
Cinema Radical: O Audiovisual em Contextos de Disputas e a Crise Como Prática Fílmica¹

Gabriela Machado Ramos de ALMEIDA²
Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), Porto Alegre, RS

RESUMO

Esse artigo apresenta uma discussão de caráter teórico-especulativo em torno da noção de cinema radical. Tratado aqui como conceito ainda em formulação, o cinema radical diz respeito a práticas audiovisuais contra-hegemônicas marcadas por características como produção coletiva/cooperativada de baixo orçamento e abordagem de questões macro e micropolíticas a partir de um conhecimento situado e de saberes gerados em contextos minoritários. O trabalho afirma o cinema radical como prática contingente, experiencial e relacional e discute seus limites e possibilidades enquanto produção de dissenso, política da imagem (RANCIÈRE, 1996, 2009, 2012, 2014) e desobediência epistêmica (STEYERL, 2010).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema radical; Estética e Política; Política da imagem.

Introdução

Esse artigo se debruça sobre a ideia de “cinema radical”, ainda não testada enquanto conceito, porém suficiente, até o momento, para apontar para uma produção audiovisual baseada em práticas contra-hegemônicas de realização, circulação e consumo de imagens em movimento que conjugam as seguintes premissas: 1) baixo orçamento e produção coletiva/cooperativada em vídeo de alta ou de baixa definição; 2) invenção estético-formal; 3) abordagem de questões macro e micropolíticas a partir de um conhecimento situado, de experiências contingentes de sujeitos inscritos em grupos minoritários; 4) tendência à produção de narrativas de não-ficção ou de ficção

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Faculdade de Comunicação Social do Centro Universitário Ritter dos Reis (FACS - UniRitter), onde coordena o curso de Jornalismo. Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

com apelo realista; 5) exibição em plataformas de veiculação de vídeos na internet e em redes sociais, bem como em festivais de cinema não-comercial e 6) o questionamento da televisão e do cinema enquanto mídias hegemônicas que não são mais os únicos ambientes de escoamento da produção audiovisual, mas que seguem reificando imaginários e (re)produzindo os enquadramentos dominantes aceitos socialmente.

O conjunto de obras às quais me refiro aqui como cinema radical³ pode ser observada, por exemplo, a partir do conjunto de agentes reunidos na rede internacional Radical Film Network (RFN), criada em 2013 e formada atualmente por 139 coletivos de realização audiovisual, coletivos de militância social, produtoras de vídeo e festivais de cinema independente de 24 países e quatro continentes, além de pessoas físicas que são artistas e pesquisadores(as) interessados em práticas culturais transnacionais calcadas na interseção entre disputas políticas, inovação estética e uma ética baseada no compromisso de produzir obras audiovisuais engajadas: a crise como uma espécie de prática fílmica⁴, como o espaço-problema onde o cinema radical surge e/ou atua.

Uma mirada nos nomes dos agentes que compõem a RFN, disponível no site oficial da rede⁵, permite inferir os interesses e práticas de sujeitos e grupos que se identificam com a noção de “cinema radical”. Aparecem de forma recorrente os seguintes conceitos/ideias: capitalismo; trabalho; guerrilha; feminismo; anarquismo; levante/motim; subversão; insurreição; revolução; cinema alternativo e cinema pobre, bem como, em menor escala, menções à questão étnico-racial e às sexualidades não-normativas, quando os grupos têm em seus nomes termos como “negro” e “LGBT”⁶.

³ Utilizo aqui a expressão “cinema radical”, ao invés de “audiovisual radical” ou “vídeo radical” - que seriam mais abrangentes e possivelmente mais precisas para descrever o fenômeno abordado - em respeito à denominação usada pela rede Radical Film Network para se referir ao tipo de materiais que reúne. A sua manutenção será avaliada em momento posterior da pesquisa, uma vez que não é uma preocupação manter uma filiação ao campo institucionalizado do cinema.

⁴ Essa ideia apareceu de forma central no evento *What is radical film?*, do qual participei entre os dias 2 e 5 de maio em Berlim, na Alemanha, e que reuniu cerca de 120 participantes que integram a rede, entre pesquisadores, realizadores e integrantes de coletivos de mais de 20 países. Como recorrência ao longo do congresso, a constatação de que a crise se impõe como o principal dado do nosso tempo em todo o mundo, porém com efeitos mais graves no sul global e nas periferias do capitalismo, e há de se pensar nos modos de produzir imagens que deem conta desse cenário com algum potência além da denúncia.

⁵ www.radicalfilmnetwork.com/. Lista disponível no link “Directory” (Acesso em 27 de maio de 2019).

⁶ O que não significa, no entanto, que essas questões estejam ausentes nas demais grandes categorias temáticas.

Ainda que “radical” seja muitas vezes uma qualidade atribuída por terceiros a determinadas (im)posturas, em geral de forma pejorativa, o termo aparece associado aqui ao entendimento de que, no capitalismo cognitivo - ou no semiocapitalismo (BERARDI, 2016), o político também diz respeito àquilo que pode ser visto, sentido e sensorializado (MCLAGAN e MCKEE, 2012, tradução nossa).

Este é o primeiro artigo gerado no contexto de um projeto de pesquisa que teve início em 2019, com desdobramentos previstos para os próximos anos, envolvendo um mapeamento da produção ora denominada de “cinema radical” e a proposta de produção de uma cartografia que permita mapear seus agentes; entender suas condições de produção, circulação e consumo; identificar recorrências e particularidades estético-narrativas; compreender os meios pelos quais a produção do cinema radical funciona como articuladora de poéticas e agenciamentos que colocam em cena questões de alteridade e diferença ao priorizar as dimensões micropolíticas e experienciais como temática, e chegar, por fim, à instituição da noção de cinema radical como conceito.

O trabalho de investimento teórico feito até o momento no âmbito da pesquisa não permitiu localizar estudos que adotem a noção de “cinema radical” como categoria, conceito ou mesmo como chave de leitura para um determinado conjunto de obras audiovisuais, bem como investigações que procurem zonas de contato entre cinemas radicais de diferentes locais, numa perspectiva transnacional que permita, por exemplo, uma análise comparativa entre produções brasileiras e de outros lugares.

Apresento aqui, então, uma discussão de caráter teórico-especulativo em torno da ideia de cinema radical fundamentada prioritariamente nos conceitos de partilha do sensível, dissenso e política da imagem, conforme formulados por Jacques Rancière (1996, 2009, 2012, 2014).

Cinema radical como política da imagem

Para Rancière, a tentativa de fazer as imagens falarem sobre política não constitui, em si mesma, uma política da imagem, sendo a política entendida como a possibilidade de produção de dissenso, uma vez que diz respeito aos modos de partilha

do sensível⁷ e de constituição de um comum, à “intervenção possível sobre o visível e o enunciável” (RANCIÈRE, 2014, p. 116). Em suas teses sobre a política, o autor propõe que:

O trabalho essencial da política é a configuração do seu próprio espaço. Este trabalho consiste em dar a ver o mundo dos seus sujeitos e das suas operações. *A essência da política é a manifestação de um dissenso, como presença de dois mundos em um só.* (RANCIÈRE, 2014, p. 147, grifo nosso).

O pensamento de Rancière é bastante baseado na relação entre política e polícia, sendo a polícia aquilo que “abrange a configuração de uma comunidade política saturada, um corpo coletivo com seus lugares e funções alocados de acordo com competências específicas de grupos e indivíduos, sem espaço para excessos” (MARQUES, 2013, p. 128). Ainda que opostas em seus princípios, política e polícia em Rancière são indissociáveis na medida em que não existe política fora da polícia. O que ocorre é que a polícia impõe uma lógica de invisibilidade e concordância (consenso), enquanto a política seria “responsável por perturbar a forma policial de partilha do sensível” (MARQUES, 2013, p. 130), ou seja, de produzir dissenso.

A manifestação do dissenso é, assim, a própria ação política, entendida não como o oposto do consenso no sentido ordinário de “concordância”, mas sim à possibilidade de irrupção de discursos, narrativas, gestos e ações que permitem àqueles sujeitos que em geral não participam da partilha do sensível tomar parte no comum. O consenso é uma forma de violência na medida em que dilui a política e pressupõe uma “objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir” (RANCIÈRE, 1996, p. 357).

Além disso, por ter se tornado princípio da democracia liberal e sinônimo de racionalidade política, o consenso “suprime todo cômputo dos não-contados, toda parte dos sem-parte. Ao mesmo tempo, pretende transformar todo litígio político num simples problema colocado à comunidade e aos que a conduzem.” (RANCIÈRE,

⁷ A partilha do sensível, como partilha do mundo e da gente, “é a forma como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a repartição de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2014, p. 146). O fundamental, para Rancière é o modo como os sujeitos tomam parte nessa partilha. Ver, do mesmo autor, *A partilha do sensível* (2009) e *Nas margens do político* (2014).

1996, p. 379). O consenso não permite fuga ou fissura e é tão mais violento na medida em que interdita reações a si, já que, quando emerge sob o verniz de voz da maioria, passa a ser difícil questioná-lo.

A ideia de cinema radical vem sendo pensada em diálogo com Rancière diante da hipótese de que há um determinado conjunto de obras audiovisuais agrupadas sob essa denominação que parecem capazes de produzir dissenso e assim instituir uma política da imagem; de perturbar uma partilha do sensível hegemônica baseada no consenso; de produzir rupturas e reconfigurações nos modos como as partes e ausências de partes se definem e, portanto, de acionar outros modos de subjetivação:

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar um ruído, faz ouvir um discurso o que só era ouvido como ruído. (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

As imagens são políticas, assim, na medida em que “podem devolver o dissenso e a ruptura a paisagens hegemônicas, de concordância geral e assujeitamento” (MARQUES, 2014, p. 66). Quando considera que a política não está fora das imagens, Rancière quer dizer que não se deve considerar a imagem “apenas um gatilho para que se encontre a política em outro lugar” (MARQUES, 2014, p. 67).

A constituição de uma política da imagem, então, não passa pela adoção de uma perspectiva prescritiva, como se uma imagem precisasse ser dotada de uma dimensão pedagógica orientada no sentido da denúncia, do choque, do horror, da indignação, algo a que o autor se refere como “lição de moral da representação”, pois não é possível pressupor “um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

A possibilidade de uma política da imagem se funda, assim, num paradoxo: se vigorou, durante muito tempo, uma crença na relação entre representação e consciência da realidade, passou-se depois à descrença total, baseada na ideia de que a difusão de imagens consideradas intoleráveis⁸ (de extermínio, violência e massacres

⁸ Discussão que remete, por sua vez, ao debate iniciado por Claude Lanzmann com o documentário *Shoah*, em que o cineasta se recusa a mostrar imagens de pessoas mortas em campos de concentração (amplamente difundidas a partir

humanitários, por exemplo), nos mais diversos circuitos midiáticos, acabava causando uma anestesia e uma suspeita absolutas sobre toda e qualquer imagem.

Segundo Rancière, é provável que esse ceticismo tenha origem no que foi anteriormente um excesso de fé na existência de relações de causa e efeito entre representação, saber e ação. Para o autor, no entanto, há algo que está além da crítica à “banalização” produzida pela circulação massiva de imagens de sofrimento extremo:

O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca. (RANCIÈRE, 2012, p. 96)

Talvez seja mais prudente e produtivo, então, considerar que as imagens não fornecem em si mesmas armas de combate, mas “contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 100).

E embora seja muito fértil para pensar a noção de cinema radical, a perspectiva do autor parece desconsiderar que imagens produzidas em contextos de urgência, especialmente nos casos de sujeitos marcados por vidas precárias (BUTLER, 2011), podem ser capazes de produzir dissenso ainda que, do ponto de vista estético-formal, sejam eventualmente “convencionais” ou excessivamente baseadas nos modelos didáticos-expositivos/pedagógicos aos quais Rancière parece atribuir certa pobreza. Trabalho aqui, então, com a noção de política da imagem em Rancière considerando importante sua crítica a um denunciamento esvaziado através da imagem, mas abrindo também a pesquisa à possibilidade de encontro com imagens que guardam alguma potência política ainda que, eventualmente, o façam por meio da denúncia.

do pós-guerra) para abordar o Holocausto, baseando-se exclusivamente na palavra e no testemunho, e que é retomada posteriormente por Georges Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo* (2012).

Cinema radical como prática contingente, experiencial e relacional

Considera-se, aqui, que uma arte política não existe como modelo e que a noção de “radical” deve ser colocada necessariamente em perspectiva, pois a radicalidade é sempre circunstancial, especialmente quando se compreende, para além dos filmes enquanto produtos acabados, seus contextos de produção e circulação. Ainda que os avanços tecnológicos tenham proporcionado o barateamento dos equipamentos de produção de imagens e o surgimento de plataformas de autopublicação na internet, as hierarquias do mundo histórico ligadas às condições de classe, raça, gênero e sexualidade se mantêm no campo do audiovisual e demandam que a ideia de radicalidade seja considerada de forma situada e experiencial, referindo-se a lugares, momentos, sujeitos e condições de produção e circulação que guardam certas especificidades.

A título de exemplo, e para dar um pouco mais de materialidade empírica à discussão, é possível citar os filmes cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho: considerando-se que o cinema brasileiro ocupa lugar periférico no cinema mundial⁹ e depende sobremaneira de instâncias de reconhecimento e consagração estrangeiras para garantir alguma visibilidade e distribuição (especialmente festivais como Cannes e Berlim), a obra de Kleber Mendonça pode ser considerada radical na medida em que possui uma dimensão temática claramente política, alguma invenção estética e a capacidade de provocar estranhamentos.

No entanto, trata-se de um cineasta com algum capital simbólico acumulado e garantias de financiamento e distribuição, inclusive internacionais, que são inacessíveis à maioria dos realizadores brasileiros, o que o colocaria em posição hegemônica no contexto da produção nacional: seu filme *Aquarius*, de 2016, tem co-produção francesa (através da SBS Productions) e brasileira, com participação da Globo Filmes e da Videofilmes, e concorreu à Palma de Ouro em Cannes. Sua obra mais recente, *Bacurau* (2019), também uma co-produção com a França, ganhou o Prêmio do Júri no mesmo festival. Ambos os filmes levantam questões sobre a

⁹ Que assim se denomina mas, como se sabe, diz respeito prioritariamente à produção estadonunidense e europeia.

situação sócio-política brasileira no momento – um de forma mais realista (*Aquarius*) e outro mais alegórica (*Bacurau*).

Em um exercício associativo bem livre, é possível mencionar como contraponto o curta-metragem *Kbela*¹⁰, produzido em 2015 em condições bastante distintas pela então estudante de Comunicação Yasmin Thayná, da Baixada Fluminense, e viabilizado por meio de um *crowdfunding* que arrecadou cerca de cinco mil reais. O filme de 22 minutos aborda de modo visualmente bastante rico o racismo vivido por mulheres negras e a virada subjetiva produzida pela assunção dos cabelos crespos.

Ainda como fruto de um investimento de caráter cartográfico (ROSÁRIO, 2008, 2016 e 2018) que tem sido feito para mapear experiências de cinema radical, também a título de exemplo temos a produção do grupo Fajr Falestine Film Collective, integrante da rede Radical Film Network, que reúne artistas interessados em criar obras audiovisuais experimentais e não necessariamente calcadas em uma estética realista que busque denunciar as condições e dificuldades cotidianas da população palestina no Oriente Médio.

Radical ao se dispor a escapar de uma “obrigação do autêntico” que repetidamente tenta condicionar a produção simbólica oriunda de contextos subalternizados à repetição de representações que respondam a certas projeções (como é o caso de certo “cinema de periferia” no Brasil ou das narrativas de vida rural e pobreza que se costuma esperar dos cinemas produzidos em África), o Fajr Falestine Film Collective lançou em 2016 o filme *Mars in Sunrise*, dirigido pela realizadora Jessica Habie. A cineasta trabalha a partir de relatos da experiência de prisão de um artista palestino e busca expandir as possibilidades visuais do filme com o investimento na criação de uma atmosfera de alucinação visual e sonora¹¹.

Os dois últimos exemplos citados permitem compreender de forma mais clara a dimensão contingente, situada e experiencial do cinema radical. A menção a três obras com escalas e propostas estético-narrativas totalmente distintas é reforçar a necessidade de situar o radical como um lugar ambíguo e necessariamente relacional

¹⁰ Disponível na íntegra no link: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE> (Acesso em 3 de junho de 2019).

¹¹ Disponível na íntegra no link: <https://www.youtube.com/watch?v=28fgxaCVaPE> (Acesso em 04 de junho de 2019).

que considere os ambientes de produção, circulação e consumo dos filmes, bem como sua relação com as alteridades: embora sejam em sua maioria periféricas, vivências e demandas de sujeitos do sul global são distintas entre si e bastante diferentes também daqueles que vivem em situação de contingência em contextos hegemônicos (na Europa, por exemplo, onde a Radical Film Network foi criada).

Não por acaso, muitos dos coletivos integrantes da rede são formados por imigrantes oriundos de países do sul global que atualmente vivem na Europa e exercem militância também a partir desse lugar de diferença e de deslocamento físico e afetivo. E mesmo que haja certa confluência temática, como os próprios termos que surgiram da observação dos nomes dos grupos membros da RFN permitiram perceber, o repertório de obras com as quais tive contato até o momento não sugere unidade.

O que emerge de um primeiro movimento exploratório realizado a partir de buscas nos acervos de alguns dos coletivos integrantes da RFN e de um conhecimento prévio de certa produção brasileira que tendo a associar à ideia de cinema radical é a constatação de que essa produção parece fazer mais sentido em circunstâncias de disputa, o que permitiria localizar essas obras em um contexto mais amplo não apenas de re-emergência de movimentos identitários com a popularização da internet em banda larga e as redes sociais (como a militância feminista, negra e LGBT), mas também como reação ao avanço de forças conservadoras em diversos locais do mundo, como os Estados Unidos, alguns países europeus e o Brasil.

Considerações ainda iniciais em busca de um conceito

Pensar a partir da ideia de cinema radical significa considerar um cinema situado nas bordas não apenas do capital mas também do próprio cinema enquanto instituição, que conversa com certa tradição do cinema político e com a experimentação formal que marcou determinados movimentos da história do cinema, como as Vanguardas, o Neorrealismo italiano ou a Nouvelle Vague, mas que está afastada desse cânone. Retomando Rancière em sua discussão sobre os paradoxos da arte política:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Discutir o cinema radical enquanto política da imagem implica compreender as possibilidades de fazer frente às formas hegemônicas de instituir modos de vida, de construir narrativas e de tentar fazê-las circular, de fissurar imaginários e rasurar o simbólico, mesmo com a consciência de que o cinema radical existe *no, por causa de e apesar* do capitalismo.

Se o semiocapitalismo é o “modo de produção predominante em uma sociedade na qual todo ato de transformação pode ser substituído pela informação e o processo de trabalho se realiza através da recombinação de signos” (BERARDI, 2016, p. 109, tradução nossa), a produção de signos se torna o principal ciclo de uma economia que é entendida também como uma semiótica, porque “a produção semiótica se torna a forma total do processo de valorização do capital” (BERARDI, 2016, p. 110, tradução nossa).

Hito Steyerl considera que, no atual estágio do capitalismo, a imagem é moeda e toda a produção de subjetividades passa pela sua produção e consumo. Suely Rolnik afirma, de forma análoga (porém sem se referir especificamente às imagens) que é da própria vida que o capital hoje se apropria:

[...] em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disto decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica -, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater. (ROLNIK, 2018, p. 32-33)

Pensar em cinema radical não é, portanto, atualizar a noção de cinema político tal como concebida pelo campo do cinema e por sua teoria, mas sim discutir a sua

constituição ao mesmo tempo como uma estética e uma ética – entendida aqui como ampliação das possibilidades de agir, à luz de Spinoza (2009). É também debater as possibilidades e os limites de uma política da imagem, nos termos de Jacques Rancière, que possa emergir de modo potente para desorganizar imaginários historicamente consolidados, disputá-los e colocá-los sob tensão.

Trata-se daquilo a que Hito Steyerl se refere como desobediência epistêmica, entendida como forma de resistência “a um poder/saber/arte – que reduzia populações inteiras a objetos de conhecimento, dominação e representação – não apenas através da luta social e da revolta, mas também através da inovação epistemológica e estética” (STEYERL, 2010, tradução nossa).

Referências

BERARDI, Franco. **Generación post-alfa: patologías e imaginários en el semicapitalismo**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2016.

BUTLER, Judith. **Vida precária**. Revista Contemporânea UFSCAR, v. 1, n. 1, Jan-Jun 2011, p. 13-33. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em 19 de maio de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência**. Revista Contracampo, v. 26, n. 1, abril de 2013, p. 126 – 145. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17494/11120>. Acesso em 19 de abril de 2019.

MARQUES, Angela. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728/15721>. Acesso em 25 de abril de 2019.

MCLAGAN, Meg, MCKEE, Yates (orgs.). **Sensible politics. The visual culture of nongovernmental activism**. Zone Books: New York, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. São Paulo: Lisboa, KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 357-382.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1, 2018.

ROSÁRIO, Nísia. **Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação**. In: MALDONADO, Alberto Efendy. BONIN, Jiani, ROSÁRIO, Nísia (orgs.). *Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

ROSÁRIO, NÍSIA. **Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos**. In: LOPES, Maria Immacolata, MOURA, Claudia (orgs.). *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

ROSÁRIO, NÍSIA, COCCA, Adriana. **A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação**. *Revista Comunicação e Inovação*, v. 19, n. 41, 2018. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5481/2551. Acesso em 04 de junho de 2019.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEYERL, Hito. **¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto**. Viena: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2010. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/#ref>.

STEYERL, Hito. **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

STEYERL, Hito **Em defesa da imagem ruim**. *Revista serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015, pp. 184-199.