

Espectáculo e performatividade em *Na Captura dos Friedmans*¹

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Resumo

A partir da contraposição entre vários depoimentos, a montagem de *Na Captura dos Friedmans* (2003) põe em dúvida os procedimentos utilizados pela justiça e pela mídia para criminalizar Arnold e Jesse Friedman, acusados de abuso sexual contra menores em Great Neck, EUA, em 1988. O documentário recebeu elogios da crítica justamente por valorizar a ambiguidade narrativa. No entanto, buscamos mostrar que a montagem fragmentada se alinha à ideia de espetáculo, procedimento estilístico que, do ponto de vista político, se contrapõe à abertura de sentidos e à heterogeneidade de vozes que o filme mobiliza. Também chamamos a atenção para o caráter performático de boa parte das imagens, pois ele permite que sentidos e sujeitos se desloquem de lugares preconcebidos.

Palavras-Chave

Montagem. Espectáculo. Performatividade.

1 Elogios e denúncias à montagem

No ano de seu lançamento, o filme de estreia do diretor norte-americano Andrew Jarecki, *Na Captura dos Friedmans* (2003), foi indicado ao Oscar de melhor documentário e ganhou o Grande Prêmio do Júri do *Sundance Film Festival*. Até hoje, são 18 prêmios acumulados.

A ideia inicial de Jarecki era fazer um documentário sobre o palhaço mais famoso de Nova York. À medida que foi investigando o passado de seu personagem, descobriu que David Friedman era o filho mais velho de Arnold Friedman e irmão de Jesse Friedman, esses dois últimos acusados de abuso sexual de menores em Great Neck, Long Island, EUA, em 1988. Então, o diretor decidiu resgatar essa história entrevistando alguns de seus personagens principais².

Fora as entrevistas, a narrativa de *Na Captura dos Friedmans* é constituída por uma enorme quantidade e variedade de imagens de arquivo. Entre estas, estão presentes imagens concebidas desde a sua origem para circularem publicamente,

Cristina Teixeira Vieira de Melo

| cristinateixeiravm@gmail.com
Doutora em Linguística IEL/UNICAMP. Professora do Departamento e da Pós-Graduação em Comunicação Social da UFPE.

outras que, inicialmente, teriam sua circulação restrita às investigações policiais, e ainda aquelas limitadas à esfera da vida privada dos Friedmans. Na primeira categoria, figuram materiais imagéticos das TVs norte-americanas sobre a cobertura do caso. Na segunda, as fotografias da polícia sobre a investigação. Na terceira, estão presentes não apenas os retratos e os filmes de família dos Friedmans – com as tradicionais imagens de festas de aniversário, eventos comemorativos e registro de férias – como também, para espanto do espectador, as gravações em áudio de Jesse e o videodiário de David dos desentendimentos e acusações mútuas da família ocorridos durante o período de averiguação e julgamento do suposto crime.

Ao filmar os momentos de sofrimento, tristeza e dor vividos por si próprio, por seus pais e irmãos, David produziu uma espécie de crônica audiovisual da crise que se abateu sobre o clã. Seu videodiário funciona na direção oposta dos tradicionais filmes de família, local de memória que geralmente opera como *locus* de felicidade e alegria.

Na Captura dos Friedmans é, portanto, construído a partir de entrevistas e imagens

de arquivo. Como afirmam diversos autores, o procedimento que caracteriza os filmes de arquivo é a montagem.

Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Isoladas as imagens dizem muito pouco sobre a história e a memória; são frágeis, inexatas, confusas; revelam e enganam, são, de fato, insuficientes para desvendar o passado. É preciso, justamente, trabalhá-las “do interior”, descrever relações, estabelecer séries, imaginar, pensar, interrogar, desmontá-las e remontá-las, relacionando-as a outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias. (LINS *et al*, 2011, p.56)

Na maior parte das vezes, a montagem de *Na Captura dos Friedmans* faz um uso conservador das imagens de arquivo, pois elas funcionam como mera ilustração daquilo que está sendo dito pelo entrevistado. Por exemplo, quando Elaine fala que os Friedmans eram “uma boa família de classe média, com estudo”, são exibidas fotografias de toda a família reunida (pai, mãe e filhos) posando harmoniosamente para a câmera. Quando o promotor público Joseph Onorato diz que no dia da prisão de Arnold, quando David chegou em casa, todos puderam saber que ele trabalhava

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no XIII Encontro Anual da Socine, realizado em São Paulo no ano de 2009. Agradeço aos professores Laécio Ricardo Aquino e Cid Vasconcelos a leitura generosa e as sugestões feitas que muito ampliaram a análise aqui empreendida.

2 Ao todo, são 18 entrevistados: Elaine Friedman, mulher de Arnold Friedman; David e Jesse Friedman, respectivamente, o filho mais velho e o mais novo de Arnold; Howard Friedman, irmão de Arnold; Jack Fallin, parceiro de Howard; John McDermott, inspetor do correio que interceptou uma revista pornográfica endereçada a Arnold; três detetives da divisão de crimes sexuais: Frances Galasso, Anthony Squeglia e Lloyd Doppman; Joseph Onorato, promotor público; Scott Banks, assistente judiciário; Abbey Boklan, juíza do caso; Debbie Nathan, jornalista investigativa; Jerry Bernstein, advogado de Arnold; Peter Panaro, advogado de Jesse; Judd Maltin, melhor amigo de Jesse na escola e ex-aluno das aulas de computação de Arnold; Ron Georgalis, outro ex-aluno. Mais três ex-alunos e um pai de ex-aluno dão depoimentos, mas nenhum deles é identificado pelo nome. O filho do meio de Arnold, Seth Friedman, não quis dar entrevista.

com entretenimento infantil, aparece na tela a imagem de David vestido de palhaço durante uma apresentação de rua. Quando Elaine e Howard comentam sobre a irmã falecida de Arnold, um filme caseiro em preto e branco da irmã dançando é apresentado. Percebe-se que, nestas ocasiões, o uso que o documentário faz das imagens avizinha-se da forma como, frequentemente, a televisão opera, ou seja, aproximando todo visível ao dizível; mais do que isso, fazendo com que a função do visível reduza-se a “tornar evidente” o que se diz.

Apesar desta operação de edição relativamente simplista entre texto verbal e imagem, foi justo em função da montagem que o documentário recebeu inúmeros elogios. Segundo a crítica, através da costura sagaz dos vários depoimentos – que ora se alinhavam, ora se contrapunham, o diretor teria conseguido pôr em questão os procedimentos utilizados para culpabilizar Arnold e Jesse³, sem, com isso, inocentá-los por inteiro ou fornecer certezas com relação ao ocorrido. A pergunta “Em quem você acredita?”, presente na abertura da versão em DVD, corrobora essa avaliação e deixa claro que cabe ao espectador julgar os acontecimentos. De fato, o público chega ao final do filme sem conhecer “a verdade” sobre os fatos – sem ter acesso a uma espécie de veredicto emitido pelo diretor. Um dos méritos da película é exatamente mostrar que “a verdade” é algo difícil de se obter. Os próprios envolvidos na história

revelam-se desejosos (no entanto, incapazes) de conhecer “a verdade”. O documentário aponta para este terreno movediço das incertezas históricas e memorialísticas, das possíveis “verdades inventadas”, dos conflitos entre os diferentes pontos de vista de quem narra e, em meio a esse contexto, da dificuldade de se chegar à “verdade”, como evidenciam os depoimentos a seguir selecionados:

Eu me lembro de ter sido pressionado pelos investigadores. Num certo momento desmorenei e comecei a chorar. Quando comecei a dizer as coisas a eles, dizia a mim mesmo: “Não é verdade”. Dizia a mim mesmo: “Fale isso, pois só assim se livrará deles”. (Ex-aluno do curso de computação de Arnold)

Meus pais me mandaram para terapia. Através da hipnose lembrei-me de coisas que já tinha enterrado e pude falar sobre elas. (Ex-aluno do curso de computação de Arnold)

Peter Penero estava convencido de que meu pai havia me molestado sexualmente. E nada que eu dissesse o fazia mudar de ideia. Ele apareceu com esta estratégia. Peter Penero inventou uma história e me disse: “Se disser isso será bom pra você”. (Jesse sobre os procedimentos de seu advogado para defendê-lo)

Todos queriam que eu dissesse: “Ele não fez”. Eu não podia fazer isso. Eu dizia “Eu não sei”. E não sabia mesmo. Eles queriam que eu mentisse e dissesse “não fez”, eu acreditasse ou não. [...] Eu só queria dizer a verdade. E essa era a verdade: eu não sabia. (Elaine, sobre as dúvidas e crenças familiares a respeito do que realmente teria acontecido entre seu marido e os alunos das aulas particulares de computação)

3 O documentário mostra que os acusados foram julgados e considerados culpados essencialmente em função das revistas pornográficas encontradas na casa dos Friedmans e dos testemunhos das crianças que frequentavam as aulas de Arnold, e não a partir de evidências físicas ou de alguma prova mais concreta. Nesse contexto, o filme põe em dúvida o próprio procedimento adotado pela polícia ao entrevistar as crianças, que incluía a hipnose.

Sei que meu irmão disse que fazia coisas comigo quando era criança. Não me lembro de nada. Não tenho nenhuma recordação de estar gritando, chorando ou tentando fugir ou infeliz. (Howard, sobre a suposição de que seu irmão Arnold manteve relações sexuais com ele durante a infância)

As falas anteriores transcritas trazem à tona o eterno dilema entre mentir e dizer a verdade.

Indicam o fato de que, mesmo diante de um testemunho, situação em que se crê que aquele que testemunha falará a verdade, ao invés de mentir e enganar, essa possibilidade está sempre presente. Os depoimentos sugerem que a história construída pela justiça e pela mídia a respeito do caso Friedman é cheia de incertezas e fabulações. O que se pode concluir deste contexto, como nos ensinam vários autores, é o fato de que a memória e a história não devem ser concebidas de maneira linear e homogênea. Ao contrário, ambas são espaços de conflitos, de polêmicas, de contradiscursos e deslocamentos. No seu texto “Sobre as teses da história”, Benjamin (1985, p.224) afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”. Esta afirmação de Benjamin nos permite perceber que, no jogo entre as fantasias e a razão apaziguadora, os envolvidos no caso Friedman foram criando suas “sobrevivências”.

Observa-se que a disputa pela memória e pela verdade envolvendo as personagens do filme é acentuada pela montagem, que, aos poucos, vai mostrando as incongruências e contradições do caso

e as diferentes opiniões dos entrevistados a respeito do que ocorreu, bem como sobre a identidade “verdadeira” dos acusados. O documentário mostra como a posição que cada entrevistado ocupa/ocupou na história condiciona a opinião que tem sobre o fato e sobre quem eram Arnold e Jesse.

Nessa conjuntura, um mérito do filme é chamar a atenção para o equívoco que é tentar reduzir a identidade de uma pessoa a uma categoria única, estanque e excludente. Desta forma, o documentário opõe-se àquelas biografias que abordam a vida de alguém como se esta fosse uma sucessão coordenada de etapas e os sujeitos desempenhassem, a cada momento, apenas uma função/papel social. No caso de Arnold, por exemplo, a película mostra que é impossível reduzi-lo à figura de bom pai e professor respeitável ou a de um monstro pedófilo. O filme sugere que essas características não são necessariamente excludentes. Nesse sentido, os depoimentos dos próprios filhos sobre o pai, por vezes, se mostram nuançados:

Continuo achando que conhecia bem meu pai. Não acho que só porque havia coisas em sua vida que eram secretas ou vergonhosas significasse que o pai que eu conhecia e as coisas que sabia sobre ele não fossem verdadeiras. (Jesse)

Meu pai era muito bom, quero dizer... pode ser que não fosse o melhor pai, mas tinha estudado na Universidade de Columbia... (David)

Uma das falas finais do documentário é um diálogo ocorrido entre David e seu pai um dia

antes do julgamento de Arnold. David pergunta a Arnold: “Fale sobre sua vida pessoal?”, ao que ele responde: “É pessoal”. Trata-se de uma conversa inicialmente registrada pela câmera de David para seu videodiário. O diretor Andrew Jarecki se apropriou desta passagem e inseriu-a bem ao final do documentário. Tal posicionamento deixa entrever que, mesmo após tantas informações veiculadas no filme a respeito de Arnold, há coisas que permanecem impenetráveis.

Vale ressaltar a dupla leitura que a inserção desta fala final provoca. Ela pode sinalizar a permanência do filme no terreno da ambiguidade, indicando que uma trajetória de vida é sempre mais complexa do que qualquer perfil delineado em um filme e que, diante desta complexidade, não adianta o desejo de querer avançar mais, pois existe um limite em que as lentes não podem ou não devem alcançar. Por outro lado, para um observador menos criterioso, esta fala pode suscitar um quase-veredicto do diretor, ao ilustrar que o pai, diante da câmera familiar do filho, insiste em manter sigilos, segredos, suscitando a velha blague de que “quem não deve não teme” – em outros termos, ao se esquivar da pergunta, é como se a montagem sugerisse que Arnold pode estar devendo.

Apesar desta possível segunda leitura situar Arnold no terreno da culpa, é indiscutível que a montagem de Jarecki corrobora a tese de que é impossível se olhar a história e a memória de forma transparente, linear. Mais uma vez, cabe lembrar o que diz Benjamin (1985, p.229): “a

história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Isso fica evidente em *Na Captura dos Friedmans*, que se coloca como contraponto a maior parte das narrativas midiáticas que, por sua vez, costumam enquadrar fatos e pessoas, investindo em sínteses ou em relatos parciais, amparados em relações de causa e efeito. Ou seja, o filme seria o outro lado da moeda da informação-espetáculo.

No entanto, afastando-nos desse julgamento, defendemos que a posição ocupada por *Na Captura dos Friedmans* difere do que parece sugerir sua intrincada tessitura de fontes heterogêneas. Baseando-nos em Comolli (2007), buscamos mostrar como, ao operar com uma

seqüência de planos rápidos em cujo elã se mesclam materiais, registros e estilos heterogêneos: lá e cá, *gag* e seriedade, hoje e ontem, drama e comédia, fotos e documentos, *páthos* e ironia, arquivos diversos, bugigangas e terror, publicidades televisivas, vídeos de segurança etc. Essa mistura é atraente. O jogo do heterogêneo num filme é sempre um desafio. Mas – e principalmente em um filme – nenhum jogo é gratuito. O sentido do jogo é, aqui, o de reduzir a alteridade (do mundo) à familiaridade (do espetáculo). Toda essa matéria abundante e de um polimorfismo em expansão é reduzida unicamente ao *short cut*. O efeito é de uma grande uniformidade. Tudo se equivale. O espetáculo está em toda a parte; o real, em nenhuma. (COMOLLI, 2007, p.15).

Se, por um lado, o documentário valoriza a ambiguidade ou a abertura de sentidos ao entrelaçar vozes plurais, sem impor conclusões finais, por outro, ele, de certa forma, mantém-se

ligado ao espetacular quando faz uso de algumas estratégias de linguagem que alteram nossa fruição: uma trilha sonora de caráter melodramático, procedimentos de desaceleração das imagens e uma montagem que investe em planos curtos.

Porém, antes de falar deste caráter “espetacular” da montagem, tecemos considerações sobre as imagens performáticas de *Na Captura dos Friedmans*, pois elas são um ponto forte do documentário, condicionando as redes de sentido possíveis de serem construídas.

2 Performatividade e experiência da memória

Ao mostrar Jesse e Arnold Friedman encenando a si mesmos, respectivamente, nos papéis de entrevistador e entrevistado, a sequência inicial de *Na Captura dos Friedmans* não só dá a conhecer os protagonistas, como sintetiza o caráter teatral e performático que prevalece em vários momentos do documentário. Aliás, o caráter de encenação, de teatralização do filme é ressaltado de forma bastante autorreferencial em toda a sequência que constitui, por assim dizer, o seu prólogo. Enquanto a canção de abertura diz: “vão me colocar em um filme, vão me transformar em um grande astro, e tudo o que eu devo fazer é interpretar com naturalidade”, trechos em super-8 de filmes de família dos Friedmans aparecem enquadrados sob o fundo de uma tela negra. Arnold, Elaine, David, Seth e Jesse, nesta sequência, são identificados por uma legenda que surge no momento em que a imagem de

cada um congela na tela para depois se prosseguir com as cenas de família. Tal procedimento simula a abertura de filmes ficcionais em que, ao lado da imagem do ator, lê-se “estrelado por...”. Assim, fica indicada, na própria materialidade filmica, a ideia de que aquelas pessoas, ao tomarem parte do documentário, viram personagens, com toda carga ficcionalizante que isso implica. O jogo entre trilha sonora e imagem assinala esse poder que o filme tem de, transformando-os em personagens de si mesmos, modificar-lhes a vida. “O filme me transformará em um grande astro”, diz a música de abertura. A letra insinua, inclusive, a armadilha que pode ser para a família Friedman expor a si mesma e sua intimidade no documentário: “Espero que vocês venham me ver no filme. Então, saberei que terão visto o maior idiota que jamais teve um grande sucesso”. Aliás, vale frisar que, diante do trauma e esfacelamento familiar já conhecido pelo diretor, o uso de tal trilha não deixa de ser um pouco cruel e perverso.

Tomando como referência os filmes de família que serviram de base para o documentário, pode-se afirmar com toda a segurança que os Friedmans eram acostumados a performar a si mesmos para suas câmeras caseiras. São muitas as imagens de arquivo da família em que encenam para a câmera. E, para além das costumeiras imagens dos filmes domésticos em que se registram aniversários, nascimentos, viagens, os Friedmans inventavam cenas e histórias inteiras, bastante sofisticadas, para serem filmadas. Era comum os membros da família entrevistarem uns aos outros,

como evidencia a cena inicial do documentário já comentada neste artigo.

Seguindo essa paixão familiar pelo registro em imagens, David resolveu realizar seu videodiário e filmar a família durante o julgamento de Arnold e Jesse. Entre esse material, encontra-se uma série de cenas performáticas. Chamam bastante atenção aquelas em que, no meio do desentendimento e do caos em que estavam vivendo, a família age de maneira irônica e/ou cômica.

Um dia antes de Arnold ir para a prisão, David anunciava o nome dos familiares que estavam em sua casa à medida que os filmava. Quando focaliza seu pai, Arnold olha para a câmera e, fazendo um gesto como se indicasse uma inscrição no peito, pronuncia: “Número 4753206”, em alusão a um código presidiário. Em outro momento, Arnold fala para a câmera: “Eu ainda estou aqui. Talvez não por muito tempo, mas ainda estou aqui”. A autoironia e o sarcasmo são evidentes. Nessa mesma noite, pai e filhos dançam mambo na frente da câmera, todos enfeitados com adereços.

Em outra ocasião, os três irmãos estão no carro a caminho do tribunal para o julgamento de Jesse quando travam um diálogo em que simulam uma sabatina policial contra Jesse, insinuando que ele, de fato, abusou sexualmente de crianças e deve ser culpado das acusações que lhe são feitas.

Seth – Você é molestatador de crianças?

Jesse – Não.

David – É culpado?

Jesse – Nunca toquei numa criança.

David – Fez o que disseram?

Jesse – Nunca toquei numa criança. Nunca vi meu pai tocar numa criança.

Seth – Mas você deve ter feito algo.

David – Certamente algo aconteceu. Tem que ser verdade.

Seth – A polícia diz que é verdade.

Jesse – Nada aconteceu na minha presença. E deve ter sido insignificante, pois nenhuma criança disse nada.

Seth – Mas a polícia mentiu?

Jesse – Cale-se, Seth!

Esse e outros diálogos presentes no filme, especialmente porque acontecem na frente de uma câmera caseira, borram a fronteira entre cena e vida, entre situação vivida e encenada. Goffman (2004) propõe que performar é estabelecer um pacto não só com o outro, mas consigo mesmo a partir de uma ética e de uma (micro) política. Para o autor, encenar significa ficcionalizar, estabelecer temporariamente algum tipo de pacto com o outro, obliterar questões, propor pequenas ficções.

Não é difícil supor que performances como as relatadas anteriormente funcionavam como uma espécie de catarse. Há vários depoimentos nos vídeos de família que sinalizam certos momentos de teatralização, como uma estratégia de suspender o “real”.

Fizemos aquilo para nos distrair. Não necessariamente para distrair o Jesse. Acho que ele estava mais tranquilo do que nós. (David)

Tentávamos manter um clima normal em relação a jantarmos, pagarmos as contas... mas era quase que surreal. Acho que nenhum de nós tinha noção do que estava acontecendo, ou o que estávamos fazendo, ou onde aquilo ia acabar. (Jesse)

O certo é que, diante do contexto situacional vivido pelos Friedmans, os gracejos, as ironias, os sarcasmos consigo próprios, a performance histriônica para a câmera causam inquietação e incompreensão. Alguns entrevistados de Jarecki lembraram precisamente o quanto estranharam o comportamento performático de Jesse no dia de seu julgamento:

E no dia que foi feita a declaração, Jesse dançava e cantava nos degraus do tribunal, enquanto era filmado pelos dois irmãos. (Frances Galasso)

Eles estavam tirando fotos. Alguém me avisou e olhamos pela janela. Achei aquilo muito estranho. Ele estava prestes a passar 6 a 18 anos na prisão e fazia uma performance teatral nos degraus do tribunal. (Anthony Sgueglia)

Comolli afirma que estar onde o outro não espera que alguém esteja é ao mesmo tempo artimanha e ingenuidade, no “duplo sentido da palavra ‘tela’ – o que expõe e o que esconde” (2008, p. 91). O videodiário de David parece operar justo dessa forma, ou seja, ao criar uma cena enunciativa inesperada, ao mesmo tempo em que produz “imagens em excesso”, esconde, silencia, desvia o olhar.

A decisão de Jesse e David de registrar em áudio e vídeo a intimidade de sua família em situações em que reinavam acusações verbais mútuas, desintegração e desentendimento constituía um risco. Sem sombra de dúvida, um dos principais questionamentos que o filme suscita é, primeiramente, entender por quais motivos eles tomaram tais atitudes. Depois, por que decidiram ceder tais registros ao diretor Andrew Jarecki sabendo da posterior veiculação de tais cenas para um público amplo e irrestrito? Enfim, por que levar para a tela de cinema um trauma familiar que diz respeito a um emaranhado de acontecimentos duros, difíceis e sombrios de suas vidas (a acusação de abuso sexual impetrada a Arnold e Jesse, a desintegração da família, a prisão de Jesse, o suicídio de Arnold)?

O próprio David fala no documentário que tem medo que as pessoas descubram seu passado. Ele diz: “Ninguém com quem trabalho sabe sobre isso. Apenas a insinuação de algo assim pode acabar com a carreira de alguém. Estou sempre com medo que isto aconteça”. Mesmo assim, ele cede não só seu videodiário a Jarecki como fotos e filmes de família, além de dar entrevistas ao diretor.

3 Entre o trauma e a possibilidade de uma nova cena enunciativa

Talvez a explicação para tornar pública as imagens e a história da família esteja justamente no fato de as narrativas presentes no filme dizerem respeito a traumas individuais e coletivos. David

levanta a hipótese de que começou a gravar as imagens da família em seu videodiário para não ter que lembrar, para jogá-las no esquecimento (“Possivelmente gravei o vídeo para não ter que me lembrar. É uma possibilidade. Porque não me lembro de nada fora do vídeo. É como quando tiram foto de você ainda menino, lembra-se do momento ou só da foto na parede?”). Há em David a vontade de esquecer, de apagar da memória um acontecimento que causa dor e sofrimento, mas um passado traumático não cansa de invadir o presente de cada um. Assim, “o presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que não passa, que não conseguimos elaborar, um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate” (SCHOLLAMMER, 2013, p.321).

Com seu documentário, Jarecki possibilita aos Friedmans uma espécie de rememoração catártica, uma oportunidade de se criar uma nova cena enunciativa para o caso que envolveu a família. É verdade que nem todos do núcleo familiar compartilham desta vontade. Seth Friedman, por exemplo, decide não participar do documentário. Sua imagem só aparece quando fotografias e vídeos são exibidos e ele pode ser visto ao lado de outros membros da família. Curioso perceber que, logo no início da película, sua mãe o classifica como “rebelde”. No momento em que ela fala isso, Seth aparece em um filme de família quando

criança estirando a língua para a câmera. Como ele é o único integrante do clã que se recusa a participar do documentário, pode-se interpretar que, também no filme, ele incorpora o papel de “rebelde” ao colocar-se em uma posição contrária aos demais que concordam em falar. Há ainda um trecho do videodiário de David em que Elaine está sendo acusada pelos filhos de não apoiar Arnold, após exclamar que sua mãe está sendo “estúpida”, ouve-se Seth afirmar: “Eu não quero falar sobre isso”. Ou seja, o documentário mostra um material de arquivo em que Seth já aparece revelando a vontade de não falar, de não discutir sobre o caso, de silenciar sobre o assunto.

Mesmo aqueles que desejam ou aceitam participar do documentário, nem sempre se mostram afeitos a tudo falar⁴; há ocasiões em que os entrevistados preferem o silêncio, se negam a responder às questões de Jarecki. E o documentário deixa à mostra alguns destes momentos. Aos 4m34s de filme, Elaine declina da iniciativa de discorrer sobre Arnold. Logo em seguida, aos 5m20s, David se nega a conversar sobre a relação de seus pais à época da morte de Arnold:

Não faço tanta questão de falar sobre o pai dele... você sabe, nós nos divorciamos... e [...] Mas o pai dele... ele. Eu realmente não quero falar sobre isso. (Elaine)

Jarecki – Mas no final ele não estava com sua mãe?

David – Ele não estava com ela no final.

4 Há também aqueles que falam, mas preferem esconder suas identidades. Nestes casos, os depoimentos são dados de forma a esconder o rosto dos entrevistados.

Jarecki – Quando eles decidiram se separar?
Muito antes dele morrer?

David – Alguns anos antes dele morrer. [...] Há muita coisa que... bem... sei lá. Há algumas coisas sobre as quais eu não quero falar...

Mas mesmo confinando certas coisas ao segredo ou negando-se a falar sobre elas, parte dos integrantes da família, em especial David, desejava fazer circular publicamente outros discursos sobre o acontecido além daqueles da polícia, da Justiça e da mídia.

David inaugura o seu videodiário dizendo para câmera: “Bem, isso é particular e se não for Eu, você não deveria estar vendo isso, porque isso é algo muito particular entre Eu e Eu. É algo entre Eu no agora e Eu no futuro. Então desligue. Não assista isso. É privado”. Resta ponderar, como propõe Ricardo (2011), se, diante de uma câmera, a privacidade ainda é um valor pertinente ou se entrar em cena, qualquer que seja a intenção que presida a produção da imagem, implica sempre em uma abdicação da intimidade.

A nosso ver, ao registrar os desentendimentos, as acusações, a desintegração da família, enfim, tudo o que se passava na esfera íntima de sua casa durante o julgamento de seu pai e irmão mais novo, David já anunciava o desejo de ser porta-voz de outro discurso.

o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto de desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou

os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2007, p.10).

Quando o diretor Andrew Jarecki reencontra o videodiário de David, ele se depara não apenas com o sofrimento do clã surpreendentemente registrado em imagens, mas também com o desejo de alguns integrantes da família (em especial, David) de resgatar e reestabelecer a felicidade outrora estampada nas fotografias e nos filmes da família. Lissovsky (2011, p.11) afirma que “todo ‘achado’ em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber”. Nesse contexto, o documentário se apresenta como uma possibilidade de olhar para as imagens do passado no “futuro do pretérito” (LISSOVSKY, 2011). Uma espécie de memória dinâmica, ao mesmo tempo em que reitera um “isso foi”, aponta para um “poderia ter sido”. É o que mostram os depoimentos captados pela câmera amadora de David, retomados pelo documentário:

Se o julgamento fosse adiado por 3 anos, em 3 anos eu sairia vitorioso. Mas, no momento, se o julgamento fosse em 2 semanas, eu perderia. É o que achamos e é o que aconteceria. (Jesse)

Sem papai no caso [...] Quem iria acreditar que eu sodomizei alguns meninos? (Jesse)

Na mesma linha de funcionamento dessas imagens de arquivo, que revelam perspectivas de futuro guardadas no passado, alguns depoimentos realizados no presente da filmagem olham

retrospectivamente para esse passado e revivem o que, à época, imaginava-se como um futuro desejável.

Meu pai me perguntou o que deveria fazer. Eu poderia ter dito para o meu pai: “Quero que saia daqui e vá a julgamento e não se declare culpado. Mas eu disse para ele tomar a decisão. Lembro de me sentir realmente como um garoto. Olhar para o meu pai e dizer para ele: Papai, eu, você sabe, eu quero que você seja meu pai. Teria sido um orgulho se tivesse dito: “Elaine, não me declararei culpado. Iremos a julgamento”. Mas não foi isso que aconteceu.” (Jesse)

Se meu pai pudesse se confessar para mim que alguma vez fez alguma coisa e foi assim que tudo começou, tudo teria mais sentido. [...] uma forma de explicar o inexplicável. (Jesse)

Imploramos para ele que nos dissesse se tinha acontecido algo para poder explicar como se armou todo esse caos. É a única forma de explicar como isso pode ter acontecido. (David)

Não devia ter terminado assim. As pessoas deviam tomar conhecimento de que tudo isso não teve sentido e nós voltaríamos à normalidade. (David)

A última fala de David anteriormente transcrita deixa explícito não só o desejo de um futuro outro, mas a crença na possibilidade de que realmente poderia ter sido outro. O que o documentário de Andrew Jarecki faz é indicar algumas brechas, algumas fissuras no passado que permitem enxergar essas possibilidades de outra(s) história(s). A nosso ver, não por acaso essa fala é inserida nos minutos finais do filme, logo na sequência vem o chamado “Epílogo”, insinuando o que poderia ter sido outro final da narrativa.

Ao retirar a história da família Friedman do tempo temido e incerto da realidade histórica

e colocá-la na temporalidade da narrativa fílmica, a história tem um fim. Não há mais surpresas. No filme, o futuro deixa de ser incerto e ameaçador. Após tantas turbulências, tantas experiências traumáticas, a catástrofe do passado aparece redimida na tela. Uma legenda “Epílogo” anuncia este tempo de redenção e reconciliação. A sequência de cenas que vemos surgir é a seguinte: a) no deck de uma praia com o pôr do sol ao fundo, Howard, irmão de Arnold, aparece ao lado de seu companheiro Jack e da cadela Mona; b) David, vestido de palhaço, surge animando uma festa infantil; c) Elaine e seu novo marido caminham pelo jardim de sua casa, chamada “Lacúna Pacífica”; d) a lápide de Arnold é focalizada e nela pode-se ler a inscrição “Bom pai, professor dedicado, pianista, físico, gato de praia” (nesse momento, também somos informados que Jesse ganhou US\$ 250.000 do seguro de seu pai); e) David e Jesse se abraçam na frente da prisão no dia em que Jesse ganha a liberdade; f) Jesse vai ao encontro de Elaine, bate na porta e diz: “Serviço de quarto... Pediu um filho? Me procuravas?”, depois os dois se abraçam. Nada mais redentor do que um final desse tipo. Talvez, para os Friedmans, a maior potência do filme resida justo nesse tempo apaziguado.

Ao encadear imagens de arquivo e depoimentos, *Na Captura dos Friedmans* insere em um mesmo espaço discursivo, ou seja, no filme, personagens e tempos narrativos diferenciados, criando através desse entrecruzamento de vozes uma nova cena para o caso Friedman. A partir desse novo jogo de

forças propiciado pelo documentário, o espectador é levado a se questionar sobre “a verdade” e a experimentar esse futuro do pretérito do qual falamos antes.

Essa é uma dimensão política importante do filme, mas a análise do político não deve se encerrar aí. Como bem coloca Guimarães (2011, p.34), “não se trata apenas de reconhecer enunciados políticos em jogo, mas de investigar de perto a fabricação estética do filme, seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem particulares, buscando revelar, nessa busca, seus modos próprios – e singulares – de invenção política”. Portanto, precisamos escavar ainda mais as estratégias mobilizadas pela película, a fim de compreender que algo no documentário claudica e nos confina a experiências estéticas já conhecidas ligadas à esfera do espetáculo e do melodrama.

4 Virando a montagem ao avesso

Em *Na Captura dos Friedmans*, há uma estratégia de montagem que vai de encontro à heterogeneidade de vozes que o diálogo dissensual construído pelo documentário abriga. As diferentes vozes discursivas, os variados tipos de imagem (de álbuns e filmes de família, da TV e do próprio doc), as distintas temporalidades (do presente da filmagem ou do passado – imagens de arquivo), tudo isso recebe o mesmo tratamento na montagem. A profusão de planos exageradamente

curtos resulta em uma montagem excessivamente fragmentada⁵, a qual aproxima toda a multiplicidade antes referida à familiaridade do espetáculo. Comolli propõe que o modelo dessa montagem é o *clipe* e o modelo exemplar, o gesto do *zapping*. Impaciência, precipitação e volatilidade permeiam esse tipo de montagem nomeada por ele de “espetacular” e que implica

não continuar no lugar, numa duração, numa cena, num cenário, numa idéia, num tema, num motivo, numa reflexão, num argumento, mas ir e vir, começar e terminar. Mas também: chocar com cortes repetidos, impor afirmações, multiplicar as imagens-choque, fragmentar as pequenas frases, fazer brilhar toda uma explosão de planos curtos, de *planos-clipe*, jogar com os efeitos de montagem como numa plataforma de jogo ultra-rápido. (COMOLLI, 2007, p.15)

Comolli enxerga nesse tipo de montagem uma violência contra a liberdade do personagem e do espectador. Do ponto de vista da personagem, o tempo de sua inscrição na cena corresponde ao tempo de sua construção identitária. Ou seja, a temporalidade é crucial para a performance de uma pessoa que “encena” a si mesma para um diretor e para um futuro espectador. Encenação deve ser entendida aqui na perspectiva de Goffman (2004), para quem o sujeito em situação de interação social age de maneira semelhante a um ator de teatro, construindo uma personagem de si com a finalidade de influenciar seu interlocutor. Ao realizar um corte no plano, seja no momento da filmagem ou na etapa da montagem,

4 É difícil um plano de mais de 30 segundos em *Na Captura dos Friedmans*. A duração média de um plano é de 10 segundos.

um diretor pode retirar da personagem a potência de aparecer na cena da forma como lhe convém.

Do lado do espectador, Comolli afirma que, a partir do momento que percebe que a palavra filmada foi cortada, quer seja em função de uma censura ou da simples seleção de certas passagens, ele deixa de acreditar na autonomia daquele que fala, isto é, em sua dimensão de personagem.

A montagem espetacular, ao pressupor que o mundo é lento e o espectador apressado, aligeira ações e falas. O efeito é uma “estética da abreviação” (COMOLLI, 2007). O espectador é convidado a desfrutar de um prazer que o diminui. Dele é demandado menos tempo, menos trabalho, menos engajamento. De forma contrária, um plano que dura, a princípio, pesa sobre o espectador como um constrangimento, e porque dura, esse plano se abre à presença desse mesmo espectador que pode habitá-lo com sua fantasia ou pode dele se evadir (COMOLLI, 2007). Sobre a importância da duração de um plano, o documentarista Eduardo Coutinho (2008, p.70) afirma:

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição.

Cabe ressaltar que as observações de Comolli e Coutinho são importantes, mas não delimitam

um modo único de fazer documentário. Um documentário com potência política não é somente aquele feito de planos longos abertos à entrega/ adensamento do personagem à cena. Mas, no caso de *Na Captura dos Friedmans*, tendo em vista a complexidade da história e os afetos díspares entre os familiares, talvez as alteridades abordadas pudessem construir de si um painel mais livre e rico, em vez de serem alvo de operação de subtração orquestrada pelo diretor; do ponto de vista do espectador, uma montagem menos vertiginosa contribuiria também para afastar o filme do espetáculo, para corroborar sua proposta de investir na abertura de sentidos e, sobretudo, para engajá-lo em outra experiência de cinema e de tempo, distante daquela proporcionada pela grande mídia.

A montagem de *Na Captura dos Friedmans*, no entanto, oferece ao espectador apenas trechos curtos dos depoimentos filmados. Muitas vezes, quando se insinua um embaraço qualquer, há um corte no plano e ficamos sem saber se o que veio na sequência foi uma breve hesitação, uma pausa ligeira, um silêncio prolongado ou mesmo uma negação da personagem de continuar conversando.

5 O duplo funcionamento da montagem

Em uma primeira visada, *Na Captura dos Friedmans* se distancia da verdade construída pelo discurso jornalístico à época em que os fatos aconteceram e, se não chega a transformar as identidades construídas pela mídia a respeito dos acusados, consegue ao menos nuançá-

las. No jogo ziguezagueante das entrevistas, o espectador é levado a “acreditar, não acreditar mais, voltar a acreditar” (COMOLLI, 2007). Diferentemente das verdades objetivas fornecidas pelo discurso midiático, o documentário se coloca no lugar em que as crenças e as verdades são colocadas em dúvida. Nesse contexto, o espectador vivencia uma crise.

No entanto, um segundo olhar para o filme permite evidenciar um outro funcionamento da montagem que, ao entrecortar os depoimentos e aligeirar as falas, se alia ao que Comolli chama de “cinema-espetáculo”. Desta forma, o documentário se coloca em um lugar no mínimo ambíguo: por um lado, o diretor intenciona uma abertura de sentido; por outro, os cortes nos planos dão pistas de uma vontade de poder e de controle que oferece ao espectador apenas aquilo que foi selecionado como “as melhores passagens”. Assim, o diretor exerce seu controle não apenas sobre o corpo e a fala das pessoas filmadas, mas também sobre o espectador, aprisionado a um tempo de fruição já conhecido. Esse aspecto autoritário da montagem se faz notar no regime frenético da edição.

Neste momento, é interessante pensar um dos efeitos de sentido que o próprio título do documentário provoca. *Capturing Friedman* (em português, “Na captura de”) não soa como algo aberto à alteridade supostamente visada pelo diretor. Capturar é o oposto de libertar e liberar sentidos. A prática da “captura” é pertinente

ao espetáculo (que tudo transforma e esvazia). Como bem escrevem Caixeta e Guimarães no prefácio de “Ver e Poder”: “... deveríamos filmar não para ‘capturar’ [...] o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar” (2008, p.41).

Ao adotar uma narrativa melodramática e pulverizar os planos, o documentário *Na Captura dos Friedmans* sequestra do sujeito filmado um porvir e também nega ao espectador uma nova experiência com as imagens em movimento, ambos são expropriados de uma certa transformação de si. Assim, o jogo do heterogêneo proporcionado pelas entrevistas e imagens de arquivo fica reduzido à familiaridade do espetáculo.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1985.
- CAIXETA, Rubem e GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, p.32-49, 2008.
- CAPTURING FRIEDMANS. Direção: Andrew Jarecki. Produção: Andrew Jarecki e Marc Smerling. Edição: Richard Hankin. Diretor de Fotografia: Adolfo Doring. Música: Andrea Morricone. Produzido por HBO e Magnólia. 2003.
- COMOLLI, Jean Louis. Algumas notas em torno da montagem. In: **Devires.** Belo Horizonte, v.4, n.2, p.12-41, 2007.

_____. Elogio do cine-monstro. In: **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.90-95, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. In: **Eduardo Coutinho**. Felipe Bragança (org). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p.66-79, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 15ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GUIMARÃES, Victor. A intermitência política do documentário L.A.P.A, entre o consenso e o dissenso. In: **Devires**, Belo Horizonte, v.8, n.2, p. 28-47, 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia. In: **FACOM**. n. 23. p.4-15, 1º semestre de 2011.

RICARDO, Laécio. O documentário e o enigma da alteridade. In: **Pacific: textos para debate**. p.19-28, 2001.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio. 2013.

Spectacle and performativity in *Capturing Friedmans*

Abstract

From the contraposition of various statements, the montage of the documentary *Capturing Friedmans* (2003) brings into question the procedures used by the justice system and the media to criminalize Arnold and Jesse Friedman, accused of child molestation in Great Neck, USA, in 1988. The movie received innumerable compliments from critics because it valued the ambiguous narrative. Nevertheless, we aim to demonstrate that the fragmented montage is aligned with the idea of spectacle, stylistic procedure that, from a political point of view, is opposed to the opening of senses and heterogeneity of voices mobilized in the documentary. It is also in our interest to draw attention to the performative character of most of the scenes, because it allow senses and subjects to move away from preconceived places.

Keywords

Montage. Spectacle. Performativity.

Espectáculo y performatividad en *A la Captura de los Friedmans*

Resumen

A partir de la contraposición entre varios testimonios, el montaje de *A la Captura de los Friedmans* (2003) pone en duda los procedimientos utilizados por la justicia e por los medios para criminalizar Arnold y Jesse Friedman, acusados de abuso sexual contra menores en Great Neck, EUA, en 1988. El documental recibió elogios de la crítica justamente por valorar la ambigüedad narrativa. Sin embargo, buscamos mostrar que el montaje fragmentado se vincula a la idea de espectáculo, procedimiento estilístico que, del punto de vista político, se contrapone a la apertura de sentidos y a la heterogeneidad de voces que el film moviliza. También llamamos la atención para el carácter performático de buena parte de sus imágenes, pues estas permiten que sentidos y sujetos se aparten de lugares preconcebidos.

Palabras clave

Montaje. Espectáculo. Performatividad.

Recebido em:
30 de julho de 2015

Aceito em:
06 de agosto de 2015

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 | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.18, n.2, maio/ago. 2015.
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.
Indexada por Latindex | www.latindex.unam.mx

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Álvaro Laranjeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gisela Grangeiro da Silva Castro, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Unisinos, Brasil
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil
Luiza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Maria Ogécia Drigo, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nisia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Regiane Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

17/17

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compos, Brasília, v.18, n.2, maio/ago. 2015.

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

EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTE EDITORIAL | Márcio Zanetti Negrini

REVISÃO DE TEXTOS | Press Revisão

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

CONTATO | revistaecompos@gmail.com

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente
Edson Fernando Dalmonte
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea - UFBA
edsondalmonte@uol.com.br

Vice-presidente
Cristiane Freitas Gutfreind
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-RS
cristianefreitas@puccrs.br

Secretário-Geral
Rogério Ferraraz
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação
 Universidade Anhembi Morumbi
rogerioferraraz@anhembimorumbi.edu.br