



Os Mil Olhos do Cinema Vigilante¹

Bruno Laviola²

João Barreto da Fonseca³

Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, MG

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo relacionar os dispositivos de vigilância com o cinema na pós-modernidade. A abordagem tem como foco o período a partir dos anos 1990, em que se dá início à descentralização e massificação de sua produção. Os exemplos aqui contidos se atentam especialmente ao poder e ao espetáculo, contextualizando suas respectivas configurações na sociedade do controle.

PALAVRAS-CHAVE: vigilância; cinema; pós-modernidade; espetáculo; poder.

Introdução

Os dispositivos de vigilância estão amplamente espalhados. O indivíduo pós-moderno é um alvo diário; para isto, basta a exposição. Há um bombardeio crescente de imagens. Além de alvo, pode-se ser também um produtor: qualquer um pode ter uma câmera, uma filmadora, um gravador. Uma sociedade modificada se reflete nesta afluência, já que

“os dispositivos de vigilância não são exteriores à dinâmica sócio-cultural contemporânea, mas lhe são imanentes. Não são, pois, maquinações de forças externas de dominação, mas intrínsecos ao processo de modernização e suas práticas de gestão racional das instituições, da produção, do governo, da saúde, da segurança dos estados e das populações etc” (BRUNO, 2006, pág. 1).

Os dispositivos apresentam novas contingências – e, junto a elas, preocupações. As discussões ganham espaço nos mais variados meios e mídias. O cinema surge, então, como importante ferramenta, seja crítica ou expositora, das transformações. Serão analisados aqui alguns longas-metragens que exemplificam o momento em que se

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Graduando do 5º semestre do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, e participante do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC), aprovado pelo CNPq/UFSJ.

³ Orientador do trabalho. Jornalista e professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de Tecnologias e Estéticas da Comunicação.



encontra a vigilância. Contudo, antes de destacar a atual situação deste cinema, é preciso observar o seu desenvolvimento histórico – mesmo de forma abreviada - e suas implicações.

A transição do pós-guerra

O pós-guerra - com suas transformações econômicas, sociais e culturais - culminou na passagem do cinema clássico para o moderno⁴ (Gilles Deleuze, 1983). Há uma mudança paradigmática: a transição da imagem-movimento – mas sem a sua exclusão - para a imagem-tempo. Invertem-se os valores: de uma imagem submetida a um tempo cronológico para um tempo que independe do movimento para se constituir. A não linearidade, simultaneidade e pluralidade da imagem-tempo apresentam possibilidades inauditas.

O cinema de autor obteve um espaço considerável. Movimentos artísticos – entre eles, o neorrealismo italiano, a nouvelle vague francesa e o cinema novo brasileiro – surgiram e sua influência atingiu uma gama de novos cineastas, que difundiram as variações estéticas para além de sua circunscrição. O cinema ficou mais crítico e uma vertente voltada ao pensamento é privilegiada, com a filosofia impressa em sua composição audiovisual.

“Se essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem: esta deixou de ser sensório-motora” (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2008).

O pós-guerra também teve outro efeito notável: o declínio das sociedades disciplinares para o surgimento das sociedades do controle. Deleuze (2008) distingue ambas: a primeira, moderna e panóptica⁵, caracteriza-se por uma vigilância nítida a grupos

⁴ Deleuze (1983) caracteriza apenas a passagem do cinema clássico para o moderno. Outros autores viriam a explorar o conceito de cinema pós-moderno, sobretudo a partir da mudança nas formas de produção, consumo, distribuição e circulação. Cezar Migliorin (2011) utiliza o termo “pós-industrial” para se referir a um cinema que não tem mais a indústria como paradigma.

⁵ O panótipo é um modelo arquitetônico criado por Jeremy Bentham para vigiar presidiários. O termo utilizado por Bentham seria incorporado à obra de Michel Foucault (1997) para caracterizar as sociedades disciplinares. Foucault (idem, pág. 170) acredita na polivalência do modelo, pois “serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos”.



determinados - operários, prisioneiros, alunos; por outro lado, a segunda, pós-moderna, não se destina a um nicho pré-determinado.

A transição em plena expansão de um modelo ao outro introduz o debate a diversos campos sociais, entre eles a arte - com Bruce Nauman e Michael Snow -, a literatura - com George Orwell e Ray Bradbury e suas respectivas obras de referência, *1984* e *Fahrenheit 451* - e o cinema.

Vigilância e transformação estética

No cinema, o “regime clássico da estética da vigilância”, ligado às sociedades disciplinares, com uma distinção explícita entre vigia e vigiado, sobressaiu-se neste período inicial (BRUNO; LINS, 2007, 2010). *Janela Indiscreta* (1954), *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse* (1960) e *A Conversação* (1974) – talvez o mais notável – são exemplos distintos e dos mais influentes da estética clássica, que predominaria até o momento em que uma vigilância “total” transparece e possibilita uma captura e produção de imagens em diversos registros. Fernanda Bruno e Consuelo Lins (2010) chamam-na de “regime contemporâneo da estética da vigilância”.

Marcado pela proliferação de dispositivos, o novo regime altera o arquétipo da vigilância no cinema. “Toda câmera é potencialmente uma câmera de vigilância: vídeo, cinema, celular, máquina fotográfica, scanner, webcam etc, e delas podem ser protagonistas qualquer um, conhecido ou não” (BRUNO; LINS, 2007). Thomas Y. Levin (2009) explica que o caráter ambíguo da vigilância - como assunto narrativo (ou seja, como preocupação temática) ou condição propriamente dita da estrutura da narração - marcaria o cinema a partir dos anos 90.

O olhar diegético – ou seja, dentro da narrativa – é explorado em filmes como *Caché* (2005) já na cena inicial, quando o casal protagonista vê o conteúdo de uma fita de vídeo com imagens de fora de sua casa. Só é possível perceber que aquilo está dentro da narrativa no momento em que os comentários dos personagens sobre a gravação são ouvidos; em seguida, um deles pede que se volte a imagem por um detalhe e o recurso com o ruído típico de videocassete é utilizado; a cena é finalmente cortada para o casal diante da televisão.



Na era digital, a fotografia não mais registra uma expressão de evidência, já que é facilmente manipulada. Levin (2009) aponta para uma crise do estatuto retórico da referencialidade da imagem fotográfica e um redirecionamento para outra representação visual: a vigilância, que não sofreu a mesma corrosão como referencial.

Os filmes de ficção documental com a câmera diegética emergem na última década do século passado. *A Bruxa de Blair* (1999) destaca-se como um dos primeiros sucessos. Foi também um pioneiro do marketing viral na internet, com a divulgação de seu conteúdo como supostamente real. O gênero do suspense foi o que mais ousou e ainda ousa nessa estética. “O encanto desse fascinante relançamento do realismo como idioma de *thriller* era precisamente a indecidibilidade, a inteligibilidade do gênero: é ou não verdade?” (LEVIN, 2009, pág. 182). Particularidades de *A Bruxa de Blair* são adequadas. A câmera amadora e tremida dá lugar à profissional e estável de *[Rec]*, que astutamente deu à história as características de uma reportagem jornalística e empregou um cinegrafista como personagem. Nos últimos anos, a fórmula, também foi ao encontro de outros gêneros. *Distrito 9* (2009) e *Poder Sem Limites* (2012), no gênero de ficção-científica, e *Projeto X: Uma Festa Fora de Controle* (2012), no gênero de comédia, são símbolos da transformação da indústria cinematográfica.

Voltadas exclusivamente à vigilância em toda sua restritiva imobilidade, as câmeras de circuito interno (CCTV) são representadas como total condição narrativa em um caso específico: *Look* (2007). O filme é totalmente apresentado sob a ótica de dispositivos. As câmeras de CCTV dominam a narrativa, mas outras tecnologias também a constituem: um celular, uma câmera dentro de uma viatura e até mesmo uma câmera em um robô anti-bomba, que entra em um ônibus para vasculhar uma mochila abandonada. O objetivo é refletir sobre a abundância de dispositivos que estão presentes em uma sociedade - no caso, a norte-americana. O texto inicial é elucidativo: “Há uma estimativa de 30 milhões de câmeras nos Estados Unidos, gerando mais de quatro bilhões de horas de vídeo todas as semanas. Em um dia, o americano médio é capturado aproximadamente 200 vezes.” (LOOK, 2007, tradução nossa)

A naturalização explica a franca aceitação da vigilância; as câmeras são onipresentes e não há como o indivíduo ter ideia de onde elas estão depois de sua disseminação



massiva. As câmeras de CCTV são apenas mais uma dentre várias ferramentas de controle. O espetáculo é mera consequência.

Vigilância e espetáculo

A vigilância esbarra no espetáculo quando a indústria cultural⁶ se apropria de suas imagens e incorpora seus produtos aos mais diversos veículos. Guy Debord (2007) observa que a sociedade do espetáculo surge quando o consumo ocupa totalmente a vida social. Jean Baudrillard (2000) vai além e diz que o consumo é de signos, não de coisas. O indivíduo contemporâneo é constantemente estimulado pelo crescente ataque imagético. “Imagens - milhões de imagens - eis o que eu como”, disse William S. Burroughs (1997, pág. 45, tradução nossa).

“Estas imagens constituem um repertório diversificado e relativamente desordenado dos inúmeros olhares sobre a cidade e seus sentidos e efeitos são múltiplos. Há, contudo, em algumas delas, um traço comum que as tornam imagens de vigilância – uma estética do flagrante resultante de um olhar amador que reúne aspectos simultaneamente policiais, libidinais e jornalísticos. No que concerne o espectador, essas imagens têm um efeito de vigilância na medida em que supõem – com mais ou menos intensidade – um olho que vê sem ser visto, incitando o voyeurismo” (BRUNO, 2006, pág. 8).

O contato frequente e a legitimação através de veículos comunicacionais dão o respaldo necessário para que os dispositivos sejam usados indiscriminadamente. David Lyon (2010) acredita que a observação vigilante foi encorajada pela cultura televisiva e cinematográfica.

A fronteira artificial que se formou entre o público e o privado tornou cada vez menos importante o ideal de privacidade que tomava parte na vida cotidiana. A exposição é muito maior; basta observar as redes sociais, com seu incentivo à produção de conteúdo, inclusão de informações pessoais e possibilidade de divulgação do que é visto através da publicação de vídeos e imagens.

Em uma sociedade cada vez mais vigilante, meios criados para facilitar a comunicação – o telefone celular, sobretudo – têm seu propósito secundário realçado; além disso, há o

⁶ Adorno (2009) utiliza a expressão “indústria cultural” para se referir à cultura de massa. O cinema é utilizado em sua obra como alusão à padronização e manipulação da cultura. Segundo o autor, a vida tende a distinguir-se menos do que é visto no filme sonoro - que exercita as “vítimas” a identificá-lo com a realidade.



fator mobilidade, que permite o registro sem complicações, e o fator portabilidade, já que é um objeto pequeno e leve: de bolso (André Lemos, 2010). A difusão em massa de câmeras tornou complexa a paisagem das produções contemporâneas. O indivíduo tornou-se, simultaneamente, vigiado e vigilante. A vigilância participativa obteve contornos globais tanto na mídia de massa quanto nas interfaces de usuários – o que não quer dizer que uma esteja dissociada da outra (Henrique Antoun, 2010). A mídia teve que se adaptar às novas ferramentas: os veículos abrem um espaço muito mais extensivo para a troca; as centrais de relacionamento permitem que o usuário compartilhe informações e receba um *feedback*.

Em *Kick-Ass: Quebrando Tudo* (2010), um jovem de máscara, em traje típico de super-herói, sai em defesa de um sujeito que é espancado violentamente por uma gangue. A briga é filmada por um enorme contingente de espectadores inertes e reproduzida em seguida na internet - o vídeo torna-se um *hit* instantâneo, tem milhões de acessos e é assunto de inúmeros jornais impressos e noticiários televisivos.

O espetáculo movimenta uma sociedade espectadora (*viewer society*) ou de “sinóptico”, na qual muitos veem poucos (MATHIESEN apud LYON, 2010). “Não se trata mais de tornar as coisas visíveis a um olho externo, e sim de torná-las transparentes a si mesmas” (BAUDRILLARD, 2004, pág. 22). O interesse vai de encontro às rupturas; ao sensacionalismo e à banalidade. *Reality shows* e *candid cameras* estão entre os maiores estimulantes à pulsão *voyeurística* do sujeito.

O *Show de Truman* (1998) e *Ed TV* (1999) problematizam o espetáculo que excede todos os limites. Ambos foram alimentados pelas discussões sobre privacidade que se instalaram no fim dos anos 90 (a diferença de lançamento entre os dois títulos é de apenas um ano), quando os *reality shows* invadiram a programação da televisão mundial – como, por exemplo, o *Big Brother*⁷, formato criado pela produtora holandesa Endemol, que foi ao ar pela primeira vez em 1997 e que, nos anos subsequentes, seria importado por grandes canais de todos os continentes.

⁷ O *Big Brother*, ou Grande Irmão, é o nome que George Orwell (2009) atribui ao personagem autocrata de seu livro, que fiscaliza seus cidadãos através de sua vigilante onipresença. O termo foi aproveitado pela experiência de confinamento na qual os participantes são monitorados 24 horas por dia, sete dias por semana, em uma competição cujo objetivo é um prêmio em dinheiro.



Os dois filmes são verdadeiras novelas da vida real e suas histórias são moldadas para atingir a audiência e, como efeito, atrair patrocínio para cobrir os gastos de produção. O espectador tornou-se refém de uma vida que não é a dele e é responsável por decisões de alguém que não ele. Os sujeitos (que têm o nome evidenciado no título de ambos) são passivos diante dos acontecimentos.

“Na era da indústria cultural, o indivíduo não decide mais autonomamente; o conflito entre impulsos e consciência é resolvido com a adesão acrítica aos valores impostos: ‘O que há tempos os filósofos chamavam de vida reduziu-se à esfera do privado e depois do puro e simples consumo, que é apenas um apêndice do processo material da produção, sem autonomia e sem substância própria’ (Adorno, 1951, p. 3). O homem encontra-se entregue a uma sociedade que o manipula como bem entende”. (WOLF, 2009, p. 77).

O que diferencia os dois casos é a consciência do espetáculo. Truman nasceu em um *reality show*. Teve, desde seu nascimento, uma câmera para monitorar cada passo, cada emoção. Ele é o único que desconhece fazer parte de um completo simulacro. Todos em volta são atores com um *timing* exato para entrar em cena. Ele só percebe as falhas próximo aos 30 anos de idade. Por outro lado, Ed é escalado para estrelar um *reality-show* por vontade própria, motivado pelo valor que receberia por tempo de contrato. Sua privacidade é eliminada e sua relação com os mais próximos é afetada, especialmente por uma mídia que discute cada ação do protagonista e discorre sobre qual posição ele deve tomar em qualquer circunstância.

Em contrapartida, os produtores dos programas são reservados. O criador do *Show de Truman* é tido como um homem que raramente concede entrevistas; já em *Ed TV*, à menor possibilidade de ter um segredo seu revelado, o dono do canal opta por cancelar o show. A relação entre dominante (vigilante) e dominado (vigiado) é explícita nos dois casos. Poder e vigilância têm um vínculo estreito; nesta dialética repousa uma série de críticas do cinema pós-moderno.

Vigilância e poder

Os meios de confinamento que intrincavam as sociedades disciplinares já mencionavam o poder da vigilância. No cinema clássico, *Tempos Modernos* (1936) denunciava a sujeição do trabalhador ao patrão. O trabalho estava condicionado à realização em um tempo cronometrado sem que houvesse desvios – do contrário, medidas punitivas eram



tomadas, pois o patrão e os próprios operários atuavam em conjunto para manter a ordem e intervinham sempre que necessário; neste contexto, não é de se estranhar um monitor de vigilância na parede do banheiro dos funcionários. O *Big Brother* de George Orwell é quase um *Tempos Modernos* em proporções maiores. Orwell antevê uma sociedade dominada pela vigilância, controle (físico e psicológico) e opressão, sob o império do panóptico. Ao mesmo tempo, o autor destaca a mídia como um instrumento de manobra altamente influenciável de um governo totalitário. E é aí que reside seu maior acerto. Lyon (2010) acredita que comunicação tenha sobre o indivíduo contemporâneo uma influência superior a qualquer coisa.

“O panóptico talvez tenha um efeito sobre comportamentos – assim como o macartismo levou comunistas a serem mais recatados em seus discursos e atividades, mas não em seus comprometimentos nos anos 1950 – mas hoje não toca na alma, sugere Mathiesen. Ao contrário, essa é uma tarefa da mídia de massa, que pode ter um efeito mais direto na consciência” (LYON, idem, pág. 126).

Para o autor, o atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 constituiu um novo paradigma mundial da vigilância. Televisão, cinema e internet, em um exemplo claro de convergência, disponibilizaram vários ângulos do ataque terrorista. Mais do que isso, os atentados constituíram um argumento qualificado para o debate em uma sociedade alarmada, que viu como necessária a adoção de estratégias abrangentes de controle e proteção de seus cidadãos – considera-se, aqui, o cidadão norte-americano, mas, como era previsto, a discussão atingiu o globo terrestre e deu vazão à criação de políticas normativas por outras nações. O governo norte-americano utilizou o campo midiático para conferir legitimidade às medidas extensivas do chamado “combate ao terror” e justificar uma guerra.

Pouco antes do ataque, *Inimigo do Estado* (1998) expunha uma sociedade com um domínio similar - mas sem a consciência das dimensões do mesmo. Naquele tempo, a vigilância já se caracterizava como um anteparo de estado sem qualquer critério de monitoramento, com os indivíduos sob seu escrutínio; o controle via satélite era sua ferramenta principal. O 11 de setembro representa o revigoramento e aumento dos circuitos. “O medo e ódio alimentados pela TV são armas poderosas na mudança do curso da política”. (LYON, ibidem, pág. 118). Na pós-modernidade, o medo é global.



“O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. Do que chamamos ‘natureza’ [...] ou de outras pessoas” (Zygmunt Bauman, 2008, pág. 11).

O atentado foi responsável pela dilatação do medo. O sujeito, inseguro, teve que se adequar às demandas. Os dispositivos têm seu processo de difusão acelerado. Estimula-se a instalação de circuitos de segurança em áreas públicas e particulares. É uma via de mão dupla: a mídia apropria-se das imagens que ela mesma sugeriu que fossem feitas e as distribui para seu público, que reconhece a efetividade da ferramenta.

A multiplicação de dispositivos e a criação de recursos singulares alimentam a indústria da vigilância. O cinema aproveita-se do momento prolífico para ampliar a questão. A vigilância nos últimos anos ganhou as telas do cinema em larga escala; mais do que em qualquer outra época. Além de casos citados, há outros que ensejam o debate especificamente para a prática do poder após o 11 de setembro, como *Poder Absoluto* (2008) e *A Chamada* (2009). Ambos questionam o uso de aparelhagem governamental para a prática do controle e têm como base o mesmo projeto Echelon. O modelo é caracterizado por

“capturar volumes impressionantes de dados via satélite, microondas, celular e tráfego de fibra ótica, incluindo comunicações para e da América do Norte. Essa quantidade vasta de comunicação de voz e dados é então processada por meio de tecnologias sofisticadas de filtragem” (ECHELON..., s.d. tradução nossa).

Os longas-metragens apresentam o sistema como onipotente. Sua existência é certa, mas muito do que já foi escrito ou exibido é exagerado ou errado (CAMPBELL, 2000). O debate sobre os dois filmes, entretanto, não recai apenas nas situações – algumas até mesmo fantasiosas - que são ali mostradas. Sobretudo, eles evidenciam a progressão da vigilância, que adquire características mais consistentes após o 11 de setembro e a evolução sintomática das ferramentas digitais.

Considerações finais



As configurações que emergiram de uma sociedade tomada pelo controle e monitorada nas mais variadas instâncias demandaram transformações substanciais no cinema - sobretudo o norte-americano; um reflexo de uma nação cujo controle obtém altos investimentos anuais e seus indivíduos são monitorados em vários níveis. A cinematografia estadunidense, mais do que qualquer outra, trouxe uma série de discussões sobre vigilância justamente porque é naquele país onde elas mais se evidenciaram. Na maior economia do mundo, o espetáculo é recorrente e a disputa pelo poder é clara; a influência dos Estados Unidos sobre o globo, seja cultural, econômica, política ou militar, é enorme.

O argumento e a estrutura cinematográfica foram adaptados para que representasse de forma consistente a quebra de paradigmas. Conceitos mudaram e barreiras foram trespassadas – muitas delas vertiginosamente: algo recorrente no mundo contemporâneo. Velocidade, inovação e avanço fazem parte do homem pós-moderno. Mas, se o cinema verdadeiramente reflete o sujeito, então ele tem muito ainda a mudar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ANTOUN, Henrique. Vigilância, comunicação e subjetividade na cibercultura. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (Org.). **Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 141-154.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- BRUNO, Fernanda. Estética do flagrante: Controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. In: **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm>. Acesso em: 9 abr. 2012.
- BRUNO, Fernanda; LINS, Consuelo. Estéticas da Vigilância. In: **Revista Global Brasil**, n. 7, dez/fev 2007. p. 38-39.
- BRUNO, Fernanda; LINS, Consuelo. Práticas artísticas e estéticas da vigilância. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (Org.). **Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 211-220.
- CAMPBELL, Duncan. **Inside Echelon: The history, structure und function of the global surveillance system known as Echelon**. 2000. Disponível em: <<http://www.heise.de/tp/artikel/6/6929/1.html>>. Acesso em: 3 mai. 2012.



- BURROUGHS, William S. **Nova Express**. Nova York: Groove Press, 1997.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- ECHELON Watch. Disponível em: <<http://www.echelonwatch.org/>>. Acesso em: 3 mai. 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LE MOS, André. Mídias locativas e vigilância. Sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (Org.). **Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 61-93.
- LEVIN, Thomas Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- LOOK. Direção de Adam Rifkin. [S.l]: Captured Films; Meteor Productions, 2007. Disponível em: <<http://www.netflix.com/Movie/Look/70084456>>. Acesso em: 4 abr. 2012.
- LYON, David. 11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (org.). **Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 115-140.
- MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. In: **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2012.
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard - ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan/jun 2008. p. 155-168.
- WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.