

ENCONTRO PARA PENSAR GESTOS E RESTOS: ONDE ESTÃO AS IMAGENS DO IMPROVÁVEL?¹

Ingrid Rodrigues Gonçalves
Universidade de São Paulo
ingrid.goncalves@usp.br

Valéria Cazetta
Universidade de São Paulo
vcazetta@usp.br

1. Prévias

Em março de 2017, realizamos dois encontros com uma turma de estudantes da disciplina Orientação de Estágios Obrigatórios, da Licenciatura em Ciências da Natureza (LCN) da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). O objetivo, era produzir um diálogo entre as atividades de estágio que os/as estagiários/as realizam em escolas públicas de educação básica das redes estadual e municipal de São Paulo, e uma das linguagens demandadas para tal conversação: o audiovisual. Tendo em vista tal ensejo, além do curto tempo disponível para provê-los/as de ferramentais que extrapasassem o mero manuseio das câmeras videográficas - as quais de largada dispunham, enquanto recurso de trabalho disponibilizado pela USP para tal empreitada -, persistia a indagação: como pensar com imagens? Ademais: como pensar a formação de professores/as de ciências com as imagens dos estágios obrigatórios?

Algumas regras circunscreviam tal movimento. A rede municipal não permitiria gravações que identificassem os/as alunos/as das escolas e, perigava ainda, tendo em vista mudanças outorgadas pela nova gestão da municipalidade, que nem mesmo qualquer imagem pudesse ser captada no interior das instituições escolares. Somavam-se a tais reveses, alguns deferimentos incluídos ao jogo pela professora da disciplina supracitada, ao requerer menos aquilo que a escola do referido estágio trazia enquanto *acostumamento* cotidiano, e mais, o que a escola poderia ser, imiscuída em suas supostas fragilidades, nas sombras contemporâneas, porventura encobertas por obviedades. Dessarte, a busca desses/as professores/as de ciências em formação não se restringia às imagens dadas num primeiro golpe do olhar, mas, sim, a gestos outros, quando linhas diferentes emergiam, e, olhares lhes seriam devolvidos.

Desta feita, organizamos dois encontros prévios propondo um diálogo entre a linguagem audiovisual e os referidos estágios obrigatórios nas escolas. No primeiro, conversamos com trechos de alguns filmes e, do livro *O Cinema e a Produção* (Rodrigues, 2007). No segundo, realizamos um exercício, no qual os/as estudantes buscaram pensar com imagens, mobilizando as câmeras disponíveis na universidade, as mesmas que utilizariam nos registros audiovisuais a serem realizados nas escolas.

Nesse texto, enfatizaremos o primeiro encontro, sobre como o planejamos e, ademais, como mergulhamos em incertezas, pois não intentávamos engessar suas linhas potenciais, mas sim, produzir agenciamentos com elas. Propusemos aos licenciandos movimentos de desapego (porém, não de abandono) das narrativas fílmicas e, atenção

¹ Texto aceito para comunicação oral, no V Colóquio “A educação pelas imagens e suas geografias”, e no XVII Simpósio de Geografia da UDESC, que serão realizados no Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, entre os dias 06 e 08 de novembro de 2017.

aos modos de conexão das imagens e sons: como contar algo com gestos compostos com imagens e sons, e não mais meramente com palavras?

Expusemos, no primeiro encontro, alguns enquadramentos e movimentos de câmera focando em tipos de planos comumente utilizados e elucidados por Rodrigues (2007). Coligamos trechos filmicos a tais exposições, desde filmes com enquadramentos próximos aos expostos no livro *O Cinema e a Produção*, até o longo plano-sequência do filme *Durval Discos* de Anna Muylaert, o qual compõe com praticamente todos os elementos deslindados, e, dali adiante, poderia explodir fronteiras e/ou qualquer expectativa de que traríamos receituários prontos sobre como fazer o trabalho solicitado pela professora da referida disciplina.

“Mas e os restos?” – perguntou-nos um aluno atento. Não trazíamos prescrições (e nem poderíamos) sobre a proposta do pensamento com restos; noutros turnos, propúnhamos que tais movimentos, diretamente conectados às demandas do trabalho que eles deviam produzir para a disciplina da licenciatura, poderiam advir de composições com registros de imagens de cobertura, nos quais, a produção de imagens visando montagem ulterior, não teria necessariamente um objetivo delineado, mas, tenderia sair à deriva com a câmera ligada, pensando agenciados com ela, olhar atravessando e mirando o mundo (da escola do referido estágio) com ela e através dela. Posicionar e atentar, à espreita, aos gestos e possíveis restos, ofertados às lentes pelas luzes dançarinas imanentes à vida.

Esse texto dialogará com tal movimento produzido, entre a proposta de pensar em gestos com imagens e sons, e, nos descarrilamentos fulcrais para pensar sobre restos, ou, como propusemos evocar, imagens do improvável.

2. Do primeiro encontro

Intentando compor com as contingências imanentes ao encontro com os licenciandos, lançamo-nos à tentativa de produzir agenciamentos entre o roteiro prévio que preparamos, e, as possíveis questões e inquietações comuns que viríamos a partilhar em sala de aula. Vicejamos assim, encontros com tonalidades cartográficas, nos quais alguns dos caminhos seriam inventados e manejados *ad hoc* (Kastrup, 2009), conforme demandassem as linhas contingenciais que viveríamos. Nos importou traçar tal início, pois pensamos que o chamamento ao pensamento, com uma linguagem diferente da evocada comumente na sala de aula daquela Licenciatura, tenderia a deslocamentos, os quais poderíamos tanto regar, quanto aniquilar. Daí nossa necessidade em movimentar-nos cartograficamente: imprescindivelmente à espreita, munidos de um rigor permissor de composições processuais, transversais, trocas, e mergulhos nas relações contingenciais de uma força com outra, atentando aos movimentos do pensamento, às linhas potenciais e às diversas possibilidades de montagens daquele(s) jogo(s).

Nosso roteiro para o primeiro encontro, consistiu em: a) mostrar uma película 35mm para conversar sobre a disposição das imagens nos suportes cinematográficos com películas fotoquímicas, para, desta feita, pensar sobre os movimentos de nossos pensamentos; b) propor nesse segundo movimento, uma desaceleração da aceleração, evocando para tal, a companhia do filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski; c) cruzar enquadramentos e movimentos de câmera, explanados com texto e imagens por Rodrigues (2007, p. 25-48), com seleções que fizemos de trechos de filmes; d) lançar à roda uma proposta de conversa sobre as ideias de composição e fabulação com as imagens e sonoridades cinematográficas; e) como num loop, retomar a questão transversal: onde estão as imagens do improvável?

2.a) 24 quadros por segundo, 24 horas por dia

O termo suporte² refere-se aos materiais retentores de inscrições. Sendo o cinema uma composição entre imagens e sons, essas inscrições dizem respeito às imagens e à pista sonora do filme em questão³. Em pouco mais de um século, os registros e as reproduções audiovisuais tiveram nas películas (8mm, 16mm, 35mm, etc.) seu suporte padrão. Hodiernamente, com a digitalização dos modos de fazer e pensar o cinema, os manejos da produção e reprodução de imagens foram deslocados. Daí uma provável velha novidade ao iniciarmos nosso primeiro encontro mostrando o corpo-película de um filme 35mm, e dizer, que aquele corpo filmico, se exibido com a adequada maquinaria de projeção mecânica, desvelaria-nos um segundo a cada vinte e quatro fotogramas, movimentando nosso pensamento cinematograficamente (Deleuze, 1985).

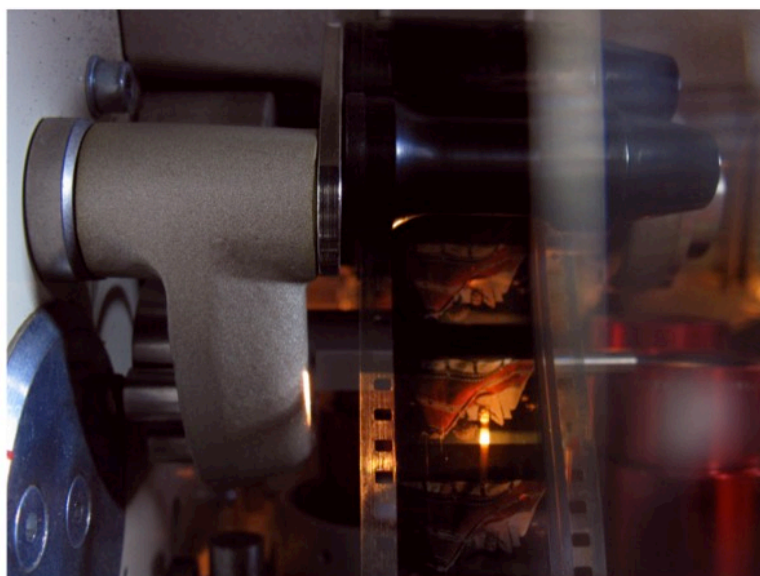


IMAGEM 1 – Uma película 35mm em um projetor mecânico.
Fonte: [nosso acervo, 2012]

2.b) Desacelerar a aceleração da aceleração

No primeiro encontro, para indagar possibilidades de produção de pensamentos com imagens, propusemos aos/às estagiários/as um movimento de desaceleração da aceleração, qual seja, pensar sobre os filmes despegados das narrativas, tentando destrinchá-las em possíveis gestos, sensações, imagens e sons. Nos minutos iniciais, tais propósitos semelhavam apartados dos ritmos em jogo na sala de aula. Evocamos, de pronto, a companhia de Andrei Tarkovski, com um trecho do filme *O Espelho*, desde o plano geral que inicia após o letreiro que intitula a película (aos 5'30''), no qual um

² “Referimo-nos em geral aos itens físicos discretos – discos, rolos de teipe ou de filme, cassetes, disquetes, pen drives (flash drives), discos rígidos etc. – como suportes. O material específico usado – vinil prensado, filme fotográfico, videoteipe etc. – é a mídia. Uma coleção típica compõe-se de uma grande variedade de mídias de formas, configurações e dimensões – formatos – diferentes. Para os arquivos digitais, o termo formato refere-se à maneira particular como a informação é codificada no arquivo” (Edmondson, 2017, p. 20)

³ “Os documentos audiovisuais, como outros documentos, possuem dois componentes: um conteúdo visual e/ou sonoro e um suporte sobre o qual aquele se inscreve” (Edmondson, 2017, p. 56)

homem está perdido e passa defronte à casa de Maria, mãe de Alexei pedindo informações sobre o caminho. Em seguida: uma sequência interna à morada, na qual ouvimos um poema declamado por uma voz *off*; avante, um incêndio consome em chamas um celeiro; e, por fim, uma sequência onírica em que a casa parece desmanchar enquanto Maria lava os longos cabelos sem revelar seu rosto - pedaços da estrutura caem, muita água goteja e escorre -, e, aos 19'00", ela vai de encontro a um espelho, mas, ao invés de encontrar seu reflexo, faceia o rosto de uma mulher mais velha, quiçá ela mesma, no sonho de Alexei, revelado na cena seguinte.

Precedemos a exibição com uma explanação acerca desse contexto geral, pois a projeção desses quase catorze minutos do filme, sucedeu sem legendas, tencionando que a atenção confluísse principalmente às imagens e aos movimentos da câmera. Dali adiante, o ritmo da sala notoriamente mudou: nossa conversação rumou a pensar nos agenciamentos entre as imagens vistas, e, alguns dos comentários da turma, deslocaram-se do versar sobre o enredo para o pensar com as imagens. Adentramos assim, o terreno proposto ao iniciarmos a exposição, do pensamento acerca dos gestos, sobre quais movimentos e enquadramentos o diretor russo engenhou para produzir os efeitos ali vivenciados, naquele encontro.

2.c) Destrinchando narrativas em gestos

Seguimos conversando sobre alguns termos técnicos próprios à linguagem cinematográfica, quais sejam: plano, cena, sequência, tomada. Para destrinchá-los, propusemos aos licenciandos que continuassem pensando nas conexões entre as imagens, mais do que nas narrativas, e dialogamos com alguns exemplos do livro de Chris Rodrigues (2007), e, com alguns trechos de filmes que selecionamos para cada tópico trabalhado.

Dialogando em tópicos, com Rodrigues (2007, p.26):

- Plano: “é a imagem entre dois cortes”, enquanto a câmera estiver ligada;
- Cena: “é o conjunto de planos”;
- Sequência: “é o conjunto de cenas”, com início, meio e fim. Exemplo: sequência de um casamento;
- Tomadas (takes): “é o número de vezes que o plano será repetido”.

Desses tópicos, enfatizamos na exposição, alguns dos planos comumente “usados em cinema e televisão” (Rodrigues, 2007, p.26). Vimos o primeiro deles, o plano geral aberto, que mostra “cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação” (p. 28), no trecho visto do filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski.



IMAGEM 2 – Montagem nossa com imagens do filme *O Espelho*, Andrei Tarkovski (1975)

Seguimos, apresentando: o plano geral fechado, “utilizado para mostrar ação do ator em relação ao espaço cênico” (Rodrigues, 2007, p.28); o plano inteiro, no qual “o personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (p.29); o plano americano, em que “o personagem é mostrado do joelho para cima, tendo sua origem nos *westerns* americanos, com a função de mostrar a cartucheira do revólver na cintura” (p.29); o plano médio, com enquadramento “da cintura para cima” (p.29); o plano próximo “também chamado de primeiro plano” e enquadramento “do busto para cima” (p.29); o close, o qual “mostra o rosto inteiro do personagem do ombro para cima (p.30); o superclose, um “close fechado do rosto” (p.30), desde o queixo; e, o plano detalhe, o qual evidencia “detalhes do corpo” (p.30) do personagem, sendo também utilizado para mostrar nuances de objetos.



IMAGEM 3 – Plano geral fechado e Plano inteiro
Montagem nossa com imagens de Rodrigues (2007)



IMAGEM 4 – Plano americano, plano médio e plano próximo
Montagem nossa com imagens de Rodrigues (2007)



IMAGEM 5 – Close, superclose e plano detalhe
Montagem nossa com imagens de Rodrigues (2007)

Para dialogar com esse conjunto de planos expostos, assistimos à sequência de abertura do filme *Era Uma Vez no Oeste*, de Sérgio Leone: um trem está para chegar à Estação e três homens armados aguardam Harmonica (Charles Bronson). Enquanto esperam, entretêm-se com banalidades – mosca, goteira, cavalos, moinho de vento, etc. - as quais sobrelevam-se à narrativa por meio dos ruídos compondo com as imagens. O trem chega. Antes de vê-lo, temos seu prenúncio via a sonoridade dos trilhos: primeiro ao longe, peleando com o zunido da mosca aprisionada no cano da arma de um dos pistoleiros, e, logo, rasgando carris e ouvidos, além acoplar-se à imagem captada com a câmera posicionada embaixo do comboio em movimento. Nenhum passageiro desembarca, apenas um compartimento de cargas é aberto, e dele, um ferroviário lança um fardo. O trio vira as costas, e, na segunda passada, uma melodia emerge: vemos os três parados em primeiro plano, enquanto o trem se move à suas costas, revelando Harmonica, tocando sua gaita com uma mão e segurando seus pertences com a outra. Assistimos então, a um duelo embalado pela trilha sonora de Ennio Morricone. Nessa sequência inicial do filme, com duração de catorze minutos, temos uma aula de planos e enquadramentos, como vemos na Imagem 6.



IMAGEM 6 – Montagem nossa com imagens do filme *Era Uma Vez no Oeste* de Sérgio Leone (1968).

Na imagem 6, vemos da esquerda para a direita, e de cima para baixo, exemplos de: plano próximo; superclose; plano inteiro; plano americano; uma composição que pode ser tida como um plano geral fechado ou, como um plano médio dos dois personagens em segundo plano, assomado do primeiro personagem em plano próximo; e, um plano detalhe.

Além desses planos, também apresentamos: o *plongée*, ou “câmera de cima para baixo” (Rodrigues, 2007, p.32); o *contra-plongée*, ou “câmera de baixo para cima” (p.33); a câmera subjetiva (p.33) e a câmera sobre o ombro, ou *over shoulder* (p.32). Nossa primeira conexão para essa segunda série de planos encontra-se ainda no filme do

cineasta italiano, na sequência inicial do filme supracitada, da qual tomamos dois planos: *plongée* e *contra-plongée* (Imagem 7).

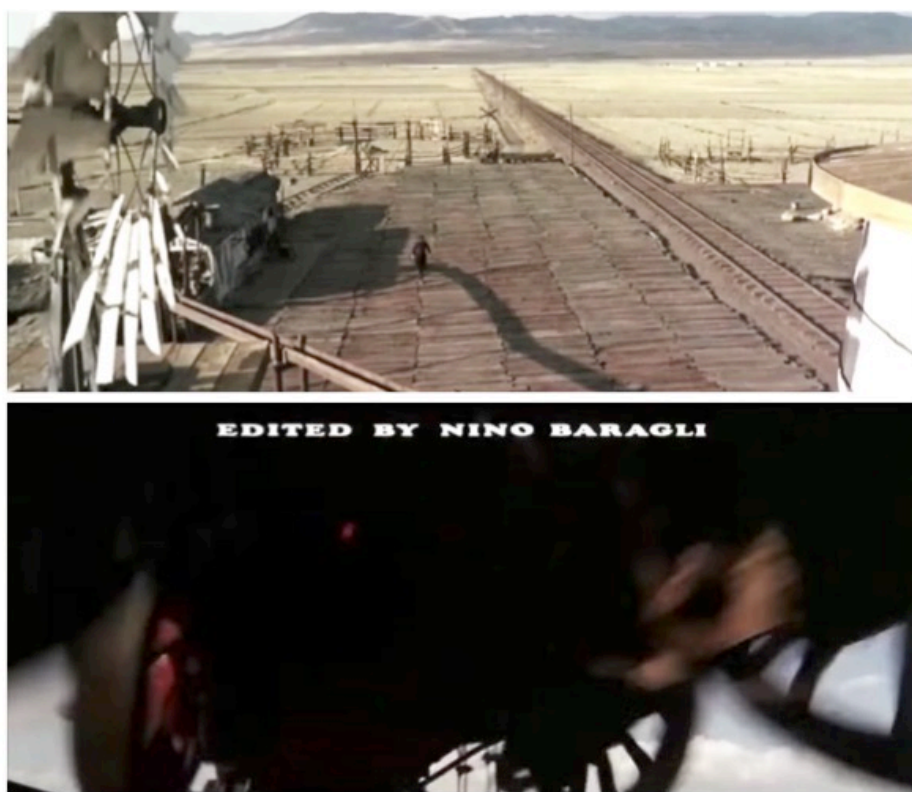


IMAGEM 7 – Montagem nossa com imagens do filme Era Uma Vez no Oeste de Sérgio Leone (1968).

Tendo em conta que o *contra-plongée* pode conferir um certo ar de superioridade quando enquadramos os personagens e, noutro turno, que o *plongée* pode produzir o movimento inverso, exibimos um outro trecho filmico, desta vez de Uma Vida Iluminada (2005), no qual Jonathan (Elijah Wood), viajando pela Ucrânia em busca de respostas sobre a vida do avô, tenta pedir algo para comer no hotel. O imbróglio da sequência se dá por ele ser vegetariano, e um pedido sem carne ser considerado pela atendente do restaurante como algo deveras estranho. Daí temos o embate entre os planos de cima para baixo e, de baixo para cima, compondo tal peleia, imageticamente.



IMAGEM 8 – Montagem nossa com imagens do filme Uma Vida Iluminada, Liev Schreiber (2005)

Para falar da câmera sobre o ombro, como possibilidade de enquadramento, apresentamos a sequência inicial de *O Filho de Saul*, de László Nemes (2015), pois, parada ou em movimento, a câmera constantemente retoma esse enquadramento ao longo do filme, enquanto mergulhamos nos horrores vividos por Saul em um dos crematórios de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial⁴.



IMAGEM 9 – Montagem nossa com imagens do filme *O Filho de Saul*, László Nemes (2015)

A câmera subjetiva: “é quando o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela” (Rodrigues, 2007, p. 33). Para esse plano, assistimos aos primeiros dois minutos do filme *O Invasor*, de Beto Brant (2002), sequência construída com o ponto de vista de Anísio (Paulo Miklos), dentro de um bar, sentado em uma mesa, aguardando Gilberto (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca) para tratar de um “serviço”.



IMAGEM 10 – Montagem nossa com imagens do filme *O Invasor*, Beto Brant (2002)

O último dos planos abordados no primeiro encontro, consistiu no plano-sequência. Um plano imiscuído a um movimento ininterrupto da câmera, capaz de abrigar inúmeras composições e ritmos em sua marcha, permitindo a existência de montagens no interior de um plano (Aumont e Marie, 2003, p. 231), como vemos na abertura do filme *Durval Discos*, de Anna Muylaert (2002): um longo e agitado passeio, embalado pela música Mestre Jonas da banda Os Mulheres Negras, percorrendo a Rua Teodoro Sampaio, logradouro conhecido na cidade de São Paulo pela concentração de lojas voltadas à venda de instrumentos musicais.

⁴ Detalhe: as imagens do filme foram captadas com película 35mm. Para mais: László Nemes: ‘El cine digital es una estafa, una regresión’. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/cine/Laszlo-Nemes-El-cine-digital-es-una-estafa-una-regresion/37482>>. Acesso em: 28 ago. 2016.



IMAGEM 11 – Montagem nossa com imagens do filme *Durval Discos*, Anna Muylaert (2002)

O passeio do skatista semelha uma linha de costura, com a qual Muylaert compõe a liga para o passeio da câmera. Interessante perceber como esse plano-sequência também resolve uma outra questão: os créditos de abertura do filme são dispostos em cartazes, cardápios de lanchonete, colados em paredes, postes, sinaléticas, placas e instrumentos musicais, e, nos são dados a ver, conforme acompanhamos a jornada da filmadora. Essa composição dialoga com nosso próximo tópico, no qual lançamos à roda a possibilidade de produzir fabulações com as imagens captadas.

2.d) Composição e Fabulação

Para conversar sobre a composição dos planos, bastou retomarmos as sequências já vistas, pois em todas tivemos miradas das câmeras delineadas não apenas com os enquadramentos conforme nos ensinou Rodrigues (2007), mas com misturas entre estes e diversos elementos dispostos pelos cineastas frente suas filmadoras. Desde os planos de Sérgio Leone, bastante próximos ao diálogo com o livro de Chris Rodrigues, ao plano-sequência de Anna Muylaert, que joga num único plano com todos esses quadros, percebemos que sempre há um outro ângulo para posicionar a câmera, não precisamos nos conter com a composição de um primeiro golpe do olhar, pois a insistência em mirar com as lentes e através delas, buscando outras possibilidades compositivas, pode nos brindar com miradas não pensadas no início do(s) jogo(s). Habitar esses territórios, quiçá, como um viajante, olhar desacostumado e curioso, a deslindar cartografias possíveis e impossíveis, visíveis e invisíveis.



IMAGEM 12 – Montagem nossa com imagens do filme 8 ½, Federico Fellini (1963)

Estando nesse(s) tabuleiro(s), nos parece imprescindível pensar sobre a ideia de fabulação, como uma torção, uma guinada para uma direção não prevista, compondo com os elementos disponíveis, e, não se tratando de imitar algo, ou de copiar formas prontas, mas sim, de possíveis movimentos de choque entre duas línguas, entre dois riscos; talvez uma simbiose não roteirizada, mas vivenciada; fagulhas de sensações imanentes à vida e que escapam de qualquer tentativa de planejamento prévio. Para dialogar sobre essas ideias com os licenciandos, assistimos aos primeiros três minutos do filme 8 ½ de Federico Fellini (1963), no qual experienciamos algumas agonias e sobrevoos oníricos vividos por Guido (Marcello Mastroianni).

Como traduzir e pensar com essas forças imagetivamente? Começamos, assim, a sair dos territórios confortáveis, pois não há receitas para tais deslindes, mas apenas o posicionar dos corpos fílmicos, e, por conseguinte de nosso próprio corpo, à espreita de tais movimentos, imagens e acontecimentos.

2.e) Onde estão as imagens do improvável?

Costurando com essa linha o que fazíamos ali: como pensar sobre a formação de professores de ciências com as imagens audiovisuais captadas nos estágios obrigatórios? Ademais, como dialogar com a linguagem audiovisual e também com as condições e negativas de tal atividade? Como mirar a escola não pelas imagens que um primeiro golpe do olhar lhes ofertaria, mas, através de um reposicionamento experiencial e experimental das lentes, em busca de espaços outros, de territórios não roteirizáveis de antemão? Para tais indagações não tínhamos e nem tivemos a pretensão de ter qualquer resposta pronta.

Propusemos, noutros fluxos, que uma vez na escola, mantivessem a câmera ligada nos “tempos livres”, nos passeios descompromissados; mirando obviedades cotidianas, caminhos percorridos ao chegar, ao sair, ao deambular por ali. Produzindo nessas voltas, o que chamamos de imagens de cobertura, com as quais poderiam compor montagens ulteriores, ou, nas quais, poderiam encontrar posteriormente, via arquivo imagético, com imagens (im)prováveis aos primeiros golpes de vista.

3. Considerações Finais

Ora, se tratamos de produção de imagens, aludimos a composições com luzes. E, por conseguinte, se essa investida busca imagens em movimento, as luminescências oscilam, bailando tal como vaga-lumes, com seus delicados e cada vez mais raros cintilos, os quais, para conhecermos, “é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns projetores ferozes” (Didi-Huberman, 2011, p. 52). Os vaga-lumes aqui como sobrevivências e, outrossim, possibilidades de produzir imagens dissolventes dos encadeamentos sensório-motores, imagens que escapem dos clichês (Deleuze, 2005, p. 32), que tenham enigma (Fabbrini, 2016), e promovam encontros contingenciais e violentos ao ponto de forçar-nos a pensar, “a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar” (Deleuze, 2009, p. 203).

No primeiro encontro com os licenciandos de LCN da EACH/USP, produzimos movimentos de organização seguidos de desordens: descarrilhos compositivos ou chamamentos ao pensamento com as imagens e sonoridades imanentes aos encontros. Tanto o nosso encontro ali, com eles, naquela sala de aula, quanto o posterior rumar deles nas escolas em que fariam os estágios obrigatórios, e, outrossim, nas miradas outras ao facearem a própria vida, com seus (im)prováveis inícios e fins, recomeços e tropeços.

Com a proposta compositiva de destrinchar narrativas em gestos, passando a movimentos esfaceladores, forçando o pensamento a compor buscando miradas e auscultas outras, perseguimos uma proposição que não se contente meramente com formas prontas, mas, reposicione a câmera, revolva o olhar, escape dos clichês e, ao invés de “x-y”, possa perseguir dosagens de “x+y”, movimentando o pensamento cinematograficamente.

Referências

AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP : Papyrus, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-movimento**. Trad. Estella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

DIDI-HUBERMAN. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed.UFMG,2011.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Tradução de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. – Brasília : UNESCO, 2017.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso - Cadernos de Estética Aplicada**. n.19, jul-dez/2016.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Orgs: Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina. 2009.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**: Para Quem Gosta, Faz ou Quer Fazer Cinema. Rio de Janeiro: Lamparina Ed. 2007.

Filmes:

8 ½. Direção de Federico Fellini. Itália/ França. 138 min. 1963.

DURVAL DISCOS. Direção de Anna Muylaert. Brasil. 96 min. 2002.

ERA UMA VEZ NO OESTE. (C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West). Direção de Sergio Leone. Itália/ Estados Unidos. 165 min. 1968.

O ESPELHO. (Zerkalo). Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética. 105 min. 1975.

O FILHO DE SAUL. (Saul fia). Direção László Nemes. Hungria. 107 min. 2015.

UMA VIDA ILUMINADA. (Everything Is Illuminated). Direção de Liev Schreiber. Estados Unidos. 104 min. 2005.