

A intimidade na tela do cinema: reconfigurações do espetáculo e da vida privada na contemporaneidade

Patrícia Furtado Mendes Machado

Mestranda da PUC/Rio, especialista em roteiro de cinema pela UNESA e professora do curso de Comunicação Social da UNESA.

Resumo

Propomos uma aproximação entre as noções de espetáculo e de vida privada na medida em que ambas podem ser consideradas tecnologias da separação, ou seja, invenções da modernidade que visam isolar o indivíduo. Nossa hipótese é de que a crença nas imagens, colocada em dúvida a partir da noção de “sociedade do espetáculo”, é retomada para a produção de subjetividades em documentários que expõem a intimidade.

Palavras-chave: espetáculo; vida privada; documentário; subjetividade

Abstract

We propose an approach to notions of spectacle and privacy in that both can be considered separation technologies, i.e., inventions of modernity that are aim at isolating the individual. Our hypothesis is that the belief in images, put into question the notion of “society of spectacle,” resumed the production of subjectivity in documentaries exposing the intimacy.

Keywords: *Spectacle; Private life; Documentary; Subjectivity.*

O documentário é, de maneira predominante e desde suas origens, reconhecido como o lugar da representação, da objetividade e da transparência. Ao assistir a filmes que se incluem nessa categoria, o espectador costuma acreditar que está diante de registros da realidade, de expressões do real e, nesse sentido, julgar o que vê como verdade ou não. Embora essa noção seja limitadora e despotencialize tanto o documentário como cinema quanto o documentarista como criador, como alguém que coloque questões, não podemos desconsiderar a força desse anseio pelo real, pela busca de uma observação objetiva da “vida como ela é”.

Em especial, documentários recentes que exibem a vida privada na tela usam objetos, narrações pessoais, memórias e arquivos íntimos que podem conferir-lhes uma certa aura de autenticidade e, portanto, uma forte impressão de representação do mundo. Refiro-me a uma leva de filmes produzidos nos últimos anos que não privilegia o interesse sobre o outro, como certa tradição brasileira¹, mas se volta, de forma direta ou indireta, para o próprio realizador: para a sua família, suas memórias, sua experiência pessoal, sua intimidade. É o caso de *Person* (2007), de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *33* (2003), Kiko Goiffman, *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *Santiago* (2007), de João Salles.

Se partirmos da hipótese de que esses filmes se reduzem a atender a um desejo do espectador curioso, ansioso pelo “real”, poderíamos incluí-los em um movimento contemporâneo de espetacularização da vida íntima, que ganhou força com *reality shows* exibidos na televisão em que os participantes, trancados em uma casa, são filmados 24 horas por dia; ou em que oferecem suas casas e até mesmo seus corpos para serem reformadas/transformados em frente às câmeras de TV².

No entanto, colocamos uma questão: não seria o próprio caráter de documento considerado importante para um desmonte dessa espetacularização, como alerta Jaguaribe (2007, p. 153). Nesse ponto, entramos em um impasse: o documentário que faz uso de um “dispositivo de exibição da intimidade” (TUCHERMAN, 2005) ainda parte do pacto com o espectador de oferecer retratos autênticos da realidade? Se ainda essa for a intenção, como acreditar no que se vê na tela se estamos inseridos dentro dessa “lógica do espetáculo”, que coloca em dúvida a veracidade das imagens mediáticas?

Antes de prosseguirmos, propomos um recuo histórico para entender o conceito de espetáculo, apropriado por um pensamento crítico que equivale representação e realidade e, atualmente, disseminado como crença cotidiana, mesmo que muitas vezes, mal compreendido. A chamada “sociedade do espetáculo”, termo cunhado por Guy Debord na década de 60, teria surgido com a modernidade, no contexto mediático. É importante deixar claro que Debord não se refere a um conjunto de imagens veiculadas pela mídia, mas a “uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (1997, p. 14).

Trata-se de atribuir ao capitalismo e aos meios de comunicação o poder de mediar relações, moldar o mundo, transformar a realidade em imagens, produzir a alienação e isolamento. Com a onipresença das relações mediatizadas, restaria aos indivíduos somente o exílio, “a cisão consumada no interior do homem” (Debord, 1997, p. 19), que os imobiliza.

Quanto mais o espectador se identifica com as imagens que se oferecem como representação, adverte Debord, mais ele se afasta da possibilidade de compreender a própria existência e desejo. A indústria seria então responsável por produzir sujeitos que passam a ser donos de uma “vida deportada”, limitada ao espetáculo, cada vez mais dependente das imagens e isolado do mundo. Um isolamento “povoado pelas imagens dominantes, imagens que adquirem plena força por causa desse isolamento” (1997, p. 114).

Na linha desse pensamento, outros teóricos foram ainda mais radicais. Como Baudrillard (1991) que, na segunda metade do século XX, parte da premissa de que o real desaparece com os simulacros. Nesse sentido, já não mais se simulariam os referentes, os signos, pois eles deixariam de existir. Se Debord ainda oferece uma esperança de que a “cultura do espetáculo” possa chegar ao fim a partir da ação política, para Baudrillard não há escapatória já que “o real não terá mais a oportunidade de se produzir” (1991, p. 9).

Por outro lado, reduzir o debate à impossibilidade de encontrar saídas para lidar com a força do espetáculo não seria produtivo na medida em que propomos pensar em formas de resistência e de crença na potência das imagens. Portanto, recorreremos a Comolli (2005), que revela aspectos contraditórios e ao mesmo tempo instigantes para se tratar essa questão. A princípio, Comolli compartilha da crítica ao capitalismo na medida em que o sujeito seria cada vez mais solicitado a assumir o lugar do consumidor, de tal modo que a vida seria mais programada, controlada e previsível.

Contudo, ao mesmo tempo em que considera a *mise-en-scène* como um fato social, “talvez o fato social principal” (2004, p. 211), já que seria responsável por roteirizar as relações sociais e intersubjetivas, aponta possibilidades de fugir do controle, de prescindir do roteiro: esse lugar seria justamente o do documentário que privilegia incertezas, indeterminação, a subjetividade do realizador. Assim, em oposição à imagem espetáculo, estaria o cinema que é capaz de escapar da espetacularização do cotidiano ao produzir novos agenciamentos, ao propor a dúvida.

Compartilhamos esse pensamento de que alguns filmes, quando se abrem para o imprevisível, quando não se limitam a buscar o que já está dado, quando usam determinados dispositivos para provocar acontecimentos e quando a própria câmera produz situações têm uma grande chance de não se limitarem à representação. Nesse caso, o principal não seria acreditar, mas sentir, viver as imagens e produzir sentidos a partir das experiências que elas produzem.

Considerando a exibição da intimidade um elemento tão forte que atua dentro da “lógica do espetáculo”, que satisfaz em muitos aspectos as demandas pelo “real”, como pensar sobre os documentários que também exibem a vida privada? Até que ponto eles incorporam ou subvertem essa lógica? Seriam esses filmes capazes de colocar em dúvidas elementos tão representativos como objetos e depoimentos pessoais?

Acreditamos que, para refletir sobre essas práticas, precisamos levar em conta uma demanda pelo olhar do outro, tão importante no contexto atual, para a constituição de subjetividades. Antes de nos aprofundarmos nessa discussão, é preciso pensar no lugar do espectador dentro dessa lógica para, aí sim, sugerir uma reatualização da própria noção de espetáculo.

O LUGAR DO ESPECTADOR

Apesar de diferenças em seus pensamentos, os teóricos citados até então compartilham da idéia do espetáculo como uma tecnologia da separação, questão relevante para este trabalho. Quando separam, essas imagens também colocam o sujeito no lugar do julgamento. Fora do contexto e, a partir dos clichês oferecidos pela mídia, ficaria fácil condenar suspeitos, criticar atitudes, julgar particularidades.

98

É o que, de certa forma, acontece quando assistimos a notícias de crimes não resolvidos nos telejornais ou, em outra linha, a programas de variedades em que pessoas comuns levam seus problemas pessoais para serem debatidos por uma platéia que dá conselhos, lições de moral e emite opiniões sobre a vida do outro, que se expõe para as câmeras.

Prática que ganha força nos *reality shows* em que espectadores que têm nas mãos os destinos dos participantes, pois votam e escolhem quem permanece no jogo, se tornam onipotentes ao ocupar a função de juízes, executores e avaliadores. Quando fabrica esses lugares específicos, de onde é possível ver e julgar sem ser visto, esses programas também promovem “configurações sociais e relações assimétricas” (BENTES, 2006, p. 101) e, assim, podem dialogar com os termos propostos por Debord.

Contudo, antes de mediar relações sociais por meio das imagens, o espetáculo teria produzido formas de ver. Como afirma Jonathan Crary (1990), os novos dispositivos óticos que surgem a partir de experimentos científicos do início da modernidade teriam sido responsáveis por um regime de atenção que domesticou o olhar do indivíduo. Segundo Crary, até o início do século XIX, a visão era compreendida como algo que se produzia fora do corpo. Esse pensamento racional atribuía à câmera obscura, um equipamento clássico que consistia na entrada de luz por um orifício que projetava a imagem, a idéia de que sujeito e objeto eram dados *a priori*. Com os novos equipamentos, como o estereoscópio, percebeu-se que a imagem poderia ser produzida pelo corpo contingente e vulnerável.

A partir daí, os processos de percepção e conhecimento passaram a ser estudados e descritos pela ciência. As novas tecnologias ópticas “saem dos laboratórios, vão para as feiras populares e se inserem na cultura do espetáculo, que nasce nesse momento” (FERRAZ, 2005). Trata-se de atribuir à tecnologia o poder de mudar o sistema ótico, modernizar a percepção e modelar as formas de ver até nos momentos de lazer. Nesse cenário, o próprio cinema seria uma tecnologia de produção da imagem que provoca a persistência da retina e, portanto, uma forma de controle.

É nesse ponto que podemos considerar que, se aceitamos o fato de que a capacidade do indivíduo de se abrir à variabilidade passou a ser moldada, também podemos reconhecer que essa capacidade é intrínseca ao seu corpo. Quero dizer que ela existe e, nesse sentido, por que não poderia ser recuperada, reativada? Apesar do domínio da subjetividade pelo exame e controle, na linha do pensamento de Foucault sobre o regime de visibilidades na modernidade, encontramos aqui elementos que dão conta de uma subjetividade porosa e flutuante, apesar de controlada. Se a produção de imagens foi domesticada por práticas intensivas e incessantes, cabe acreditar que a percepção tem a possibilidade de se abrir à flutuação e ao descontrole.

99

E por que não confiar essa possibilidade às imagens, a um cinema que proponha mudanças nos formatos cristalizados? Seguimos aqui Comolli (2002), para quem sempre coube ao espectador de cinema duvidar e acreditar ao mesmo tempo naquilo que se vê, experimentar a dúvida e oscilar entre o crê e o não crê ao assistir a um filme. Propomos então sair do lugar do julgamento, mesmo que momentaneamente, para refletirmos sobre uma nova função, mas não única, das imagens: a de produção de subjetividades a partir da exibição da intimidade.

EXIBIÇÃO DA INTIMIDADE

Para falar de intimidade devemos entender em que contexto surge a noção de vida privada, delimitada em seu próprio espaço, com suas características peculiares. Nesse caso, é preciso recuar ao estilo de vida burguês do início da modernidade. É quando o indivíduo se volta para a casa e ganha um espaço próprio, distante dos olhares alheios. A partir de uma crítica ao capitalismo, Richard Sennet (1999) considera essa nova maneira de estar no mundo uma forma de tirania capaz de esvaziar a vida pública, que seria o lugar da democracia e das relações sociais. No caso, a intimidade de um homem público seria privilegiada em detrimento de suas propostas de governo.

Nesse contexto, a casa se configura como uma espécie de refúgio para o indivíduo e a família burguesa³. Esse território livre das exigências e ameaças externas é como uma fortaleza que esconde segredos e se transforma no lugar da autenticidade. É nesse ponto que podemos propor um entrelaçamento entre as noções de espetáculo e a construção do espaço privado, dois

fenômenos datados no início da modernidade, conseqüências diretas do capitalismo emergente. A noção de tecnologia da separação, em ambos os casos, dá conta da compreensão do isolamento do indivíduo, que ao mesmo tempo em que se volta para si, busca o outro através das imagens com as quais possa se identificar ou criticar.

Imagens cada vez mais presentes e que podem, a partir do entrelaçamento dessas duas noções, nos ajudar a pensar sobre uma nova prática de, não só acreditar, mas também confiar nelas como uma condição para a constituição da própria subjetividade. Se para o *eu* moderno, voltado para uma interioridade estável, para a busca de uma verdade que se mantinha escondida, a questão era preservar o íntimo, é possível sinalizar uma mudança desse cenário no momento atual, quando essa intimidade é exposta por iniciativa dos próprios indivíduos.

Trata-se de reconhecer as inúmeras práticas que, através das telas da TV, do cinema e dos computadores (internet) oferecem a vida privada para o olhar do outro. A hipótese de Bruno é de que “a intimidade se volta para fora como que em busca de um olhar que a reconheça e lhe atribua sentido, existência” (2004, p. 8). É como se a subjetividade, antes interiorizada, passasse a se constituir no exterior, no ato de se projetar e se fazer visível.

Bruno recorre a Foucault para explicitar a existência de um dispositivo de vigilância moderno, em que os indivíduos se autovigiavam e, portanto, continuavam o olhar do outro, para então sugerir o uso de dispositivos contemporâneos que contribuem para a projeção e antecipação dos indivíduos que encontram “na exposição pública, ao alcance do olhar do outro, o domínio privilegiado de cuidados de controle sobre si” (BRUNO, 2004, p. 5).

Trata-se não só de estar sujeito a, mas também de se reconhecer no olhar do outro, de interiorizar esse olhar e, a partir daí, constituir um olhar sobre si mesmo. Nesse sentido, expor-se seria também se *construir na tela* (BRUNO, 2006). Um indivíduo que não *é*, mas se *faz*.

Os documentários que exibem a intimidade de seus diretores, ou de pessoas próximas, são fundamentais para pensarmos na reconfiguração tanto da subjetividade quanto do âmbito do privado e da noção de espetáculo. Quando fazem uso de filmes e fotos de família, narrações em tom confessional, conversas íntimas que se dão em frente à câmera, os filmes documentais ampliam o espaço de visibilidade do que antes se mantinha restrito à privacidade.

Em especial, *Person*, de Marina Person, e *Histórias Cruzadas*, de Alice de Andrade, chamam a atenção pelo fato de as diretoras assumirem o caráter pessoal de seus projetos e usarem arquivos íntimos para contar a história de seus pais, cineastas e homens públicos. São fotografias, vídeos, documentos e conversas dos e sobre os pais que dão conta de momentos particulares e que atravessam suas próprias vidas

É interessante analisar o início dos dois filmes. *Person* abre com imagens caseiras, de uma festa de criança. Não reconhecemos aquelas pessoas, até que o próprio cineasta aparece em cena. No entanto, a narração em *off* nos dá a idéia do que veremos a seguir. Trata-se de uma conversa entre Marina, a mãe e a irmã sobre o dia da morte de Person. Não interessa aqui as informações sobre o acidente de carro, a idade que ele tinha, de onde vinha e para onde ia. A experiência produzida pela narração, elaborada a partir da memória, inaugura o discurso.

“Você me contou no mesmo dia?”, Marina pergunta para a mãe. “Você lembra que me contou que ele tinha morrido?”, pergunta agora para a irmã, que responde negativamente. Quando tenta unir as lembranças da família sobre o pai, a diretora busca desesperadamente preencher os espaços vazios deixados pelo passado. O material colhido dessas conversas é selecionado e constitui a própria narração do filme. Mesmo que editado, foi o que se revelou no momento da filmagem que organiza o discurso.

Já Alice optou pela narração em primeira pessoa. Abre o filme questionando o que seria a memória e mostrando suas próprias imagens gravadas em *super-8* quando pequena, junto à mãe, em uma praia. Imagens que se juntam a filmes antigos do pai também pequeno, também na praia e acompanhado dos avós e da irmã, estabelecendo relações entre gerações da mesma família em que as crianças já nascem próximas a câmera e as imagens que ela produz.

Nos dois casos, as diretoras optaram por começar os documentários com imagens de arquivos privados. São gravações realizadas em um contexto muito particular, de cineastas que fazem uso do seu ofício durante o lazer para produzir registros, com câmeras *super-8*, que não serão exibidos de forma profissional, *a priori*, mas que são feitas para reativarem lembranças, circularem em um espaço restrito. Trata-se de arquivos que se referem a momentos felizes, delicados, de carinho, banais no sentido de que poderiam pertencer a qualquer família.

A princípio, essas imagens são muito comuns aos vídeos caseiros que, segundo Odin (1995), são feitos para serem exibidos em circuitos fechados. Nos dois filmes, no entanto, são exibidas e reunidas a depoimentos de amigos e imagens de arquivo da época em que eles viveram. Dessa forma, consistem em elementos fundamentais para construir as imagens e a biografia desses homens.

Cabe, então, a pergunta: por que registros que se referiam a momentos tão particulares ganham força e sentido quando se tornam públicos? Odin defende que os filmes de família são produções privadas, porém reconhece um movimento atual em que esses filmes, na medida em que chamam a atenção por produzirem um *efeito de autenticidade*, já são feitos com o intuito de serem exibidos. Este processo estaria inscrevendo um duplo movimento na sociedade contemporânea: o de privatização do espaço público e publicização do espaço privado.

Acreditamos que esse movimento, que começa com a televisão e se expande com os vídeos e diários íntimos publicados na internet ⁴, de certa forma se reflete nas narrativas do cinema documental. Contudo, apostamos em outras maneiras de usar a vida privada, que não a da lógica midiática. É como se o documentário se apropriasse da visibilidade, do espetáculo, para produzir um deslocamento: fazer das imagens lugar da busca de experiências pessoais que demandam o olhar do outro e, por assim dizer, da constituição de subjetividades.

Nesse ponto, esses filmes vão além de programas de *reality shows* que se limitam em criar modelos de subjetividade que são copiados, que se tornam estereótipos e são resultado de jogos de rivalidade e de disputa do prêmio em questão, como bem ressalta Bentes (2006). Nesse caso, esses programas colocam o espectador no lugar do juiz, que julga as confissões e a intimidade exposta na tela.

Apesar das similaridades, como falar de si e exibir a vida íntima, alguns documentários, ou algumas cenas desses filmes, conseguem escapar desse modelo e deslocar, nesse sentido, o espectador do seu lugar. É o que podemos perceber em determinados fluxos que perpassam a narrativa linear do filme de Marina Person.

Quando a diretora revela para os espectadores, usando a narração em *off*, que não se sente mal porque seu pai morreu, mas bem por ser sua filha, mesmo que não possa conviver com ele, produz um discurso sobre si, sobre os próprios sentimentos, sobre questões muito pessoais. Nesse momento, torna público um depoimento íntimo para se constituir a partir da revelação, na e pela imagem, e vai além: aproveita o instante da filmagem para produzir algo que talvez não fosse dado se não em conseqüência da câmera.

A presença do equipamento, nesse caso, faz parte e ajuda a produzir a realidade. No entanto, não podemos atribuir valor negativo a esse processo. Pelo contrário, se levarmos em conta que, como afirma Jaguaribe (2007), a realidade já é em si uma construção social, a câmera pode ajudar a produzir acontecimentos que se dão por sua causa e que podem ser únicos e interessantes justamente por isso.

O que fica ainda mais claro na cena em que Marina se reúne com a mãe para lembrar o passado. É quando lhe é revelado que foi o pai que insistiu para que ela engravidasse, que foi ele, e não ela, que desejou a primeira filha. O olhar voltado para baixo, um certo desconcerto nos gestos de Marina e o respeito ao tempo em que esses gestos se dão demonstram a unicidade de um instante. A câmera, nesse sentido, articula uma dupla função: tanto provoca acontecimentos quanto parece desaparecer. É como se o equipamento fosse esquecido nos segundos em que os sentimentos agiram com mais intensidade, em que a reflexão da diretora se volta para si mesma.

Na medida em que *Person* abre espaço para uma exposição reflexiva (e não apenas superficial) da diretora, faz uso do dispositivo para empreender

uma busca pessoal e promover situações que só se dão em frente à câmera, por causa da câmera, no momento em que se filma. Trata-se de trabalhar contra a idéia de um real dado, mas que se constitui no ato de fazer, no ato de filmar.

É uma possibilidade que o documentário oferece de realocar o espectador, tirá-lo do lugar de julgamento, mesmo que em determinados fluxos de imagens, oferecendo-lhe a possibilidade de produzir experiências, de nos conduzir a mergulhar em profundidade nos acontecimentos da nossa vida, como, segundo Odin (1995), fazem os filmes de família.

Partindo do princípio de que “a realização do espetáculo é a própria tessitura do corpo social”, como adverte Bruno (2005, p. 3), e é com ela que compomos nossa subjetividade, seria interessante pensar em outras formas de usar o que é interessante para o espetáculo, tirando-o desse lugar de controle. Nesse caso, a intimidade nas e das imagens não poderia ser uma possibilidade de ir além da imposição de uma mediação e se constituir como prática importante para ampliar os limites da vida privada, do espetáculo e do próprio documentário?

NOTAS

103

¹ Produzir imagens e falar do outro foi um traço marcante no documentário moderno brasileiro, principalmente a partir dos anos 60, quando eram abordados de forma predominante os problemas e experiências de classes populares rurais e urbanas. Ver: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

² Sobre a exibição da vida privada e as transformações do sujeito e do corpo feitas em frente à câmera, nos *reality shows*, ver em interessante análise de Ilana Feldman: FELDMAN, Ilana (2005).

³ A importância da casa como configuração desse novo espaço de intimidade é ressaltada com mais detalhes em PERROT, Michelle (Org.) (1991).

⁴ Hipótese compartilhada por Fernanda Bruno e Paula Sibilia em alguns artigos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENTES, Ivana. "Mídia-arte ou as estéticas de comunicação e seus modelos teóricos". In: BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antonio. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro. Mauad X, 2006.
- BRUNO, Fernanda. "Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows". In: BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antonio. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro. Mauad X, 2006.
- _____. "Entre aparecer e ver: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea". In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.
- _____. "Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação". In *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, n. 24. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- _____. *Sob o risco do real*. Catálogo forumdoc.bh.2001. Belo Horizonte, 09 a 18/11/2005
- COSTA, Cândida Maria Monteiro Rodrigues da; Angeluccia Bernardes Habert. *Em busca de Luis Sérgio Person: um cineasta na contramão*. Rio de Janeiro, 2006. 143 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception (attention, spectacle, and modern culture)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1999.
- _____. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FELDMAN, Ilana. "Antes e depois: reality shows de intervenção, reformatão do corpo e produção de esquecimento". In: V Encontro de Núcleos de Pesquisa do XXVIII INTERCOM - NP 21 - Comunicação e Culturas Urbanas, 2005, Rio de Janeiro - RJ. V Encontro de Núcleos de Pesquisa do XXVIII INTERCOM 2005, 2005.
- FERRAZ, M. C. Franco. *Percepção, tecnologias e subjetividades modernas*. In: Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação. Agosto/2005.

JAGUARIBE, Beatriz . *O choque do Real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

ODIN, Roger. *Le film de famille : Usage privé, usage public*. Paris : Meridiens Klincksieck,1995.

_____. “As produções familiares de cinema e video na era do video e da televisão”. In: Cadernos de antropologia e imagem / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de antropologia e imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro- N.1, 1995. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995.

PERROT, Michelle (Org). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: Tirantias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIBILIA, Paula. “A intimidade escancarada na Rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/e privado”. In: INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. CD XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/ MG – Set 2006.

TUCHERMAN, Ieda. “Michel Foucault, hoje ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exibição da intimidade”. In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 27, agosto 2005.