

## ARTISTAS COMO PARASITAS: IMAGEM, VIGILÂNCIA E RECICLAGEM

Lucas Murari \*

**Resumo:** Este artigo apresenta a potencialidade do found footage a partir do reemprego de imagens operativas, como conceituado por Harun Farocki. Dois filmes realizados no Reino Unido, feitos em contextos distintos, são analisados para expor as diferenças de estratégias adotadas como contrainformação

**Palavras-chave:** found footage, CCTV, imagem operativa

**Abstract:** This article presents the potencial of found footage from procedures of operative images, as conceptualized by Harun Farocki. Two films made in United Kingdom in distinct contexts are analyzed to expose the differences of strategies adopted as disinformation.

**Keywords:** found footage, CCTV, operative images

O trabalho com reemprego de imagens passou por numerosas transformações no decorrer de sua história. É uma prática presente em vários campos que lidam com visualidades: artes plásticas, cinema, fotografia, jornalismo, televisão, espetáculos multimídias, etc. Entretanto, esse tipo de manipulação ultrapassa o campo de uma especificidade e é marcado pela confluência de múltiplas problematizações. No domínio cinematográfico é uma proposta de criação filmica que, em geral, privilegia a utilização da matéria base a partir do seu potencial iconográfico. Possui uma longa tradição, que passa por diversos estilos e nomenclaturas, conforme diferentes autores: found footage, filme/montagem de arquivo, reciclagem de imagem, montagem intertextual, cinema de ruínas, artes de pós-produção. Cineastas trabalham com a manipulação e a associação de arquivos (seja em película, vídeo ou digital) com objetivos, tratamentos e abordagens bastante distintos. A ressignificação pode transformar radicalmente a forma e o conteúdo das obras. Em alguns casos, a apropriação inverte completamente o sentido da sequência original. É um meio que se vale de estratégias para dar novos significados e perspectivas sobre imagens já existentes. Dito isso, constata-se que o reemprego de imagens é um complexo modo de criação, ainda mais em uma sociedade que é bombardeada incessantemente por imagens, que ocupam cada vez mais um lugar de destaque em nosso cotidiano, sendo geradas e consumidas de maneira constante. Compreende-se assim a imagem como forma de pensamento e reflexão. Apresenta uma vasta gama de variedades, que recorrem a táticas heterogêneas: do contato pré-individual e impessoal ao cerebral e intelectual. O artista alemão Harun Farocki conceituou a noção de imagem operativa (*operative Bilder*), aquela que não possui intenção de ser apreciada, entreter. São imagens técnicas, em que a qualidade estética, por exemplo, não é o prioritário; recursos que constituem etapas de processos operacionais, utilizados pelos critérios de funcionalidade. Elas não dependem meramente da sua capacidade de representação. Farocki visualiza a ascensão e desenvolvimento dessa imagem a partir da Guerra do Golfo (1990-1991), onde esteve presente em projetéis voando em direção ao alvo, com objetivo apenas de confirmação da detonação. Essa compreensão ecoa no artigo *Montage Obligé - La guerre, le Golfe et le petit écran* (Montagem Obrigatória – a

guerra, o Golfo e a pequena tela)<sup>1</sup>, escrito em 1991 pelo crítico Serge Daney no jornal francês *Liberation*. Ele analisa a cobertura televisiva da mesma Guerra do Golfo. Apresenta a noção de “imagem”, essencialmente como categoria artística; e o “visual”, ligado aos meios televisivos e publicitários - em pleno crescimento no capitalismo global. É uma diferenciação de ordem conceitual

O visual seria a verificação ótica de um funcionamento puramente técnico. O visual não possui contracampo, nada lhe falta, ele é fechado, circular, um pouco à imagem do espetáculo pornográfico que não passa de uma verificação extática do funcionamento dos órgãos. Quanto à imagem que amamos no cinema, até a obscenidade, ela seria o oposto. A imagem aparece sempre na fronteira entre dois campos de força, ela é chamada a testemunhar uma certa alteridade e, mesmo que possua sempre um núcleo duro, algo lhe falta. A imagem é sempre mais e menos que ela mesma (BLUMLINGER, Christa apud DANEY, Serge, 2010, p.153)

Desde então, com o aprimoramento da tecnologia digital/eletrônica, a expansão e a difusão da categoria de imagem operativa foi exponencial. É um sintoma da “era do visual”, marcada pela convergência entre dispositivos técnicos, biopolíticos e a espetacularização. São dados constantes do poder do estado e dos meios de comunicação. Estão presentes em circuitos militares, policiais, comerciais, institucionais, computacionais, úteis pela capacidade de vigilância, controle, orientação geográfica, processamento de dados, diagramas, infográficos, etc. Harun Farocki assume que esse *insight* foi uma influência do livro *Mitologias*, de Roland Barthes (FAROCKI, Harun, 2015, p.155). O filósofo faz uma distinção entre linguagem-objeto (primária, operatória) e metalinguagem (mediada):

se eu for um lenhador, e se nomear a árvore que abato, qualquer que seja a forma da minha frase, falarei a árvore, e não *sobre* ela. Quer isto dizer que a minha linguagem é operatória, ligada ao seu objeto de um modo transitivo: entre a árvore e mim, não há nada além do meu trabalho, isto é, um ato: eis uma linguagem política; apresenta-me a natureza somente na medida em que vou transformá-la, é uma linguagem através da qual *ajo* o objeto: a árvore não constitui para mim uma imagem, mas, simplesmente, o sentido do meu ato. Porém, se eu não for um lenhador, já não posso falar a árvore, só posso falar *dela*, *sobre* ela; a minha linguagem já não é o instrumento de uma árvore agida: a árvore “cantada” torna-se o instrumento da minha linguagem; só mantenho com a árvore uma relação intransitiva (BARTHES, Roland, 2001, p.166)

O que interessa para o presente estudo é um tipo específico de imagem operativa,

<sup>1</sup> A tradução para o inglês desse texto pode ser encontrado em <http://www.rouge.com.au/8/montage.html>. Acesso em: 28 jan. 2016.



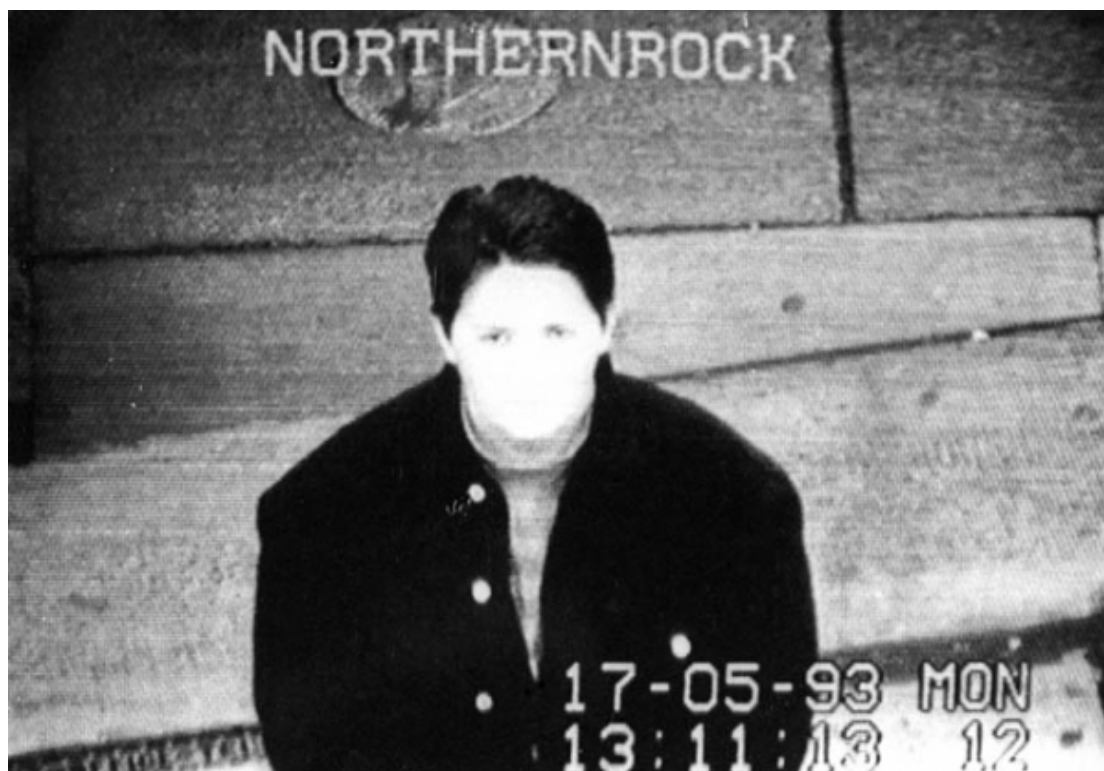
aquela extraída dos sistemas de vigilância CCTV (closed circuit television)<sup>2</sup>. Esse tipo de câmera foi desenvolvido por militares alemães na década de 1940, com intuito de monitorar à distância o lançamento de foguetes. Como lembra Jonathan Crary, “a história mostra que inovações relacionadas à Guerra são inevitavelmente assimiladas na esfera social mais ampla” (CRARY, 2014, p.13). Merece destaque a utilização dessa tecnologia no Reino Unido, o território com maior densidade de câmeras de vigilância distribuídas por espaços públicos e privados, cuja função, a princípio, está direcionada à retórica da segurança e a práticas de monitoramento. É a sociedade de vigilância por excelência. Os britânicos começaram a utilizar ainda na década de 1960, mas foi só nos anos 1990 que se tornou amplamente difundida. Em 2009 foi criada uma comissão para avaliar as implicações disso, que constatou: “a expansão no uso da vigilância representa uma das mudanças mais significativas na vida da nação desde o fim da Segunda Guerra Mundial, e tem sido moldada por sucessivos governos, órgãos públicos e organizações privadas” (Select Committee on the Constitution. *Surveillance*, 2009, p. 5). É difícil determinar precisamente a quantidade de câmeras CCTV. O estudo de 2009 estima que o Reino Unido possua mais de 4 milhões espalhadas por toda sua extensão, aproximadamente 20% do total do mundo.

Essa imposição crescente de um regime técnico de visibilidade cerceador altera radicalmente a sociabilidade do indivíduo frente à experiência urbana. É uma abordagem que privilegia o observador. O observado muitas vezes desconhece que está sendo capturado visualmente, o que, apesar disso, gera rastros. As imagens muitas vezes não são vistas em tempo real por ninguém, apenas serão examinadas caso haja alguma “anormalidade”. Susan Sontag no célebre ensaio *Sobre Fotografia* relata que o escritor Samuel Butler, na Londres do final do século XIX, já se queixava de que havia “um fotógrafo em cada arbusto, rondando como um leão feroz, em busca de alguém que possa devorar” (SONTAG, 2006, p.25). A máquina descrita é outra, porém, o que vale reter é a metáfora que Sontag apresenta: “as armas se metamorfosearam em câmeras” (SONTAG, 2006, p.25). Essa constatação reverbera nas transformações de recursos visuais percebidos por Harun Farocki e Serge Daney na Guerra do Golfo. É importante destacar que esse modelo de imagem operativa CCTV não é o único instrumento de controle biopolítico. Outros métodos são

---

<sup>2</sup> No Brasil utiliza-se o termo CFTV: circuito fechado de televisão. Foi mantido o termo anglófono nesse texto.

aplicados diretamente no corpo humano como forma de inspeção: impressões digitais, detectores de metal, scanners de retinas, tatuagem subcutânea. Mesmo dispositivos largamente utilizados no cotidiano também auxiliam na fiscalização do sujeito contemporâneo: mecanismos eletrônicos, cartões de crédito, aplicativos, celulares, etc. A vigilância se tornou um dado sistemático gerado pelo estado. A tentativa de captura da privacidade se torna algo constante.



Fotografama de *Search* (1993), de Pat Naldi e Wendy Kirkup

No ano de 1992, Newcastle, situada no nordeste da Inglaterra, foi uma das cidades escolhidas pelas autoridades para ser pioneira no sistema de vigilância urbano. Foram instaladas estrategicamente 16 câmeras para cobrir trechos de grande movimentação populacional, tráfego de carros, áreas comerciais. A monitoração se deu por meio de uma central de operação gerida pela polícia local, que acompanhou essa rede em tempo real. O método foi utilizado como instrumento de segurança pública, o ato de ver sob prisma de contornos sociopolíticos, investigativos, urbanísticos. Buscando problematizar esse novo dispositivo, Pat Naldi e Wendy Kirkup realizaram a obra *Search* (1993), exibida pela televisão. O teórico da vigilância David Lyon reitera que existe uma grande proximidade entre a televisão e o



CCTV no Reino Unido: “ambas mídias visuais que observam<sup>3</sup> e parecem ter sido feitas uma para a outra. Adicione um ingrediente, um crime, e teremos o casamento perfeito. Um casamento pode tornar nebulosa a distinção entre entretenimento e notícia, entre documentário e espetáculo, e entre voyeurismo e casos corriqueiros” (LYON, 2010, p.130). As artistas, todavia, contestaram essa relação. Elas se apropriaram do material registrado pelo CCTV e propuseram uma contra vigilância, exibindo 20 gravações de 10 segundos cada durante o intervalo comercial do canal televisivo inglês Tyne Tees. O que seria esse reemprego de imagens? Filmete, antipublicidade, intervenção urbana? O projeto foi exibido entre 21 de junho e 4 de julho de 1993, sem nenhum tipo de tratamento de pós-produção. As imagens em preto e branco, com baixa resolução, consistem em Pat Naldi e Wendy Kirkup transitando separadas pelas ruas do centro de Newcastle no dia 17 de maio do mesmo ano, entre 13h04min e 13h14min. Naldi relata: “uma noite, em 1992, assistia a um programa de notícias da televisão local que informou a instalação da rede CCTV. Fiquei impressionada com a imensidão do evento; vigilância em massa não fazia parte de nosso cotidiano do modo como faz hoje” (NALDI, 2011, p.261). Elas executaram a performance com um ano de diferença da implementação tecnológica. O itinerário de ambas é propositalmente mapeado pelas 16 câmeras, que ainda executam zooms e panorâmicas no percurso pelos locais agenciados. Elas chegam a interagir com o olhar vigilante, interpelando-o diretamente. As gravações não recorrem à espetacularização narrativa ou imagética, nem à dramatização sonora. Segue um procedimento de exibição do registro visual. A montagem articula a contiguidade lógica entre os planos. No auxílio à viabilidade do projeto, Naldi comenta que o departamento de segurança na época gostaria de parecer “aberto” sobre o sistema, e permitia o acesso à sala de controle do CCTV. Elas contaram com a colaboração de dois operadores da própria polícia, que foram fundamentais no processo de encenação com as diversas câmeras. (NALDI, 2011, p.261).

*Search* expõe os limites da privacidade e a ética sobre as imagens operativas. A visibilidade como forma de poder é um fato histórico, que desenvolve e aprimora muitos dispositivos, como o CCTV. O reemprego desse sistema feito pelo projeto é

---

<sup>3</sup> Com o avanço tecnológico recente de câmeras/celulares portáteis, essa relação colaborativa extrapola o CCTV. Cada vez mais a produção jornalística da grande mídia recorre à vigilância distribuída e convoca a participação do público. Essa é uma característica difundida por diversos programas de televisão, não só do Reino Unido.

uma subversão do meio, difundindo ao público da televisão as imagens capturadas pelo monitoramento recém-adotado. Essa tecnologia de comunicação não foi escolhida meramente na qualidade de janela de reprodução, mas como poderoso circuito ideológico. Em tempos recentes já é possível visualizar os circuitos de vigilância particulares nas próprias residências, edifícios, condomínios e comércios por meio de variados eletrodomésticos, sem a mediação da esfera pública ou empresas privadas de segurança. Contudo, as realizadoras vincularam as gravações (câmeras estáticas, precárias, preto e branco, sem som) de *Search* nos espaços de propaganda do canal, alcançando milhares de pessoas, uma experiência radical de contravigilância. Em entrevista pessoal realizada por e-mail<sup>4</sup>, Naldi contou que compraram os “advert fillers”, ou seja, os tempos de anúncio mais baratos. Os episódios (modo como a artista se referiu) foram usados para preencher lacunas publicitárias e elas não puderam escolher quando seriam transmitidos. Foi preciso ligar na emissora todos os dias para descobrir em que momento seria exibido. Cada gravação foi transmitida sem aviso prévio ao público. Não havia nenhum tipo de informação ou explicação sobre aquelas imagens de vigilância. *Search*<sup>5</sup> é uma complexificação do olhar: da câmera e a escopofilia biopolítica; do telespectador e seu condicionamento usualmente passivo; e da experiência do sujeito em meio à cidade contemporânea. Esse espelhamento ressignifica de maneira crítica modelos de controle sobre territórios e habitantes. Artistas como parasitas, se valendo de estratégias da própria representação dominante.

Durante a década de 1990 cerca de 78% do orçamento do Ministério do Interior da Inglaterra foi destinado na implantação do CCTV (Select Committee on the Constitution, 2009, p.20). Esse é o setor do governo responsável pela polícia, imigração, combate ao terrorismo, política de drogas e investigação criminal. Após o 11 de setembro foram ampliados os esquemas de monitoramento, sob tutela do medo e caça ao terrorismo vigente. Buscando responder a essas transformações sociais, artistas elaboraram o *Manifesto for CCTV Filmmakers – The Filmmaker as Symbiont: opportunistic infections of the surveillance apparatus* (O Cineasta como Simbionte:

<sup>4</sup> NALDI, Pat. *Surveillance images in experimental cinema*. Mensagem recebida em 29 janeiro 2016.

<sup>5</sup> Em 1996, Pat Naldi e Wendy Kirkup fizeram uma nova versão do projeto *Search*, na cidade de Adelaide, Austrália. As duas artistas foram gravadas por 15 ângulos CCTV no dia 14 de fevereiro do mesmo ano. São 15 sequências de 10 segundos cada, que foram transmitidas pelo Canal 7 da Austrália entre 17 de fevereiro e 9 de março de 1996. O sistema também havia sido recém-instalado na cidade.

infecções oportunistas do dispositivo de vigilância), publicado originalmente em 2006. Esse documento estabelece uma série de regras, procedimentos eficazes, e identifica questões para artistas que utilizam o sistema CCTV no Reino Unido. Constata que a maioria das grandes cidades estão sob monitoramento constante mediado pelo sistema de vigilância. Nesse momento, as câmeras já não são instrumentos de poder exclusivos de entidades públicas/polícias locais. É crescente o uso dessas imagens operativas por parte de empresas de segurança privada, grandes e pequenas corporações, indivíduos. As pessoas se habituaram com a condição de estarem sendo filmadas inconscientemente em seu dia-a-dia. A violação da privacidade se torna um fato. Pouco mais de uma década depois do início da difusão maciça do CCTV, a pergunta é diametralmente outra: existe algum local em que não somos filmados? O manifesto pede para que cineastas e particularmente documentaristas, reflitam sobre esse modo de olhar constante. Por que recorrer a câmeras adicionais, quando muito do espaço urbano público e privado já está coberto por numerosos ângulos? (LUKSCH; PATEL, 2006)<sup>6</sup>. O texto foi elaborado com referência à Lei de Proteção de Dados proposta em 1998 pelo parlamento do Reino Unido e da Irlanda do Norte, que busca definir a legislação sobre o processamento de dados pessoais em seus respectivos países. Fornece direitos e modos de controle sobre as informações geradas para cada cidadão. O manifesto<sup>7</sup> apresenta seis postulados, referente a pontos gerais, roteiro, locação, requerimentos, som e distribuição. O primeiro deles valoriza o reemprego de imagens, diz que:

- Não é permitido ao cineasta introduzir câmeras ou equipamentos de iluminação no local de filmagem.

Para os filmes feitos sob a égide de todas as predeterminações, é necessário seguir uma série de indicações técnicas e procedimentos jurídicos para assegurar a obtenção das imagens gravadas pelos circuitos de vigilância. A recuperação desses dados estão sujeitas a complexas questões de direitos autorais. O manifesto apresenta uma linha

---

<sup>6</sup> LUKSCH, Manu; PATEL, Mukul. *The Filmmaker as Symbiont: Opportunistic Infections of the Surveillance Apparatus*. *Ambienttv.net*, 2006. Disponível em: <<http://www.ambienttv.net/content/?q=dpamanifesto>>. Acesso em 27 jan. 2016.

<sup>7</sup> O manifesto pode ser lido integralmente em <[http://www.lores.org/~manu/pdf/manifestoforCCTVfilmmakers\\_screen.pdf](http://www.lores.org/~manu/pdf/manifestoforCCTVfilmmakers_screen.pdf)>. Acesso em 25 jan. 2016.



de fuga das funções tradicionais do circuito de vigilância. O reemprego de imagens, no caso, operativas, recebem outra significação.



Fotografama de *Faceless* (2007, 50'), de Manu Luksch

Ressaltamos aqui um filme realizado por Manu Luksch, uma das proponentes do *Manifesto for CCTV Filmmakers*. *Faceless* (2002-2007, 50') se vale do reemprego do material gravado exclusivamente por câmeras de vigilância instaladas em Londres. A artista obteve as imagens por meio da lei de proteção de dados do Reino Unido, onde qualquer pessoa pode reivindicar seus próprios registros gerados pelas câmeras de vigilância, especificando com os detentores o momento no qual esteve nos espaços indicados. O método utiliza o monitoramento da cidade de maneira consciente e proposital. A apropriação dos arquivos segue uma lei que obriga os operadores do CCTV a apagar os rostos das pessoas em quadro. Manu Luksch é a protagonista e a única com a face visível. Essa é uma interferência visual que ressignifica a gravação. Nenhum dado de outrem é informado, o que mantém a privacidade de todos os sujeitos desconhecidos observados nos locais públicos, isto é, o anonimato como desconstrução de rastros biopolíticos. Os traços de rostificação são uma linguagem, uma unidade que é utilizada com função de controle social nos estados modernos e contemporâneos. Esse procedimento, como estratégia artística, atua como



contrainformação. O filme problematiza a tecnologia CCTV, que se expressa não pelas habituais características de indicialidade do sistema, mas opta por uma via poética propiciada pelo dispositivo. É uma inversão total do sentido original. Uma das práticas do reemprego de imagens segue a lógica de recontextualização do ready-made, que confere uma aura artística a um elemento visual, que pode não conter esse tipo de conotação em sua primeira configuração

Faceless trata a imagem CCTV como um exemplo de um ready-made legal (*objet trouvé*). O meio, no sentido de "matérias-primas que são transformados em obras de arte", não é adequadamente descrito como um simples vídeo ou mesmo uma luz capturada. Mais precisamente, o meio compreende que imagens existentes dependem de circunstâncias particulares sociais e legais - essencialmente, imagens com uma superestrutura jurídica. *Faceless* questiona as leis do estado que regem os vídeos de vigilância da sociedade e os códigos de comunicação que articulam seu funcionamento, e em ambos esse modo de existência e trama desenvolve uma crítica específica (LUKSCH; PATEL, 2007, p.74)

Essa construção visual é acompanhada por uma narração da atriz Tilda Swinton, que descreve uma cidade estranhamente familiar, habitada por uma população aparentemente feliz. A temporalidade dessa fabulação substitui as dimensões de passado e futuro por consequência dos traumas e ansiedades, as causas da infelicidade coletiva. Foi desenvolvida a Nova Máquina, que preenche e a vida no presente perpétuo, sem lembranças, sentimentos, utopias, e que logo é unanimamente aceita. Ela evoca um novo calendário: TempoReal, apresentado como: *o que orienta a vida de cada cidadão. Comer, descansar, ir ao trabalho, se casar, - todo ato está vinculado ao TempoReal. E cada ato deixa um rastro de dados - uma pegada de ruído na neve.* A protagonista trabalha como fiscal desses dados gerados pela Nova Máquina. A invenção também tem a função de monitorar e garantir o bem estar social, corrigindo as irregularidades da cidade enfatizada. Os jornais noticiam que tudo vai bem, normal, sem angústia, ódio, nada de violência, bem diferente de como era antes. A expressão do semblante do rosto, em termos da linguagem mais habitual de cinema, recorre ao *close*, o primeiro plano, como intenção de externalizar os afetos diversos. O enquadramento por excelência do CCTV e conseqüentemente mais reciclado por *Faceless* é o oposto disso, o plano geral, uma visão aberta, distanciada, que faz a cobertura dos ambientes públicos e privados capturados. Isso reforça um elemento da narrativa: a total ausência da subjetividade dos personagens. No decorrer do filme, abruptamente, uma mulher acorda um dia e recupera seu rosto, a



consciência – um momento de epifania. Desperta sua relação com o passado e o futuro, o condicionamento das emoções, sonhos e também suas dúvidas, questionamentos. O filme é uma dura crítica à voracidade do capitalismo contemporâneo. Problematisa a sociedade, o território sob vigilância onipresente, as emoções pessoais e a ditadura do tempo. Essa abordagem remete à palavra de ordem 24/7 caracterizada por Jonathan Crary. É uma nova compreensão temporal em que as atividades humanas seguem uma duração homogênea. O consumo e a produtividade se tornam ininterruptos, “(...) um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência. Implacavelmente redutor, celebra a alucinação da presença, de uma permanência inalterável composta de operações incessantes e automáticas”. (CRARY, 2014, p.39).

*Faceless* não partiu de um roteiro prévio. A narrativa foi tomando forma durante as gravações das cenas, que duraram quatro anos. Nem sempre a cineasta teve êxito na obtenção das imagens geradas pelo CCTV, o que acarretou na alteração frequente da narrativa. Luksch e o roteirista Mukuk Patel relatam muitas dificuldades na realização do filme. Mesmo se valendo de aberturas encontradas na Lei de Proteção de Dados, as autoridades conseguiam brechas para não ceder os arquivos dos sistemas de segurança. Depois de 2004, dois anos após iniciarem as filmagens, o processo de obtenção das imagens ficou ainda mais difícil (LUKSCH; PATEL, 2007, p. 76).

Entre a população não existe um consenso sobre a utilização do CCTV como medida de segurança. Esse modelo de câmera se torna cada vez mais presente na vida cotidiana, é um aparelho eletrônico comum, quase invisível nos espaços. A gravação automática de um enquadramento denota importância ao contexto. A aparente banalização, contudo, só comprova a eficácia do sistema, segundo a perspectiva de quem observa. Alguns artistas buscam se apropriar desse tipo de imagem operativa pela capacidade de inversão lógica, recontextualizando completamente o sentido pelo qual foi proposto inicialmente. Os dois filmes analisados foram feitos com tecnologias semelhantes, em cidades do mesmo país, mas em momentos radicalmente diferentes. Por meio de duas estratégias, as realizadoras denunciaram a fragilidade desse dispositivo biopolítico. Apenas nove anos separam a exibição televisiva de *Search* do início das filmagens de *Faceless*. Nesse curto período de tempo, o Reino Unido foi infestado por CCTVs, se tornando um grande *Big Brother*.

**Lucas Murari** é mestre e doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pesquisa cinema experimental.

### Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEAUVAIS, Yann. *Filmes de arquivo*. Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2004.

BLÜMLINGER, Christa. *Harun Farocki: estratégias críticas*. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

BRENEZ, Nicole. *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental*. In: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n. 1-2, 2002.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

DANEY, Serge. *Montage Obligatory*. The War, the Gulf and the Small Screen. Rouge 8 (2006). Disponível em <<http://www.rouge.com.au/8/montage.html>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*. In: *Mil platôs*, Vol. IV. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FAROCKI, Harun. *Imagens Fantasmas*. In: *Revista Eco-Pós*, vol.18, n.2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ, 2015.

LUKSCH, Manu; PATEL, Mukul. *Faceless: Chasing the Data Shadow*. In: Stocker, G.; Schopf, C. (eds.) *Goodbye privacy: Ars Electronica*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Filmmaker as Symbiont: Opportunistic Infections of the Surveillance Apparatus*. Ambienttv.net, 2006. Disponível em: <<http://www.ambienttv.net/content/?q=dpamanifesto>>. Acesso em 27 jan. 2016.

LYON, David. *11 de setembro, sinóptico e escopofilia*: observando e sendo observado. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NALDI, Pat. *Search*: an artist project for television. In: Harris, J., & Williams, R. J. (orgs.) *Regenerating culture and society: architecture, art and urban style within the global politics of city-branding*. Liverpool: Liverpool University Press, Tate Liverpool Critical Forum, 2011.

Select Committee on the Constitution. *Surveillance: Citizens and the State*. Vol.1: Report. Authority of the House of Lords. London: The Stationery Office Limited, fev, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.