

Como insurgir no acontecimento pelas imagens

Notas sobre uma modalidade de regime estético

How to insurrect in the event through images

Notes on a modality of an aesthetic regime

Roberta Veiga

Professora Doutora do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Professora do PPGCOM-UFMG; Secretária Acadêmica da SOCINE; Editora da Revista Devires-Cinema e Humanidades; Integrante do Comitê Científico do FORUMDOC-BH; Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG.) E-mail: roveigadevolta@gmail.com.

Submetido em 11/06/2015

Aceito em 07/08/2015

Paula Kimo

Mestre em Comunicação Social na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência do PPGCOM-UFMG.

DOSSIÊ

RESUMO

Produzidas no ato de disputas coletivas, como os protestos de rua, em que o corpo que filma, o documentarista, é também manifestante, as imagens insurgentes apontam para um modo de estar no acontecimento. Mapeando traços comuns a elas questiona-se em que medida é possível falar de uma modalidade de regime estético no qual a imagem não é resultante, mas constituinte do acontecimento político. Apostamos que tal modalidade estética nasce da vontade de visibilidade que extrapola o mero registro e se configura como um instrumento próprio da ação política que é fruto de um empenho corporal. Se o acontecimento, como um campo de forças, constrange os corpos, ele o faz também pela presença do corpo-câmera que, ao produzir imagens, cria um empuxo que modula ações e gesta movimentos. Para encontrar essa dimensão performativa das imagens insurgentes onde acontecimento e visibilidade se interpenetram, além da construção teórica, analisamos o curta-metragem Na missão, com Kadu (2016).

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Regime Estético; Insurgência; Acontecimento.

ABSTRACT

Produced in the face of collective disputes, such as street protests, in which the filmmaker, the documentary filmmaker, is also a demonstrator, the insurgent images point to a way of being in the event. While mapping common traits to them we question to what extent it is possible to speak of a modality of aesthetic regime in which the image is not resultant, but constituent of the political event. We argue that such aesthetic modality arises from the desire for visibility that goes beyond the mere register and is configured as an instrument of political action that is the fruit of a bodily commitment. If the event, as a field of forces, constrains the bodies, it does so also by the presence of the body-camera that, in producing images, creates a buoyancy that modulates actions and movements. In order to find this performative dimension of the insurgent images where event and visibility interpenetrate, besides the theoretical construction, we analyze the short film Na missão, com Kadu (2016).

KEYWORDS: Image; Aesthetic Regime; Insurgency; Event.

1. Imagens insurgentes

No presente artigo, tentamos caracterizar uma modalidade de *regime estético* que se funda nas e pelas *imagens insurgentes*: aquelas produzidas no ato mesmo de disputas políticas, como manifestações e protestos urbanos e rurais, conflituosas em sua maioria, nos quais aquele que filma, o documentarista, é também um manifestante. Ou seja, as imagens insurgentes nascem em caráter de urgência, e em meio a uma ação coletiva, fruto da reivindicação, resistência e embates frente a um cenário de insatisfação política gerado normalmente por forças majoritárias e conservadoras. Nossa proposta é identificar traços comuns a essas imagens - as marcas das condições de produção em sua fatura, buscando incorporar também suas condições habituais de circulação -, para pensar em que medida é possível inferir uma modalidade de regime estético das imagens que não é apenas fruto, ou consequência, de um acontecimento, de cunho político coletivo, mas constituinte do mesmo.

Nos últimos anos, o Brasil viveu uma série de conflitos políticos, manifestações urbanas e rurais de toda ordem, nas quais manifestantes, ativistas, militantes ou simplesmente cidadãos comuns se concentravam nas ruas ou em outros espaços em disputa, com objetivo de manifestar e lutar por seus direitos contra eventos, políticas públicas, leis e formas de poder opressoras e majoritárias¹. Além do confronto com um macro poder já instituído, o que une essas lutas por pautas comuns em contextos tão diversos (como mobilidade urbana e direitos indígenas) e por pautas diferentes num mesmo contexto (como as jornadas de junho de 2013); o que nos parece importante destacar como atuação comum nessa complexidade de manifestações, ocupações e atos de resistência estaria em sua constituição acontecimental pela imagem. O que queremos dizer é que esses conflitos se instituem e se configuram também no terreno das imagens, são imagens insurgentes, na medida em que emergem contra um poder estabelecido, num cenário de disputa e possuem em sua dimensão performativa uma natureza acontecimental. A experiência é performada na imagem, de modo que não se trata de tornar um acontecimento político visível, mas de experimentá-lo pela imagem, de fazer parte dele também pela

¹No filme *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Soares, por exemplo, assistimos a imagens produzidas pelos Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul, num momento de conflito com pistoleiros comandados por fazendeiros que disputam a terra com os indígenas. Portando câmeras cedidas pela produção do filme, os Guarani Kaiowá registram o exato momento em que os pistoleiros abrem fogo contra a aldeia. A gênese das imagens é marcada pela tensão do acontecimento.

imagem que o constitui. A visibilidade já se sabe como algo que deve ser experimentado de certo modo, dado o seu papel na arena da luta, sua função já, de saída, política. Nesse sentido, a imagem da disputa, e em disputa, é um espaço de atuação agonístico, com o qual se joga no interior mesmo do acontecimento. Ao mesmo tempo, ela própria atua como modelizadora do acontecimento, concedendo-lhe um teor sensível peculiar, que nos permite inferir a emergência de uma modalidade de regime estético, tal como definido por Jacques Rancière.

Para melhor caracterizar a dimensão performativa das imagens insurgentes, onde acontecimento e visibilidade, estética e política se interpenetram, buscamos detalhar esse *modus operandi* a partir dos atributos mencionados, separando-os de outras construções do visível e analisando uma sequência do filme *Na missão, com Kadu* (2016), dirigido por Aiano Mineiro, Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito, que – dentre o material bruto (das jornadas de junho) e outras filmagens de protestos que temos pesquisado, ou sequências de filmes que contêm cenas dessas formas de disputa coletiva urbana ou rural, na rua ou em espaços fechados, institucionais - nos parece condensar de forma mais exemplar a proposta desse artigo. *Na missão, com Kadu*² é um curta metragem de 28 minutos que dá a ver a luta por moradia digna das ocupações urbanas de Izidora³, durante uma manifestação pacífica brutalmente reprimida pela ação da Polícia Militar. Por meio de imagens produzidas em um aparelho celular, o filme coloca em cena as arbitrariedades do Estado diante das reivindicações do povo e a resistência de Kadu, militante e morador das ocupações, com e pela imagem.

Isso posto, lançamos a hipótese de que uma *vontade de visibilidade* (manifesta, imediatamente, no uso recorrente das câmeras portáteis, de celular), uma vontade de intervenção no presente da realidade vivida, é constituinte do político, na medida em que extrapola o registro e a postagem do evento e se configura como um meio de ação que implica o corpo em determinados movimentos, configurando e reconfigurando a cena da disputa. Ou seja, ao se colocar em meio a um protesto político coletivo com a câmera, não são apenas as forças desse acontecimento que constroem o corpo a certas ações, mas também o ato de filmar que gera um campo de forças. Isso significa que empunhar a câmera no acontecimento é um modo de se posicionar ali, de refletir sobre estar ali, uma ação que não visa só à

² *Na missão, com Kadu*, lançado em 2016, foi exibido em seis festivais de cinema: 19º Festcurtas BH, IX Janela Internacional de Cinema do Recife, 20º forumdoc.bh 2016, 23º Festival de Cinema de Vitória, 6º Cinecipó – Festival de Cinema Socioambiental e 10ª Mostra CineBH. O filme é também indicado, em 2017, para o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, oferecido pela Academia Brasileira de Cinema.

³ A região de Izidora é composta por três ocupações urbanas (Rosa Leão, Esperança e Vitória) e está localizada na divisa entre os municípios de Belo Horizonte e Santa Luzia. Alvo de especulação imobiliária, o terreno que abriga 8.000 famílias de baixa renda oferece possibilidades de crescimento e lucro do ponto de vista das empreiteiras e dos governantes.

imagem (como produto, resultado, registro), mas visa à forma mesma como a imagem afeta, participa, provoca e, até mesmo, institui o contexto de disputa.

Dito ainda de outra forma, para além de um objetivo prévio de filmar a manifestação para que ela ganhe visibilidade, a vontade de visibilidade é ela mesma um modo de estar e agir na cena política, um modo de performar no acontecimento, um testemunho que implica o corpo – agora um corpo-câmera – em meio às forças que ali têm lugar, através de um instrumento de disputa que é a imagem. Daí a premissa de que essa modalidade de *regime estético* pressupõe a ideia de que a imagem insurgente é *performativa*: ela se faz da cena ao mesmo tempo em que a instaura.

2. Do regime estético ao corpo-câmera

A noção de regime estético, no interior da qual as imagens insurgentes constituiriam uma modalidade, é válida aqui (se entendemos bem Rancière, ainda que se refira a um regime das artes) em decorrência de seu caráter acontecimental. Tal aspecto traria, na perspectiva de Deleuze (2015), o sentido e o mundo, ao mesmo tempo, sem que um se reduza ao outro, sem que ambos se acomodem, mas que, ao contrário, rompam o estado das coisas e apontem para um devir.

Aqui, como no título, falamos de “notas de um regime estético”, tanto no sentido de traços, rascunhos, apontamentos, portanto, de uma caracterização precária, quanto no sentido do “ser precário”, próprio ao regime. A noção de *regime* está longe de um conjunto fechado ou um modo totalizante, mas nos interpela em seu caráter de inacabamento, abertura, desestabilização de significados e identidades prévias, e de elaboração em constante refazer. Trata-se, justamente, daquilo que o regime estético partilharia com a noção de *acontecimento* em Deleuze: o acontecimento “é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (Deleuze, 2015, p.3).

Sem querer sintetizar por demais o debate, para Rancière, regime é uma dada configuração do sensível, que dispõe o visível e o inteligível, sem se reduzir à arte como campo, instituição ou disciplina, mas se abrindo à experiência, que ocorre também nas inter-relações entre ações e linguagem, práticas e

discursos, onde o racional não se apodera por completo do sensorial. Nesse sentido, o regime estético, tal como formulado pelo autor em *A partilha do Sensível*, escapa ao caráter mimético, normativo e representativo de apreciação das artes, e abarca a experiência comum, na qual está em jogo a oscilação entre o sensível e o inteligível sem que esse último constitua uma síntese. A ligação com o acontecimento, na perspectiva de Deleuze, está justamente aí. Para o autor, o acontecimento, como uma nova configuração de forças, reside na impossibilidade do intelectivo superar a matéria sensível, ainda que os sentidos estejam em jogo.

Em *Lógica do sentido* (2015), Deleuze adverte que o acontecimento, ao contrário do conceito, não exige uma compreensão e uma formulação clara. Não há como perguntar pelo sentido de um acontecimento, pois o acontecimento é o próprio sentido, diretamente associado à linguagem, porém como devir, movimento infinito: o vir a ser. Ao refletir sobre tal noção em Deleuze, Sousa Dias diz que o acontecimento é paradoxal, “encarna-se actualmente em seres, corpos e qualidades dos corpos, e actualiza-se também nos enunciados verbais como suas expressões” (Dias, 2012, p.100). Transitando nestes dois polos, diante de uma situação acontecimental, a produção de sentido se dá na relação entre acontecimento encarnado, devir e linguagem, sendo que esta última assume o papel de estabelecer os limites, mas também de rompê-los. Assim, o acontecimento se coloca no espaço entre produzir sentido, conseguir, não conseguir, falhar, elaborar, elaborar novamente. Por ainda não existir proposições, o acontecimento obriga essa produção e coloca o sujeito em processo de elaboração. Dessa forma, como defende Deleuze, o acontecimento é o próprio sentido.

O que é, então, fundamental reter do regime estético da arte em Rancière (2012) é que, diferentemente do representativo, ele não se preocupa em fazer coincidir a palavra e a coisa, como se essa harmonia entre mundo e pensamento, sensível e pensável, fosse instituída. Ao contrário, ele faz ver, justamente, o que há de acontecimental na arte, na medida em que não persegue a versão representativa das imagens, os significados históricos a que elas correspondem, mas as interpela em sua presença, contradições e singularidade. No regime estético, ou no jogo livre do acontecimento, não se trata de expressar um contexto para dar a ver o político, a imagem não é veículo, no sentido de sintetizar um estado de coisas prévias, já elaborada numa historicidade e transmiti-la como verdade política. Longe disso, ele ocorre como acontecimento na medida em que relança as imagens para a vida, para a cena da experiência, sem deixar de tomá-las como imagens, mas refutando a noção de representação

ou de imitação como forma organizativa do sentido e da prática.

Um regime estético das imagens insurgentes se conforma por práticas discursivas e ações, por modos ver e ser visto, que reestabelecem “o recorte sensível do comum da comunidade, as formas de sua visibilidade e sua disposição, no qual se coloca a questão da relação estética e política” (Rancière, 2005, p.26). O reestabelecimento desse recorte só é possível em função da dimensão acontecimental do regime, ou seja, tornar o sensível estranho a si mesmo e assim poder alcançar o subversivo e o emancipatório.

Esse sensível, subtraído de suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico ao *pathos*, intenção do inintencional (Rancière, 2005, p. 32)

Ainda na esteira de Rancière, a relação com o político está no modo como o sensível, nesse imbricamento acontecimento-imagem, expõe singularidades, rupturas, diferenças, enfim, o modo como o visível e o invisível se relacionam segundo certos procedimentos.

No regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda. (Rancière, 2012, p. 22)

Ao pensar e, no limite, buscar caracterizar, as primeiras filmagens das atrocidades do campo de concentração nazista de Bergen-Belsen, em 1945, feitas pelos ingleses, Jean-Louis Comolli descreve que aquilo foi filmado sem que se soubesse a dimensão do evento filmado.

Filmar sem saber, filmar sem compreender. Filmar para ver, mas somente depois, num outro momento da história. Há uma urgência em se filmar mesmo que não se saiba o

sentido que aquilo possa ter. Filmar para trazer um sentido ainda não dado, ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma sem que se saiba. Como se houvesse um diálogo direto entre o evento e o filme, que antecipa o trabalho dos historiadores. A perturbação percebida e declarada pelos realizadores do filme testemunha também aquela opacidade ainda não esclarecida, e, contudo, filmada, como se houvesse a promessa de um sentido, de uma significação ao menos, de uma significação de natureza histórica. (Comolli, 2006, p. 13)

Nas imagens insurgentes também há um desconhecimento do que está sendo filmado, até onde vai, qual será sua envergadura política e bélica, que história se está escrevendo. Há também esse inconsciente da máquina câmera, mas de uma máquina acoplada ao corpo, portanto de algo que provém do corpo em ação, que experimenta no passo dos protestos, dos embates, dos enfrentamentos, das ações ativistas (seja de manifestantes, militantes ou *black blocs*). Porque gestadas no seio do acontecimento, as imagens insurgentes abrigam “um sentido ainda não revelado” (Comolli, 2006, p.31). Ou seja, há uma não consciência do documentarista do que está sendo filmado, de como se está filmando, e o que virá a se desdobrar dali, uma vez que: 1) filma-se no empuxo do acontecimento que acontece, e, portanto, não há uma configuração prévia que não possa mudar; e 2) filma-se em ação, no compasso do corpo que se movimenta pelo empuxo e a ele também se contraria. Com isso cria-se outras forças, atos e variáveis que vão do mesmo modo constituir a cena da disputa. Nessa medida, não se trata do lugar histórico do regime representativo, ou seja, como as imagens representam *a priori* o histórico ou o político, mas esse lugar histórico benjaminiano do saber-ainda-não-consciente⁴ que estaria no limiar entre o sono e a vigília.

Basta-nos sublinhar que a potência da imagem, com o momento do despertar que a caracteriza, é formalmente apreendida como uma potência do limiar. Isso significa afirmar seu caráter ao mesmo tempo originário e sobredeterminado, imediatamente surgido e extremamente complexo. Nesse sentido, Benjamin teria, de fato, considerado a imagem como o fenômeno originário de cada apresentação histórica. (Didi-Huberman, 2015, p. 127)

⁴ “O momento da “conhecimentabilidade” histórica surge como uma dobradura dialética: constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do acordar.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 125)

Ao mesmo tempo em que age com fins específicos, num contexto de luta política, o corpo do manifestante é também uma câmera que participa do movimento do qual é parte, como um instrumento de guerra, que o reinsere ali, pois (re)divide a cena e o lança para o futuro, o devir imagem que permanecerá e se espalhará fora dali. Essa semiconsciência está, então, entre o que de fato se vive (o presente) e o que se projeta, se espera, se lança, tanto do ponto de vista da imprevisibilidade do acontecimento, quanto do ponto de vista da imagem que se desdobrará de uma cena específica para o mundo, via redes sociais, ou outras comunidades de assistência.

Filma-se ao caminhar, abre-se caminho ao filmar. Filma-se ao se proteger do ataque policial e se protege ao filmar. Filma-se ao contra-atacar e denuncia-se ao filmar. Filma-se com uma mão e com a outra se tampa os olhos ardidos de gás-lacrimogênio. Filma-se com uma mão e com outra se oferece o pano encharcado de vinagre ao companheiro. Filma-se sem ver e se vê pela imagem que retorna na micro tela da câmera de celular. Em *Ressurgentes - um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina, por exemplo, vemos uma cena em que a câmera é atacada pelos policiais na Esplanada dos Ministérios durante ato do Movimento Passe Livre em Brasília. Praticando também sua ação direta, a câmera intimida os capangas de um empreendimento imobiliário que pretende tomar o Santuário dos Pajés, dos indígenas na capital federal.

A imagem entra, então, no domínio da performatividade. Assim, como diria John Austin (1990) acerca dos atos de fala – enunciados performativos que são também atos que empenham o dito em ações do corpo no mundo –, aqui podemos falar dos atos de imagem que empenham a imagem em ações do corpo no acontecimento. É o corpo-câmera que produz a imagem performativa. Assim como as elocuições performativas podem ainda empenhar a palavra num procedimento futuro, como o “eu prometo”, no regime das imagens insurgentes um desejo de futuro está sempre presente, no sentido de que a disputa política vem a ter visibilidade, oferecendo assim uma outra possibilidade de partilha do sensível.

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho

e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (Rancière, 2010, p.21)

3. Vontade de visibilidade, vontade de intervenção

A vontade de visibilidade⁵, aqui, está longe de um desejo de visibilidade como um fim em si mesmo. Ao contrário, a visibilidade passa a ser uma forma consciente de intervenção num terreno de disputa e é como tal que vai ser experimentada, tendo na câmera um instrumento de luta e na imagem a resignificação em ato de uma disputa que não se esgota no acontecimento, mas se institui nele e se projeta a partir dele. Ao encerrar a ação da câmera-corpo no presente do acontecimento, ao fazer da imagem presença – uma vez que ser parte do conflito é estar filmando (os manifestantes protestam com suas câmeras de bolso ligadas) –, a vontade de visibilidade também lança o acontecimento já para o futuro. Se não há consciência plena do que se está filmando, pois o acontecimento também conforma primeiro a ação, há consciência de uma disputa, de um lugar político, que é preciso testemunhar no aqui e agora e ainda fazer reverberar, percorrer espaços e tempos outros, como já dito, circular para ampliar o sensível e assim suas formas de partilha. Para Rancière (1996), a política se define pela partilha do sensível, que se refere tanto ao que é comum, quanto ao que é diferente, determinando as inclusões e exclusões nos lugares. Trata-se de uma repartição de espaços, tempos e tipos de atividade que indicam como o comum se institui e como cada indivíduo ou grupo toma parte nessa divisão. Ao contrário do consenso, há um conflito de base estética que fundamenta a política: os modos como o sensível é disputado ganham visibilidade e são percebidos, ditos e vistos num dado tempo⁶.

5 A expressão “vontade de visibilidade” foi livremente inspirada na noção de vontade de potência em Nietzsche, com intuito de enfatizar a vontade não como um desejo, mas como um propósito de alcançar o ‘possível’, uma força que impele ao ato, e que como tal, não é uma, mas múltipla, que se dá em relação. A vontade de potência, ao contrário da vontade de verdade, se refere ao homem como um ser ativo no mundo que cria suas próprias condições de expansão e superação dos limites num campo de instabilidade e luta. “Meu postulado – é necessário recolocar o agente na ação, depois que o retiraram de uma forma abstrata, tendo sido a ação assim esvaziada de seu conteúdo; é necessário retomar na ação o objeto da ação, o ‘escopo’, a ‘intenção’, o ‘fim’ após tê-los retirado de forma superficial, tendo sido a ação destarte esvaziada de seu conteúdo; todos os ‘escopos’, todos os ‘fins’, todos os ‘sentidos’, não são mais que meios de expressão e metamorfose de uma única vontade, inerente a tudo que acontece, a vontade de potência; ter fins, escopos, intenções, numa palavra querer, equivale a querer tornar-se mais forte, querer crescer – e querer também os meios para isso: o instinto mais geral e mais profundo em toda ação, na prática, obedecemos sempre à sua ordem, porque nós somos essa ordem” (NIETZSCHE, 2004, p. 268).

6 Cf. discussão apresentada no artigo: VEIGA, Roberta. “O confinamento de Vanda: uma leitura do dispositivo”

Não há dúvidas de que, se as imagens insurgentes preveem, de certa forma, a exibição e a espetatorialidade, ou seja, intencionalmente esperam por circularem e serem vistas, é porque não estão fora de um “frenesi do visível”, como diria Linda Williams (1999), ou de uma “ditadura do visível” como antecipou Serge Daney (2007), onde o acirramento das formas de produção e apropriação de visualidades aumentou exponencialmente a tendência à centralidade da imagem e ao sentido da visão. Além disso, essas imagens se inscrevem num imperativo da evidência, no qual parecem traduzir a experiência sem nenhuma mediação, comum às imagens caseiras, confessionais, que circulam na internet, mas também a uma certa concepção de documentário, como sugeriu Bill Nichols (2000), ao falar dos filmes etnográficos. Contudo, como já apontado, a vontade de visibilidade, que aqui percebemos como instituinte da modalidade estética das imagens insurgentes, não se reduz ao desejo de visibilidade próprio ao espetáculo [“ser é aparecer”, para Debord (1972) ou ao “show do eu”, para Paula Sibilia (2008)], mas à vontade como potência política, no sentido de se reconhecer, junto com Hannah Arendt (1995), que se é político na relação com outro, na forma de ver e ser visto; de se reconhecer, junto com Foucault (1987), que os dispositivos de visibilidade não constituem apenas formas de subjetividade, mas distribuem poderes. Trata-se da vontade como necessidade política, de participar da esfera pública, agora não mais via parlamento discursivo, argumentativo, mas por outras formas de organizar o sensível; portanto de usar as imagens para abrir uma arena em que outras relações, não constituídas, entre o invisível e o visível, coloquem-se de modo a refazer a contagem das diferenças e a recolocar os dissensos entre os sujeitos. Para que haja política, segundo Rancière (1996), é preciso que a diferença de mundos em conflito se mostre, que o dano, o dissenso constituinte do viver junto se apresente.

Nesse sentido, ainda que apresentando alguns procedimentos comuns (como o relato em primeira pessoa; o virar a câmera para si – ação fundamental em *Na missão, com Kadu*, como se demonstrará na análise –; e a inscrição verdadeira⁷ ou a evidência do real, dada na dimensão precária, trepidante, e caseira das imagens), a vontade de visibilidade não faz coro ao presentismo⁸, ao planejamento da

7 Na discussão de Comolli acerca do documentário, a inscrição verdadeira é alcançada através do registro dos corpos e da máquina num aqui e agora, que torna o cinema capaz de escapar à lógica espetacular e atingir uma zona onde as experiências singulares e a alteridade sobrevivem. “Longe de ‘toda-ficção de tudo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2001^a,101).

8 O presentismo, segundo Hartog (2013, p. 14-15), é um regime de historicidade no qual a memória se impõe como um dever, uma vez que a relação do presente com o passado, com a tradição, com a ancestralidade, com a velhice, foi fraturada em sua espontaneidade, e só pode ser vivida através da mumificação da memória, da transformação de tudo em arquivo. Nesse contexto, Pierre Nora chama a atenção para os sujeitos comuns que se tornam “historiadores de si mesmo” (1993, p. 17), produzindo e arquivando imagens, transformando suas próprias vidas em

aparição, à roteirização, à eliminação das distâncias entre sujeitos, entre sujeito e mundo, entre imagem e mundo. Contrariando a forma imagem do espetáculo, a vontade de visibilidade recolocaria essas distâncias entre o visível e o dizível nas formas variáveis através das quais a relação entre agir e filmar, entre estar em luta e estar na imagem, enfim entre campo e antecampo⁹ surge na cena.

Bem diferente de um desejo de visibilidade definido pelo espetáculo, em que a imagem já é em sua gênese o futuro de sua publicização, ou seja, é gerada para ser postada nas redes sociais, as imagens insurgentes visam a circulação sem abrir mão da distância entre presente e futuro: a destinação ao espectador que virá, ao olhar por vir, não elimina o presente. As imagens lançam-se ao futuro, mas são determinadas pelo presente do acontecimento, porque imersas nele. Assim, o futuro da imagem, ou como imagem, não é uma sombra que oblitera o presente, mas uma abertura que se conquista e se constrói junto com a cena que o documentarista filma no movimento de seu corpo durante a manifestação. O presente é a presença no acontecimento que a imagem deflagra em seu ser em ato, como um testemunho visível que interfere na ação testemunhada que, por sua vez, redireciona o próprio testemunho, e não um presente colado no futuro que, preso na imagem, ela mesma só pode se repetir como num simulacro, pois perdeu a singularidade própria ao acontecimento.

É importante separarmos e compararmos as imagens insurgentes com outros estatutos da imagem contemporânea, justamente para demonstrar como tanto a vontade de visibilidade quanto a dimensão performativa da imagem que é seu corolário diferem do desejo de visibilidade e da performatividade próprios ao espetáculo. Se o primeiro está ligado à política (como produção de um comum), o segundo está ligado ao modo de exibição próprio do capitalismo tardio (como produção para o consumo).

4.Os sentidos do performativo na imagem

videobiografias individuais. É nesse sentido que o presente perde espessura, pois o futuro, na projeção das imagens de si e da vida ordinária performada, dobra-se sobre ele.

9 Para Jacques Aumont (1989) o primeiro antecampo é “um fora-de-campo mais radical: aquele onde está a câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, 1989, p. 41). Em Aumont, “campo, fora-de-campo e antecampo são infinitamente permeáveis, as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas” (AUMONT, 1989, p. 41). Quando o realizador, sua equipe ou o aparato cinematográfico - tudo o que está geralmente atrás da câmera - adentra a cena, a relação entre quem filma e quem é filmado (ou aquilo que se é filmado) torna-se visível, possibilitando a análise dos gestos do corpo-câmera.

Segundo André Brasil, o caráter performativo das imagens abrigaria “dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos games, dos documentários às experiências de arte contemporânea”, nos quais “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual se performam formas de vida.” (Brasil, 2013, p.579). Ao discutir o documentário *Pacific*¹⁰ (2009), de Marcelo Pedroso, o autor mostra como a dimensão performativa da imagem, que a faz constituinte e produtiva, é levada ao extremo, a uma visibilidade excessiva, onde nada resta de exterior à encenação, onde se oblitera o fora-de-campo e o antecampo da imagem. Não se trata de atestar uma experiência vivida, como sabemos, mas, para além disso, de produzi-la como performance para a câmera, apagando qualquer distância e qualquer passagem, tensão, liminaridade que possa haver entre um e outro, entre o visível e invisível, entre o sensível e o legível, entre o presente e o por vir.

...imagem, nesse caso, consiste não apenas no registro, no inventário de objetos e experiências, mas se torna fortemente o *lugar* de sua constituição: como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera (Brasil, 2010, p. 64)

Porém, aqui, mesmo que as imagens insurgentes circulem pelas redes sociais, mesmo que queiram os espaços de exibição, a dimensão acontecimental, a vontade de intervenção no presente do manifestante documentarista, a força do empuxo no corpo-câmera, afastam esse, digamos, sentido fraco da performance, o “performar a si mesmo”, da experiência como exposição, que tem a visibilidade como fim em si mesmo, e fazem da performance a conquista do ato político do qual a visibilidade é parte. Nessa modalidade do regime estético, o performático é dado pela situação de disputa que torna a câmera uma arma de guerra. Independentemente da imagem que ela vai gerar, sua inscrição no corpo do manifestante e na cena significa uma posição da visibilidade nesse terreno agonístico em termos

¹⁰*Pacific* é um documentário do cineasta pernambucano Marcelo Pedroso, totalmente realizado a partir dos registros em vídeo feitos pelos turistas durante sete dias em que estiveram no cruzeiro Pacific numa viagem em direção ao arquipélago de Fernando de Noronha. As imagens feitas sem nenhuma finalidade para além delas mesmas foram cedidas ao diretor que abordou os passageiros ao final do percurso. O filme é uma montagem desse material produzido durante a viagem sem nenhuma intervenção do diretor, e na montagem final também não há adição de outras cenas, arquivos ou comentários.

de proteção, estratégia, denúncia, intimidação contra a ameaça do outro filmado. Com a câmera em punho, a cena da luta fica mais claramente dividida entre quem filma e o inimigo filmado (o cidadão e o Estado, o ativista e a força policial, o micro e macro poder). O manifestante-documentarista instaura um antecampo, um espaço que surge detrás da câmera, e vai inscrever seus vestígios na imagem – a respiração ofegante, os movimentos, os tremores, os riscos, as palavras – e junto com eles o propósito de intervenção.

Nesse sentido, a dimensão performativa nas imagens insurgentes estaria mais próxima ao que o mesmo autor, André Brasil, resalta como seu poder constituinte e produtivo em outra chave: na forma como a partilha do cinema, o fazer fílmico, na aldeia Mbyá-Guarani, reafirma as tradições e o vínculo com o passado, no ato dos índios construírem novamente uma casa de reza a partir das conversas e das questões que o filme que ali está sendo feito suscita. Trata-se do filme *Bicicletas de Nandheru* (2011), do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, sobre o qual o autor resalta: “Ao final, a imagem – o cinema – é representação (o filme constrói sua *mise-en-scène*), mas possui também uma dimensão fortemente *performativa*, na medida em que repercute, do início ao fim e em mão dupla, na vida da aldeia” e ainda, “o filme nasce das relações concretas entre os índios e retorna para a vida na aldeia com efeitos e implicações de fato” (Brasil, 2012, p 113). Em outro artigo, Brasil define a performance nesse sentido forte que aqui nos interessa:

A performance é o gesto diante de um ordenamento: ela está em vias de se inserir em uma ordem, ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo. Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse ‘em vias de’, reinventa a cena sem finalmente se reduzir a ela. Trata-se de uma força do gesto em composição instável com o espaço. (Brasil, 2014, p.135)

As imagens insurgentes funcionam nessa dimensão de serem constituídas e constituírem o acontecimento ao modo de um duplo testemunho: o de estar em meio à ação – o corpo-câmera que sente e vive as forças, a pressão do momento – e o de testemunhar esse estar presente na performance da e para a câmera (no filme aqui abordado, o militante Kadu protege das bombas da polícia a criança que carrega e volta a câmera pra si, num apelo). Com o intuito de precisar melhor o caráter político da

performatividade, do qual nos valem para pensar essa modalidade estética das imagens insurgentes, aproximamos o sentido testemunhal não dos testemunhos de vida em voga nas redes sociais, mas do testemunho de guerra ou de traumas causados por uma opressão histórica. Dar visibilidade a um acontecimento pelo testemunho de quem viveu um estado de exceção é uma forma de se fazer ouvir, contrária à história oficial dos vencedores que impuseram tal estado, é um gesto político, na medida em que é restaurador de uma memória prestes a ser apagada pela voz hegemônica. No caso das imagens insurgentes, sua vez de testemunho está justamente na possibilidade de circulação de uma visibilidade interdita ou deturpada pelos interesses maiores, corporativos, estatais, militares, da grande mídia, aos quais esses documentaristas manifestantes ou ativistas se opõem. O testemunho nas imagens insurgentes é tanto a afirmação em *off* – a voz que vem do antecampo, do documentarista que empunha a câmera ao deflagrar o que está acontecendo (os desmandos policiais, os perigos) e ao entoar os gritos de guerra – como a própria imagem que, em sua inscrição indicial, testemunha o presente vivido.

Primo Levi (1988)¹¹ declarou que, durante o confinamento em Auschwitz, ao lado da necessidade de sobreviver, havia a necessidade de escrever, mesmo sem saber se a escrita estaria à altura do horror vivido. As imagens insurgentes já nascem como necessidade de testemunho, a vontade da visibilidade por vir, de onde, então, sua dimensão performativa. Se tratando de um corpo-câmera, é no presente do acontecimento que o testemunho do ato se faz. Se o testemunho escrito (ou posteriormente gravado) é forma de trazer ao simbólico o sofrimento corporal, no testemunho pelas imagens insurgentes a escrita com a câmera é forma de inserir ainda mais o corpo na disputa, de torná-lo arma na luta política. Se, no testemunho *a posteriori*, a escrita é a busca da distância necessária para dar clareza ao que se passou, na situação de conflito numa manifestação coletiva a câmera também assegura uma distância do acontecimento, porém trata-se da distância do filmável e do combate e, portanto, de uma certa clareza maior de posição e posicionamento, elementos que mediam a relação com o acontecimento e também com a imagem. Trata-se menos de um relato de si, ou melhor, de uma imagem de si, do que uma imagem de um si em ato, uma performance em seu sentido forte. Se o testemunho escrito, como o de Primo Levi sobre o Holocausto, esbarra na impossibilidade da totalidade do acontecimento Auschwitz¹², nas imagens insurgentes o testemunho já é, ele mesmo, parte do acontecimento. Fora de sua totalidade,

11 "A necessidade de contar 'aos outros', de tornar 'os outros' participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares" (LEVI, 1988, p. 7).

12 Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio (2008).

ele já é parcial, precário. Se as imagens insurgentes carregam o lastro da realidade, não escamoteiam a mediação. De um lado, o risco do real, a inscrição verdadeira, está em sua precariedade, na natureza trepidante, titubeante, desfocada, própria à imagem que nasce colada ao movimento do corpo, no calor da hora, pela câmera-arma que se interpõe entre o manifestante e o policial. A câmera chacoalha com a bomba de gás que cai ao lado do documentarista e, ainda assim, ele continua filmando. Por outro lado, a mesma câmera impõe a distância: é preciso segurá-la, é preciso esticar o braço para que o *selfie* abarque o coletivo em ação, é preciso escolher o ângulo, enquadrar ainda que desenquadradamente. Diferente do testemunho de guerra que se faz *a posteriori*, o testemunho aqui é uma forma de refazer a distância do acontecimento, ao mesmo tempo em que nele ainda se está imerso.

A performance nesse regime estético combina, ou melhor, mistura, a luta do manifestante, a tática de estar no conflito e os procedimentos da filmagem. Na cena da disputa, há uma segunda distância que é dada de saída pela participação do corpo-câmera na cena política, que é dada pelo fato de o manifestante-documentarista estar na rua com o propósito de contestar um estado de coisas. O que ele vai filmar necessariamente implica sua relação tensa com as formas de opressão com as quais está em embate. A distância é tributária da alteridade e do dissenso que fundam a política, nesse sentido, o sujeito só pode performar em relação – instaurando sempre formas variáveis de antecampo. Nas imagens insurgentes, o antecampo existe na medida em que há sempre uma posição diferente de quem filma em relação ao que filma, que é dado pelo movimento próprio do conflito ao qual ele está imerso. É dentro desse campo de forças que se materializa a imagem – daí uma imagem performativa no sentido de ser geradora de ação e daquela que coloca também o sujeito na ação.

5. Os traços da insurgência nas imagens de Kadu

Para adentrarmos na caracterização dessa modalidade do regime estético próprio às imagens insurgentes, analisamos o filme *Na missão, com Kadu* que torna visível a luta por moradia das ocupações de Izidora e nos instiga a pensar a relação entre filmar e agir, entre estar nas ruas em luta e estar nas imagens em disputa. O filme se estrutura em dois blocos: num momento inicial vemos a comunidade, noutro vemos a manifestação. No primeiro, Kadu, um dos coordenadores da Ocupação Vitória, recebe a

equipe de filmagem em sua casa. No aconchego da cozinha, no calor do fogão à lenha, na companhia de sua família, Kadu relata o acontecimento do dia 19 de junho de 2015, explica o porquê de o povo estar nas ruas, reafirma que apesar de tudo a comunidade está forte e centrada na luta. Em seguida, ainda na comunidade, o filme em sua dimensão processual exhibe imagens gravadas por Kadu no dia da manifestação. Parte do material bruto é projetado em uma parede de alvenaria e vemos os moradores diante das imagens do próprio horror vivido. A projeção é um elo narrativo que nos conduz ao segundo bloco, aquele que traz em tela cheia as imagens feitas por Kadu na manifestação. Ao filmar com seu aparelho celular e narrar tudo aquilo que vê e sente, o militante usa a câmera como arma, escudo e testemunho diante das arbitrariedades do Estado. Ouvimos a respiração ofegante de Kadu que filma na luta, filma a própria luta. Vemos o povo ameaçado pela Tropa de Choque, mães e crianças fugindo do gás lacrimogênio, Kadu carregando uma criança, ao passo que sua câmera não para de filmar. No filme, a dimensão do testemunho está presente na primeira e na segunda parte, sempre por meio das palavras e dos gestos de Kadu. Na primeira parte, quando Kadu é filmado na comunidade explicando o que houve durante o protesto, ele se refere ao passado e, nessa distância do acontecimento, seu testemunho se inscreve numa perspectiva histórica. Na segunda parte, o testemunho é ele mesmo o acontecimento, se dá em ato, de dentro da manifestação, no cerne do conflito.

Aqui vamos nos ater a essa segunda dimensão testemunhal que o filme dá a ver, quando Kadu filma no calor da hora do acontecimento, quando as imagens insurgem, constituindo o próprio ato de disputa e nos convocam, enquanto espectadores, para a experiência de luta daquele povo. As imagens são precárias, trêmulas e frágeis, bem diferentes do povo que vemos em cena, forte e determinado, que avança em direção à barreira da Tropa de Choque. Aqui, a precariedade do material filmado, inscrita na textura da imagem e em seu tremular consoante com a respiração de Kadu a empunhar a câmera, evidencia a portabilidade e leveza das câmeras que produzem as imagens insurgentes, bem como sua natureza conflituosa. É, geralmente, a câmera de celular que possibilita a tomada de posição política do cidadão comum por meio da imagem, e o acontecimento que se inscreve é da ordem do conflito, da disputa, de uma violência simbólica e física que interpela o corpo-câmera e os corpos filmados.

Outro traço comum à modalidade de regime estético que buscamos caracterizar se refere à exposição do antecampo, desse espaço constituinte da relação entre quem filma e aquilo que se filma, que é própria dessa dimensão performativa forte a que nos referimos. Em *Na missão, com Kadu*, a

exposição do antecampo se dá inicialmente pela voz que narra aquilo que o corpo-câmera testemunha. Pela palavra, Kadu apresenta a luta: é por moradia que o povo tá na rua . É também pela palavra que ele se coloca na luta, organiza o movimento, questiona a ação policial. Por meio da palavra, o corpo-câmera testemunha e atua no acontecimento, de dentro, sendo parte constituinte da ação filmada. O antecampo se expõe em campo pela voz que atravessa o material fílmico, reivindicando o direito de manifestação da comunidade, testemunhando sobre a truculência policial e concedendo aos espectadores por vir o direito à indignação.

Para além da palavra, da voz que insurge detrás da câmera, o antecampo se expõe na respiração ofegante de Kadu, que anda, avança e corre ao filmar. Escutamos os assovios do Kadu militante, som agudo que estoura em nossos ouvidos, dada a proximidade do corpo com o microfone do aparelho celular. Marcamos seus passos. Assim o corpo-câmera se faz presente, pelo compasso da sua caminhada, pela respiração expandida, pelo tremor sentido na imagem e pelo dedo da mão que filma e invade o quadro, borrando o enquadramento, e inscrevendo digitalmente sua presença. Imiscuído no próprio acontecimento, constituinte do político que vemos em cena, o modo de produção das imagens insurgentes não determina limites de quadro, de duração, de relação entre quem filma e aquilo que se filma. Os limites e as possibilidades se dão num campo de forças virtual que se atualiza a cada instante em processos de disputa por visibilidade.

Em meio ao ataque policial, um dos manifestantes tomba na rua. Filma! , grita o outro: Vamos lá, Kadu, o Bahia derramou sangue por nós, agora vamos lá também . Num outro traço do regime aqui caracterizado, assim como Kadu, aquele que convoca a câmera tem consciência em relação ao devir-imagem daquela comunidade em luta. Diante da urgência por visibilidade, *o quando* e *o porquê* fazer uma imagem questões lançadas por Nicole Brenez para afirmar o cinema de intervenção são saberes que movem não apenas aqueles que filmam, mas também aqueles que são filmados. Essa urgência por visibilidade expressa, antes de mais nada, a vontade como potência de tornar visível aquela situação de arbitrariedade e truculência policial.

Nos minutos finais do filme, Kadu filma a violência policial ao mesmo tempo em que carrega a criança, ao mesmo tempo em que corre da zona de efeito do gás lacrimogênio, ao mesmo tempo em que exige uma resposta do governo, ao mesmo tempo em que, com a câmera virada para si, nos chama para a luta. Aqui nos parece que a vontade de visibilidade faz com que Kadu, apesar de tudo, mantenha

sua câmera ligada, estabelecendo em sua performance um diálogo com o espectador por vir. Diálogo esse que nos convoca a olhar para aquela situação, uma vontade de visibilidade que configura o próprio ato político. A forma como Kadu e vários outros documentaristas militantes lidam com suas imagens na feitura delas remete à natureza emergencial das situações filmadas. A forma como o espectador é interpelado na gênese da imagem remete a um imediatismo esperado, ou imaginado, como se alguém pudesse olhar para aquela situação naquele momento, por meio daquela pequena câmera, como se o pedido de socorro pudesse ser atendido em tempo real. Do mesmo modo, o grito de Kadu no calor da hora, uma vez feito imagem, tem o poder de se desgarrar do momento e, ao circular, refazer-se a cada assistência ecoando no futuro, alastrando no futuro não só aquele ato, mas o apelo à resistência frente as formas de opressão. Apesar das mínimas condições de produção diante de um conflito que altera e redimensiona qualquer tomada de consciência na gênese da imagem, Kadu resiste com a câmera e performa diante da sua própria lente, da lente do seu telefone celular, mantido em mãos o tempo todo.

No empuxo do acontecimento que constrange seu corpo, colocando-se em quadro juntamente com a criança que filma e protege, Kadu nos pede para olhar, olha a nossa situação aqui! . A criança chora, pergunta pela mãe, quer saber se vai morrer, se eles teriam coragem de fazer isso com ela, uma criança. O tio Kadu a todo tempo filma, protege e tenta acalmar a criança. Fazendo um selfie no acontecimento, ele diz para a câmera que está gravando que aquela imagem irá circular mundialmente. Aqui mais um traço: as imagens insurgentes reivindicam sua circulação e exibição já na tomada, no ato mesmo de filmar as imagens já proclamam seu destino. Gritando contra o Estado num ato de desespero, Kadu violenta a própria imagem, avança em direção ao campo visível como se fosse engolir o quadro, e assim o faz. A imagem se apaga na tensão de Kadu diante da própria câmera. Ao chamar explicitamente o olhar espectador, ao expor a situação da criança, ao incitar sua própria gênese. O ato de virar a câmera para si e convocar o espectador parte de uma consciência compositora na tomada da imagem. Em cena, Kadu faz da imagem sua performance e monta seu próprio filme. Em cena, Kadu indica para onde, para quem e como devemos olhar. Pela performatividade, o militante faz da própria imagem com a criança uma ação no mundo. Uma ação que, ao tornar visível e público o dano social, institui a cena política, compõe o processo jurídico de luta por moradia dando provas do crime cometido pelo Estado e transforma a nossa forma de olhar e pensar as imagens produzidas por aqueles que lutam.

Referências bibliográficas

ARENDR, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 1990 [1993].

AUSTIN, J. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre, Artes médicas, 1990.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: UFMG (Fafich), v. 9, n.1, p. 98-117, jan/jun 2012.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.

_____. Pacific: o navio, a dobra do filme. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: UFMG (Fafich), v. 7, n.2, jul/dez. 2010.

_____. A performance: entre o vivido e o imaginado. PICADO, Benjamin, MENDONÇA, Carlos Magno e FILHO, Jorge Cardoso. *Experiência Estética e Performance*. Salvador: EDUFBA, 2014.

BRENEZ, Nicole. Political Cinema Today – The New Exigences: For a Republic of Images. Screening the past. *Chicago*, issue 37, out. 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: UFMG (Fafich), v. 3, n.1, jan/dez 2006.

_____. Sob o risco do real. *Catálogo forumdoc.bh.2001*. (5ª Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2001.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Afrodite, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2015.

DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento: introdução à filosofia de Deleuze*. Lisboa, Documenta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

LEVI, Primo. *É isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*. São Paulo: Escala, 2004. V. 2.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento. Política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. *A estética como política*. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: UFMG (Fafich) v.7, n.2, p.14-36, 2010.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82.

VEIGA, Roberta. O confinamento de Vanda: uma leitura do dispositivo. *Revista Doc On-line*, n. 18, pp. 192-215; setembro de 2015.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*. Power, pleasure and the frenzy of the visible. University of California Press, 1999.