

Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário *Person*

Patrícia Furtado Mendes Machado

Mestranda em Comunicação Social, PUC-RJ

patriciamachado@gigalink.com.br

Resumo: A nossa proposta é analisar as maneiras como são usados os filmes caseiros, que pertenciam aos arquivos íntimos da família do cineasta brasileiro Luis Sérgio Person, no documentário realizado por sua filha, Marina Person. Nesse caso, a busca pela memória e a exposição da intimidade iriam além da produção de uma biografia: seriam a possibilidade de reconfiguração da subjetividade da diretora na e pela imagem.

Palavras-chave: filmes de família, documentário, intimidade, memória, subjetividade.

Resumen: Nuestra propuesta es analizar las distintas maneras en que son utilizadas las películas domésticas de los ficheros privados de la familia del cineasta brasileño Luis Sérgio Person, en el documental realizado por su hija, Marina Person. En este caso, la búsqueda por la memoria y una exposición de la intimidad irían más allá de la producción de una biografía: serían una posibilidad de reconfiguración de la subjetividad de la directora en y por la imagen.

Palabras clave: películas domésticas, documental, intimidad, memoria, subjetividad.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze how domestic movies, which belong to the private archive of the film maker Luis Sergio Person family's, are used in the documentary directed by his daughter, Marina Person. In this case, the search for the memory and the exhibition of the intimacy would go over the production of a biography: would be the possibility of changing the subjectivity that appears and is produced for images.

Keywords: domestic movies, documentary, intimacy, memory, subjectivity.

Résumé: Notre proposition est d'analyser comment sont utilisés les films de famille, qui appartaient aux archives personnelles de la famille du réalisateur brésilien Luis Sérgio Person, dans le documentaire réalisé par sa fille, Marina Person. Dans ce cas, la recherche de la mémoire et l'exposition de

l'intimité iraient au-delà de la production d'une biographie: elle serait la possibilité de la reconfiguration de la subjectivité de la réalisatrice dans et par l'image.

Mots-clés: Filmes de famille, documentaire, intimité, mémoire, subjectivité.

Introdução

Registrar o presente através de imagens em movimento, que são guardadas como lembranças de acontecimentos felizes do cotidiano; essa seria a intenção primeira dos filmes de família, material que fica à disposição para que cada integrante de um pequeno grupo, que viveu aqueles momentos ou conhece quem aparece na tela, se reúna, relembre e compartilhe o passado.

Como bem nos lembra Odin, “não há nada que se pareça mais com um filme de família do que outro filme de família” (Odin, 1995, p.160) na medida em que reiteram uma imagem positiva ao privilegiar passeios, festas e, principalmente, as primeiras artimanhas de bebês e crianças. Dessa forma, estariam, antes de tudo, selecionando momentos, recorrendo a cenas no ato de filmar e, assim, afirmando a família como espaço de felicidade.

O que nos chama a atenção é que, se até pouco tempo, esses filmes caseiros eram feitos para serem exibidos em espaços fechados, para um público restrito, agora são expostos nas telas de TV, do computador (internet) e do cinema. Cabe, então, a pergunta: porque registros que se referiam a momentos tão particulares ganham força e sentido quando se tornam públicos?

É também Odin que 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, e adverte que, quando aparecem na TV, essas produções deixam de ser familiares porque sofrem uma série de manipulações, como cortes, ruídos e músicas.

Este processo estaria inscrevendo um duplo movimento na sociedade contemporânea: o de privatização do espaço público e publicização do espaço privado. Trata-se de um fenômeno de exposição da intimidade que contribui para a reconfiguração dessas duas esferas a

partir da busca da visibilidade, do olhar do outro e, em um determinado limite, pelo reconhecimento de si. Acreditamos que esse movimento, que começa com a televisão e se expande com os vídeos e diários íntimos publicados na internet,¹ de certa forma se reflete nas narrativas do cinema documental.

Contudo, apostamos em outras maneiras de usar a vida privada, que vão além da *espetacularização do eu* (Sibilia, 2006) promovida pela lógica midiática. É como se o documentário se apropriasse da visibilidade para produzir um deslocamento: fazer das imagens não só lugar de uma exposição narcisista mas, através delas, fundar o presente na tela a partir da busca do passado, das memórias e a partir daí produzir experiências pessoais, elaborar perdas e, nesse trajeto, produzir subjetividades.

Nesse ponto, filmes que expõem a intimidade dos diretores e imagens de família, como os brasileiros *Person* (2007), de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *33* (2003), de Kiko Goiffman, *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *Santiago* (2007), de João Salles vão além de, por exemplo, programas de *reality shows* que se limitam em criar modelos de sujeitos que são copiados, que se tornam estereótipos e são resultado de jogos de rivalidade e de disputa do prêmio em questão, como bem ressalta Ivana Bentes (2006).

Esses programas costumam colocar 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, acreditamos que alguns documentários, ou algumas cenas desses filmes, conseguem escapar desse modelo e deslocar, nesse sentido, o espectador do seu lugar. É a partir desses deslocamentos que propomos repensar nessa reconfiguração do âmbito privado e na ressignificação² de imagens de arquivo, em especial dos filmes de família, quando são usadas no cinema. Para tanto, analisaremos determinados fluxos de imagens e sons, principal-

¹Ver Paula Sibila, *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

²Para Bernardet (2000) ressignificar as imagens é usar outra vez seus fragmentos ao inseri-los em determinado texto visual e sonoro. Ver Jean-Claude Bernardet, “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in G. Bartucci(Org), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, S.Paulo: Imago, 2000.

mente a inclusão dos filmes de família como matéria-prima para a realização do filme *Person* (2007), de Marina Person.

Arquivos íntimos na tela

Ao contrário de certa tradição do documentário brasileiro, que privilegia o interesse sobre o outro de classe,³ *Person* (2007) se volta para o próprio realizador: para a sua família, suas memórias, sua experiência pessoal, sua intimidade. A busca de Marina pelo pai, o cineasta Luis Sérgio Person,⁴ que morreu quando ela tinha seis anos de idade, é feita através de fotos, filmes em super-8, aparições na TV, relatos de amigos e familiares, além de trechos de seus filmes.⁵

Já na primeira cena, a diretora privilegia imagens caseiras para apresentar uma espécie de biografia de Person. No aniversário da irmã, em que crianças cantam parabéns ao redor do bolo, adultos vestem chapéus de papel e o pai abraça carinhosamente as duas filhas pequenas, com um sorriso largo nos lábios. O homem público é mostrado em sua intimidade, em um espaço que, a princípio, não ajudaria a reconstituir a sua imagem de cineasta.

Mesmo que muito particulares, esses arquivos de imagens e lembranças de uma família são material fundamental para a constituição do filme. O curioso é que a parte mostrada daquela vida privada não se apresenta como algo inusitado ou que pudesse despertar a atenção na medida em que são momentos banais. Apesar da trivialidade, da simplicidade de um cotidiano familiar, essas imagens são selecionadas para serem reveladas ao público. Podemos pensar, em um primeiro momento, que é justamente pelo aspecto de normalidade que elas ofe-

³Produzir 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 Consuelo Lins; Cláudia Mesquita, *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008

⁴Cineasta da década de 60 que, na contramão dos movimentos cinematográficos brasileiros da época, que voltavam o olhar para o outro de classe, retrata em seus filmes o período da ditadura militar a partir das contradições da classe média urbana.

⁵Refiro-me a *São Paulo S.A.* (1965), *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) e *Cassy Jones - O Magnífico Sedutor* (1972)

recem a possibilidade de se inscreverem na memória dos espectadores, que encontram ressonâncias entre aqueles momentos e os vividos nas próprias vidas.

Seria então a intimidade um conceito importante para considerarmos essa aproximação entre imagens e público e, nesse sentido, o interesse pelo que é do âmbito do privado? Antes de tudo, 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 (Perrot, 1991).

Nesse contexto, a casa se configura como uma espécie de refúgio para a família burguesa.⁶ O território livre das exigências e ameaças externas é como uma fortaleza que esconde segredos e se transforma no lugar da autenticidade e dos conflitos. As subjetividades, agora voltadas para o interior, para a busca de uma verdade que se mantinha escondida, dão conta do início de um individualismo.

Segundo Perrot (1991), os embates entre as necessidades de um sujeito que cada vez mais se volta para si com a força dos interesses públicos teriam provocado dentro dos muros da vida privada “gritos e sussurros, portas que rangem, gavetas trancadas, cartas roubadas, gestos flagrados, confidências e segredinhos, olhares desviados ou interceptados, o dito e o não dito.” (Perrot, 1991, p.263)

São ações e objetos que, ao mesmo tempo em que ressaltam a importância do sigilo, de manter escondido o que é íntimo, revelam o interesse pelo proibido, a curiosidade alheia. Nessa tensão entre o interior e o exterior, o visível e o obscuro, o transparente e o opaco, é possível entender porque tornar segredo pode ser justamente uma maneira de falar dele. É sobre o que alerta Foucault (1988) ao demonstrar a multiplicidade de discursos que surgem a partir da repressão ao sexo na Modernidade.⁷

⁶A importância da casa como configuração desse novo espaço de intimidade é ressaltada com mais detalhes em Michelle Perrot (Org), *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁷Ver Michel Foucault “História da sexualidade I: a vontade de saber”, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

Apesar do vocabulário autorizado e do controle das enunciações, Foucault revela como os discursos sobre o sexo passam a ser incitados, principalmente em instituições como a Igreja, que estimulou às confissões. Explicação da qual parte Deleuze para concluir que “o segredo só existe para ser traído, para trair-se a si mesmo” (Deleuze, 2006, p. 63).

A partir desse entendimento, fica mais claro que a intensa produção de diversos tipos de arquivos privados revela processos contraditórios. Ao mesmo tempo em que despertam a atenção, as correspondências de família, os retratos e os diários íntimos procuram afastar olhares e ressaltam a necessidade de se proteger contra a intromissão em universos cada vez mais particulares: “o temor da violação do eu e seu segredo engendra o fantástico desejo de decifrar a personalidade que se oculta e de intrometer-se na intimidade dos outros” (Perrot, 2001, p. 435).

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. Quando faz uso de filmes de família, *Person* amplia o espaço de visibilidade do que antes se mantinha restrito à privacidade. Ao longo do documentário, 4 gravações realizadas em espaços muito particulares para quem aparece nas imagens, como a casa de campo e a casa de praia da família, nos instigam a refletir sobre essa reconfiguração do âmbito privado.

Apesar do uso da câmera super-8, não podemos dizer que as imagens produzidas sejam profissionais. Pelo contrário, elas se assemelham às características próprias de qualquer filme caseiro. Sem o auxílio do tripé, são muitas vezes tremidas ou mal enquadradas, a câmera se movimenta com velocidade, buscando ângulos dos rostos e corpos infantis que correm, se agitam e até estranham o equipamento. No entanto, exatamente por essa falta de qualidade técnica, solicitam o espectador, que encontra nas brechas deixadas pelos filmes caminho para a produção de afetos (Odin, 1995).

O que interessa não é a qualidade do material, mas o que e como é mostrado. Parece que o aspecto técnico não importa na medida em que o cineasta faz uso do seu ofício durante o lazer para produzir registros que não serão exibidos de forma profissional, a priori. Embora *Person*

filme, ele também aparece. De forma generosa, oferece a câmera para um amador, talvez a própria esposa. Parece que, ao reconhecer o valor e unicidade daqueles momentos, faz questão tanto de registrá-los quanto de fazer parte dos registros, para que nem ele e nem os momentos sejam esquecidos. São maneiras de usar o objeto do trabalho em um universo particular, e dar para o equipamento um novo propósito: o de produzir um arquivo de família.

Quando trechos desse arquivo são usados no documentário, essa intimidade é exposta para um grande público que consolida a imagem do cineasta não só por seus feitos públicos, mas a partir do relacionamento dele com a família. É claro que sua subjetividade não se resume ao que se passa na frente das câmeras, pelo que é selecionado pela filha como matéria-prima do filme. Contudo, não podemos desqualificar esses fragmentos que registram acontecimentos do passado. Pelo contrário, melhor ainda seria pensar no uso que Marina faz desses filmes caseiros.

Além da busca

Apesar de não fugir de uma narrativa linear, e de realizar um discurso coerente, mesmo tendo como matéria-prima tantos fragmentos (filmes, fotos, depoimentos, encontros, memórias), *Person* produz fluxos indeterminados e abertos que se dão em momentos específicos, porém intensos. Como na cena em que Marina fala de si, em tom confessional: “não me sinto mal porque ele morreu, me sinto bem em ser filha dele, mesmo que eu não possa conviver com ele”.

Quando a diretora revela sentimentos tão íntimos para os espectadores, produz um discurso sobre si, sobre questões muito pessoais. Nesse momento, torna público algo da ordem do privado para se constituir a partir da revelação, na e pela imagem, e vai além: aproveita o instante da filmagem para trazer à tona o que talvez não fosse dado se não em consequência da câmera. É também o equipamento que torna possível reunir, de uma só vez, fragmentos de memórias, de documentos e de imagens que estavam guardados. No entanto, esses objetos, imagens e falas só ganham sentido, um novo e único sentido, quando revelados no ato de filmar.

A presença da câmera, nesse caso, faz parte e ajuda a construir 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.

A partir daí, podemos dizer que o mais interessante no documentário não é o caráter biográfico, mas o que se esconde nas suas brechas, no processo de realização do filme e no privilégio dado a esses arquivos íntimos para buscar alguém que já se foi, e que de alguma forma continua presente. Considerando a tentativa de encontrar algo ou alguém do passado, poderíamos, num primeiro momento, incluir *Person* na categoria de *documentários de busca*, pensada por Bernardet (2004) para dar conta de uma nova safra de filmes onde os diretores investigam o passado para encontrar as referências que sirvam à identidade no presente. São documentários narrados em primeira pessoa que, apesar de tratar de questões pessoais, seriam emocionalmente contidos por ainda preservar um caráter ficcional.

No entanto, como não considerar que *Person* rompe com essa ordem quando, em determinados momentos, se abre para o inesperado? Ao expor de forma tão contundente a vida privada e a intimidade da própria família, Marina coloca em risco o domínio total que teria sobre o próprio discurso. É como se o íntimo lhe escapasse por olhares, gestos e determinados silêncios que são revelados nas imagens.

Um dos mecanismos que tornam essas lacunas visíveis, possíveis de serem percebidas, é o dispositivo⁸ de filmagem adotado pela diretora: a reunião com a mãe e a irmã para relembrar o que se passou na tentativa de preencher o vazio deixado pela própria memória. É na casa de praia ou no sítio onde conviveram com *Person* que Marina, Domingas (irmã) e Regina (mãe) se reúnem para reativar suas lembranças. O escritório, cômodo da casa e espaço do privado, é agora cenário da

⁸Tomamos como referência o termo dispositivo assim como pensado por Foucault, ou seja, um modo de visualizar a história, algo que permite que se possa fazer uma reflexão sobre ela. Um exemplo seria o próprio modelo do panoptico, arquitetura que torna visível como as formas de controle atuam. Ver Michel Foucault, *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*, 11, Petrópolis, Vozes, 1994.

exibição de fotos, cartas, livros e documentos. Um precioso arquivo que é exibido, que se transforma em imagem pública.

Desenhos, mensagens e imagens de Person que não são apenas mostrados e lidos, como também interpretados, esmiuçados em uma busca muito particular de quem fazia parte daquela história. Quando se entrega a essa viagem ao passado, Marina se abre para novos acontecimentos, talvez reações inesperadas. É como se ela se colocasse e se reconstituisse na tela a partir de descobertas feitas naquele momento, em frente à câmera. Na cena que melhor ilustra essa desconstrução e reconstrução subjetiva, mãe e filha conversam:

Mãe- “Ele queria muito ter filhos, eu não queria”

Marina- “Você tinha 22 anos...”

Mãe- “Eu era jovem, queria viajar, estudar, fazer carreira. Não tava nos meus planos de jeito nenhum casar naquele momento. E ele fez de tudo para que vocês nascessem, para ter uma família.”

Nesse momento, o rosto em close de Marina demonstra um certo desconforto. Com o olhar voltado para baixo, numa recusa a encontrar os olhos da mãe, ela mexe a boca, engole seco. É quando a câmera capta um momento único, que escapa do previsto, que revela uma dor, que sugere ao espectador o que a diretora do filme sente naquele momento, mas que não é confirmado. Podemos supor que Marina pensou no pai, na sua ausência e presença, em si mesma. No entanto, são só suposições. E o interessante é justamente essa brecha, esse espaço, esse vazio. O diálogo continua de forma ainda mais intensa:

Mãe- “E você, o que lembra dele?”

Marina- “Engraçado que dessa época que ele era vivo eu lembro dele mas não me lembro de você.”

A frase sucinta, dita em tom grave, certo, parece ser uma resposta às palavras de certa forma duras da mãe, que sugerem uma leve rejeição à filha na falta de um desejo de ter engravidado. Podemos pensar, a partir dessa cena, em um diálogo que só poderia ter sido travado, de tal forma, naquele contexto, naquele momento, como se escapassem de algum tipo de ponderação, como se tivessem vindo à tona de forma quase irracional.

Mais uma vez, as interações parecem ser o espaço dos imprevistos, da produção de singularidades. Nessa trajetória, mais do que recuperar a imagem do pai, Marina parece elaborar a sua perda. Mais uma

vez podemos dizer que o filme é, em vez de uma biografia de Person, um dispositivo de produção de visibilidade. É no que se dá a ver na e em consequência da filmagem que Marina traz o passado para o presente, onde se reconstitui. Aqui encontramos similaridades com um movimento contemporâneo de exposição de si onde, segundo Bruno (2004) “a intimidade se volta para fora como que em busca de um olhar que a reconheça e lhe atribua sentido, existência.”

É como se a subjetividade, antes interiorizada, passasse a se produzir no exterior, no ato de se projetar e se fazer visível. 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).

Os filmes de família

A disposição dos filmes de família e o tratamento dado a eles ao longo do documentário parecem descrever uma trajetória onde a intimidade é expandida no ato de reflexão e revelação da própria diretora. Junto ao primeiro filme, da festa de aniversário, a narração em *off* é na verdade 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.

No entanto, se são as descobertas da diretora ao longo do filme que motivam e impulsionam a sua reflexão, a edição das imagens do primeiro filme de família não colabora para que o espectador compartilhe a intensidade desse processo. Em um ritmo veloz, cada plano não dura

mais do que três segundos. Entendemos que o que se passa na tela é uma festa de aniversário, mas não reconhecemos aquelas pessoas, nem mesmo podemos identificar a princípio qual daquelas crianças é a Marina.

No segundo filme, onde pai e filhas brincam na praia, os planos duram um pouco mais. O tom azulado revela um aspecto nostálgico. Se antes, a edição da música tornava as imagens mais dramáticas, agora elas ganham um significado ainda mais representativo: sons de risadas de crianças são adicionadas aos filmes mudos, onde, no entanto, a troca de carinho vista na tela reforça a imagem que Marina pretende passar do pai. Em *off*, a diretora diz que passou a conhecer melhor Person pelos filmes que ele fez. No entanto, no documentário, é através dos filmes de família que ela transmite com veemência a imagem que construiu e que parece permanecer.

No próximo fragmento, o silêncio é respeitado. Mãe e avós passeiam com um bebê, que supomos ser Marina. Não há música, quase não há cortes. As imagens feitas pelo pai são preservadas de forma praticamente bruta, quase sem edição. Contudo, é no último filme caseiro inserido no documentário que podemos entender a força desses arquivos íntimos. Em um longo plano, sem cortes, Marina ainda pequena corre para os braços do pai. Uma relação de cumplicidade, de afeto, é mostrada em sua duração. As imagens lentas são intensas na medida em que revelam a espontaneidade do momento. A intimidade rompe com força de gestos à primeira vista banais, mas que dizem mais sobre aquela família do que qualquer depoimento, do que qualquer palavra.

É nesse sentido que entendemos que, apesar de *Person* exibir imagens íntimas, elas parecem conservar a sua dimensão poética na medida em que não se apresentam como um mero registro de verdade, mas como uma proposta de imersão em um outro tempo, mais lento, mais duradouro. Para Odin, quando as imagens de um filme de família são editadas, deixam um discurso coletivo para fazer parte do discurso de quem edita. No entanto, notamos que, com a exposição da intimidade, mesmo quem edita não consegue manter o controle total sobre o próprio discurso.

É como se algo sempre lhe escapasse, assim como acontece com a memória, irrepresentável em sua totalidade. Por mais que se tente, os fragmentos do passado não se inscrevem em uma clausura. Pelo con-

trário, de abrem e escapam para o mundo. É justamente o mundo que essas imagens, que pertenciam a um espaço privado, são colocadas para produzir outros sentidos. Afinal, não podemos nos esquecer que momentos de felicidade à primeira vista banais, como risos, abraços, passeios, olhares podem operar de formas diferentes nos espectadores.

Nesse sentido, apostamos em outras maneiras de usar a vida privada, que não a da lógica midiática, que reforça estereótipos e busca o que pode ser representado. Quando *Person* respeita seu tempo, mais lento do que a narrativa, e promove situações que só se dão em frente à câmera, por causa da câmera, no momento em que ela filma, produz outras possibilidades. Trata-se de trabalhar contra a idéia de um real dado, mas que se constitui no ato de fazer, no ato de filmar. Uma chance 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.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003

____ “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in G. Bartucci (org) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, S.Paulo: Imago, 2000.

____ Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENTES, Ivana, “Mídia-arte ou as estéticas de comunicação e seus modelos teóricos” in Fernanda Bruno, Antonio Fatorelli, *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 Fernanda Bruno, Antonio Fatorelli, *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea* Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

____ “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação” in *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, N.º 24, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*, v.1, Petrópolis: Vozes, 2007.

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.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Historia da sexualidade I: a vontade de saber*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

____, *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, 11, Petrópolis, Vozes, 1994.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia, *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

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.º1*, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995. pp. 155- 199, 1995.

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

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.

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

Filmografia

Person (2007), de Marina Person

Histórias Cruzadas (2008), de Alice de Andrade

33 (2003), Kiko Goiffman

Um Passaporte Húngaro (2002), de Sandra Kogut

Santiago (2007), de João Salles