

O que há em ti, o que resta de nós: políticas da imaginação para um país inacabado

Gabriel Lacerda de Resende¹
Universidade Federal Fluminense

Pedro Felipe Moura de Araújo²
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: O artigo indaga o uso político e dialético das imagens no presente brasileiro. Através de um diálogo com Hito Steyerl, Walter Benjamin e com o filme *O Que Há em Ti*, de Carlos Adriano (2020), procura contrapor, ao uso enfeitiçante das imagens pelo fascismo, a montagem como gesto de reencantamento de nossa imaginação histórica e política.

Palavras-chave: políticas da imaginação; montagem; estetização da política; imagem dialética; fascismo.

¹ Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. É autor de "Incendiar a tempestuosa noite: imagens da verdade, imagens da coragem" (7Letras, 2022, finalista do Prêmio Uirapuru).

² Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é Professor no Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba (Campus VI). Em 2023 publicou o livro "Agonística do olhar, agonística das imagens: um espectador de filmes entre a montagem, o documental e a história", pela editora Multifoco, na coleção "Cinemas & Educações".

What's in you, what's left of us: politics of imagination for an unfinished country

Abstract: The article investigates the political and dialectical use of images in the Brazilian present. Through a dialogue with Hito Steyerl, Walter Benjamin and with the film *O Que Há em Ti*, by Carlos Adriano (2020), it seeks to oppose, to the bewitching use of images by fascism, montage as a gesture of re-enchantment of our historical and political imagination.

Keywords: politics of imagination; montage; aestheticization of politics; dialectical image; fascism.

Lo que hay en ti, lo que queda de nosotros: políticas de la imaginación para un país inacabado

Resumen: El artículo investiga el uso político y dialéctico de las imágenes en el presente brasileño. A través de un diálogo con Hito Steyerl, Walter Benjamin y con la película *O Que Há em Ti*, de Carlos Adriano (2020), busca oponer, al hechizante uso de las imágenes por parte del fascismo, el montaje como gesto de reencantamiento de nuestra imaginación histórica y política.

Palabras clave: políticas de la imaginación; montaje; estetización de la política; imagen dialéctica; fascismo.

Num barraco de madeira pintado de verde claro, uma jovem mulher faz seu trabalho. Ela calça sandálias com meias e veste uma calça comprida e uma camiseta colorida, ilustrada e com alguns escritos. O amassado da roupa e o enquadramento da foto não nos deixam ver integralmente a mensagem do uniforme, mas é possível vislumbrar o logo do Sistema Único de Saúde (SUS), as figuras estilizadas de um adulto e de uma criança de feições indígenas e as palavras “Vacinação dos Pov[...]”. Em primeiro plano na fotografia, outro elemento impede a visão total do uniforme da trabalhadora da saúde: à sua frente, ela segura uma mulher indígena idosa, de tez murcha e enrugada, sobre uma balança. Uma tanga vermelha é sua única veste, suficiente para cobrir as partes íntimas, mas há muito à mostra: todos os seus ossos - as costelas, o fêmur, a tíbia, o antebraço - saltam aos olhos diante da fraqueza dos músculos e da parca gordura; um dos braços da mulher permanece apoiado na parede do barraco, como se a imagem mostrasse também a sua desconfiança na capacidade da trabalhadora de mantê-la em pé, ainda que elas compartilhem a cor dos cabelos e a pele ocre. Enquanto a agente de saúde permanece atenta a sua tarefa, garantindo que os pés da paciente encostem completamente na balança, a yanomami encara a câmera fixamente; um de seus olhos parece estar completamente tomado pela catarata, ou talvez nem esteja mais lá, e todo o esforço daquele corpo frágil parece concentrado em manter o rosto suficientemente erguido e as pálpebras entreabertas para nos devolver o olhar, para nos indagar.

Uma câmera fixa capta, em imagens desbotadas, típicas dos aparelhos de vigilância, cenas corriqueiras das escolas brasileiras: alguns jovens se amontoam em frente a um balcão - talvez o da cantina -, funcionárias caminham pelo que parece ser o *hall* de entrada do prédio, decorado com plantas. Do lado direito, um portão entreaberto, pelo qual entra um rapaz, carregando uma mochila nas costas, com um caderno nas mãos e um boné com a aba para trás sobre a cabeça. Instantes depois, ele larga o caderno no chão, retira uma pistola da cintura e começa a disparar sobre os outros adolescentes. Neste ponto, a imagem, exibida no telejornal em horário nobre, congela, e uma voz em *off* descreve o que aconteceu em seguida; a imagem em vídeo prossegue logo depois, com os corpos no chão desfocados pela produção do programa jornalístico, e vemos outro jovem adentrar ofegante a escola, carregando nas mãos uma machadinha, com a qual golpeia as vítimas caídas, e outros artefatos bélicos. Há um corte, e a imagem seguinte mostra uma multidão de estudantes correndo em direção ao mesmo portão pelo qual os agressores haviam entrado; um novo corte, e uma imagem que parece ter sido feita pelo celular de uma das testemunhas aparece na tela. É uma gravação trêmula, tomada quase completamente pelos borrões usados para desidentificar as cenas de violência e o rosto dos menores de idade, na qual se sobressaem os gritos de desespero. Exatos quatro anos e duas semanas depois, um jovem como

aqueles ingressava em outra escola, no mesmo estado, com trajes similares, e atacava docentes e colegas. A investigação policial mostrou que ele anunciara o ataque nas redes sociais, em que utilizava como pseudônimo o sobrenome de um dos perpetrantes daquele ataque televisionado com parcimônia e rigor jornalístico, mostrando inclusive fotos dos trajes e apetrechos que usaria: "Irá acontecer hoje, esperei por esse momento minha vida inteira, tomara que consiga alguma *kill*³ pelo menos, minha ansiedade começa a atacar por causa disso. Enfim... me desejem boa sorte".

Fotografias jornalísticas que ganham o mundo instantaneamente pelas redes sociais, clipes extraídos de câmeras de segurança, gravações amadoras feitas pelo celular, a escalada do telejornal com *flashes* e comentários breves a respeito da pauta do dia; o genocídio indígena, a luta contra o garimpo, a violência extremista nas escolas, a decupagem dos fatos em narrativa sóbria e informativa: um mundo em decomposição imerso em imagens comoventes, dolorosas, contidas ou chocantes, uma disputa pelos sentidos através de fotografias, vídeos, sonhos e desejos. Imagens de guerra, decerto, mas acima de tudo uma guerra de imagens. Suas trincheiras - políticas, estéticas, subjetivas, reais, virtuais - aparecem, mais do que nunca, como figurações da luta pela verdade: montagens fotográficas e cortes de vídeos manipulados correm as redes sociais disseminando uma realidade cuidadosamente forjada nos ardis das técnicas de edição, enquanto o jornalismo profissional e as agências de *fact checking* se apressam para desmentir a manipulação dos fatos, reduzindo, não raramente, a imagem a seu nexos representativo.

Diante da tela, um fascínio quase hipnótico, feitiço inquebrantável manipulado habilmente para mobilizar massas apaixonadas e lobos solitários nas disputas do contemporâneo; diante da imagem, a certeza dos contornos do real, a segurança do referente e da representação da realidade. Como tomar posição diante desta guerra? Que imagens produzimos, consumimos e compartilhamos na condição de espectadores de um mundo em desmoronamento? Que gestos críticos a imagem ainda pode mobilizar, nas brechas entre o feitiço e o apaziguamento? Que políticas da imaginação estão em disputa na guerra das imagens e nas imagens de guerra?

Quando vivenciamos massacres nas escolas perpetrados por jovens alimentados por ideologias fascistas nos recônditos da internet, quando o discurso antivacina propagado por um governo de extrema-direita refina as políticas de extermínio dos povos indígenas e das populações urbanas periféricas diante de uma pandemia global, quando sentimos o ódio e o medo diante do outro pela reiteração de imagens estereotipadas que visam reduzi-lo à figura do inimigo, o que está em jogo não é a posição (ou a "loucura") individual de *uns* - os que massacram, os que negam, os que odeiam - mas sim a conformação fascista de um *nós*; esta é a defesa que faz Hito Steyerl (2018), artista alemã que pensa a partir das mídias, tecnologias e da circulação global de imagens. Ao discutir os sentidos atribuídos a massacres e atos terroristas a partir da veiculação febril de suas imagens, Steyerl ressalta uma inclinação pública a individualizar essas ações, tomando-as como

³ Expressão em inglês utilizada nos jogos virtuais de tiro, para se referir às mortes perpetradas por um jogador.

pura manifestação da insanidade de subjetividades privatizadas, de tal forma que o atentado em questão é “despolitizado e representado como um desvio pessoal que inesperadamente atinge o país, como um desastre natural” e, assim, faz com que este seja percebido como “divorciado de sua dimensão política” (STEYERL, 2018: 5). Diante desta dissociação, a pergunta de Steyerl é tão simples quanto necessária: o que faz com que não percebamos o fascismo escancarado diante de nossos olhos?

Em *Vamos falar de fascismo* (2018), a cineasta alemã toma em análise as reações públicas aos massacres de Oslo e Utøya, perpetrados por um supremacista branco, para pensar o que ela chama de pós-democracia, um contexto marcado por uma ampla crise da representação. Num primeiro e mais evidente sentido, esta crise indicaria uma certa incapacidade da política para organizar um campo comum frente à caoticidade das metamorfoses do capital: o cidadão já não encontra nos políticos eleitos a competência para representá-lo, oportunidades e poder são retirados dos mais pobres, a soberania do mercado se consolida frente a decisões de ordem comum, as oligarquias aperfeiçoam sua hegemonia, as burocracias estatais são substituídas por políticas de austeridade, “regras autoritárias, balbúrdia tribal e justicamento organizado” (STEYERL, 2018: 8); uma crise da representação política, então.

Este diagrama de forças favorece as interpretações individualizantes e psicologizantes acerca dos massacres em questão, através das quais os meios de comunicação e os políticos insistiram na “loucura” do assassino ao mesmo tempo em que se negavam a analisar suas crenças manifestamente fascistas. Mas se a crise da representação na política pode ter algo a ver com o modo como reagimos publicamente a tais cenas de violência, é porque ela está enraizada em nossas formas de perceber a realidade, e, portanto, em uma crise de nossas formas de representação no campo da cultura.

Steyerl recupera o debate surgido no interior de algumas utopias dos Estudos Culturais a partir dos anos 1980, em que a busca por imagens positivas de grupos sociais minorizados aparece como um dos sentidos da luta por uma comunidade global multicultural; a representação das minorias, na mídia, na TV e no cinema – na circulação de imagens – se desdobraria numa espécie de “democracia visual” (STEYERL, 2018: 10). Contemporaneamente, a internet e as tecnologias digitais nos conduziram para uma superabundância de imagens de representações de grupos e ideias, cujo saldo é uma luta incessante pela atenção pública;⁴ no entanto, esta era de proliferação e crescimento das representações no campo da cultura coincidiu exatamente com “o período da radicalização das políticas anti-imigração, da instituição de regimes de endurecimento de fronteiras, do crescimento de movimentos e de partidos neofascistas (...) e de uma perda geral de autoridade da política” (STEYERL, 2018: 11), indicando um descompasso entre os campos da representação política e cultural. Desolador encerro: quanto mais representações em jogo, menos relevantes estas tornam-se politicamente.

Por que esta análise nos serviria para responder à pergunta posta de início, situando o entrave perceptivo diante do fascismo contemporâneo? Porque o fascismo faz colapsar o campo da representação, nos dirá a artista de imagens em movimento. A reivindicação e imposição de um líder carismático e autoritário, a desconfiança sobre as políticas de cúpula no campo democrático, a busca por ca-

⁴ É uma posição que vai ao encontro da de Rodrigo Nunes (2022), que, em diálogo com o conceito de “capitalismo comunicativo”, de Jodi Dean, identifica a tendência contemporânea de confundir a participação na política com a expressão, na mídia e nas redes sociais, de uma identidade política construída a partir de predicados específicos.

ricaturas e verdades simples faz com que o próprio conceito de realidade seja tensionado em sua estabilidade, derretendo regras e convenções a partir da revolução das tecnologias digitais, do falseamento à descrença do que é visto, lido ou promovido ao estatuto de conhecimento.

É neste ponto que representação política e cultural se embaralham, escancarando a porta para a *especulação do real*. Steyerl recupera a especulação como uma operação de amplo alcance: especula-se na bolsa de valores, produzindo efeitos artificiais e imprevisíveis a partir de operações financeiras; nessa chave, o valor produzido já não depende da ancoragem em um objeto específico, mas da própria circulação/especulação, e o risco é tanto maior quanto são as oportunidades de lucro. Mas especula-se igualmente quando, no campo do conhecimento, hipóteses arrojadas são formuladas, mesmo que elas excedam os meios disponíveis para responder aos problemas colocados; por isso, a especulação pode resultar tanto em rupturas epistemológicas significativas quanto na completa alienação diante das instâncias partilhadas e reconhecidas de produção do conhecimento. Na pós-democracia contemporânea, a especulação é turbinada pelo dinamismo das tecnologias digitais; modulado pelo fascismo, aquilo que poderia significar a multiplicação de um campo de possíveis - potencialmente ampliando nossa experiência democrática - fornece respostas fáceis diante de um mundo turvo e entregue ao risco vertiginoso, colocando em xeque os suportes representativos da imagem:

Todas as coisas que não são conhecidas, mas são suspeitas. Todos os rumores que não são fundamentados. Toda a complexidade comprimida além do reconhecimento. Vídeos virais, cuja circulação se multiplica em bolhas de representação, lambuzados de uma grossa camada de afetos. Imagens granuladas e abstratas de zonas de guerra. O vício da emergência e da catástrofe e sua inflação subsequente em telas que se multiplicam exponencialmente. A perda de confiança nas imagens e em quaisquer outros valores referenciais, e na sua relação com aquilo a que possam se referir. (STEYERL, 2018: 15)

Todas essas colocações não são certamente estranhas ao espectador brasileiro. Basta lembrarmos das jornadas de junho de 2013, em que as primeiras experiências mais sistemáticas de uma cobertura em tempo real, com imagens cruas, em primeira pessoa e sem a pompa dos telejornais em horário nobre⁵, desvelaram seu potencial disruptivo. Ao passo que os âncoras pontificavam, diante dos cortes rápidos de imagens de conflito e destruição, a justa reação das autoridades à ação de vândalos despropositados, flagrantes evidentes de violência policial, produzidos por uma multidão de anônimos, inundavam as redes sociais, até o ponto em que os grandes veículos de imprensa se viram obrigados a fazerem um *mea culpa* a respeito de sua cobertura tendenciosa.

Mas estas mesmas tecnologias – este mesmo fascínio diante da crueza e da verdade das imagens captadas por qualquer um – também ajudaram a vitaminar e dar ossatura a um regime desejante que, se sempre estivera aí, camuflado em piadas politicamente incorretas ou sustentando as práticas naturalizadas de domínio e exploração de minorias, inegavelmente sofreu um desrecale maciço na última década. Pois se o país começou a ter contato mais sistemático com as posições abertamente fascistas de um deputado desconhecido, pertencente ao baixo clero do Congresso Nacional, foi porque programas televisivos de grande audiência - dos humorísticos aos sensacionalistas - viram nesse personagem um

⁵ A *Mídia NINJA* (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação), hoje consolidada nacionalmente, ganhou projeção a partir das jornadas de junho de 2013, quando seus repórteres transmitiam os acontecimentos em primeira mão em redes sociais, usando seus celulares.

potencial midiático importante, tomando-o como expressão de uma bizarrice e inadequação ao *status quo*, e não como ameaça à experiência democrática. E se ele foi alçado à condição de líder – mantendo capital político para insuflar as massas e influenciar a máquina partidária mesmo depois de desocupar o cargo máximo da República –, é porque soube se inserir como ninguém no circuito especulativo da imagética fascista.

São inúmeros os exemplos nesse sentido, da primeira coletiva de imprensa após a vitória nas eleições de 2018, realizada em sua própria residência num púlpito improvisado com uma prancha de *bodyboard*, às *lives* diárias e inflamadas em seu gabinete, cuidadosamente estetizado como o local de trabalho de um homem simples. O fato é que os usos imagéticos específicos e a utilização das tecnologias digitais pela extrema-direita impulsionaram um fetiche pela quebra do decoro como meio de popularização de um fascismo à brasileira, articulando massivamente dispositivos de identificação empática imediata com um líder tão cáustico quanto rústico. Em outra chave, o deputado do baixo clero elevado à chefe do poder executivo soube também se apropriar do colapso da representação político-cultural tentando produzir curtos-circuitos nas críticas de grupos marginalizados, historicamente dirigidas às colunas branco-patriarcais que estruturam a extrema-direita, ao aderir a estratégias de “tokenização”⁶ política, através de figuras como Hélio Bolsonaro – vulgo “Hélio Negão” –, a *influencer* lésbica Karol Eller e a *youtuber* indígena Ysani Kalapalo. No caso de Hélio, sua presença constante em imagens de entrevistas coletivas e declarações públicas funciona como uma espécie de selo de garantia de representatividade, buscando disfarçar o racismo implícito neste gesto.

Na experiência brasileira, o problema crítico da representação sinaliza as controvérsias que afligem a noção do “politicamente correto” e suas complexidades diante de “uma situação pouco límpida: a situação colonial” (MEMMI, 2007: 178), assim como os seus desdobramentos na arena política das imagens no século XXI. Uma utilização higienizada do politicamente correto, isto é, sua leitura superficial, de cunho moralista, pode vir a “mascarar o que é problemático no humanismo posticho de uma mídia que confunde o oportunismo de ‘justiças poéticas’ rentáveis com o efetivo debate dos preconceitos” (XAVIER, 2006: 17). Para o crítico Ismail Xavier, a tarefa que se impõe é a de “mostrar como operam as conotações adormecidas, porém ideologicamente eficazes” (XAVIER, 2006: 18) nas articulações dos discursos reacionários do contemporâneo. Entre utopias culturais que visavam uma democracia visual pela reiteração de imagens positivas de grupos histórica e culturalmente sub-representados e as armadilhas que trabalham na superfície imagética camuflando intenções políticas fascistas, que gestos críticos ainda são possíveis? Que trincheiras conformam o confronto entre estética e política? Qual a posição do espectador nas guerras das imagens?

No célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1939), Walter Benjamin sonda na maquinaria cinematográfica - isto é, na agnóstica entre aparato e imagem - sua dimensão cognitiva e política. O pensador alemão versa sobre como a arte das imagens em movimento inaugura uma nova experiência de mediação entre as massas urbanas e as tecnologias no limiar dos

⁶ *Tokens* (“símbolos”) são indivíduos pertencentes a minorias sociais usados por setores conservadores para neutralizar críticas de segregação. Assim, funcionam como elemento comprobatório das concessões que esses setores fazem às minorias, embora essas sejam puramente superficiais e espetacularizadas.

séculos XIX e XX, num texto que se mostra como um platô aberto e circulante entre a política e a estética. O tom difusamente enaltecedor do ensaio frente à disruptiva experiência de percepção provocada pelo cinema ganha uma face mais sombria em suas últimas considerações, quando situa essa abertura perceptiva no contexto alemão do final dos anos 1930. Momento crítico, em que o fascismo se imbuí de uma violenta organização e controle das massas proletárias, encontrando um campo fértil de ampliação de seu poderio pela via do que Benjamin chamou de *estetização da política*. Esta marca da *estetização da política* já encontraria respaldo no início do século XX pelo culto à guerra conclamado no *Manifesto Futurista*, publicado por Filippo Marinetti em 1909, em que este “deseja que a guerra proporcione satisfação artística a uma percepção sensível modificada pela técnica” (BENJAMIN, 2015: 35).

O crítico alemão faz um alerta: “*Todos os esforços para estetizar a política culminam em um só lugar: a guerra*” (BENJAMIN, 2015: 34, grifos do autor). Não se trata aqui de evidenciar a inevitabilidade ou o fatalismo da apropriação fascista da tecnologia cinematográfica, mas pontuar as contradições a que estaria condenada a produção de imagens: ser um novo fascínio político-cognitivo e constituir uma nova seara de submissão dos processos perceptivos. Por centrar suas análises na modificação histórica da percepção humana, pelo advento das novas tecnologias de imagem, Benjamin intuiu essa submissão desejada como um processo de autoalienação da humanidade, em que as massas se permitem “vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 2015: 36). Nesta chave, de que fenômenos históricos e estéticos o crítico berlinense se aproximaria para fundamentar sua provocação diante da estetização da política causada pelo advento do aparato cinematográfico? Que modulações perceptivas se apresentavam como força a gerar nas massas urbanas do início do século XX um fascínio em “vivenciar a própria destruição como um prazer estético”?

Em 1802, na Inglaterra, ocorreu uma exposição de ilusões de ótica produzidas por lanternas mágicas. Na ocasião, criou-se um ambiente de realidade aparente a partir de uma operação técnica, burlando os sentidos de seus observadores; este fenômeno originou o termo fantasmagoria. À medida que as novas tecnologias se multiplicavam, o século XIX observava a propulsão do potencial fantasmagórico da realidade. No trabalho das *Passagens* (1927-1940), Walter Benjamin escreve sobre a propagação de formas fantasmagóricas no espaço público oitocentista que enlaçavam os passantes a partir de uma dinâmica visual: as galerias parisienses com suas fileiras de mercadorias em vitrines, entre reflexos e espelhamentos; as simulações de ambiente em miniatura promovidas por dioramas e panoramas que sorviam a atenção dos observadores; as exposições mundiais, que proporcionaram atmosferas fantasmagóricas em pequenas cidades cenográficas.

Estas atividades, precursoras da expansão sensorial no ambiente urbano, são os protótipos dos *shopping centers* e parques temáticos, das experiências de simulação de voo, da viagem onde o corpo imóvel estende-se a partir do olhar. Susan Buck-Morss dirá que as fantasmagorias oitocentistas funcionam como uma tecnoestética, em que a simulação sensorial alteraria a consciência tal como a droga, não pelo entorpecimento, mas por uma hiperestimulação dos sentidos, “mediante a distração sensorial, em vez da alteração química, e – o que é mais

significativo – seus efeitos são experimentados na coletividade, não individualmente” (BUCK-MORSS, 2015: 192). Esta dimensão coletiva daria à fantasmagoria um status de “realidade objetiva”, articulando na experiência perceptiva dos cidadãos à época não só uma superfície de ilusão, mas uma trama que conjuga espectador, percepção, estética e história.

Talvez possamos compreender o porquê de a estética fascista funcionar a partir da estetização da política: é pela crise da experiência cognitiva, do anestesiamiento dos sentidos, que se viabiliza um prazer particular do sujeito em ver sua própria destruição. O êxito da propaganda fascista foi situar as massas em um papel duplo: o de fazerem parte da multidão inerte a ser moldada e serem observadoras de sua própria manipulação. Leni Riefenstahl realiza, em *O Triunfo da Vontade* (1935), o ideal de conquista do coração do povo alemão pela da construção cuidadosa da imagem do *Führer*:

Leni se valeu da câmera, posicionada sempre abaixo da figura de Hitler, para mostrar a superioridade que ele exercia diante da massa anônima. O efeito do recurso contrapongee é, então, a magnificação da imagem do ditador. O governante era a única figura que merecia destaque pela sua grandiosidade, todos os demais estavam abaixo dele e faziam parte de uma massa sem individualidade. O close-up é utilizado poucas vezes, apenas para mostrar o rosto de uns poucos homens padronizados que correspondem rigidamente aos ideais estéticos produzidos pelo líder. [...] A preocupação estética é marcante não só pelas feições daqueles que aparecem no vídeo, mas também pela consonância dos gestos produzidos pela sociedade. A perfeição e a beleza da disciplina, tanto no trabalho quanto nos sinais de adoração ao ídolo nazista, tudo controlado pelo ditador. O clima era de total apoio ao governante, uma totalidade que se aproximava da hipnose das almas por quase não ter contestadores. (CATARINA, 2004: 84)

Através do cinema, a imagem de Hitler torna-se aurática: uma figura que divinamente representaria toda a nação. Hitler treinava seus gestos e expressões faciais, almejava devolver a imagem de um ser íntegro, inabalável e avesso ao corpo despedaçado da indústria, à fragmentação e à corrupção da realidade.

O que movia a escrita benjaminiana sobre a experiência do cinema conectava a situação histórica do dispositivo sociocultural e sua modulação perceptiva, provocada pelas imagens em movimento: o fascínio causado pela ilusão em um mundo preponderantemente tecnicizado. Para além de ser um novo filão da indústria do espetáculo, o cinema o interessava pelo modo como seus truques incidiam sobre o desejo de seus espectadores: uma política do olhar-mundo instaurada pelo cinema convivia com a magia de seu artifício. Em sua primeira década, antes do estabelecimento de estratégias narrativas de absorção e identificação dos espectadores, prevalecia um cinema que “se alimentava de atrações como o poder mágico e ilusionista da representação cinematográfica, suas manipulações cinéticas e temporais” (HANSEN, 2015: 224), insubordinável a narrativas lineares e jogos de identificação com tipos e personas; o que prendia a atenção de Benjamin era a possibilidade de experimentar os espaços inabitados do encanto propiciado pela técnica das imagens em movimento.

Este primeiro cinema, mesmo denominado primitivo, “preserva, em sua existência clandestina, uma visão alternativa de cinema – uma gama de relações filme/espectador que difere da organização alienada e alienante do cinema hollywoodiano clássico” (HANSEN, 2015: 225). É esta aposta inicial numa certa radicalidade anárquica da imagem cinematográfica, na disrupção onírica da técnica fílmica, que será logo colocada a serviço de forças sociais e políticas autoritárias, a partir de uma inflação da propaganda política por imagens e de espetáculos de massa que tendiam “à restauração fascista do mito” (HANSEN, 2015: 225).

Crítico ao culto burguês da arte pela arte, Benjamin intuía no cinema uma possibilidade de confronto com a experiência estética numa sociedade cotidianamente industrializada; um dispositivo que, alcançando amplamente as massas e colocando em xeque o caráter aurático da obra, poderia interrogar a fruição artística autorizada pelas classes mais elitizadas. Diante da iminência do fascismo tanto na Alemanha, como na Itália, Benjamin insinuava uma cumplicidade entre esta ideologia estética do culto à arte e a “estetização fascista da política e da guerra” (HANSEN, 2015: 225).

Mas será a estetização da política pelo fascismo o destino das imagens em movimento?

Bertolt Brecht, que manteve tenso e profícuo diálogo com Walter Benjamin, também se ocupou da política das imagens num mundo assolado pelo nazifascismo. Tendo se exilado imediatamente após o incêndio do Reichstag, ele estava *exposto à guerra*, conforme a feliz formulação de Georges Didi-Huberman (2017): nem perto – visto que escapara do cerco nazista e não fora convocado à batalha – nem longe demais, pois sofria suas consequências, das quais o exílio era a apenas a forma mais incerta e duradoura. É desde essa posição - de um espectador, de um exilado, de um artista - que ele buscará *expor* a guerra.

O exemplo mais bem acabado dessa atitude é o *Kriegsfibel*, ou *ABC/Abece-dário da guerra*, uma espécie de continuação e radicalização de seu célebre *Diário de Trabalho*. Concluído quase ao mesmo tempo que a Segunda Grande Guerra, em 1944-1945, o *Kriegsfibel* só viria à luz em 1955. A obra é composta por 55 pranchas cada uma contendo imagens - fotografias retiradas de semanários e jornais, mapas – contrapostas a pequenos epigramas de quatro versos de Brecht, que funcionam como legendas. Os versos não têm a função de traduzir ou explicar as fotografias; eles buscam antes um desarranjo da pretensa totalidade significativa que a imagem poderia conter, de modo a forçar o leitor a extrair da dialética entre o *visto* e o *lido* uma indagação à história e às maneiras de documentá-la. Na apresentação do *Kriegsfibel*, Ruth Berlau, íntima colaboradora do poeta, comenta uma das pranchas, cujo epigrama versa “Se havia avermelhado de sangue uma praia / Que não pertencia a nenhum dos dois / Se viram forçados, dizem, a se matar assim. / Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?”:

[quando] um militar americano ergue-se perto do cadáver do soldado japonês, o espectador vê o triunfo sobre o Japão, aliado de Hitler. Mas a fotografia contém ainda outra verdade mais profunda: o militar americano é o instrumento de uma potência colonial em luta contra uma outra potência colonial. (BERLAU *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017: 35)

Brecht assume uma posição simultaneamente ética e epistemológica, pois se trata de fazer de sua circunstância, sujeito às mais variadas violências, a toda sorte de constrangimento – *exposto à guerra* – a matéria a ser trabalhada poética e imagetivamente para *expor a guerra*: dar a ver seus horrores – não explicá-los –, mostrar seus efeitos. Era fazer da guerra problema seu, embora ele não estivesse combatendo, e de sua condição de exilado um clarão para iluminar o *pathos* daqueles dias para além da geopolítica, dos estrategemas militares e das particularidades de sua vida privada.

Benjamin, quando escreve sobre o cinema, e Brecht, na feitura de seus diários, buscam examinar um problema comum: o da *exposição do político*. Se a rápida escalada das inovações tecnológicas no início do século XX ajudou a fazer da

guerra um empreendimento de matança em escala industrial – uma matança técnica, eficaz –, é verdade que elas também modificaram o alcance e a escala de nossa percepção das imagens do mundo. Diante do avanço das tecnologias visuais, era difícil não se deixar seduzir por uma política das imagens muito específica, em que a câmera permitiria apanhar os fatos em sua concretude, produzindo cópias fiéis de uma realidade estável e inequívoca. Quando a câmera mostra o real em sua nudez – assim como o jornalismo destilava uma informação pronta para consumo –, não é necessário nenhum tipo de esforço do espectador que não a aceitação plácida do que chega à retina.

Pois é essa crença na fidedignidade da imagem enquanto clichê visual que será interpelada pelo procedimento da montagem, invenção propriamente moderna, embebida de uma estilística transversal a todas as artes: é preciso *montar* um filme, ordenar suas imagens, e uma obra dadaísta não se faz sem a caotização dos elementos que organizam a lógica racional. No *Kriegsfibel*, a própria sobreposição dos epigramas às fotografias já deixa evidente a centralidade da montagem, mas é preciso atentar para o fato de que Brecht só publica o trabalho depois do fim da guerra. Quando volta a Berlim, em 1948, ele

anota, em 23 de outubro [...]: ‘Os escombros me impressionam menos que o pensamento de tudo o que essas pessoas tiveram de fazer para contribuir com a destruição da cidade’. [...] Conclusão bastante desesperada, em 9 de dezembro: ‘Por toda parte, nessa grande cidade, onde tudo está sempre em movimento, embora tudo tenha tão pouco e tão provisoriamente evoluído, percebe-se a nova miséria alemã, ou seja, que nada está liquidado (*nichts erledigt*) ao passo que tudo já está quase deteriorado (*alles Kaputt*).’ (BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017: 31-2)

Curiosa intervenção do artista: sobrepor à esperança de um novo mundo, com o nazifascismo agora derrotado, exatamente as imagens do horror da guerra que findara. Brecht convida, nesse gesto, o espectador/leitor a suturar passado e presente, para que ele perceba a "nova miséria alemã", encoberta pela crença no progresso e pela confiança na pretensa erradicação do mal.

As imagens do *Kriegsfibel* não se encerram em seu valor documental, então; desorganizadas pelas epigramas, elas exigem ser lidas pelo espectador desde o seu presente ameaçado; e lê-las não significava traduzir um significado acabado, mas fazê-las *arder ao tocar o real*⁷. É através da montagem – entre diferentes imagens, entre imagem e palavra, entre o tempo das imagens e o presente do espectador – que se produziria um clarão capaz de alumiar a história em seus anacronismos e heterocronias. A legibilidade de uma imagem é menos a decifração de um significado que lhe seja intrínseco do que a produção de um choque temporal em que a verdade pode fulgurar como uma interpelação ao curso pretensamente natural das coisas.

Mas se em Brecht a montagem ainda é apenas um recurso narrativo, com Walter Benjamin ela será alçada a um sentido filosófico radical⁸. O que ela realiza é antes de tudo uma *anacronia*, pois desfaz a ligação entre passado e presente como momentos sucessivos numa linha cronológica e a recoloca como espaço prenhe de tensões difusas e contraditórias cuja força se acumula até que imploda o *continuum* da história. É a *sutura* propriamente contemporânea – no tempo, com o tempo, contra o tempo, em prol de um tempo por vir – que Giorgio Agam-

⁷ A hipótese, de Didi-Huberman, é inspirada em uma colocação de Rainer Maria Rilke acerca da imagem poética: “Se arde, é que é verdadeira” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 208).

⁸ Essa é a percepção de Ernst Bloch, de acordo com Didi-Huberman (2017: 82).

ben enxergava na poesia de Osip Mandelstam: “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009: 61)

É no jogo da montagem, portanto, que as imagens em movimento serão colocadas para funcionar em prol da estetização da política ou da saída que Walter Benjamin vislumbrou no comunismo: a politização da arte. A montagem, então, tem um papel crucial nos arranjos entre estética e política: as imagens em movimento podem tanto servir à construção da iconografia mítica do líder fascista quanto “implodir os cárceres do real” (BENJAMIN, 2015: 29), o que é outro modo de dizer que as múltiplas virtualidades que a imagem tem a mostrar só se desvelam – sempre de modo precário, local, específico – no exercício de uma *política da imaginação*.

Uma categoria central nesta constelação benjaminiana é a de *imagem dialética*, que comparece insistentemente no trabalho das *Passagens*. Vejamos:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2018: 768)

Didi-Huberman (2013) sustenta que não se trata de sondar aquilo que na imagem é “legível”, como se fosse o caso de encontrar uma tradução inequívoca; a legibilidade benjaminiana é um *momento da imagem mesma*, que só nos aparece por seu movimento dialético – a relação entre o outrora e esse agora de cognoscibilidade. A imobilidade, aqui, é dada muito mais por essa tensão temporal do que pela ausência de movimento: retesada, a imagem exige do espectador o gesto que a fará explodir, iluminando a história em seu risco e inacabamento.

Teremos desaprendido a ver, soterrados pela especulação frenética de vídeos virais e clichês imagéticos?

Há 175 anos, quando Karl Marx e Friedrich Engels talvez ainda discutissem a formulação mais impactante para a frase que abriria seu célebre manifesto, um espectro já rondava as Américas: o espectro do Haiti. Naquela pequena ilha caribenha colonizada pela França, a revolta de negros escravizados mostrara que a liberdade, a igualdade e a fraternidade entoadas pelos iluministas europeus só poderiam se realizar plenamente quando a escravidão fosse abolida. Liderados por Toussaint L'Ouverture, os “jacobinos negros”⁹ fizeram do Haiti o primeiro país independente da América Latina e do Caribe e a primeira república fundada e governada por pessoas negras.

⁹ Os *jacobinos negros* é o nome do livro publicado por C. L. R. James em 1938 a respeito da Revolução Haitiana.

Os ventos daquela insurreição, que se apropriara das formulações pretensamente universais dos senhores para dirigi-las, radicalizadas, contra eles próprios, se alastraram pelo Atlântico: nos Estados Unidos, o presidente Thomas Jefferson negou-se a reconhecer a independência do Haiti; no Rio de Janeiro, temendo um levante similar, a corte portuguesa fundou a Guarda Real de Polícia, cujo brasão - duas armas ao centro, ladeadas por um pé de café e um pé de cana de açúcar¹⁰ - não deixava dúvidas quanto à missão de proteger a classe senhorial; e estudos recentes¹¹ sustentam que a dialética do senhor e do escravo teria sido formulada por Hegel a partir do que ele observava a respeito da Revolução Haitiana nos jornais e revistas.

E como se em retaliação cósmica pela coragem de desafiar a ontologia racial moderna e realizar radicalmente o salto para fora da grande noite, uma série de intempéries se abateria sobre o Haiti nos séculos seguintes: ocupações militares estrangeiras, terremotos, golpes de Estado, ditadores sanguinários, guerras civis. A eterna promessa da liberdade, a lembrança insistente do horror, o espectro do Haiti.

Talvez seja essa condição dúbia e espectral, flexionada pungentemente na canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil - o Haiti, "um batuque com a pureza de meninos uniformizados da escola secundária em dia de parada / e a grandeza épica de um povo em formação nos atrai, nos deslumbra e estimula", o Haiti, "a fila de soldados quase todos pretos, dando porrada na nuca de malandros pretos, de ladrões mulatos" - a linha mestra de *O que há em ti*, filme lançado em 2020. Hábil artífice da montagem e do *found footage*¹², Carlos Adriano parte de uma cena quase banal, gravada de diferentes ângulos por alguns *smartphones*, condenada ao esquecimento em meio aos milhões de *tweets* e *stories* das redes sociais, não fosse o vaticínio desassombrado de seu protagonista: "Bolsonaro, acabou".

Na noite de 16 de março de 2020 - cinco dias depois de a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarar oficialmente a pandemia de COVID-19 -, o então presidente da República parou, como de costume, para atender os apoiadores que se aglomeravam no cercadinho do Palácio da Alvorada¹³. Cercado de seguranças, apupos e bênçãos, ele vai direto ao ponto: "Alguma pergunta aí, pessoal?", e ouvimos uma voz com sotaque carregado responder afirmativamente. Bolsonaro aparenta cansaço ou enfado, e não parece dar atenção aos gritos de "mito!, mito!", chegando mesmo a fazer um gesto para interrompê-los. O homem com sotaque começa a falar e é difícil entender o que ele diz. "Mas qual é a tua nacionalidade?", diz Bolsonaro. "Eu venho do Haiti, eu sou brasileiro".

Adriano desdobra e multiplica esta afirmação já na abertura do filme, pontuado do início ao fim pelos acordes, versos e ritmo sincopado da canção de Caetano e Gil. A tela se divide em quadros de tamanhos distintos e vemos imagens em preto e branco do Haitiano - como ele ficará conhecido a partir do episódio - em filmagem angulada por trás, sem jamais divisar com clareza seu rosto; *closes* do gestual que ele imprime enquanto fala, das mãos impacientes e constrangidas de Bolsonaro, em repetições que alteram a composição da imagem a cada vez, granulada, positiva, negativa, superexposta, enquanto ele repete, "Eu venho do Haiti,

¹⁰ A Guarda Real de Polícia foi a precursora da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. O brasão descrito é o mesmo até hoje.

¹¹ É o caso de *Hegel e o Haiti*, de Susan Buck-Morss, publicado no Brasil em 2017, pela n-1 edições.

¹² Não há uma tradução pacificada do termo para português. O *found footage* é um procedimento e/ou gênero cinematográfico cujo princípio reside na apropriação, edição e alteração de imagens alheias.

¹³ Ao longo de todo seu mandato presidencial, Jair Bolsonaro recebeu apoiadores na estrutura metálica em frente ao Alvorada. Os encontros, transmitidos via internet pelos canais do presidente e pelos perfis de seus eleitores, frequentemente produziam momentos de constrangimento e viralizavam facilmente na internet. O caso em questão atingiu a primeira colocação dos assuntos mais comentados do *Twitter*.

eu sou brasileiro”. O que pode querer nos dizer essa frase, que efetua em uma estranha contração o refrão da música, “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui?”

Corpos ensanguentados pelas vielas de *Cité Soleil*, maior favela da capital haitiana, vitimados por duas chacinas, em julho de 2005 e dezembro de 2006, perpetradas pela MINUSTAH¹⁴. Imagens caseiras e agonizantes de civis assassinados e feridos, o custo impagável da dita "pacificação", evocando a familiaridade com as nossas favelas, com as nossas próprias cruzadas em nome da paz. O gesto de fazer retornar imagens do passado para restituí-las, na montagem, em outras políticas da imaginação, parece ser o ato ético de Carlos Adriano em *O que Há em Ti*. Filmagens com seu som original, justapostas e entrecortadas ao *beat* picotado da música dos compositores baianos, retornam como um fantasma soterrado de um país inacabado; é aqui, não é aqui.

Imagens antigas, em preto e branco, de haitianos sorridentes e despreocupados; dançando e tocando em imagens coloridas caseiras que registram as manifestações festivas pelo retorno do presidente Jean-Bertrand Aristide - primeiro presidente democraticamente eleito pelo Haiti, deposto em 2004 -, manifesto contra a infinita ocupação militar estrangeira.¹⁵ Num jogo espectral, imagens de arquivo sobrevivem no filme para transitarem dialeticamente entre a denúncia da barbárie e o anúncio da alegria redentora. Carlos Adriano reacende a dor e a luta do Haiti para extrair, pela montagem, outros sentidos, outras imagens, como uma criança mexe em brasas meio adormecidas para reavivar sua chama. Enquanto ouvimos a voz do Haitiano, “Você não é presidente mais. Bolsonaro, acabou!”, vemos uma imagem antiga em *close-up*: um homem negro com uma lua branca perfeitamente pintada perto de seu ombro lança um sorriso sutil, talvez de escárnio, e interroga a passividade do espectador. Ao juntar uma série de fragmentos sobre a história da Revolução Haitiana - representações iconográficas da figura de Toussaint L’Ouverture; a leitura, em 2015, de um poema de 1998 em sua homenagem; a promessa firmada em 1934 por Paul Robeson e Sergei Eisenstein, jamais concretizada, de filmar “O Cônsul Negro”, sobre a história de L’Ouverture -, Adriano dá contornos à massa informe da memória e da indignação para friccionar estilhaços que cortam a violenta história que liga o presente e o passado de dois países coloniais.

Os letreiros finais do curta-metragem sentenciam e esgarçam o que acabamos de testemunhar: à época das chacinas, a MINUSTAH era comandada pelos generais Augusto Heleno Ribeiro, em 2005, e José Elito Siqueira Carvalho em 2006; o primeiro, difícil esquecer, ocupou o cargo de ministro-chefe do Gabinete de Segurança Institucional no mandato do governo Bolsonaro. Somos então apresentados aos nomes de outros onze militares que participaram da ocupação no Haiti e do governo Bolsonaro, e a uma versão do episódio que dispara o filme de Adriano: o Haitiano - que, até onde se sabe, jamais foi identificado - teve a mãe assassinada no massacre de 2005, e teria ido a Brasília entregar uma carta para o general Heleno. Os letreiros confirmam ainda aquela intuição deixada pelas ima-

¹⁴ A MINUSTAH - Missão das Nações Unidas para a Estabilização no Haiti - foi uma missão criada pelo Conselho de Segurança da ONU. Inicialmente concebida para durar seis meses, a missão ficou no Haiti de 2004 a 2017, e teve seu braço militar comandado pelo Exército Brasileiro por 13 anos.

¹⁵ A segunda chacina da *Cité de Soleil* ocorreu uma semana depois desta manifestação, no que se pode supor que foi uma retaliação. Através da montagem, no entanto, Adriano situa a celebração *depois* das chacinas, como se na festa restasse o germen de uma desforra ativa contra a barbárie colonial.

gens das vielas haitianas ensanguentadas: o general Heleno admitiu aplicar “regras de engajamento” usadas no Haiti a possíveis ações militares nas favelas brasileiras.

Como enfrentar, *com as imagens*, a imagética fascista? O que fazer diante de imagens de guerra na guerra das imagens, diante da tempestade do progresso? Walter Benjamin pressentia que na origem da estetização da política encontraríamos a alienação sensorial, manejada pelo fascismo através das imagens míticas proporcionadas pelo cinema. Tal alienação sobreviveria ao fascismo, assim como o gozo diante do mito, mesmo que ao custo de nosso próprio aniquilamento. Benjamin exigia desta arte uma tarefa crítica: “*desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as*” (BUCK-MORSS, 2015: 174, grifos da autora).

Uma câmera, parada, mostra entre os grãos da imagem em preto e branco uma mulher negra caminhando em movimento sutilmente dançante, carregando um cesto sobre a cabeça. Ela se desloca em direção ao espectador, e vislumbramos apenas o branco do seu sorriso, justo quando ela está prestes a sair do quadro. Ato contínuo, o rosto em *close-up* de uma mulher idosa, também negra, também carregando algo sobre a cabeça - será a mesma? -, virando o rosto para trás, em direção à câmera; em seguida o frame de um vídeo feito por *smartphone*, na proporção vertical, mostrando a parte de trás da cabeça daquele que sentenciou: “Bolsonaro, acabou”; jamais pudemos ver o seu rosto, mas ele se multiplicou na dor, na cólera, na alegria, na malícia e no atrevimento de homens e mulheres que, seguindo os conselhos de um velho feiticeiro, sempre souberam que “o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, 1985: 215).

Uma fotografia jornalística, imagens virais, a vertigem das imagens de guerra, a guerra das imagens: o olhar que, evocado desde um passado laborioso, interpela o espectador; o rosto anônimo e impessoal que projeta, no presente, os anseios de uma história interrompida. O filme acabou, mas as imagens ainda queimam no encanto de um país que há de chegar.

Recebido em 23 de junho de 2023.

Aceito em 30 de novembro de 2023.

Referências

- AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo?" In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. pp. 55-73.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: CAPISTRANO, T. (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. pp. 9-40.
- BENJAMIN, W. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras Escolhidas. v. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 197-221.
- BUCK-MORSS, S. "Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte*, de Walter Benjamin". In: CAPISTRANO, T. (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. pp. 155-204.
- CATARINA, C. Sobre dominar e ser dominado. *Revista Contemporânea*, 2 (2): 82-86, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, 2 (4): 204-219, 2012.
- HANSEN, M. "Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia". In: CAPISTRANO, T. (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. pp. 205-255
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- STEYERL, Hito. *Vamos falar de fascismo*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- XAVIER, I. "Prefácio". In: SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp.11-18.

Referências cinematográficas

- O QUE HÁ EM TI*. Direção: Carlos Adriano. Roteiro: Carlos Adriano. P&B / Color, 16 min, 29seg., Brasil, 2020.
- TRIUNFO DA VONTADE*. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. P&B, 110 min., Alemanha, 1935.