

Artigo

Autoria no cinema e análise fílmica: Uma aproximação metodológica

Ana Camila de Souza Esteves*

Resumo

Este artigo propõe uma aproximação metodológica entre a noção de autoria no cinema e análise fílmica, para estabelecer um caminho de análise de filmes que considere as premissas da *politique des auteurs*, e seja mais criteriosa ao identificar como os filmes se dirigem ao seu público. Deste modo, o artigo pretende lançar um olhar mais cuidadoso sobre a *politique*, a fim de unir suas premissas a uma abordagem metodológica.

Palavras-chave

cinema; autoria; *politique des auteurs*; análise fílmica, poética do filme.;

Abstract

This paper proposes a methodological approach between the notion of authorship in cinema and film analysis in an attempt to establish a way to analyze movies that takes into account the assumptions of the *politique des auteurs*, but it is more judicious to identify ways in which films are addressed to their audience. Thus, this article raises a closer look at the *politique des auteurs*, to join its premises to a methodological approach.

Keywords

cinema; authorship; *politique des auteurs*, film analysis, movie poetic.;

* Mestranda em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA

A política dos autores

A chamada *politique des auteurs* foi uma linha inaugurada nos anos de 1950, através de artigos publicados principalmente na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, de autoria de jovens críticos – que na década seguinte viriam a se tornar cineastas: François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre outros, grupo apelidado, por André Bazin, de Jovens Turcos¹. A *politique* entendia que um cineasta é considerado autor quando a sua obra apresenta, pelo menos, duas características, a saber: a) a evidência do envolvimento do diretor com todos os processos de produção e criação do filme e b) uma temática pessoal, um estilo facilmente reconhecido através da escolha dos temas abordados (AUMONT; MARIE, 1990, p. 41). Ou como tentou precisar Bernardet (1994, p. 23), trata-se de um modo de fazer cinema com base em três traços: 1) o autor como realizador, sendo, em geral, ele o roteirista que depois passa à execução do filme; 2) três funções para uma só pessoa: roteirista, diretor e produtor; 3) a expressão pessoal: o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador. Enfim, que o cineasta autor seria aquele que expressa o que tem dentro dele, que se envolve em todas as fases de produção do seu filme, não sendo somente um homem fazendo um trabalho que lhe foi encomendado.

Quando François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, entre outros, publicaram seus primeiros textos criticando o cinema francês “comercial” da época e enaltecendo o cinema americano, a ideia de “cinema de autor” foi instaurada. A *politique* tinha como premissa a análise da obra (e não apenas filmes isolados) de cineastas considerados “autores”, a fim de provar que eles possuíam uma “assinatura”, uma marca estilística que revelava a sua personalidade, provar que tais cineastas não eram apenas técnicos que executavam filmes quaisquer, mas verdadeiros artistas que imprimiam nos seus trabalhos o seu modo de ver o mundo. E, claro, provando tais características, o cineasta se tornava “autor”, como os consagrados autores da literatura.

O crítico de cinema americano Andrew Sarris foi o responsável por levar a noção de autoria da *politique* para os Estados Unidos. Referindo-se ao manifesto como *auteurism*, Sarris, em seu artigo *Notes on the author theory in 1962*, atualizou a *politique* aplicando seus pressupostos à própria noção de cinema de produtor, a qual estava habituado a ver em seu país. Para ele, a relação entre produtor e diretor, no que concernia à autoria, era uma relação de tensão que participava do processo de criação do diretor de forma direta e relevante, sendo, inclusive, essencial para que o que chamou de “*interior meaning*”² do filme ou da obra tomasse forma. Sarris ampliou de forma bastante sistemática a *politique des auteurs* e foi responsável por literalmente traduzir uma das abordagens mais polêmicas do manifesto francês.

1 O apelido faz referência aos Jovens Turcos, grupo de ideologia liberal que, em 1908, tomou o poder em Istambul, na intenção de acabar com o império otomano.

2 *Interior meaning* ou “significado interior” é o modo que Sarris chama a consistência de temas e modo de tratá-los que, para ele, deve existir na obra de um cineasta autor.

Directors, even auteurs, do not always run true to form, and the critic can never assume that a bad director will always make a bad film. No, not always, but almost always, and that is the point. What is a bad director, but a director who has made many bad films? What is the problem then? Simply this: the badness of a director is not necessarily considered the badness of a film. (SARRIS, [1962] 1988, p. 63)³

Num artigo de 1963, intitulado *Toward a theory of film history*, Sarris apresenta mais algumas noções de autoria no cinema, e chama a atenção o fato de não mais considerar a *politique* como uma teoria, mas mais como uma atitude, uma tábua de valores no sentido de estabelecer obras de cinema como documentos autobiográficos ([1963]1988). Ainda assim, Sarris insiste na ideia de estilo como não só a característica mais importante do *auteurism*, mas do cinema em geral. “The art of the cinema is the art of an attitude, the style of a gesture. It’s not so much *what* as *how*. (...) The whole point of a meaningful style is that it unifies the *what* and the *how* into a personal statement.”⁴ (SARRIS, [1963]1988, p.66, grifo do autor).

Limitações e contradições

A *politique des auteurs* teve ampla aceitação entre críticos de vários países, sendo legitimação argumentativa de resenhas, críticas, artigos e ensaios sobre as mais diversas obras dos mais diversos diretores de qualquer país do mundo. Isso se deu principalmente pelo fato de a *politique* considerar objeto de análise não apenas um filme, mas o conjunto da obra de um cineasta, sendo somente assim possível a avaliação do universo fílmico de um diretor. Desse modo, saber-se-ia se o cineasta é “autor”, ou seja, um artista que, em toda sua obra, mantém uma constante estilística facilmente reconhecida, principalmente a partir de suas referências pessoais – traços que os Jovens Turcos consideravam superiores, dignos de mais qualidade. Não apenas os críticos cinematográficos adotaram a *politique des auteurs* como um caminho para crítica de filmes, mas também os pesquisadores de cinema e o próprio público, que passou a ser admirador e afeito a cinematografias autorais, por considerá-las mais consistentes e artisticamente relevantes.

Demasiado preocupados em louvar determinados cineastas que faziam parte do que Bernardet (1994) chamou de “olimpico”, críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer foram intensamente criticados por fazerem um esforço muito grande para provar que os seus diretores preferidos eram autores. O posicionamento mais criticado por parte dos avessos à *politique* era o fato de, em geral, os Jovens Turcos se recusarem a considerar filmes de cineastas não-autores como bons. Truffaut chegou a afirmar que o pior filme de um bom cineasta autor é melhor que o melhor filme de um não-autor.

É possível que um cineasta medíocre bem mediano consiga fazer um filme de sucesso de tempos em tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um

3 Diretores, mesmo os autores, nem sempre fazem o que se espera deles, e a crítica nunca pode supor que um diretor ruim fará sempre um filme ruim. Não, nem sempre, mas quase sempre, e é essa a questão. O que é um diretor ruim senão um diretor que fez muitos filmes ruins? Qual é o problema, então? Simplesmente este: a ruindade de um diretor não é necessariamente considerada a ruindade de um filme. (tradução nossa)

4 A arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto o *que* como o *como*. (...) A grande questão de um estilo significante é que ele une o *que* e o *como* numa expressão pessoal.

equivoco de Renoir, se é que é possível Jean Renoir se equivocar num filme. ([1957] 2005, p.296)

André Bazin, apesar de ter sido por muitos anos o editor da *Cahiers*, teve divergências com os seus críticos e foi um dos principais contestadores da *politique*. Bazin reconhecia os méritos desta, mas dedicou todo um artigo a explicar com detalhes a importância da abordagem proposta pelos Jovens Turcos e também os seus problemas e contradições. Bazin aponta que o problema da *politique* é assumir que um filme de determinado diretor é bom apenas porque é desse diretor. Para o autor, o “culto estético à personalidade” ([1957] 2003) pode ser um perigo. Sua divergência com o pensamento da *politique* se dá principalmente na esfera das relações entre autor e tema. Para eles, o próprio autor era o seu mais importante tema e, seja qual for a história que se conte, é a mesma história que se está contando sempre, “es siempre la misma mirada, el mismo juicio moral vertidos sobre los personajes”⁵ (BAZIN *apud* BAECQUE, 2003, p. 101). Essa visão limitadora chamou a atenção de Bazin por haver compreendido que o “culto estético à personalidade” representava um perigo na atividade crítica. Louvar certos diretores do “olimpico”, mesmo quando esses faziam filmes menores, ou rejeitar bons filmes porque não foram dirigidos por alguém que, até aquela data, não tinha feito nada “admirável”, era algo que não incomodava apenas a Bazin, mas a muitos críticos e pesquisadores de cinema das décadas posteriores.

A predileção pelo cinema americano também foi um dos aspectos da *politique* bastante criticados. Numa mesa redonda proposta por alguns críticos e pesquisadores de cinema, publicada na *Cahiers du Cinéma* em 1965⁶, a questão do produtor no cinema americano foi colocada em pauta de modo bastante enfático. Para os presentes no debate, os Jovens Turcos pareciam ignorar que os diretores americanos os quais louvavam também eram submetidos às condições do sistema de produção. A relação de criação dentro dessas condições não era abordada pelos críticos da *Cahiers*, mais preocupados em analisar a obra de determinados diretores a fim de conferir-lhes valor e atribuir-lhes respeito. Segundo os presentes na mesa, visivelmente preocupados em recuperar o “valor perdido” do cinema europeu, o cinema norte-americano era ruim e os diretores usados como exemplo pelos críticos da *Cahiers* nada mais eram que exceções à regra.

Cada gran cineasta norteamericano es una excepción que contradice incluso las excepciones. En cuanto a la norma del cine norteamericano, a su grupo, está compuesta por películas de productores en las cuales, como por milagro (y es ese milagro lo que fascina a todo cinéfilo), se abre de vez en cuando camino una parcela de expresión personal del realizador del filme. (FIESCHI et al., [1965] 2003, p. 121)⁷

Outra crítica comum à *politique des auteurs* era o fato de haver uma predileção pelos temas dos filmes em vez de analisá-los por suas características essencialmente cinematográficas. Como

5 É sempre o mesmo olhar, sempre o mesmo juízo moral vertidos sobre os personagens. (Todas as traduções deste artigo são de responsabilidade da autora.)

6 FIESCHI, Jean-André [et al.]. *Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda.* In BAECQUE, Antoine de (org). **La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos.** Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.

7 Cada grande cineasta norte-americano é uma exceção que contradiz inclusive as exceções. No que diz respeito ao padrão de filme americano, é composto por filmes de produtores, nos quais, como se por um milagre (e este milagre é o que fascina cada cinéfilo), surge uma parcela de expressão pessoal do diretor do filme.

já havia apontado Bernardet (1994), a contradição que havia nos pressupostos da *politique* acerca das relações entre literatura e cinema na abordagem da autoria era bastante polêmica. Se por um lado os Jovens Turcos demandavam dos cineastas autores uma libertação das referências literárias, por outro não faziam mais que esperar do cinema uma abordagem tão “eficiente” e “estabelecida” como a literatura. Desse modo, a ideia de *mise en scène* tinha um lugar importante no discurso da *politique*, mas, na prática, o que mais importava era o tema e a relação deste com a personalidade do diretor.

Las pequeñas ideas de la puesta en escena, tal y como las definía Truffaut, y la trascendencia del tema a través de la mirada del cineasta, ya no nos bastan para satisfacernos. El tema se desvanece antes que los artifices que le otorgan su valor. (FIESCHI et al., [1965], 2003, p. 121)⁸

Por todos esses motivos, a *politique des auteurs* acabou funcionando apenas como um tipo de abordagem que abriu os olhos dos críticos e cinéfilos sobre um tipo de cinema possível de ser feito em meio a produções muitas vezes desprovidas de qualidade cinematográfica – filmes que apenas contam histórias, mas que não exploram as possibilidades da linguagem do cinema. Uma das premissas da *politique* era uma desvalorização do enredo, no sentido de entendê-lo como um “suporte, um pretexto, um cabide de outra coisa que não ele, e é essa outra coisa que importa” (BERNARDET, 1994, p. 30).

Como se pode notar, apesar de os críticos da *Cahiers du Cinéma* terem cometido alguns exageros, estabelecendo regras que não permitiam exceções e negando qualquer contradição, mas não se pode ignorar a importância da *politique des auteurs* como uma visão sistemática da autoria aplicada ao cinema. Ainda assim, a *politique* não é – nem jamais pretendeu ser – um método de análise fílmica. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (1990), um filme é uma obra artística autônoma, logo, suscetível a engendrar um texto e permite uma análise textual. A *politique* não pode ser considerada, a partir do ponto de vista de Aumont e Marie, um modo de análise fílmica que estabelece uma teoria acerca do modo de se fazer cinema – ainda que tenha sido precisamente essa a sua intenção. Portanto, faz-se necessário a aplicação de um método rigoroso que permita verificar de que modo as marcas autorais, identificadas a partir da *politique*, se apresentam e funcionam dentro da obra em questão.

A Poética do Filme: uma proposta metodológica

A Poética do Filme, metodologia de análise fílmica desenvolvida pelo professor doutor Wilson Gomes no Laboratório de Análise Fílmica⁹, baseia-se na Poética do filósofo grego Aristóteles para construir um método de compreensão de filmes que procura identificar os artificios usados

8 As pequenas ideias da *mise en scène*, tal como as definia Truffaut, e a transcendência do tema através do olhar do cineasta, já não bastam para nos satisfazer. O tema se desvanece antes dos artifices que lhe outorgam o seu valor.

9 Grupo de pesquisa que faz parte da linha Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

em uma obra para produzir determinados efeitos no seu apreciador, e analisar de que forma esses artifícios são organizados internamente na obra na intenção de produzir estes efeitos. Este método de análise aplicado ao cinema tem suas origens no tratado de Aristóteles, que sistematizou a composição da poesia lírica como um gênero específico e chamou de poeta aquele que possuísse a técnica da arte – assumindo, assim, que ela pode ser aprendida e ensinada, o que ia de encontro à crença anterior de que a técnica era algo divino, inspirado por Deus ou pelos deuses. O conhecimento e domínio dessas regras passaram a ser imprescindíveis para a produção e avaliação da qualidade de uma obra de arte de determinado gênero – e esse é um dos pressupostos mais caros à Poética do Filme, herdado da Poética de Aristóteles.

Após fazer um panorama do que pensadores como Paul Valéry, Umberto Eco e Luigi Pareyson escreveram sobre a Poética e as noções de obra, interpretação e recepção, Gomes chegou a uma definição de poética, a saber:

Por “poética”, portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas [onde entende-se] a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado. (GOMES, 2004, p. 24)

Ao propor uma metodologia de análise fílmica, Gomes aponta algumas das principais características a ser consideradas na Poética. A primeira delas é a de que a obra deve ser pensada em função de sua destinação (2004, p. 42). Aristóteles entendia a destinação da obra como a realização dos seus efeitos e, uma vez executados esses efeitos, tinha-se uma obra. Esta deveria ser estrategicamente programada a partir de efeitos projetados, previstos e organizados de acordo com o seu gênero específico. Aristóteles acredita que para cada gênero de representação existem efeitos convenientes e apropriados, e que a função do poeta é justamente produzir esses efeitos em função do apreciador modelo de determinado gênero, previsto pela construção interna da obra. “El apreciador, por lo tanto, debe ser previsto en la producción y su ánimo debe ser conducido en el acto creador de la composición que posteriormente apreciará. El efecto es semilla plantada en la creación, que brotará solamente en la apreciación.”¹⁰ (2004, p. 42)

Desse modo, Gomes aponta um caminho de análise fílmica que entenda o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas a produzir determinados efeitos sobre o espectador. A Poética seria, então, o método através do qual o analista pode identificar, separar e relacionar os efeitos produzidos na obra e compreender de que forma eles são postos estrategicamente no filme.

10 O apreciador, portanto, deve ser previsto na produção e seu ánimo deve ser conduzido no ato criador da composição que posteriormente apreciará. O efeito é semente plantada na criação, que brotará somente na apreciação.

A Poética do Filme supõe que uma obra fílmica está composta de basicamente três dimensões: efeitos, estratégias e recursos. Cada um deles deve ser decomposto durante a análise, a fim de tentar identificar os procedimentos internos de cada uma dessas dimensões para produzir a obra e seu efeito no espectador. Os meios ou recursos expressivos dizem respeito aos materiais visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz, profundidade de campo), sonoros (trilha sonora e música), cênicos (direção de atores, cenários e figurinos, direção de arte) e narrativos (composição da história, seu argumento e sua trama, peripécias e desenlaces) da obra fílmica. Cada filme trabalha a partir de um conjunto de estratégias que vão compor o programa da obra, o que determinará se trata-se de um programa de horror, cômico, melodramático etc. A Poética aponta como uso expressivo dos recursos cinematográficos a habilidade de fazer estes recursos funcionarem dentro de uma máquina de programação de efeitos – estes que podem ser de três tipos: efeitos sensoriais, cognitivos e emocionais.

Os efeitos sensoriais se encontram, segundo Gomes (2004), na dimensão estética da apreciação fílmica, uma vez que os recursos expressivos trabalham para construir efeitos sensoriais no espectador. Os efeitos cognitivos estão na dimensão do que autor chama de composição comunicacional, quando os recursos empregados trabalham na intenção de produzir sentido, de comunicar alguma mensagem ou ideia. Já os efeitos emocionais estão na seara do que Gomes chamou de poética, nos quais todos os recursos expressivos estão direcionados para produzir efeitos emocionais ou de ânimo no espectador. Gomes faz questão de ressaltar que ainda não é capaz de responder se esses três tipos de efeitos contemplam toda a experiência fílmica, e parece não se preocupar em responder a questão, pois mais importante é entender que a partir de, pelo menos, essas três dimensões se pode pensar a apreciação fílmica e, a partir dela, colocar em prática o método de análise proposto – ainda que a Poética, como o próprio autor salienta, não esgota a questão da experiência e análise fílmica em si.

Outra ressalva que Gomes faz sobre o método é o de salientar que a composição de um filme não é simplesmente a justaposição desses tipos de efeitos, mas uma composição que sintetiza todo o material expressivo em disposição e que solicita, de acordo com o efeito que pretende imprimir no espectador, determinadas estratégias que solicitam disposições de humor específicas. Cada filme estrutura os efeitos cognitivos, emocionais e sensoriais de acordo com o programa pretendido, e que se combinam, em maior e menor grau, de acordo com o que o gênero específico solicita.

Uma aproximação entre a *politique* e a Poética

O que se propõe neste artigo é que os dispositivos oferecidos pela obra para causar determinados efeitos no espectador são justamente as marcas de autoria das quais se tem falado. Ora, se é necessário identificar os efeitos de uma obra a partir de como são utilizados seus recursos expres-

sivos, tudo em função de um programa narrativo, a *politique des auteurs* acaba por funcionar como um modo de identificação dessas características dentro da obra de um diretor, a fim de selecionar e reunir elementos que, em conjunto, mostrem que tal obra pode ser considerada autoral. Uma vez assumindo-se que um cineasta é autor, a aplicação da Poética do Filme sobre o seu conjunto de filmes trabalhará no sentido de enumerar e classificar as marcas autorais presentes na obra.

A *politique des auteurs* oferece à Poética do Filme uma espécie de atalho no momento de o analista identificar o que seriam as estratégias internas criadas pelo autor na sua obra. Uma vez identificadas as recorrências estilísticas nessa obra – ou seja, sua constante temática, o modo como usa a câmera, a trilha sonora, direção de fotografia, entre outros inúmeros recursos – identificação esta facilitada pelas premissas da *politique*, cabe ao analista aplicar a Poética do Filme para tentar explicar de que modo essas marcas de autoria funcionam internamente na obra.

Desse modo, a *politique des auteurs* serve como um complemento à Poética do Filme, já que a primeira não oferece exatamente uma metodologia, como visto anteriormente, e a segunda, além de se apresentar como método de análise, mostra-se também mais completo em termos teóricos. A Poética apresenta-se mais como uma forma de demonstrar os pressupostos da *politique*, mesmo que esta não seja uma teoria. Uma vez identificadas as marcas de autoria que se adequam ao postulado pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, será através da Poética que se explicará de que modo essas marcas de autoria são construídas internamente, e demonstrar-se-á que um cinema autoral programa suas estratégias de efeito em toda a obra de um cineasta e, naturalmente, não apenas em um filme. Além disso, a Poética ajudará a compreender que muitas das premissas da *politique des auteurs* continuam sendo bastante atuais, no que diz respeito a cineastas que, de fato, produzem uma obra pessoal e com fortes traços de estilo. Para além de determinar se cineastas autores são melhores que outros tipos de cineastas, o importante aqui é observar de que modo tais diretores interpelam estrategicamente o seu público, conferindo assim uma abordagem analítica mais precisa e consistente do ponto de vista teórico.

Essa aproximação entre a *politique* e Poética mostra-se eficiente, já que as limitações de uma encontram solução na abordagem da outra. Enquanto a *politique* está engajada em somente estabelecer juízo de valor sobre diretores específicos, a Poética vai pelo caminho inverso e ignora qualquer abordagem externa à obra, como roteiro, condições de produção e intenção do autor. Aproximar a abordagem da *politique* com a abordagem da Poética nada mais é que utilizar o que há de melhor em cada uma e propor uma aproximação que tornará coerente o esforço de encontrar marcas de autoria no cinema de um cineasta ao mesmo tempo em que se demonstra como essas marcas funcionam estrategicamente dentro da obra em questão.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Papirus, 2004
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1990.
- BAECQUE, A. de. **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona [etc.]: Paidós, 2003. (Paidós comunicación. Cine; 145)
- BAZIN, André. **O Cinema da Crueldade**, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GOMES, Wilson. *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.
- MacCABE, Colin. *The Revenge of the Author*. In: WEXMAN, V.W. (ed.) **Film and authorship**. New York: Rutgers, 2003, p 30-41.
- SARRIS, Andrew. *Notes On The Auteur Theory In 1962* in CAUGHIE, John (ed). **Theories of Authorship: A Reader**. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- _____. *Toward a theory of film history (1963)* in CAUGHIE, John (ed). **Theories of Authorship: A Reader**. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. **Os Filmes da Minha Vida**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Expediente

CoMtempo

Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero
São Paulo, v.3, n.1, jun. 2011/nov. 2011

A revista CoMtempo é uma publicação científica semestral em formato eletrônico do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade Cásper Líbero. Lançada em novembro de 2009, tem como principal finalidade divulgar a produção acadêmica inédita dos mestrandos e recém mestres de todos os Programas de Pós-graduação em Comunicação do Brasil.

Presidente da Fundação Cásper Líbero

Paulo Camarda

Diretora da Faculdade Cásper Líbero

Tereza Cristina Vitali

Vice-Diretor da Faculdade Cásper Líbero

Wellington Andrade

Coordenador da Pós-Graduação

Dimas Antônio Künsch

Editor

Walter Teixeira Lima Junior

Comissão Editorial

Carlos Costa (Faculdade Cásper Líbero) * Luis Mauro de Sá Martino (Faculdade Cásper Líbero) * Maria Goreti Frizzarini (Faculdade Cásper Líbero) * Liráucio Girardi Junior (Faculdade Cásper Líbero) * Walter Teixeira Lima Júnior (Faculdade Cásper Líbero)

Conselho Editorial

Ângela Cristina Salgueiro Marques (Universidade Federal de Minas Gerais) * Carlos Roberto da Costa (Faculdade Cásper Líbero) * José Eugenio de Oliveira Menezes (Faculdade Cásper Líbero) * Luis Mauro Sá Martino (Faculdade Cásper Líbero) * Marcia Perencin Tondato (Escola Superior de Propaganda e Marketing) * Maria Goretti Frizzarini (Faculdade Cásper Líbero) * Walter Teixeira Lima Junior (Faculdade Cásper Líbero) * Roberto Oliveira (Universidade de Marília) * Bruno Lima Rocha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) * Gerson Luiz Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) * Roberto Chiacchiri (Faculdade Cásper Líbero) * Patrícia de Melo Bandeira (Fundação Joaquim Nabuco) * Dulcília Buitoni (Faculdade Cásper Líbero) * Claudio Novaes (Faculdade Cásper Líbero) * Macelle Khouri Santos (Universidade do Estado da Bahia).

Assistente editorial

Guilherme Carvalho Santini* Renata Barranco* Tel. (11) 3170-5969 | 3170-5841 *
comtempo@facasper.com.br

Projeto Gráfico e Logotipo

Danilo Braga * Marcelo Rodrigues

Revisão de textos

Walter Teixeira Lima Junior

Editoração eletrônica

Walter Teixeira Lima Junior

Correspondência

Faculdade Cásper Líbero – Pós-graduação
Av. Paulista, 900 – 5º andar
01310-940 – São Paulo (SP) – Brasil
Tel.: (11) 3170.5969 – 3170.5875