



OLHARES COM OS QUAIS SE OLHA: DESAFIOS DA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NA ANÁLISE FÍLMICA

Caroline Anielle S. B. Pires
carolani255@gmail.com

Lisandro Magalhães Nogueira
lisandronogueira@gmail.com

Universidade Federal de Goiás

ISSN 2316-6479

Resumo

Esse artigo aborda as implicações do estabelecimento do método da análise fílmica para os estudos do cinema e as dificuldades relativas a maleabilidade desse procedimento. Para isso, será feito um breve comentário do filme *Cópia fiel* (2010) e o apontamento de questões que permitem a esse método ser reinventado a cada utilização.

Palavra chave: cinema; análise fílmica; modernidade

Abstract


This article discusses the implications of establishing the method of film analysis to the study of film and the difficulties concerning the malleability of this procedure. This will do a brief review of the film *Cópia fiel* (2010) and identification of issues that allow this method to be reinvented every use.

Keyword: cinema, film analysis, modern

Introdução

A análise fílmica é um dos poucos métodos de pesquisa que possui como característica inata a possibilidade de oferecer ao analista a prerrogativa da reformulação de suas características mais fundamentais, e mais, da criação de novos procedimentos que são aplicados em situações específicas e de maneira única para cada filme. Este aspecto é tão expressivo que autores como Jacques Aumont (2009) e Ismail Xavier (2003) consideram que cada analista deve construir o seu próprio método, a medida em que equilibra critérios objetivos e subjetivos durante a análise adotando procedimentos específicos para cada produção. Contudo, se mantém a sugestão da descrição de cenas, seguida pela interpretação dos vários elementos que as compõem para, em última instância, alcançar a análise propriamente dita.

Assim, o pesquisador que se propõe à análise de um filme, sobre os critérios desse método, deve a um só tempo estar disposto a dialogar com as contradições presentes neste modelo de pesquisa, estando pronto para, a partir desses três pilares essenciais caminhar por contextos históricos mostrando-se, contudo, ciente de que as suas ponderações não extrapolem a própria produção



cinematográfica, alicerce da análise. Neste processo vale de pouco, apesar de alguma importância, questões como a intenção do cineasta ou divagações sobre um contexto específico. Na verdade, o método da análise fílmica demanda que se proponha o caminho inverso a este: em lugar de partir do extra-fílmico para se aproximar das imagens cinematográficas, se parte destas últimas para uma interpretação nova e consistente que irá abarcar, entre outras questões, esse primeiro elemento.

Apesar do contexto externo ao momento de produção de um filme apontar elementos que enriquecem uma análise, diante de uma produção cinematográfica, especialmente quando tomada na concepção de obra de arte, o analista necessita referenciar o seu próprio olhar, deixando uma parte de si mesmo em cada descrição, por isso também os questionamentos sobre a validação que esse método sofre¹. Vejamos como o método se articula e se reorienta *através* da obra e não *sobre* ela.

Captura do instante: desafios de um método de análise para o cinema


Antes de partir para um brevíssimo momento de utilização deste método sobre um objeto de análise, vejamos alguns pontos que devem ser levados em consideração quando se propõe estudos sobre o cinema, principalmente o narrativo. Interessa em especial apontamentos quanto as relações entre cinema e o indivíduo do início do século XIX, a efemeridade do instante cinematográfico, a maneira como o espectador preenche as lacunas que formam um filme narrativo e o cinema enquanto arte.

A invenção do cinema, em 1895 pelos irmãos Lumière, refletia a ansiedade e a agitação que invadia a Europa no final do século XIX. O indivíduo se via diante de um universo cinematográfico que trazia transformações na percepção de tempo e espaço e que o levava para um local de potenciais identificações com apontou Bergala², (2005) e representações.

A possibilidade de ver imagens em movimento, um reflexo da vida cotidiana, “uma realidade verdadeira” ou um detalhe que passa geralmente despercebido em uma tela, fez esse espectador voltar-se para fora de si, e entrar na situação de se re-colocar diante do mundo de maneira muito especial e original embasando-se em imagens, como apontou Mauerhofer (in Xavier, 2003, p.375).

1 Discutiremos essa questão na conclusão deste artigo.

2 Segundo essa autor, a identificação cinematográfica secundária, que se dá com aquilo que é representado, ocorre quando o espectador identifica-se com o olhar que olhou para a cena antes dele, com aquele determinado sujeito de visão que enquadrou, que foi o olhar da câmera. Já na identificação primária, e é especialmente a esta que nos referimos neste trecho, o espectador se identifica com o seu próprio olhar, sentindo-se o sujeito central naquela ação de olhar.




Perceba que um filme somente existe na mente do público quando estimulado por essa situação, ou seja, no instante em que é construído pelo olhar desse espectador em uma decodificação individual. Esse conceito é fundamental por apontar um caminho para a reflexão do próprio cinema enquanto arte e enquanto uma obra que ganha temporalidade pelo olhar do espectador, mas que, ao mesmo tempo, se perpetua justamente por ser uma obra reproduzida, uma obra de arte copiada(!)

É nessa busca por preencher os espaços, por capturar o instante do filme e por possuir o momento presente que sua velocidade escapa ao indivíduo que se empenha na tarefa de assistir uma narrativa cinematográfica. Há sempre um espaço a ser preenchido por ele, uma prazerosa tarefa na qual o público se empenha deliberadamente. Assim, explica Leo Charney (2004), as desvantagens potenciais da modernidade, como a velocidade e os constantes choques dos indivíduos acabam sendo transformados, no cinema, em uma forma do espectador fazer o filme se mover, apontando possibilidades para esta nova arte ser um espaço para atividade.

A questão é que o instante só é percebido quando passou e somente depois de que o presente se torna passado é que se pode compreendê-lo como tal. O cinema representaria essa possibilidade de choque com o instante para a produção de algo que o ultrapassa, a velocidade tornou-se uma “vantagem estética”, como também ressalta Leo Charney (2004). Essa nova “arte” saciaria de certa forma o impulso por possuir o instante, pela satisfação imediata e pelo movimento que invadia o indivíduo dos primórdios do século XX. E essa impressão de presença e materialização do instante do cinema só ocorre por meio da sensação, por isso a necessidade de que ela seja constantemente estimulada, nada como um arcabouço de imagens aceleradas para produzir pelo choque uma gratificação. Nesse mundo que quebra as verdades e que toma a incerteza como uma eterna companhia, o sujeito irá formular no/pelo cinema uma nova forma de ver/sentir/ouvir e agir na modernidade.

Robert Stam (2009) recorda os estudos de Munsterberg datados de 1915 nos estados unidos, para afirmar que esta questão da velocidade no cinema já era concebida como uma forma de gratificar o público. Atrelado a isso, no período de sua inicial disseminação, o cinema precisou formular uma linguagem que lhe fosse própria para conseguir produzir, no espectador, a noção de “exterior” e interior” a si mesmo para que, através da negociação dessa distância pelas imagens, se conseguisse o envolvimento do público.



O prazer desse cinema pautado na velocidade residiria também na maneira como ele libertaria, e pensarmos isso no cinema de estrutura clássica³, de um mundo material, sufocante e instável para que, nos momentos de máximo envolvimento na exibição de um filme, fosse possível se desprender do seu próprio tempo e espaço para vivenciar, mesmo que mentalmente e de maneira ilusória, um novo momento espaço-temporal.


A fotogenia, que para Jean Epstein (in Stam, 2009) está para o cinema assim como a cor para a pintura, seja justamente este *corpo* da arte cinematográfica que escapa à uma apreensão física mas que é formada na mente do espectador sensível a perceber uma cena para além de uma referência do mundo real ou imaginário, mas que também pode ter a capacidade de gerar reconhecimento, e um certo amparo, pela maneira como agrega *possibilidades de existência* em tons afetivos.

Quando transpomos essa concepção para a análise fílmica estamos diante do desafio de saber dosar a aproximação e o afastamento que o pesquisador necessita ter diante da análise de um filme, da corporeidade cinematográfica que ganha forma pelo trabalho ativo do espectador de ir costurando mentalmente as cenas. David Bordwell (2004) recomenda a necessidade de que o pesquisador de imagens cinematográficas não se perca em meio as várias formas de interpretação de aspectos psicológicos, culturais ou políticos, em detrimento a outros. Por esse motivo é válido reforçar que o primordial em uma análise é partir das cenas atentando-se, além do conotativo, para tudo o que a sequência demonstra, lembrando que a própria ação de olhar já é em determinado nível interpretar.

Em um mundo agitado e que se atropela nos próprios conceitos de cria, a análise fílmica seria um método a serviço da arte trazendo fôlego e lembrando que no processo de se levantar de dados é possível nascer uma pesquisa que além de critérios objetivos seja impregnada de considerações subjetivas e de fruição estética. Não estamos descartando a necessidade do estudo da forma de uma produção cinematográfica e toda a demanda técnica que uma análise dela exige, tanto porque obviamente ela está ligada ao conteúdo e não existe de maneira isolada. O que apresentamos é a necessidade do analista interpretar o discurso que envolve o filme mas também, e principalmente, fazer o caminho inverso: perceber o que/como/porque/onde aquela produção é capaz de remeter a algo além dela. Tentando dar corpo àquilo que foge de definições várias.

O objetivo neste dialogar com as imagens passa por um juízo de apreciação, uma vez que obviamente todo analista fílmico é antes de tudo um espectador,

3 O chamado cinema clássico corresponde ao modelo cinematográfico desenvolvido por D. W. Griffith e que foi amplamente utilizado, em sua versão mais tradicional, em filmes norte-americanos até por volta de 1960 nos estados unidos. Já o dito Cinema de estrutura clássica, que será constantemente referido neste artigo, corresponde à produção cinematográfica herdeira e adaptadora de d. W. Griffith e apresenta, entre outras características, linearidade narrativa, personagens bem definidos e exploração de estratégias que permitem a aproximação e a identificação do público.




mas não deve ser ater a este estágio. Afinal, para se formular uma análise fílmica e não uma crítica de cinema o foco deve permanecer na produção de conhecimento (Aumont, 2009) a partir do que o filme, e prioritariamente ele, oferece. Normas não são determinadas e quanto utilizadas devem ser no sentido de apenas apresentar discursos pré-estabelecidos que possuem potencial para colaborar na análise.

Essa produção de conhecimento se dá aos poucos uma vez que se deve organizar para, a um só tempo, não estabelecer parâmetros de apreciável ou deplorável em uma obra, mas ir dosando aproximações e afastamentos em prol de levar o filme em confronto a um contexto cinematográfico mais amplo, capaz de dialogar com os objetos iniciais de análise e a cultura onde eles estão imersos. É neste ponto que é possível gerar um saber que abarque cinema e cultura.

Reforçamos que esse método demanda a elaboração de um modelo próprio de análise, estando o pesquisador em constante movimento diante da obra, consciente que seu estudo, inicialmente voltado para determinado fragmento ou filme, irá remeter a um contexto maior. É preciso entender que aquelas imagens quando montadas se apresentam como o ponto de partida e de chegada de qualquer análise (Aumont, 2009), e que para manter o equilíbrio entre o parcial e o global dentro da produção é preciso também utilizá-las como suporte para enxergar determinada situação dentro daquele universo diegético estando disposto a enxergá-lo sob as mais diversas lentes.

Um filme se desenvolve sempre por uma ação. Essa afirmação é especialmente verdadeira quando se considera, e tratamos aqui do cinema comercial hegemônico, que a narrativa nasce com um propósito bem determinado, personagens definidas e sempre envolvidas em um conflito que as impulsiona a agir. Obviamente que tratamos aqui do cinema de estrutura clássica onde é impensável imaginar um espectador acostumado com essa era de velocidades indo ao cinema para ver “nada” acontecendo na tela. Cinema clássico depende de movimento.

As personagens são impulsionadas a se inquietarem com algo, a travarem conflitos psicológicos, físicos e emocionais, e o público também, a medida em que se identifica com elas. É preciso envolver o espectador, torná-lo testemunha de crimes, amores e pecados. É preciso levá-lo ao último estágio de envolvimento: a identificação. Especialmente quando tomamos como objeto de análise filmes pertencentes ao cinema hegemônico comercial, é possível refletir sobre todo um pano de fundo social e cultural que se espelharia, mesmo que involuntariamente, nesse tipo de produção cinematográfica.



Obviamente que a relação não é direta, especialmente quando se parte para a análise de produções cinematográficas de diretores que apesar de compartilhar premissas desse tipo mais tradicional de cinema, consegue transcendê-lo e utilizá-lo como ponte para levar o espectador a uma nova forma de sentir, também, à flor da pele o filme. Nesse novo espaço o abuso dos simbolismos ganham tonalidades diferentes, os cineastas se utilizam dessa característica do cinema narrativo clássico ao mesmo tempo em que subvertem a sua capacidade de dominação do público.

Uma vez que na tarefa da análise fílmica o pesquisador está diante de uma obra de arte, e não de um mero objeto de análise, métodos rígidos são incapazes de dar conta dela. Afinal, a análise fílmica não é algo estático, além disso “os filmes estão abertos aos nossos desejos e projeções, mesmo quando esses desejos se acham sublimados em um dispositivo de objetividade positivista” (Stam, 2003, p. 224).


Para além disso, a análise de um filme não deixa de remeter a toda a cultura de uma sociedade, a maneira como ela se constrói e estabelece significações. Não é por acaso que os estudos sobre o cinema se constituem na intersecção da linguística, semiótica, antropologia, psicanálise... Analisar um filme é iniciar o procedimento infundável de formar hipóteses, especular e questionar, é neste processo de montar o filme e apreendê-lo nos instantes efêmeros em que eles ganham corpo que reside o prazer que é de não somente acompanhar uma narrativa, mas de visualizar um campo de perspectivas novas com tons de universalidade.

Ainda assim, a necessidade inicial é de ir dessecando certas cenas, produzindo novos sentidos e percebendo o que a sequência apresenta mais do que fabulações sobre as intenções dos autores, somando não só conhecimentos anteriores sobre o cinema, mas relacionando outras questões que podem, potencialmente, estar falando pela trama. Afinal, descrever um filme já é em determinada medida interpretá-lo e análise fílmica é muito mais voltada para o que o leitor/analista percebe do que propriamente o que o texto diz, apesar de toda a sua importância e valor essencial para a análise.

Toda essa rápida explanação de um método, nos será útil para realizar uma breve análise de um filme que, em certos aspectos, partilha de características fundamentais do cinema narrativo clássico, mas que o extrapola em vários níveis. Partamos agora para uma brevíssima interpretação que, utilizando de tópicos neste texto apresentados, deixará mais clara a utilização desse método.

Aplicando o método

Vozes conversam ao fundo enquanto a câmera imóvel apresenta um balcão com dois microfones, uma garrafa de água e um livro, que tem o mesmo




nome do filme que se inicia. Por mais de um minuto o espectador que tiver um olhar mais acelerado deverá aguardar para que algum movimento seja apresentado na tela. Talvez esse seja o estágio necessário para que o público vá se desacelerando para conseguir caminhar com as personagens pelas cenas preguiçosas que insistem em propiciar mais perguntas do que respostas para os olhares hiperestimulados que as olham.

Para o homem que ocupará lugar na tribuna para discursar sobre seu novo livro o original é apenas uma reprodução de algo que é exterior a ele e exatamente por isso a genialidade possível a um apreciador de obras de arte é saber desfrutar do verdadeiro original, e não daquilo que não é representado em uma tela, filme, escultura... Enquadrada forçadamente em um espaço e contexto. A arte que tanto se admira como portadora de uma aura e autenticidade, que o homem moderno não consegue subsistir pela necessidade constante de entrar em choque e perder-se em meio a sensações, está na verdade acessível a todos, bastando apenas um olhar de sensibilidade. Além disso, as cópias são valiosas quando pensadas na perspectiva de atestar e remeter ao original, sendo este também um atributo que deveria ser apreciado, especialmente em uma era de reproduções.

Essas são as premissas que a personagem do escritor James adota no filme *Cópia fiel* (2010): uma vez que tudo se forma a partir do olhar que qualquer pessoa lhe dirige não é aceitável pensar que somente uma peça de museu seja obra de arte. A arte existe pelo olhar que se dirige a ela e não por uma essência inatingível que ela portaria e que a colocaria em um instante nunca acessível ou em um espaço não habitável.

Exatamente por essas questões que o casal fictício James e Ella expressa tão bem as contradições e problemas que estão embutidos em um conceito de arte que não seria possível na sociedade moderna. Enquanto a dona de uma loja de imitações de obra de arte leva o escritor James pelo interior de toscana, na Itália, eles se tornam aos poucos cópias, esteriótipos inteligentes que dialogam rapidamente e se tornam novos indivíduos. Mera e simplesmente representações de si mesmos como um casal que vai discutindo a vida, a morte, o amor e em último grau as consequências da própria modernidade.

A medida em que aos poucos e sorrateiramente eles tomam, e inclusive isso é mostrado como consciente por eles dentro do filme, a forma de um marido e mulher, é quando tudo de torna mais interessante e engenhoso. A representação de um homem e uma mulher passeando por um aconchegante local que abriga museus, casamentos e restaurantes não é aparentemente algo que atrairia um espectador ao ponto de prender sua atenção por quase duas horas. A grande astúcia do filme é colocar essas personagens para interpretarem a si mesmas,



suas próprias angústias e necessidades emocionais jamais supridas, talvez porque dependam de atitudes particulares e individuais que são colocadas em segundo plano, como em um recalque.


O filme se apresenta para o espectador, confuso diante da obra, como em ondas e em momentos em que James e Elle parecem ‘lúcidos’ em instantes que não mais se reconhecem como em uma encenação de outras pessoas, e essas são as cenas mais interessantes, quando eles interagem como si mesmos a narrativa parece perder em algum ponto. “vale mais uma boa cópia do que um original”, ressalta em certo ponto James. Interessante é perceber que esses momentos se apresentam exatamente quando as personagens são confrontadas com suas lembranças, com aquilo que foge do que pode ser facilmente reproduzido. É exatamente nos instantes em que a posse do instante se torna mais impossível que as emoções se afloram, as lágrimas rolas e as vozes de transformam.

Por isso quando o casal, que neste ponto já perdeu as características iniciais atribuídas a James e Elle para assumirem a representação de todos os casais do mundo, está em um restaurante e “relembra” os seus iniciais momento de felicidade na vida conjugal, aos poucos lágrimas se formam nos olhos da protagonista, que quer conservar-se atraente e bela, enquanto seu parceiro se mostra ausente e distraído. Na mesa do restaurante, com um jovem e recém-casado casal dançando ao fundo, cuidadosamente separados do interior do restaurante pelo o que parece ser uma vitrine, o espectador acompanha os dois lados de um relacionamento amoroso: seu início e seu fim.

Perdido em meio a esta cena e de certa maneira confuso pela forma como o filme está se desenrolando, o público acompanha os dois casais como cópias e originais um do outros, oscilando entre os espaços vazios de uma vida também vazia. Não seria isto que o cinema vem produzindo ao longo de sua existência? Assumidamente cópias fiéis justamente pela aceitação de sua impossibilidade de correspondência ao que é a obra original, uma obra da vida?

Neste sentido, e considerando as pistas que o filme dá, o original seria, na sociedade moderna, o acessível, aquilo que faz o espectador sentir, que produz nele o prazer rápido das sensações constantes e crescentes que o mantém na ilusão de posse do instante. Afetado em suas emoções e sensações, envolvido por uma ilusão de que no instante do filme o indivíduo que o vê o possui, é totalmente compreensível a posição das personagens do filme que tanto insistem que é o olhar que forma e que faz viver.

É no instante máximo da “vida copiada” em que Ella e James, o casal que ao longo do filme não podemos afirmar com convicção se dissimulou uma



relação ou se realmente foram marido e mulher, aflora essa instabilidade dos sentimentos na era moderna. Nesse instante cinematográfico não importa mais compreendê-los como cópias ou originais de si mesmos. O que vale é o sentido de reprodutibilidade e de não legitimidade que os envolve. É com essa personagem, agora já distorcida e copiada, que o espectador entra em embate, é com ele e por ele que a identificação cinematográfica virá.

Considerações finais


Este breve comentário sobre o filme *Cópia fiel* (2010), nos serviu para reformar a maneira como o método da análise fílmica se articula, passando pela descrição das cenas, interpretação dos elementos que a compõe para em último estágio ser possível alcançar a análise fílmica. Resta evidente, contudo que a utilização desse método demanda uma articulação tanto de elementos conotativos quanto denotativos em prol de trazer a luz questões que muitas das vezes não foram formuladas e intencionadas nem ao menos por seus autores.

Contudo, e talvez em especial, surge a necessidade de discutir os critérios para a validação de uma análise fílmica. Afinal, se este método utiliza-se de valores subjetivos e que passam por alterações que se baseiam na maneira como o pesquisador entende a obra, frui por ela e os elementos que são colocados em confronto com o filme, como estabelecer padrões do que seja uma análise aceitável?

Verificar critérios para a validação de uma análise é tarefa tão complexa quanto as escolhas que se faz durante a pesquisa. Um ponto de partida pode ser a verificação dos resultados obtidos a partir da elucidação do viés de método predominantemente utilizado (psicanálise, estruturalismo, análise temática), observando se as relações estabelecidas estão em consonância com os pressupostos dessa escolha.

Resta evidente que acima de tudo analisar um filme é aplicar sobre ele um novo olhar, que seja diferente do da câmera ou do espectador, e que consiga remontar a partir dele todo um contexto que lhe escapa mas que somente pode existir diante de uma observação mais atenta sobre o próprio filme. Mesmo sem sair do filme analisado é possível discutir a modernidade, e suas instáveis relações, assim como o cinema e a maneira como ele promove identificações, além de diversos outros elementos que, se explorados, podem levar a análise para novos caminhos.

Mesmo após essas ponderações ainda resta a dúvida sobre como, efetivamente, pode-se considerar uma análise verdadeira ou não. Sem querer dar conta de responder essa questão, não podemos deixar de apontar



que talvez exista a necessidade de aceitar a não existência concreta dessa ambição. A melhor opção seria considerar a análise de um filme como um olhar que examina e que, nessa tarefa, deve-se manter coerente com o lugar de onde se olha e com os pressupostos desse seu alicerce inicial. Nesse trabalho, logicamente, se soma a sensibilidade, linha teórica e objetos de cada pesquisador, sendo que é extremamente problemático julgar, através da análise, a “verdade” dessas filiações.


Em suma, não é possível pensar em análise fílmica sem perceber a relação prazerosa que é possível usufruir após uma análise. Há sempre algo novo a ser descoberto, considerado ou reformulado, em uma revisão que é ao mesmo tempo de si e de tudo aquilo que ultrapassa o pesquisador, mergulhado no jogo de espelhos que o cinema proporciona pelas identificações e problematizações, o grande desafio é não se deixar ser absorvido pelos momentos de fruição, lembrando que o objetivo maior de uma análise é produzir conhecimento.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. (org.) *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2009.
- BERGALA A. in AUMONT J. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2009.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CHANEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- MACHADO, A . *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- RAMOS, F. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.
- STAM, R. *Introdução a teoria do cinema*. Sao Paulo: Papyrus, 2009.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Minicurrículos

Caroline Anielle S. B. Pires é jornalista formada pela Universidade Federal de Goiás no ano de 2009/2. Atualmente é aluna do mestrado em Comunicação, Cultura e Cidadania do Programa de



Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia/UFG. Realiza pesquisas nas áreas de cinema, representação feminina e melodrama.

Lisandro Magalhães Nogueira é professor de cinema na Universidade Federal de Goiás, desde 1989. É mestre em Cinema e Televisão pela ECA/USP. Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/SP. Autor do livro “O autor na televisão”, editado pela USP-UFG. Membro da Sociedade Brasileira de Cinema, parecerista da Socine e da Editora Abril, crítico de cinema da TV Anhangueira/Rede Globo. Consultor de cinema do FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Coordenador e curador de mostras do Cine-UFG.

ISSN 2316-6479