



## O Híbridismo Estético e o Processo de Criação no *Filmefobia*<sup>1</sup>

Marcos Antonio Neves dos Santos<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco

### Resumo

Este trabalho pretende analisar o hibridismo estético e narrativo das fronteiras entre documentário e ficção. Almeja também apontar rumos para uma possível análise do processo de criação de *Filmefobia* (2008), obra cinematográfica realizada pelo roteirista e diretor Kiko Goifman. Compreendemos que, na maioria das vezes, o conceito de documentário confunde-se com a sua forma estilística, geralmente atrelada a uma apreciação clássica do termo, a qual não mais é suficiente para conceituar as produções contemporâneas. Assim, tomaremos por base os estudos realizados por Fernão Ramos (2010) acerca das asserções do documentário clássico. A partir de textos de Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, Bill Nichols e do próprio Fernão Ramos, observamos uma produção contemporânea híbrida cujas narrativas se articulam de maneira particular, principalmente no que diz respeito à *Filmefobia*.

### Palavras-chave

Assertivas; Documentário; Ficção; Estética; Processo de Criação.

### Introdução

A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009. Pag.47)

Se tomarmos como parâmetro classificatório a indexação de uma obra audiovisual – compreende-se aqui como indexação a categorização de um filme –, a definição do que vem a ser o *Filmefobia* não é menos problemática do que a definição de documentário ou de uma ficção no âmbito das narrativas cinematográficas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Cinema do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco - e-mail: marcosantos.cine@gmail.com



contemporâneas. Quando vamos ao cinema, ou decidimos assistir a um filme no canal a cabo, sabemos previamente, por conta da indexação, se o que veremos é um documentário ou uma ficção. Entretanto, ao analisar *Filmefobia*, não teremos grande êxito ao fazer uso desta prerrogativa, uma vez que o filme foi veiculado em festivais tanto sob a legenda de ficção, quanto de documentário. Tentar definir a obra de Kiko Goifman a partir do contraste estético entre ficção e documentário, como elucidado no fragmento citado do livro de Bill Nichols (2009), não é suficiente, uma vez que o presente filme apresenta características narrativas e estéticas bastante híbridas, como o fato de parecer estarmos diante de um *making of* durante todo o tempo em que o vemos. Porém, se acessarmos o site oficial do filme, estará ali disposto o diário de filmagem do longa-metragem, escrito pelo também roteirista da película, Hilton Lacerda. Nele, constam 25 postagens, referentes aos 24 dias de filmagens, que nos dão a impressão de estarmos diante de relatos feitos acerca de uma produção cinematográfica ficcional.

*Filmefobia* parece extrapolar não só os limites entre documentário e ficção, mas os limites de uma obra audiovisual. Tem-se filme, blog e *making of* articulados em uma obra só, conferindo um status de projeto. Talvez o longa-metragem de Kiko Goifman defina-se enquanto experiência de um processo narrativo em andamento, como bem ilustra a premissa de Jean-Claude<sup>3</sup>, personagem interpretado pelo teórico Jean-Claude Bernardet: “a única imagem possível de verdade é a manifestação de um fóbico diante de sua fobia”.

Jean-Claude Bernardet é um dos principais estudiosos do cinema brasileiro. Autor de diversos artigos e livros, diretor de cinema, participou em alguns filmes como ator. Em *FilmeFobia* é a primeira vez que Jean-Claude se converte em personagem principal de um longa-metragem. O personagem interpretado por ele lidera a experiência e acredita que a única imagem verdadeira atualmente é a de um fóbico diante de sua fobia. Esse personagem traz algumas características da vida real de Jean-Claude Bernardet que é HIV positivo e tem sérios problemas de visão. (Apresentação - Jean-Claude Bernardet) <http://www2.uol.com.br/filmefobia/>

Dentro da narrativa roteirizada por Hilton Lacerda e Kiko Goifman, *Filmefobia* “na teoria” é um diário de uma experiência realizada por Jean-Claude, personagem interpretado pelo próprio Jean-Claude Bernardet. O ator “empresta”, durante a trama, características pessoais ao personagem, como o fato de estar ficando cego, de ser

---

<sup>3</sup> Para efeito de esclarecer qualquer dúvida. Quando nos referirmos a Jean-Claude, estaremos falando do personagem do filme que é assim denominado. Ao tratar do ator o chamaremos por Jean-Claude Bernardet, nome bastante conhecido como um dos principais estudiosos de cinema do país.



soropositivo e claustrofóbico. Tais fatos conferem um maior entrelace narrativo e estético, deixando ainda mais tênues os limites entre documentário e ficção. Uma vez que ator e personagem se misturam de tal forma que o espectador não tem a certeza exata de quem está dirigindo aquela experiência - que consiste em por fóbicos diante de suas fobias, mas que “na prática” constitui-se de cenas de um *making of* do filme-experiência dirigido por Kiko Goifman – Jean-Claude, o personagem, ou Jean-Claude Bernardet, o estúdio do cinema brasileiro.

O filme conta com a participação de atores fóbicos – fóbicos reais e atores encenando fóbicos. Segundo Kiko Goifman, em entrevista à Universidade de São Paulo (USP),<sup>4</sup> em determinados momentos ele mesmo não sabia se o ator era ou não um fóbico real, mas que isso pouco importava dentro do processo: “Eu não tinha medo que eles me enganassem. Me enganando bem tá tudo certo, o cinema é uma mentira” (Kiko Goifman). O diretor revela, com esta fala, certa auto-fabulação presente em todo o filme – tanto na estética assumida de um *making of*, um tanto documental, quanto nas situações criadas e vividas dentro do filme.

Um exemplo claro se dá quando o próprio Kiko Goifman, que tem fobia de sangue, aceita participar do filme enquanto fóbico, submetendo-se à experiência e chegando a desmaiar no set. Ou quando Jean-Claude, em uma conversa com Goifman, pede para que ele filme os bastidores da experiência:

Muitas vezes eu sinto que essas imagens são intocáveis e é por causa disso que eu te quero, para que você documente esse processo, porque tem momentos em que eu sinto que essa junção do artificial, o nascimento do medo gera uma imagem na qual eu não deveria tocar, pra mim talvez basta aquele momento em que vejo no monitor com a minha lupa, com toda a dificuldade que eu tenho pra enxergar essa imagem. E talvez a experiência, o experimento morra aqui, então preciso manter uma retaguarda e a retaguarda é você. (Fragmento extraído do FilmeFobia. 17:30-18:30)

Ao longo do filme pode-se perceber a presença de um rapaz que está sempre com um computador e parece anotar tudo o que ocorre durante a cena. Esse observador é o roteirista Hilton Lacerda e o seu trabalho é realizar um diário de campo, contando tudo o que ocorre no set através de relatos postados em um blog. A partir daí *Filmefobia* está passível de ser analisado também enquanto obra em processo. Ao compreendermos os textos do diário como

---

<sup>4</sup> Este trecho, na realidade, foi retirado de uma entrevista disponível no site Youtube. Entretanto, não há a exata certeza sobre as fontes. <http://www.youtube.com/watch?v=xHdPHTKFosg>



relatos do processo de produção de um filme - ainda que não tenhamos acesso ao filme que está sendo feito por Jean-Claude, já que o que chega até nós são as imagens do *making of* realizado por Goifman -, fica claro o que ocorre e o que está sendo construído. Uma vez que não temos acesso ao filme pronto, está posto que o que realmente importa é o filme enquanto processo. Para realizarmos a análise do processo de criação recorremos à obra *Padrões de Intenção, a explicação histórica dos quadros* de Michael Baxandall (2006). Apesar de constituir-se de uma ferramenta analítica para quadros, este estudo pode ser perfeitamente utilizado na análise de obras de arte de uma forma mais ampla. Nele, Baxandall (2006) propõe uma nova forma de observar as obras de arte na qual é possível explicar os objetos artísticos e históricos como soluções aos problemas que surgiram em determinadas situações e épocas. Uma vez que temos diante de nós todo o contexto da criação do *Filmefobia*, diários de filmagem e o próprio filme enquanto making of, se faz possível uma análise do processo de criação do FilmeFobia.

### **Estética Híbrida no audiovisual contemporâneo**

É importante notar ainda que o interesse por imagens "reais" tampouco se limita ao campo do documentário: parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo "real" em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas. Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais. Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade (LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. 2008).

O entrelaçamento da estética documental e ficcional parece ser uma via de mão dupla, uma vez que a ficção apropria-se de elementos da estética documental na tentativa de dar “ares” de realidade a uma ficção. Podemos citar o exemplo de *A bruxa de Blair* (1999) e *Atividade Paranormal* (2007), que se utilizam de imagens sem foco e câmeras instáveis para uma construção estética “mais verossímil”. Em contrapartida, temos filmes que contam com peculiaridades que fazem com que a obra tenha limites muito tênues entre realidade e ficção, como é o caso de *33* (2002) e de *Filmefobia* (2008), ambos de Kiko Goifman.



Faz-se imperativo ressaltar que essa é uma característica das produções documentais contemporâneas e que houve um longo processo de transformação que se iniciou ainda no denominado “moderno” documentário brasileiro, em particular o que era produzido na década de 60. Essas produções, filmadas em 16 ou até mesmo em 35 mm, eram geralmente realizadas por documentaristas vinculados ao Cinema Novo e tinham como principal característica um direcionamento social, tratando de problemas das classes menos favorecidas dos grandes centros urbanos ou da zona rural. Em um primeiro momento pode-se pensar que o moderno documentário brasileiro dava voz ao povo, mas na realidade este servia de pano de fundo para ilustrar o pensamento crítico do documentarista, o qual era elaborado antes da realização do filme e com base em teorias sociais. O suporte estético desse tipo de filme consistia em “dar a voz” através de entrevistas e depoimentos, enquanto que a totalização do discurso e a interpretação das situações sociais complexas eram feitas através do comentário do narrador, do uso da música e do discurso quase sempre corroborado pelo depoimento de especialistas e autoridades.

Diversas situações fizeram com que esse modelo de documentário fosse extenuando-se ao ponto de sofrer mudanças ao longo das últimas décadas. Uma das contraposições ao documentário “sociológico” propunha um deslocamento do sujeito da “experiência” a sujeito do discurso, ou seja, personagem documentado a documentarista. Podemos citar como exemplo dessa mudança o filme de Aloysio Raulino, *Tarumã* (1975), mas o exemplo mais marcante seria *Jardim Nova Bahia* (1971), filme em que Raulino “dá olhos ao olhar” de um migrante nordestino, Deutrudés, quando entrega a ele a câmera para que pudesse filmar longe de qualquer influência do diretor. Através dessa postura iconoclasta, até então, Raulino compartilha a sua visão promovendo uma fragmentação da autoria. Aqui o autor não é mais um ser uno e o documentário não traz mais unicamente as suas prerrogativas.

Durante a década de 80 e 90, os documentários sobre grandes acontecimentos ou fatos e pessoas exemplares cedem lugar a personalidades anônimas e eventos fragmentados. Segundo Consuelo Lins e Claudia Mesquita, *Cabra Marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, parece ser um divisor de águas nesse sentido ao promover desvios significativos na forma de se fazer documentário no Brasil. Mesmo não deixando de lado as diferentes estéticas documentais e a abordagem da reportagem televisiva, Coutinho retoma algumas técnicas já estabelecidas no documentário, mas também reinventa outras.



## Mas afinal... o que é mesmo o *Filmefobia*?

Existem documentários com os quais concordamos aqueles dos quais discordamos os que aplaudimos e, ainda os que abominamos, mas não deixam de ser documentários. Ou seja, pode um documentário não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico e ainda assim ser chamado de documentário? (RAMOS, Fernão. 2008. pag.29)

Pode-se dizer que o *Filmefobia* trabalha no limite entre o real e o ficcional, uma vez que ele trabalha com fóbicos reais, com atores fóbicos e com atores encenando fóbicos. Como já foi dito antes pelo próprio diretor do filme o que realmente importa não é se a fobia é verdadeira, mas a imagem que se extrai do fóbico diante de sua fobia. É claro que questionamentos são feitos acerca da classificação do *Filmefobia* entre documentário e ficção, e o parâmetro de julgamento parece ser bastante maniqueísta, uma vez que para o senso comum o documentário encontra-se sob a égide da verdade e que a ficção baseia sua construção narrativa no mito, na fábula e no imaginário. Entretanto, a questão parece ir mais além do que isso, chegando ao âmago do que seria representação e reprodução, mais que isso, o documentário reproduz ou representa uma realidade?

Segundo Bill Nichols (2009), se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nele apresentados nos sejam familiares.

O juízo de valor que geralmente fazemos de uma reprodução está contido em sua fidedignidade com o “original”, o quanto aquela reprodução está próxima do real. Enquanto isso, julgamos uma representação pela visão diferenciada que temos do real, pelo novo valor de ideais que possamos ter de um determinado ponto de vista, por uma nova perspectiva, esperamos muito mais da representação do que uma mera reprodução.

Por isso faz todo o sentido quando Kiko Goifman opta por trabalhar com fóbicos reais, atores fóbicos e fóbicos encenados, uma vez que o que está em jogo nesse dispositivo não são as fobias em si, tão pouco a reprodução das mesmas, mas a representação dessas reações através das imagens. Essas representações estão pautadas



no âmbito do real, uma vez que elas realmente existem. Fóbicos são reais, assim como a sua fobia e as suas reações - não necessariamente aquelas mostradas na película.

Isso faz com que o longa-metragem de Goifman seja de fato um documentário - independente da opção estética utilizada, no caso um *making of* - uma vez que asserções ou afirmações feitas dentro do filme correspondem a um mundo histórico e real, diferentemente da ficção, que corresponde a um mundo imaginário.

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.[...] ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los. Em nossa abordagem, o trabalho de definição do *documentário* é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por trás de si uma realidade histórica.( RAMOS, 2008: pag 22)

Ao lidar com o conceito de que uma das características pertinentes ao documentário é o fato de que ele trabalha com asserções sobre o mundo, pode-se levantar a hipótese de que a ficção não trabalha com asserções. Entretanto, esse pensamento está equivocado uma vez que uma obra ficcional estabelece igualmente asserções, contudo a diferença reside no fato de que essas “afirmações” não serão feitas da mesma forma que no documentário e, principalmente, não para o mesmo espectador.

Quando realizamos a escolha de assistir a um filme de ficção, optamos por nos entretermos com o universo ficcional e seus personagens, não assistimos a *O senhor dos Anéis* (2001) ou *O homem do futuro* (2011) à procura de asserções sobre o mundo. Ao contrário, tentamos realizar ligações lógicas dentro de um universo ficcional, levantamos hipóteses, relações e previsões sobre os personagens, suas características e ações verossímeis cabíveis dentro de um mundo construído por uma narrativa ficcional. Mas como sabermos se estamos diante de uma ficção ou de um documentário?

Na grande maioria das vezes o espectador tem consciência de estar diante de um documentário ou de uma ficção, e constrói uma relação com a narrativa em função desse saber. Faz-se imperativo dizer que em algumas ocasiões o realizador se propõe a enganar explicitamente o espectador, são os casos dos *mockumentarys* ou *falsos documentários*, onde os cineastas nos fazem assistir a documentários que são na realidade ficções, assim como fizeram Woody Allen em *Zelig* (1983) e Orson Wells em



*F for fakes [Verdades e mentiras]* (1975), onde o diretor engana de forma explícita o espectador sobrepondo dentro das narrativas asserções falsas e verdadeiras. Ao tomarmos como exemplo as questões expostas em relação aos falsos documentários ou *mockumentaries*, poderíamos assim classificá-los por eles trabalharem com assertivas irreais ou simplesmente por eles manipularem a realidade?

Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (over ou dialógica) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários [...] Um documentário precisa mostrar a *realidade*? Mas de qual *realidade* estamos falando, dentro do leque de interpretações possíveis que o mundo oferece para mim espectador? Um documentário deve ser *objetivo*? Mas o conceito de *objetividade* revela-se ainda mais frágil que o de realidade. Se entendermos por *objetividade* clareza na exposição das asserções, centraremos nossa definição de documentário em uma questão estilística: de que modo expor com a máxima clareza nossa interpretação sobre o fato que enunciamos? A resposta será múltipla, não incidindo sobre a definição de campo. Um documentário pode ser objetivo ou pouco claro, e continuar a ser documentário. (RAMOS, 2008: 29-30)

Com base no pensamento de Fernão Ramos (2008), podemos concluir que o documentário pode mostrar algo que não é real e continuar a ser um documentário. Até por que, se atribuirmos a definição de documentário à condição de veracidade estaremos reduzindo o documentário a uma narrativa audiovisual que estabelece assertivas com as quais um grupo determinado de indivíduos concorda. O documentário, então, passaria a ter uma definição no mínimo abstrata, uma vez que a mesma oscilaria de acordo com a crença de cada um. Além disso, se partíssemos desse tipo de pressuposto passaríamos a questionar o documentário *Der Triumph Des Willens [Triunfo da vontade]*(1936), de Leni Reiefenstahl, uma vez que o mesmo é um documentário bastante tendencioso quanto ao fato histórico do nazismo.

Estando postas algumas características do documentário, no que diz respeito às suas asserções, se faz necessário ressaltar, ainda que de uma maneira bastante breve, as propriedades que definem o campo ficcional. É claro que essas características não são estanques, tendo em vista principalmente o cerne do presente artigo, que trata justamente sobre o hibridismo estético e a fluidez dessas fronteiras entre documentário e ficção.

Talvez, a grande conquista da narrativa ficcional foi ter aprendido a conduzir o espectador através de uma trama sem fazer uso de uma técnica tipicamente usada no documentário - a voz *over* do narrador, também conhecida como a voz de Deus -, mas





que na condução de uma ficção soava como um despertador para o espectador, fazendo com que o mesmo se remetesse diretamente a um documentário. Segundo Fernão Ramos (2008), a ferramenta narrativa denominada como *voz over* foi substituída pela montagem paralela, planos ponto-de-vista, estrutura de campo/contracampo, raccords de tempo e espaço motivados pela ação.

O cinema ficcional aprendeu a narrar compondo a ação ficcional em cenas ou em sequências. Para além disso, o cinema clássico de ficção define-se a partir de uma estrutura narrativa que tem origens nos anos de 1910, onde a ação ficcional é centrada em personagens. Desta forma, a ação tem seu alicerce em uma trama articulada através de reviravoltas e reconhecimentos. Esta, por sua vez, é uma das grandes características que difere a linguagem documental da ficcional.

### **O processo de criação no *Filmefobia*, uma proposta de análise segundo os Padrões de Intenção de Michael Baxandall**

Antes de realizar qualquer tipo de comentário com relação ao processo de criação do *FilmeFobia*, se faz necessário explicitar o segmento teórico que será utilizado para tecer tais considerações. É preciso deixar claro que a proposta não é realizar uma análise sobre o *Filmefobia* segundo o livro de Michael Baxandall, *Padrões de Intenção a explicação histórica dos quadros* (2006), mas apontar um direcionamento, uma proposta de caminho para analisar o filme de Goifman.

Michael Baxandall (2006) elucida, em *Padrões de Intenção, a explicação Histórica do quadros*, um método para a análise do processo de criação a qual é possível explicar os objetos artísticos e históricos, sendo estes soluções a problemas que surgiram em determinadas situações e épocas. Segundo Baxandall (Cf. p. 66), é perfeitamente viável explicar objetos históricos considerando-os como soluções a problemas que aparecem em determinadas situações. Para isso, separa-se dois enunciados fundamentais: o encargo e a diretriz. O primeiro diz respeito ao problema que deve ser resolvido pelo artista ,no caso de *Filmefobia*, construir uma narrativa audiovisual estruturada pela premissa de que a “verdadeira” imagem é a de um fóbico diante de sua fobia. A diretriz, por sua vez, é composta pelos termos específicos das condições culturais ou locais da atividade propriamente dita e de todas as problemáticas



que estão imbricadas no que se diz respeito às produções contemporâneas cinematográficas brasileiras, assim como as novas estéticas audiovisuais, sobretudo as tendências híbridas do documentário contemporâneo. *Filmefobia* faz uso de uma estética híbrida, na fronteira entre documentário e ficção, a partir do padrão do *Making of* – sendo que esse “documentário de uma ficção” não se completa, uma vez que o filme produzido é uma impossibilidade, uma obra que inexiste e nunca será lançada. Juntos, na concepção de Baxandall, encargo e diretriz constroem um problema que o artista é designado a resolver e sua obra é uma espécie de solução a esse problema. A junção do encargo principal e das diretrizes é o que levam o artista a idealizar e construir uma obra.

Nosso modo de proceder na análise dos Padrões de Intenção parece indicar que vemos em X (o agente ou artista) um misto de racionalidade, cultura e caráter essencial. Isso significa, entre outras coisas, que só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós, porque a quantidade de informações que temos sobre X é insuficiente para levar a cabo o modelo; em vez disso usamos a solução como um dado ao qual nos referimos constantemente. (BAXANDALL, 2006, p.63-64)

Complementa-se a proposta analítica de Baxandall o que ele vem denominar de “Triângulo de Reconstituição” (Baxandall, 2006, p. 71), através de um diagrama das questões cognitivas do artista, onde os três vértices seriam: os termos do problema (fazer um filme documental baseado em um filme de ficção com uma linguagem de *Making of*, que tem como premissa a procura da verdadeira imagem por intermédio do medo, da fobia); os recursos que o autor da obra usou ou deixou de usar (delimitados pelo contexto de Kiko Goifman, e sua veleidade de inserir o realizador na imagem); a descrição da obra pelos analistas. Sobre este último vértice vale salientar que, para Baxandall, a descrição,

por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em segundo lugar, muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós. Em terceiro lugar, a descrição é um ato de demonstração – através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse. (BAXANDALL, 2006, p.44)



Em *Filmefobia* ocorre pensar na premissa levantada por “Jean-Claude”: a verdadeira imagem surge do encontro de um fóbico com a sua fobia. A forma de filmar se baseia no uso do dispositivo como estratégia narrativa, como uma forma para fazer com que haja um filme que inexistente.

## REFERÊNCIAS

- GAUDREAULT, ANDRÉ ; JOST, FRANÇOIS . **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. UnB, 2009. 227 p. ISBN 9788523012403 (broch.).
- AUMONT, J.; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. 216 p ((Mimésis Arte e Espetáculo; v.5)) ISBN 9789898285027 (broch.)
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 213p., [32]p. de estampas (Coleção história social da arte) ISBN 8535907882 (broch.).
- RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005. 2 v
- CRUZ, Georgia. **O dispositivo e seu processo: Análises dos filmes 33, FilmeFobia e seus diários de campo**. Dissertação de mestrado. 2011 Ceará, UFC Instituto de comunicação e arte. Programa de pós-graduação em comunicação.
- LINS, Consuelo; MESQUITA Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 07-26.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. 123 p. ISBN 8589362647(broch.).
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009. 270 p. (Coleção Campo imagético) ISBN 8530807855 (broch.).
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal- o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2008. 447 p. ISBN 9788573596847 (broch.).
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 398 p. (Coleção Campo imagético) ISBN 8530807324 (broch.)
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 146 p. (Coleção leitura) ISBN 9788577531448 (broch).



## **FILMOGRAFIA**

**FilmeFobia.** Kiko Goinfman. São Paulo: Paleo TV, 2009, Color

## **SITE**

<http://www2.uol.com.br/filmefobia/>

