

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**O DISPOSITIVO EM *FILMEFOBIA*?¹
Apresentação da constituição do dispositivo fílmico**

Georgia da Cruz Pereira²

Resumo

Qual a verdade da imagem? Um making of de um filme que mescla fóbicos e suas fobias. Assim é *Filmefobia* (2009), do cineasta brasileiro Kiko Goifman. O presente trabalho visa a estudar *Filmefobia* (2009) como um filme-dispositivo, analisando os aspectos de constituição desse dispositivo, como se dá a narrativa fílmica e seus elementos fílmicos. O filme será trabalhado tendo por metodologia a Análise Fílmica. Como base para os estudos sobre dispositivos fílmicos e filmes-dispositivo, nos servirá de norte os trabalhos de Cezar Migliorin (2005) e (2008), e (2008), Xavier (2005) e Parente (2005), dentre outros autores.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro Contemporâneo 1. Dispositivo Fílmico 2. Análise Fílmica 3.

¹ Pesquisa realizada com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES

² Universidade Federal do Ceará – Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mestrado em Comunicação. E-mail: georgia.cruz.pereira@gmail.com

1. Filmefobia

[cena1] Câmera fixa na areia, grande plano geral. A imagem formada divide o quadro entre faixa de céu e areia, tendo como intermediários alguns morros e a espuma do mar. Praia, som de vento soprando na areia, céu nublado. Ao fundo, só o movimento do mar e o vento que levanta a areia, criando uma fina e quase imperceptível poeira. Pouco mais de 40 segundos se passam até que seja possível identificar um pequeno ponto que se move ao fundo do quadro numa ação de aproximação.

Da lateral direita do vídeo, surge um homem careca vestido de preto e com um imenso monóculo sendo carregado por outro homem, que traja macacão e cinto utilitário. O homem de preto é deitado na areia diante da câmera e o de macacão sai de quadro pelo lado esquerdo. Ao fundo, um pequeno ponto preto se agita na imagem desse - longo - plano-sequência. Aos poucos o ponto escuro se aproxima e é possível identificar algumas formas que se agitam no ar. Com um pouco mais de aproximação é possível discernir pernas e braços curtíssimos que se remexem em meio à paisagem fazendo piruetas em segundo plano. Em primeiro plano, o homem careca se remexe, tendo os pés e mãos atados por uma corda cinza, a impressão que temos é de que tenta identificar, assim como nós, a forma que se aproxima. Tão estranho quanto o corpo que, deitado na areia, se remexe, esse pequeníssimo corpo estranho se dá finalmente a conhecer: um anão.

À aproximação desse anão que ri e tem o corpo completamente nu cruzado por faixas de velcro na altura do peito e da pélvis, dos cotovelos e das panturrilhas, o homem de preto se debate, não o quer próximo de si. O anão quase em êxtase se joga contra o homem que - ao permanecer indefeso graças às amarrações que unem seu pé esquerdo ao seu tronco e sua mão direita - ganha um ar de Gulliver. O anão assume o papel de habitante do País de Liliput e faz com que o velcro de seu corpo e o tecido da roupa de Gulliver se encontrem e se grudem. Ri e agita os braços frenética e quase que compulsivamente. O homem deitado tenta se desvencilhar arduamente, se enraivece, grita, tem espasmos. Luta com o corpo estranho que o ronda. Dois corpos estranhos que conflitam. O monóculo cai. Acontece o contato face a face entre os dois seres que ocupam o vídeo. Fobia de anão.



Figura 1 – Composição do quadro³

<Fade out>

[cena2] Plano médio de uma mulher com o braço direito preso por uma rede em forma de teia e óculos protetores de mergulho no rosto. Da parte de cima do plano, um chuveiro derrama água enquanto ela trabalhosamente se ensaboa. Os planos curtos e com cortes secos são montados com a dinâmica ligeira de quem não quer deixar fixar uma imagem, sempre estabelecendo a proximidade um plano médio curto, mantendo o enquadramento para as diversas partes do corpo dessa mulher.

A imagem se sucede em planos que mostram os olhos aflitos e tem como trilha sonora os soluços entrecortados por respirações ofegantes. A mão esquerda livre de amarrações faz viajar a barra de sabão pelo corpo, enquanto seus soluços cortam o ar e se misturam ao barulho das gotas de água caindo no chão.

³ Frame de Filmfobia

Além das impossibilidades a que esse corpo já está submetido, um plano seqüência percorre a mulher desde os joelhos até o chão. Percebe-se uma outra impossibilidade: ela não consegue fixar os pés no chão do espaço que lhe foi permitido atuar. Planos do chão vão se sucedendo em cortes seguidos. Os pés, ora em ponta, ora em calcanhares, fogem dos ralos que recobrem o chão e buscam por pequeníssimos espaços de solo firme que existem entre um ralo e outro. Na cena seguinte, vista área do espaço ocupado pela mulher. Imagem em preto e branco, câmera de vigilância com contrastes estourados. Chuveiro em primeiro plano e apenas alguns contornos discerníveis do que possa estar atrás dele na imagem.

Corte. A imagem volta a ser colorida, plano geral. A água continua a escorrer e ela permanece soluçando enquanto a câmera se afasta lentamente da cena. Fobia de ralos.



Figura 2 – Fobia de Ralo⁴

⁴ Fotografia de Cris Bierrenbach

Quase ao fim da cena, uma voz over irrompe pela primeira vez a atmosfera sonora do filme, até então composta de grunhidos, sons de pássaros e outros ruídos indescritíveis. Esse narrador extradiegético continua na cena seguinte com seu relato, como uma espécie de texto de passagem que interliga as duas cenas. A identidade desse narrador não é explicitada, mas pela voz é possível, com o decorrer do filme, saber que se trata da voz do personagem Jean-Claude (Jean-Claude Bernardet).

Na narração, ele fala como quem conversa:

Eu acho que na minha vida o cinema se desenvolve sobre o cine de terror. Me lembro de ter ido ao cinema uma vez em Paris e, acho que por causa da falta de luz total, eu tive um medo enorme. Comecei a gritar, comecei a gritar, aí tiveram que nos tirar da sala. Isso é uma experiência dos meus 9, 10, 11 anos, lá em Paris. Uma outra experiência de que eu lembro foi no navio, no transatlântico, exatamente vindo para o Brasil – naquela época, uma travessia longa, quase 20 dias – e no momento projetavam filmes. E um filme que eu vi foi “Roma – Cidade Aberta”, isso era em 1949. E a lembrança que eu tenho é de um filme de terror. Um filme que eu devo ter sonhado, tido pesadelos com ele, mas não tem nada a ver com o Neo-Realismo etc. Para mim era um filme de terror.

Logo após o começo da faixa de Jean-Claude, há uma mudança de cena. O homem com roupa de mecânico e cinto utilitário ata uma mulher morena a uma cadeira. Mexe com espelhos e traz nos braços uma cobra amarela. Fobia de cobras.

<Fade out>

Qual a verdade da imagem? O making of de um filme de ficção que mescla fóbicos e suas fobias. No papel de diretor do filme de ficção, Jean-Claude Bernardet, aqui apenas chamado de Jean-Claude, e uma premissa: a verdadeira imagem é a de um fóbico diante de sua fobia. As imagens dos fóbicos e seu encontro com suas fobias vão se sucedendo diante da equipe de filmagem e de um diretor que inventa estruturas maquinicas e com aspecto de aparatos de tortura para submeter seus personagens às suas próprias fobias. Afora isso, a discussão sobre verdade e ficção da imagem atravessa o filme inteiro, de modo a permitir uma readaptação do olhar diante das imagens.

Kiko Goifman é quem dirige o making of desse filme dirigido por Jean-Claude. E de fato todas as imagens que se veem são do filme de Kiko Goifman, é pela câmera dele que vê-se trechos do filme de Jean-Claude. Embora a dimensão documental muito próxima do filme registrado passe a falsa impressão de que aquelas imagens estão para além da dimensão da observação. Filmefobia observa o desenrolar de uma produção cinematográfica. Há toda uma dimensão metalingüística que norteia esse fazer fílmico. O que está em pauta, mais que a verdade da imagem ou a postura de um fóbico diante de seus medos, é o fazer cinematográfico.

Este caráter metalingüístico e auto-referenciado fica explícito e patente durante uma conversa entre Kiko Goifman – que entra no filme como personagem – e Jean-Claude sobre a participação de Kiko no filme como fóbico. Participar do filme e expor seus medos é uma dimensão intrafilme, esclarece Jean-Claude. Ao passo que fazer o making of, é externa ao filme, é captar essa região de fronteira. Essa dimensão interna do filme, contudo, só chega ao espectador a partir da dimensão externa, uma vez que apenas se vê o making of de Goifman, jamais chegando a ver o filme rodado por Jean-Claude.

2. Dispositivo

No cinema contemporâneo, e na sua relação com as novas mídias, quando se fala em dispositivo pode-se, dentre outras noções existentes, associar ao dispositivo arquitetônico do cinema, ligado à projeção, que pressupõe uma estrutura determinada para seu funcionamento; ou, em outro caso, ligar a uma concepção de dispositivo narrativo, aquele que proporciona a realização dos acontecimentos na narrativa e no mundo.

No primeiro caso, essa idéia de dispositivo vem acompanhada da noção de “dispositivo modelo”, que está ligado a uma configuração do espaço e do tempo, tal como define Dubois, “que valem e significam tanto ou mais por elas mesmas quanto pelas imagens que nelas aparecem” (DUBOI, 2004; p.101).

Podemos achar relação dessa definição de dispositivo com os elementos espaciais constitutivos de uma sala de cinema, por exemplo, que pressupõe uma sala escura,

poltronas voltadas numa só direção, projeção numa tela, espectadores sentados e quietos, silêncio e atitude, em geral, contemplativa frente às imagens.

A outra noção de dispositivo – e que será adotada na análise que se segue – diz respeito ao dispositivo como estratégia narrativa, como compreende Cezar Migliorin (2005). Este dispositivo é a própria motriz da narrativa, do movimento, sendo dotado de capacidade para produzir os acontecimentos.

Dessa forma, a formulação e a ativação do dispositivo é o que inicia a narrativa fílmica, através de uma estrutura criada em que os personagens estão inseridos e nela atuam. Nessa concepção, o dispositivo deixa de ser algo exterior à narrativa e se converte em parte integrante da narrativa, em agente dessa narrativa que passa a acontecer após sua ativação num tempo e num espaço determinados.

Dentro dessa utilização do dispositivo como fundamentador de uma narrativa, pode-se dizer que o artista/diretor realiza um corte no tempo e no espaço, pois o que acontece dentro do dispositivo está isolado dos demais acontecimentos do mundo, está preso a uma temporalização própria da estrutura narrativa a qual está inserida e tal situação se insere dentro de um “presente absoluto que dá quando o dispositivo está em ação” (MIGLIORIN, 2005).

Essa narrativa só existe enquanto o dispositivo está ativado, este presente absoluto se desfaz quando o acontecimento é terminado e o dispositivo desmontado.

Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado - nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares - nem dá pistas para o futuro. (MIGLIORIN, 2005)

Migliorin (2005) afirma que a utilização desses dispositivos está baseada numa vontade de referenciar as obras audiovisuais que dele se utilizam no real, criando uma

situação que só existe enquanto dispositivo, num processo de “ativação do real”. Esse processo de ativação do real estaria próximo do que Jean-Louis Comolli (2008) denomina de estar ‘sob o risco do real’, em que o questionamento que surge não está mais no fazer fílmico, nos enquadramentos, nas questões técnicas meramente.

A questão se desloca e se pergunta como fazer para que o filme aconteça. E é neste ponto que estão os filmes-dispositivo: fazer com que haja filme e criar condições para isso. “O dispositivo estabelece encontros da realidade com a intervenção, supondo sempre uma relação com o real que desconhece suas possibilidades, apontando para uma virtualidade do próprio real” (MIGLIORIN, 2008: 22)

Consuelo Lins & Cláudia Mesquita (2008) chamam o dispositivo de “maquinação”, em que as regras do ‘jogo’ são estabelecidas, onde as bases para a realização de cada filme são postas. Não se trata aqui de criar ‘receitas de bolo’, que farão com que haja sempre um filme se aqueles moldes e regras forem apresentados. Cada filme exige um dispositivo próprio, pois trabalha com situações próprias, *leitmotiv* singular. Dessa forma, “a simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme, tudo depende de sua adequação ao assunto eleito, mas, sobretudo, ao trabalho concreto de filmagem, que a maquinação anterior dispensa” (p.57).

Assim, os filmes-dispositivo seriam uma das formas de reinventar os sistemas de visualidades, produzindo novas experiências cinematográficas ante um panorama marcado pela roteirização e previsibilidade (COMOLLI, 2008). Ao apresentar um making of de uma produção que busca a verdade da imagem, a centelha do real sobre a qual escreve Jean-Louis Comolli, identificamos o filme de Kiko Goifman como um filme-dispositivo.

3. Você tem medo de quê?

Os filmes-dispositivo se colocam como uma estratégia ao mundo roteirizado e cheio de amarrações. O filme-dispositivo trabalha, sim, com uma instância da roteirização, da maquinação, a ponta que fica amarrada e evidencia perfeito controle das estruturas geradoras de acontecimento. Contudo, há outra dimensão, a do descontrole, a que é responsável pelo imponderável nessa dimensão maquínica de uma estrutura pensada para

fazer com que haja filme, a dimensão da ordem do próprio acontecimento. Assim, os filmes-dispositivo transitam pelo controle e o descontrole (MIGLIORIN, 2008).

Se os filmes-dispositivo tem como uma das condições para existir a formulação de um dispositivo, qual seria o dispositivo de *Filmefobia*? A definição a respeito do dispositivo que faz com que haja filme pode ser mais clara quando explicitado o fato de tratar-se de um making of de um filme. Assim, *Filmefobia* seria um filme que trabalha com a dimensão da explicitação do processo de criação, como se dá a feitura de um filme sobre a verdade da imagem a partir da premissa de que essa verdade é possível uma vez que um fóbico é submetido ao encontro com sua fobia.

Se pensarmos a explicitação dos bastidores, a inserção do realizador na imagem, a proposição de formatações para que haja acontecimentos, ou seja, a formulação de um dispositivo, esse estaria bem próximo da dimensão de making of trabalhada por Kiko Goifman em *Filmefobia*. A delimitação de um regime imagético que explicita o processo fílmico, cria regimes de controle e descontrole, poderíamos dizer que a adoção do formato de making of é um dos componentes estéticos do dispositivo de *Filmefobia*, como quando o cinema clássico se apropria de recursos imagéticos que se consagraram no cinema documentário para dar o ‘tom de real’ à imagem que apresenta.

Outra componente do dispositivo fílmico é o medo. Talvez o mais óbvio dos elementos presentes, o medo nomeia o filme, que tem o título composto por justaposição de uma noção fóbica da imagem. O medo aparece como a dimensão mais exposta da cadeia imagética que se forma ao longo do filme, como se as dimensões do dispositivo estivessem sobrepostas em camadas, algumas mais explícitas e outras menos.

O medo seria a motivação de construção das estruturas que tem como função fazê-lo emergir do interior das pessoas que o sentem. Com isso, perpassa todo o filme em formas micro e serve de base para a concepção macro de medo/fobia no filme. A sua presença se dá já na cena inicial, quando temos o Gulliver confrontado pelo habitante do País de Liliput. E, a cada maquinação e fabulação que façam o que há de real no medo surgir, tem-se a reafirmação dessa fabulação. O medo é aqui apresentado como introdutor de questões, de sentimentos, de lembranças. Tal como em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo

Coutinho, aqui temos personagens e histórias que atuam em *crossover* na dimensão do real e do ficcional, da interpretação e da vivência. Atuam na dimensão da crença do espectador diante das imagens que são vistas na tela (LINS & MESQUITA, 2008).

Assim, há fóbicos reais, há fobias reais, há fóbicos interpretados (atores profissionais), há fobias interpretadas, colocando em jogo a crença nas imagens que o documentário é capaz de suscitar. Estamos diante de situações de invasão de uma dimensão extremamente íntima da vida e do corpo daquelas pessoas, sejam elas reais ou não. Como o próprio Jean-Claude explica em uma das cenas, o que importa no filme não é a realidade ou ficção dos corpos, da vida externa ao filme, e sim a verdade que a imagem é capaz de proporcionar. Essa afirmação chega perto do que Fernão Pessoa Ramos (2008) fala acerca das asserções do documentário e sua capacidade de criar assertivas não apenas com imagens-câmera.

Outra característica do dispositivo formulado por Kiko Goifman para este filme está nas impossibilidades do corpo. A relação com o corpo permeia todas as cenas e falas. O seu corpo e o corpo do outro. As impossibilidades que lhe são impostas e as que são impostas ao corpo do outro e apresentadas. A relação entre esses corpos que se estranham, que não se reconhecem, que tem dificuldades de lidar com a alteridade e o mundo exterior.

Assim, há sempre corpos amarrados, corpos presos, corpos estranhos, amedrontados, que ganham apêndices maquínicos e que nos fazem questionar até onde vão os limites e possibilidades do corpo, sejam eles físicos ou psicológicos, reais ou virtuais. É um corpo cujos movimentos estão limitados por amarrações a estruturas, por amarrações ao próprio corpo, por suspensão no ar, por aprisionamento total de movimentos previsíveis, trazendo a necessidade de pensar novos movimentos e novas possibilidades.

O corpo é trabalhado buscando encontrar suas virtualidades em meio às limitações impostas, fazendo com que uma nova perspectiva de relação com este corpo surja. É o corpo que antes se movia e agora apenas grita, o corpo que evita ver e agora é obrigado a olhar, o corpo que não quer tocar e tem no toque sua única possibilidade de movimento, o corpo que quer fugir e está estático, o corpo que tem apêndices de objetos ojerizantes a ele colocados sobre si, o corpo que quer enxergar mas está deixando de ver, o corpo que não

quer ser exposto e tem na superexposição a sua medida, o corpo que se envergonha e é submetido ao seu embaraçamento, o corpo que tem medo do alto e é suspenso com araras, o corpo que tem nojo de cabelos e os tem arremessados em sua pele desnuda, o corpo que tem pavor de sangue e tem nele sua moeda de troca, o corpo que teme e é submetido ao medo.

O making of, o medo, a fabulação, o corpo são partes temáticas e imagéticas do dispositivo que compõe *Filmefobia*. No entanto, o dispositivo se faz ativar e desativar por um elemento que congrega todas essas partes temáticas em si, que atua como imagem-síntese desse dispositivo, sendo ele próprio o dispositivo que faz com que haja filme: Jean-Claude Bernardet ou só Jean-Claude, como queiram.

É a partir de sua fala em “*off*” na cena da mulher que tem medo de ralos que vemos ou temos as motivações do filme explicitadas, a dimensão do que se tem apresentado até então por três fobias mudas e sem delimitação temática ou espacial: fobia de anões, de pássaros/pombos, de ralos. As cenas materiais pré-existentes àquela fala se tornam perceptíveis pela dimensão sonora da fala, do depoimento, da memória: o medo de escuro.

A personagem Jean-Claude dirige um filme sobre medo, com ambientes extremamente escuros, como zonas nebulosas da percepção, faz com que os corpos impossibilitados se defrontem com dimensões que os impossibilitam. Jean-Claude é ele mesmo também um corpo impossibilitado, um corpo que se vê submetido aos seus medos: com medo de escuro desde a infância, ele se vê agora acometido de um princípio de cegueira, um apagamento gradual das possibilidades de ver, um enegrecimento da visão.

Fabulação do ser, Jean-Claude Bernardet ao viver Jean-Claude se assume como intérprete de um avatar de si mesmo, emprestando ao personagem medos e características suas e se relacionando ante as câmeras da equipe de produção do making of de Goifman, sendo expectador e co-partícipe das imagens, trazendo para a cena o próprio Goifman, com sua fobia de sangue.

A imagem vai assim buscar o espectador para participar de sua precariedade e também do excesso de experiência, da possibilidade de acontecimento que existe na virtualidade da imagem. O que existe na história, na vida, no indivíduo entra no dispositivo como parte de um todo

móvel e modulável distante de uma instância exterior que pudesse, de fora, organizar uma representação, ajustar uma imagem e um indivíduo, reduzindo assim a imagem a uma significação discursiva. A primeira inadequação surge então no momento em que o realizador se retira do seu lugar separado do dispositivo para fazer parte dele, habitar a imagem em uma invenção coletiva do pensamento. (MIGLIORIN, 2008: 11)

Assim, o dispositivo apresenta de forma multifacetada aspectos de si mesmo, enfatizando-os para discuti-los, abordá-los. O controle e o descontrole do dispositivo andam lado a lado diante da câmera, forçando as barreiras da imagem, atravessando a dimensão fílmica, tendo na inscrição da câmera neste dispositivo um elemento de caráter decisivo, que “opera ao mesmo tempo como máquina de captação e elemento de modulação dos atores do dispositivo” (MIGLIORIN, 2008: 23).

4. Considerações Finais

O dispositivo formulado por Kiko Goifman em *Filmefobia* surge como uma estratégia narrativa cinematográfica. O dispositivo é um mecanismo interno ao filme e formulação responsável por que os acontecimentos ocorram, para que haja filme.

No filme, a figura síntese desse dispositivo está em Jean-Claude. O dispositivo é explicitado durante todo o filme e tem como âncora da narrativa alguns de seus aspectos principais, tais como o medo, a impossibilidade do corpo, a fabulação da cena, a escolha de trabalhar com o recurso estilístico do making of.

A narrativa suscitada por esse dispositivo vai se construindo de forma fragmentada e entrecortada, deslinearizando o acesso. À ativação do dispositivo, uma dimensão de conversas, depoimentos, metadiscussões acerca do fazer fílmico e das escolhas que permeiam a criação audiovisual.

O medo não é o dispositivo de *Filmefobia*, mas é a partir dele que esse dispositivo se ativa e começa a funcionar como máquina propulsora de imagens.

5. Referências Bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, G. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
_____. **Cinema II: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem Contemporânea: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I e II**. São Paulo: Hedra, 2009.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

_____. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MIGLIORIN, Cezar Ávila. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

_____. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmiglorin .asp>>. 25 de maio de 2008.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

_____. **Cinema em Trânsito: do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo**. In: Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia. Covilhã: Labcom, 2007. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/penafria-esteticas_do_digital.pdf>

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Vol.1 e 2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

VEIGA, Roberta. **A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**, 2ed. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia:

Filmefobia. Produção de Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTV, 2009, Color.