

## ***The Girl Chewing Gum* de John Smith: documento e ficção**

**Carlos VALENTE<sup>1</sup>**

Professor Auxiliar da Universidade da Madeira  
Centro de Estudos Regionais e Locais  
[cvalente@uma.pt](mailto:cvalente@uma.pt)

**Resumo:** Este artigo analisa a curta-metragem *The Girl Chewing Gum* (John Smith, 1976) posicionando-a no contexto da vertente experimental que lhe está na origem, associada ao cinema estrutural. O filme constitui, em primeiro lugar, um documento do olhar do realizador perante a realidade do banal dia-a-dia, mas é muito mais do que isso porque a voz-off que o realizador coloca sobre os planos filmados altera de forma disruptiva o material pro-filmico. O “território” do cinema é, portanto, desconstruído de modo irónico e radical. Em que medida a imagem, enquanto documento do real, é transfigurada e “ficcionalizada” pelo olhar (e pela voz) do realizador? Todo o cinema o faz, certamente, mas John Smith põe a nu este “território” específico do cinema, numa atitude reflexiva e desconstrutora que leva o espectador de volta à pergunta mais antiga e essencial: o que é o cinema?

**Palavras-chave:** cinema, experimentalismo, documentário, ficção, reflexividade, diegese

**Abstract:** *This article analyses the short film The Girl Chewing Gum (John Smith, 1976) placing it in the context of experimental trend to which it is associated, linked to the structural cinema. The film is, in first place, a document of the director's gaze about the reality of common day-to-day situations, but it's much more than that because the voice that the director overlaps on the shot modify, in a disruptive way, the pro-filmic material. The "territory" of the film is thus deconstructed in ironic and radical way. To what extent is image, as a real document, transformed and "fictionalized" by the gaze (and voice) of the director? All cinema does that, certainly, but John Smith exposes this specific cinematic "territory", with a reflective and deconstructive attitude that takes viewers back to this oldest and essential question: what is cinema?*

**Keywords:** *cinema, experimentalism, documentary, fiction, reflexivity, diegesis*

### **Introdução**

A realidade visível é a matéria-prima da imagem, e constitui o substrato tanto da fotografia como do cinema. Neste sentido, o real é um material pro-filmico, e é esta a fórmula teórica que os primeiros grandes pensadores do cinema, como Bazin e Kracauer, tomaram como bandeira para definir o cinema. É a partir deste contexto conceptual que se enquadra a grande divisão dos géneros cinematográficos e que têm fomentado o debate teórico ao longo dos anos. Por um lado, encontramos o género do documentário, baseado numa suposta apreensão da realidade e da sua apresentação no ecrã; por outro lado, o

---

<sup>1</sup> Professor nas áreas disciplinares de Estética, História da Arte e Teorias da Imagem, doutorado em Estudos de Arte com a tese intitulada: Para uma teoria da imagem cinematográfica (2007). Coordena, com Vítor Magalhães, o Clube Universitário de Cinema da Universidade da Madeira e preside a comissão organizadora do Encontro Internacional Cinema e Território criado em 2013, no Funchal.

aparelho da ficção, enquadrado no domínio da diegese e da ilusão narrativa, desenvolvidas no cinema graças à montagem e auxiliadas pelo guião, pela *mise en scène* e pelo trabalho dos atores.

Pensadores como Christian Metz, que fundara uma semiologia do cinema, Gilles Delleuze (1986) e André Parente (2000) têm abordado a relação da narrativa cinematográfica com essa realidade “primitiva das imagens”, estudando as possibilidades e problemas de uma semiologia da imagem em movimento. Num âmbito mais específico, e que aqui nos interessa, estão os trabalhos desenvolvidos por Edward Small (1994), Noël Carroll (1996) e Robert Stam (2000), entre outros, no sentido de teorizar um outro género cinematográfico que dizem conter especificidades suficientes para ser considerado como tal, e no qual se inclui o cinema experimental e a *video art*, ligados historicamente às vanguardas artísticas.

O cinema estrutural, vertente desenvolvida nos anos 70, assumiu uma atitude estética minimalista e formalista, insistindo com frequência na capacidade do meio ou dispositivo, ou seja o filme, refletir sobre si próprio. Trata-se de um tipo de cinema que desenvolve a sua reflexão nos limiares da ficção e do documentário, daí ser considerado por alguns investigadores como cinema não-narrativo. Alguns dos mais representativos filmes estruturalistas podem aqui ser lembrados: *The Flicker* (1965) de Tony Conrad; *Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles*, etc. (1965-66) de George Landow; *Wavelength* (1967) de Michael Snow; e *Serene Velocity* (1970) de Ernie Gehr, entre outros.

É neste género experimental que podemos enquadrar o filme *The Girl Chewing Gum* (1976), que aqui pretendemos analisar. O seu realizador, John Smith, foi influenciado por esta estética experimental. Fred Camper, abordando a filmografia de John Smith através de depoimentos do próprio autor, refere não só as influências artísticas mas também os professores, importantes teóricos do cinema experimental, que Smith conheceu enquanto estudante: « *Smith counts as key influences his teachers Guy Sherwin and Peter Gidal, and the films of Michael Snow, Hollis Frampton* » (Camper, 2001). Na filmografia de John Smith, que se inicia nos anos 70 e que conta com mais de cinquenta filmes até hoje, está sempre presente uma forte ligação do cinema com o território quotidiano, com o universo próximo do artista, como ele próprio declara em entrevista: « *Most of my works are made around places I've lived most of my life.* » (Camper, *idem*, s.p.)

O filme *The Girl Chewing Gum* faz parte hoje das coleções de importantes galerias e museus de arte, como a *Tanya Leighton Gallery* em Berlim ou a *Tate Britain*, em Londres. No *website* da *Tate* é possível encontrar extensa e atualizada documentação sobre o filme<sup>2</sup>. Para além destes recursos, o autor disponibiliza na sua página *online* excertos deste e outros filmes da sua autoria, assim como bibliografia e referências sobre a sua obra<sup>3</sup>. Ao longo da sua carreira, e em particular no filme em análise, Smith questiona de modo irónico e lapidar dicotomias clássicas como ficção-documentário, espaço-tempo ou palavra-imagem, e o faz através de um processo autorreflexivo. O modo como este filme desconstrói, por exemplo, a relação espaço-tempo, é abordada por Lavinia Brydon (2012) que aplica o conceito literário de *chronotope*, da autoria Bakhting ao filme de John Smith. Por outro lado, a investigadora Lili Reynaud-Dewar destaca o carácter descritivo e documental, de valor etnográfico e até antropológico de *The Girl Chewing Gum* quando afirma o seguinte, acerca do filme:

<sup>2</sup> Ver <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/john-smith-the-girl-chewing-gum>

<sup>3</sup> Ver <http://johnsmithfilms.com/>

*Produire des images qui ressemblent à des vidéos “familiales”, produire des images qui ressemblent à du cinema post-structuraliste, produire des images qui ressemblent à un document ethnographique, produire des images qui ressemblent à une émission de télé réalité.* (Reynaud-Dewar, 2014)

## O filme – descrição e análise

*The Girl Chewing Gum* é uma curta-metragem de 11 minutos filmada em película de 16mm, a preto e branco. As imagens que vemos são capturadas diretamente do real, constituindo um documento visual sem qualquer manipulação, excetuando os movimentos de câmara e de alteração da distância focal através do *zoom*. O trabalho de pós-produção resume-se à simples colagem de dois planos e à introdução do título no início. Contudo, a banalidade das imagens captadas é alterada pela sobreposição de uma voz (em *off*) que “comanda” as ações das personagens e até dos objetos.

O filme é formado por dois planos-sequência, que correspondem a dois locais em Londres, separados entre si por 15 milhas (como diz o realizador, em voz-off). A primeira sequência começa com um plano estático tomado desde a rua Tottenham e “olhando” para um prédio na rua Stamford, em Dalston, Londres (figura 1)<sup>4</sup>. No mapa o nº 1 corresponde ao prédio que vemos no início do filme e que é alvo do ponto de vista B durante os primeiros 8 minutos do filme. O ponto de vista C ocorre aos 8 minutos, quando uma panorâmica muda de enquadramento e agora aponta para a entrada do Cinema *Odéon Dalston*, representado pelo nº 2 (sala de espetáculos demolida poucos anos após a realização do filme).



Fig. 1 - Localização geográfica da filmagem de *The Girl Chewing Gum*, de John Smith, em Londres

Como já fora referido, o filme começa com um plano fixo onde pode ser vista a rua, o passeio, os transeuntes e os automóveis que atravessam o quadro da imagem. Ao longo dos primeiros minutos ouvimos os comandos dados pela narração em voz-off, que identificamos com as instruções de um realizador, às quais as pessoas e veículos obedecem na perfeição.

Das diversas instruções dadas pelo realizador destacamos a seguinte, logo no início: « *Slowly move the trailer to the left... and I want the little girl to run across, now. Hold that*

<sup>4</sup> O ponto A corresponde ao local aproximado da câmara (marcando esse ponto no *Google Maps*, conseguimos situar o lugar geográfico da tomada de vistas na coordenada de latitude 51°32'42.49"N e longitude 0° 4'34.49"W).

*trailer there... Now move the trailer off.* »<sup>5</sup>. Seguidamente a voz comanda outras ações que vemos executadas no ecrã pelos transeuntes, como sejam: olhar para a direita, mover-se rapidamente, falar, fumar. Até os objetos, nomeadamente um bilhete de autocarro que esvoaça no pavimento, obedecem às “ordens” do realizador: « *Now I want the bus ticket to blow across the pavement* ».

Aos 2’ este plano fixo evolui para uma panorâmica vertical ascendente (figura 2), após o realizador ordenar que a rua, o edifício e as pessoas se “afundem”: « *Right. Now I want everything to sink slowly down as the five boys come by...hold it.* ». Esta curiosa frase do autor contrasta com a habitual instrução técnica no cinema, que consiste em solicitar um movimento ascendente de panorâmica, ou seja, de inclinar progressivamente a câmara para cima. O facto de John Smith pedir que o prédio e a rua se “afundem”, começa a exercer no espectador um corte na lógica diegética que tinha sido convencionada nos primeiros minutos.

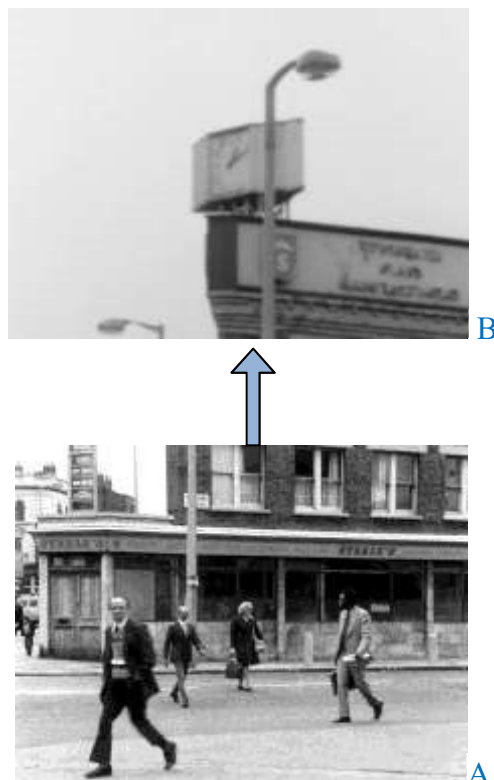


Fig. 2 - Panorâmica vertical ascendente, para o relógio.  
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

A partir deste momento, o espectador que, ao princípio, acredita na coerência entre a palavra ouvida e a imagem que vê, vai notando que algo parece não estar correto e cedo dá conta do “truque” utilizado: Smith gravou os seus comandos após visualizar as imagens, obviamente. O movimento ascendente cessa, enquadrando um poste em primeiro plano e um relógio em segundo. É feito um ligeiro *zoom in* após a seguinte ordem verbal: « *...and I want the clock to move jerkily towards me... stop* ».

Neste momento, a absurdidade do discurso em *off* aumenta com a ordem dada aos ponteiros do relógio, para que os mesmos avancem de acordo com a sua função evidente:

<sup>5</sup> A partir daqui todas as citações em inglês, que dizem respeito à voz-off, são retiradas do guião disponível em *Original script for the voiceover to The Girl Chewing Gum* (Smith, citado por Balsom, 2012).

«*Now I want the long hand to move at the rate of one revolution every hour, and the short hand to move at the rate of one revolution every twelve hours... fine.*»

A panorâmica é agora descendente, enquanto o realizador pede para que tudo volte a “subir” e ordena que a “rapariga que masca pastilha elástica” (*the girl chewing gum*) apareça no ecrã.

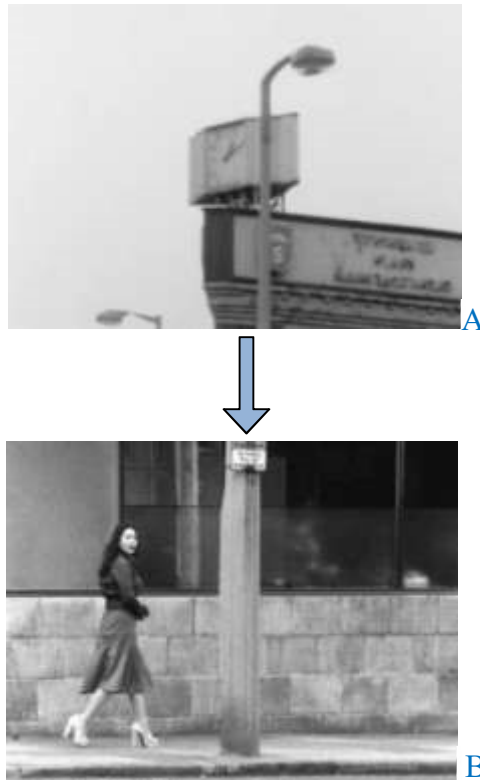


Fig. 3 - Panorâmica vertical descendente, para a “rapariga que mastiga pastilha elástica”.  
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

Segue-se mais um conjunto de comandos de voz que são dados a tudo o que acontece na rua: «*Now a man comes by and bites his nails, two pigeons fly past from right to left and two boys run past from left to right.....the woman at the window looks this way and then goes on talking*». Inclusivamente, para reforçar o carácter casual e experimental do discurso, é possível ouvir o realizador tossir aos 3’30”, ao mesmo tempo que se opera um *zoom out* sobre a rua. Aos 5’, o plano-sequência evolui para um outro ponto de vista, através de uma panorâmica à esquerda (ponto C, figura 1) e enquadra agora a entrada de uma sala de cinema, onde um grupo de pessoas faz fila para a sessão em curso (que neste caso concreto, e segundo John Smith, se tratava do filme inglês *The Land That Time Forgot*, de Michael Moorcock, um filme de aventuras, baseado no livro homónimo de Edgar Rice Burroughs).

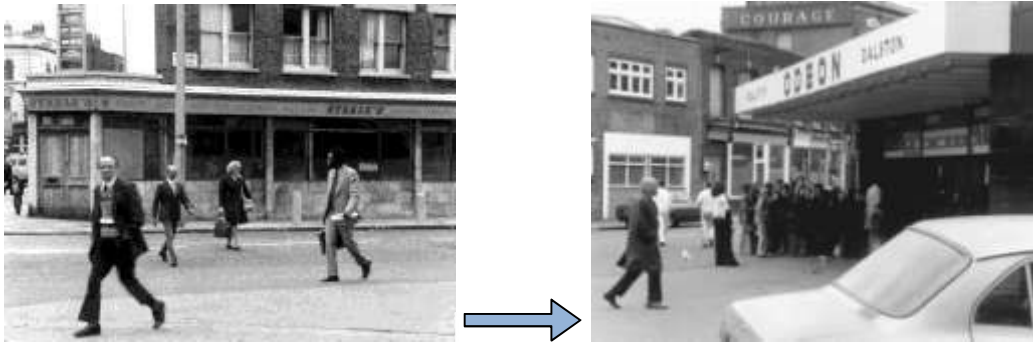


Fig. 4 - Panorâmica horizontal para a esquerda, para o Cinema Odéon  
(imagens gentilmente cedidas pelo realizador)

A partir deste momento, os comentários do autor deixam de ser apenas descritivos e passam a “contar” algo mais acerca das pessoas e objetos que vemos na rua. O autor fala-nos das pessoas que vão cruzando o ecrã como, por exemplo, de um dentista que segue o seu caminho para o Banco e de uma mulher “francesa”. O espetador está já consciente, por esta altura, de que são apenas suposições relativas a transeuntes que ele não conhece, suposições que Smith apresenta como “verdades”. Continuam também as instruções simples a tudo o que acontece na imagem pró-filmica:

*Now I want the man coming in from the left in the grey peaked cap to put on his glasses. The three children eating chips, the French woman, the window-cleaner in his van, the greengrocer, the pigeon, the red jaguar, the taxi, the van, the man, the negro with the briefcase and the newspaper, the woman firmly gripping the hands of her two young sons. They stop.*

Aos 6’39’’, e após esta instrução de “stop”, os sons característicos da rua e, nomeadamente, de um alarme de roubo que ouvimos constantemente desde o início do filme, desaparecem repentinamente e voltam a ser ouvidos apenas quando Smith ordena: «...and now they cross the road.». Naturalmente, em pós-produção, o realizador retirou o volume para o fazer coincidir com as instruções verbais.

Aos 7’ inicia-se nova panorâmica vertical ascendente para o relógio, mas desta vez o discurso prossegue livremente, divagando sobre assuntos que ultrapassam o mero ato de “dirigir” a cena. A câmara regressa ao ponto inicial e fixa-se num plano apertado da rua, com pessoas e carros que passam. Aos 8’, Smith acrescenta um outro corte na diegese, já amplamente destruída até aqui: O autor confessa-nos que não está naquela rua que vemos, em Dalston, mas em um outro local, um campo aberto numa zona rural, bem distante: « *I am speaking into a megaphone, which I am pointing at a microphone, on the outskirts of Epping Forest – about fifteen miles from the building you are looking at.* ».

Neste novo contexto, a voz-off elabora o seu discurso num crescendo ilógico e surrealista. Smith diz avistar, do local onde se encontra, um homem com um helicóptero no bolso e um pássaro gigante, entre outras improbabilidades.

A partir de 8’50’’ todo e qualquer som de fundo desaparece, ouvindo-se apenas a voz do narrador. Em simultâneo é iniciada uma panorâmica à direita que persegue um “inocente” transeunte, o qual acaba por desaparecer entre a multidão da fila do cinema. A respeito deste homem, Smith divaga a tal ponto que esboça uma personagem ficcional:

*This young man has just robbed the local post office and is attempting to appear inconspicuous. He is trying to remain calm, but his hand is sweating as he grips the butt of the revolver in his raincoat pocket even harder. He is wondering whether the*

*woman at the window would recognise him if she saw him again. The burglar alarm is still ringing.*

Finalmente, quase aos 10 minutos, um *zoom out* abre o plano da rua ao máximo, como ainda não tinha sido vista, e o plano já não contém qualquer discurso do autor, nem som ambiente. Logo em seguida, através de um corte abrupto é nos dado a ver o campo de que antes o narrador falava (figura 5). Este segundo e último plano-sequência é uma panorâmica contínua à esquerda, de 360 graus, que nos mostra um campo aberto e um céu enevoado. Vemos um poste de eletricidade, cavalos no pasto, arbustos e árvores e, desta vez, contrariando a lógica, ouvimos o som da rua, em Dalston, e o alarme de roubo, de novo.



Fig. 5 - Plano-sequência n 2º. Panorâmica horizontal para a esquerda em 360º (imagem gentilmente cedida pelo realizador)

A sua prévia descrição deste espaço rural, assaz absurda, é desmontada agora nas imagens que vemos, que não contém nenhum dos elementos mencionados. O filme acaba aos 11'38, com o fim da rotação completa que nos leva de volta início da panorâmica. Esta circularidade final é muito significativa do aspeto reflexivo do filme, que de seguida abordamos.

## Conclusões

Usando um procedimento simples de alterar o conteúdo das imagens com um discurso progressivamente “enganador”, o realizador cria um paradoxo, um confronto que remete ao espectador para a artificialidade da imagem enquanto registo do real, que aqui é posta em evidência quando alterada por um discurso “impossível”. Este conflito entre discurso visual e verbal gera uma narrativa paradoxal, que “aponta” para si mesma, e para a sua aparente contradição, refletindo-se como que num espelho.

Como vimos, o filme cria no espectador, passados os primeiros instantes, uma estranha sensação, próxima da “fraude”. Smith “engana” e/ou “desengana” o fruidor das imagens, por assim dizer. Como refere Adrian Danks, o realizador apela fortemente para a consciência do espectador em relação ao artifício cinematográfico: « *constantly making us aware – through a variety of subtle methods – of the multiple ways in which such films tend to guide our reading of the image, while taking on, at times, an almost surreal dimension.* » (Danks, 2003, s.p.). Esta reflexividade é dada através de cortes bruscos na diegese, que “rasgam” o véu da ilusão cinematográfica (Hersey, 2002), dando assim ao filme a capacidade de veicular uma espécie de teoria através das imagens, quase como que um manifesto audiovisual. Através de um exercício de reflexividade este filme, e



grande parte do cinema experimental, como defende Edward Small, parecem conseguir construir uma “teoria direta” sobre o cinema (Small, 1994).

Deste modo, ao alterar o carácter meramente documental da imagem, Smith transforma-a num elemento «neutralizado», quanto à sua condição, e significação de origem. Esta questão remete-nos para as reflexões de Gilles Deleuze, quando defende que a imagem, no geral, é «...*uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente.*» (Deleuze, 1986: 49). Este limiar entre significado intrínseco e não-significação é a condição que Smith explora nas imagens, ao sobrepor o seu comentário verbal. Esta condição pro-fílmica é, portanto, uma característica conceptual da imagem, em geral: «*É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável.*» (Deleuze, *ibid.*). Podemos contrastar a ideia deleuziana de «*massa não linguisticamente formada*» (Deleuze, *ibid.*), com a conceção de José Gil a este respeito. Gil, ao contrário de Deleuze, destaca a autonomia da linguagem pré-verbal, que é para ele uma forma de linguagem. Portanto, e segundo Gil:

[...] *não devemos considerar o pré-verbal como uma espécie de magma amorfo de sentido, inarticulado e intraduzível, mas como «...uma “linguagem” com articulações próprias que não devemos julgar “rudimentares” (por referência à articulação da linguagem verbal), mas autossuficientes e constituídas, todavia, por retroação da linguagem verbal* (1996: 102).

Esta especificidade da imagem, como vemos em Gil, é sempre complementada e está associada à linguagem verbal. Neste sentido, o filme *The Girl Chewing Gum* responde perfeitamente às questões colocadas por outro investigador, neste caso Robert Stam, quando pergunta: «*How can the cinema illuminate its specific textual processes? [...] how can the reflexive filmmaker subvert or call attention to this code?*» (Stam, 1992: 255).

Em resumo, o poder de enunciação do verbal é posto diretamente em confronto, neste filme, com a imagem “inocente” do quotidiano, através da desconstrução das regras da narrativa cinematográfica. Smith elabora, assim uma: «*...juxtaposition of verbal, cinematic and gestural language with forms of narrative storytelling*» (Danks, *ibid.*). Esta situação limite criada por John Smith, através de uma reflexividade e uma contradição narrativa, abala em última instância quer a noção de documentário quer a de ficção, mas também, e sobretudo, os lugares-comuns da palavra e da imagem. O filme é por isso, simultaneamente ficcional e documental. Mas também, ao mesmo tempo e paradoxalmente, recusa ser documental ou ficcional, sendo mais um ensaio “teórico” concretizado na prática (do cinema).

### **O(s) remake(s)**

Ao longo dos anos, este filme transformou-se numa espécie de “mito urbano” para quem vive em Dalston e, sobretudo, para os estudantes de cinema. Por este motivo, muitos vídeos e filmes têm vindo a ser feitos em jeito de tributo, ou como paródias, ou ainda diretamente influenciados pelo original, não só filmando na rua original, mas criando versões em outros espaços, um pouco por todo o mundo. Em 2011, o autor compilou e exibiu alguns desses vídeos numa exposição em Londres (Schultz, 2011) e apresentou também a sua própria versão atualizada de *The Girl Chewing Gum*, que se constitui como um *remake*, ou auto-citação. Agora intitulado *The Man Phoning Mum*, o novo filme



“joga” com o título anterior criando uma rima sonora (na pronúncia em inglês) que reforça a importância das palavras, e da palavra dita, nas escolhas estéticas de John Smith.

Ao filme original é sobreposta uma nova filmagem (figura 6) que, por efeito de transparência, combina as imagens do passado, a preto e branco, com as do presente permitindo, como refere o próprio autor, encontros furtivos dos transeuntes de ontem de hoje no mesmo espaço, 35 anos depois. A nova imagem, colorida e de alta qualidade, contrasta com a original apesar de ser tão banal, enquanto material pró-filmico, como o foi a original no seu tempo. O som que ouvimos nesta amálgama de imagens é apenas o da versão original de 1976.



Fig. 6 - *The Man Phoning Mum*, 2011. Sobreposição de filmagens.  
(imagem gentilmente cedida pelo realizador)

A propósito desta nova versão, Ian Christie destaca a ironia e a capacidade do realizador tornar “estranha” e mistificada uma cena completamente trivial do dia-a-dia. Salienta ainda o confronto entre passado e presente, e o valor histórico-antropológico deste confronto temporal: « *In this new work, figures from the past and present alternate as “ghosts” in the others’ world, while the viewer is able to contemplate the process of gentrification that has replaced the Odeon cinema with new apartments.* » (Christie, 2013). A teoria deleuziana do cinema enquanto imagem-tempo ganha assim, com este novo trabalho de Smith, todo o seu sentido, pelo simultâneo encontro e desencontro de lugares, pessoas e temporalidades, a partir de algo que os unifica: o ponto de vista.

### Bibliografia de referência

- Camper, F. (2001). Pushed to the Limit – Films and videos by John Smith, *Chicago Reader magazine*, setembro. Disponível em: <http://www.chicagoreader.com/chicago/pushed-to-the-limit/Content?oid=906377> [3 de janeiro de 2016].
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University.
- Christie, I. (2013). “English Eccentric”, in *John Smith* (Eds.), Tanya Leighton and Kathrin Meyer, Mousse Publishing, Italy and Sternberg Press, Germany, pp 47-70. Disponível em: <http://johnsmithfilms.com/selected-writing/books/> [8 de fevereiro de 2016].
- Danks, A. (2003). On the Street where You Live: The Films of John Smith, *Senses of Cinema*, nº 29, dezembro. Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/john\\_smith.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/john_smith.html) [8 de fevereiro de 2016].
- Deleuze, G. (1986). *La Imagen-tiempo*. (2ª ed). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Balsom, E. (2015). *In Focus: The Girl Chewing Gum, 1976, by John Smith*, Londres: Tate

- Research Publication. Disponível em:  
<https://www.tate.org.uk/art/researchpublications/john-smith-the-girl-chewing-gum/the-girl-chewing-gum-1976-by-john-smithr1175957> [12 de março de 2016].
- Brydon, L. (2012). Brief Encounter: The Girl Chewing Gum, *Short Film Studies*, vol. 2 (2): 155-158.
- Gil, J. (1996). *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa, Relógio D'Água.
- Hersey, C. (2002). “Diegetic breaks and the avante-garde”, *Journal of Moving Image Studies*. n.º 1. Disponível em:  
<https://people.cs.uct.ac.za/~dnunez/reading/papers/hersey.html> [10 de março de 2016].
- Parente, A. (2000). *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Schultz, M. (2011). “The Girl Chewing Gum, and the Perils of Google” in dailyserving website, <http://dailyserving.com/2011/12/the-girl-chewing-gum-and-the-perils-of-google/> [10 de março de 2016].
- Small, E. (1994). *Direct Theory: Experimental Film / Video as Major Genre*. Kansas: Southern Illinois University Press.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Stam, R. & Miller, T. (eds.) (2000). *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.