



Café com canela e as dimensões políticas do cinema brasileiro recente: produção, representações e circulação

Café com canela and the
political dimensions of recent
Brazilian cinema: production,
representations and
circulation

Eduardo Paschoal de Sousa

Doutor pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Docente de graduação em Produção Audiovisual e Jornalismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT). E-mail: edups@alumni.usp.br.



Resumo

Este artigo tem por objetivo observar as dimensões políticas de *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017) a partir de sua produção, das representações que mobiliza e das interpretações que a obra adquire à medida que circula. É composto por um retrospecto do político no cinema brasileiro, considerando um direcionamento marcante, nas duas últimas décadas, para questões de gênero, raça e etnia, sexualidade e classe social. Em seguida, propõe uma reflexão acerca da reivindicação dos próprios agentes produtores por uma maior distribuição nas políticas públicas. Por fim, propõe um retorno à materialidade fílmica para retomar aspectos de sua narrativa e das imagens que constrói, especialmente em uma partilha da memória coletiva e na reivindicação de uma subjetividade.

Palavras-chave: cinema brasileiro, político, circulação, cultura audiovisual.

Abstract

This article aims to observe the political dimensions of *Café com canela* (Glenda Nicácio and Ary Rosa, 2017) from its production, the representations it mobilizes and the interpretations the movie acquires as it circulates. It is composed by a retrospect of the politics in Brazilian cinema, considering a sensitive direction, in the last two decades, towards discussions around gender, race and ethnicity, sexuality and social class. It also proposes a reflection on the demands of the producing agents themselves for fairer distribution in public policies. Finally, it proposes a return to filmic materiality to resume aspects of its narrative and the images it constructs, especially in a sharing of collective memory and the claim of a subjectivity.

Keywords: : Brazilian cinema, politics, circulation, audiovisual culture.



1 Introdução

Em uma das últimas sequências de *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), as duas personagens principais decidem fazer uma faxina na casa de uma delas e colocar em ordem o que ficou sob a poeira por muitos anos. Margarida, a mais velha, por volta dos 50 anos, foi professora de Violeta, naquele momento com mais ou menos 30. A cena marca a superação de um processo de luto vivenciado por Margarida após a morte repentina de seu filho, ainda criança.

Isolada do mundo, ela passa longos anos em sua casa, tentando reelaborar a perda e superar a dor, que se materializa em muitos momentos do longa-metragem sob a figura das paredes que encolhem, das raízes de plantas que brotam do chão e sufocam a personagem. O encontro meio ao acaso entre as duas passa a ser marcado por conversas sucessivas, no filme representadas por um botão de rosa dado à Margarida pela ex-aluna a cada vez que visita sua casa e passa um café para o longo diálogo.

Figura 1: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), por volta dos 85 minutos do longa-metragem. Fonte: elaboração da autoria, a partir de cópia digital da obra.



Dessa vez, decidida a tirar Margarida daquela situação de uma vez por todas, Violeta limpa a pequena televisão de tubo, reclama da poeira acumulada, e comenta sobre a enorme quantidade de tempo que as pessoas perdem em frente ao aparelho. Margarida explica que deve ser porque não há nada mais interessante, nem na própria vida, e que bom mesmo é o cinema. Sem causar surpresa na interlocutora, Violeta pergunta como é o cinema, que a professora diz ser tão mágico e que ela mesma nunca havia ido.

A longa resposta de Margarida é uma declaração de amor à tela grande, à sala escura, às histórias contadas pelos filmes que transformam o espectador. Para ela, um bom filme é aquele que mostra as limitações e angústias de todo mundo, que partilha o comum e que se deixa experimentar – e quer igualmente experimentar o seu público. A personagem conclui: “Quando o filme acaba, as luzes acendem, tudo fica diferente, vazio. Aquele que sentou na poltrona nunca mais vai levantar. E aquele que levanta, é novo, é outro. É isso. Cinema, pra mim, é isso” (CAFÉ com canela. Personagem de Margarida).



Esse trecho poderia ser compreendido como uma inserção cinéfila, em um filme que aborda o cotidiano e as histórias de vida de duas mulheres. No caso de *Café com canela*, ele não é apenas isso, mas ilustra, pela própria obra e por uma série de elementos fora dela, um certo estado do cinema brasileiro recente. De início, por meio da representação. As duas personagens principais do filme são mulheres negras, moradoras de uma pequena cidade na Bahia. A localidade é amplamente retratada na obra, quase como mais uma personagem da narrativa, que se acumula ao lado de um médico, também negro, que perde seu companheiro no meio da trama; ou uma amiga do grupo, que narra suas aventuras amorosas em um churrasco no quintal da casa de Violeta.

Há um conjunto de personagens que direcionam a obra para o registro de um cotidiano, para a representação da intimidade de figuras comuns, com suas questões, seus dramas pessoais e suas memórias. Se considerarmos a forma com que homens e mulheres negros foram narrados e representados ao longo de toda cultura audiovisual brasileira, podemos observar que essa não é a maneira hegemônica de retratá-los.

Do ponto de vista da produção do filme, Glenda Nicácio, que dirige a obra ao lado de Ary Rosa, rompeu um hiato de mais de 30 anos na direção de um longa-metragem de ficção. A primeira e última vez que uma cineasta negra havia realizado um filme ficcional foi em 1984, com Adélia Sampaio¹ e o filme *Amor maldito*. *Café com canela* foi financiado por meio de editais indiretos de fomento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em parceria com o Governo do Estado da Bahia, via Secretaria de Cultura, em edital especial para produções do interior do estado.

Todo rodado em Cachoeira², o longa contou com a participação³ de mais de 200 moradores locais, do próprio município e da região. Foi a primeira experiência de produção da empresa Rosza Filmes, fundada pelos diretores em 2010. A decisão de rodar um filme em conjunto começou quando os realizadores (oriundos de Minas Gerais) se conheceram no curso de Cinema e Audiovisual⁴ da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, instituição pública de ensino superior fundada em 2005 e inaugurada no ano seguinte pelo então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva. Os

¹ A diretora Adélia Sampaio iniciou sua carreira na Difilm, mesma distribuidora de cineastas ligados ao movimento do Cinema Novo no Brasil, como Glauber Rocha. Nos anos de 1970, fundou sua própria empresa e foi responsável pela produção, roteiro ou direção de mais de 70 filmes, entre eles *Amor maldito* (1984), considerado o primeiro filme lésbico do cinema nacional. Os dados sobre a realizadora foram encontrados na pesquisa de Ceiza Ferreira e Edileuza Penha de Souza (2017).

² Localizada na região do Recôncavo Baiano, a 120 quilômetros da capital, Salvador, a cidade de Cachoeira é considerada uma das que tem a maior população negra do país, com pouco mais de 33 mil habitantes. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 40,65% das pessoas no município se autodeclararam “pretas”, em 2019. No estado da Bahia, esse índice foi de 22,9%. Ao considerar aqueles autodeclarados pretos e pardos, o total, em Cachoeira, chega a 87% das pessoas.

³ A trilha sonora original foi composta por Mateus Aleluia, nascido em Cachoeira e um dos integrantes do conjunto Os Tincoãs, banda formada na Bahia nas décadas de 1960 e 1970, com grande projeção na música popular brasileira.

⁴ A graduação em Cinema e Audiovisual da UFRB foi iniciada no segundo semestre de 2008, com turmas regulares, desde então. Além desse curso superior, o campus de Cachoeira reúne graduações e pós-graduações do Centro de Artes, Humanidades e Letras.

demais campi foram todos estabelecidos na região, nas cidades de Cruz das Almas, Feira de Santana, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus e Valença.

A criação de uma universidade pública e, em específico, de um curso superior em cinema e audiovisual, alterou aos poucos o cenário local. Além da dupla de cineastas, há outros agentes produtores que se formaram pela UFRB e conseguiram projeção nacional e internacional com seus filmes, como a realizadora Larissa Fulana de Tal⁵, uma das fundadoras do Tela Preta, coletivo audiovisual para produzir, promover e dar visibilidade aos filmes de realizadoras e realizadores negros.

Também na UFRB, e por meio de Edital Setorial do Audiovisual, do Fundo de Cultura da Secretaria de Cultura da Bahia, foi criado, em 2010, o CachoeiraDOC, consolidado ao longo dos anos como um importante festival nacional de documentários para novos realizadores. Em 2020, o evento chegou a sua nona edição, dessa vez on-line, representando um fórum de discussão e difusão para o cinema produzido no país, em especial do gênero documentário.

A distribuição do filme também demonstra novos arranjos na cadeia audiovisual. Para contornar um problema recorrente nas produções do cinema brasileiro, o de levar o filme até às salas de exibição, três amigos de Salvador/BA abriram uma distribuidora, a Arco Audiovisual, que se encarregou de distribuir *Café com canela* até às salas de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador e outras capitais, incluindo as regiões norte e nordeste. A empresa, iniciada especificamente para a distribuição do longa de Glenda Nicácio e Ary Rosa, passou a se dedicar à difusão de outras obras audiovisuais produzidas no norte e no nordeste do país.

Esse breve contexto de produção e circulação em torno do filme de Cachoeira nos mostra alguns traços do audiovisual brasileiro dos últimos anos. Há uma mudança na temática e na representação dos filmes, mas isso também ocorre na produção, com a inserção de novos agentes e de locais que não eram, tradicionalmente, polos do audiovisual nacional. Além disso, temos de considerar que os programas de fomento estatais, especialmente aqueles do Fundo Setorial do Audiovisual, permitiram a realização de obras que tardariam a ser produzidas de outras formas. Da mesma maneira, geraram uma maior diversidade de espaços de discussão e circulação, em especial por meio dos festivais de cinema, para filmes de novos cineastas e com temáticas mais alargadas que as consideradas nos festivais tradicionais.

Há, ainda, uma série de mudanças no tecido social, político, econômico e cultural, que alteraram a sociedade brasileira. Podemos citar o aumento do consumo de bens simbólicos e outras medidas, como a ampliação dos cursos superiores públicos. Eles começaram a ser distribuídos por regiões do país que não tinham universidades federais, complementados com a criação de cotas

⁵ Larissa Fulana de Tal é o nome artístico da diretora Larissa Santos de Andrade, nascida em 1990 em Salvador (BA). Seu segundo curta-metragem, *Cinzas* (2015), foi exibido em inúmeros festivais no Brasil e no exterior. Em 2019, ela participou da mostra *Ordinarily and Black*, no Festival Internacional do Filme de Roterdã, ao lado de outras diretoras e diretores negros que se destacam na produção nacional.



específicas para alunos de escolas públicas e étnicas e raciais, que permitiram uma ampliação dos estudantes de ensino superior, inclusive no caso do audiovisual. Além disso, a recepção crítica e a circulação desse filme e de outras obras do período se inserem em um contexto de grande movimentação do debate público, em mudanças sociais que se acumularam nas últimas décadas.

Considerando essas múltiplas perspectivas das alterações no audiovisual nos últimos anos, este artigo tem como objetivo analisar a dimensão política do cinema, como uma recorrência histórica no Brasil, e que se tornou mais intensa nos últimos anos, em especial a partir de 2010, quando um maior número de obras passou a ser apoiada pelo FSA e as produções audiovisuais foram espalhadas por todo território nacional. Iniciaremos esse percurso com uma análise histórica do político no cinema brasileiro, com um direcionamento marcante, nas duas últimas décadas, para questões de gênero, raça e etnia, sexualidade e classe social. Depois disso, refletiremos acerca de uma reivindicação dos próprios agentes produtores por uma maior distribuição nos editais de fomento e nas políticas públicas, especialmente no que diz respeito ao gênero e à raça e etnia. Por fim, retomaremos em específico o filme *Café com canela* para compreender a recorrência do político também na circulação das obras.

2 O político como temática no cinema brasileiro

Ao observar o conjunto de obras produzidas pelo cinema brasileiro nos últimos anos, em especial de 2012 a 2018, é possível notar a recorrência de narrativas que tematizam o político⁶, seja em sua dinâmica pública, institucional, seja em uma perspectiva do privado e dos meandros sociais brasileiros, por meio das relações de classe, de gênero, de sexualidade, de raça e etnia. Nossa intenção é colocar essa relação estreita entre o cinema e o político em perspectiva, como uma temática constante no que é e foi produzido no país e, de maneira mais ampla, em toda cultura audiovisual brasileira.

Se outras formas de expressão, como as artes plásticas e a literatura, já vinham se aproximando dessa temática ao longo dos anos, foi nas décadas de 1950 e 1960 que o cinema se inseriu definitivamente como uma representação social da cultura brasileira, entrando, então, em sintonia com outras esferas culturais. O sociólogo José Mário Ortiz Ramos (1983) escreve sobre duas correntes opostas, do ponto de vista dos agentes produtores nessas décadas: de um lado, os industrialistas-universalistas, que se importavam mais com uma ideia de cinema global, para exportação, que constituísse uma indústria e não tanto com uma produção conceitual e autoral; e do outro os nacionalistas, para os quais a essência do cinema estava em destacar a cultura popular brasileira e seu povo, em uma ideia uníssona do que era a representação dessa massa.

⁶ Em pesquisa anterior, analisamos a recorrência do político como ferramenta de circulação e como recorrência temática no cinema brasileiro. Ver mais em: SOUSA, 2022.



A efervescência social e revolucionária da época levou a essa postura crítica direcionada à cultura popular, conforme reflexão dos teóricos do cinema Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p. 137). Segundo eles, o desejo de influenciar de alguma forma o tecido social, e a crença de que a atividade cultural era uma forma relevante de participação “conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular”. Essa intenção culminou no surgimento do Cinema Novo, que começava a se interessar não apenas por expressar o que vinha do povo, no propósito de ali encontrar o que havia de popular, mas também tinha por intenção se dirigir ao povo. Os autores (id., p. 159) detalham que para os realizadores desse movimento não bastava completar as esferas da cultura popular com conteúdos políticos, mas sim chegar a uma linguagem, uma forma que fosse popular, construída e pensada como tal.

As obras populares tinham de partir, portanto, de uma intenção política e não deveriam ser passivamente recebidas, mas despertar uma reflexão sobre seu efeito e sua temática, ainda que em formatos não tão simples de serem assimilados – por isso mesmo deveriam produzir um efeito questionador, de incômodo. A militância política que guiava a criação cinemanovista queria trazer para o centro do debate fílmico certos temas da ciência social brasileira, em especial, conforme destaca o teórico Ismail Xavier (2001, p. 19), “ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social”, em uma linguagem que despertasse o pensamento crítico.

É por isso que os cineastas do período eram vistos mais como intelectuais militantes que como produtores de filmes. Xavier (2006, p. 27) detalha a necessidade comum a esse grupo de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da possibilidade de criar algo mais livre e mais imerso na realidade do país, um conjunto “que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva”, encontrando a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, além de fazer com que a categoria do nacional entrasse no ideário do cinema moderno. Essa identidade expressiva e produtiva buscava demonstrar a carência das formas para retratar a carência social, em uma vertente mais verossimilhante, mas, ao mesmo tempo que se utilizava de alegorias do popular, como o religioso, o sertão, o homem comum, os habitantes periféricos da grande cidade, a favela, todas elas chaves simbólicas para essa correlação.

Essas temáticas, alegóricas ou não, buscavam uma unidade na opção pelo nacional e popular. Para Bernardet e Galvão (1983, p. 139), a preocupação era em transformar o cinema em um instrumento de descoberta e de reflexão sobre a realidade, defendendo a ideia de que o popular é inseparável do nacional, ou seja, que só era possível construir o país por meio de seu povo. São os elementos da cultura popular que agem como ponte: “a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)”. Chegar ao povo como uma ideia abstrata e tratado no coletivo já pressupõe um distanciamento dele por parte dos cineastas. Por isso,



a crítica recorrente ao Cinema Novo e à produção do período, é que se delinea acerca dos limites de se falar sobre o povo, para o povo, mas não com o povo. Mesmo a perspectiva de se falar para o povo é contestada, já que nem sempre as classes populares retratadas são o público espectador das obras que as retratam.

Nas décadas seguintes, o projeto cinemanovista foi deixado para trás, reconfigurando as temáticas do cinema nacional, mas sem uma ruptura evidente. Xavier (2001, p. 38) registra que nos anos de 1980 o perfil das produções deixa de lado as estratégias de construção de obras engajadas ou que tendem a uma reflexão política, descartando o que seria uma busca pela verossimilhança e pelo realismo no cinema moderno, e abandonando o perfil sociológico das preocupações, sem mais focar na resolução dos grandes problemas nacionais.

No entanto, depois de um hiato no lançamento de longas-metragens nacionais, a Retomada, a partir de 1995, se configura como um período de retorno às temáticas do popular, recompostas em certos núcleos temáticos como a questão da identidade nacional, e continuando a recorrer a esquemas alegóricos na representação do poder (XAVIER, 2001, p. 43). Essa recomposição alegórica tem como predominância um popular, na ligação com o religioso, e também na relação entre sertão e mar, bastante presente no Cinema Novo, conforme sintetiza a teórica Lúcia Nagib (2006). Dessa vez, as narrativas são compostas a partir da individualização das personagens, em rompimento com construções sociais arcaicas, mas sem representar um coletivo, sem uma ideia (e um projeto) de povo uníssona

A própria concepção de nação perdeu a força que possuía antes, e ressurgiu mais como um ideal de nacional para ser exportado, um produto de consumo, segundo a pesquisadora Melina Marson (2009, p. 150), tornando a identidade nacional mais próxima de um cinema popular pop, com cores locais, porém recriadas para uma apresentação internacional. A repolitização das temáticas do cinema brasileiro viria, então, com a tematização da violência urbana: “Enquanto a leitura da cultura popular apresentou-se como o polo positivo do Brasil, a violência urbana surgiu como seu oposto, mostrando o país sem saídas” (id., p. 170).

É dessa relação entre frustração pela ausência de um futuro possível para o país e o aumento da representação da violência, principalmente nos centros urbanos, que Ismail Xavier (2018, p. 329) encontra como recorrência um personagem ressentido nos filmes desse período: “A violência dos pobres entre si e os surtos coléricos de personagens fracassadas é expressão de uma experiência marcada pelo senso de impotência diante das engrenagens sociais”. Há uma crise na construção da cidadania e na deterioração do espaço social que, nos filmes, é evidenciada, segundo o autor (2006, p. 56), pelo loteamento das áreas de poder para o crime organizado. A temática da violência é representada também por uma estética⁷ presente em inúmeros filmes dos anos 2000,

⁷ Apesar da recorrência da temática e estética estarem presentes no cinema do período, é importante destacar o papel da televisão na formação de um ideário que liga periferias, subúrbios e favelas à pobreza e à violência. O pesquisador Gustavo Silva (2011, p. 45) recorda que os programas como



como é caso de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Palace II* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2001), *Cidade de Deus* (dos mesmos diretores, 2002) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003). Apesar de possuírem enredos diversos, a sensação de uma câmera trêmula na mão, e a reconstrução das favelas para o centro da cena nas representações de violência são constantes nas obras do período.

Se comparada aos anos 1960 e 1970, essa produção mais recente mudou de uma pedagogia da violência para um contexto contemporâneo em que, segundo a pesquisadora Ivana Bentes (2007, p. 247), “a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas”. Ao refletir sobre os novos territórios empregados pelo cinema a partir das favelas e do sertão, a autora considera o uso desses locais como cartões postais da perversidade, em uma abordagem folclórica da tradição e da invenção, extraídas a partir da adversidade e dos problemas sociais.

Isso faz com que a antiga ideia cinemanovista da “estética da fome” seja substituída pelo emprego de uma “cosmética da fome”, termo cunhado pela autora. A violência parece ser propícia para exportação, para consumo de uma cultura popular internacionalizada, globalizada. Há um olhar estrangeiro na chave do exótico sobre a miséria no país que faz circular clichês e estereótipos, como o da associação do homem negro morador de favela ao extermínio mútuo e à violência exacerbada.

O questionamento dessas formas de representação proporciona um amplo debate em torno das narrativas midiáticas da periferia, que até então se encontrava disperso, conforme identifica Esther Hamburger (2007, p. 121). Para a autora, esse questionamento se direcionava aos filmes que deram forma mais expressiva a uma perspectiva “que associava violência e pobreza, raça e gênero, como que deslocando para o espaço público e expressando de maneira ampliada um mito caro à sociedade brasileira”, ligando as camadas mais pobres da sociedade, em uma perspectiva racial, com a violência extrema. Há uma disputa por quem controla as representações e as visualidades, na definição de assuntos e personagens que ganharão destaque no audiovisual, que passa a ser “elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea” (id., p. 114) a que a autora intitula “políticas da representação”. Agentes periféricos passam a reivindicar produções feitas por eles, questionando a autoridade de diretores não oriundos da periferia para retratar esses temas.

Questiona-se a legitimidade de se falar por ao invés de se falar com ou se de falar a partir do povo, nos mesmos moldes da indagação motivada por críticas ao Cinema Novo. Dessa vez, no entanto, como ressalta Hamburger (id.), com maior acesso aos mecanismos técnicos de produção, se começa uma pluralidade de obras, principalmente as que veem na autorrepresentação e na direção

Aqui, agora (veiculado no SBT entre 1991 e 1997, e retomado por pouco tempo em 2008) e *Cidade alerta* (Record, 1995 a 2005) contribuíram para as “representações das periferias apenas como espaços de violência e da barbárie”, que continuam sendo reforçadas ao longo dos anos 2000, pelo impacto muito maior que a televisão tem na sociedade brasileira se comparada ao cinema.



fora dos circuitos tradicionais de produção audiovisual uma possibilidade de expansão e de fortalecimento de novas maneiras de se representar a periferia.

Esses questionamentos passam pelas formas redutoras e estereotipadas de representação das periferias, incluindo a maneira de colocar em tela personagens negros e negras⁸. É no início dos anos 2000 que Joel Zito Araújo lança o longa-metragem documental *A negação do Brasil*, em que aborda a existência de negros e negras nas telenovelas brasileiras apenas em papéis estereotipados, submissos. A pesquisadora Janaína Oliveira (2018, p. 261) recorda, ainda, dois documentos da mesma época, essenciais para questionar as representações e a ausência de diretores e diretoras negros.

O primeiro deles é o manifesto *Gênese do cinema brasileiro*, conhecido como *Dogma feijoadado*, lançado pelo cineasta Jefferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Ele estabelecia sete direcionamentos para o cinema negro que seria produzido a partir de então, desde a necessidade de o filme ser dirigido por um cineasta negro, o mesmo para o protagonista, até a necessidade de privilegiar o negro comum brasileiro, sem super-heróis ou bandidos.

O segundo é o *Manifesto de Recife*, resultado do encontro de agentes negros do audiovisual na 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Esse documento, além da representação, também mostrava a necessidade da criação de um fundo para incentivar a produção audiovisual multirracial no país, assim como a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, roteiristas, diretores e produtores afrodescendentes. Entre os signatários dessas reivindicações estava o cineasta Joel Zito Araújo, que apresentou seu documentário no mesmo festival. Segundo Janaína Oliveira (2018, p. 261), esse pode ser “considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual”, apesar de a participação de mulheres nos dois casos ser muito pequena⁹.

Para compreender uma ligação entre discursos midiáticos e estigmas sociais, a pesquisadora Rosana Soares (2009, p. 12) analisa longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial entre 2002 e 2006, e encontra uma tendência no cinema brasileiro daquele período “em tratar de temáticas políticas e sociais, quase sempre de forma crítica e engajada”. Essa tônica em filmes políticos e de crítica social os vinculam às diversas maneiras de tratar os estigmas sociais. A autora

⁸ É importante destacar que há muito tempo já se questionava as representações e atribuições racializadas, em especial no caso da mulher negra. A pesquisa da filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (1984) é fundamental nessa reflexão. A autora aponta para três representações consolidadas na cultura nacional hegemônica relacionadas à mulher negra: a da mulata, da doméstica e da mãe preta.

⁹ Apesar dessas reivindicações, demorariam muitos anos ainda para início de uma produção audiovisual que incluísse diretores, roteiristas e produtores negros e negras. Cabe destacar, na produção mais recente, as diretoras negras Viviane Ferreira, Larissa Fulana de Tal, Jéssica Queiroz, Glenda Nicácio, Grace Passô, entre outras, cujas obras se destacam em festivais e em uma circulação mais ampla, no Brasil e no exterior.



(id., p. 16) menciona uma referência, por parte da produção do período, à “realidade brasileira (tida como desigual e excludente, apresentando conflitos econômicos e sociais de toda espécie)”, no questionamento de como fazer para se destacar da mesma situação. Dessa maneira, podemos perceber uma continuidade da tematização do político e do social no cinema produzido logo após o movimento da Retomada, ampliado para as questões da representação e da representatividade, de quem pode falar por, ou da necessidade de se falar a partir de determinados lugares.

Em análise específica sobre o documentário¹⁰, o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos (2018) avalia haver um fenômeno, iniciado em 2013, de repolitização do cinema brasileiro, que se sobrepõe a um modelo anterior, mais antropológico e humanista. Ainda que o autor reflita sobre a existência de uma temática social e socioambiental nos anos anteriores, ele destaca uma nova “leitura de documentários altamente críticos e propositivos sobre a realidade política imediata a partir das manifestações de junho de 2013”, além dos debates acerca da campanha eleitoral de 2014 (MATTOS, 2018, p. 507).

A representação do político nesses filmes, ainda que dê centralidade para a política institucional, permanece com uma ideia de tematização do popular. Em artigo sobre os documentários que recontam os protestos de junho de 2013, os pesquisadores Samuel Paiva e Joyce Cury (2014, p. 110) encontram alguns referenciais que remetem aos anos de 1960. Segundo eles, há uma “reiteração da hierarquia dos intelectuais sobre o povo”, em um diálogo próximo ao encontrado por Jean-Claude Bernardet (2003) quando da análise dos filmes considerados “sociológicos”, por colocar os personagens dissolvidos de uma condição de individualidade, em que eles se tornam “objetos de estudo e falam para reforçar uma tese, um ponto de vista construído pelo cineasta, alicerçado por um saber científico, generalizante e de fora da experiência” (PAIVA; CURY, 2014, p. 104). Ainda assim, os autores percebem que a ampliação do acesso aos meios de produção, distribuição e exibição, nos últimos anos, pode abrir possibilidades de diminuição das hierarquias presentes na representação do popular e, de forma mais extensa, na temática do político e do social.

Uma dessas representações recorrentes, na perspectiva de um cinema político, está nas narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores, que ganham nova força nas obras contemporâneas do cinema brasileiro, conforme elaboram os pesquisadores Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Siciliano e Eduardo Miranda (2019). Segundo eles, os conflitos suscitados pela relação de capital e de trabalho reaparecem na narrativa cinematográfica, em especial por meio da ficção¹¹, como é o caso das

¹⁰ Na produção contemporânea brasileira, Mattos (2018, p. 486) salienta a centralidade do documentário entre 2003 e 2008, com um grande número de obras lançadas, graças ao surgimento de novas formas de patrocínio, dos processos de digitalização da produção, mas também de uma valorização crítica e grande atenção dos meios editoriais para esse gênero. Já a partir de 2008, o pesquisador Cezar Migliorin (2011) acredita haver um retorno ao ficcional como principal gênero para a elaboração de um cinema político no país.

¹¹ Se essas elaborações estão presentes na ficção com uma reconfiguração das personagens, elas encontram eco também no cinema documental. Ao analisar algumas produções de 2008 a 2012, a



empregadas domésticas, que sempre foram “desfocadas da cena principal para emprestar verossimilhança ao cotidiano familiar burguês” (id., p. 11), e agora ganham centralidade nas obras.

Em uma perspectiva mais recente, ao analisar o conjunto de obras do cinema brasileiro, em especial de 2012 a 2018, da mesma forma que esse trajeto aqui apresentado, podemos observar uma recorrência de filmes que tematizam o político e o social (SOUSA, 2022): por meio da representação de populares; na composição de um político a partir das intimidades e das relações sociais centradas na casa e no privado; nas buscas de raízes históricas que esclareçam temas cotidianos que emergem no tecido social como retorno de engrenagens sociais mais profundas; na representação das próprias tramas da política institucional recente.

O que buscamos traçar, a partir da recorrência da temática do político no cinema e, de maneira mais ampla, no audiovisual brasileiro, são as inúmeras disputas que ela envolveu ao longo dos anos. Desde o Cinema Novo, em que estava presente uma ideia de representação da identidade nacional por meio do popular, há uma impossibilidade de se falar a partir do povo, gerando inúmeros debates em torno das representações do popular no espaço público. Na Retomada, observamos uma ampliação desse caráter político, com o início de reivindicações mais contundentes acerca da necessidade de representatividade no cinema e do direito à autorrepresentação por parte de agentes periféricos, cujo retrato mais evidente era o da violência e da pobreza extremadas.

3 Reivindicações do político na produção audiovisual

Retomando as reflexões acerca do papel do poder público no financiamento do audiovisual nacional, a disputa na modificação das representações passa decisivamente pela representatividade, e se amplia na necessidade de mais agentes produtores. Daí as reivindicações por políticas públicas específicas, com recorte de gênero, raça, etnia e região geográfica. Essas demandas foram, em grande número, reforçadas e alargadas pelas mudanças sociais, econômicas, culturais e políticas dos últimos anos, com maior acesso a bens materiais, culturais e simbólicos. Entre eles, a ampliação do acesso à universidade – incluindo a formação superior em audiovisual, com maior quantidade de cursos e com a política de cotas nas universidades públicas – modificou o tecido social profundamente.

O movimento de inserção de novos agentes produtores no contexto audiovisual brasileiro não é recente, por mais que tenha despontado em reflexos midiáticos e institucionais com mais ênfase nos últimos anos. O pesquisador Gustavo Souza da Silva (2011, p. 15) relata que há um movimento de produção audiovisual, desde o final dos anos 1990, por parte de moradores de subúrbios, favelas e periferias, “que começavam a experimentar outra forma de contar histórias: com filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras”. Um dos

pesquisadora Mariana Souto (2020) identifica uma reincidência do político por meio das relações de classe nos documentários.



fatores para isso, segundo o autor (id., p. 40) é a popularização do digital, que funcionou como importante vetor para o desenvolvimento da produção nas periferias, na possibilidade de abrir um novo panorama de narrativas e representações dessas localidades a partir de seus próprios moradores.

Se esse movimento tem sua origem no final do século passado, depois de duas décadas já há uma maior presença dessas produções em um circuito institucional. São processos concomitantes o de compreender a periferia como personagem e como produtora (SILVA, 2011, p. 15). É essa emergência de novos artistas e coletivos nas periferias que, para o pesquisador Wilq Vicente (2021, p. 147) “introduz um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social”. Com novos recursos tecnológicos e uma série de transformações culturais e políticas, há no audiovisual contemporâneo uma “disputa cultural por representatividade em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas”, motivadas principalmente por realizadores capacitador em “cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres, mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais” (id., p. 137).

Esses novos agentes introduzem outros elementos nos processos culturais. Para Esther Hamburger (2018, p. 42), é possível pensar que por meio de uma série de fatores, entre eles as políticas públicas de financiamento à produção de filmes, séries e documentários, houve uma ampliação do escopo de realizadores, incluindo aqueles oriundos de bairros periféricos, que “trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação” em uma diversificação de vozes e plataformas. Essa produção, muitas vezes coletiva e de valorização de um circuito local de realização, distribuição e exibição, se apoia em estratégias de fomento públicas, não só em uma produção independente, mas já por meio de editais de financiamento direto ou indireto.

Conforme detalha Vicente (2021, p. 149), as possibilidades “decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções”. Essas maneiras de reivindicar espaço na produção, na representação e na constituição de novas narrativas proporciona um engajamento de “indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política, o que implica em entender-se como agentes culturais de transformação” (ibid.).

O cinema, como objeto cultural, acompanha essas mudanças políticas, sociais e econômicas. Não apenas do ponto de vista de sua produção, de seus agentes ou de suas temáticas, mas também em sua circulação, que está em constante debate. O aumento das temáticas políticas e sociais no cinema nacional não está dissociado de um movimento mais geral das produções em retomar um discurso político. É notável, nos últimos anos, a emergência de novos sujeitos na disputa pelas representações. Ao analisar a ligação entre as manifestações culturais e o exercício de uma atividade política, a partir de um estudo comparativo junto a coletivos juvenis de São Paulo e de Medellín (na Colômbia), a pesquisadora Estefanía Vélez (2015, p. 108) observa que há um conjunto de



expressões culturais, da música ao próprio uso artístico de um discurso sociopolítico, que produz uma disputa a partir de novos sujeitos do discurso, vindos de territórios periféricos como as favelas, as periferias, os guetos, os bairros e as cidades. Esses indivíduos, organizados coletivamente, ascendem à esfera midiática, mas trazem elementos em suas obras que se distanciam das instituições políticas tradicionais, se aproximando mais da esfera da cultura para realizar essas alterações, em representações e na própria representatividade.

4 Representações e diálogos entre arte e política

Considerar a dimensão política da obra é, para a teórica Beatriz Sarlo (2005, p. 60), também uma direção metodológica, que ela classifica como “olhar politicamente” para os objetos. Para ela, essa atitude se traduz pela necessidade de se colocar as dissidências no centro do foco, principalmente ao considerar a arte e seus discursos (ideológicos, morais, estéticos) já estabelecidos. Cabe, ao lançarmos esse olhar político, descobrir algumas das fissuras do estabelecido, “as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade”.

Isso não quer dizer, automaticamente, que os objetos culturais influenciem o social, mas que ao tensionar as representações, operam em um regime estético que também é político, por isso dialogam. Essa relação não é, segundo o filósofo Jacques Rancière (2012, p. 75), uma passagem de uma forma de ficção para a realidade do mundo histórico, mas uma relação entre maneiras de produzir as ficções, as narrativas e representações.

Ao traçar um panorama de como poderia ser compreendida uma arte engajada na atualidade, o autor reconhece haver uma vontade de repolitização, manifestada por estratégias e práticas muito diversas, mas que se direcionam a uma mesma incerteza: o que é a política, a arte, e como conduzir uma relação entre elas. Em uma definição geral, autor compreende que a arte pode ser considerada política “porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Em um sentido mais geral, arte e política estabelecem entre si uma série de operações na reconfiguração da experiência do sensível, e ambas, para Rancière (2010, p. 20), são formas de “dissensos”. Por mais que a arte não provoque uma alteração direta na política, elas se influenciam por meio das reconfigurações das formas e das imagens, no que podemos considerar as políticas da representação. Nesse sentido, dissensos são as maneiras de representar que expandem o tecido do comum, que mudam as coordenadas do representável, a percepção dos acontecimentos sensíveis, por meio de figuras e narrativas. A concepção de arte política se liga, então, a uma arte crítica, que modifica um consenso nas representações já dadas e consolidadas: “o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política” (ibid.). A



ampliação desse tecido representativo é política, pois reconfigura a “partilha do sensível”¹², e introduz novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não era visto nem ouvido.

Se podemos pensar em uma ampliação das representações como um possível diálogo entre práticas culturais e a dimensão política das obras, ela passa também por uma disputa dos próprios sujeitos que elaboram essas narrativas. Basta recordarmos da disputa pelas representações no cinema brasileiro dos anos 2000: homens negros e periféricos, representados em longas-metragens compostos por imagens mais realistas, tinham suas figuras ligadas à violência, à pobreza, à criminalidade. A reivindicação, ali, era por uma ampliação dessas representações, mas também uma disputa por quais eram os sujeitos que compunham e produziam aquelas narrativas.

É essa relação na partilha de uma experiência particular, “de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” que Rancière (2010, p. 20) classifica a política, mais que o simples exercício do poder. Ainda que essa dimensão não esteja em uma forma de enunciação coletiva próxima da atividade política (a constituição de um nós), para o filósofo (RANCIÈRE, 2012, p. 65), ela forma um tecido dissensual em que são colocadas possibilidades de enunciação subjetiva e, por isso, se aproximam das ações de coletivos políticos.

A transposição da obra considerada política por ampliar as representações para o tecido social na organização política empírica seria possível se houvesse uma circulação, e se ela despertasse para uma organização social ao seu redor, ou impulsionada por ela. O sociólogo Renato Ortiz (2012) reconhece a dimensão dos fenômenos culturais em desenvolver relações de poder, porém pondera que não seria apropriado considerá-los como expressões diretas de uma consciência política ou, mais especificamente, de um programa partidário, institucional. Para o autor, é necessário ponderar que as expressões da cultura não se apresentam de maneira imediata como projeto político, mas “para que isso aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente” (ORTIZ, 2012, p. 142).

Há uma série de atravessamentos da obra junto ao espectador que nos leva a pensar nos próprios objetos audiovisuais como esferas de mediação entre as dimensões do político e do social e suas formas de representação. Obra, espectador e espaço público seriam compostos, dessa forma, como um conjunto de mediações diversas, plurais e que influenciariam decisivamente na maneira como os produtos audiovisuais são recebidos. Isso implica, segundo Ortiz (ibid.), em definir esferas de mediação que atuam, inclusive, na consideração da obra como fato cultural, que pode levar a um político, em um sentido mais amplo. Essa dimensão é imanente à vida social, aos domínios da cultura, mas nem sempre o que é político, ou seja, uma série de relações de poder, “se atualiza

¹² Teorizada por Rancière (2009), a “partilha do sensível” caracteriza-se pela relação dos indivíduos com formas de representação do político e do estético, em sua relação com o sensível e na ampliação desses contatos, em um favorecimento da diversidade de representações, que podem ser acessíveis a um número cada vez maior de sujeitos.

enquanto política, o que implica aceitar que entre os fatos culturais e as manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação”.

Há um trajeto a ser percorrido pelos objetos culturais em sua concepção política que pode, conforme vimos em Rancière, passar por uma alteração nas políticas da representação, na ampliação de dissensos, mas que deve, pela perspectiva de Ortiz, ser acionado também em suas circulações. Dessa maneira, por mais que um filme não suscite automaticamente uma alteração no tecido social e político, ele pode motivar discussões que mobilizem grupos de espectadores e gerem, em um encadeamento possível, uma reivindicação mais ampla, com alguns efeitos nos regimes de visibilidade. Por isso, a dimensão política da obra pode ser considerada a partir da sua representação, mas se densifica em sua circulação.

5 As dimensões políticas de *Café com canela*, das representações à circulação

Há elementos na produção e na representação de *Café com canela* que transmitem o caráter político do longa-metragem, principalmente na maneira como os sujeitos são colocados em tela, a partir do compartilhamento de experiências do comum. Isso ocorre logo no início do longa, depois de uma série de imagens de arquivo que situam a obra no território de Cachoeira e nas memórias de Margarida, em cenas que parecem ser de uma festa de aniversário de criança (seu filho, como compreendemos depois).

Em um churrasco, na laje de uma casa, amigos conversam e rememoram suas experiências. Ivan, médico da cidade interpretado pelo ator Alexandre da Silva (Babu) Santana, relata a saudade que tem de seu companheiro, que faleceu precocemente, após anos juntos. Além dele, Cida, Marco, Violeta, Margarida e duas crianças ouvem música e tentam se distrair, mesmo que as lembranças das perdas aflorem. Na estrutura da obra, as memórias surgem como flashbacks, à medida que os relatos as despertam.

Figura 2: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), logo no início do longa-metragem. Fonte: elaboração da autoria, a partir de cópia digital da obra.



Depois desse encontro, que compreendemos ser de uma temporalidade mais recente, há uma cena rápida de Margarida na plateia de um filme, na sala escura. Ela olha fixo para a lente, como se observasse o vídeo se desenrolar. No corte, surgem imagens de várias pessoas: uma senhora, uma mulher mais jovem, um senhor, um menino. Imagens com lastro de uma referencialidade reforçada pela sequência, em que a cidade de Cachoeira volta a ocupar o quadro, como mais um personagem nessa intrincada teia de memórias cotidianas.

Figura 3: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017). Fonte: elaboração da autoria, a partir de cópia digital da obra.



Enquanto a vida prática dos demais personagens se desenrola na narrativa, Margarida vive períodos de amargor e tristeza. A desestruturação da perda do filho ainda muito criança é simbolizada pelas paredes da casa, que se encolhem no vídeo, demonstrando a angústia da personagem. Ou pela floresta que, fantasiosa, brota no chão de sua cozinha. Ou, ainda, pelo rastro de sangue que jorra da fissura de uma parede da sala. Enquanto não reencontra Violeta, sua antiga aluna, Margarida não tem a noção exata da passagem do tempo. Depois do encontro com a ex-aluna, os dias passam a ser representados pelos botões de rosa, que Violeta leva para a amiga toda vez que se encontram e que passam a se acumular em um vaso, em cima da mesa.

Figura 4: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017). Fonte: elaboração da autoria, a partir de cópia digital da obra.



Esses elementos representativos são simbólicos da marcação de uma subjetividade, tanto na relação de amizade entre as duas mulheres, protagonistas, quanto delas com os outros personagens, no geral vizinhos e conhecidos do entorno. A cidade, plano de fundo sempre constante em *Café com canela*, é marco da reunião e da validação dessas experiências, com uma reafirmação de uma memória compartilhada, partilhada no sensível de suas vivências. É nesse aspecto que podemos notar uma reverberação política das representações, uma reivindicação sutil e constante em direção à composição narrativa desses personagens.

Além da representação, a circulação do filme o colocou em uma perspectiva política, seja por ser o primeiro filme ficcional após décadas a ser dirigido por uma mulher negra, seja pelas discussões de que, inevitavelmente, participou depois da 50ª edição do Festival de Brasília. Em 2017, quando ganhou o prêmio do júri popular de melhor filme no evento, o longa dividiu a competição com *Vazante*



(Daniela Thomas, 2017), que ficou conhecido por um amplo debate sobre a representação de negros e negras escravizados em filmes contemporâneos, além de questões como a representatividade e o acesso de realizadores negros a projetos de grande orçamento e de repercussão internacional¹³.

Dessa maneira, podemos perceber uma recorrência das dimensões do político em *Café com canela*, que se iniciam em sua produção, nas escolhas e na composição de suas representações, na subjetividade com que elabora a trajetória de seus personagens, mas também nas interpretações que a obra adquire e constrói à medida que circula.

Referências

- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro no século XXI. *Anais do 28º Encontro da Compós*. Porto Alegre, 2019.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. *Novos Estudos - Cebrap*, n. 78, 2007, p. 113-128.
- HAMBURGER, Esther. Guerra das imagens. *Rapsódia*. N. 12, 2018, p. 25-44.
- MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.
- MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo (2000-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro (vol. 2)*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- OLIVEIRA, Janaína. *Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino, do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje*. In: SIQUEIRA, Ana et al. (orgs.). *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

¹³ Sobre essa discussão e os ruídos produzidos na circulação do longa-metragem *Vazante*, ver mais em: SOUSA, 2022.



PAIVA, Samuel; CURY, Joyce. Revendo imagens do povo pela locomoção e politização. Revista Novos Olhares. Vol. 3, n. 2. São Paulo, 2014, p. 100-112.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez. 2010, p. 14-36.

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

SARLO, Beatriz. Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 2005.

SILVA, Gustavo Souza da. Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SOARES, Rosana de Lima. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, e-Compós. Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009, p. 1-23.

SOUSA, Eduardo Paschoal de. O cinema brasileiro como ferramenta do político: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

VÉLEZ, Estefanía. Tráficos culturales: la construcción de nuevas subjetividades en las periferias de Medellín y São Paulo. Tese de doutorado defendida no Centro de Estudios Sociales, na Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colômbia, 2015.

VICENTE, Wilq. Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo. Significação. São Paulo, v. 48, n. 55, jan./jun. 2021, p. 134-152.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 1, n. 51, set./2006, p. 55-68. XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. Aniki, vol. 5, n. 2, 2018, p. 311-332.

SUBMISSÃO: 27/04/2023

APROVAÇÃO: 07/06/2023