COMUNICAÇÃO, CINEMA E MÚSICA: O PERSONAGEM INVISÍVEL EM *DURVAL* DISCOS*

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana**
Lisandro Magalhães Nogueira***

Resumo: *o artigo propõe a análise da trilha sonora do filme brasileiro "Durval Discos" (Europa Filmes, 2003), da diretora Anna Muylaert, inserindo-o no atual contexto dos estudos do som no cinema no Brasil. A partir da seleção musical para a película e da composição original, o objetivo é demonstrar a indissociabilidade entre som/música e imagem na comunicação audiovisual/cinematográfica e a possibilidade de a música comportar-se como um 'personagem invisível' dentro da trama, direcionando-a e imprimindo-lhe ritmo.*

Palavras-chave: *Comunicação. Cinema. Trilha sonora.*

PROFECIAS E DICOTOMIAS: OS DOIS LADOS DO VINIL

A passagem da comédia leve ao absurdo é a responsável pela estranheza causada por *Durval Discos*. O lado A e o lado B da história, análogos aos lados do disco de vinil, são contrastantes entre si e geram gradativamente uma tensão que se apresenta ao espectador como inesperada.

O lado A trata do cotidiano de Durval (Ary França) e sua mãe Carmita (Etty Fraser). Proprietário de uma loja de LPs situada no bairro de Pinheiros, São Paulo, Durval, de visual setentista, guarda uma rica discografia do rock e da música popular brasileira, em meio ao cenário criador da atmosfera nostálgica e familiar que aproxima o espectador da história. A promessa de uma sociedade alternativa (o "velho", o LP) e a sociedade de consumo (o "novo", o CD) marcam a dicotomia que imprime comicidade ao filme. Durval exalta a qualidade das músicas gravadas no vinil, a possibilidade de ver as faixas e a existência dos dois lados (o

A e o B), em detrimento da qualidade sonora e da tecnologia até então trazidas pelo CD.

Kiki (Isabela Guasco), a menina de cinco anos deixada na casa de Durval pela sequestradora disfarçada de empregada Célia (Letícia Sabatella), é a personagem que desencadeia o lado B, rompendo com o aparente equilíbrio inicial. Ao contrário de Durval, que vive na barra da saia de Dona Carmita – ou, como Mestre Jonas, na barriga da baleia, como anuncia a canção que dá início ao filme – Kiki, pensando estar na fazenda de sua tia Clara, adapta-se bem à nova situação.

Quando descobre se tratar de uma criança sequestrada, Carmita passa a fugir da realidade, impedindo, por várias vezes, que Durval chame a polícia para levar Kiki. O lado B gira em torno da esquizofrenia e obsessão de Carmita e da inocência e tranquilidade de Kiki. Apesar das várias tentativas de Durval, Kiki só será "expulsa" quando não houver mais qualquer possibilidade de reequilíbrio.

Elisabeth (Marisa Orth), atendente da doceria vizinha, descobre a menina e é morta por Carmita. O corpo é levado para o quarto, enquanto Kiki se diverte no quintal com o cavalo branco que fizera Durval comprar. Ela entra no quarto e vê a "Braça de Neve dormindo", enquanto Carmita, com roupa de festa, sobe levando o animal. Kiki, de bailarina, montada no cavalo ao lado do corpo de Elizabeth, pega sua vassourinha de brinquedo e começa a pintar a parede do quarto com a "tinta vermelha" (o sangue da morta), sob a aprovação de Carmita e o horror de Durval.

No desenlace da trama, Durval pede para a dona da doceria chamar a polícia e suspira de alívio, por voltar à "realidade". Há então um corte brusco, que dá lugar à demolição da loja Durval Discos, sem explicações, coroando a rendição do velho – decadente e abandonado – ao novo – interessante e repleto de possibilidades.

BREVE HISTÓRICO DA MÚSICA NO CINEMA

Nos primeiros anos do cinema mudo (final do século XIX e início do XX), a música era divorciada da ação; quando não improvisada pelos músicos, eram temas conhecidos, utilizados para acentuar o clima, a emoção de cada cena. Na maioria das vezes, não funcionava: as condições dos instrumentos eram precárias e a penumbra dificultava a visão da partitura.

London (1970) afirma que a música era utilizada para amenizar o barulho dos projetores de cinema da época. O autor sugere ainda que

a razão estética mais adequada para explicar a música no filme reside no ritmo e no movimento:

> *We are not accustomed to apprehend movement as an artistic form without accompanying sounds, or at least audible rhythms. Every film that deserves the name must possess its individual rhythm, which determines its form. It was the task of the musical accompaniment to give it auditory accentuation and profundity* (LONDON *apud* PRENDERGAST, 1992, p. 04, 05).

Para Adorno e Eisler (1994), em seu estado puro, o filme mudo tinha um "efeito fantasmagórico" sob o espectador, decorrente da projeção sobre um suporte bidimensional e a consequente ilusão de profundidade no espaço diegético. A música serviria, então, como um neutralizador do choque de ver personagens aparentemente vivos, porém silenciosos e ausentes.

Miranda (1998) divide em três fases a utilização da música no cinema mudo. Na primeira, que coincide com o nascimento da arte cinematográfica, não havia grande preocupação com seu conteúdo narrativo em conjunto com o repertório musical selecionado para o acompanhamento ao vivo; por isso, segundo a autora, não se pode falar aqui de trilha, mas sim de acompanhamento musical[3]. Ao longo da segunda fase, empresas como a Carl Fischer, a Vitograph e a Edison passaram a editar em larga escala partituras exclusivamente para cinema. Na terceira, os filmes já eram distribuídos com uma planilha de indicação de seu acompanhamento musical, gradativamente substituída por partituras originais[4].

Conforme relata Prendergast (1992), o advento do som no cinema requeria movimentos de câmera e mais ritmo na cena; no entanto, as câmeras da época eram obsoletas, pesadas e barulhentas; o que explica a estaticidade dos primeiros filmes com audio. Apesar de certa resistência[5], a maioria dos compositores para cinema eram otimistas em relação ao som[6], e esperavam que a música exercesse um papel mais integral e influente durante a produção de um filme.

A música era mais utilizada nos musicais, que se proliferaram nos anos de 1930, como *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), *The Vagabond Lover* (Marshall Neilan, 1929) e *The Rogue Song* (Lionel Barrymore, 1930)[7]. Durante a década de 1940, a trilha sonora para cinema se mostrava grandiloquente, comparada aos poemas sinfônicos de Richard Strauss, de caráter épico. O fim daquele período foi marcado pelo domínio da trilha em fun-

ção do gênero: os filmes *noir*, os suspenses e os romances eram ambientados pela música de forma sutil. Já em 1960, tem-se a incorporação, em primeiro plano, da música popular à trilha sonora, colocando a música orquestral apenas em determinadas funções subjacentes. As canções foram, gradativamente, substituindo a música sinfônica e a trilha original, movimento que fez explodir, em 1970, musicais como *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973) e *Hair* (Milos Forman, 1979) que exploraram a música pop e o rock'n'roll.

Nas décadas seguintes, a música pop foi muito utilizada até que, no final dos anos 80, filmes como *ET* (Steven Spielberg, 1982) e *Amadeus* (Milos Forman, 1984) devolveram a partitura orquestral à narrativa cinematográfica. A partir de 1990, a música orquestrada passou a conviver com a pop e as canções-tema nos filmes.

Segundo Máximo (2003, v. 02), o cinema falado no Brasil surgiu nos anos de 1930, influenciado pelos musicais de Hollywood – gosto que é mantido durante as duas décadas posteriores pelas chanchadas da Atlântida e, a partir de 1960, pelas "comédias montadas em torno da popularidade da Jovem Guarda, dos humoristas de TV e das apresentadoras de programa infantil" (MÁXIMO, 2003, v. 02, p. 121). Paralelas à forte influência norteamericana nos musicais, as trilhas brasileiras de não-musicais tiveram inspiração francesa, percebida no frequente uso de canções, as quais oscilam entre um recurso gratuito, sem função, e um elemento funcional: "[a maioria dos nossos cineastas] acham que qualquer coisa serve desde que consigam colocar música num filme" (MÁXIMO, 2003, v. 02, p. 142).

As trilhas brasileiras parecem não ter acompanhado a evolução artística e técnica dos filmes dentro dos quais elas são ouvidas, de modo que ainda é prematuro falar em compositor brasileiro de cinema[8], assim como em funcionalidade da música em cinema brasileiro, exceto casos raros, como é o de *Durval Discos*.

A MÚSICA EM *DURVAL DISCOS*

O Analógico e o Digital

Assim como o filme é dividido em lado A e lado B, a sonorização é composta de som analógico (sinal elétrico de audio) e som digital (sinal de audio convertido em informação numérica. O primeiro, que marca o lado A, decorre das músicas fixadas num suporte analógico – o disco de vinil (som orgânico). O segundo, que caracteriza o lado B, decorre da tri-

lha original de André Abujamra, manipulável, experimental, fragmentada, desconstrutiva, áspera, composta num suporte digital.

Os diferentes tipos de sonorização trazem consigo a questão da sinestesia. Partindo da fenomenologia de Merleau-Ponty (1980), pode-se constatar os diferentes tipos de percepção provocados pelo som analógico e pelo digital. Os chiados do vinil que caracterizam o primeiro provocam nas pessoas que viveram a década de 1970 um sentimento de familiaridade, ligado às cores-pastel, moda retrô, formato dos móveis, arquitetura, gosto de comida caseira, cheiros de discos e livros antigos. Já o experimentalismo do som digital trabalha com a ruptura com os conceitos musicais mais comuns, por ser anti-melódico, arrítmico e atonal em muitas situações; por trazer combinações de texturas (tato) que incomodam os ouvidos; colocar o espectador em situação desconfortável e, assim, provocar tensão; por desorientá-lo diante do vislumbre das infinitas possibilidades de combinações de ritmos e texturas, vindas à tona com a desconstrução musical. Esta análise condiz com o processo de escuta reduzida proposto por Chion (1993)[9].

A percepção é mais eficaz quando multissensorial, isto é, quando não se tenta separar os sentidos. A música, por si só, já nos aponta a necessidade de indiferenciação, uma vez que ela é, ao mesmo tempo, melodia (audição), textura (tato) e movimento (visão). Quanto maior a indiferenciação de sentidos ao assistir ao filme, mais cômico o lado A, mais tenso o lado B, mais presente a música parecerá e mais clara estará sua importância na trama.

O autor afirma: "não se vê o mesmo quando se ouve, e não se ouve o mesmo quando se vê" (CHION, 1993, p. 11). Em *Durval Discos*, a ilusão audiovisual de que fala Chion é a responsável pelo fato de o espectador não notar o exato momento em que o cômico dá lugar ao trágico. São a trilha sonora e os momentos estratégicos de silêncio que agregam valor[10] à imagem.

A Intensidade da Trilha Sonora

Durval Discos rompe com o vococentrismo[11] tradicional do cinema, uma vez que o som deixa de ser centrado na voz dos personagens. Em muitos momentos do filme, são privilegiadas as vozes dos intérpretes das canções que as falas de Kiki, Durval ou Carmita. Isto é percebido pela intensidade dada à trilha geral da película, superior tanto em relação aos diálogos dos personagens quanto às trilhas sonoras das recentes produções cinematográficas brasileiras.

No lado A, há mais valor agregado pela música e reação dos personagens a ela que pelas falas; no lado B, a trilha desconstrutiva e não verbal é a grande agregadora de valor do filme, indo de encontro à tradição voco e verbocentrista.

Ao assistir a qualquer obra cinematográfica, a tendência do espectador é a de centrar a atenção primeiramente nas palavras para, após compreendê-las, interpretar outras linguagens. Trata-se da dificuldade do ouvinte em "editar" o que lhe é imposto ao ouvido. A surpresa e o choque acontecem porque a imagem passa a ser uma marionete cujas ações são comandadas pela música, e não mais pelo texto, como na analogia de Chion.

Música, Tempo e Movimento

Como Chion constata, o som supõe entrada de movimento; ao contrário da imagem, pelo fato de muitos elementos poderem permanecer imóveis numa cena. Assim ocorre no filme analisado: a trilha sonora conduz o movimento e o ritmo da ação, os movimentos de aproximação e afastamento da câmera e o próprio ritmo da montagem. Durante grande parte do filme, a câmera permanece fixa, em tomadas longas, o que não acarreta perda de dinamismo da narrativa.

No lado A, a ausência de tensão é percebida não só pela narrativa, mas também pela previsibilidade da trilha sonora: em uma loja de discos de vinil são esperadas canções antigas de LP. Já no lado B, a imprevisibilidade da progressão sonora em função do tempo e a natureza irregular da manutenção da trilha original – que sempre aparece com novos elementos e texturas – promove gradativamente a tensão, até que, sem que o espectador perceba, encontre-se no ápice dela.

Merece destaque ainda o diálogo entre diegese e extra-diegese. No lado A, a música encontra predominantemente no espaço diegético, na composição das cenas, mesmo quando não tocada (vinis cenográficos); a própria natureza analógica do som remete à sua causa. Já no lado B, o som é predominantemente extra-diegético: sua causa está oculta, porém dedutível; trata-se da composição de Abujamra, realizada em suporte digital.

Quando uma mesma música passa de diegética a extra-diegética, há sempre uma alteração de timbres e de ambiência do som; este é "visivelmente" ampliado e ganha a tela. É como se o mundo do personagem fosse ampliado para o mundo do espectador; como se este fosse convidado a participar daquele momento, juntamente com Durval – como quando ele dança *Back in Bahia* sozinho no quarto.

Características da Trilha Sonora do Filme

A trilha de *Durval Discos* é fundamentalmente empática. Ela participa da cena, adaptando-as ao seu ritmo; estimula os personagens e a musicalidade dos diálogos entre eles; sinaliza a chegada de novas informações à trama; exprime o estado psicológico dos personagens e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador; portanto, não pode ser classificada como ilustrativa.

Considerando as características da música nos filmes de narrativa clássica propostas por Gorbman (1987), a música em *Durval Discos* é invisível quando extra-diegética; é totalmente audível no lado A, e parcialmente no lado B – em várias cenas da primeira parte do filme, a música é o centro das atenções (como quando o DJ Théo Werneck leva os dois volumes de *Tim Maia Racional*, em LP). Na segunda parte, a música é percebida quando se atinge o auge da tensão.

Contrariando a inaudibilidade característica da música nos filmes clássico-narrativos, a trilha em Durval Discos está em primeiro plano (ou equiparada) em relação às imagens e às outras instâncias sonoras (diálogos e ruídos); explicita sentimentos, emoções e estados de espírito, como a ansiedade de Durval, a despreocupação de Kiki, a histeria e a esquizofrenia de Carmita. A música é também um significante independente de emoções: o espectador-ouvinte tem uma interpretação prévia dos sucessos setentistas selecionados para a película.

A trilha não só fornece pistas narrativas ao espectador (caracterização da casa-loja-"baleia" e dos personagens), como a conduz, imprime-lhe ritmo e promove a continuidade rítmica entre planos e cenas. Basta lembrar da metáfora de Mestre Jonas e dos momentos da narrativa que a música protagoniza, quando algum personagem canta, dança e comenta a melodia.

Alguns temas musicais do lado B dão unidade ao filme, principalmente quando são mesclados com alguma canção do lado A. É o caso da cena, já no lado B, em que Kiki anda de bicicleta pela casa, ao som da fusão de Imunização Racional com um dos temas originais de tensão.

A música em *Durval Discos* segue os princípios estéticos propostos por Giorgetti em seu artigo *Da Natureza e Possíveis Funções da Música no Cinema* (1998). Todo uso que se faz dela é funcional, evitando excessos e o consequente desgaste do recurso musical. Prova disso é o uso estratégico que se faz do silêncio ao longo da narrativa, o que valoriza não só a cena em que é empregado, como as entradas da música nas cenas seguintes.

Apesar do emprego de canções setentistas de sucesso, tanto estas como as composições originais devem servir ao filme, à narrativa – mas não se submetendo à imagem. Por coincidência, a trilha empregada é de qualidade; mas nem sempre músicas de qualidade são adequadas para compor a trilha sonora de uma película.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trilha sonora de *Durval Discos* é funcional, mesmo que em diferentes níveis – a trilha do lado B não é incidental, uma vez que a profundidade dela ultrapassa essa classificação. Não se trata de música de preenchimento, simplesmente pelo fato de não ter que preencher vazios: até na exibição dos créditos (tanto iniciais quanto finais) a música tem um propósito definido. Nos iniciais, quando acontece o *traveling* com o skatista, a regravação de *Mestre Jonas* feita pelos Mulheres Negras assume o caráter de "prenúncio de uma epopeia". Já nos créditos finais, que se iniciam ao som de *Pérola Negra*, de Luiz Melodia (em vinil), fica clara a derrota do que é velho; a vitória do novo sobre o velho então é consagrada com o *remix* da versão de *Mestre Jonas* produzido por André Abujamra (em CD).

A música pode ser considerada, ao mesmo tempo, artística e psicoemocional[12], pois evidencia tanto o que se passa dentro dos personagens quanto a própria tensão do espectador, e a participação da música é a essência do filme. Sem a trilha original do lado B não haveria um clímax tão intenso e significativo, assim como sem as canções do lado A se teria apenas uma noção parcial das características dos personagens e da trama como um todo; não se teria tanto humor, emoção e dinamismo na narrativa. O poder evocativo da música está sempre presente, sobretudo na ausência do personagem ou elemento a que se refere. Ouve-se o tema da chegada do cavalo à casa, por exemplo, antes que o animal passe pela porta. Em muitos momentos, a trilha é um agente da narrativa e participa ativamente do roteiro: todos os personagens visíveis (Durval, Kiki e Carmita) têm consciência da existência da música e reagem a ela.

Segundo Giorgetti (1998), o que caracteriza um personagem é a ação exercida por ele dentro do filme. Pode-se perceber, no filme, a grande influência da música sobre os personagens visíveis: "A partir do momento em que a música exerce influência sobre um ou mais personagens do filme, é lícito reivindicar para ela também a condição de personagem" (GIORGETTI, 1998).

A música está dentro e ao redor de Durval; desperta e intensifica lembranças; modela perfis; controla o tempo; motiva os personagens visíveis a reagirem a ela. Por isso, pode-se concluir que, em *Durval Discos*, há presença frequente deste personagem invisível que é a música. Invisível apenas pelo fato de não se poder vê-la propriamente, mas sim a sua causa. A presença da trilha sonora no universo diegético já auxilia na compreensão dela como personagem.

O valor dado à música em *Durval Discos* é uma novidade no universo das produções nacionais, em que a trilha sonora, via de regra, tem a função de promover filmes – vide produções da Globo Filmes. O que se espera com a inovação no uso dos recursos musicais trazida pela película aqui analisada é que haja estudos mais aprofundados sobre o tema no Brasil. Espera-se também que o cinema brasileiro faça um uso orgânico da música, aproveitando o potencial narrativo inerente a ela, e que, desse modo, possa-se falar com categoria em funcionalidade da música na produção cinematográfica nacional.

COMMUNICATION, FILM AND MUSIC: THE INVISIBLE CHARACTER IN *DISCS DURVAL*

Abstract: *this article brings an analysis of the Brazilian movie Durval Discos' soundtrack (Europa Filmes, 2003), directed by Anna Muylaert, by placing it in the current Brazilian movie sound studies' context. From the musical selection to the movie (by the musical producer Pena Schmidt) and André Abujamra's original composition, this study has the purpose to demonstrate the sound/image inseparability in the audio-visual and cinematographic communication. It shows the possibility of music's acting as an 'invisible character' on the screen, carrying the story and giving it rhythm.*

Keywords: *Communication. Cinema. Soundtrack.*

Notas

1 O conceito de trilha musical surge somente após a sincronização entre som e imagem, quando foi possível estabelecer relações precisas entre estas instâncias; quando a música passou a estar contida na película.

2 A primeira partitura original para cinema foi composta em 1908 pelo francês Camille Camille Saint-Saëns, para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise*, da companhia parisiense Le Film D'Art.

3 De acordo com Carrasco (2003), na época de lançamento de *The Jazz Singer* (EUA, 1927), primeiro filme sonoro do cinema dirigido por Alan Crosland, a incorporação de falas dos personagens ao filme foi criticada por artistas e teóricos do cinema, devido ao suposto pleonasmo sonoro em relação às imagens e ao temor de que o som usado na narrativa diminuísse a força poética da banda visual e desmontasse o complexo de códigos não-verbais do cinema, fazendo dele um 'teatro filmado'.

4 Enquanto em 1926 William Fox testava o Movietone – método criado por alemães e suíços em que o som era gravado no próprio filme –, os irmãos Warner a Bell Telephone e a Western Electric já vinham trabalhando no Vitaphone: o som era gravado em disco de 40 cm de diâmetro e sincronizado com o filme por meio da conexão dos motores da vitrola com o do projetor. Esse processo foi usado pela primeira vez no filme *Don Juan* (1926), também de Alan Crosland. Em 1928, seria exibido o primeiro filme inteiramente falado, *Lights of New York*, dirigido por Bryan Foy. Um ano depois, a Fox teria aperfeiçoado o Movietone e desbancado o Vitaphone da Warner, em benefício da gravação sonora na própria película de celuloide.

5 Passada a "febre dos musicais", os estúdios interromperam as produções do gênero, que só voltariam a fazer sucesso nos anos de 1950. O que, a princípio, seria uma ameaça aos músicos que trabalhavam com cinema, tornou-se um ambiente propício a explorar conscientemente o potencial dramático dessa linguagem no cinema sonoro.

6 Alguns compositores eruditos que escreveram para o cinema brasileiro: Villa-Lobos, Fernando Mignone, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e John Neschling. Cancionistas brasileiros com contribuições no cinema: Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Luís Bonfá, David Tygel. No final do século XX, Francis Hime, Egberto Gismonti, Wagner Tiso, Edu Lobo, Cristóvão Bastos, Luiz Henrique Xavier, Luiz Avellar, Jaques Morelenbaum e Antônio Pinto surgem no quadro de compositores de trilhas sonoras brasileiras.

7 Em *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Chion (1993) propõe três tipos de escuta: a causal, quando o som remete a sua causa; a semântica, que se refere a um código ou a uma linguagem utilizada na interpretação de uma mensagem; e a escuta reduzida, primeiramente postulada por Pierre Schaeffer, que abrange as qualidades e as formas do som em si.

8 O conceito de valor agregado proposto por Chion refere-se a um valor expressivo e informativo com o qual o som agrega significado à imagem, de modo a dar a impressão de que tal informação já estava contida nela. Choques, quedas e explosões, por exemplo, "tornam-se mais reais" com a presença do som sincronizado.

9 Chion propõe também o conceito de vococentrismo no cinema, que consiste no valor agregado pelo texto. Verbocentrismo seria, então, o valor agregado pelas falas num filme.

10 Classificações de Giorgetti (1998).

Referências

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. Composing for the films. New York: Oxford University Press, 1994.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CHION, Michel. La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidos, 1993.

GORBMAN, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GIORGETTI, Mauro. Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema (2008). <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=117:funcoes-musica-cinema&catid=53:somcinema&Itemid=67>. Acesso em: 3 ago. 2008.

LONDON, Kurt. Film Music. New York: Arno Press, 1970.

MÁXIMO, João. A música do cinema: os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. V. 1, 2.

MERLEAU-PONTY, M. Phénoménologie de la Perception. Barcelona: Edicions 62, 1980.

MIRANDA, Suzana Reck. A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 1998.

PRENDERGAST, Roy M. Film Music – A neglected art: a critical study of music in films. 2 ed. London: W. W. Norton & Company, 1992.

* Recebido em: 15.04.2010.

Aprovado em: 04.05.2010.

** Mestranda em Mídia e Cultura pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (Facomb/UFG); especialista em Cinema e Educação pelo Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás (Ifiteg); docente das disciplinas de Som e Teorias da Comunicação do curso de Comunicação Social – Habilitação: Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG); graduada em Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo pela Facomb/UFG, *e-mail:* imprensa@georgiacynara.com, telefone: (62) 9112-3393.

*** Orientador do trabalho. Professor do programa de pós-graduação em Comunicação da Facomb/UFG, linha de pesquisa Mídia e Cultura, *e-mail*: lisandronogueira@gmail.com, telefone: (62) 8414-9900.