo com o relato triste da prisão dos pais e da difícil decisão dos avôs que a criaram. Sua voz é a que se ouve na maior parte da sequência e sua imagem, nesse mesmo enquadramento voltará outras vezes (Figuras 6, 8, 12).

Os avôs são os terceiros personagens apresentados. Eles não falam, apenas olham fixamente para a câmera (Figuras 3, 5 e 14 a 16), que os enquadra durante vários segundos, como em uma fotografia. Os dois olham para a lente e para nós, sem se mover ou alterar suas feições. Observamos apenas o piscar de seus olhos e os movimentos coordenados de sua respiração. Enquanto os vemos imóveis, essa imobilidade contrasta com o relato que Valentina nos faz sobre eles e sobre sua coragem em salvar a neta dos militares e em enfrentar as ameaças sofridas durante as horas em que estiveram detidos. Eles são uma fotografia viva, um registro vivo da história e carregam a memória de sua neta em si. E assim são postos em cena.

Voltando à primeira parte da cena, a única enquadrada em um plano mais aberto, Valentina está de costas para a câmera, ocupando o centro do quadro, trabalhando em frente a um computador. O cômodo é grande, com uma janela ao fundo e nele há vários objetos espalhados: papéis, livros, computadores (Figura 1). Um corte nos apresenta uma imagem bem aproximada de Valentina a trabalhar, focando nos mapas estelares que a astrônoma observa no computador (Figura

2). Logo depois temos a imagem fixa dos avôs, sentados em um sofá, aparentemente na sala de sua casa. Atrás deles vemos uma janela grande (Figura 3). Por fim vemos Valentina em plano médio (Figura 4) sentada em um sofá com seu bebê nos braços (Figuras 17 e 18).

Apesar de não nos dar detalhes desse cenário, podemos inferir que as imagens transcorrem em um ambiente doméstico, o que corrobora para nossa percepção de que Guzmán procura imprimir em sua construção narrativa uma ideia de proximidade entre quem filma e quem é filmado. É este aspecto que dá a tônica da sequência, a escala de planos escolhida vem assim como mais um elemento para reforçar a tentativa de proximidade, de penetração em um ambiente doméstico, em um relato familiar, que a cena procura elaborar.

Vemos aqui o trânsito da narrativa pessoal de Valentina, para seu objeto de estudos, a astronomia, em um relato em que ela procura relativizar sua dor ao colocar-se em perspectiva com uma noção maior de universo. A personagem dá a essa dor, a esse sentimento de perda, uma dimensão mais ampla. As imagens do cosmos que também se observam nesta sequência nos trazem essa tentativa de projeção da dor, colocada em elemento da *mise-en-scène*.

O vazio do espaço é o mesmo vazio da ausência dos desaparecidos, as associações entre o universo estelar da astronomia e a tentativa de

superar o trauma da violência do golpe militar parecem convergir nesta sequência, não apenas na fala de Valentina, mas na própria construção narrativa, nos ambientes de cena que são dados a ver no recorte aqui abordado.

A maioria das tomadas que compõe essa sequência é de planos relativamente aproximados como indicado acima. E assim temos o enquadramento em primeiro plano de Valentina, nos momentos em que ela aparece contando sua história e depois enquanto carrega seu bebê, e os planos fechados dos rostos dos avôs que olham fixamente para a câmera. A proximidade dá a tônica da sequência, a escala de planos escolhida vem assim como mais um elemento para reforçar esse aspecto de penetração em um ambiente doméstico e de ênfase em um relato familiar que a cena procura imprimir.

Há aqui também um paralelo entre as imagens abertas do deserto – também observadas em outros momentos do filme, e mesmo nessa sequência quando nos são apresentadas imagens do espaço estelar – e as imagens aproximadas dos personagens, reforçando assim essa passagem do macro para o micro, da vida terrena para o cosmos e do passado para o tempo presente.

## 5 Reflexões finais

Jesús Martín-Barbero propõe que ao analisar produtos audiovisuais o pesquisador não deve “ver”, mas sim “ler” suas imagens: a leitura implicaria em uma observação mais ampla do

objeto em questão, já que pressupõe a necessidade de tratar esse objeto como um texto, que deve ser interpretado e não apenas visto.

Dessa forma, ao ler *Nostalgia de la luz* tendo como chave para essa leitura a análise estilística operacionalizada através da atuação dos atores, dos cenários e dos enquadramentos, conseguimos identificar elementos importantes da construção do que podemos chamar de uma identidade andina, expressos, impressos, na forma em que os homens e mulheres são postos em cena. Nomeadamente identificamos:

- ritmo lento da narrativa que nos expressa a nostalgia, talvez o traço mais marcante dos sujeitos que nosso filme põe em cena;
- predominância de cenas individuais nas quais os personagens referem-se a uma coletividade, seja família ou amigos;
- escalas de planos em que os rostos dos sujeitos, seus corpos, ocupam a maior parte do quadro o que nos dá a ideia de uma narrativa pessoal, quase familiar;
- o intercalar de planos aproximados e gerais nos reforçando a ideia de encaixes, de busca por completar ou estruturar uma grande narrativa, uma grande busca, metáfora da constante construção da própria identidade do homem andino;
- a presença de uma câmera que se move pelos espaços, sejam em longos planos sequência ou em recortes, fragmentos, detalhes desses espaços.

*Nostalgia de la luz* é um filme feito de camadas, como uma espécie de “capas de história” que nos falam tanto Guzmán quanto um dos astrônomos entrevistado no filme. As camadas de história do deserto, que conserva os restos de civilizações antigas, de mineiros do século XIX e dos mortos da ditadura de Pinochet, são associadas às camadas de terra dos estudos geológicos e às diferentes galáxias do cosmos. Quanto mais fundo, mais antigo, quanto mais antigo mais misterioso e mais distante. As camadas são também as diferentes buscas, as diferentes histórias de relação com o passado dos grupos de personagens: mulheres, presos políticos, filhos de desaparecidos, astrônomos, arqueólogos e o próprio cineasta.

Um filme cuja encenação nos pontua essa dimensão nostálgica ao trazer imagens próximas ao lado de planos gerais, ambientes domésticos e a imensidão do deserto e do cosmos, uma câmera fixa nos sujeitos imóveis enquanto esses ou o narrador falam de suas ações no passado. Um filme palimpséstico, em que camadas de sentido, de temporalidades, de discursos históricos, de relatos pessoais e oficiais, de sentimentos e nostalgias são sobrepostos e colocados em cena. Um palimpsesto como a própria formação das identidades dos homens encenados.

A ação de rememorar, de passear pelo “álbum de fotografias”, tão recorrente no cinema de Guzmán, em filmes como *Memoria Obstinada* e *Salvador Allende* e de modo particular em *Nostalgia de la luz*, é vista de forma marcante na sequência

que procuramos aqui apresentar. A narrativa é pessoal, o sujeito cineasta, sujeito latino/chileno não se nega em cena; ele se coloca como interlocutor de seu personagem, de seu semelhante; de Valentina que, chilena como ele, e como tantos outros, é portadora das marcas do violento passado da ditadura de Pinochet. Os sujeitos, o diretor com sua voz, Valentina com seu relato e seus avôs com sua imagem, no entanto, não são postos em cena em uma narrativa puramente subjetiva, eles se colocam dentro de uma realidade que é a realidade de toda uma geração. Ao vê-los e ouvi-los lembramos de que seu relato poderia ser o de alguma outra família chilena e de nós mesmos, sujeitos latino-americanos com as feridas ainda abertas de um nebuloso passado recente.

Retomando os elementos, os operadores propostos: cenários, atuação dos atores e enquadramentos pudemos observar que esses três componentes do estilo nos guiaram para um ponto comum da construção narrativa, para a impressão que a cena procurava trazer: a tentativa de nos aproximar de um povo chileno marcado pela ditadura militar em sua obstinada ação de rememorar um passado doloroso. Proximidade dos atores e dos acontecimentos: uma narrativa que tenta nos familiarizar, nos tornar próximos até do que houver de mais remoto para, assim, nos fazer capazes de entender o presente e de construir novas narrativas de futuro.

O trânsito entre diferentes temporalidades, o efêmero presente, o futuro de esperança e o

passado apagado que se procura desempoeirar: Imagens que nos apontam para uma tentativa de trazer para próximo dos personagens, mas que nos convidam também a colocá-los em perspectiva, ao lado de um todo mais amplo. A tentativa é de nos aproximar dessa família, em que Valentina nos conta sua história como se nós fizéssemos uma visita a sua casa, compartilhando suas lembranças da infância, expondo sua visão de futuro e mostrando-nos fotografias de seu álbum.

Ao observar a posta em cena que o realizador nos apresentou na sequência escolhida procuramos não apontar produtos midiáticos como meros exemplos de uma teoria da cultura dada de antemão. Compartilhamos das ideias de Jesús Martín-Barbero e Bordwell, no que se refere à importância de observar também as práticas, os produtos, reconhecendo sua centralidade no processo comunicativo. A cultura marca e atravessa os indivíduos, porém são eles, atravessados por esses múltiplos referentes culturais, os que de fato constroem seus discursos de mundo. E através de suas práticas, de sua posta em cena como sujeitos, pertencentes a uma cultura, percebemos traços marcantes de sua identidade de sujeitos chilenos e latino-americanos, identidade construída pela bricolagem de diversos fragmentos, as culturas híbridas de que nos fala Néstor García Canclini (2000).

A análise da sequência em que Valentina nos conta sua experiência de viver com a ausência

dos pais, ausência nunca explicada e que, como a ausência de tantas outras vítimas da ditadura, parece ter sido esquecida pelas fontes oficiais da história, nos leva a concluir que o traço mais marcante dos sujeitos encenados em *Nostalgia de la luz* é precisamente a busca, a necessidade de rememoração, a procura constante por algo que de alguma forma lhes foi tirado, e que implica invariavelmente em se voltar para o passado. Um constante espírito de luta e necessidade de reinventar, de encontrar seu passado, os traços de sua identidade e que podemos encontrar na forma de colocar seus personagens e a si mesmo em cena, que o realizador utiliza em sua construção narrativa.

Identities construídas, pela delicada superposição de diferentes elementos simbólicos e valores culturais. Assim são encenados esses sujeitos. Complexos, com coragem de se voltar para si e, ao mesmo tempo, de se colocar em perspectiva frente a sua própria natureza de indivíduos – o eu e o cosmos –, sujeitos com grande vontade de valorizar, mas também de renovar tradições. As identidades postas em cena se constroem e legitimam em sua própria busca, sempre se resignificando ao olhar para o passado que renova, constrói e liberta. Stuart Hall (1996) aponta que a construção de identidades diz tanto de uma questão de “ser” quanto de “tornar-se”. Ao afirmar uma identidade, os indivíduos estariam, também, reconstruindo um passado comum, um conjunto de valores partilhados por essa comunidade imaginada. Reconstituir, trazer o

passado para o tempo presente, é um movimento crucial, talvez o centro de *Nostalgia de la luz*. Uma presentificação do passado, um passado que, por sua vez, supera o tempo presente, um passado no futuro como podemos observar em nossas sequências de análise.

A partir da sequência apresentada começamos a observar alguns traços da identidade chilena de forma mais clara, a nostalgia, a busca incessante pelo passado e a necessidade de recontar sua história. A identidade do homem chileno é posta em cena em *Nostalgia de la luz*. O filme nos mostra sujeitos pertencentes a uma sociedade em que a formação das identidades se dá pela interpelação ao passado, ao território, ao discurso oficial acerca do recente passado da ditadura. Várias outras sequências carregam esse traço de forma marcante: são as mulheres “cavando” o passado com as pás nas mãos, os astrônomos com os telescópios, os arqueólogos interpretando os costumes e hábitos de civilizações antigas pelos vestígios deixados, os sobreviventes nos transmitindo a história por sua memória. Em sua construção narrativa Guzmán traça uma sociedade que se estrutura pela falta de coesão, pelo não pertencimento, pela insistência em se voltar ao passado mesmo que as estruturas de Estado incentivem o movimento contrário.

Vimos na tela sujeitos dispostos a olhar para seu passado em busca de superar as marcas por esse deixadas. Marcas em seu corpo, em sua mente e em suas famílias. A presença constante

da ausência. Ausência de respostas para as perguntas: onde está? O que foi feito dele? Um dia será possível responder a essas perguntas? Como na fala do astrônomo, em outra passagem do filme, “para quem procura por alguém no deserto, o Atacama é do tamanho do universo”.

## Referências

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

GRACIA CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 1998.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-75, 1996.

MARTÍN-BARBERO, J. Projetos de modernidade na América Latina. In: DOMINGUES, J. M. (Org.). **América Latina hoje**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

NOSTALGIA de la Luz. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Antonio Ballestrazzi, Jutta Krug, Meike Martens, Fernando Osorio, Verónica Rosselot, Renate Sachse e Cristóbal Vicente. Intérpretes: Gaspar Galaz, Lautaro Núñez, Luís Henríquez, Miguel, Victor González, Vicky Saaveda, Violeta Berrios, George Preston, Valentina Rodríguez. Roteiro: Patricio Guzmán. Música: Miguel Miranda, José Miguel Tobar. Chile/França/Alemanha: Icarus Films, 2010. 1 DVD (90 min), widescreen, cor.

PENAFRIA, M. **O documentarismo do cinema**. Disponível em <<http://www.bocc.uff.br>> Acesso em: 10 out. de 2012.

## The stylistic analysis methodology: possible textures between style and identity in the film *Nostalgia de la luz*

### Abstract

We propose to develop a methodology articulating contemporary cultural studies with the principles of stylistic analyses, as developed by David Bordwell, aiming at identifying the elements of the identity of the Chilean man as putted on screen in documentary *Nostalgia de la Luz* (Chile, France, Germany, 2010) by Patricio Guzmán. Based on three analytical operators performance of the actors, Sceneries and framing –, we will try to identify the links that can be established between the Chilean man on the screen and the studies about the Latin-American identity undertaken by authors such as Jesús Martín-Barbero and Néstor García Canclini. Following that path, we will strive to promote a production-culture dialogue avoiding to consider the products of the media as mere examples a theory given beforehand.

### Keywords

Stylistic analysis. Style. Chilean identity. Nostalgia. Documentary.

## La Metodología de análisis estilístico: tesituras posibles entre estilo e identidad en la película *Nostalgia de la luz*

### Resumen

Proponemos desarrollar una metodología que articula estudios contemporáneos de cultura y los principios del análisis estilístico, como la realizada por David Bordwell, con miras a trazar marcas de identidad del hombre chileno puestas en escena en el documental *Nostalgia de la luz* (Chile, Francia, Alemania, 2010) de Patricio Guzmán. A partir de tres operadores analíticos, actuación de los actores, escenarios y encuadres – buscaremos identificar las posibles ilaciones entre el hombre chileno puesto en escena y los estudios acerca de identidad latinoamericana emprendidos por autores como Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini. Por ese camino, nuestro esfuerzo será para promover un diálogo obra-cultura evitando señalar los productos mediáticos como meros ejemplos de una teoría dada de antemano.

### Palabras-Clave

Análisis estilístico. Estilo. Identidad chilena. Nostalgia. Documental.

## Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.17, n.1, jan./abr., 2014.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

### CONSELHO EDITORIAL

**Afonso Albuquerque**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Alberto Carlos Augusto Klein**, Universidade Estadual de Londrina, Brasil  
**Alex Fernando Teixeira Primo**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Ana Carolina Damboriarena Escosteguy**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Ana Gruszynski**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Ana Sílvia Lopes Davi Médola**, Universidade Estadual Paulista, Brasil  
**André Luiz Martins Lemos**, Universidade Federal da Bahia, Brasil  
**Ângela Freire Prystion**, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
**Antônio Fausto Neto**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Antonio Carlos Hohlfeldt**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Antonio Roberto Chiachiri Filho**, Faculdade Cásper Líbero, Brasil  
**Arlindo Ribeiro Machado**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Arthur Autran Franco de Sá Neto**, Universidade Federal de São Carlos, Brasil  
**Benjamim Picado**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**César Geraldo Guimarães**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Cristiane Freitas Gutfreind**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Denilson Lopes**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Denize Correa Araujo**, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil  
**Edilson Cazeloto**, Universidade Paulista, Brasil  
**Eduardo Vicente**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Eneus Trindade**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Erick Felinto de Oliveira**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
**Florence Dravet**, Universidade Católica de Brasília, Brasil  
**Gelson Santana**, Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil  
**Gilson Vieira Monteiro**, Universidade Federal do Amazonas, Brasil  
**Gislene da Silva**, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
**Guillermo Orozco Gómez**, Universidad de Guadalajara  
**Gustavo Daudt Fischer**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Hector Ospina**, Universidad de Manizales, Colômbia  
**Herom Vargas**, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil  
**Ieda Tucherman**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Inês Vitorino**, Universidade Federal do Ceará, Brasil  
**Janice Caiafa**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Jay David Bolter**, Georgia Institute of Technology  
**Jeder Silveira Janotti Junior**, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
**João Freire Filho**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**John DH Downing**, University of Texas at Austin, Estados Unidos

**José Afonso da Silva Junior**, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
**José Carlos Rodrigues**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**José Luiz Aídar Prado**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil  
**José Luiz Warren Jardim Gomes Braga**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Juremir Machado da Silva**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Laan Mendes Barros**, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil  
**Lance Strate**, Fordham University, USA, Estados Unidos  
**Lorraine Leu**, University of Bristol, Grã-Bretanha  
**Lucia Leão**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil  
**Luciana Panke**, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
**Luiz Claudio Martino**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Malena Segura Contrera**, Universidade Paulista, Brasil  
**Márcio de Vasconcellos Serelle**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil  
**Maria Aparecida Baccaga**, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil  
**Maria das Graças Pinto Coelho**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil  
**Maria Immacolata Vassallo de Lopes**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Maria Luiza Martins de Mendonça**, Universidade Federal de Goiás, Brasil  
**Mauro de Souza Ventura**, Universidade Estadual Paulista, Brasil  
**Mauro Pereira Porto**, Tulane University, Estados Unidos  
**Nilda Aparecida Jacks**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Paulo Roberto Gibaldi Vaz**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Potiguara Mendes Silveira Jr**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil  
**Renato Cordeiro Gomes**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**Robert K Logan**, University of Toronto, Canadá  
**Ronaldo George Helal**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
**Rosana de Lima Soares**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Rose Melo Rocha**, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil  
**Rossana Reguillo**, Instituto de Estudios Superiores del Occidente, Mexico  
**Rousiley Celi Moreira Maia**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Sebastião Carlos de Moraes Squirra**, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil  
**Sebastião Guilherme Albano da Costa**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil  
**Simone Maria Andrade Pereira de Sá**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Tiago Quiroga Fausto Neto**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Suzete Venturelli**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Valerio Fuenzalida Fernández**, Puc-Chile, Chile  
**Veneza Mayora Ronsini**, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil  
**Vera Regina Veiga França**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

22/22

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014.

### COMISSÃO EDITORIAL

**Cristiane Freitas Gutfreind** | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Irene Machado** | Universidade de São Paulo, Brasil  
**Jorge Cardoso Filho** | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil  
 / Universidade Federal da Bahia, Brasil

### CONSULTORES AD HOC

**Adriana Amaral**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Alexandre Rocha da Silva**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Arthur Ituassu**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**Bruno Souza Leal**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Elizabeth Bastos Duarte**, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil  
**Francisco Paulo Jamil Marques**, Universidade Federal do Ceará, Brasil  
**Maurício Lissovsky**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Suzana Kilpp**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Vander Casaqui**, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Susane Barros

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

### COMPÓS | [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

**Eduardo Morettin**

Universidade de São Paulo, Brasil

eduardomoretin@usp.br

Vice-presidente

**Inês Vitorino**

Universidade Federal do Ceará, Brasil

ines@ufc.br

Secretária-Geral

**Gislene da Silva**

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

gilenedasilva@gmail.com