



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

**CAIO OLYMPIO MATOS DA ROCHA**

***VIOLÊNCIAS E SUBJETIVIDADES NO CINEMA BRASILEIRO SUBALTERNO  
CONTEMPORÂNEO***

**SALVADOR  
2022**

**CAIO OLYMPIO MATOS DA ROCHA**

***VIOLÊNCIAS E SUBJETIVIDADES NO CINEMA BRASILEIRO SUBALTERNO  
CONTEMPORÂNEO***

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr.: Maurício Matos dos Santos Pereira.

**SALVADOR  
2022**

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Rocha, Caio Olympio Matos da.

Violências e subjetividades no cinema brasileiro subalterno contemporâneo / Caio Olympio Matos da Rocha. - 2022.

120 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Matos dos Santos Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2022.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Aspectos sociais. 3. Violência no cinema. 4. Realismo no cinema. 5. Uchôa, Affonso, 1984- - Crítica e interpretação. 6. Dumans, João - Crítica e interpretação. 7. Uchôa, Affonso, 1984- . Arábia (Filme). 8. Uchôa, Affonso, 1984- . A vizinhança do tigre (Filme). 9. Dumans, João. Arábia (Filme). I. Pereira, Maurício Matos dos Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.430981

CDU - 791.43(81)



PARECER DA BANCA EXAMINADORA

MESTRANDO: Caio Olympio Matos da Rocha

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "VIOLÊNCIAS E SUBJETIVIDADES EM CINEMA BRASILEIRO SUBALTERNO CONTEMPORÂNEO".

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Cultura e Sociedade LINHA DE PESQUISA: Cultura e Identidade

DATA DA DEFESA: 09/12/2022

HORA: 09h

LOCAL: por webconferência

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURAS:

1. ORIENTADOR(A): Prof.(a) Dr.(a) Maurício Matos dos Santos Perelra *Maurício Matos dos Santos Perelra*
2. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro *Marcelo R. S. Ribeiro*
3. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos *R. C. Aragão Matos*

RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA DISSERTAÇÃO E ARGUIÇÃO DO (A) CANDIDATO (A), DECIDIU PELA:

- aprovação da Dissertação com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade.
- aprovação da Dissertação.
- reprovação da Dissertação.
- reformulação da Dissertação, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES: TRABALHO APROVADO COM DISTINÇÃO. A BANCA RECOMENDOU APENAS FAZER OS AJUSTES TÉCNICOS NECESSÁRIOS ANTES DO DEPÓSITO.

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

09/12/2022 *Maurício Matos dos Santos Perelra*

*Caio Olympio Matos da Rocha*

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DO PROJETO DE DISSERTAÇÃO:

- O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Dissertação foi APROVADO pela Banca.
- O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Dissertação foi REPROVADO pela

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

*À*

*Iracê e Maria  
pela vida e memória*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Mauricio Matos dos Santos Pereira, pela orientação, amizade e confiança no meu trabalho.

Aos professores da Banca de Qualificação e Defesa, Dra. Rita de Cássia Aragão Matos e Dr. Marcelo Ribeiro, pelas contribuições valiosas para o desenvolvimento da dissertação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pelo incentivo financeiro competente a bolsa de pesquisa.

Aos colegas, servidores e professores do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, pelo projeto educacional compartilhado.

Aos colegas do MINUS- Grupo de Pesquisa em Cultura e Sociedade, em especial a Marinyze, Cesar, Marcos e Uri, pela parceria nessa caminhada.

Aos meu pais, Ana Tereza e Antônio Olympio, pela compressão e apoio na minha trajetória acadêmica.

Aos meus avós, José, Iracê e Maria, que me ensinaram o valor da memória.

Aos meus irmãos, Gabriella e Samuel, pela doce companhia e trocas de afetos.

Aos meus amigos e amigas de sempre, em especial à Laís e Gabriel, por não me deixarem esquecer da potência do encontro e da amizade.

## RESUMO

Este trabalho visa analisar as construções da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas nos filmes *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e *A vizinhança do tigre* (2014), realizado por Affonso Uchoa, tomando em contraposição com a produção do cinema da Retomada e Pós-retomada, no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Para tanto, utilizaremos o método genealógico elaborado por Michel Foucault (2016), o qual oferece categorias para a análise do dentro e fora do filme, articulando o registro micro do audiovisual com suas condições de possibilidade histórico-políticas, envolvendo a redemocratização e a construção da chamada Nova República, entre 1988 e 2018. Os desdobramentos da pesquisa resultam na identificação de uma rotação nos lugares de fala no cinema brasileiro, em que o “outro”, subalterno e morador da periferia, emerge como sujeito da enunciação cinematográfica, provocando mudanças na abordagem da violência posta em prática pelos filmes quando comparados com a produção do final da década de 1990 e início dos anos 2000. A construção do presídio em *Arábia*, assim como a favela em *A vizinhança do tigre* não focalizam a violência física, como em *Carandiru*, de Hector Babenco e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, por exemplo, mas tem como objeto central às relações do cotidiano, como o trabalho, a brincadeira e as relações com a família e os amigos. Através da análise dos filmes e de suas condições de possibilidade históricas, concluímos que eles se desvinculam do apelo da violência dado à periferia na década anterior, para tratar das estratégias de vida dos personagens diante da estruturação violenta do poder, tendo a luta travada cotidianamente para sobreviver como temática central dos filmes.

**Palavras-chave:** Violências; subjetividades; Cinema brasileiro subalterno contemporâneo.

## ABSTRACT

This piece of work intends to analyse the constructions of violence and its relations with prison and drug dealing on the films *Arábia* (2017), by Affonso Uchoa and João Dumans, and *A vizinhança do tigre* (2014), also by Affonso Uchoa, opposing the cinema production of *Retomada* and *Pós-retomada*, in the late 1990s and beginning of the 2000s. To do so, we will be using the genealogical method elaborated by Michel Foucault (2016), which shows categories for the analysis inside and outside of the film, articulating the micro record of audiovisual media and its conditions of historical-political possibilities. The unfoldings of the research result in the identification of the differences in the approach of the violence shown in the films while comparing with a production from the late 1990s and early 2000s. The building of the idea of prison in *Arábia*, just like in *A vizinhança do tigre* doesn't focus on the physical violence, such as in *Carandiru*, by Hector Babenco and *Notícias de uma guerra particular* (1999), by João Moreira Salles and Kátia Lund, for example, but has as a main subject the day-to-day relations, such as work, play time and the relationship with family and friends. Through the analysis of the films and their conditions of historical possibilities, we conclude that they detach from the violence appeal given to the poorest parts of town in the previous decade, to show the character's strategies of life before the violent struction of power, having the day-to-day fight to survive as the main theme for the films.

**Keywords:** Violence, subjectivities; Brazilian Subordinate Contemporary Cinema.



## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Fig.1.</b> Luizinho e Cristiano fumando um cigarro de maconha no ônibus em <i>Arábia</i> ..... | 53 |
| <b>Fig.2.</b> Personagem Barreto em <i>Arábia</i> .....   | 59 |
| <b>Fig.3.</b> Junin e Neguinho conversando.....   | 84 |
| <b>Fig.4.</b> Neguinho brincando com cabide de roupas.....  | 88 |
| <b>Fig.5.</b> Menor e Neguinho brincando.....   | 92 |
| <b>Fig.6.</b> Jovem mostrando armas em <i>Notícias</i> .....                                      | 93 |
| <b>Fig.7.</b> Neguinho com cabide de roupas simulando uma arma.....                               | 93 |
| <b>Fig.8.</b> Menor e Neguinho simulando um espetáculo musical.....                               | 93 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. Introdução.....</b>  | <b>07</b>  |
| <b>2. Cinema brasileiro subalterno contemporâneo: 2013 a 2018.....</b>                                       | <b>16</b>  |
| 2.1. Cinema brasileiro contemporâneo nos 2000 e 2010: aspectos econômicos e políticos....                    | 17         |
| 2.2. Três questões sobre a formação de uma nova cinematografia: enunciação, nacionalidade e estética.....    | 24         |
| 2.2.1. Da mudança nos lugares de fala.....   | 25         |
| 2.2.2. Da nacionalidade.....   | 31         |
| 2.2.3. Da estética.....  | 39         |
| <b>3. O pós-delito como horizonte de análise da violência em <i>Arábia</i>.....</b>                          | <b>44</b>  |
| 3.1. A violência urbana no Brasil e sua problemática no cinema brasileiro contemporâneo...45                 |            |
| 3.2. O depois do presídio como horizonte de análise da violência .....                                       | 51         |
| 3.3. Entre a micropolítica e a macropolítica.....  | 58         |
| 3.4. Os sentidos políticos do esgotamento do trabalhador.....  | 64         |
| 3.5. O desfalecimento de Cristiano e a vida política nacional.....   | 68         |
| <b>4. Da denúncia da violência à descriminalização do cotidiano em <i>A vizinhança do Tigre</i>.....</b>     | <b>79</b>  |
| 4.1. Micropolíticas subalternas na vizinhança.....   | 80         |
| 4.2. Dobras da violência em <i>A vizinhança do tigre</i> : Amizade, brincadeiras, imaginação e deserção..... | 89         |
| 4.2.1. Epílogo em <i>A vizinhança do tigre</i> : <i>Junin, Neguinho, Menor e Eldo</i> .....                  | 96         |
| 4.3. Da denúncia da violência à descriminalização do cotidiano.....  | 100        |
| <b>5. Considerações finais.....</b>  | <b>106</b> |
| <b>Referências.....</b>  | <b>113</b> |

## 1. Introdução

*“Não existe vida social no Brasil sem violência, pois não há ninguém, seja quem for, dentro e/ou fora de qualquer instituição (família, escola, igreja etc.), dentro e/ou fora da favela, que seja levado ao estatuto de exemplo suficientemente concreto de alguém que viva um Brasil “fora da violência””.*

(Maurício Matos, 2016, p. 112).

Quando pensamos o tema da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas no cinema brasileiro contemporâneo, logo imaginamos *Cidade de deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, como exemplos de filmes dedicados a tratar do problema social brasileiro que emerge na primeira metade da década de 1990. Entretanto, diferente do que pode parecer, a violência sobre os corpos subalternos continua sendo assunto a ser tratado pelo cinema nos anos 2010, mas guardando agora outros sentidos e modos de atuação relacionados com outro momento da vida social brasileira, que engloba o lançamento de *Arábia* (2017), dirigido por Affonso Uchoa e João Dumans, e *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa.

Entre um período e outro, o cinema brasileiro e a vida política nacional passaram por significativos acontecimentos que tornaram possível, a partir de 2010, jovens periféricos realizarem seus próprios filmes, provocando uma transformação no olhar sobre a violência em relação aos filmes produzidos no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Essa transformação nos lugares de fala faz com que o “outro”, que até então era objeto nos filmes dedicados a periferia, passe a ser sujeito para as equipes de filmes com baixo-orçamento que despontaram em importantes festivais nacionais e internacionais de cinema, como é o caso de *A vizinhança de tigre* e *Arábia*. Tendo em vista essa transformação no modo de figurar a violência no cinema dos anos 1990/2000 para a década de 2010, a análise busca lançar luz sobre a construção estético-política da violência nas trajetórias de vidas dos personagens subalternos, através de uma série histórica (SOUTO, 2019) de comparação com a produção anterior, os filmes da Retomada e Pós-retomada.

A relação entre filme e o contexto histórico da vida política nacional é central na construção da dissertação. No entanto, embora trabalhem com essa articulação entre o dentro

e fora do filme, não fazemos através do critério da realidade como se os filmes fossem julgados pela capacidade de mostrar a verdade da juventude periférica no Brasil. Pelo contrário, entendemos que não há uma realidade pré-fílmica e essencial, anterior a qualquer filme, mas sim, que a própria realidade é construída pelos discursos no cinema como resultado de um trabalho de interpretação, devendo a análise contemplar as diferentes construções da violência a luz das condições de possibilidade na vida política recente que as tornam possíveis.

Partindo desta articulação entre filme e contexto histórico, interessa compreender as condições de possibilidade históricas que tornam possível a produção dos filmes *Arábia* (2017) e *A vizinhança do tigre* (2014), através do método genealógico formulado por Michel Foucault. A genealogia é o método de leitura que busca caracterizar o estado de forças no momento da entrada em cena de uma determinada forma discursiva, focalizando a singularidade dos jogos de poder que a tornaram possível como estrutura histórica de poder. Além disso, segundo Foucault, a leitura genealógica precisa articular a emergência do discurso com sua *proviniência*<sup>1</sup>, ou seja, lermos o aparecimento dos filmes diante da história mais geral dos acontecimentos passados que formam o filão histórico da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas no cinema brasileiro na redemocratização.

Deste modo, compomos uma leitura dos filmes articulada com a história da vida política nacional recente, a qual envolve a emergência da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas no Pós-autoritarismo, passando pela emergência dos governos de esquerda até chegar no aparecimento da extrema direita com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018. Sobre essa história recente da vida política no país, interessa fazê-la através do lugar dedicado as parcelas subalternizadas<sup>2</sup>, identificando os processos históricos que constituem seus lugares de fala na sociedade, assim como as políticas públicas de inclusão e exclusão social postas em prática nesse largo período pelos governos pós-autoritários, entre 1988 e 2018.

A dissertação se inicia com a tentativa de formular uma categoria analítica para dar conta desse cinema que emerge a partir de 2010, em que não só os jovens periféricos, mas também as mulheres, os negros, indígenas, LGBTQ, passam a reunir condições de realizar seus

---

<sup>1</sup> “é o antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixeza. Frequentemente a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros – e dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar” (FOUCAULT, 2016, p. 20).

<sup>2</sup> Por subalterno, leia-se as parcelas da sociedade que não foram reconhecidas pela redemocratização como sujeitos de direito, mas ao contrário, são alvos principais do exercício de poder e exclusão operados pelo Estado.

filmes com o intuito de falar de si, em contraposição à fala do outro, instituída nos cinemas da Retomada e da Pós-retomada. Para estabelecermos os contornos do que estamos denominando de Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, procuramos perscrutar as mudanças nas políticas culturais de financiamento ao cinema, assim como os fatores que tornam possível a formação de um novo circuito cinematográfico nos anos 2010. Para compreendermos essa inflexão no cinema brasileiro contemporâneo, é necessário voltarmos no tempo até o cinema da Retomada, aos anos 1990, no intuito de captarmos os acontecimentos que tornaram possível naquele momento uma mudança nas políticas de financiamento ao cinema, para em seguida estabelecermos os contornos do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo.

O contexto de produção que começa a vigorar na década de 1990 com o nome de Retomada do cinema brasileiro, diz respeito ao modelo de produção neoliberal situado a partir da promulgação da Lei do audiovisual em 1993, marco nas políticas de financiamento indireto ao cinema, que marcou o retorno das produções de filmes no Brasil após o fechamento da EMBRAFILME<sup>3</sup> em 1990. Se, a partir de 1993, vemos a retomada da produção através do incentivo fiscal; no início dos anos 2000, esse modelo ganha um maior vigor com a entrada em cena da *Globofilmes* e das *majors* norte americanas, levando alguns autores a nomeá-lo como Pós-Retomada do cinema brasileiro (XAVIER, 2003, p. 12-13), devido a consolidação do modelo de incentivo indireto para as grandes produtoras privadas após o seu retorno em 1993.

Esse modelo do incentivo indireto vigorou no cinema brasileiro até 2003, quando o Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil, lança novas bases para as políticas culturais, quando, entre as quais, o financiamento direto a filmes ganha espaço e passa a concorrer com o financiamento indireto via incentivo fiscal. Se, até 2003, o financiamento ao cinema se dava pelo incentivo fiscal, capitaneado pelas grandes produtoras privadas do Sudeste, a partir de 2003, vemos o incentivo direto, com orçamento do Ministério da Cultura para filmes com baixo orçamento e produtoras pequenas em todas as regiões do país. A partir dessa diferença de cunho institucional, o modelo de produção da Pós-retomada, baseado no incentivo fiscal e restrito a uma quantidade pequena de projetos liderados por nomes da publicidade e da televisão, perde força para dar espaço a novos projetos menores liderados por uma nova geração de realizadores que consegue recursos para os seus projetos.

---

<sup>3</sup> Empresa estatal dedicada ao financiamento do cinema brasileiro entre 1969 e 1990, criada ainda na Ditadura Militar e fechada pelo então presidente Fernando Collor de Mello.

Aliado às mudanças nas políticas de financiamento, vemos ao longo dos governos do Partido dos Trabalhadores uma política de inclusão social que insere milhões de pessoas no mercado de trabalho e de bens de consumo, assim como nas Universidades Federais através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI e da Lei de cotas, em 2012. A formação de uma nova classe trabalhadora que emerge com os governos do PT<sup>4</sup> se mostra também no cinema e audiovisual, através da formação e profissionalização de uma nova geração de realizadores composta pelos estudantes negros, indígenas, periféricos, que conquistaram o acesso à Universidade e às políticas culturais desenvolvidas nesse período.

Em paralelo às políticas de inclusão social e acesso à educação, movimentos na crítica e na curadoria dos festivais nacionais de cinema são fatores fundamentais para a formação do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo. Marcelo Ikeda (2018, p. 465) aponta que, entre os anos 2000 e o início dos anos 2010, forma-se uma nova crítica cinematográfica advinda da internet, sites e blogs, dissociada da mídia tradicional, televisão, jornal e revista, que está disposta a difundir e debater as estéticas contemporâneas não hegemônicas produzidas no Brasil e no mundo. A mudança na crítica se relaciona diretamente com uma nova configuração das curadorias dos principais festivais de cinema, as quais em grande medida passam a prestigiar os filmes produzidos com câmeras digitais e realizados com baixo orçamento, mudando um cenário dominado pelo círculo midiático televisivo da Pós-retomada, marcado por altos orçamentos e acuidade técnica.

Ao estabelecermos os contornos históricos e estruturais para a formação do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, propomos ainda no primeiro capítulo uma discussão conceitual acerca de pontos considerados de grande relevo para esse cinema em emergência, tendo em vista suas características em relação a história do cinema brasileiro. São eles: Lugar de fala; nacionalidade e estética. Através desses três eixos, formulamos perguntas a serem respondidas conceitualmente com o objetivo de caracterizar e contextualizar qualitativamente este Cinema brasileiro subalterno contemporâneo na história mais geral do cinema brasileiro, produzido desde a redemocratização. Quais implicações conceituais e políticas essa nova geração de realizadores trás para a história do cinema brasileiro? Como essa mudança nos

---

<sup>4</sup> Sobre a formação de uma nova classe trabalhadora nos governos do Partido dos Trabalhadores, ver a discussão proposta por André Singer (2018, p.77) e articulada por nós no capítulo II em que através das políticas de inclusão social desenvolvidas pelo PT, parcelas da sociedade que se encontravam na condição de extrema pobreza são incluídos no mercado de trabalho com carteira assinada.

lugares de fala impacta na produção discursiva acerca da ideia de nacionalidade? Quais mudanças estéticas relevantes podemos vislumbrar nesse cinema produzido em 2010, quando contrapomos com cinema da Pós-retomada?

A fim de responder a essas perguntas, propomos discutir a questão do lugar de fala e da nacionalidade de forma crítica a partir de uma bibliografia pós-colonial e dos estudos subalternos, calibrando conceitos para análise das questões propostas que emergem em uma perspectiva histórica, tendo no cinema brasileiro um lugar de observação. Nesse sentido, a rotação nos lugares de fala no cinema está diretamente associada à mudança de posição na leitura sobre a nacionalidade operada desta vez pelas parcelas subalternizadas, ao mesmo tempo em que ressignificam a memória cultural hegemônica do país a partir do lugar de fala de suas margens. Essa posição outra do discurso, que chamamos de pós-colonial, se faz segundo Homi Bhabha (1998, p. 200) pela incidência da diferença e fragmentação sobre a construção da nacionalidade como discurso de poder, afirmando as categorias étnico-raciais e territoriais, em detrimento de uma univocidade da Nação promovida pelo centro.

Tendo em vista essa outra proposta de interpretação da nacionalidade, que se faz pelas parcelas historicamente subalternizadas, a estética ganha uma centralidade devido ao desafio de propor construções não hegemônicas que trabalhem a partir de um objetivo comum: desconstruir os estereótipos produzidos pelo cinema da Pós-retomada, oferecendo novas versões sobre os personagens subalternos no cinema. O desafio de experimentar estéticas e modos de fazer cinema que não repita o modelo das grandes produções do cinema da Pós-retomada, refratário à televisão, à publicidade e ao cinema Hollywoodiano, tendo o objetivo de arriscar novas abordagens e experimentações de linguagem, que desobstruam os estereótipos construídos historicamente sobre a periferia, sobre os negros, as mulheres, os indígenas, a população LGBTQ.

Após o trabalho de contextualização e caracterização qualitativa do que estamos chamando de Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, nos voltamos propriamente para a análise dos filmes escolhidos no corpus principal, inserindo a temática da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas na problemática mais ampla do cinema nos anos 2010. Para tanto, dividimos a análise dos filmes em dois capítulos separados, focalizando na construção da execução penal e na vida depois da prisão através de *Arábia*, bem como nas relações vividas pelos jovens negros com o tráfico de drogas nas periferias em *A vizinhança do*

*tigre*. A partir desses dois espaços, a prisão e a favela, caros ao cinema da Pós-retomada, buscamos confrontar *Arábia* (2017) com *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *A vizinhança do tigre* (2014) com *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, focalizando as transformações da violência que emerge do paralelo, ocasionadas entre eles nas construções desses espaços e suas relações.

*Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans, foi realizado em Ouro preto - MG através do financiamento direto via Secretaria de Cultura estadual, ganhando prêmios importantes em festivais nacionais e internacionais como Rotterdam e o Festival de Brasília. O filme conta a história de Cristiano, jovem negro que, após sair da prisão, sai na estrada em busca de trabalho e de uma vida melhor. Ao longo de *Arábia*, acompanhamos a trajetória de vida do personagem em diferentes trabalhos precários como a lavoura, a construção civil e a indústria, os quais lançam luz sobre a dificuldade de sua ressocialização. Nessa trajetória do personagem rumo à ressocialização, o filme rememora a história recente da vida política no país a partir da greve do ABC paulista, bem como as lutas no campo a partir da redemocratização até os anos 2010, contando-a a partir do olhar do ex-presidiário que não encontra reconhecimento na sociedade.

Tornando-se *Arábia* como referência, podemos identificar uma mudança na micropolítica das relações e espaços em relação à *Carandiru*, filme da Pós-retomada que se dedica a reconstituir ficcionalmente o evento conhecido por Massacre do Carandiru, que vitimou 111 detentos na Casa de Detenção de São Paulo, em 1992. Se, como trabalhado por Maurício Matos (2009), *Carandiru* focaliza as relações micropolíticas dentro do presídio envolvendo as facções criminosas e a direção da penitenciária, *Arábia* se volta para o depois do presídio (ROCHA, 2021), espaço/tempo da ressocialização estruturado pelo trabalho. Em *Arábia*, o presídio se confunde com a estrada, local da ressocialização, pois, após sua saída da prisão, Cristiano não fica livre do controle operado pelo Estado, mas ao contrário, a instituição prisional vai se exercer mesmo fora do espaço de confinamento, agora como um devir-prisão no trabalho.

Essa mudança na micropolítica dos espaços vista entre os filmes, do presídio em *Carandiru* para a estrada, em *Arábia*, se mostra como uma escolha estética na abordagem da violência. A opção de *Arábia* em não explorar graficamente cenas de violência física no presídio, mas em trabalhar outras violências estruturais inscritas no cotidiano de Cristiano após sua saída da prisão, demonstra uma tentativa de discutir a violência através dos seus “rastros” (DERRIDA, 2012, p. 121), de pequenos gestos e relações do dia a dia que remetem à história



social brasileira recente desde a redemocratização, fundada pela violência sobre as populações subalternas não reconhecidas em seus direitos pela política dominante. O filme aborda o tema da violência e do presídio a contrapelo, pois lança luz sobre a violência invisível, estrutural e histórica, sobre os corpos sendo a violência física evitada.

A diferença de expressão da violência em *Arábia* pode ser compreendida em articulação com a especificidade do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo perante ao contexto histórico da vida política nacional. A própria trajetória de vida de Cristiano no filme traz pistas sobre o tema ao se propor pensar a história recente do país e os acontecimentos políticos desde a redemocratização, através do lugar de fala de um personagem que não é reconhecido pela sociedade após sua saída da prisão. Do trabalho na lavoura à fábrica, Cristiano exhibe os limites das políticas de inclusão social implementadas pelo Estado, deixando à mostra a violência dos exercícios de poder disciplinar e biopolítico (FOUCAULT, 2005) sobre o corpo do personagem, os quais atuam no seu cotidiano controlado pelo trabalho na fábrica ou pela exploração do trabalho análogo a escravidão na lavoura.

Em paralelo a vida de Cristiano no filme, as manifestações de junho de 2013 marcam na vida política do pós-autoritarismo a crise institucional que abala a Nova República, demonstrando traços de seu esgotamento na tarefa da representação política e garantia de direitos sociais. É a partir desse acontecimento na vida política nacional que *Arábia* se localiza como efeito de um contexto histórico marcado pelo esgotamento do lulismo (SAFATLE, 2018, p. 78), e por novas formas de reivindicação política vistas nas manifestações de junho de 2013. Nessa direção, propomos pensarmos uma virada micropolítica vista nas ruas, um não apenas reivindicar pautas macropolíticas de cunho administrativo como visto na redemocratização, para recolocar a vida no centro da atividade política (PELBART, 2019, p. 117), a partir das violências sobre os corpos não reconhecidos por tal processo dominante.

É através dessa diferença contextual entre Pós-retomada e Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, redemocratização e junho de 2013, que entramos na análise de *A vizinhança do tigre*. Desta vez, através das trajetórias de vida de quatro jovens no bairro Nacional em Contagem (MG), local em que as relações prescritas pelo tráfico de drogas estruturam os caminhos e descaminhos dos personagens, obrigados a criar estratégias de sobrevivência para desviar do destino<sup>5</sup> a eles reservado pela sociedade. Na tentativa de analisar a construção

---

<sup>5</sup> Sobre o destino reservado aos jovens negros e periféricos pela sociedade brasileira, destacamos a fala de Ivan, personagem de *Corpo Delito* (2018), filme também analisado por nós na coletânea *Dissidências subalternas* no

estético-política da violência nas trajetórias de vida dos personagens em *A vizinhança do tigre*, propomos um exercício de comparação com *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, tendo-o como filme marco da Retomada.

*A vizinhança do tigre* é o primeiro longa-metragem dirigido por Affonso Uchoa, fruto de uma realização coletiva envolvendo os jovens do bairro Nacional em Contagem - MG. Em entrevista concedida a *9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul* em 2014, Uchoa revela um pouco sobre o processo de realização do filme: “Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro (...) *A vizinhança do tigre* começou sem roteiro algum, apenas visitando algumas pessoas que me interessavam no bairro, alguns deles meus amigos”. A partir da fala do realizador e do lugar de fala em que se inscreve, podemos situar a *A vizinhança* como um olhar de dentro sobre a periferia, em contraposição ao olhar de fora consolidado pelos realizadores da Retomada e Pós-retomada, em sua maioria homens brancos de classe média do Rio de Janeiro e São Paulo.

É a partir desse ato de fala coletivo por meio do cinema que conhecemos em *A vizinhança do tigre* o cotidiano de Junin, Neguinho, Menor e Eldo, moradores do bairro Nacional em Contagem que possuem diferentes idades e lugares fala perante as relações micropolíticas prescritas pelo tráfico de drogas e pela política do “encarceramento em massa” (BORGES, 2019, p. 75) praticada pelo Estado. Entretanto, diferentemente de *Notícias de uma guerra particular*, que tem como foco as relações que organizam o tráfico de drogas na favela de Santa Marta no Rio de Janeiro, explorando cenicamente o manejo de armas e de drogas, *A vizinhança* se volta para as relações do dia a dia dos personagens envolvendo a escola, o trabalho, a família, a diversão.

Nessa mudança micropolítica, o espetáculo da violência perde sentido diante do caráter subjetivo e estrutural expresso nas falas, brincadeiras e relações dos personagens, tornando-se visível como devir-subjetividade (MATOS, 2016, p.113) historicamente construído na sociedade brasileira. Além disso, ao focalizar acontecimentos do cotidiano dos personagens, *A vizinhança do tigre* dá importância para as estratégias de sobrevivência dos personagens, entre as quais a imaginação de outros mundos e futuros possíveis para suas vidas que não o já determinado pelo poder dominante. É nessa ótica que passamos do poder ao sujeito na análise

---

cinema brasileiro contemporâneo, em que diz “Ou é cadeia ou é cemitério, essa vida não tem outro destino não”, ao comentar sobre sua vida, a de um jovem negro periférico no Brasil.

do filme, da caracterização das estruturas e exercícios de poder sobre os jovens negros, para a construção de si, do jogo de forças que constituí a subjetividade como desvio.

Através dessa discussão sobre a micropolítica envolvendo poder e contrapoder em *A vizinhança do tigre*, propomos o conceito de descriminalização do cotidiano como fatura estético-política produzida pelo filme, em contraposição a estratégia da denúncia da violência inaugurada por *Notícias de uma guerra particular* (1999). Ao detectarmos a mudança de foco do filme realizado por Uchôa e os jovens do bairro Nacional, em relação a estratégia da denúncia da violência e do tráfico de drogas em *Nótcias*, a descriminalização do cotidiano se mostra como estratégia estética em que os desvios e a imaginação de outros mundos possíveis colore as estampas da periferia. A diferença estética está justamente no trabalho de seleção das imagens utilizadas. No caso de *Notícias*, a intenção é compor um arquivo probatório das violações de direitos humanos pelo Estado de exceção conferido pelo tráfico de drogas; já em *A vizinhança* o foco está nos pequenos gestos, nas brincadeiras dos jovens que deixam a mostra os exercícios de poder, mas também os desvios destes, a construção de outras relações envolvendo a amizade, a criatividade e o afeto.

## 2. Cinema brasileiro subalterno contemporâneo: 2013 a 2018.

*“não é a última ninfêia que repete a primeira, é a primeira ninfêia que repete todas as outras e a última”*

(Gilles Deleuze, 1996).

Formular uma categoria analítica para dar conta de um determinado momento da história do cinema brasileiro é uma tarefa arriscada, tendo em vista que o corte sempre oculta a movimentação anterior que se insinua contra a própria tentativa de totalização. No entanto, ao propormos uma categoria conceitual para dar conta do contexto histórico sobre o qual os filmes do corpus principal emergem, no caso, o cinema produzido entre 2013 e 2018<sup>6</sup>, não queremos com isso buscar uma categoria totalizadora que corresponda a todos os filmes e questões atravessadas nesse período, mas, através da problemática que o *corpus* escolhido pelo trabalho trás, buscar uma conceitualização que de alguma maneira solucione parcialmente os problemas apresentados, os quais envolvem a especificidade do cinema produzido por grupos historicamente subalternizados que passam a ocupar espaço nas redes de colaboração e realização audiovisual a partir de 2010, tendo em vista a história do cinema brasileiro, sobretudo, ao que se convencionou chamar de cinema da Pós-retomada.

Deste modo, não pretendemos fazer uma historiografia do cinema brasileiro, de 2013 a 2018, entendendo esta como disciplina científica, mas sim, uma genealogia que se tece a partir do corpus principal, conectando zonas de comparação que remetem a outros filmes e contextos históricos, pelos quais estabelece-se relações de diferenças e repetições.

“A análise arqueológica individualiza e descreve formações discursivas, isto é, deve compará-las, opô-las umas às outras na simultaneidade em que se apresentam, distingui-las das que não têm o mesmo calendário, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as envolvem e lhes servem de elemento geral. Bem diferente, ainda nisto, das descrições epistemológicas ou "arquitetônicas" que analisam a estrutura interna de uma teoria, o estudo arqueológico está sempre no plural: ele se exerce em uma multiplicidade de registros; percorre interstícios e desvios; tem seu domínio no espaço em que as unidades se justapõem, se separam, fixam suas arestas, se enfrentam, desenham entre si espaços em branco” (FOUCAULT, 2008, p.177).

---

<sup>6</sup> É importante notar que o período de 2013 a 2018 é uma escolha arbitrária, a qual não abrange o período integral de realização dos filmes, mas apenas as datas de seus lançamentos em cinemas e festivais.

De acordo com as formulações de Foucault sobre o método comparativo na arqueologia, o trabalho que aqui desenvolvemos não busca tratar os momentos históricos vistos no cinema brasileiro como fechados, manipulando-os através de uma historicização cronológica e linear. Mas, ao contrário, o voo histórico que propomos se reivindica como singular na medida que as relações de comparação entre filmes e contextos históricos diferentes não acontecem em nome de uma generalização, mas sim a partir de relações particulares, passíveis de serem tecidas.

Além disso, o critério que utilizamos para tecer as relações de comparação e caracterização de estruturas de saber/poder é justamente o que Foucault aponta como os “enfrentamentos”, os “espaços em branco”, sobre os quais se efetuam os acontecimentos, assim como também trabalhado por Nietzsche. Segundo Foucault (2016, p. 29-30), o acontecimento pode ser visto na emergência de uma coisa ou um discurso que se torna possível devido uma inversão no jogo de forças, um abalo nas regras instituídas que restitui um movimento, um mover das peças. O acontecimento, portanto, se produz por dois termos: o enfraquecimento dos códigos instituídos e a entrada em cena de novos discursos que invertem os valores previstos no momento anterior a ele.

Desta forma, voltando para o nosso recorte, resta perguntar: Quais eventos, políticas públicas, produtos audiovisuais, tomaram a dimensão de acontecimentos no cinema brasileiro durante o período de 2013 a 2018? Para responder a essas perguntas é necessário olharmos para a história do cinema brasileiro, sobretudo para os filmes que tem o “outro”, a “periferia”, o “pobre” como temática, tanto nos anos 1960/1970, quanto no final da década de 1990 e início dos anos 2000, para que assim possamos compará-los com o cinema subalterno dos anos 2010, identificando suas diferenças. Para tanto, partimos inicialmente do registro que emerge, o trabalho de contextualização desse Cinema subalterno contemporâneo no Brasil, para em seguida identificarmos as inversões e diferenças em relação a história do cinema brasileiro, tecidas mediante relações singulares de comparação.

## **2.1. Cinema brasileiro contemporâneo nos 2000 e 2010: aspectos econômicos e políticos**

Para compreender o contexto de produção desse cinema brasileiro subalterno que abrange o contexto entre 2013 e 2018, é necessário voltarmos no tempo e estudarmos a história

deste cinema que, segundo Daniel Caetano (2005), Cezar Migliorin (2011) e Marcelo Ikeda (2018), tem seus germes na virada do século, sobretudo na demarcação em relação ao cinema da Retomada e da Pós-retomada. Ao seguirmos com esse itinerário, iremos em um primeiro momento contextualizar as mudanças nas políticas de financiamento ao cinema brasileiro postas em prática entre o final da década de 1990 até os anos 2010, para em seguida, rastrear a formação do circuito de produção, realização e exibição desse cinema brasileiro contemporâneo, envolvendo festivais de cinema, formação educacional e a crítica cinematográfica.

Entre a segunda metade da década de 1990 até o início dos anos 2000, o cinema brasileiro foi marcado pelo que se chamou da “Retomada do cinema brasileiro”, devido ao contexto de mudanças nas maneiras de financiamento ao audiovisual ocasionadas a partir de dois marcos, a extinção da Embrafilme em 1990 e a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em 2001. Com o fechamento da estatal em 1990 pelo governo Fernando Collor, a produção de filmes nacionais viveu um dos piores momentos da história, tendo poucos longas metragens lançados nesse período. Segundo José Álvaro Moisés (2002, p. 03), secretário do Audiovisual, em artigo publicado na Folha de São Paulo, o fechamento da Embrafilme em 1990 fez com que a participação brasileira no mercado de exibição caísse de 30% nas duas décadas anteriores para 1%.

Esse cenário começou a mudar a partir do restabelecimento de uma política estatal de financiamento ao cinema que teve na promulgação da Lei do Audiovisual - Lei 8.385/93 e da Lei Rouanet Lei 8.313/91, os seus alicerces. É sobretudo a partir dessas duas medidas que o cinema brasileiro inicia sua Retomada, aumentando o número de filmes brasileiros no mercado exibidor, como exemplo do marco zero da Retomada, o sucesso de bilheteria de *Carlota Joaquina* (1995), dirigido por Carla Camurati. José Álvaro Moisés (2002, p.03) aponta que entre 1990 e 1995, foram produzidos menos de 30 longa metragens em contraposição a 160 produzidos entre 1995 e 2001, a partir das leis de incentivo fiscal que sucederam ao fechamento da Embrafilme.

Fazendo parte do modelo político dos governos liberais após o processo de democratização no país, os presidentes Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, adotaram uma política cultural sob a égide do incentivo fiscal, em que o cinema e a cultura no Brasil passam a ter uma responsabilidade partilhada entre o setor público e o privado. No modelo da renúncia fiscal praticado pela Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, o Estado

financia o cinema de forma indireta, abatendo parcialmente ou totalmente o valor direcionado a produção de filmes, através do imposto de renda de empresas interessadas em investir no setor. Entre a aprovação da Lei do Audiovisual no início da década de 1990 e a criação da ANCINE em 2001, foram-se estabelecidos os contornos de um modelo liberal de financiamento ao cinema, baseado no incentivo fiscal, que segundo Lia Bahia (2012, p. 61) tinha como objetivo, fomentar o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país e inseri-la no mercado cultural internacional.

Entre a segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000, vemos a consolidação desse modelo de incentivo fiscal através da entrada da *Globofilmes* no mercado cinematográfico brasileiro. Como aponta Daniel Caetano (2005, p. 30), o sistema da *Globofilmes* assegurou uma costura entre o apoio das leis de incentivo, o patrocínio de empresas públicas, produção/divulgação do maior conglomerado de comunicação do país e a distribuição feita por *majors* norte-americanas. Com essa costura, é realizado longas-metragens marcados por altos orçamentos e acuidade técnica com forte aderência das linguagens advindas do Cinema hollywoodiano, da televisão, do VideoClipe e da publicidade, levando alguns filmes brasileiros como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), a conquistarem uma repercussão internacional e a obterem elevadas bilheterias no mercado interno de cinema.

*Cidade de deus* (2003), segundo Ismail Xavier (2003, p.12-13), em prefácio escrito para o livro *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, de Luiz Zanin Oricchio, é o marco do que se convencionou chamar de “Pós-retomada”, em que a costura com o mercado através da *Globofilmes* e as *majors* norte-americanas obteve um relevo diferencial em relação ao cinema da Retomada na década de 1990. O autor aponta que esse diferencial se deve, sobretudo, ao que se refere à comunicação com o público através da costura com a mídia televisiva, como também apontado por Daniel Caetano, fator esse que proporcionou um aumento na bilheteria dos filmes nacionais, em sua maioria longas-metragens produzidos com elevados orçamentos e uma equipe técnica profissional.

Entretanto, segundo Caetano (2005, p. 29), o modelo baseado na política de incentivo fiscal costurada através da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, constrói um cenário dividido entre incluídos e excluídos da produção e realização audiovisual brasileira. O autor indica que as políticas de incentivo fiscal designam as grandes produtoras privadas o poder de selecionar os profissionais para a realização dos filmes com verba do Estado, as quais contemplavam personalidades circunscritas ao circuito midiático. Assim, com esse modelo de financiamento,

ocorreu uma centralização dos recursos em torno das grandes produtoras privadas do Sudeste brasileiro, as quais eram quase que as únicas a disporem de um alto valor na dedução de imposto de renda, alijando da realização cinematográfica pequenos produtores e realizadores estreantes que não detinham essa estrutura.

É nesse contexto, em meio às grandes produções de longas-metragens no cinema de Retomada e Pós-retomada, entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, que é possível notar os germes de um circuito de exibição alternativo registrado por Daniel Caetano,

“Existindo somente através de festivais, maiores ou menores, e exibições eventuais ou comunitárias, realizou-se uma considerável produção de curtas e médias-metragens em diversos formatos (em vídeo ou em película) e gêneros (ficcionais, documentários experimentais e até, em alguns casos, um pouco de cada) (...) trata-se de centenas e mais centenas de filmes, produzidos a partir de patrocínios ou apoios institucionais, seja através de faculdades, de programas de apoio, cursos organizados ou mesmo através de concursos de projetos, de organizações coletivas” (CAETANO, 2005, p. 39).

Este circuito alternativo nomeado por Caetano de “cinema de cavação” (2005, p. 38), busca suas condições de sobrevivência à margem do modelo de financiamento e circulação do cinema da Pós-retomada, realizando seus filmes com ou sem ajuda do financiamento público. Esse cenário impulsiona a ampliação da cultura cinéfila no país, que se faz a partir de espaços alternativos de exibição, como os festivais universitários, os cineclubes, cinemas de rua, mostras, entre outros. Nesse momento, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, é possível notar a abertura de novos cursos de cinema nas universidades e com isso a promoção de festivais anuais de filmes universitários, como o Festival brasileiro de Cinema Universitário (FBCU), além disso, um mercado de nicho é ensaiado através dos novos pontos de exibição que se espalham nos centros urbanos do Sudeste, ligados a cineclubes e cinemas de rua.

Outro fator que veio para mudar a configuração do cinema brasileiro deste momento foi o desenvolvimento do Vídeo Digital, tecnologia mais barata do que a dos filmes feitos com película. O vídeo trouxe a possibilidade de realização de todas as etapas de construção de um filme, da filmagem à montagem, sem precisar de uma grande equipe de profissionais e da estrutura industrial dos estúdios, uma vez que, com um computador e uma câmera digital, pode se realizar um filme com qualidade técnica. Além disso, a internet proporciona espaços de discussões e compartilhamento das produções em um ambiente colaborativo, onde se encontram realizadores, produtores e um público cinéfilo interessado.



Segundo Daniel Caetano (2005, p. 42), é importante notar que ao analisarmos o agrupamento social que gira em torno desse cinema alternativo, identificamos um elitismo que tem a ver com a própria geografia social desses espaços, uma vez que os pontos de exibição se localizam em bairros nobres das metrópoles brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esse fator deve-se ao fato de o cinema ao longo da história ser uma arte protagonizada pela classe-média alta dos grandes centros urbanos do eixo centro-sul, a qual se limitava a exigência de uma profissionalização e uma estrutura tecnológica que não era acessível para as camadas sociais subalternas, uma vez que o acesso às universidades públicas e privadas era circunscrita a classe-média. Assim, modificar a centralização da produção no eixo centro-sul e o protagonismo da classe média na realização dos filmes, se tornou um dos desafios enfrentados pelas políticas culturais nos anos seguintes.

Segundo Albino Rubim (2012), na passagem do governo FHC para o governo Lula, evidencia-se uma diferença de atuação nas políticas culturais, saímos de uma ausência de ação do Estado, baseado na lógica liberal, para uma maior gerência do Estado diante dos recursos direcionados para produção cultural. Em contraposição ao modelo de financiamento liberal, em que o Estado atuava como regulador dos financiamentos, baseados no incentivo fiscal, sem ter nenhuma ação em relação aos projetos contemplados, o governo Lula, através do ministro Gilberto Gil e Juca Ferreira, propõe um novo modelo de gestão cultural em que o Estado passa a ter papel ativo na formulação de políticas públicas com dinheiro do próprio Ministério da Cultura. Esse modelo repete a tradição de financiamento direto do Estado ao cinema visto nas décadas de 1960/1970, mas se difere deste por atuar nas políticas de distribuição descentralizada dos recursos financeiros em contraposição ao papel de empresa produtora e distribuidora de filmes como vemos na ação desempenhada pela EMBRAFILME.

Exemplos dessas mudanças se mostram na transferência da ANCINE para o Ministério da Cultura; a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006, que tem como objetivo a ampliação e descentralização do financiamento direto ao cinema; a aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2010, já no governo Dilma Rousseff, baseado na universalização e regionalização da produção e do consumo cultural. Esses fatores indicam as mudanças nas políticas culturais promovidas pelos governos do PT, que tinha como um dos seus objetivos, ampliar o atendimento às demandas de comunidades e de produtores culturais que estavam à margem das políticas públicas, descentralizando os recursos que anteriormente eram destinados para o eixo centro-sul do país.

Para o setor cinematográfico, o FSA talvez tenha sido o fator que trouxe mudanças mais efetivas para a realização audiovisual no Brasil. O Fundo Setorial do Audiovisual, criado em 2006 pela Lei Nº 11.437, é constituído por recursos oriundos de impostos e cobranças do setor cinematográfico e videográfico comercial<sup>7</sup>, que são repassados, por meio do fundo, para o financiamento direto de projetos. A mudança trazida pelo FSA em relação ao modelo de financiamento indireto, baseado no incentivo fiscal, é que, com o financiamento direto, o Estado passa a ter uma postura ativa na escolha dos projetos a serem realizados, estabelecendo políticas, diretrizes e critérios para seleção dos contemplados.

Segundo Marcelo Ikeda (2015, p. 227-238), o FSA é a primeira medida estatal, desde a retomada, que propõe uma política sistêmica para o setor do audiovisual com linhas de ações definidas de acordo com uma lógica programática, atuando em todos elos da cadeia de produção e distribuição cinematográfica. Entretanto, o autor destaca que, se analisarmos as linhas de ação do FSA, em suas resoluções entre 2008 e 2010, percebemos uma maior quantidade de recursos direcionados para os longas-metragens com fins comerciais, baseado no modelo industrial de produção indicado anteriormente através do cinema da Retomada e da Pós-retomada, em concorrência com uma menor quantidade de recursos para as diversidades de projetos com cunho artístico e independente.

Já no governo de Dilma Rousseff, como aponta Ikeda (2005, p. 257), o FSA passou por um fortalecimento do orçamento, saindo do montante de 84 milhões em 2008 para 393 milhões em 2014, conquistando a primazia do investimento público federal para o audiovisual. Além disso, nesse momento, foram abertas novas linhas de ação previstas nas chamadas públicas do FSA, direcionadas às produtoras e distribuidoras regionais, tendo em vista a descentralização dos recursos e as produções de baixo orçamento. A regionalização dos recursos, inaugurada pelo FSA, prevê uma lógica de cooperação com as secretarias de cultura locais, em que o governo federal através do FSA complementa os orçamentos dos editais estaduais e municipais, possibilitando novos núcleos de produção cinematográfica nas diversas regiões do país.

Ao longo dos anos 2000 até o início dos anos 2010, vimos um cenário de mudança nas políticas públicas para o setor cinematográfico, que demonstra uma iniciativa estatal dedicada

---

<sup>7</sup> A CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), diz respeito à cobrança de uma contribuição que incide sobre o setor cinematográfico e vídeo fonográfico comercial, em toda a cadeia de produção, distribuição e exibição, que tem como objetivo o repasse para o FSA (Fundo Setorial do Audiovisual). Consultar em: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/condecine>>. Último acesso em 5 de março de 2021.

à ampliação e ao fortalecimento dos cinemas independentes em todas as regiões do país. Entretanto, as medidas conquistadas no ambiente institucional podem ser lidas como respostas às demandas de um cinema brasileiro independente que sobrevive na trincheira da resistência em relação ao modelo hegemônico, desenhado pelo cinema da Retomada e da Pós-retomada. Em consonância com às mudanças institucionais via FSA, que tornaram possível o fortalecimento desse cinema alternativo, outros fatores foram fundamentais para o estabelecimento das condições para composição de um circuito de produção e exibição, como mudanças relativas à realização, distribuição, curadoria e crítica cinematográfica, apontadas por Cezar Migliorin (2011) e Marcelo Ikeda (2018).

É na esteira do fortalecimento do financiamento direto e sua regionalização através do FSA, que coletivos de cinema e produtoras independentes em todas as regiões do país, obtiveram êxito na realização de filmes com baixo orçamento ao contar com uma equipe de profissionais pequena e fora dos padrões industriais vistos nos filmes da Pós-retomada. Ao se debruçar sobre essa nova geração de realizadores que surgem nas diversas regiões do país, Cezar Migliorin (2011), o descreve como “Pós-industrial”, justamente por constituir um outro modelo de realização cinematográfica em relação ao cinema industrial, marcado por altos orçamentos e por uma equipe de profissionais demarcada e hierarquizada por funções. Segundo o autor, os grupos e coletivos trabalham com uma equipe desierarquizada, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam, ou mesmo entre aqueles que atuam no filme e os que o arquivam por trás das câmeras.

Segundo Marcelo Ikeda (2018, p. 05), para compreender o avanço dessa geração de novos realizadores alternativos ao cinema hegemônico que o autor denomina de “Cinema de Garagem”, é necessário não apenas focalizar na produção das obras audiovisuais, mas investigar as condições que tornaram possível a formação de um novo circuito, entrelaçando a realização com a crítica e os festivais de cinema. O autor aponta que ao longo dos anos 2000 até chegar no início de 2010, transformações na crítica de cinema e na curadoria dos festivais e mostras foram fundamentais para legitimar os filmes produzidos de forma não hegemônica.

Se no início dos anos 2000, a formação de um cinema alternativo como trabalhado por Daniel Caetano, pode ser problematizada pelo gargalo de exibição que naquele momento estava restrito a uma cultura cinéfila centrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, ao longo dos anos 2000, vemos o surgimento de novos festivais de cinema em outras regiões do país e uma reconfiguração da curadoria de festivais tradicionais, os quais abriram espaço de exibição e

crítica para os filmes produzidos pelos realizadores e coletivos de cinema de todas as regiões do país. Entre os festivais, podemos listar: *Mostra de cinema de Tiradentes* (MG, 1998); *Festival de Brasília do Cinema brasileiro* (DF, 1965); *Panorama coisa de cinema* (BA, 2002); *Janela de cinema* (PE, 2008); *Cachoeira DOC* (BA, 2010); *Festival Aruanda* (PB, 2005), entre outros.

Outro fator apontado por Ikeda (2018, p. 09), que torna possível a formação desse cinema de garagem, é o surgimento da “nova crítica de cinema” no Brasil, a qual passa a ter um papel central na difusão e legitimação das produções alternativas, realizadas dentro e fora do país, como exemplo da revista *Contracampo* e a revista *Cinética*.

“A nova crítica de cinema estimulou um ambiente propício para amadurecer uma reflexão sobre novas possibilidades estéticas para o cinema brasileiro, que melhor dialogassem com os novos conceitos de dramaturgia surgidos no cinema contemporâneo, conforme exibidos nos principais festivais do mundo. Assim, houve um paralelo entre o amadurecimento de uma nova geração de críticos de cinema e o surgimento de curadores nesse novo circuito de festivais. Críticos como Eduardo Valente, da *Contracampo*, e Cleber Eduardo, da *Cinética*, tornaram-se, por exemplo, curadores da *Mostra de Cinema de Tiradentes*.” (IKEDA, 2018, p. 09).

O amadurecimento desse circuito alternativo no decorrer dos anos 2000, que passa a contar com uma crítica cinematográfica e a conquistar espaços na curadoria dos festivais de cinema do país, esboça um cenário de consolidação da produção alternativa nos anos 2010. Se nos anos 2000, vimos um leque de mudanças tanto no nível da política institucional de financiamento ao cinema, quanto ao nível do desenvolvimento de um circuito de exibição através da crítica e da curadoria dos festivais, é na década seguinte que podemos identificar mais claramente os seus frutos. A partir dos anos 2010, vamos ver uma maior inserção dessas produções alternativas realizadas por coletivos de cinema e com baixo orçamento, nos festivais nacionais e internacionais com grande prestígio, ampliando assim sua circunferência de destaque no cinema brasileiro e disputando espaço com o cinema hegemônico das grandes produtoras.

## **2.2. Três questões sobre a formação de uma nova cinematografia: enunciação, nacionalidade e estética.**

Diante do terreno das políticas de financiamento ao cinema brasileiro e do contexto de formação do circuito contemporâneo envolvendo os festivais de cinema e a crítica, iremos discutir problemas conceituais incontornáveis para a caracterização singular do que provisoriamente estamos chamando de Cinema brasileiro subalterno contemporâneo. As questões que recortamos para esse fim, mostram-se a princípio como singularidades tornadas possíveis por essa passagem histórica dos anos 2000 a 2010, a qual tornou possível a formação de uma nova cinematografia. Cinematografia essa, objeto das seguintes questões centrais para nós: Quais implicações conceituais e políticas a abertura para uma nova geração de realizadores trás para a história do cinema brasileiro? Como essa mudança impacta na produção discursiva acerca da ideia de nacionalidade? Quais mudanças estéticas relevantes podemos vislumbrar nesse cinema produzido em 2010 em relação ao cinema da Pós-retomada?

### **2.2.1. Da mudança nos lugares de fala**

O ponto de partida para a compreensão do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo é a entrada de novos realizadores e novas realizadoras de diversas regiões do país e de classe social, gênero e raça, nos ambientes de colaboração e realização cinematográfica. Um cenário em que a partir de 2010, vemos, assim como Janaína Oliveira (2021, p. 61), a entrada de novos “sujeitos” na cena de produção e realização audiovisual brasileira, os quais eram anteriormente vistos como objetos do olhar do branco de classe média do eixo centro-sul, que detinha a inserção midiática necessária para produzir filmes no cinema da Retomada e Pós-Retomada.

A entrada de novos sujeitos se tornou possível, segundo a autora, entre outras coisas, pelo o aumento dos cursos universitários relacionados ao cinema e audiovisual no ensino superior público, fato esse que engloba a implantação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), em 2007, e a aprovação da Lei de Cotas para ensino superior, lei nº 12.711/2012. Essa nova disposição de resoluções no campo educacional é uma das forças para a quebra do gargalo de realização referido por Daniel Caetano sobre os anos 2000, em que os cursos de cinema e audiovisual eram restritos a poucas Universidades Federais e dominada pelas faculdades privadas do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, fato esse que delimitou a produção na classe-média e alta brancas.

A profissionalização no campo do audiovisual oferecida pelas Universidades Federais após 2012, produz a entrada de sujeitos que não tinham acesso ao ensino superior até então, e com isso, vemos uma apropriação por parte destes dos meios técnicos e teóricos do audiovisual, que se expressa na ocupação de espaços nas equipes de produção e realização de filmes. Além disso, o aumento nos cursos de cinema no Brasil, a partir de 2000 até os anos 2010, alimenta uma cadeia que envolve pesquisas acadêmicas sobre o audiovisual, a formação de professores e uma relação de diálogo com a crítica cinematográfica e a curadoria de festivais e mostras de cinema. Podemos ver esse cenário na Mostra 10 Olhares<sup>8</sup>, realizada em 2021 por Eduardo Valente, na qual o proponente convida 10 curadores relacionados ao cinema brasileiro. O quadro é composto por professoras e pesquisadoras acadêmicas como Amaranta César, Carol Almeida, Kênia Freitas, Janaína Oliveira, entre outras personalidades relacionadas à curadoria e crítica.

O cinema da Retomada e Pós-retomada é marcado, como observa Luiz Zanin Oricchio (2003, p.121), pela grande quantidade de filmes sobre o “outro”, tendo como tema a alteridade, sobretudo nas construções cinematográficas elaboradas sobre o “sertão” e a “favela”. Ao analisarmos o campo de enunciação desses filmes, ou seja, sobre quem fala e qual o objeto desta fala, temos uma classe-média, alta, branca e profissionalizada-midiática, que fala do “outro” da favela. E, nesse contexto, como observamos anteriormente, o “outro” periférico, constituído pelas diversas clivagens de produção de subalternidades como a racialização, a estratificação social, econômica e territorial, a hierarquização de gênero, está alijado da produção discursiva, uma vez que o modelo da Pós-Retomada se caracteriza pela delimitação de um círculo midiático composto pela classe-média do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, salvo poucas exceções.

Tendo em vista esse modelo da Pós-Retomada nos anos 2000, o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo dos anos 2010, estudado por esse trabalho, conforma uma nova disposição nos lugares de fala da enunciação audiovisual no Brasil. Segundo o texto assinado por Kênia Freitas na mostra 10 Olhares (2021, p. 72), é nesse momento que temos a emergência e a afirmação do cinema negro, periférico, indígena, LGBTQIA+ e de mulheres, todos eles estimulados primeiramente pela crítica das identidade hegemônicas, e em seguida, pela

---

<sup>8</sup> Disponível em: VALENTE, E. Cinema brasileiro, anos 2010: Uma questão de olhar. In: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 09 de set, 2022. p. 04-07.

necessidade de se produzir um discurso sobre si, falar de si, como uma estratégia de resistência ao discurso produzido pelo outro que não lhe acomoda bem, ou não lhe representa.

Podemos observar a tendência dessa investida de falar de si, o que envolve territorialidades, ancestralidade, história familiar, mecanismos de subalternização diversos, que são enfocados no cinema subalterno contemporâneo, em filmes como *Ela volta na quinta* (2015) e *Quintal* (2015), de André Novaes Oliveira; *Kbela* (2015), de Yasmin Tainá; *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai preto fica* (2014), ambos de Adirley Queirós; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, para ficar com alguns exemplos. Partir de si na realização de um filme é uma mudança fortificada por esse cinema brasileiro nos anos 2010 em relação ao cinema da Pós-retomada, uma mudança no lugar da enunciação cinematográfica que modifica a fórmula “falar do outro”, presente em toda história do cinema brasileiro, para uma reivindicação de “falar de si” por parte de grupos subalternizados, que põe em questão o próprio cinema como ato de fala ao ponderar sobre as relações de poder envolvendo o campo da enunciação.

Além das implicações estéticas e políticas trazidas por esses filmes de auto-inscrição, um fator fundamental dessa mudança nos lugares de fala é a problematização da enunciação no campo da crítica e da pesquisa cinematográficas, questão repelida por grande parte dos filmes e da crítica dos anos 2000. Sobre a crítica, temos o exemplo da ampla cobertura crítica do filme *Cidade de Deus* (2003), como trazida por Luiz Zanin Oricchio (2003, p.226). Ao entrarmos no mérito das críticas percebemos que havia um embate entre os detratores do filme e entusiastas, entretanto, os pontos criticados no filme baseavam-se na ideia de que ele não tinha um olhar político, engajado socialmente, tendo em vista o modelo do Cinema Novo. A questão da enunciação e do lugar de fala ainda não eram discussões centrais para a crítica, fator esse que naturaliza o lugar de fala da classe média como o único apto a desempenhar esse papel.

Se nos anos 2000, não se questionava sobre o lugar de fala dos diretores dos filmes produzidos, sobretudo porque o contexto de produção cinematográfica naturalizava a realização de filmes como exclusiva da classe-média, dando-lhe um status de enunciação neutra e universal, os cinemas negros, indígenas, periféricos, LGBTQI+ nos anos 2010, vão justamente lançar luz sobre o espaço ocultado da enunciação, o extra diegético. E assim fazendo, lançam suspeitas sobre a universalidade da enunciação prevista no cinema da Pós-retomada, problematizando a relação extra diegética ao envolver o sujeito enunciativo do discurso e o objeto, aquele a ser filmado.

Para compreendermos o debate, torna-se necessário perscrutamos brevemente a trajetória de importação do conceito de lugar de fala nos círculos acadêmicos brasileiros a partir da década de 1990, tarefa essa que perpassa por uma série de debates sobre o termo e suas implicações conceituais. Tendo em vista a vasta gama de referências, pontuamos duas correntes principais que participaram dessa importação conceitual, são eles, a via dos estudos Pós-coloniais e Subalternos, desde Edward Said a Gayatri Spivak, e os estudos feministas negros na década de 1990, como discutido por Djamila Ribeiro. Ambas correntes, de formas diferentes, trazem à tona o debate sobre a relação entre discurso e poder iniciado por Michel Foucault e os pós-estruturalistas franceses, reorientando-o como metodologia de análise sobre os discursos coloniais e sexistas produzidos pelo Ocidente colonialista.

Segundo Djamila Ribeiro (2019, p. 58), a crítica do feminismo negro parte do conceito de “discurso” como formulado por Michel Foucault, em que este não é apenas um amontoado de palavras ou de concatenações semânticas, mas sim, permeado por relações estruturais de poder. Através das discussões em torno do feminismo negro, como a obra *Pensamento do feminismo negro* (1990), de Patricia Hill Collins, Ribeiro (2019, p.58-61) avança no objetivo fundante desse pensamento que é o de “marcar o lugar de fala de quem o propõe”, localizando os grupos e as estruturas de poder historicamente e materialmente constituídas no âmbito do discurso. Essa marcação, como adverte a autora, é necessária para que o exame dos discursos passe por um trabalho de tornar manifesto o que está oculto no discurso hegemônico, trazendo à tona o conteúdo implícito, subjetivo e inconsciente, que corresponde ao local de fala neutralizado pelas estruturas de saber/poder.

Esse objetivo do feminismo negro, trazido por Djamila Ribeiro, o de marcar os lugares de fala do discurso, trazendo a discussão sobre a enunciação para dentro do próprio discurso, traz duas implicações que se sucedem. A primeira diz respeito à necessidade da representatividade por grupos subalternizados nas posições discursivas, resolução concluída também por Edward Said no âmbito dos estudos pós-coloniais. Ao constatarem que os lugares de enunciação discursiva nas sociedades pós-coloniais são tomados por um lugar de fala específico, o do homem branco europeu pertencente ao Estado-Nacional, que repete em outras bases os discursos coloniais, torna-se necessário o direito de narrar para os povos colonizados. Sob a égide de Said (2007), o oriental permanece sendo colonizado quando este continua sendo objeto do olhar do Ocidente, quando não tem o direito de produzir suas próprias narrativas.



A segunda implicação diz respeito a uma reflexão da primeira, ou seja, em um segundo momento do pensamento pós-colonial e feminista, autoras como Gayatri Spivak irá problematizar a argumentação que alicerça o “direito de narrar” e a reivindicação da representatividade. A princípio, pelo pensamento de Spivak (2010), não se trata de uma negação do direito de narrar, mas um questionamento quanto à teorização da fala subalterna. Pois, segundo a autora, a fala subalterna é caracterizada pela ambivalência envolvendo a reprodução dos discursos coloniais e hegemônicos e a rasura deste, ou seja, seu potencial de diferenciação. Não podemos compreender a fala subalterna como um discurso próprio, puro em relação ao discurso colonialista, mas sim uma fala a partir da estrutura colonialista que guarda um potencial de diferenciação, em grande parte imperceptível a olho nu.

Se voltarmos a obra de Edward Said, como exemplo do momento inaugural do Pós-colonial que indica o direito a narrar como fator político a ser alcançado, vemos que a necessidade do oriental produzir suas narrativas está ligado ao pressuposto de que a fala do ocidental, é uma construção colonial do oriental e que este, falando por conta própria, irá produzir um discurso verdadeiro em contraposição. Ou seja, uma inversão da autorização discursiva, retirar a autoridade do ocidental revertendo-a para o oriental. É sobre esse denominador que tanto Spivak quanto Ella Shohat e Robert Stam vão se ater.

Em sua obra *Pode o subalterno falar?*, publicada originalmente em 1998 e traduzida para o português no Brasil em 2010, Spivak indaga sobre a possibilidade de a subalterna falar por conta própria, como um discurso verdadeiro sobre si e assim poder ser ouvida pela sociedade. Para discutir esse tema e chegar à conclusão de que não, o subalterno não pode falar, a autora indiana parte de dois problemas nodais, I) a impossibilidade de audição ou legibilidade de um discurso subalterno perante a sociedade, uma vez que a estrutura de poder pós-colonial silencia o outro, e II) A impossibilidade de o subalterno ter um discurso próprio, transparente ou verdadeiro sobre si mesmo, ou seja, que não esteja impregnado pelos próprios discursos coloniais que lhe acometem. Nesse sentido, a subalternidade pode ser lida como efeito do poder dominante que abriga um potencial de diferenciação palimpsesto, quase que intransponível.

É também vislumbrando essas questões que Ella Shohat e Robert Stam no livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), trazem uma questão fundamental para ser feita ao texto de Said por exemplo: “Mas a experiência da opressão confere direitos especiais para falar sobre a opressão? Será que só um diretor afro-americano poderia ter dirigido *Malcolm X*, como argumentou Spike Lee?” (2006, p. 445-446). A questão formulada pelos autores norte-

americanos toca na armadilha da essencialização do lugar de fala, posição essa percorrida por algumas leituras do conceito de lugar de fala, alinhadas ao pensamento inicial dos estudos Pós-coloniais. Armadilha que na visão de Shohat e Stam poderia ocorrer na fixação dos lugares de enunciação, levando a um isolacionismo étnico e, principalmente, ao manuseio de uma epistemologia dialética que fixa como totalizantes as categorias de opressor e oprimido, colonizador e colonizado, branco e negro, homem e mulher, entre outras dualidades produzidas pela colonização e pela cultura europeia.

Segundo Shohat e Stam, é necessário saímos da simplificação dicotômica entre opressores e oprimidos e lidarmos com a questão de modo mais complexo, atento às ambivalências que essas categorias suscitam, as contradições das subjetividades que entrevê consonâncias e dissonâncias além das categorias totalizadoras. É assim que se torna necessário a adoção da categoria “difference” formulada por Jacques Derrida, para se contrapor a ideia corriqueira da palavra diferença, distinção fundamental para Stuart Hall (2006, p.41) em sua discussão sobre a *Identidade cultural na pós-modernidade*. Derrida cunha o termo difference para dar conta da crítica a ideia de diferença atrelada à dialética. Se a partir da palavra “diferença” na matriz de pensamento dialética hegeliana, “A” se define pela oposição ou negação de “B”, e “B” do mesmo modo com “A”, na difference, “A” é definido pela relação com “B”, não sendo opostos nem negadores um do outro, mas sim constitutivos pela relação conferida.

Tendo em vista essa mudança epistemológica de fundo, precisamos retornar ao termo lugar de fala para fazer algumas ressalvas. A complexificação das identidades culturais alcançadas com o conceito derridiano de “difference”, não nega nem relativiza as estruturas de poder e hierarquias, nem as experiências de opressão historicamente executadas sobre grupos marginalizados, as quais produzem violências e silenciamentos. Entendemos a necessidade estratégica do direito à autorrepresentação, como importante ferramenta na política das representações, combatendo os privilégios discursivos usurpados pelos homens brancos, europeus, na medida em que possibilitam uma abertura para novas representações e interpretações descentradas do centro, produzindo disputas no interior dos discursos. Entretanto, o direito de narrar não pode ser entendido como resolvidor da questão da fala subalterna, pois esse direito à fala não garante o desvio da representação colonialista, ou de sua desconstrução.

Após a pontuação sobre a importação conceitual do lugar de fala e seu debate acadêmico, retornamos a discussão sobre a enunciação no Cinema brasileiro contemporâneo a partir das problematizações trazidas com intuito de refletir sobre as implicações da entrada subalterna nos lugares de colaboração cinematográfica a partir dos anos 2010, sobretudo as mudanças produzidas em relação ao final da década de 1990 e início dos anos 2000, o cinema da Retomada e Pós-retomada. Se nos anos 2000, como pontuamos anteriormente, a produção cinematográfica estava circunscrita a classe-média midiática, a partir dos anos 2010, sobretudo 2013, vemos cada vez mais a produção, realização e exibição de filmes feitos por grupos historicamente subalternizados, fator esse que modifica as bases conceituais para pensar o cinema brasileiro, dando-o um novo contorno.

### **2.2.2. Da nacionalidade**

A mudança nos lugares de fala no Cinema brasileiro subalterno contemporâneo repercute diretamente em diferentes olhares sobre a Nação e seu processo de constituição histórica produzido pela nova geração de realizadores de acordo com as diferentes posições sociais, étnico-raciais, culturais e territoriais. Essa nova geração vai pôr em questão o suposto lugar de fala da Nação presente no Cinema Novo e retomado na década de 1990, no qual o homem branco de classe-média é tido como intérprete especializado da Nação, falando em nome de um “nós”, que sombreia a diferença étnico-racial e territorial deste de que se fala. O “nós” da nação instaurado na década de 1960, bojo dos movimentos terceiro mundistas, se repete de outra maneira no final da década de 1990 e anos 2000, funcionando, segundo Kênia Freitas (2021, p. 73), como discurso de verdade que pretende a universalização, a neutralização do lugar de fala.

O discurso da nacionalidade se esforça para estabelecer sua entidade, ficção do uno, em torno de uma história em comum, sobre a qual o cineasta participa enquanto intelectual dedicado a produzir um diagnóstico da Nação, seja através das aspirações terceiro mundistas do Cinema Novo ou da oscarização do cinema da Pós-retomada. Deste modo, torna-se necessário caracterizar essa pretensão de verdade situada pela ideia de nacionalidade na história do cinema brasileiro, tanto no Cinema Novo quanto no cinema da Retomada e Pós-retomada, para assim podermos, através da comparação, contrapor com as interpretações da Nação

produzidas pelo Cinema brasileiro subalterno contemporâneo. Trazer esses dois momentos singulares da história do cinema brasileiro é oportuno para a discussão na medida em que podemos investigar a emergência dos diferentes lugares enunciativos de acordo com a história do cinema brasileiro, percorrendo sua movência histórica até chegar na produção dos anos 2010.

Por “lugar de fala da Nação”, entendemos a partir de Homi Bhabha (1998, 198-199), os discursos que reivindicam a função de falar em nome da nação ou do “povo”, ou que a utilizam como estratégia narrativa. Na perspectiva de Bhabha e de autores do chamado *Subaltern Studies*, como Gayatri Spivak, Gyan Prakash e Alberto Moreiras, a nacionalidade passa a ser a narrativa oficial de poder em um momento posterior ao modelo econômico de extração colonial, restando nela matrizes do discurso colonialista que se repetem como diferença na tarefa de manter o controle dos povos colonizados. Por isso, as narrativas nacionais passam a compor o suporte de análise dos estudos Subalternos e Pós-coloniais, sendo o local que abriga a justificação do exercício de poder em terras pós-coloniais, pois para fundar o poder político do Estado-Nação, é necessário agenciar a multiplicidade étnica no território, transformando-a em “povo”, pertencente a uma identidade nacional.

Segundo Bhabha (1998, p.200), a Nação comporta uma ambivalência situada entre os discursos da nacionalidade, de acordo com uma pedagogia que envolve uma temporalidade historicizada de eventos políticos em comum pressupondo uma origem fundadora, imaginados de forma coesa, e, de outro lado, os movimentos das diferenças culturais que depõem contra a univocidade da Nação. Deste modo, podemos pensar o lugar de fala da Nação, trazido anteriormente, como um lugar enunciativo filiado à ideia de nacionalidade (narrativa nacional), que minimiza os conflitos e diferenças culturais em prol de sua unidade, operação essa apontada por Bhabha como fundadora da Modernidade e dos modernismos.

Ao voltarmos para o cinema, no início da década de 1960, na órbita da primeira fase do Cinema Novo, a ideia de Nação emerge como engajamento político na medida que compõe uma relação de oposição ao Imperialismo norte-americano no cinema, buscando uma conformidade com os ideários do que se convencionou chamar de Terceiro Mundo. O paradigma do Terceiro Mundo emerge no momento das críticas aos pensamentos evolucionistas e racistas no âmbito da antropologia, engajados com a luta anti-imperialista e revolucionária na América Latina e as lutas de independência no contexto africano. Segundo Robert Stam (2003, p. 112), é na tentativa de se construir uma narrativa alternativa aos arquivos

eurocêntricos, que as artes modernas terceiro mundistas da década de 1960, sobretudo a literatura e o cinema, vão desempenhar um papel importante nesse processo.

Na busca de um cinema nacional e popular, o cinema brasileiro da década de 1960 direcionou sua câmera para o povo pobre que vivia à margem do desenvolvimento nacional e que, até então, era invisibilizado na sociedade elitista. Segundo Renato Ortiz (1998), a construção de uma identidade nacional e popular eram motivações que procuravam criar formas de integrar o “outro” (sertanejo, nordestino, pré-moderno, trabalhador desqualificado), em um projeto de país amplo e competitivo perante o contexto de mundialização. Neste momento, a ideia de democracia estava ligada a inclusão social das parcelas subalternas, sendo necessário uma modernização do país que contemplasse esse outro de classe, nordestino e pobre.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2003), parte da cinematografia que se apresentava no início da década de 1960, sobretudo os documentários analisados por ele, vide *Maioria Absoluta* (1964) e *Viramundo* (1963), estavam dedicados a mostrar o povo pobre no cinema, enquadrando-o em uma moldura sociológica que o insere em um encadeamento causal de acontecimentos nacionais importantes na trajetória de modernização do país aventada pela esquerda daquele momento, marcada pelo anti-imperialismo e pelo nacional desenvolvimentismo. Neste caso, o cinema passa a ser um meio para a modernização integrativa do país, em que o outro passa a ser objeto principal do discurso emancipatório da modernização brasileira.

É importante notar que o paradigma do Terceiro Mundo no cinema dos anos 1960 envolve uma reivindicação enunciativa calcada na ideia de autonomia da Nação, em contraposição aos discursos estrangeiros. A Nação torna-se o fundamento da reivindicação do direito a narrar pelos países do Terceiro Mundo, buscando uma especificidade cultural autêntica a nível local, que se contrapunha ao domínio da indústria cultural a nível global<sup>9</sup>. A discussão do lugar de fala é inaugurada do ponto de vista de uma auto-representação de um “nós” da nação em oposição ao “outro” estrangeiro, imperialista, eurocêntrico, de modo que, por um lado, se mostra como resistência ao eurocentrismo, por outro, funda uma narrativa da

---

<sup>9</sup> Podemos ver essa busca pela autenticidade cultural no protagonismo alcançado pelo cangaço nos filmes da década de 1960. O cangaço e sua história pintam um cenário genuinamente brasileiro, vivificado pelo interior do país, onde a modernização ainda não chegou e as culturas populares do Nordeste se mostram como signos da especificidade cultural brasileira e, portanto, do Terceiro Mundo.

nacionalidade que oculta as diferenças sociais e culturais do campo enunciativo, entre realizadores de cinema e o povo, tido como objeto do olhar.

Quando passamos para o cinema do final da década de 1990 e início dos anos 2000, vemos uma repetição do tema da Nação em relação ao cinema da década de 1960 e 1970, porém em outras bases, sob outro contexto histórico. É nessa linha comparativa que Maurício Matos (p. 75, 2009), cunha o termo “cinemanovo-cinemanovo” para dar conta dos filmes que emergem no final da década de 1990, trazendo consigo as temáticas do Cinema Novo, como o povo, a Nação, o sertão, a favela, porém escritas através das diretrizes da indústria cultural. Segundo o autor, se na década de 1960, o Cinema Novo tinha como foco a visibilidade em festivais europeus, o cinema da década de 1990 é preenchido pela “oscarização”, a busca pela visibilidade em festivais internacionais, agora dedicados aos circuitos da indústria cultural, como o principal festival de Hollywood.

A nova estruturação do setor cinematográfico no cinema da Retomada na década de 1990, tendo em vista a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, tem sua consolidação a partir da criação da ANCINE em 2001, a qual nasce para regulamentar e definir as diretrizes para o setor cinematográfico no país. Segundo Lia Bahia (2012), o texto legal da ANCINE preconiza diretrizes culturais e econômicas, tendo a promoção da cultura nacional e da língua portuguesa vinculadas ao estímulo da indústria cinematográfica e videográfica. Nesta amarração, o cinema continua sendo um negócio de Estado, preocupado com a produção de uma cultura nacional, porém, agora, atrelada ao que preconiza o mercado, a busca por visibilidade midiática dentro e fora do país, mostrando-se como vitrine do Brasil no mercado cultural internacional.

Ao voltarmos à discussão da enunciação, vemos que a Nação se repete como lugar do pertencimento discursivo, porém, desta vez, preenchido pelas diretrizes da indústria cultural. O “nós” da Nação retorna em um ambiente, chamado por Stuart Hall, de “multiculturalismo liberal” (HALL, 2003, p. 53), no qual as diferenças culturais envolvendo as Nações e etnias do globo se apresentam através de uma moldura estética da indústria cultural internacional, minimizando seus conflitos e adequando-os como produtos a serem consumidos por um público internacional. Assim, o revestimento do mercado se alia à nacionalidade como forma de ocultação da demarcação do lugar de fala dos realizadores, tendo em vista as relações de diferença no interior da sociedade brasileira.

Se, no Cinema Novo temos a narrativa nacional do ponto de vista de uma visão teleológica de esquerda, que tinha na emancipação do “povo” sua versão modernizante, o cinema da Pós-retomada vai mostrar os limites desse projeto nacional popular da esquerda que não se realiza no projeto de redemocratização do país, evidenciando o solapamento da democracia em nível local, nas periferias, através da temática do presídio e do tráfico de drogas, por exemplo. Entretanto, em ambos momentos, mesmo que com visões diferentes da Nação, a nacionalidade permanece como estratégia discursiva dominante, tendo no Estado-Nação seu fundamento de interpretação e compreensão do outro a ser filmado.

Ao colocar em perspectiva esses dois momentos do cinema brasileiro, identificamos que a construção da nacionalidade é um elemento que se repete de forma diferente nas duas estruturas, firmando-se como categoria enunciativa. Em ambas, o sujeito do discurso é colocado como aquele competente para narrar ou traduzir os acontecimentos nacionais para um determinado público específico, no primeiro caso a Europa, e no segundo, o mercado internacional de Hollywood, inserindo-os dentro da narrativa pedagógica da Nação como trazido por Bhabha. Na medida em que a Nação se repete como filiação discursiva, os mesmos que realizavam filmes na década de 1960/1970, homens brancos de classe-média, retornam nos anos 1990 sob a rubrica do desenvolvimento da indústria cinematográfica no país, tendo em vista o mercado cultural internacional, salve exceções<sup>10</sup>.

Se, como estamos inferindo que esses dois contextos do cinema brasileiro ocupam o lugar ambivalente da nacionalidade denunciado por Homi Bhabha, da narrativa oficial da Nação, os filmes que emergem a partir de 2010, tornados possíveis pela descentralização do financiamento à cultura desenvolvido entre os anos 2000 e 2010, vão tornar possível a constituição de outros lugares enunciativos, produzindo-se a contrapelo da nacionalidade. A contrapelo, pelo fato de o Cinema subalterno contemporâneo se fundar no questionamento das representações dominantes, escrevendo a história a partir de outros lugares enunciativos até então silenciados<sup>11</sup>. Além disso, pelo fato de afirmar a diferença no interior da nação, como as categorias étnico-raciais e de gênero, produzindo-se a partir de um local que reinterpreta os eventos nacionais por outros lugares até então silenciados.

---

<sup>10</sup> Nesses dois contextos, embora o lugar de fala hegemônico seja o de homens brancos e de classe-média, ele não é o único. Podemos identificar na história a presença de cineastas negros, precursores do que atualmente chamamos de cinema negro, como Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio e Joel Zito de Araújo que guardam vasta obra cinematográfica.

<sup>11</sup> Aqui faço referência a proposta de leitura a contrapelo da história formulada por Walter Benjamin (2020, p.55).

A entrada de novos sujeitos enunciativos no cinema brasileiro contemporâneo a partir de 2010, sob os nomes de cinema indígena, cinema negro, cinema de mulheres, cinema LGBTQ, cinema periférico, como podemos constatar no catálogo da mostra *10 Olhares*, lança luz sobre o que está ocultado pela insígnia da nacionalidade, a diferença de olhares sobre a construção da nacionalidade como discurso de poder. Temos uma fragmentação no interior do cinema brasileiro, em que a afirmação da particularidade enunciativa oblitera a ideia de uma Nação una, lida pelo centro, tornando-a “escritura” (SANTIAGO, 1976, p. 30), superfície de inscrição onde se proliferam outros discursos por toda parte, promovendo rasuras, deslocamentos, suplementos, fazendo-a mover-se de sua unidade imaginada.

A necessidade dessas produções em se afirmar como diferença dentro do cinema brasileiro, enfatizando a especificidade do campo da enunciação dos filmes, se torna possível, entre outras coisas, pela questão da espectadorialidade, a qual guarda relações indissolúveis com a busca de representatividade, como apontado por Robert Stam e Ella Shohat (2005, p. 395). Quando trazemos o conceito de espectadorialidade nos aproximamos das discussões propostas por Mahomed Bamba (2013), as quais no esteio dos estudos semiológicos e psicanalíticos propõe pensá-la na sua “dimensão textual, isto é, pela “reconstrução” teoricamente dos sujeitos espectadores a partir de seus modos de figuração na ficção” (BAMBA, 2013, p. 09-10). A partir desta noção que o autor propõe pensarmos no consumo espectadorial dos filmes de acordo com a especificidade do contexto social em que a recepção se dá, trabalhando os diferentes modos de apropriação dos filmes.

Deste modo, na medida em que, tornando-se produto da indústria cultural em escala global com ampla distribuição e propaganda midiática, o cinema da Pós-retomada vai atingir diferentes espectadorialidades no interior do mercado consumidor interno, provoca-se um inconformismo por parte de um público, deslocado da classe-média, que, a partir das políticas culturais de acesso à cultura e as políticas sociais desenvolvidas nos anos 2000, passam a fazer parte do mercado cultural e dos espaços de realização audiovisual, povoando tanto a produção e realização quanto a crítica e pesquisa em cinema.

O inconformismo na espectadorialidade, vista do ponto de vista das particularidades territoriais, sociais e culturais na recepção, em relação às representações culturais dominantes, tanto do cinema, quanto da mídia hegemônica (telenovelas e telejornais), se dá pela não identificação do público com os personagens e/ou com o tratamento estético dado, quando se diz respeito a minorias sociais. No caso das periferias, que é o objeto do nosso trabalho, existe



um inconformismo espectral com as representações da violência nas favelas, pela maneira com que estas encerram o discurso e são exploradas pelos filmes da Pós-Retomada, como exemplo de *Cidade de Deus* e *Carandiru*<sup>12</sup>.

Na medida em que as parcelas subalternas passam, nos anos 2010, a ocupar espaços na realização e na crítica cinematográficas, se apropriando da técnica audiovisual, a não identificação com as representações toma uma dimensão crítica manifesta, um “não mais querer ser governado”<sup>13</sup> (FOUCAULT, 2004, p. 147) que se torna combustível para a construção discursiva de si, dar o seu testemunho, a sua versão. Desta maneira, se, o Cinema Novo e da Pós-Retomada, tinham a Nação como lugar enunciativo, o cinema subalterno dos anos 2010 parte do local fragmentado desta, onde a particularidade se sobressai, conectando-se com outras histórias e estéticas escritas em contextos pós-coloniais e evidenciando as diferenças étnicas e raciais para além da ideia da Nação una, produzida enquanto nacionalidade.

Por outro lado, se o Cinema Novo estava interessado nos festivais europeus e dos países do chamado Terceiro Mundo, o cinema subalterno contemporâneo também, porém em um novo contexto global, em que a Nação se dissolve como estratégia enunciativa, tornando-se visível como discurso de poder diante da fragmentação das questões particulares no interior da nação, relacionadas à raça, etnia e gênero, que ganham um contorno extra-nacional, estreitando públicos e espectralidade nos territórios pós-coloniais na África, na América Latina, assim como nos territórios da Europa e da América do Norte infiltrados pela diáspora negra. É a partir das categorias de raça, etnia, gênero e sexualidade que os filmes produzidos no Brasil passam a compor relações com os festivais internacionais de cinema, contribuindo para um diálogo acerca dessas questões que têm uma ligação global de matriz colonial, mas que se efetuam em localidades específicas de acordo com particularidades históricas e estruturais.

Nessa rotação do discurso associada à questão da espectralidade, vemos o desafio da distribuição e exibição no mercado interno, uma vez que no Brasil a distribuição dos filmes é dominada pelas *majors* norte-americanas e a costura da *Globofilmes*. Entretanto, a partir dos

---

<sup>12</sup> Podemos ver esse inconformismo na fala de Affonso Uchoa, diretor de *A Vizinhança do Tigre e Arábia*, em entrevista concedida a Felipe Fernandes na 9 Mostra Cinema e Direitos Humanos: “Na maioria das vezes, o olhar que esses filmes lançaram à periferia é marcado por uma série de vitimação sociológica: nesses filmes os personagens e situações são sempre violentos, porque a periferia é um espaço abandonado pelo Estado e pela sociedade, gerando um ambiente cruel e uma reação criminosa manchada de sangue. Esse raciocínio é redutor. A periferia é mais do que uma terra sem lei que torna todos embrutecidos e criminosos. A periferia também é feita de sonhos e lutas diárias. De histórias de vida de superação” (UCHOA, 2014, p. 34-35).

<sup>13</sup> Expressão de raiz iluminista que para Foucault marca o esclarecimento (Aufklärung) moderno a partir de uma postura crítica à estrutura social e política da Idade Média.

anos 2010, como foi dito anteriormente, parte da crítica e da curadoria dos festivais passam por uma revitalização em favor das discussões críticas sobre a Pós-Retomada e as estéticas experimentais produzidas no mundo, dando visibilidade às novas produções e introduzindo-as no circuito de mostras e festivais nacionais e internacionais. Essa visibilidade nos festivais de cinema torna possível também a inserção no circuito comercial de nicho, através das salas de arte distribuídas nas capitais brasileiras e também das plataformas de *streaming*, as quais operam em um circuito alternativo de exibição em constante disputa com a hegemonia do modelo da Pós-Retomada.

Destarte, a emergência de novas vozes no interior do cinema brasileiro vai tornar possível o questionamento da autoridade discursiva dos filmes da Pós-Retomada, na medida em que se apresentam como vozes dissonantes, cruzando outras questões e abrindo disputas de sentido diante das representações culturais e das memórias nacionais. Ao emergir a dissonância, a voz tida como neutra/natural passa a ser vista como construção, passível de ser localizada, parafraseando Nietzsche “a moeda perde sua efígie e passa a ser vista como metal” (MARTON, 2000, p.2003). É nesse trabalho de desconstrução dos discursos de verdade que sustentam a autoridade discursiva que caminhamos junto ao Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, tomando-o não como opositor ou negador dos discursos que o precedem, mas pela relação de diferença e repetição<sup>14</sup> que compõem no interior da superfície audiovisual.

Entretanto, quando enfatizamos a diferença do olhar produzido pelo cinema negro, cinema periférico, cinema indígena, cinema de mulheres e LGBTQ, não estamos pensando-os como discursos próprios enunciados em um espaço fora da nacionalidade, isolado, como se o subalterno estivesse inteiro para assumir uma escrita transparente sobre suas “reais” condições de vida. Acolhendo as proposições de Gayatri Spivak (2010), a subalternidade é compreendida como um efeito do poder que abriga um diferencial palimpsesto, o qual só pode ser rastreado mediante os deslocamentos e rasuras que operam no interior do discurso dominante. Ou seja, a análise do lugar de fala só é possível em uma articulação com a discussão estético política enfrentada pelas produções.

Desta forma, para garantirmos uma análise profícua do que estamos chamando de Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, torna-se necessário não só enfatizar o campo de

---

<sup>14</sup> Ler-se através do livro homônimo de Gilles Deleuze como a análise das diferenças entre filmes que compõe uma relação serial devido a afinidade temática, mas também as possíveis permanências de elementos entre um filme e outro.

enunciação do filme, mas sobretudo, articulá-lo a uma leitura estético-política. É somente no suporte fílmico que podemos encontrar os rastros que marcam os lugares de fala de quem o propõe, de modo que, este não seja fixo nem essencializado. A análise do lugar de fala, portanto, torna-se possível a partir dos rastros deixados no discurso, os quais podem apontar para um pertencimento ao discurso dominante, tendo em vista as categorias de poder, como aqui trazido pela ideia de nacionalidade, ou contorná-lo, desfiliando-se e abrindo espaço para outras acomodações em posição de desvio em relação às políticas do centro, em lugares de fala outros, sempre precários e parciais.

### **2.2.3. Da estética**

Ao se fundar no questionamento das construções identitárias do cinema da Pós-retomada vinculadas a ideia da nacionalidade, tanto pelo conteúdo, aspecto simbólico, quanto pela estética, a formatação hollywoodiana, o cinema subalterno contemporâneo se forja através de experiências múltiplas de experimentação estética, muitas vezes em diálogo com as produções contemporâneas e pós-coloniais, as quais buscam caminhos para desviar do modelo estético da indústria cultural global. É através do entendimento de que a superfície de inscrição audiovisual é o local onde se ocorre as diferenciações e disputas no campo da representação, que a expressão estética torna-se um desafio incontornável para o trabalho de desconstrução das identificações subalternas no cinema brasileiro contemporâneo.

Outro fator que marca o Cinema brasileiro subalterno é o baixo orçamento, o desafio de produzir filmes com pouco recurso, mas com qualidade técnica e inventiva que atenda ao público, o circuito comercial de nicho e aos festivais de cinema nacionais e internacionais. Nesse quesito, a escassez de recursos é contornada por redes de colaboração que envolvem coletivos de cinema, mas também, em grande medida, familiares, amigos e vizinhos dos integrantes da produção que passam a compor o elenco dos filmes, na maioria das vezes, realizados em locações domésticas, nos espaços em que os realizadores vivem. Longe de tomarmos o orçamento e a acuidade técnica do cinema da Pós-Retomada como critério de qualidade, devemos pensar as diferenças entre os modos de produção e sua repercussão no discurso.

Esse formato de produção denominado de Cinema de garagem por Marcelo Ikeda (2018) e de Pós-industrial por Cezar Migliorin (2011), baseado em uma equipe desierarquizada e com elenco composto por atores em formação, como trabalhado anteriormente, é a condição comum de onde partem diferentes processos inventivos na multiplicidade de produções que envolve o cinema brasileiro subalterno a partir de 2010. A multiplicidade de produções que pode ser vista pela temática da enunciação, como cinema indígena, cinema negro, cinema periférico, cinema de mulheres, LGBTQ, também guarda suas singularidades de acordo com as regiões em que os filmes são realizados, repartindo-se em múltiplos núcleos de produção cinematográfica<sup>15</sup>, como Contagem (MG), Brasília (DF), Recife (PE), Cachoeira (BA), para ficar com alguns.

Esses diferentes núcleos de realização cinematográfica ao redor do país, que se tornaram possíveis pela política de descentralização dos recursos da cultura e educação nos anos 2000-2010, vão, cada um a seu modo, fornecer diferentes experiências na produção audiovisual, abrigando diferentes modos de fazer e estéticas que se assentam no mesmo desafio em comum supracitado: desviar do cinema da Pós-Retomada, reescrevendo a história a contrapelo, a partir dos olhares soterrados pela nacionalidade e a História oficial. Forma-se um circuito alternativo que tem seu calendário anual baseado nos festivais e mostras, os quais versam por difundir e debater sobre as tendências estéticas e políticas dos filmes produzidos.

Essa formação de um circuito aventada no tópico anterior por Marcelo Ikeda torna-se visualizável de forma panorâmica na Mostra 10 Olhares, proposta por Eduardo Valente. A mostra realizada em 2021, em formato virtual devido ao contexto de pandemia do Covid-19 que assola o Brasil e o mundo, tem como objetivo refletir sobre o cinema produzido na década de 2010. Para tanto, o proponente do evento convidou 10 curadorias, críticos e pesquisadores, representadas em sua diversidade, tanto das regiões do país, quanto em relação às clivagens étnico-raciais, território e de gênero, tendo como objetivo produzir uma programação coletiva, em que cada curador seleciona 05 longas-metragens e 05 curtas-metragens, compondo um mural de olhares singulares sobre diferentes temáticas do cinema em 2010.

---

<sup>15</sup> Por núcleo compreendemos cenas locais de produtoras e realizadores em determinado Estado brasileiro que conquistam ou não espaço no cenário nacional de cinema. Muitas vezes esses centros de produção audiovisual com repercussão nacional, como Contagem, Brasília e Cachoeira, contam com um circuito de exibição envolvendo festivais e uma crítica correlata a esses formada por curadores, pesquisadores universitários e críticos de revistas digitais.

Esse painel do cinema brasileiro nos anos 2010, segundo Eduardo Valente (2021), se diferencia da mostra promovida por ele nos anos 2000, quando propôs uma mostra com o mesmo objetivo porém sobre a produção dos anos 2000. O proponente aponta que naquela ocasião existia um olhar centralizado, tanto na produção dos filmes quanto nos curadores escolhidos, ligados a um eixo cinematográfico do Rio de Janeiro e São Paulo. Cenário esse totalmente modificado na mostra dos anos 2010, em que a diversidade racial, de gênero e territorial, a partir do que o proponente chama de arranjo regional, se mostra como marca no cinema brasileiro dos anos 2010, sendo representados de forma equitativa pela mostra. Nos 10 olhares de 2010, há um painel de curadores representativos das clivagens racial, territorial e de gênero, que atuam em festivais e mostras correspondentes aos diversos Estados da Nação, trazendo consigo diferentes cenas e experimentações audiovisuais.

Cada um dos 10 curadores convidados, apresenta a partir da escolha dos filmes uma tendência estética, conceitual e/ou temática do cinema brasileiro produzido nos anos 2010, produzindo um mapa qualitativo dessa produção. Dentre as tendências, destacamos o cinema contra a nação apresentado pelo *CachoeiraDoc*, onde as violências praticadas pelo Estado brasileiro contra os povos indígenas e afrodescendentes é denunciada a partir de documentários como *Martírio* (2016) de Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida, Vincent Carelli e *Travessia* (2017) de Safira Moreira. Já “fabulação crítica” de Kênia Freitas (2021, p.71) se mostra como outra tendência para trabalhar as violências sobre os negros e povos indígenas, explorando, dessa vez, a potência das parcelas marginalizadas em elaborar autoficções que se mostram como alternativa aos estereótipos dominantes produzidos sobre eles.

O “Cotidiano Singular”, trazido por Janaina Oliveira (2021, p. 62), através dos 10 filmes selecionados em sua programação, mostra uma tendência estético-política que se diferencia fundamentalmente em relação ao cinema da Pós-Retomada, provocando mudanças na maneira de construir discursivamente as personagens subalternas e as violências por estas sofridas. Oliveira denuncia o fato de as parcelas subalternizadas serem representadas no cinema brasileiro através de acontecimentos excepcionais na vida destes, não tendo o direito de exhibir nas telas o seu cotidiano, a complexidade de relações de poder e de afeto que compõem a singularidade das personagens.

Como representantes desse cotidiano singular, Janaina Oliveira traz *Café com canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, *Ela volta na quinta* (2014), de André Novaes Oliveira, e *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, filmes que cada um ao seu modo trabalham

o dia a dia de personagens homens e mulheres negros em diferentes cidades brasileiras, Cachoeira (BA), Contagem (MG), Ouro Preto (MG), respectivamente. Os três abordam trajetórias de vida subalternas sem recair nos estereótipos dominantes da periferia, contando histórias deixadas de lado pelo cinema da Pós-retomada. São os afetos e conflitos subjetivos de famílias e personagens negros em *Que horas ela volta* e em *Café com canela*, assim como a trajetória de um ex-presidiário em busca de trabalho em *Arábia*, que ganham centralidade nos filmes, se oferecendo como rota desviante dos estereótipos dominantes no cinema.

A mudança apontada pela autora decorre de uma inversão significativa, a recusa do tratamento espetacular dos eventos excepcionais da vida dos personagens subalternos, como exemplo da violência que rouba a cena pelo seu caráter noticioso, para procurar no cinema a potência de extrair do cotidiano, seu caráter inventivo e desviante diante estruturas de poder que o violenta. Entretanto, isso não quer dizer que há uma ocultação da violência ou minimização desta, mas ao contrário, um outro modo de evidenciá-la que não os já dispostos, a exibição gráfica e espetacular das cenas de ação envolvendo a polícia e traficantes vistas em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, por exemplo. Podemos ver nos filmes escolhidos por Oliveira, como *Ela volta na quinta*, *Café com canela* e *Arábia*, uma abordagem dos exercícios de poder biopolítico sobre as parcelas subalternas através dos pequenos gestos do cotidiano, como em conversas de família, nas relações de trabalho, entre outros eventos banais do dia a dia.

Esse voltar-se para o cotidiano, indicado pela autora, opera tanto uma mudança no paradigma estético da Pós-retomada, quanto uma mudança política acerca da representação, de modo que, não podemos separar uma coisa da outra, pois seus efeitos se imbricam ao passo que a mudança do gesto político não é possível sem a mudança estética e vice-versa. Deste modo, a reorientação estética em direção ao cotidiano provoca uma diferença significativa na estrutura da narrativa convencional, alterando seu ritmo, sua montagem, quando os eventos espetaculares e o encadeamento causal baseado em *climax* perdem sentido para a valorização do mínimo, dos pequenos gestos que se desdobram na narrativa sem necessariamente obedecer a uma ordem causal.

É através dessa operação estética que o desafio político da representação encontra um caminho para se efetuar discursivamente. Segundo Janaína Oliveira (2021, p. 63), é através da proximidade do cotidiano dos personagens subalternos que se torna possível a visão de sua singularidade, a zona opaca do cinema, sobre a qual, os pequenos gestos de colaboração, amizade e afeto entre os personagens se sobressaem em relação aos estereótipos, a fixação da

violência. É nesse sentido que a autora cunha o cotidiano singular, como estratégia estético-política em que os personagens não são vistos como vilões ou heróis, mas a partir de suas relações com os outros personagens e dos afetos partilhado entre eles, construindo um ambiente acolhedor e sensível às movimentações subalternas.

### 3. O Pós-delito como horizonte de análise da violência em *Arábia*

*“Quando há violência, tudo é claro, mas quando há adesão, talvez haja apenas o efeito de uma violência interior que se esconde no seio do consentimento mais seguro”*

Maurice Blanchot (1987, p.49).

Nesse presente capítulo pretendemos analisar a mudança de enfoque dada pelo filme *Arábia* (2017), dirigido por Affonso Uchoa e João Dumans, para o tema da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas no cinema brasileiro, comparando-a com a expressão da violência em *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, situado na Pós-Retomada. Compreendemos a partir de *Arábia* uma outra maneira de abordar o tema da violência, que se demonstra pela escolha de não explorar graficamente cenas de violência física na prisão, mas, explorar outras violências, estruturantes na sociedade brasileira, inscritas na trajetória de vida do personagem Cristiano entre o presídio e a ressocialização. Para contextualizarmos e definirmos essa diferença na análise comparativa com *Carandiru*, é necessário que, além de uma leitura micro envolvendo a produção de posições subalternas nos filmes, articulemos uma análise macropolítica do contexto histórico político que cerca as produções dos filmes, com objetivo de compreender as condições de possibilidades de tal mudança.

*Arábia* foi produzido com recursos captados através do edital da 5ª edição do programa de estímulo ao audiovisual *Filme em Minas*, em 2014, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. O filme, apesar do baixo orçamento de 420 mil reais, circulou e foi premiado em festivais nacionais e internacionais de grande repercussão, como o Festival de Brasília em 2017 e o Festival internacional de cinema de Roterdã no mesmo ano, o que lhe rendeu destaque junto a uma nova geração de realizadoras e realizadores do cinema brasileiro, que se apresentaram com os seus primeiros longas metragens nos anos 2010.

O filme de Uchoa e Dumans se localiza no Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, no período de lançamento de outros longas metragens prestigiados pelos festivais, público e pela crítica, como, *Café com canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa; *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós; *Temporada* (2018) de André Novaes de Oliveira; *Martírio* (2017), de Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida e Vincent Carelli. *Arábia* é o segundo longa-metragem dirigido por Affonso Uchoa, lançado após três anos do seu primeiro longa, *A vizinhança do tigre*. Sobre *Arábia*, podemos compreender um filme que, sendo uma experiência madura, se dispõe a fabular sobre o próprio Cinema brasileiro



subalterno contemporâneo que se torna possível em 2010, trabalhando suas principais questões, como a estética, a política, a nacionalidade, entre outras. Devido a essa impressão inicial que continuaremos no objetivo de contextualizar o cinema subalterno contemporâneo, porém, agora, a partir da análise dos filmes sobre a violência.

### **3.1. A violência urbana no Brasil e sua problemática no cinema brasileiro contemporâneo**

A violência urbana e o tráfico de drogas aparecem como um operador da produção de posições subalternas complexas no Brasil a partir do nascimento do crime organizado nos presídios brasileiros, o qual é contado por Carlos Amorim (2005), como sendo o resultado do encontro dos presos comuns com “presos políticos”<sup>16</sup> nos porões da Ditadura Militar. O autor argumenta que os presos políticos, em sua maioria homens brancos de classe média e universitários, que faziam parte dos movimentos de esquerda dos anos 1960/1970 contra o regime militar, trazem toda a metodologia e repertório do movimento revolucionário para dentro do presídio com o intuito de se unirem com os “presos comuns”<sup>17</sup> na organização de um comando central de representação dos presos frente a direção do presídio e a sociedade. Com a Lei da Anistia aprovada em 1979 e a saída dos perseguidos políticos da prisão, os presos comuns passaram a controlar a organização da massa carcerária, mantendo as táticas herdadas dos presos políticos, além da centralização do comando e sua distribuição hierárquica em cargos e funções.

A história do nascimento do crime organizado no Brasil é contada também no filme *Quase dois irmãos* (2005), dirigido por Lúcia Murat, através das trajetórias de vida dos personagens Jorginho e Miguel no presídio da Ilha Grande no Rio de Janeiro. A amizade dos

---

<sup>16</sup> Por “preso político”, leia-se pessoas presas por sua atuação política contra a Ditadura Militar através da Lei de Segurança Nacional promulgada em 1967. A lei punia qualquer cidadão que fizesse críticas públicas ao governo ou participasse de partidos ou movimentos revolucionários de esquerda, entre outros comportamentos considerados “subversivos”. Consultar lei em <[<sup>17</sup> Diferente dos presos políticos que tinham sua prisão devido a atividades políticas, os chamados presos comuns são aqueles enquadrados nas leis previstas no Código de Processo Penal que tratam de crimes comuns, ou seja, que não tenham uma relação direta com a política. É importante observar que a maioria dos presos comuns são negros e periféricos, historicamente criminalizados pela vida política nacional desde a escravidão.](https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Define%20os%20crimes%20contra%20a,social%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias.&text=I%20Disposi%C3%A7%C3%B5es%20Preliminares-,%20Art.,nos%20limites%20definidos%20em%20lei.>”. Último acesso em 14 de novembro de 2022.</a></p></div><div data-bbox=)

dois é contada no filme pelo período em que estavam juntos no engajamento da luta por direitos e melhores condições de vida nos presídios frente à Ditadura Militar, até o momento em que a Lei da Anistia é aprovada e separa as trajetórias dos dois personagens. As diferentes posições entre os personagens após a anistia mostra, de forma metafórica, a diferença nos lugares de fala deles na vida política nacional, na qual, brancos e universitários gozam de direitos e espaços na cidadania, enquanto, a população negra e periférica é excluída dos direitos sociais básicos.

Miguel, preso político, branco e pertencente a classe média brasileira, conquista sua liberdade e mais tarde é eleito senador no período da democratização do país. Por outro lado, Jorginho, negro e preso comum, permanece no presídio e passa a comandar o crime organizado dentro da cadeia, o que o leva a ser chefe de uma organização criminosa que se expande para além do presídio, envolvendo a ocupação territorial do tráfico de drogas nas favelas. É interessante notar que, as diferentes trajetórias dos personagens se encontram novamente quando a filha de Miguel se envolve com um colega de Jorginho do comando do tráfico e o senador busca ajuda do ex-amigo preso para separar o casal, colocando o foco narrativo do filme nas relações prescritas pelo tráfico de drogas e o crime organizado no presídio.

A emergência do tráfico de drogas no Brasil e a escalada da violência nos centros urbanos, por sua vez, se desdobraram como fenômeno coetâneo ao processo de redemocratização no Brasil, apontando para os efeitos da passagem das estruturas políticas do autoritarismo para democracia que, não logrou em garantir direitos sociais para as parcelas subalternas que habitam as periferias do país, deixando um vazio a ser ocupado pelo controle do tráfico de drogas e do crime organizado. Segundo Elizabeth Leeds (2003, p. 241), o vazio deixado pelo Estado nas periferias brasileiras, visto pela ausência de serviços públicos como saneamento básico, moradia, saúde, educação, segurança, tornou possível a ocupação do crime organizado e do tráfico de drogas como aquele capaz de sanar essas demandas, por meio de um poder paralelo ao Estado, que profere suas próprias leis clientelistas e *modus operandi* herdado dos movimentos dos anos 1960/1970, solapando assim a democracia em nível local.

Nesse sentido, Leeds (2003, p. 234) argumenta que, se, as práticas democráticas retornaram para a classe média, para as classes baixas isso não aconteceu, mas, ao contrário, sem a garantia de direitos sociais fundamentais como saneamento básico, saúde, educação e segurança, as parcelas subalternas foram obrigadas a buscar estratégias de sobrevivência que pudessem suprir essas demandas, muitas vezes bordejando relações com facções criminosas que passam a operar o controle territorial das favelas e a prestarem serviços básicos à

comunidade. Assim, o processo de redemocratização das estruturas políticas no Brasil é encarado por esse trabalho como um processo encaminhado por uma elite política dominante que não reconheceu as parcelas subalternas como sujeitos de direito.

No filme *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por Kátia Lund e João Moreira Salles, o escritor Paulo Lins afirma que a violência já existia na favela, mas não era noticiada na mídia. Somente quando a cocaína entra em cena através do crime organizado com ligações em escala internacional, e a violência se espalha para os centros urbanos do país através do sequestro e da bala perdida, que a mídia se interessa pelo assunto, dando-lhe protagonismo no noticiário. Nesse contexto de furor do crime organizado, a temática se torna um dos filões mais valorizados do cinema brasileiro, conquistando sucessos de bilheteria no mercado interno a partir do lançamento de filmes com altos orçamentos e assinados por diretores renomados no país, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco.

Por furor do crime organizado e do tráfico de drogas no cinema brasileiro compreendemos o momento inicial da produção dos filmes sobre o tema, quando longas-metragens como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Quase dois irmãos*, *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *400 contra 1*, buscam focalizar nas condições de possibilidade do crime organizado e do tráfico de drogas no país e as mudanças na sociabilidade nas favelas e nos presídios nos anos 1990 e início de 2000. Com esse conjunto de filmes dedicados ao tema, podemos compreender a motivação em tornar visível a violência urbana e o tráfico de drogas nas periferias brasileiras, produzindo diferentes interpretações sobre o tema. Maurício Matos nomeia esse contexto de “cinema do tráfico” (2006), identificando a tendência do cinema brasileiro da Retomada e Pós-retomada em tratar do tema da violência e suas relações com o presídio e a favela através de estéticas documentais e publicitária, afeita a linguagem televisiva e hollywoodiana.

Segundo Maurício Matos (2006, p. 06), no final da década de 1990, vemos uma relação direta entre cinema, democracia e violência, a qual, fornece um valor político para os processos de sociabilidade na favela e no presídio construídos pelo cinema nesse momento. Ainda segundo o autor, se, no Cinema Novo a violência tinha uma relação particular com a ideia de democracia, em que a encenação da violência no cinema seria um meio para a conquista de uma consciência subalterna apta à transformação social. No cinema sobre o tráfico de drogas, a violência irrompe nas telas como fator que denuncia os limites do processo de democratização

no país, abalando a legitimidade do processo democrático como objeto da luta política dos movimentos de esquerda das décadas de 1960/1970.

O subalterno portando drogas e armas de fogo, por sua vez, passa a ser o novo sujeito político no cinema brasileiro, deslocando a ideia de consciência subalterna proferida pelas lutas políticas de esquerda nas décadas de 1960/1970, ambientada por parte do Cinema Novo. Segundo Jean-Claude Bernardet (2003, p. 34), na primeira metade dos anos 1960, o Cinema Novo trabalhou com a ideia de consciência como vetor da ação transformadora revolucionária, a qual compete aos intelectuais captar as aspirações do povo e devolvê-las em forma de um projeto político nacional popular, em oposição ao projeto de poder da ditadura<sup>18</sup>. O que a violência do tráfico no cinema brasileiro vai pôr em questão é justamente o modelo dos movimentos de esquerda fundamentados pela ideia de consciência de classe, na medida em que a redemocratização não foi capaz de viabilizar os direitos das minorias subalternas que não fizeram parte do processo de democratização no Brasil, relacionadas à raça, gênero, classe e território.

Com a passagem das estruturas políticas, do período autoritário para a democracia, vemos uma mudança na estruturação do jogo político entre majorias e minorias no Brasil. O lugar ocupado por aquele que ameaça a segurança nacional não é mais o do preso político perseguido pela ditadura, mas o preso comum, subalterno armado que detém o comando do tráfico de drogas nos presídios e nas periferias das grandes cidades. É importante notar que, com a Lei da Anistia e o processo de democratização, os ex-presos políticos, em sua maioria brancos de classe média, como o exemplo do personagem Miguel em *Quase dois irmãos*, foram reconhecidos politicamente, tendo protagonismo nas bancadas dos partidos políticos de oposição à ditadura, os quais foram partícipes da constituinte de 1988.

O que a violência do tráfico de drogas e do crime organizado no cinema brasileiro mostra, é que a democratização não acabou com a violência praticada pelo Estado, mas fez um reprocessamento desta, atualizando o manejo biopolítico introduzido pelos militares. Segundo Matos (2021, p. 09-10), é preciso discutirmos a passagem do autoritarismo para a democracia no Brasil como um processo em andamento, no qual as instituições que estruturam a vida política nacional são portadoras de valores egressos da matriz escravocrata que ainda não foram

---

<sup>18</sup> Sobre filmes da órbita do Cinema Novo que trabalham com a ideia de consciência: *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman, *Barravento* (1962) de Glauber Rocha, entre outros.

superados, falhando na elaboração de políticas públicas em prol dos direitos sociais para as parcelas subalternas da sociedade. Vamos ver na democracia brasileira a permanência de um controle biopolítico, como formulado por Michel Foucault (2005, p. 300), que tem a função de gerir a população através dos índices estatísticos, buscando manter em níveis aceitáveis as taxas de natalidade, mortalidade, homicídios, criminalidade, entre outros, a fim de permitir uma governabilidade que se faz para poucos.

Nessa gestão em favor de um funcionamento ótimo da biopolítica, segundo Foucault (2005, p. 305), se justifica o Racismo de Estado, a possibilidade de o Estado tirar a vida de alguém tendo em vista o “bom” funcionamento da população em sociedade. Assim, através de dispositivos de segurança que atuam por meio da violência policial no combate ao tráfico de drogas, a violência estatal permanece como dispositivo de manutenção da ordem através da fórmula cunhada por Foucault, “Se você quer viver, é preciso que você faça morrer, é preciso que você possa matar” (FOUCAULT, 2005, p.305).

Se, no final da década de 1990 e início dos anos 2000, filmes como *Notícias de uma guerra particular*, *Cidade de deus* e *Carandiru* trataram das condições de possibilidade do tráfico de drogas, ambientando as guerras entre policiais e traficantes na periferia e no presídio, quase duas décadas depois, *Arábia* retorna ao tema, porém, interessado na trajetória de vida dos personagens após o cumprimento de pena em regime fechado. O depois do presídio focalizado por *Arábia* diz respeito às condições de vida dos personagens que passaram pelas experiências do presídio e, após esse ocorrido, são mobilizados pelo desafio de criar estratégias de sobrevivência diante da dificuldade de reinserção na sociedade.

*Arábia* narra a história de Cristiano, personagem interpretado por Aristides de Souza, que ficou preso durante um ano e meio e, ao deixar o cárcere, sai na estrada em direção aos confins de Minas Gerais em busca de trabalho. A questão que propomos ao filme está no desafio de compreender como se estrutura as condições de vida do personagem em sua trajetória de vida diante do desafio da ressocialização. No filme, o trabalho ganha centralidade nas relações que envolvem a vida do personagem depois da experiência do confinamento penal, funcionando como instituição capaz de oferecer promessas de um futuro estabilizado e condicionado para a ressocialização.

O depois do presídio, estruturado pela família e o trabalho, não significa uma vida fora da criminalidade, mas ao contrário disso, o passado como experiência do crime e do presídio

retorna para assombrar a possibilidade de ressocialização de Cristiano. O presídio funciona como fora de campo,<sup>19</sup> que se projeta na própria tomada cinematográfica e na narrativa do filme, na medida em que localiza o personagem enquanto ex-presidiário, estabelecendo sua diferença de posição na rede de relações com os outros personagens. Isso fica claro na distinção de posição entre Cristiano e Renan, trabalhador rural, quando é negado ao ex-presidiário o pagamento pelo trabalho realizado na colheita de mexericas, fator que mostra o seu não reconhecimento ante os direitos trabalhistas.

Após quase duas décadas que separam os filmes, é importante notar a mudança de enfoque sobre a violência trazida por *Arábia*. Não se trata mais de investigar o passado e o presente como condições de possibilidade para o domínio do tráfico de drogas no Brasil, mas sim a discussão sobre o futuro do personagem subalterno após seu confinamento no presídio. No filme, o trabalho retorna como condição para o futuro do personagem, ao mesmo tempo que traz de volta o imaginário das lutas políticas de esquerda da década de 1960/1970 através do personagem Barreto, ex-presos político e grevista, baseada na ideia de classe, porém, agora, diante de outro contexto político, os anos 2010, em sua relação com o lugar de fala de Cristiano.

O problema da violência urbana e do tráfico de drogas em *Arábia* pode ser situado na história recente do pós-autoritarismo no Brasil, através do período governado pelo Partido dos Trabalhadores entre 2003 e 2015. O filme coloca em questão o contexto macropolítico ao lançar luz sobre as dificuldades enfrentadas por Cristiano em sua trajetória micropolítica depois do presídio na busca por trabalho e pela ressocialização. Entre o registro micro e o contexto macro, as condições de vida do personagem jogam com os limites do modelo político adotado pelo PT, o qual, segundo André Singer (2018, p. 12), optou pela via do reformismo fraco, caracterizada pela inclusão das parcelas mais pobres ao emprego formal e ao mercado de consumo, sem propor mudanças no modelo hegemônico da política da representação, quanto a garantia de direitos sociais para as parcelas subalternas.

Ao admitirmos o valor das políticas públicas desenvolvidas no período pós-autoritário, sobretudo para inclusão social, vistas nas taxas bem-sucedidas ao que concerne ao emprego formal, a diminuição da pobreza, a inclusão no mercado de bens de consumo, verificamos também que a violência policial no país e a alta na taxa de homicídios não mudou, mas, ao

---

<sup>19</sup> Sobre a noção de “fora de campo”, de acordo com o glossário do audiovisual: “Diz-se de toda ação que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo”. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acesso em 03 de junho, 2021.

contrário permaneceu. As taxas de homicídios no país entre os anos 2000 e 2010 fornecidas pelo Ipea mostram nos anos 2000 uma média de 50 mil a 55 mil homicídios e um aumento para 60 mil na década seguinte<sup>20</sup>.

A discussão sobre a violência e a criminalidade no país através das lentes de *Arábia* nos remete para o depois do presídio como lugar da discussão sobre as políticas de inclusão social. Propomos, portanto, uma análise micropolítica das trajetórias de vida dos personagens em *Arábia*, na medida em que nos servem também como ponto de reflexão sobre as políticas desenvolvidas em nível macro, ou seja, do jogo político no âmbito institucional. *Arábia* se posiciona nesse contexto, colocando em questão o trabalho como condição para a ressocialização, na medida em que a trajetória de vida do personagem Cristiano perpassa por diferentes regimes de trabalho, os quais provocam no personagem as dores do desencantamento e do esgotamento.

É na trajetória de vida do personagem Cristiano depois de sair da cadeia, na qual tem encontro e desencontros com outros personagens com lugares de falas diferentes, que *Arábia* oferece o suporte de análise da micropolítica dessas relações que operam no limite entre a ressocialização e a reincidência criminal. É na sua trajetória que se inicia no trabalho no campo, passa pela construção civil e termina na fábrica, que Cristiano lança luz sobre os limites e dificuldades enfrentados por ele para conquistar uma vida fora da criminalidade e permanecer no trabalho de forma saudável.

### **3.2. O depois do presídio como horizonte de análise da violência**

As cenas iniciais de *Arábia* se passam na Vila Operária em Ouro Preto, cidade no interior de Minas Gerais, a qual tem sua economia voltada para o funcionamento de uma indústria siderúrgica que se mostra onipresente na vida da população. Em mais um dia de trabalho e de funcionamento normal da fábrica, irrompe um acontecimento imprevisível, o desfalecimento de um trabalhador dentro da indústria siderúrgica. Formava-se uma

---

<sup>20</sup> Consultar dados em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>>. Último acesso em 07 de Agosto de 2020.

aglomeração em volta do corpo quando Márcia, enfermeira da comunidade, solicitou a André, seu sobrinho, que fosse na casa de Cristiano pegar uma roupa.

André, jovem branco que mora sozinho com seu irmão mais novo e que pouco conhecia Cristiano, mas sabia o local onde ele morava, pegou a chave com Márcia e seguiu de bicicleta até a casa do trabalhador. Ao chegar na casa de Cristiano, André, por acaso, encontra um caderno de anotações escrito por Cristiano, no qual ele escrevia sobre sua vida como em um diário. André começa a ler o caderno e se interessa por aquilo, porém hesita, pega as roupas e as leva para o hospital. Mais tarde, o personagem sonha com o caderno de Cristiano, fazendo-o levantar-se no meio da noite para ir até a casa do personagem em busca dos escritos. No momento em que assistimos André ler o caderno, a história do filme se transmuta para outra temporalidade, antes do desfalecimento de Cristiano, e passa a ser contada através da narração dele.

Essa relação entre André e Cristiano, entre quem lê e escreve o caderno, é interessante pois abre um flanco para pensarmos a respeito da enunciação na narrativa, tendo em vista a discussão travada no Cinema brasileiro subalterno contemporâneo. Quando levamos em conta que André é um jovem branco mas mora no mesmo bairro de Cristiano, partilha com ele as condições de vida no bairro e a falta de oportunidades em relação a um futuro diferente do que a de operário da fábrica, podemos compreender uma relação de filiação com a trajetória de vida de Cristiano, que se produz pela partilha do lugar de fala em comum. Independente das diferenças em suas singulares trajetórias de vida, há uma elaboração da enunciação da narrativa, entre quem lê e escreve, que funciona como fala coletiva, produzida através do encontro de André com o caderno de Cristiano, não sendo possível contar a história do personagem sem a participação de um dos dois.

A leitura do caderno de Cristiano por André é o ponto de partida da narrativa do filme, pois permite a reconstituição das condições de vida do personagem Cristiano que tornam possível a compreensão do ocorrido. Com a intenção de entender o desfalecimento de Cristiano, a narrativa do filme se transmuta do presente para o passado, na medida em que Cristiano inicia a narração autobiográfica sobre sua trajetória de vida, levando o espaço/tempo diegético do filme para sua juventude no bairro Nacional, região metropolitana de Contagem (MG).

Cristiano inicia sua história se referindo ao momento que foi preso: “Naquela época, eu morava no bairro Nacional em Contagem. Eu não tinha quase nada e me arriscava por muito



pouco. Para mim foi aí que tudo começou, no dia que eu e o Luizinho resolvemos meter a fita no carro e rodamos”. Enquanto ouvimos a narração de Cristiano, assistimos um plano dentro de um ônibus vazio, em que Luizinho, jovem negro, se encontra sentado no banco, de frente para Cristiano, enquanto os dois fumavam um cigarro de maconha.



**Figura 1: Luizinho e Cristiano fumando um cigarro de maconha no ônibus em *Arábia* (2017).**

Ao compararmos essa cena de *Arábia* com as cenas referentes ao ato considerado criminoso com filmes do cinema da Pós-retomada produzidos no início dos anos 2000, como *Cidade de deus* e *Carandiru*, vemos que no filme de Uchoa e Dumans, a violência não é figurada como em *Carandiru*, por exemplo, que ao apresentar os personagens na cadeia, é realizado uma reconstituição da violência. Em *Arábia*, a violência está no fora de campo do filme, ela não compõe imageticamente a cena, mas se faz presente em outro lugar, na memória do personagem produzida pelo histórico social de exclusões e faltas de oportunidades.

Se recuperarmos as cenas relativas ao suposto momento do crime em *Carandiru*, veremos que este é narrado pelos presos e reconstituído cenicamente em toda sua violência. Através dos atendimentos feitos pelo “Doutor”, como é chamado o personagem atribuído a Dráuzio Varela, médico brasileiro que prestou trabalho voluntário de prevenção a AIDS na Casa de Detenção de São Paulo, é que podemos assistir aos depoimentos dos presos que respondiam às perguntas do prontuário médico lidas pelo doutor. O prontuário médico atua no

controle e na prevenção das doenças no presídio, mas também, no filme, funciona como uma moldura na qual podemos conhecer os personagens, produzindo um olhar “biopolítico” (FOUCAULT, 2005, p. 291) atento às patologias. Além das perguntas referentes à anamnese médica, o profissional, devido à proximidade criada no cotidiano com os presos, lança a seguinte pergunta, “O que te trouxe aqui?”.

Os questionamentos sobre os motivos do crime, ou ainda, sobre o próprio ato criminoso cometido pelos personagens, é uma forma de descrevê-los pela criminalidade, ou tê-la como referencial para a circunscrição de uma identidade. No filme, o ato que supostamente levou o personagem a prisão é reconstituído pela busca da origem, do motivo que o levou a ser preso. A partir da reconstituição do delito que conhecemos os personagens e podemos situar sua periculosidade de acordo com o crime que cometeu, como um momento definidor e caracterizador dos personagens que irá justificar sua pena.

Diferentemente dos filmes sobre o tráfico de drogas produzido nos anos 2000, como *Cidade de deus* e *Carandiru*, em que a construção da cena criminosa se dava pela reconstituição do ato criminoso, através de uma exploração gráfica da violência que remonta aos filmes de ação Hollywoodianos, em *Arábia*, a cena é narrada através de uma memória, em que a violência se apresenta por meio de rastros na imagem e não como presença. Segundo Jacques Derrida, “O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora” (DERRIDA, 2012, p. 121).

Os rastros na cena destacada são os restos das violências experienciadas por Cristiano no passado, que se apresenta na figura do ônibus, de Luizinho e do uso de drogas, no caso a maconha, elementos esses que compõem sua lembrança sobre o momento em que foi preso. Os rastros se deslocam da origem rastreadora, a cena criminosa, e se reapresentam em um outro tempo e espaço, na encenação de uma conversa entre amigos em um ônibus vazio. A construção do ato violento na cena se dá pela composição poética dos rastros lembrados por Cristiano, os quais indicam para uma construção incompleta ou despedaçada da cena do crime, a qual não se totaliza em uma descrição ou figuração do acontecido. A memória de Cristiano contata por André falsifica uma suposta totalidade do ato criminoso, decompondo suas partes e abrindo espaço para imaginá-lo de outra maneira.

Ao falsificar a suposta cena criminosa, rasurando sua origem, o filme relativiza a ideia de delito ou crime como justificativa para penalização, pois assim fazendo, o ato que leva a

cadeia é minimizado, não importando mais o delito, sua caracterização, mas apenas a inequívoca efetuação, a prisão. Nesse caso, não é a violência do personagem que chama atenção por seu horror, como em *Carandiru*, mas a prisão que passa a ser o fator violento, tendo em vista a impossibilidade de apreensão do ato criminoso e, portanto, de sua justificação. Podemos ver nessa passagem uma operação de redistribuição da violência, como trabalhado por Jota Mombaça (2021, p. 73), na medida em que ocorre uma inversão da atribuição da violência, fazendo com que ela seja espelhada, deslocada do corpo subalternizado para o exercício de poder do Estado, não importando mais o ato que o personagem cometeu, mas sim a violência da criminalização destes corpos subalternos pela biopolítica em exercício, que antecede inclusive o ato criminoso do subalterno.

Ao voltarmos para o espaço diegético do filme, depois de contar sobre o ato que lhe levou para cadeia, Cristiano continua sua narração falando da prisão, “Passei 1 ano, 4 meses e 26 dias na cadeia. E foi lá que conheci um companheiro muito importante para mim, o cascão”. Abre-se uma cena no interior do presídio, em que Cristiano conversa com um colega de cárcere chamado Cascão, homem negro de aproximadamente 45 anos. A partir da visão do personagem principal, assistimos um plano dentro da cela em direção a uma fresta de luz vinda da janela, a qual se encontrava Cascão, sem camisa, com um gorro, quando comentava sobre as perspectivas de vida para quando saírem da prisão.

Ao levarmos em conta que a cena destacada é a única do filme que se passa dentro da penitenciária, o presídio funciona como marcador de um passado que se torna parte das condições de vida do personagem em sua trajetória futura. O foco trazido por *Arábia*, não é a vida no *Carandiru*, como trabalhada por MATOS (2009, p. 96), em que o foco são as relações micropolíticas entre a estrutura organizacional da penitenciária e a população carcerária organizada em facções, mas sim a reflexão sobre como o presídio se faz presente na vida do personagem após a saída da detenção.

O ato considerado criminoso cometido por Cristiano e sua experiência no presídio são narrados e encenados no início do filme, como um passado que funciona como ponto de partida para um porvir do personagem motivado pela busca por trabalho e por uma vida melhor. O depois do presídio, focalizado pelo filme, compõe uma relação imanente entre o passado, presente e o futuro de Cristiano, na qual o passado do presídio não é apagado, mas guarda uma relação com o presente e o futuro. Assim, o passado se torna condição para o futuro do

personagem, na medida em que, após sair do presídio, sua ficha criminal lhe recoloca na sociedade em uma posição subalterna, localizada pelo enquadramento de ex-presidiário.

Após essas duas cenas, Cristiano inicia sua narração sobre o momento posterior a sua saída do presídio, “Logo que eu sai da cadeia, a primeira coisa que eu fiz foi cair na estrada, eu não queria mais voltar para o bairro. Uns anos antes, a minha mãe tinha me falado que um primo meu tinha comprado uma roça para o lado do rio Piracicaba, juntei um dinheiro e fui atrás dele”. Ao sair do presídio, o personagem não retorna ao bairro Nacional onde morava com sua mãe, pois a trajetória depois do presídio impõe a ele uma nova rota para sua vida, afastada das amizades da juventude que remontam ao passado considerado criminoso, em direção a busca por trabalho.

A estrada pode ser vista como uma metáfora da sobrevivência alternativa ao passado alcançada com a saída do presídio, em que a trajetória de vida do personagem Cristiano se abre para a incerteza do caminho a ser percorrido no futuro. Entretanto, a incerteza dos caminhos é delimitada ainda pela instituição prisional, no momento da saída da penitenciária, entre a reincidência criminal e a ressocialização. Ou seja, o Estado, através da instituição prisional exerce sobre o futuro do personagem uma estruturação definida entre o caminho da ressocialização, prescrito pela inserção no mercado de trabalho, e o caminho da reincidência criminal, como retorno das práticas criminosas e conseqüentemente ao confinamento do presídio. Desta maneira, o caminho futuro do trabalho é o oposto do passado da prisão, de forma que o temor do personagem em voltar para prisão deve se traduzir na sua vontade de trabalhar.

Segundo Roberto Machado (2016, p. 10-12), aluno e tradutor de Michel Foucault para o português, é no estudo genealógico sobre a prisão que o autor francês identifica pela primeira vez um novo tipo de exercício de poder sobre os enclausurados. Um poder que atua em nível micro sobre os corpos dos indivíduos, tendo como objetivo a reconstrução de seu comportamento através do que é considerado adequado socialmente. Entrando na argumentação de Foucault (2003, p. 86), é entre o século XVIII e XIX, durante a reforma do código penal francês, que a prisão passa a ter a função não mais de apenas excluir do convívio social os apenados, mas de recuperar seu comportamento, tendo em vista a ressocialização. Assim, o presídio como instituição disciplinar atua por meio da vigilância e da recompensa, prescrevendo uma rotina organizada por atividades que buscam a formação do corpo do apenado em um corpo apto a trabalhar nos moldes de produção capitalista.

Desta forma, o “Pós-delito”, (ROCHA, 2021)<sup>21</sup>, espaço/tempo depois do presídio, é estruturado pela promessa da ressocialização prescrita pelo presídio, que tem no trabalho e na família seus principais elementos. O trabalho é tido aqui como instituição disciplinar, tal como formulado por Michel Foucault (2003, p. 114), a qual permuta posição com o presídio na tarefa de recuperar o comportamento do subalterno, tendo em vista sua ressocialização aos moldes de produção capitalista. Não há espaço liso, livre dos exercícios de poder do Estado sobre os corpos subalternos, mas o que muda com a saída da prisão são os atores institucionais e as práticas que organizam as trajetórias de vida subalternas.

Assim, segundo Foucault (2003, p. 110), o presídio como instituição disciplinar visto no século XIX, serve de modelo para outras instituições modernas como a fábrica, que passa a utilizar as técnicas desenvolvidas na prisão para o controle dos corpos trabalhadores. O trabalho como instituição disciplinar, portanto, diz respeito à busca pela formação do corpo do trabalhador através das técnicas de poder disciplinares como a composição de uma rotina cronometrada e vigiada, que atua para tornar dócil e controlado o corpo do indivíduo. Assim, no filme, é no fora da prisão que o trabalho prolonga a função do presídio na tarefa de produzir um corpo trabalhador disciplinado, vinculado ao objeto do trabalho, de modo tal que a prisão como instituição vai exercer-se sobre o personagem mesmo fora do espaço de confinamento, agora como um devir-prisão no trabalho.

A saída da prisão faz mover as estruturas de saber/poder que organizam as condições de vida do personagem subalterno. Saímos da estrutura compreendida pelas relações micropolíticas dentro do presídio, como visto em *Carandiru*, para estrutura da ressocialização compreendida pela micropolítica do trabalho em *Arábia*. O que se repete de uma estrutura para outra é a manutenção da violência e o controle exercido pelas instituições de poder sobre o corpo do subalterno, porém, o que se diferencia são os atores institucionais que estruturam as condições de vida deste último.

A estrada em *Arábia* é o lugar no qual se tece o jogo de forças da micropolítica da ressocialização, envolvendo os exercícios de poder sobre o corpo de Cristiano que atuam no sentido da sedentarização ou fixação do personagem em determinado espaço de trabalho, e, de outro as linhas de fuga trilhadas por ele em sua trajetória de vida que lhe mantém em

---

<sup>21</sup> Faço referência ao trabalho publicado por nós na coletânea *Dissidências subalternas no cinema brasileiro* (2021), no qual discutimos o depois do presídio em situação de regime domiciliar. Nessa ocasião trabalhamos com a ideia do pós-delito em outro filme brasileiro sobre o tema, *Corpo Delito* (2018), dirigido por Pedro Rocha, focalizando na estruturação da execução penal em regime domiciliar exibida pelo filme (ROCHA, 2021, p. 145).

movimento na estrada por um caminho que não implique a volta do passado. Para entender a complexidade de como esses dois vetores de forças atuam no jogo das relações micropolíticas, será necessário realizarmos um breve apontamento sobre o conceito de micropolítica tal como ele aparece em Deleuze e Guattari.

No platô *Micropolítica e segmentaridade* (1996), Deleuze e Guattari desenvolvem uma micropolítica que retoma a noção de micropoder ou de microfísica do poder em Foucault, enfatizando o espaço em que os exercícios de poder se prolongam em meio a agitação dos fluxos moleculares nos corpos dos indivíduos. Deleuze e Guattari oferecem ferramentas para uma análise ambivalente das relações micropolíticas, pensando-as como um jogo de forças entre os “segmentos molares”, relativos a economia subjetiva do Estado, e os “fluxos moleculares” e “linhas de fuga”, de natureza não-estatal, que operam nas brechas dos segmentos de poder, produzindo desterritorializações, inversões, diferenciações, agitações.

A novidade da micropolítica de Deleuze e Guattari em relação a microfísica de Foucault, está na exploração conceitual dos movimentos de diferenciação dos segmentos de poder, a qual nos permite aqui uma leitura da trajetória de vida de Cristiano no filme, atenta aos desvios e as linhas de fuga que o personagem esboça diante das prescrições institucionais em torno da ressocialização. Assim, nossa análise versa por lançar luz sobre esses movimentos de fuga ou escapes do personagem, na medida em que estes apontam para os limites das estruturas de poder, produzindo brechas que as desestabilizam e possibilitam sua desconstrução.

### **3.3. Entre a micropolítica e a macropolítica**

Retornamos ao espaço/tempo diegético do filme, situando o momento na narrativa em que Cristiano chega na roça de Renan no interior de Minas Gerais, local onde o personagem busca seu primeiro trabalho depois de sair da cadeia. Ao chegar no entorno do seu destino, Cristiano encontra com Barreto, dono de um bar que se localizava em um ponto intermediário entre a estrada e a roça de Renan. Barreto, encenado por José Maria Amorim, um senhor branco, grisalho, com rosto cansado e olhar longínquo de quem conviveu com o otimismo na juventude, mas que o passado se torna cada vez mais distante e irrecuperável. Cristiano tenta

iniciar uma conversa perguntando-o sobre como chegar na fazenda que ele procurava e aproveitou para conversar com o dono do bar.



**Figura 2: Personagem Barreto em *Arábia***

A conversa entre os personagens poderia passar imperceptível no filme, como um momento em que Cristiano pede informações para chegar na roça de Renan, entretanto, o personagem Barreto ganha um contorno histórico político na narrativa após a notícia de sua morte, quando Cristiano já se encontrara com Renan e já trabalhava na colheita de mexericas. Em uma cena com um plano aberto abrigando três personagens, Cristiano, Renan e um Lavrador, este último lamenta a morte de Barreto e conta sua história de vida,

Lavrador: Se não fosse ele, a gente não tinha nada. O pessoal não lembra como era aqui, mas eu lembro, nasci aqui, nasci na fome. Meu pai trabalhava que nem um burro, chegava em casa fedendo, fazia tudo que os patrão mandava, concertava cadeira, concertava sofá, tudo para tentar um troquinho a mais. Porque o que era pago aqui, era uma miséria viu?

Renan: Hoje não tem mais esse tipo de patrão.

Lavrador: Mas claro que não, foi ele (Barreto) que conseguiu isso. Juntou uma base de 200 homens, tudo da região aqui das mexericas, mandou parar o serviço e falou com o patrão que só voltava se eles pagassem o fixo. Aí veio a polícia e prendeu ele, deram uns tiros lá embaixo no rio, mas o povo não arredou o pé não. E as mexericas apodrecendo ... Aí os fazendeiros tiveram que se render né? Depois desse tempo as coisas começaram a melhorar. Eu não passo fome igual a meu pai passava não.

Lavrador: Ele ficou vagando mais ou menos uns 20 anos aí, pelo interior de São Paulo, aí fincou o pé lá em São Bernardo. Chegou lá sozinho, trabalhava com pintura, depois arrumou um emprego na *Scania*. Aí a greve estourou né?

Aí ele entrou para o sindicato, começou a montar piquetes, fez greve de fome, começou a distribuir panfleto. Ele disse que chegou a conhecer até o Lula, acredita?

A história de vida de Barreto contada pelo lavrador nos fornece um campo privilegiado para a contextualização do tempo/espaço do filme na história política nacional recente. Através da sua que tem seu ponto inicial no final da década de 1970, período das lutas políticas, até o momento presente do filme, anos 2010, podemos compreender um percurso na história recente da democracia brasileira que o filme traz à tona.

Se ancoramos a fala do lavrador diante dos acontecimentos históricos que ele cita, vamos ver que o passado de Barreto está intimamente relacionado aos ânimos do processo de redemocratização no Brasil, o qual, na visão do lavrador, constituiu-se um marco histórico de melhorias para as condições de vida do trabalhador do campo, que se estende até o tempo presente do filme. Na da fala do Lavrador, ouvimos a história de Barreto como um relato da redemocratização no Brasil a partir de uma perspectiva dos movimentos sociais de esquerda, que tiveram na luta do campo e na greve dos metalúrgicos no ABC paulista, momentos importantes para a construção do projeto democrático proposto pela esquerda no momento da abertura política.

Segundo Bernardo Fernandes (2003, p. 03), na segunda metade da década de 1970, depois de quinze anos de repressão da Ditadura Militar, os trabalhadores do campo e da cidade lutaram intensamente para reconstruir a democracia e conquistar direitos, viabilizando assim a criação do MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e CPT - Comissão Pastoral da Terra, no âmbito do campo, e a CUT - Central Única dos Trabalhadores e o PT - Partido dos Trabalhadores, no âmbito urbano. Embora, como aponta o autor, essas duas forças políticas tivessem nascido em espaços políticos diferentes e com estruturas organizacionais separadas, elas surgem em um mesmo contexto e partilham em comum o princípio de defesa dos direitos e dos interesses dos trabalhadores, formando uma oposição à Ditadura Militar rumo à redemocratização.

Assim, a luta no campo e a greve dos metalúrgicos no ABC paulista, mencionados pelo Lavrador ao contar a história de vida de Barreto, são acontecimentos históricos que, de acordo com Fernandes, se conectam e dizem respeito a um ambiente de mobilização política em defesa de direitos e em oposição à Ditadura Militar, compondo uma pauta comum da esquerda que abrigava no Partido dos Trabalhadores daquele momento um espaço de reunião de diferentes



bandeiras. É nesse contexto de efervescência das lutas políticas em favor da conquista de direitos para os trabalhadores e do restabelecimento da democracia, que tornou-se possível a inserção de direitos sociais importantes na constituição de 1988, produzindo um protagonismo para as lutas políticas de esquerda.

Em relação a luta no campo situada pelo Lavrador, a menção a função social da terra no artigos 184 e 186 da constituição de 1988<sup>22</sup>, os quais abrem espaço para desapropriação de terras e a observância quanto às disposições que regulam as relações de trabalho, segundo Isabel Loureiro (2016, p. 84), funcionou como válvula de escape para o conflito agrário decorrente das políticas desenvolvidas nos governos militares, marcada pelo aumento dos latifúndios e pela repressão aos movimentos sociais no campo, como é ilustrado na fala do lavrador através da prisão de Barreto. A cobertura dada pela constituição de 1988 para a reforma agrária mostrou-se um marco importante para garantia da universalização dos direitos sociais, porém, como veremos, esta não foi executada como política pública estruturada em nenhum governo pós-autoritário.

Retornando a *Arábia*, ainda na cena em que o lavrador conta a história de Barreto e as melhorias nas condições de vida, Cristiano narra, “Aquela conversa não saiu da minha cabeça, fazia três meses que estava catando mexerica e ainda não tinha visto um centavo. Fui falar com o Renan e ele disse que não podia fazer nada por mim. Resolvi falar com o patrão”. Na cena seguinte, temos um plano aberto dentro de um galpão localizado na lavoura, onde Cristiano busca conversar com Gilson, o patrão, quando este recusa o pagamento para o personagem principal, alegando que não tem dinheiro e que não consta nenhum contrato de trabalho formal assinado entre eles.

É desta forma que a trajetória de Cristiano mostra os limites do discurso anterior do Lavrador sobre as conquistas democráticas, ao não ter seus direitos trabalhistas, sendo obrigado a trocar o trabalho por um teto para dormir e comida. A não formalidade da relação de trabalho, o não pagamento de salário, a não posse de terra, são fatores relativos a outros contextos e economias de poder, como o escravismo colonial e o regime de colonato praticado a partir de 1850 no Brasil<sup>23</sup>, que se fazem presentes na “biopolítica da redemocratização” (MATOS, 2021,

---

<sup>22</sup>Texto disponível em:

<[https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988\\_15.03.2021/art\\_184\\_.asp](https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.03.2021/art_184_.asp)>. Último acesso em 03 mai, 2021.

<sup>23</sup> Sobre o escravismo colonial e o regime de colonato no Brasil, consultar em: MARTINS, J. S. A produção capitalista de relações não capitalistas de produção: o regime de colonato nas fazendas de café. In: **O cativo do terra**. São Paulo: Editora Contexto. 2010. 29-127.

p. 09), manejada no Brasil dos anos 2010, focado por *Arábia*. A fala de Cristiano e a conversa com o patrão demonstram que os conflitos agrários e as relações de trabalho no campo não se resolveram após o processo democrático brasileiro, nem mesmo com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder, fazendo com que o discurso professado anteriormente pelos lavradores não se complete como uma verdade histórica.

Segundo Isabel Loureiro (2016, p. 85), com a chegada do PT ao poder em 2003, não houve mudanças significativas em relação à política agrária desenvolvida anteriormente pelos governos pós autoritários, os quais optaram pelo que a autora chama de “reforma agrária de mercado”, que prioriza a regulação de terras ocupadas e a concessão de créditos bancários para compra de terras, em detrimento da desapropriação dos latifúndios improdutivos. Ainda de acordo com a autora, a política agrária desenvolvida por Lula atendeu aos interesses do agronegócio brasileiro, fortalecendo a monocultura e os latifundiários, política essa que tornou o país um dos maiores exportadores de *commodities* do mundo a partir de 2003. Diante desse modelo, restou para os camponeses e pequenos agricultores a integração à economia do agronegócio, na medida em que esses vendem suas colheitas para os grandes proprietários de terra que detém os meios de produção e comercialização.

De acordo com Loureiro (2016, p. 85), a “reforma agrária de mercado” é o modelo que tem sua origem na “modernização do campo” desenvolvida pelos militares e permanece nos governos pós-autoritários, trazendo consequências negativas para as condições de trabalho no campo, como o endividamento dos pequenos agricultores, a permanência de trabalho análogos à escravidão e à manutenção da concentração fundiária. É importante notar que as políticas agrárias direcionadas para os camponeses e pequenos agricultores foram formuladas, tendo em vista sua integração conciliatória ao modelo econômico do agronegócio, sem provocar mudanças na estrutura de concentração fundiária.

Diante desse contexto macropolítico, podemos compreender as relações de trabalho e também a hierarquia geopolítica das forças políticas no campo envolvendo Cristiano, Renan e Gilson no filme. Renan é o pequeno proprietário de terra descapitalizado, que não tem condições tecnológicas para escoar sua produção e comercializar nas cidades da região, o que o torna dependente de Gilson, latifundiário e comerciante. Gilson, tido por Renan como “patrão”, compra a produção dos pequenos agricultores da região, como é o caso de Renan, e vende as mercadorias para as cidades vizinhas. Entre Renan e Gilson, há a diferença de classe

e de poder aquisitivo, um contrata a mão de obra do outro, compondo assim uma relação liberal de patrão e trabalhador.

Já Cristiano, trabalha na roça de Renan e fornece mão de obra indireta para Gilson, entretanto não partilha de nenhum contrato com ambos os personagens. Se Renan é tido na narrativa como pequeno proprietário de terra reconhecido por seus direitos, mesmo dependendo de Gilson e sendo explorado por ele, Cristiano é o “outro” do “outro” da relação trabalhista fundada por Gilson, sendo explorado pelos dois personagens. Cristiano ocupa o lugar de subalterno por não ser reconhecido em seus direitos trabalhistas, sendo exposto às condições de trabalho análogas à escravidão, as quais permanecem na sociedade brasileira desde a abolição do tráfico negreiro no Brasil em 1850.

A diferença entre Renan e Cristiano pode ser identificada em um momento de banal do dia a dia dos personagens, quando os dois se encontram na varanda da casa de Renan tocando violão. Visualizamos a diferença das trajetórias de vida dos personagens através da música cantada por cada um. Enquanto Renan toca no violão uma música sertaneja que conta a história de um boia-fria, chamada *Caminheiro*, de Anair de Castro Tolentino, gravada em 2003 por Liu e Léo, Cristiano canta *Homem na Estrada* (1993),<sup>24</sup> do grupo Racionais Mc's, a qual trata da vida após o presídio.

Cristiano, assim como na música do grupo Racionais Mc's, tem a estrada como metáfora de uma vida posterior ao presídio, que não traz perspectivas para um reconhecimento na sociedade. Por falta de alternativas, Cristiano aceita as condições de vida e de trabalho proporcionadas por Renan, às quais não se assentam em nenhuma estrutura de salubridade. Evidência disso está na resposta dada a Renan, quando este lhe oferece como lugar para dormir um depósito pequeno de entulhos e Cristiano diz que não vê problema nisso, pois no presídio já dormiu até em pé.

Nesse caso, podemos reconhecer no presídio o fator que produz a diferença entre os personagens, na medida em que, após a saída da prisão, o personagem Cristiano não encontra oportunidades de trabalho que torne possível seu reconhecimento, permanecendo no lugar de

---

<sup>24</sup> Trecho da música *Homem na Estrada* (1993) de Racionais Mc's: “Ele pensa o que fazer para sair dessa situação. Desempregado então. Com má reputação. Viveu na detenção. Ninguém confia não. E a vida desse homem para sempre foi danificada. Um homem na estrada”.

subalterno na sociedade. Sua posição de não reconhecimento como trabalhador passível de direitos, deixa à mostra os limites das relações de trabalho após a promulgação da constituição e do funcionamento dos mecanismos biopolíticos de controle das populações subalternas no Brasil em contexto pós-autoritário.

Retornando a conversa entre Cristiano e Gilson, citada anteriormente, após lhe ser negado o pagamento em dinheiro pelo trabalho empenhado durante três meses, o personagem principal exige ao patrão que seja dado como pagamento 100 caixas de mexericas e lhe seja emprestado um caminhão para ele vender a mercadoria. Gilson responde ao personagem xingando-o de “filho da puta”, quando Cristiano se retira do local sem entrar em um acordo.

Assim, o personagem pega algumas caixas de mexericas e volta para beira da estrada em busca de alguma carona que lhe possibilite seguir sua vida e se manter vivo, tendo em vista a falta de dinheiro e a fome. Podemos identificar na recusa de Cristiano em relação às condições de trabalho impostas por Gilson, a não realização da promessa de ressocialização, mas também a permanência dos mecanismos de controle biopolíticos sobre o corpo do subalterno, tendo em vista que, mesmo depois de cumprir sua pena em regime fechado, o personagem não tem seus direitos reconhecidos nem mesmo se vê livre da prisão. A atitude do personagem em sair da fazenda e voltar para estrada sem nenhuma perspectiva estável de vida, pode ser compreendida nos termos de uma afirmação dos fluxos moleculares, tal como formulado por Deleuze e Guattari (1996), em que a afirmação da vida e a vontade de se manter vivo, tornam possível essa recusa da morte em vida, da exploração brutal, em favor do movimento, da linha de fuga e aberturas possíveis entre as estruturas de controle dominantes.

### **3.4. Os sentidos políticos do esgotamento do trabalhador**

Em sua trajetória de vida na estrada, Cristiano passa por mais dois locais em que encontra trabalho antes de chegar na fábrica siderúrgica, local do seu desfalecimento. Depois de abandonar a roça de Renan, ele passa um tempo trabalhando na construção civil em Governador Valadares (MG) e, em seguida, parte para Ipatinga (MG), onde trabalha na fábrica de tecidos e tem um relacionamento interrompido com Ana, sua amada. É novamente na estrada que Cristiano reencontra seu ex-colega de presídio Cascão, quando este lhe convida para morar com ele na Vila Operária em Ouro Preto (MG).

Ao chegar na casa de Cascão, os personagens conversam,

Cascão: Minha casa é sua casa, quero que você fique à vontade, quero te receber da melhor maneira possível.

Cristiano: Ao nosso recomeço!

Cascão: Do jeito que a gente sempre foi. Daqui a pouco você vai estar estabilizado, vai tá na tranquilidade com seu empreguinho, ganhando seu trocado.

Podemos identificar nessa conversa entre os dois personagens, a esperança de um recomeço em direção a um futuro estabilizado para Cristiano, ao vislumbrar que poderá, assim como Cascão, ter a oportunidade de manter-se em um emprego e de possuir uma casa para morar. É exatamente esse cenário que se realiza momentaneamente, Cascão consegue um emprego na fábrica para Cristiano, com isso ele tem condições de sair da casa do amigo e morar sozinho em uma residência fixa. Ao compararmos o emprego na fábrica com o primeiro trabalho de Cristiano na roça de Renan, local em que o personagem principal não era remunerado pelo trabalho desempenhado, temos na fábrica um regime formal de trabalho com a garantia dos direitos previstos na constituição de 1988, fator esse que, desde então, aponta para a ressocialização do personagem.

Entretanto, com o passar do tempo, Cristiano passa a olhar sua vida com outros olhos, como alguém que se sente cansado e entediado com a vida monótona da Vila Operária, em que a repetição da rotina diária de trabalho na fábrica toma conta de todo o seu tempo. Através de planos dentro da indústria siderúrgica, vemos o trabalho pesado que Cristiano desempenha, como em uma linha de montagem fabril do filme *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, o personagem faz movimentos repetitivos que demandam muita força física diante de um forno em chamas. Enquanto isso, ouvimos sua narração em off, “Com 4 meses de fábrica me mudaram para o turno da noite, dormir de dia era um trabalho, não descansava direito. Te digo que vale dormir 2 horas de noite do que 8 de dia. O corpo da gente dói e a cabeça não sossega por nada”.

O que era esperançado por Cristiano ao longo de toda sua trajetória de vida depois do presídio, ter um emprego formal e uma casa, passam a ser sinônimo de solidão e desencanto diante de uma vila operária em que praticamente todos os moradores dedicam suas vidas e forças em favor da fábrica, a qual se mostra onipresente no filme devido ao seu funcionamento ininterrupto durante 24 horas por dia. Nesse período de tempo em que Cristiano cita, Cascão foi demitido da fábrica, fator esse que aumentou ainda mais a solidão do personagem, levando-o a procurar nas atividades recreativas do sindicato companhia e integração com os pares. É

assim que a fábrica passa a tomar conta de toda a vida de Cristiano, tanto no horário de trabalho, quanto nos tempos livres aos finais de semana, consolidando uma fixação naquela vila operária.

Em cenas seguintes, durante sua noite de trabalho na siderúrgica, Cristiano é acometido por espasmos, seu corpo está cansado, a temperatura do forno está muito alta, ele tonteia e reflete, produzindo seu último monólogo:

Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de ir trabalhar, mas aquilo foi diferente. Eu senti meu ouvido fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos, nesse momento aconteceu uma coisa muito estranha, o barulho da fábrica sumiu, eu ouvi meu próprio coração. E pela primeira vez parei para ver a fábrica e senti uma tristeza de tá ali e percebi que na verdade eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada para mim. Foi como acordar de um pesadelo.

Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, minha cabeça dói, não tenho força para trabalhar. Respiro rapidamente, meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelos braços, dizer para eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir para casa, queria que todo mundo fosse para casa, queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaço de ferro abandonado, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo, queimando as máquinas, a terra, a brita e a fumaça subindo preta igual noite, tampando o céu, jogando dinheiro fora. E a gente ia tá em casa, tomando água, dormindo à tarde, a gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo.

E é por isso que eu queria chamar todo mundo, chamar os forneiros, os eletricitas, os soldador, e os encarregados, os homens e mulheres e dizer no ouvido de cada um, vamos para casa, nós somos só um bando de cavalos velhos. Mas eu sei que ninguém gosta de ouvir essas coisas, mas eu queria falar no ouvido de cada um deles, a nossa vida é um engano e a gente sempre vai ser isso e tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo.

A fala de Cristiano é a narração de seu desfalecimento na fábrica, acontecimento que dá início ao filme e funciona como mote da narrativa em direção ao seu passado. Retornamos à pergunta inicial que fizemos para o filme: O que ou quais condições da vida política nacional tornaram possível o desfalecimento de Cristiano? Em outros termos, o que exatamente desfalece em Cristiano? Podemos identificar na fala do personagem que o que se esgota é o seu corpo, seu corpo enquanto força produtiva disciplinada e estruturada pelo “fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 2005), alvo dos exercícios dos micropoderes disciplinares que lhe tornam um corpo trabalhador, mão de obra qualificada a trabalhar, nos termos de Michel Foucault (2003, p. 124).

No filme, podemos identificar o esforço inicialmente da prisão e, em seguida, da instituição fabril em controlar o corpo do personagem subalterno, tendo em vista a sua ressocialização, através de técnicas de poder como o confinamento no presídio e a rotina de trabalho prescrita pela indústria siderúrgica. Assim, podemos afirmar que é o corpo produzido pelo “deixar morrer e fazer viver” disciplinar, junto à estrutura discursiva da ressocialização que se desfalece e em seu desfalecimento, evidencia-se toda a violência das instituições de poder que oblitera a vida do personagem.

O esgotamento do corpo de Cristiano recoloca a questão política do trabalho diante da história do cinema brasileiro, sobretudo em relação ao Cinema Novo. Se, por um lado, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, o personagem Manuel mata seu patrão, o coronel, como um gesto de descontentamento em relação ao sobre-lucro diante do trabalho desempenhado por ele, evidenciando assim, um gesto contra a mais valia da relação capital/trabalho. Em outro nível, o desfalecimento de Cristiano em *Arábia*, a perda de energia corporal que leva a vertigem, não põe em xeque apenas o sobre lucro da relação capital trabalho, mas mostra os limites dos exercícios de poder que produzem o corpo e a subjetividade do trabalhador ao não confirmar a efetividade do poder e a não possibilidade de ressocialização.

Para compreender essa diferença do sentido político de ambos os gestos nos dois filmes, será necessário trazer as discussões de Maurizio Lazzarato e Antonio Negri (2001), sobre as mudanças na interpretação das relações de poder e trabalho na contemporaneidade. Lazzarato e Negri, no livro *Trabalho Imaterial*, buscam propor novas interpretações acerca dos conceitos de trabalho e de poder, de acordo com as transformações históricas que possibilitaram a formação de uma sociedade pós-industrial. A partir das discussões de Karl Marx no *Grundrisse*, sobre a automação industrial do trabalho, os autores chamam atenção para uma mudança na forma de reprodução do trabalho na sociedade atual, em que o trabalho imediato e a exploração na forma da mais valia deixam de ser a base da produção capitalista.

Mas na medida em que se desenvolve a grande indústria, a criação da riqueza real vem a depender menos do tempo de trabalho e da quantidade de trabalho empregado do que da potência dos agentes que vêm colocados em ação durante o tempo de trabalho e que, por sua vez -, esta sua *powerful* e *effectiveness* - não minimamente em relação de trabalho imediato que custa sua produção, mas depende ao contrário, do estado geral da ciência e do progresso geral da tecnologia, ou da aplicação dessa ciência a produção (...) em uma palavra, é o desenvolvimento do indivíduo social que se apresenta como grande pilar de sustentação da produção e da riqueza. (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 28).

O conceito de trabalho imaterial aparece na obra para dar conta dos procedimentos de formação desse indivíduo social que necessita ser disciplinado como apontado por Foucault, mas também precisa se adequar à subjetivação do trabalho, fundamentada pelo desenvolvimento científico e tecnológico. Assim, a exploração do trabalho nos termos da mais valia marxista, ligada diretamente ao produto do trabalho imediato, cessa de ser o foco de análise da produção social capitalista para dar ênfase ao trabalho imaterial, aos processos de subjetivação do trabalho na constituição dos sujeitos sociais.

Coadunando com as formulações de Foucault e, posteriormente, de Negri e Lazzarato, podemos pensar a formação corporal e subjetiva do indivíduo trabalhador como condição para a exploração na forma da mais valia, fazendo com que a subjetividade e os processos de subjetivação tenham um papel central no regime de produção capitalista. Deste modo, podemos pensar o sujeito como efeito do poder e o que não se adequar a sua prescrição, deve ser eliminado enquanto “populações descartáveis”.

Ao voltarmos para a análise comparada das cenas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Arábia*, podemos compreender que em *Deus e o Diabo*, o alvo do gesto violento do personagem Manoel contra o poder é justamente o seu patrão/senhor, pois é este que aplica a mais valia do trabalho sobre ele. Se, por um lado, Manuel mata seu patrão como um gesto que visa a eliminação da exploração econômica incorporada na figura do coronel latifundiário, em *Arábia*, o alvo do contra-poder produzido por Cristiano não é o patrão, mas ele próprio, ou melhor, o seu próprio corpo produzido como efeito do poder estruturado pela ressocialização. Se recuperarmos o monólogo do desfalecimento de Cristiano na sua frase final, “a nossa vida é um engano e a gente sempre vai ser isso e tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo”, fica claro que é sobre o corpo, “braço forte”, e a subjetivação do trabalho, “vontade de acordar cedo”, que o personagem intervém politicamente.

O desfalecimento de Cristiano diz respeito à morte do trabalhador que o habita, nos termos discutidos por Michael Hardt (1996, p. 85), é um ataque à própria essência do trabalhador, a relação de servidão que o constitui, é a morte do trabalhador como posição política do não-trabalho. Segundo Michael Hardt, a partir da interlocução com o pensamento de Nietzsche e de Marx, se o trabalhador quer alcançar uma afirmação genuína, o ataque tem que ser direcionado aos valores que constituem o trabalhador enquanto mão de obra qualificada a trabalhar, como uma recusa do próprio trabalho. De acordo com essa discussão que o desfalecimento de Cristiano provoca uma mudança de foco na atuação política, valorizando



aquilo que não se encontra mais apenas diante da exploração econômica e da economia política, mas volta-se para os procedimentos de formação corporal e subjetiva do trabalhador, se contrapondo mais especificamente ao modo de vida dominante e de reprodução social do trabalho.

### **3.5. O desfalecimento de Cristiano e a vida política nacional**

Por outro lado, a trajetória de vida de Cristiano até seu desfalecimento pode ser interpretada para além do filme, na história recente da vida política brasileira desde a redemocratização. Como vimos ao longo da análise, a trajetória do personagem é um registro micropolítico de um pano de fundo macropolítico, que se insinua estabelecendo o contorno estrutural em que o personagem transita de forma singular. Quando articulamos a trajetória do personagem com a história da vida política nacional que o filme invoca, ficam em evidência os limites do projeto democrático de inclusão social desenvolvido desde a queda dos governos autoritários e o início do processo de redemocratização.

Diante do contexto da passagem do autoritarismo para a redemocratização no final da década de 1980 e início de 1990 marcado pela pobreza e falta de direitos sociais, como descrito por Elizabeth Leeds (2003, p. 234), os governos do Partido dos Trabalhadores tiveram como principal objetivo combater a miséria e garantir a inclusão social dos pobres na garantia de um Estado democrático de bem estar social. Segundo André Singer (2018, p. 25), o projeto político que engloba os governos de Lula e de Dilma Rousseff logrou em aliar a redução da miséria e a integração de milhões de brasileiros pobres ao trabalho de carteira assinada, com o fortalecimento do mercado interno de bens de consumo e transformação de uma pequena parcela do empresariado brasileiro em grandes *players* internacionais. O autor nomeia esse projeto político de “lulismo” (SINGER, 2018, p. 12), caracterizando-o por um reformismo fraco que busca aliar reformas pontuais na estrutura socioeconômica sem propor rupturas ou mudanças estruturais.

Com o passar dos governos Lula e Dilma Rousseff e o impeachment em 2016, André Singer (2018) faz um balanço desse período, apontando os limites e contradições que se conectam com a trajetória de vida de populações subalternas no Brasil, habitantes das periferias das grandes cidades, como Cristiano no filme. Assim como em *Arábia*, que a ressocialização

de Cristiano não se realiza por completo, levando-o ao desfalecimento do personagem, o lulismo também vê seus limites ao não conseguir reverter as injustiças sociais históricas na sociedade brasileira, realizando a inclusão social dos mais pobres através da garantia dos direitos sociais. Segundo Singer (2018, p. 86), a combinação entre o tamanho da dívida social com a lentidão do processo de integração posto em prática pelo reformismo fraco, determinou a permanência da pobreza em outras bases.

Analisando dados fornecidos pelo Instituto de Pesquisa Econômica aplicada - IPEA, Singer (2018, p. 78-79) conclui que, ao reduzir drasticamente a miséria e atingir em 2014 quase pleno emprego com carteira assinada, o lulismo tornou possível o surgimento de uma nova classe média trabalhadora, intermediária, situada entre a pobreza e a classe média tradicional. Entretanto, ao analisar a qualidade desses empregos, verifica-se que a baixa remuneração, até 1,5 salário mínimo, a alta rotatividade e as péssimas condições de trabalho, marcam essa nova classe média também denominada de novos pobres<sup>25</sup> ou precariado. Desta forma, temos uma integração social frágil que se dá pela entrada no mercado de trabalho e pelo consumo, sem a garantia de direitos sociais básicos como saúde, educação, segurança, cultura, transporte.

Segundo Vladimir Safatle (2018, p. 91), o acesso a serviços públicos relacionados à saúde, educação e transporte é o limite não apenas do projeto político-social praticado pelo lulismo, mas de toda Nova República. O autor advoga que a inclusão social via consumo e trabalho com carteira assinada, sem ser acompanhado do acesso a serviços públicos básicos, produz um problema de natureza econômica e social, pois, não havendo serviços públicos de qualidade, o trabalhador e a trabalhadora que conquistaram o emprego de carteira assinada vêm sua renda corroída pela necessidade de custear serviços privados relacionados à saúde, educação, cultura, entre outros, permanecendo assim em um patamar de pobreza e de falta de direitos sociais.

O projeto de integração nacional através do reformismo fraco posto em prática pelo lulismo também não foi eficiente em diminuir a desigualdade social e pôr fim à estrutura patrimonialista da sociedade brasileira. Vladimir Safatle (2018, p. 89) aponta que o lulismo não representou uma política de combate à desigualdade, mas uma política de capitalização dos pobres em que os rendimentos do setor mais rico da população se mantiveram intactos. Uma

---

<sup>25</sup> André Singer (2018, p.82-83) define como novos pobres a parcela da sociedade que ao longo do lulismo saíram da miséria e adentraram ao mercado de trabalho formal compondo a massa trabalhadora, mas que não possuem poder de consumo da classe média, sobrevivendo na faixa entre 1 e 2 salários mínimos.

prova disso é a posição brasileira no índice Gini, em 2014<sup>26</sup>, quando o Brasil alcançava o mesmo patamar de desigualdade social em que se encontrava em 1960, demonstrando a permanência da estrutura social brasileira.

Outro fator a ser evidenciado não só sobre o lulismo mas da redemocratização como um todo é a permanência dos aparelhos biopolíticos de segurança, baseados na violência policial e na subalternização da população negra e periférica. Segundo Luiz Eduardo Soares (2019, p. 118), secretário de segurança pública no governo Lula, o PT optou por não seguir com a desmilitarização da Polícia Militar que tinha o intuito de produzir uma reestruturação na política de segurança, diminuindo os índices de letalidade policial. Sobre esse contexto, Juliana Borges (2019, p. 22) aponta que, com a democracia e os governos do PT, os índices de encarceramento não diminuíram, pelo contrário, a lei de drogas em 2006, Lei 11.343, tornou possível um aumento desses índices, mantendo a estrutura biopolítica de subalternização inaugurada na redemocratização.

É a partir das circunstâncias históricas oferecidas por este contexto, que a ressocialização de Cristiano em *Arábia* não se realiza, devido ao flagrante não reconhecimento social do personagem. Desde sua saída da prisão, o personagem passa por diferentes cidades e tipos diferentes de trabalho como lavoura, construção civil, fábrica de tecidos, siderúrgica. O que vemos é uma grande rotatividade nos empregos e a precarização das condições de trabalho em todos eles. Se, antes de ser preso, o personagem não era reconhecido socialmente, depois da prisão também não o é, permanecendo a sua condição de subalterno.

Diante do quadro maior que emerge em 1985 com a queda do autoritarismo e início da redemocratização, recortando a vida política no quinquênio entre 2013 e 2018, período do crise do lulismo, temos uma série de eventos políticos que abalaram sobremaneira o modelo de governabilidade e organização política pactuado em 1988, na redemocratização do país. O momento iniciado em 2013 com as manifestações de junho, passando pelo impeachment de Dilma Rousseff em 2016, até chegar em 2018, com a ascensão da extrema direita figurada na eleição de Jair Bolsonaro, compreende um momento de mudanças no cenário político nacional, no qual as entidades políticas tradicionais e as instituições se mostram defasadas para mediar os conflitos que emergem na sociedade a partir de então.

---

<sup>26</sup> Consultar em <<http://www.ipeadata.gov.br/ExibeSerie.aspx?serid=37818&module=M>>. Último acesso em 27 de Agosto de 2022.

Quando olhamos de forma causal para esses três eventos, 2013 pode ser visto como o início do fortalecimento da extrema-direita no país e do sentimento antipolítica que culminou na eleição de Jair Bolsonaro em 2018. Jessé de Souza (2016, p. 69), defende que as manifestações de junho de 2013 é o ovo da serpente que provocou o denominado “golpe” da presidenta Dilma Rousseff em 2016, e consigo o avanço da extrema direita no país. Segundo o autor, os protestos marcam o ponto de virada da hegemonia ideológica dos governos petistas até então, quando é possível observar nas pesquisas de popularidade realizadas nesse período, uma queda na aceitação de Dilma, chegando a um baixo índice de popularidade nas vésperas do impeachment em 2016.

Souza argumenta que podemos dividir em dois momentos os protestos de junho, o primeiro liderado pelo Movimento Passe Livre – MPL, que tinha um cunho municipal contra o aumento da tarifa do transporte público, e um segundo momento, quando a Rede Globo de televisão federaliza os protestos, manipulando a cobertura em favor do ataque ao governo federal e a pauta anticorrupção. Para o autor, os protestos que tinham reivindicações locais e eram liderados por jovens estudantes periféricos em torno das tarifas do transporte público foram manipulados pela mídia, que projetou nos protestos a insatisfação com o governo federal, fomentando a classe-média conservadora a ir às ruas contra o governo, mudando a tônica do movimento que, a partir daí trilhou o caminho do impeachment em 2016.

Entretanto, ao invés de fazermos uma leitura calcada apenas na macropolítica e na política eleitoral deste quinquênio, através de seus resultados eleitorais e legislativos, pretendemos analisar a experiência política que emerge em 2013, para que possamos compreender o movimento que inicialmente se mostrou como uma experiência política nova, mas que posteriormente funcionou como mote para manifestações contrárias ao governo de Dilma Rousseff e a entrada em cena de pautas da extrema-direita. Antes de pensarmos no resultado que possivelmente as manifestações trouxeram para o país, torna-se necessário avaliarmos as experiências encenadas nos primeiros momentos das manifestações, para entendermos o que de novo elas trazem para política nacional.

O fato que chama atenção em 2013 é a recusa dos partidos políticos e das entidades tradicionais de mobilização política, mostrando-se como um protesto sem lideranças e pautas definidas, que reuniu milhares de pessoas nas ruas sem um propósito em comum, mas vivificado por diferentes formas de insatisfações e desejos coletivos, que apontavam para a entrada em cena de um novo modo de mobilização política. Mas que nova coreografia política

é essa que emerge no Brasil, as quais suscitam uma desidentificação com a política tradicional e com o atual funcionamento das instituições de Estado?

Assim como o desfalecimento de Cristiano em *Arábia* mostra os limites do projeto de ressocialização, as manifestações de junho de 2013 tornam visíveis os sinais da crise político-institucional da Nova República e do lulismo. Para nós, os protestos de junho de 2013 encenaram uma crítica da representação política que abala a legitimidade das instituições democráticas da Nova República e, sobretudo, a esquerda tradicional e suas entidades de mobilização social. As manifestações levaram à superfície forças e expressões não institucionais, micropolíticas, que ainda não tinham sido integradas ao projeto governista, produzindo uma crise no modelo de governabilidade política protagonizado pela lógica da democracia liberal e, com ela, pelo jogo de poder em torno do Estado e suas relações com a sociedade civil organizada, em especial, pelas populações de subalternos que não tinham sido contemplados em seus direitos desde o início da redemocratização.

Para Vladimir Safatle (2018, p. 113), a estruturação política da esquerda se mostra defasada em relação às reivindicações e aos modos de organização vistos nas manifestações de junho de 2013, devido ao fato de suas estruturas serem dirigistas e hierarquizadas, fazendo com que vozes dissonantes fossem silenciadas ao longo do tempo. Ainda de acordo com o autor, um fator de descrédito das entidades tradicionais de mobilização popular de esquerda foi sua cooptação institucional nos governos do PT. Se, nos movimentos da redemocratização, como trabalhado anteriormente a partir do personagem Barreto, os movimentos sociais, sindicatos e partidos políticos se manifestaram como oposição ao governo dos militares; agora em 2013, essas entidades trabalham junto com o governo, transpondo seus conflitos sociais para o ambiente institucional e governista. Segundo Safatle (2018, p. 116), é a própria gramática de resolução de conflitos operada pelo governo do PT, que buscou resolver os conflitos sociais pela via conciliatória aliando interesses do capital e dos trabalhadores, que entra em crise com as manifestações de junho de 2013.

É nesse contexto de defasagem das entidades políticas tradicionais como UNE, CUT, MST, em incorporar as reivindicações políticas da população subalterna, que movimentos autonomistas como o Movimento Passe Livre (MPL) vão às ruas em 2013, trazendo questões e forças políticas ainda não gerenciadas pelo modelo da democracia liberal. Segundo André Singer (2018, p. 117-118), movimentos autonomistas mais à esquerda do PT buscaram dialogar com o precariado periférico em emergência no país, levando às ruas parcelas não reconhecidas

socialmente. Diferentemente das entidades e movimentos sociais tradicionais que trabalhavam junto ao governo, o MPL tanto põe em prática uma nova forma de organização baseada na horizontalidade e busca por maior participação coletiva, quanto incorpora reivindicações subalternas que passaram ao largo dos governos democráticos, a exemplo do passe livre no transporte público.

Na cronologia das jornadas de junho, após os primeiros atos contra o aumento da tarifa do transporte público e a favor do passe-livre, novas convocações tiveram adesão de diversas parcelas da sociedade, multiplicando-se os movimentos autonomistas. Segundo Peter Pál Pelbart (p. 126, 2019), diferentes coletivos subalternos, ocupações urbanas e ecológicas, movimentos de artistas, passam a ocupar a rua nesse momento trazendo cartazes e pautas que dizem respeito aos direitos indígenas, quilombolas, das mulheres, comunidades LGBTQ, em favor do meio ambiente, entre outras. É através dessas forças, que não obtiveram representatividade política nos governos da Nova República, que 2013 destampa a imaginação política para além da discussão parlamentar, modificando o calendário político eleitoral previsto para 2014.

Para Peter Pál Pelbart (2019, p. 117), a novidade de junho de 2013 é a emergência de uma nova coreografia política que substitui a massa organizada, modelo das entidades e movimentos sociais tradicionais, pela multidão, terminologia trazida por Toni Negri e Michael Hardt (2005). Ao contrário da “massa”, caracterizada pela uniformidade e por um regime de liderança, a multidão é heterogênea, diversa e acentrada, comportando uma multiplicidade de vozes que não gozam de uma liderança única, mas que se tocam pelo lugar comum de fazer valer seu desejo e sua insatisfação política. A multidão de 2013, segundo Pelbart, se constitui por uma multiplicidade de vozes que se juntam pela recusa da biopolítica dominante e de seus mecanismos de controle corporais.

É nesse sentido que, na análise de Peter Pál Pelbart (2019, p. 118), os protestos reivindicavam menos uma melhoria no nível de vida e mais uma recusa do próprio modo de vida dominante que se tornou modelo na sociedade brasileira. Para o autor, são os operadores de controle biopolíticos que estão em questão em 2013, assim como o regime de trabalho imaterial. Deste modo, estamos falando não de reivindicações que podem ser satisfeitas pela via administrativa, mas de uma multiplicidade de desejos e formas de vida dissidentes que emergem no contexto social, demandando outras hospitalidades e mobilidades.

Para entendermos 2013, precisamos nos despir de uma análise tradicional macropolítica e econômica, no intuito de buscar novas ferramentas para pensar essa nova coreografia política que emerge. Se a política até então estava no plano do público, da fala parlamentar condicionada, agora em 2013, o plano do privado, do pré-político, como traz Judith Butler (2019, p. 225), toma a dimensão de político. Se na trajetória da redemocratização, o ponto estava na participação popular através de sindicatos e movimentos sociais, organizados para emitir um discurso institucional, correspondendo a estética adequada, em 2013, o que aparece como político é o espaço pré-político, vozes dissonantes em relação ao modelo dominante da ação política, uma fala ilegível frente ao legislativo que diz respeito a pautas ainda não debatidas pelas instituições, e que se referem a questões tratadas como privadas envolvendo as vidas cotidianas das populações.

Em articulação com *Arábia*, podemos identificar a diferença do sentido político entre a mobilização política vivenciada por Barreto no processo de redemocratização das estruturas políticas, e o desfalecimento de Cristiano como acontecimento político equivalente às jornadas de junho de 2013. Mudanças relativas não só ao alvo a ser atacado, como visto no paralelo com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas também sobre mudanças relativas à forma de organização e mobilização política. Assim, com o desfalecimento do corpo funcional de Cristiano em *Arábia*, entra em crise também o modelo político tradicional da redemocratização e, em especial, o da esquerda tradicional brasileira, abrindo espaço para novos gestos políticos. Abre-se o flanco micropolítico na vida política nacional, a subida à superfície de questões micropolíticas sobre os exercícios de poder do Estado como a violência biopolítica sobre os corpos subalternos, mas também sobre as questões ligadas a gênero e sexualidade, raça, etnia, entre outros comportamentos desviantes que alçam o centro da disputa política no debate público.

É nesse contexto de multiplicação de pautas e demandas micropolíticas que as manifestações de junho de 2013 passam por uma captura discursiva apontada por Jessé de Souza e por uma reação conservadora como traz Peter Pál Pelbart. Segundo Souza (2016, p. 76), a grande mídia televisiva, em especial a Rede Globo, manipularam o teor das manifestações enquadrando-a como opositora ao governo Dilma. Os protestos que, até então, tinham uma natureza pré-política, ilegível em relação a linguagem macropolítica e institucional, passam a ter, via jornalismo televisivo, um enquadramento possível no debate público. Neste momento, a mídia elenca para o público as pautas do movimento, selecionando os pontos que, a partir dali, serviram de munição contra o governo de Dilma Rousseff como:

anticorrupção, serviços públicos de qualidade, fim dos gastos com a Copa do Mundo, entre outras bandeiras com claro viés oposicionistas.

Não é difícil afirmar que as manifestações de junho de 2013 sofreram uma virada. Os protestos programados pelo MPL foram se avolumando, tornando possível a entrada de públicos cada vez mais diversos que, logo demorariam a formar corpos políticos da dita “nova política” de extrema direita com apelos conservadores, os quais surfam na onda de oposição ao governo trazida sobretudo pela mídia televisiva. Singer (2018, p. 106-107) aponta o momento em que o MPL sai de cena e novas organizações lideram os protestos, que começam a ser direcionados contra a Copa do Mundo sediada no Brasil e para pautas anticorrupção e antipolítica. Não é por acaso que grupos de direita conservadores como o *Movimento Brasil Livre*<sup>27</sup> (2014) e o *Vem pra rua*<sup>28</sup> (2014), foram fundados a partir das manifestações 2013.

Peter Pál Pelbart (2019, p. 130-131) advoga que a virada do movimento se deve a uma reação conservadora sobre a coreografia e os corpos políticos da primeira etapa das manifestações organizadas pelo MPL e não somente uma reação ao Partido dos Trabalhadores. Inicia-se, segundo ele, uma tentativa de manter ou retroagir a divisão molar de classe, gênero, raça, sexualidade, religião, que junho ameaça ruir ao operacionalizar essas categorias de forma contestadora. Para o autor, os grupos e movimentos de extrema direita e antipolítica que emergem em reação a 2013 são uma reação a insurgência da periferia, da comunidade LGBTQ, dos negros e indígenas, das mulheres, dos jovens secundaristas que encontraram em 2013 espaço para expor suas insatisfações e pautas.

Não é mera coincidência que, após as manifestações de junho de 2013, o ataque a cultura, às comunidades LGBTQ, sem esquecer do fortalecimento das pautas consideradas como de costumes se aglutinam, tornando possível a ascensão da extrema direita no país. Segundo Esther Solano e Pablo Ortellado (2016, p. 169-171), os grupos de extrema direita e antipolítica que emergiram nesse bojo de 2013, irão, a partir de então, se organizar para a próxima jornada de manifestações, desta vez claramente contra o governo Dilma Rousseff, entre 2014 e 2016, nos protestos a favor do impeachment da presidenta. É nesse contexto que pautas conservadoras e de extrema direita começam a alcançar o debate público impulsionados

---

<sup>27</sup> O Movimento Brasil Livre é um movimento político liberal conservador e vinculado à extrema direita, criado em 2014.

<sup>28</sup> O Vem pra rua é um movimento de extrema direita criado em 2014 que tem o combate a corrupção como pilar de suas ações.



por esses grupos, como a PEC da maioria penal em 2015<sup>29</sup> e o projeto de decreto legislativo conhecido como “cura gay”<sup>30</sup>, em 2013.

Esses grupos, apontados por Esther Solano e Pablo Ortellado (2016) como a nova direita antipolítica, irão servir de base para a eleição de Jair Bolsonaro em 2018 e para o fortalecimento da extrema direita no país, aglutinando pautas conservadoras que, a partir de 2018, dão o tom do debate público nacional. É nesse contexto que o discurso do “ódio ao outro”, como traz Edson Telles (2018, p. 71), cria na sociedade brasileira uma separação entre os cidadãos tidos como “de bem”, a família cristã, burguesa, branca, e o “outro”, à margem da sociedade, desordeiro e causador da insegurança. Aqui, podemos ver a emergência de uma micropolítica conservadora dos costumes, que propõe uma reação às falas e coreografias presentes nas primeiras manifestações de junho de 2013.

Podemos concluir que as manifestações de junho de 2013 abriram o flanco micropolítico no debate público e eleitoral, quando as pautas consideradas de costumes alçam o centro da opinião pública. Uma vez aberto o flanco, inicia-se uma disputa no plano da micropolítica entre o discurso conservador dos costumes, do ódio ao outro, e as diferentes pautas das parcelas subalternas como o direito das mulheres e LGBTQs, direitos reprodutivos, recusa da violência policial, diversidade religiosa, direitos dos povos indígenas, todos esses situados pela ala progressista da opinião pública. É nesse cenário que a cultura entra no centro da disputa, travando o que se convencionou chamar de “guerra cultural”, quando os diferentes tipos de arte e a imprensa passam a ser questionados pelos grupos de extrema direita.

É nesse contexto que o cinema brasileiro aparece como importante lugar de disputa política, sendo um dos principais meios do embate cultural, como podemos vê na atuação do governo Bolsonaro na ANCINE e nas críticas do então presidente a filmes financiados pelo órgão<sup>31</sup>. Mais especificamente, é o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, realizado pelas próprias parcelas subalternas da sociedade como trabalhamos no capítulo I, que conquistou voz para expor seus conflitos e reivindicações opostos às pautas conservadoras do governo. A disputa no plano micropolítico, que ocorria submersa ao debate político partidário,

---

<sup>29</sup> Consultar em <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14493>>. Último acesso em 01 de setembro de 2022.

<sup>30</sup> Consultar em <<https://www.camara.leg.br/noticias/408511-deputado-apresenta-novo-projeto-sobre-tratamento-de-gays/>>. Último acesso em 01 de setembro de 2022.

<sup>31</sup> Ver em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nao-possa-admitir-filmes-como-bruna-surfistinha-com-dinheiro-publico-23817326>>. último acesso em 01 de setembro de 2022.

emerge a superfície da discussão pública, através da reação conservadora que se coloca a partir de 2013.

No caso de *Arábia*, podemos ver como o debate sobre o outro, ex-presidiário e trabalhador precário, avança contra o discurso de ódio ao outro, resumido pela conhecida frase “bandido bom é bandido morto”. Segundo Edson Telles, a partir de 2014, podemos ver pautas punitivistas ganharem fôlego no legislativo, operando a construção de um “inimigo comum” a ser eliminado. O filme, ao explorar o cotidiano da vida do personagem entre a saída do presídio e a busca pela sua ressocialização, opera uma desconstrução da figuração da monstruosidade do outro operada pelo bolsonarismo. Ao apresentar a vida de Cristiano, afastada da violência e permeada por trabalhos precários, o filme desloca o personagem do estereótipo do criminoso violento construído pelo discurso do ódio ao outro.

#### 4. Da denúncia da violência à descriminalização do cotidiano em *A vizinhança do tigre*

*Chove muito na cidade.  
No asfalto betumoso um sangue  
transparente,  
ora de um rubro desencarnado,  
ora encardido de um cinza nebuloso,  
é vomitado em cólicas  
por toda a parte.  
Das paredes duras vaza um mais escuro  
que,  
imagino,  
seja a água mordendo as estruturas.  
A água é assim:  
atizada do céu,  
infinita no mar,  
nômade no chão pedregoso,  
presa no fundo de um poço imenso:  
A água devora tudo  
com seus dentes intangíveis.*

(Lívia Natália, 2016, p. 41).

Se, como foi trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação, o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo opera no questionamento das representações dominantes do cinema da Retomada e da Pós-Retomada sobre o tráfico de drogas, pretendemos neste capítulo analisar a estratégia estético-política utilizada pelo filme *A vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, para tratar do tema da violência na periferia. Para tanto, propomos uma leitura comparada com filmes realizados no final da década de 1990 e início dos anos 2000, como *Notícias de uma guerra particular* (1999), João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, buscando identificar as diferenças estéticas e micropolíticas ocasionadas entre eles.

*A vizinhança do Tigre* (2014) é o primeiro longa de Affonso Uchoa, produzido anteriormente a *Arábia*, tema do capítulo anterior. O filme, realizado no bairro Nacional em Contagem (MG), região metropolitana de Belo Horizonte, conta história de quatro jovens, Junin, Maurício, Neguinho e Eldo que, com idades e lugares de fala diferentes, buscam estratégias de vida para sobreviver diante dos exercícios de poder que lhes subjagam. Diferentemente de *Arábia*, que focaliza a trajetória de vida de Cristiano após o cumprimento de pena no presídio, tendo no trabalho a possibilidade de uma “vida melhor”, *A vizinhança* explora as diferentes trajetórias de vida de jovens negros na periferia, local em que a violência se impõe como fator estruturante na vida.

Ao trabalhar com o tema da periferia, tão caro ao cinema da Pós-retomada, *A vizinhança* se destaca por experimentar novos caminhos estéticos e políticos na construção dos personagens, propondo um olhar de dentro, partilhado entre as próprias vidas que encenam no filme. Por “olhar de dentro”, entendemos a mudança nos lugares de fala no cinema brasileiro, em que o “outro”, tido como objeto do olhar dos filmes da Pós-retomada, como é o caso da periferia, passa a ser sujeito na enunciação cinematográfica. Em *A vizinhança*, são os próprios moradores do bairro Nacional em Contagem que encenam e escrevem o filme através de uma realização coletiva.

Ao pensarmos nessa mudança do lugar de fala em relação ao cinema da década anterior como diferencial deste Cinema brasileiro subalterno contemporâneo que emerge a partir de 2010, é importante explorarmos as diferenças em termos políticos e estéticos na construção das trajetórias de vida dos personagens em relação ao cinema do tráfico de drogas produzido final da década de 1990 e no início dos anos 2000. A pergunta que motiva a construção do capítulo é: Como *A vizinhança do tigre* se apropria do tema da violência do tráfico de drogas vivida pelos personagens na periferia, tendo em vista que, entre uma década e outra, a questão do tráfico de drogas e do encarceramento em massa da juventude negra permanece na sociedade brasileira, mostrando-se um fator estrutural nas trajetórias de vida subalternas desde a redemocratização?

#### **4.1. Micropolíticas subalternas em *A vizinhança do tigre***

Ao tomarmos a micropolítica como domínio de análise das relações que envolvem os personagens em *A vizinhança do Tigre*, é nosso objetivo lançar luz sobre os mecanismos de controle que estruturam suas trajetórias de vida, assim como identificar as estratégias de sobrevivência diante destes. Se, por um lado, torna-se necessário a descrição dos exercícios de poder sobre os jovens na periferia, como o encarceramento em massa, o racismo estrutural e a violência policial, por outro, centramos nossa análise no cotidiano desses personagens para explorar suas relações de afeto e amizade que reconfiguram suas trajetórias de vida, abrindo espaço para a imaginação de outros mundos possíveis que não o imobilismo do subalterno já prescrito pela biopolítica dominante.

Diferentemente de *Notícias de uma guerra particular*, *Cidade de deus* e *Carandiru*, que focalizam as relações micropolíticas das facções criminosas, explorando cenicamente as relações de violência que organizam o tráfico de drogas na favela e no presídio, *A vizinhança do tigre* traz situações e contextos do dia a dia dos personagens na periferia, como suas relações com a família, o trabalho, vizinhos e amigos. Entretanto, a violência se repete como condição estruturante das trajetórias de vida singulares dos personagens, sobre a qual não é possível escapar completamente, mas apenas transitar em suas brechas, compondo mundos possíveis diante das feridas abertas pelas violências do mundo dominante.

É então, diante do cotidiano estruturado pelo controle biopolítico do Estado (FOUCAULT, 2005, p. 305), instaurado na redemocratização, que iremos rastrear a micropolítica das relações de forças no processo de constituição das subjetividades dos personagens. Como estamos tratando da vizinhança, partimos para localizar os diferentes lugares de fala dos jovens a partir dos mecanismos de controle que atuam de forma diferenciada sobre seus corpos, variando de acordo com suas idades suas relações. Assim como tais mecanismos são diversos, também o são as estratégias que acionam para sobreviver.

Ao trabalhar com os personagens da vizinhança, estes não estão envolvidos em um conflito narrativo tradicional, tendo um centro sobre o qual a trama se desdobra até o seu desfecho, mas, como salienta Cleber Eduardo (SANTOS, 2021. p. 32), tais personagens são estruturados cenicamente por células e não por organismos, suas trajetórias de vida são singulares e se conectam por meio de encontros fortuitos, banais, acometidos pela condição comum que partilham no bairro e pela amizade tecida entre eles. É então, diante das células cênicas composta pelos encontros entre Junin, Neguinho, Menor e Eldo, que iremos explorar o que dizem os rastros de suas trajetórias de micropolíticas de vida.

Na primeira cena de *A vizinhança do tigre* vemos Junin, jovem de aproximadamente 20 anos, deitado no sofá de casa lendo uma carta que escrevera para seu amigo Cesinha. Ao fazer a leitura em voz alta, acompanhamos uma parte do diálogo epistolar entre os personagens.

Mas aí, me fala, como você está? Aí, eu to ralando, tô tentando mudar minha vida para melhor. Eu to ralando com o Jader no lance das obras, lembra? Quando nois trampava na piscina? Então, tô lá até hoje e agora eu tô no acabamento de cerâmica lá no Água Branca e também em Nova Lima. Ah, o seu foicinha veio aqui em casa e trouxe uma intimação para mim e agora tenho que assinar todo mês lá na VEC. E é por isso que eu não posso ir te visitar. Eu entreguei suas cartas para os outros e o Werlem disse que ia te mandar um papagaio e o Adilson disse que ia mandar as vacilação. E todos ficamos preocupados com você, direto alguém pergunta por você.

Na carta, fica claro a posição dos personagens diante dos mecanismos de controle operado pelo Estado. Cesinha se encontra preso em regime fechado, enquanto Junin tem sua liberdade provisória concedida pela justiça. Se, por um lado, a prisão é tida como instituição disciplinar em que o Estado controla o corpo dos indivíduos através da vigilância e da recompensa dentro de uma arquitetura fechada (FOUCAULT, 2003, p 119), o fora da prisão vivido por Junin não é um lugar livre das instituições correccionais. Ao contrário, ao ter sua vida sob judice, o comportamento do personagem passa a ser vigiado pela instituição prisional, pois, para manter o benefício da liberdade provisória, é necessário que ele atenda aos critérios de comportamento estabelecidos pela justiça como a obrigação de assinar um termo de comparecimento na Vara criminal, não visitar amigos na prisão e não praticar nenhum ato considerado delituoso.

A partir da carta, podemos identificar o impasse político vivido por Junin entre a busca de uma “vida melhor” através do trabalho e a permanência das relações prescritas pelo tráfico de drogas. Se, por um lado, fica claro o desejo do personagem em “mudar de vida”, de forma a não repetir o passado que lhe levou a prisão, local tido por ele como “inferno”, por outro, as relações do passado não se apagam, retornando como condição de possibilidade para sua vida no bairro. Ao sair da prisão, Junin continua envolvido nas relações prescritas pelo tráfico, como podemos ver na relação que mantém com Cesinha, ao funcionar como elo de comunicação entre ele e os outros amigos que obtêm o controle do tráfico de drogas.

É justamente diante do jogo entre a ressocialização prescrita pela justiça, que tem no trabalho sua condição de possibilidade, e a permanência das relações prescritas pelo tráfico de

drogas, que a trajetória de Junin é estruturada. Mais tarde, nas cenas seguintes, o espectador descobre que Junin adquiriu uma dívida ao ser preso, pois no momento de sua prisão a polícia apreendeu a arma utilizada por ele, ficando devendo o valor da arma para o tráfico. Vemos, ao longo do filme, a trajetória de Junin para pagar essa dívida, ao constatar que pela via do trabalho ele não obtém o valor necessário para sanar sua dívida, uma vez que as opções de trabalho são precárias, enquanto que o retorno das atividades prescritas pelo tráfico se impõe levando o personagem a vender drogas para sobreviver.

A dívida, assim como o processo na justiça, funciona no filme como “séries”<sup>32</sup> antagônicas sob as quais se desencadeia a trajetória de Junin, compondo uma topologia sobre a qual o personagem transita de um espaço a outro, abrindo brechas e operando desvios, sem se encaixar em nenhuma das identidades previstas, seja a do trabalhador ou a do traficante. Ao longo do filme, esses dois operadores aparentemente dicotômicos se desfazem, quebrando a separação entre uma vida atrelada ao trabalho como caminho da ressocialização e uma vida do tráfico de drogas, na medida que o personagem joga com esses dois termos, escapando a uma definição estabilizada. Não se trata de enquadrar o personagem na identidade de herói-trabalhador, nem na do traficante-vilão, como se existisse uma essência de ambos, mas de vislumbrar sua singularidade (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 68), o movimento diante das relações de poder que estruturam sua vida.

Podemos percorrer esse processo de construção da subjetividade de Junin através dos encontros que ele aciona com outros personagens no filme. Junin estava em casa, local em que mora com sua mãe, quando Neguinho ligou para o telefone fixo e o convidou para colher abacates como forma de ganhar algum dinheiro. Após a colheita em um terreno abandonado, os personagens param para conversar travando o seguinte diálogo,

Neguinho: Me arruma um cigarro aí zé.

Junin: Não. Vai tomar no cú, meu cigarro é Souza Cruz. Você fica fumando esse cigarro aí. Eu sou bandido fio, bandido fuma cigarro de bandido.

Neguinho: É mesmo né zé? Isso daí é cigarro de moça.

Junin: Quer fumar esse daqui zé?

---

<sup>32</sup> “Contudo, simbolicamente, trata-se de algo completamente diferente: não se trata da identificação imaginária de um termo a outro, mas da homologia estrutural de duas séries de termos. De um lado, a série de espécies animais tomadas como elementos de relações diferenciais, e, de outro, uma série de posições sociais, também elas apreendidas simbolicamente em suas próprias relações: o confronto se faz “entre esses dois sistemas de diferenças”, essas duas séries de elementos e de relações” (DELEUZE, 2006, p. 235).

Ao assistir a conversa, o espectador pode perceber que os personagens fumam cigarros diferentes. Junin fuma um cigarro convencional de filtro vermelho, enquanto Neguinho fuma um cigarro de maconha. Os diferentes tipos de cigarros demarcam visualmente uma diferença no local de fala entre eles. Junin se auto intitula bandido, Neguinho é menor de idade e não se considera como bandido, respondendo a última pergunta de Junin com um “não” gestualizado com a cabeça. Diferente de Junin, que é maior de idade e já foi preso, Neguinho vive a adolescência, momento em que os jovens da periferia passam por conflitos subjetivos quanto ao futuro a ser trilhado.

Mesmo tendo idades diferentes, podemos perceber no diálogo entre os personagens que as condições em que vivem tem pontos de contato, isso fica evidente quando Junin dá continuidade ao diálogo, "E aí Neguinho onde é que vamos arrumar um dinheiro zé? O bicho tá pegando", Neguinho consente, "Eu também, a gente tem que arrumar uma nota". Ganhar dinheiro é uma imposição na vida de Junin, visto a necessidade de pagar sua dívida e se sustentar, entretanto, o dinheiro também se mostra um imperativo na vida de Neguinho, pois é nessa fase da adolescência que o jovem completa o ciclo escolar, entrando na maioridade penal e tendo que assumir responsabilidades financeiras.



**Figura 3: Junin e Neguinho conversando.**

Tendo em vista o consentimento mútuo quanto a necessidade de ganhar dinheiro imposta pelos regimes de subalternidades prescritos aos jovens negros de periferia “fora” do filme, inscritos na história da vida política recente, Junin traz uma solução pela via do trabalho, perguntando para seu amigo o porquê de ele não trabalhar no bar do seu pai, Neguinho diz que não tem interesse. A resposta de Neguinho é tomada por Junin em tom de brincadeira, quando



este assinala que muitos jovens da periferia como ele queriam ter essa oportunidade, pois “não tem nada para fazer”.

O comportamento de recusa do trabalho no bar do pai por parte de Neguinho abre um campo de possibilidades, que diz respeito à singularidade da vida de um jovem negro na periferia sobre a qual o deixa rastros para a compreensão do espectador. Na sequência do encontro entre os dois, porém em uma cena no quintal da casa de um deles, Neguinho mostra uma cicatriz de um corte no peito, contando que foi ferido em casa, ao mesmo tempo que comparar com as cicatrizes de tiros na perna de Junin, baleado pela polícia. Ambas as cicatrizes deixam ver como a vida de ambos são permeadas de violências as mais diversas, decorrentes de suas posições subalternas, o suposto ferimento doméstico junto a recusa do trabalho no bar do pai aponta para uma relação de rejeição familiar, recorrente na vida de jovens negros na periferia, como trás Luiz Eduardo Soares (2019, p. 199), mas também pode ser interpretado como uma recusa da vida dos pais, ansiando por outros caminhos que não a repetição da vida que leva em família.

A alternativa que se apresenta para ganhar dinheiro se mostra na pergunta inicial de Junin a Neguinho, quando diz “quer fumar desse daqui”, fazendo referência ao “cigarro de bandido”. Junin indaga seu amigo mais novo com uma pergunta que também faz a si próprio, na medida em que após sair da prisão, ele repensa seu passado tendo em vista um futuro diferente. Antes de ser uma questão de “entrar” ou “não” para o tráfico, pensando-a como uma escolha que o jovem faz a partir de uma dualidade entre traficante e trabalhador, entre “dentro” e “fora” do tráfico, a pergunta que Junin faz ao amigo mostra o fator estrutural do tráfico de drogas em suas vidas.

Como traz Matos (2016, p. 113), a partir de 1980, na passagem das estruturas políticas para redemocratização, a violência emerge como agência biopolítica que tanto organiza as relações entre “eu” e “outro” na cidade quanto põe em movimento a construção da subjetividade dos jovens na periferia. Se por um lado, a violência torna-se agência biopolítica operada pelo Estado, para controlar as parcelas subalternas através da violência policial e do “encarceramento em massa” (BORGES, 2019, p. 75), por outro, a violência e suas relações com o tráfico opera como um devir-subjetividade na construção identitária dos jovens negros na periferia. Seja como usuário ou como vendedor, o enraizamento na gramática de relações prescritas pelo tráfico de drogas acontece desde cedo na vida dos jovens do Bairro Nacional em Contagem (MG).

Deste modo, não se trata de uma escolha entre entrar ou não para o tráfico, mas sim de pensar como a violência estrutura as vidas desses jovens e como eles compõem estratégias de sobrevivência que desviam desse quase destino produzido pela biopolítica dominante. É importante notar que, em *A vizinhança do Tigre*, esse enraizamento dos garotos nas relações que o tráfico de drogas prescreve é visível através das falas, brincadeiras e músicas cantadas por eles, mostrando o aspecto cultural que o tráfico de drogas passa a compor na vida dos jovens na periferia a partir da década de 1980.

Ao darmos continuidade à leitura das condições de vida dos personagens no filme, conhecemos Maurício, ou como é chamado pelos amigos, o Menor, garoto negro que tem a mesma faixa etária de Neguinho. Em uma sequência inicial de cenas entre eles, vemos Menor cortando temperos em sua casa na presença de seu irmão mais novo e crianças que brincavam na sala, quando Neguinho chega e senta na mesa da cozinha iniciando um diálogo:

Neguinho: quer que eu te ajude aí?

Menor: Não, precisa não.

Neguinho: Segunda-feira começa as aulas né? No primeiro dia eu não vou não fio, você vai? No primeiro dia eu não vou não.

Menor: Eu não queria ir nunca (risos).

Neguinho: Você mata aula todo dia zé. Matava né? Agora não mata mais não, nem aula tem (risos).

Ao analisarmos essa cena, fica claro a vulnerabilidade do sistema educacional, fator estrutural na vida das famílias negras e periféricas chefiadas por mulheres que, ao passarem a maior parte do tempo trabalhando, não podem educar seus filhos e nem mesmo proporcionar educação pela falta de dinheiro. Na ausência dos pais, a responsabilidade de cuidar do irmão mais novo é de Menor, tendo em vista a ausência de direitos sociais fundamentais como o da educação, evidenciado no diálogo. Nesse caso, a falta de uma creche para o irmão mais novo e a falta de aulas no colégio de Menor, assim como seu desinteresse em ir as aulas, deixam à mostra o fato de que a educação não é uma opção para os jovens negros da periferia no contexto descrito por Matos (2021, p. 09) por biopolítica da redemocratização em que mesmo com a redemocratização as parcelas subalternas não foram reconhecidas como sujeito de direito.

A falta de direitos sociais básicos vislumbrado na cena deixa à mostra o não reconhecimento social da população negra e periférica como sujeito de direito na história da vida política brasileira desde a colonização. Ao partirmos do registro micro, a cena de Menor e Neguinho, para sua articulação com o plano macro, vemos a repetição histórica das tecnologias de poder disciplinar e biopolítica na sociedade brasileira, operadas, segundo Sueli Carneiro (2005, p.75), pelo critério da racialidade. A autora advoga que tanto no pós-abolição, momento de emergência da sociedade disciplinar no país, quanto no registro vigente do biopoder, a população negra é tratada sob o signo da morte pelo Estado brasileiro, negando-lhes direitos e ofertando a violência policial.

Ao retornarmos à sequência de cenas entre os dois personagens, logo depois do almoço, ainda na casa de Menor, vemos Neguinho brincando com um cabide de roupas no quarto do amigo. O personagem faz sons de tiros com a boca e utiliza o cabide como se fosse uma arma de fogo quando Menor chega no quarto e diz, “Qual é Neguin, que viagem errada é essa que você está arrumando já?” Neguinho responde ainda na brincadeira,

"Tô pegando as viagens de matar os outros aqui Zé. Nossa! Sabe o que eu queria Zé? Uma doze, só para mim chegar assim ô na cabeça de alguém, bla! Explodir a cabeça, só os miolos caindo assim ô e o cara lá. Não, não, não, podia ter um policial, aí chegava no policial assim, aí nois já dava um tiro de doze na cabeça."

Nesse momento de imaginação de si, sem a presença de instituições como a escola, a família ou mesmo a prisão, podemos flagrar a violência como elemento estruturante da subjetividade que se expressa nas palavras e gestos de Neguinho. A violência se mostra como elemento da construção identitária do personagem, na medida que possibilita uma certa visibilidade e um lugar a ser ocupado em meio às relações micropolíticas no bairro. A arma de fogo, como trazida na cena através do cabide de roupas, é o símbolo fetichizado que reúne os critérios para tanto. Ela possibilita ao jovem abandonado pelo Estado ser “alguém” notado pelos outros, tirando-o da invisibilidade que o cerca, como pode ser visto na fala de um garoto em *Notícias de uma guerra particular* (1999), quando diz que as armas lhe dão uma respeitabilidade perante a comunidade.

A violência imaginada por Neguinho não é vazia no sentido de não haver alvos a serem atingidos, mas, como podemos ver em sua fala, ela é dirigida à sociedade como um todo e em específico aos policiais. Nesse caso, ao termos o Estado como alvo da violência na figura dos policiais, esse direcionamento se mostra como efeito da violência exercida pelo Estado sobre

os corpos negros periféricos no Brasil desde a colonização, como trás Juliana Borges (2019, p. 39). A violência e a arma que o jovem impunha é também a expressão de sua reação em relação às violências estruturais que o tem como alvo, um grito desesperado por reconhecimento que encontra na violência sua legibilidade perante a sociedade, sendo ela a única forma encontrada de se tornar visível em uma sociedade que não lhe enxerga.



**Figura 4: Neguinho brincando com cabide de roupas.**

É interessante notar que a violência aparece em cena como subjetividade e não em sua efetuação figurativa, diferentemente de *Notícias de uma guerra particular*, por exemplo, em que vemos trocas de tiro entre policiais e “traficantes”. *A vizinhança do Tigre* focaliza a subjetivação da violência que atua sobre os jovens da periferia antes mesmo de eles cometerem algum ato considerado delituoso. Ao explorar as cenas do cotidiano dos personagens, como essa tarde qualquer na casa de Menor, o filme trabalha com as violências e sua relação com o tráfico de drogas ainda no campo da virtualidade<sup>33</sup>, antes da efetuação, trabalhando suas condições de possibilidade e o circuito de relações a qual está imersa.

O cabide em forma de arma é a expressão dessa subjetividade estruturada pela violência que permeia a vida dos personagens, diferenciando-se das imagens registradas por *Notícias*, onde jovens empunham armas de fogo reais. A arma em *Notícias* é uma prótese ao corpo do subalterno, parte constitutiva do sujeito que adere efetivamente à gramática de relações

---

<sup>33</sup> “Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, consequentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação.” (DELEUZE, 1996, p. 49).

prescritas pelo tráfico, já em *A vizinhança*, o cabide funciona como objeto de uma brincadeira que permanece no campo da virtualidade, sem sua efetuação figurativa. Enquanto virtualidade, a violência não se efetua fisicamente, como discurso manifesto, mas produz seus efeitos na formação da subjetividade e nas relações que a constituem, podendo vir a se efetuar ou não como espetáculo, a depender das relações que o personagem põe em movimento no filme.

Nessa aparição do cabide de roupas como arma, temos uma operação que modifica o sentido da violência em relação a *Notícias*. No filme da década de 1990, a arma de fogo é visível e se mostra como prótese ao corpo do subalterno no presente, compondo uma visibilidade identificável na figura do “traficante” que opera pelo registro da identidade. Em *A vizinhança*, o cabide metaforiza a figura da arma de fogo, constituindo o sujeito que passa a se compor como singularidade devido a indeterminação quanto ao futuro e sua efetuação. Enquanto brinquedo, a arma de fogo se repete como diferença em relação ao padrão de violência posto em movimento no cinema do final dos anos 1990, fazendo com que a violência não adira como discurso manifesto ao personagem como em *Notícias*, o que não significa que não produza seus efeitos na construção identitária do personagem.

#### **4.2. Dobras da violência em *A vizinhança do tigre*: Amizade, brincadeiras, imaginação e deserção.**

Como atravessar a linha do poder? Segundo Deleuze (2013, p.101), a pergunta marca um ponto de virada na obra de Foucault, quando a questão do sujeito é reconvocada em seu pensamento para tornar possível a leitura dos movimentos de resistência às estruturas de poder estudadas ao longo de sua trajetória intelectual. O sujeito é redescoberto como possibilidade de pensar os movimentos de resistência.

Nas duas primeiras fases do pensamento de Foucault, a primeira diz respeito ao estudo do saber tendo como livro marco a *Arqueologia do saber* (1969) e a segunda que corresponde à análise do poder, o sujeito é definido como efeito das estruturas de saber e poder. Podemos compreender essa formulação em *Vigiar e Punir* (1975) e no primeiro volume da *História da sexualidade, A vontade do saber* (1976), já na segunda fase de sua obra. Segundo Deleuze (2013), é justamente entre *A vontade do saber* (1976) e o segundo volume da *História da*

*sexualidade, O uso dos prazeres* (1984), que a questão do sujeito vai encontrar um campo de análise munido de ferramentas capazes de fornecer o embasamento histórico-filosófico necessário para pensar as formas de resistências ao poder.

Foucault concebe o sujeito como efeito das estruturas de poder, mas agora como aquele capaz de abrir espaços, brechas nos discursos dominantes, tornando possível uma vida que resiste, que se diferencia de... A possibilidade de resistir não está ligada a uma consciência racional que encontra sua liberdade na negação dos desejos terrenos, mas com a possibilidade de deixar-se contaminar pelo lado de fora<sup>34</sup> das estruturas de poder, como forças, movimentos que ensaiam o devir do tempo em permanente mudança. O sujeito seria visto em sua relação com o lado de fora, no campo aberto de forças constituído através do jogo entre as estruturas de saber/poder e as diferentes brechas que se abrem decorrentes de suas transformações provocados pelo tempo.

Partindo dessa relação entre poder e o lado de fora, que Foucault vai se debruçar sobre as diferentes formas de sujeito na história, estudando as técnicas de si, ou as práticas de cuidado de si postos em movimento na antiguidade grega. As técnicas de si são maneiras de se relacionar consigo e com o outro, tendo em vista as normas sociais vigentes. A questão da dobra se articula no momento em que, segundo Deleuze (2013, p. 107), é um poder que se exerce sobre si dentro do poder exercido pela sociedade, compondo uma singularidade no trato com o outro, com a sexualidade, com a moralidade, que torna possível uma diferença em relação ao que prescreve o poder, uma vazão ao lado de fora. Dobrar o fora no lado de dentro é duplicar o lado de fora sobre o lado de dentro, as formas do poder que constituem os sujeitos, tornando possível a permeabilidade entre o lado de fora impensado e o lado de dentro constituído pelas relações de saber poder através de uma relação singular de subjetivação.

A partir da relação das estruturas de poder com o lado de fora que Deleuze encontra na obra de Foucault a constituição do sujeito a partir de uma relação consigo, um cuidado de si que deriva das estruturas de poder, mas que adquire uma independência em relação a elas, “é como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo” (DELEUZE, 2013, p.107). É nessa relação consigo que o sujeito emerge historicamente como dobra em relação às estruturas de poder, criando um duplo derivado, um forro que torna possível o movimento, a diferenciação em relação ao primeiro.

---

<sup>34</sup> Segundo Deleuze (2013, p. 128-129) o lado de fora se define pelos elementos atmosférico não estratificado. O lado de fora é a batalha, onde se agitam pontos singulares e suas relações de força.

Para nós, a redescoberta do sujeito em Foucault assinalada por Deleuze funciona para pensarmos as relações de resistência ao poder vislumbradas em *A vizinhança do tigre*. Após caracterizarmos as condições de vida dos personagens mediante as estruturas de poder, percebemos que o filme vai além dessa caracterização para imaginar as dobras do poder postas em prática pelos personagens como condição de formação de subjetividade. É no cotidiano do bairro Nacional onde podemos identificar os exercícios de poder sobre os jovens e as técnicas de si ou as estratégias de sobrevivência criadas por eles a fim de resistir à apreensão que vivem como subalternos. Tendo em vista suas estratégias de sobrevivência, vemos a brincadeira entre amigos, a imaginação e a deserção como técnicas de si, produzindo brechas nas estruturas de poder que viabilizam uma relação com o fora como atividade de resistência.

Exemplo de brecha acurada por técnicas de construção de subjetividade é visível na cena entre Menor e Neguinho, em uma tarde qualquer na casa de Menor, sem a presença da família ou da escola, quando os dois personagens se maquiam com um líquido corretor, enquanto se preparam para uma apresentação musical fictícia na frente das câmeras. A brincadeira consiste na imaginação de uma apresentação musical na qual são os protagonistas. Depois da maquiagem, Neguinho e Menor sentam em um sofá, colocam o som de *rock'n roll* nas alturas e fingem tocar instrumentos como se fossem os próprios músicos que gravaram a música. Podemos identificar o uso da metaforização semelhante a questão do cabide de roupas que funciona como se fosse uma arma, entretanto, nesse caso, a metáfora não é sobre a arma de fogo, mas sobre a guitarra.

A brincadeira é uma técnica que possibilita a dobra do poder em uma relação com seu fora, é o meio pelo qual a invenção dos personagens elabora outros mundos possíveis que não o determinado pelo poder. A invenção de si que a brincadeira exercita ganha contornos através da música, aparecendo como possibilidade de construção de subjetividade, tendo em vista um futuro possível, um caminho a se seguir. A música e as artes encenam uma possibilidade outra de protagonismos, rivalizando com a respeitabilidade reivindicada por Neguinho através do porte da arma de fogo. A apresentação musical é a expressão de uma busca por reconhecimento, a possibilidade que preenche a brecha de ver e ser visto pelos outros negada historicamente pela estrutura biopolítica de controle dos jovens negros e periféricos no Brasil.



**Figura 5: Menor e Neguinho brincando.**

Ao analisarmos visualmente o quadro em destaque, podemos ver que Neguinho utiliza um bastão/haste para simular uma guitarra, tocando-a para as câmeras, enquanto Menor batuca com as mãos tendo as pernas como instrumentos de sua bateria fictícia. A haste utilizada por Neguinho pode ser analisada em relação a cena anterior em que o personagem brinca com um cabide de roupas. Do cabide à haste, da arma de fogo à guitarra, temos um deslizamento de uma estrutura de controle/opressão para emergência de uma brecha e, com ela, de um processo de subjetivação.

Ao colocarmos lado a lado as duas cenas, vemos que o personagem segura um objeto que tem a função de simular outro em ambos os quadros destacados, entretanto, se a manipulação do objeto se repete, o sentido dado a ele é modificado na sequência dos quadros. No primeiro, temos um cabide de roupas que simula uma arma de fogo, metaforizando o objeto primeiro, a arma de fogo real empunhada pelos jovens em *Notícias*. A metáfora da arma produzida pelo cabide lança luz sobre a violência enquanto produção de subjetividade que estrutura as trajetórias de vida dos jovens, provocando uma indiscernibilidade quanto a sua efetuação, sua manifestação no discurso. Fator que lhe diferencia de *Notícias*, quando as armas são colocadas à vista pelos jovens como símbolos de poder e respeito perante a comunidade e o asfalto.

Já a haste, na segunda cena, metaforiza a arma de fogo visível em *Notícias* e simulada na cena do cabide, dando uma nova funcionalidade para o objeto, a musicalização, que por sua vez modifica o horizonte de desejo e expectativas dos personagens. Toda simbologia do poder e respeitabilidade expressa pela arma de fogo é agora vivificado pela haste que simula uma



guitarra, sendo o espetáculo musical uma via que se abre na estruturação biopolítica, que produz um outro horizonte de desejo e expectativas para elaboração de outros futuros para suas vidas. Sendo também uma simulação, desta vez em forma de um espetáculo musical, não há efetuação dessa simulação no filme, não há o reconhecimento dos jovens pela via da música, ela permanece no campo da construção da subjetividade, que se torna visível através da brincadeira entre eles.



Figura 6,7 e 8.

“O objeto = X ou lugar vazio se relaciona, assim, com indivíduos e com seus diferentes modos de recriar ao e criar o objeto (...) Por exemplo, tomemos um pedaço de terra em disputa por pretensões concorrentes e incompatíveis. Essa terra tem status de lugar vazio ou objeto = X. Assume diferentes significâncias para diferentes estruturas e situações” (WILLIAMS, 2012, p.102-103)

Ao compormos uma série com os três quadros, o garoto expando as armas em *Notícias*, Neguinho com o cabide e, em seguida, com a guitarra em *A vizinhança*, identificamos uma série em que o objeto = X vai se diferenciando da arma de fogo até encontrar na arte um novo revestimento. Se, no primeiro quadro em *Notícias*, a arma de fogo se mostra como emblema do poder para os jovens entrevistados, como aquilo capaz de prover respeito e visibilidade na favela; no segundo ela se metaforiza através do cabide; no terceiro quadro, a haste/guitarra toma a posição da arma de fogo na imaginação do futuro, abrindo espaço para sonhar com outros mundos possíveis. A diferenciação do objeto x nos três quadros é uma operação no registro visual, que guarda uma relação com os personagens e as relações de força envolvidas na construção de suas subjetividades, a qual vemos deslizar no cinema brasileiro.

Ao darmos ênfase às técnicas de si movidas pelos personagens nas operações de dobra do poder ou desvio deste, selecionamos outra cena em que a arte se mostra como horizonte para imaginação de outros mundos possíveis, desta vez aliada ao esporte e à cultura periférica. Em mais uma tarde qualquer do cotidiano dos personagens, temos Menor em casa sem a presença de Neguinho. O personagem está sozinho em casa, quando ouve alguém lhe chamar no lado de fora. Era Eldo, jovem de uma geração mais antiga do bairro Nacional. O personagem foi até a casa de Menor para lhe presentear com um *skate* novo e conversar com o garoto.

Eldo, jovem negro de aproximadamente 30 anos, se destaca no filme por ser de uma geração mais velha do que os outros e não fazer parte do controle do tráfico de drogas. Ele pode ser visto como um personagem que conseguiu desviar do destino determinado pelo poder e ganhar sua vida na maioria através de outras rotas relacionadas a arte e à cultura periférica, mostrando-se como modelo alternativo a se seguir entre as novas gerações no bairro. Sua referência na vizinhança fica evidente em uma cena em que Junin lhe pede para levar um dinheiro para o dono do tráfico no bairro como parte do pagamento de sua dívida, justificando que ele é considerado por todos no bairro e que não haveria problema se ele entregasse um valor menor diante da dívida total.

Podemos compara a figura de Eldo no filme com os personagens Jorge, Ezequiel e Brow de *Uma onda no Ar* (2003), de Helvécio Ratton, quando os três resolvem criar uma rádio clandestina na favela como forma de desviar da estruturação biopolítica endereçada para suas vidas. Eldo assim como os três jovens de *Uma onda no ar*, se mostram como exemplo de trajetória de vida, que utiliza da arte e da cultura periférica como estratégia de sobrevivência diante do destino conferido pelo tráfico. Em nenhum dos dois casos os personagens conseguem ser reconhecido e sair da sua posição subalterna na sociedade, em ambos, os personagens permanecem morando na favela sendo alvo dos controles biopolíticos.

Após a entrega do presente, os personagens desfrutam de uma conversa no quintal da casa de Menor, enquanto este faz a montagem com as peças do *skate*. Eldo identifica uma marcação no muro da casa pintado MIX e pergunta para Menor se foi ele que fez. Ao ter uma afirmativa, o personagem mais experiente inicia um diálogo acerca do tema, “Na época que eu tinha sua idade também, nossa, dava um rolê com os meninos, nois fazia uns detona nos muro aí também (...) Só para passar o tempo mesmo”. Em seguida, o personagem faz sua assinatura de pixo na parede ao lado da de Menor com o nome Santinho, como ele era chamado no bairro.

Através dessa cena, podemos compreender um encontro de gerações entre os jovens moradores do bairro Nacional, que se conecta pelo interesse comum pela cultura periférica, tanto pela pichação quanto pelos rolês de skate. Tendo uma diferença de 10 anos entre eles, podemos perceber que suas condições de vida no bairro não mudaram nesse tempo, as tardes ociosas no cotidiano dos jovens destacada por Eldo é uma amostra disso. Entretanto, a relação com a pichação e com os passeios de *skate*, se mostram presentes na vida dos jovens, que ao mesmo tempo em que disputa com o tráfico de drogas a construção das subjetividades,

possibilita a invenção de futuros possíveis de serem habitados nas brechas como é o caso de Eldo.

Todavia, a cultura periférica no bairro, que envolve a pixação e o *skate*, não está separada da construção da subjetividade produzida pela micropolítica que a inserção dos jovens no tráfico de drogas prescreve. Como enfatizamos anteriormente, não há relações fora da micropolítica prescrita pelo tráfico na periferia, o que se mostra são as brechas, entre as quais os personagens engatam fluxos em múltiplas direções como no caso da arte, do esporte, etc... A subjetividade que tem a arma e a droga como símbolos também se faz presente nas brincadeiras e músicas cantadas pelos jovens, porém, a produção cultural possibilita o jogo<sup>35</sup> da diferença com os códigos instituídos, ressignificando-os, além de trazer uma alternativa de trabalho e sobrevivência financeira, como no caso de Eldo.

Ainda na cena dos jovens no quintal da casa de Menor, é visível como a pichação enquanto forma de expressão dos personagens deixa marcas no espaço urbano que traduzem o não reconhecimento do sujeito de direito. A marca MIX inventada pelo personagem caminha nesse sentido, na medida em que cria para si uma versão para ser vista pelos outros. É importante notar que esse processo de invenção de um novo nome para entrar no circuito da pichação, é uma operação na qual o personagem cria uma nova imagem de si, ele se vê como outro e responde enquanto tal, diferenciando-se dos nomes escolhidos pela família e pelos amigos.

A partir dos três nomes referidos ao personagem, Maurício, Menor e MIX, temos uma superposição de posições que se articulam na trama de acontecimentos de acordo com a relação travada com os outros personagens. Maurício é o nome registrado em cartório por sua mãe, representa o pertencimento do jovem com a família e a casa e é visto na/pelas das relações de irmão e filho. Menor é o apelido diante aos amigos do bairro que faz referência ao fato do personagem ser menor de idade, ao mesmo tempo em que se articula com sua posição diante da clivagem penal. Já MIX é o nome criado pelo próprio personagem em sua relação com a pixação e com o mundo das artes na periferia das grandes cidades brasileiras, diferenciando-se dos outros nomes.

---

<sup>35</sup> Jogo é o conceito Derridiano que consiste em “substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito” (SANTIAGO, 1976, p. 53).

MIX se torna necessário devido a não identificação com os outros dois nomes, que dizem respeito à relação familiar e à micropolítica prescrita pelo tráfico. Se, Maurício e Menor constituem o personagem enquanto posição do sujeito designada pelo poder, MIX constitui uma dobra que se descola da prescrição do poder, abrindo espaço para imaginação de outros mundos possíveis. Pegando emprestado as formulações de Deleuze sobre Foucault (2013, p. 105), cria-se um “duplo” que não forma um novo Eu, mas sim uma repetição do diferente, um outro-Eu não previsto, constituído na imanência das relações que a cultura da pichação movimenta.

#### **4.2.1. Epílogo em *A vizinhança do tigre: Junin, Neguinho, Menor e Eldo***

Como sustentamos no início, *A vizinhança do tigre* não trabalha com uma narrativa tradicional que tem enlaces e desenlaces em torno de um fio condutor único, mas se desenvolve através das células narrativas referentes aos encontros entre os personagens. Ao acompanharmos as trajetórias de vida de cada um deles, percebemos movimentos singulares que caminham para um desfecho parcial e inconclusivo. Separamos as últimas cenas de cada um dos personagens analisados Junin, Neguinho e Menor, para trabalharmos seus encaminhamentos finais em uma espécie de epílogo do filme.

Os três têm em suas trajetórias de vida um conflito subjetivo em comum, a predestinação biopolítica do tráfico de drogas. Diante desse destino prescrito pelo poder, cada um dos personagens com lugares de falas diferentes, elabora estratégias de vida singulares para sobreviver diante da micropolítica do tráfico de drogas que estrutura suas vidas. Desta forma, pretendemos analisar neste epílogo, como cada um dos jovens desvia ou repete o destino que a biopolítica dominante lhes endereça, pensando no futuro por vir, sobre o qual o filme apenas deixa rastros para interpretação.

Junin é o personagem que tem em sua trajetória de vida o conflito em torno do pagamento ou não da sua dívida com o tráfico de drogas do bairro. Vemos ao longo do filme o desdobramento desse conflito na oscilação do personagem entre o trabalho, permeado pela precariedade e o não reconhecimento social e a participação na venda de drogas, a qual o filme explicita em poucas cenas. Em uma delas o personagem oferece cocaína para Menor em tom

de brincadeira, travando um diálogo reflexivo com o amigo sobre a atividade considerada delituosa ao demonstrar um arrependimento, considerando incontornável tal relação.

Na última cena de Junin no filme, vemos o personagem tomar uma decisão. Após sua mãe lhe pedir para beber uma água batizada com uma reza cristã, com o objetivo de purificar seu corpo e lhe trazer o caminho do trabalho, o personagem decide sair de casa, deixando para trás sua mãe e a dívida contraída com o tráfico. Ainda antes de amanhecer no bairro, Junin arruma sua mochila e escreve uma carta para sua mãe avisando da decisão. Tendo em vista a dívida contraída, a necessidade de vender drogas para pagá-la e o sofrimento de sua mãe com essa situação, o personagem opta pela deserção do caminho que estava trilhando, abrindo espaço para um futuro por vir ainda não determinado.

A deserção é uma forma de desvio da estruturação do poder sobre sua vida tanto pelas instituições familiar e prisional, quanto pelas relações organizadas pelo tráfico. Essa atitude se revela como desvio diante do poder, o qual não verifica uma saída completa do controle, mas uma brecha que torna possível a respiração de novos ares. Embora Junin tenha saído de casa, nem a justiça vai deixá-lo isento das obrigações previstas pela liberdade provisória, tendo sempre a iminência de ser preso, nem mesmo a relação com a mãe será apagada, permanecendo o compromisso de não desapontá-la novamente.

Nesse caso, a linha de fuga buscada por Junin é semelhante a trilhada por Cristiano em *Arábia*, tema que trabalhamos no capítulo anterior. Em *Arábia*, ao retornar do presídio, o personagem resolve abandonar o bairro onde morava para sair na estrada em busca de uma vida melhor. A trajetória de Junin termina no ponto em que a de Cristiano começa, justamente na estrada do interior de Minas Gerais, onde o personagem de *Arábia* passa por diferentes tipos de trabalho. Quando conectamos as trajetórias de vida dos dois personagens, compreendemos um ciclo intermitente de produção de subalternidades pois, em *Arábia*, mesmo na estrada, as estruturas de poder se movem para controlar a vida do personagem, diferenciando-se apenas os atores, se antes tínhamos o presídio e o tráfico, agora temos o trabalho e a justiça penal.

Quanto a Junin, se ele deserta do bairro para abandonar as relações com o tráfico de drogas, Neguinho caminha em direção contrária. Na última cena do personagem no filme, temos uma brincadeira entre Neguinho e Menor em uma casa abandonada. A brincadeira simula uma perseguição entre os personagens, Neguinho com uma pistola em punho segue atrás de Menor que tem uma faca. Após a perseguição, os personagens param para conversar e

Menor sugere dar um tiro com a arma, ideia repelida por Neguinho, argumentando que o disparo chamaria a polícia e eles acabariam presos.

Nesse recorte, a arma de fogo retorna ao filme, dessa vez com um revestimento de verossimilhança. Na cena, podemos ver como Neguinho se transforma ao tê-la em sua posse, ele a utiliza como se fosse o chefe do tráfico, simulando a atividade desempenhada, “o morro é meu”, diz o personagem. Com a posse da arma, ele se sente empoderado e respeitado pelos outros, como se estivesse realizando um sonho imaginado na cena do cabide de roupas, nesse caso, há uma construção da subjetividade produzida pela micropolítica das relações que o tráfico demanda através da arma de fogo visível.

Entretanto, por mais que a presença da arma seja explícita tendo o poder de ferir, ela é manejada em um contexto de brincadeira. Não vemos o personagem vender drogas nem utilizá-la fora do cenário do terreno baldio. O momento que Menor sugere atirar é justamente o limite da brincadeira, pois, ao fazê-lo, traria consequências tácitas indo além de um momento de imaginação. Desta forma, a cena final do personagem trabalha com a indiscernibilidade entre a brincadeira e a efetuação, o virtual e o atual, trazida pela arma de fogo, permanecendo em aberto sua trajetória de vida.

Ainda na brincadeira entre os jovens, Menor encontra uma carteira perdida no terreno baldio, a qual neguinho verifica se há dinheiro. Nesse momento, vemos um quadro em que o personagem maneja a carteira com uma mão tendo na outra a arma. Essa imagem, se vista de forma isolada da cena, nos levaria a crer que o personagem assaltou alguém e lhe tomou a carteira, mas quando trazemos para o contexto verificamos que isso não aconteceu. Esse quadro dá a tônica da indiscernibilidade quanto a efetuação da micropolítica que o tráfico prescreve na trajetória do personagem, falsificando a imagem esperada que configura um assalto e jogando com as máscaras da representação quando se diz respeito aos corpos negros e periféricos.

Podemos entender, a partir dessa cena, que Neguinho repete a determinação biopolítica sobre sua vida, não conseguindo se desvencilhar das relações organizadas pelo tráfico de drogas. Entretanto, não é a última cena que define quem é ou deixa de ser o personagem Neguinho, como se isso fosse possível, ela apenas demonstra a fragmentação da subjetividade do personagem entre diferentes identificações, sendo ele composto por todas essas máscaras que o filme destila. Não podemos pensá-lo como traficante ou trabalhador, mas ao contrário, a

cena deixa a mostra o conflito subjetivo vivido pelo personagem, a indeterminação quanto ao seu futuro.

Diferentemente da cena final de filmes produzidos entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, como *Notícias de uma guerra particular* e *Cidade de deus*, os quais acabam com a morte e a reprodução da violência, *A vizinhança do tigre* finaliza com a valorização da vida dos personagens, abrindo espaço para a imaginação de outros futuros possíveis. A análise comparativa entre as cenas finais dos filmes em questão torna-se significativa, na medida em que é no momento final que os filmes desvendam a narrativa, produzindo sentidos sobre a trajetória dos personagens e fazendo apontamentos para o futuro.

A última cena de *A vizinhança* é encenada por Menor sem a presença de Junin e Neguinho. O personagem faz um passeio de skate pelo bairro Nacional com outros amigos, circulando pelas ruas de asfalto. Vestidos com calças folgadas, camisas, tênis e bonés, o grupo percorre as ruas exibindo manobras com o skate e destilando sorrisos e brincadeiras. O passeio não como destino final de chegar em algum lugar, pois é o movimento no asfalto sem direção fixada que os impulsiona, valendo apenas o próprio deslizar e as manobras de skate que são capazes de fazer.

O passeio de skate de Menor é metafórico com relação a trajetória de vida dos personagens. A velocidade alcançada com o skate remete ao movimento da subjetividade, enquanto as manobras sobre os obstáculos suscitam seu malabarismo diante das estruturas de poder. Além disso, o filme termina quando o passeio de skate está acontecendo, não tendo um ponto final no movimento, fato esse que demonstra a abertura quanto ao futuro dos jovens. O passeio de skate denota o movimento dos jovens diante dos obstáculos da vida, ao mesmo tempo que é através do skate que menor e seus amigos conseguem deslizar sobre o terreno, construindo assim uma perspectiva aberta de futuro ligada à amizade e à cultura periférica.

Quando comparamos a cena final de *A vizinhança do tigre* com a de *Cidade de deus*, vemos uma mudança significativa no que diz respeito ao porvir dos personagens. Se *Cidade de deus* termina com o confronto das facções na favela e, posteriormente, a morte de Zé pequeno pelos garotos da Caixa Baixa, os quais vão tomar o lugar do antigo chefe e repetir o ciclo da violência prescrita pelo tráfico de drogas, não havendo abertura para uma mudança, *A vizinhança* finaliza com o passeio de skate que aponta para novos caminhos a serem percorridos no futuro dos personagens, desta vez, aliado a cultura periférica.

Por outro lado, no filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, temos o encaminhamento final de Buscapé, personagem que consegue se livrar das relações prescritas pelo tráfico, saindo da favela e vivendo uma vida de fotógrafo. Nesse caso, a possibilidade de futuro está ligada à negação maniqueísta do tráfico e à saída da favela, repetindo a dualidade prescrita pelo poder entre traficante e trabalhador. Em *A vizinhança*, não há essa dicotomia, Menor desliza por outros caminhos, mas permanece no bairro, local em que a cultura periférica está implicada nas relações prescritas pelo tráfico e vice-versa. Não há uma visão ingênua de um fora da favela, mas a possibilidade de encontrar brechas que tornem possível a descriminalização de trajetórias de vida presentes na periferia.

### **4.3. Da denúncia da violência à descriminalização do cotidiano**

Após a análise das trajetórias micropolíticas dos personagens no filme, torna-se necessário sintetizarmos as diferenças estéticas que encontramos na maneira de *A vizinhança do tigre* se apropriar do tema da violência e suas relações com o tráfico de drogas, quando comparadas com os filmes produzidos no final da década de 1990 e início dos anos 2000, em específico *Notícias de uma guerra particular* (1999). Levando em conta que estamos tratando de uma análise comparativa entre filmes de diferentes períodos históricos, articulamos as diferenças estéticas visualizadas nas películas com as particularidades de cada contexto de produção, para formulação de dois conceitos-chaves que pretendem dar conta da mudança encontrada na análise até agora.

Para tanto, delineamos os conceitos “denúncia da violência” como uma marca estético-política proveniente dos filmes da Retomada e da Pós-retomada do cinema brasileiro na figura de *Notícias*, e “descriminalização do cotidiano” como a fatura estético-política deixada por *A vizinhança do tigre* em Cinema brasileiro subalterno contemporâneo. Para trazermos as características do que estamos chamando de descriminalização do cotidiano, como uma estética que se diferencia da sua predecessora, iremos, em um primeiro momento, traçar a estratégia que identificamos como denúncia da violência, para assim, lançar luz sobre a ressignificação produzida pelo filme de Affonso Uchoa e os jovens do bairro Nacional.



A entrada da violência urbana e do tráfico de drogas nas telas do cinema brasileiro se dá na década de 1990 com *Notícias de uma guerra particular* (1999). Documentário que, como nenhum outro antes, filmou em *locus* uma favela do Rio de Janeiro, mostrando para a sociedade “o que acontecia” na periferia carioca. Naquele momento, após o processo de redemocratização das estruturas políticas, o país passou a conhecer os sinais do drama social que lhe acompanharia dali para frente, a emergência da violência urbana e do tráfico de drogas nas periferias brasileiras. O filme demonstra de forma inaugural o objetivo de denunciar para sociedade o que acontecia nas periferias brasileiras, através de um olhar jornalístico, comprometido em contar a história do crime organizado e mostrar o conflito entre policiais, traficantes e moradores da favela.

No seminário *Imagens e conflito* do festival *É tudo verdade* em 2002, João Moreira Salles, diretor de *Notícias*, ao falar sobre as imagens das guerras vividas no mundo na década de 1990, como o episódio de Ruanda e da África do sul, aborda o problema brasileiro apontando para a necessidade da documentação e exibição das mortes provocadas pela polícia: “A questão é: onde estão essas imagens? Elas não estão em lugar nenhum. Existe uma tradição brasileira, trágica, de silêncio visual sobre a violência” (SALLES, 2005, p. 85). É nesse contexto que João Salles defende a necessidade de mostrar a violência na grande imprensa, dando uma perspectiva crítica. Tratava-se de denunciar o horror para padecer o público e as autoridades, provocando certa indignação que levaria à tomada de providência institucional.

É através da urgência em denunciar as mortes e as violações de Direitos Humanos provocadas pelo Estado, e tornar visível o conflito social brasileiro, que *Notícias* vai compor um arquivo probatório baseado em técnicas documentais advindas do jornalismo televisivo, como a entrevista e a intensidade na tomada fotográfica<sup>36</sup>. Com o objetivo de levar para a sociedade um furo jornalístico, constituído pelo fator inédito daquelas imagens e daqueles personagens, João Moreira Salles e Kátia Lund fazem uma incursão de 15 dias na favela da Santa Marta, no Rio de Janeiro, entrevistando e filmando as três partes envolvidas no conflito, moradores, policiais e traficantes.

---

<sup>36</sup> “E o que vem a ser a intensidade da imagem? André Bazin analisa a intensidade da imagem em função da singularidade absoluta do instante, sobredeterminado pelo tipo de ação sobre a duração. Quanto mais singular (quanto mais única, na escala das imagens-qualquer cotidianas), mas intensa é a duração e estabelece a escala da intensidade. No ápice da intensidade surge a experiência singular por excelência: a experiência da morte (ninguém experimenta morrer duas vezes).” (RAMOS, 2008, P. 91)

Apostando na intensidade das imagens e dos relatos, *Notícias* pretende evidenciar, tanto o funcionamento das facções criminosas e o conflito com a polícia, quanto às condições sociais vividas pelos habitantes da periferia. Nas entrevistas com os personagens que o filme classifica como traficantes, os documentaristas fazem perguntas diretas sobre os crimes que os entrevistados cometeram, o porquê de entrarem para o tráfico e o papel desempenhado por eles na hierarquia prescrita pela facção criminosa. Além das entrevistas, o documentário exhibe imagens de arquivo de trocas de tiro com a polícia, cenas de confecção das drogas a serem vendidas e o arsenal armamentício em poder dos personagens.

Os valores jornalísticos garantem ao filme uma eficácia em organizar um arquivo de denúncia baseado em fatos e testemunhos, que pode funcionar como prova jurídica do estado de guerra vivido na favela e das violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro. É através desse mote da denúncia que *Notícias* utiliza como critério para escolha das cenas, imagens e relatos que escancaram o estado de exceção vivido por populações subalternas na favela, focalizando no ciclo da violência envolvendo a polícia, os moradores e a micropolítica do tráfico de drogas.

A partir das características vistas em *Notícias*, entendemos por denúncia da violência a estratégia estético-política com os seguintes termos: 1- A necessidade de tornar visível a violência; 2- A composição de um arquivo de denúncia das violações de Direitos Humanos; 3- A evidencialização da violência por relatos e imagens; 4- A descrição das condições sociais vividas na favela e o modo de organização do tráfico de drogas; 5 – Apesar de ter o ímpeto de mostrar a verdade da periferia, a produção do filme opera como recorte interpretativo realizado na edição, funcionando como um olhar particular sobre o tema. Tendo a denúncia da violência como marca estética forjada por *Notícias*, compreendemos que ela transborda o filme, servindo de matriz para a produção do início dos anos 2000, que através de outras linguagens, irá se debruçar sobre o tema da violência e do tráfico de drogas. Desta forma, o conceito não se esgota com a análise do filme, mas lança luz sobre uma tendência estético-política que se prolifera no cinema brasileiro dos anos 2000.

Após quase duas décadas do lançamento de *Notícias de uma guerra particular* (1999), a estreia de *A vizinhança do tigre* (2014) explora os limites da estratégia estético-política da denúncia ao propor uma nova maneira de se apropriar do tema da violência e do tráfico de drogas na periferia. Affonso Uchoa, diretor de *A vizinhança do tigre*, em entrevista publicada

no catálogo da 9ª *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul*, realizada em 2014, evidencia esses limites ao expressar a motivação de realizar o filme:

“Nos últimos vinte anos o cinema brasileiro apresentou algumas produções de grande destaque que registraram realidades precárias social e economicamente. Porém, na maioria das vezes, o olhar que esses filmes lançaram à periferia é marcado por uma série de vitimação sociológica: nesses filmes os personagens e situações são sempre violentos, porque a periferia é um espaço abandonado pelo Estado e pela sociedade, gerando um ambiente cruel e uma reação criminosa manchada de sangue. Esse raciocínio é redutor. A periferia é mais do que uma terra sem lei que torna todos embrutecidos e criminosos. A periferia também é feita de sonhos e lutas diárias. De histórias de vida de superação” (UCHOA, 2014, p.34-35).

Em um contexto diferente daquele de *Notícias*, final da década de 1990, em que a necessidade de tornar visível era urgente, nos anos 2010, há uma grande quantidade de filmes e discursos sobre o tema da violência e do tráfico de drogas na periferia. Como traz Affonso Uchoa, em *A vizinhança do tigre*, a urgência está em questionar o estatuto estético-político produzido pelo cinema da Retomada e Pós-retomada, com o objetivo de construir novas formas de olhar para a periferia que se diferenciam do modelo anterior. Nesse sentido, podemos ler *A vizinhança* pela sua posição periférica de reflexão sobre o arquivo, de releitura da memória cultural da periferia produzida até então.

Essa posição oblíqua diz respeito à relação travada entre o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo e os cinemas da Retomada e da Pós-retomada, trabalhado no primeiro capítulo. Como vimos, o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo se caracteriza pela entrada de novas gerações de realizadores oriundos das camadas subalternas, que saem da condição de objeto do discurso para serem sujeitos destes. A reivindicação da fala subalterna se faz pela necessidade da crítica ao olhar externo da periferia produzido na Retomada e na Pós-retomada, contrapondo-se com um olhar de dentro construído pelos próprios atores. Essa inversão da posição discursiva da subalternidade instala uma suspeição sobre a autoridade discursiva dos filmes anteriores, na medida em que o que estava consolidado como única história da periferia passa a ser encarado como um olhar particular, localizado.

Essa mudança nos lugares de fala no cinema tem seus efeitos no que Jacques Derrida (2012, p. 132-135) aponta como valor político do arquivamento, sobre quem tem o poder de arquivar e decidir o que deve ser arquivado. Segundo o autor, a construção do arquivo, nesse caso o filme, é sempre um gesto de violência que, ao definir o que deve ser arquivado, deixa de lado, condena ao esquecimento, uma outra parte, sendo sempre um gesto de escolha e de

interpretação entre o que considera importante e o que não é. Desta forma, a constituição de uma memória em um arquivo é ao mesmo tempo uma operação de poder e de silenciamento, na medida que, ao escolher o que será arquivado, oculta-se uma outra parte condenada ao silêncio, definindo assim sobre o futuro, o que deve se repetir a posteriori.

Ao focalizarmos no valor político dos filmes em questão, vemos na análise de *A vizinhança*, uma mudança significativa no modo de se apropriar da violência na periferia em relação à marca da denúncia da violência em *Notícias*. Se, em *Notícias*, temos a evidencialização, a escolha de imagens e de relatos que flagram a violência e o *modus operandi* do tráfico de drogas na favela, *A vizinhança* não a explicita, sendo vista apenas através dos rastros que respingam na cena, dizendo sobre um fora de campo estruturado por ela. No filme realizado por Affonso Uchoa com os jovens do bairro Nacional, a evidência da violência perde sentido para outras relações do cotidiano do bairro que aparecem em primeiro plano.

No que consiste a política do arquivamento proposta por Derrida, vemos que, com a mudança nos lugares de fala no cinema, altera-se a visão sobre o que deve ser arquivado ou não. *A vizinhança* opta por arquivar justamente o que *Notícias* condena ao esquecimento, a vida cotidiana na periferia para além da violência física e das relações prescritas pela micropolítica do tráfico de drogas. Ocorre-se uma inversão no arquivamento do filme, aquilo que estava manifesto em *Notícias* passa para o segundo plano, e o que era ocultado passa a ser manifestado, colocando em primeiro plano as estratégias de sobrevivência dos personagens que buscam desviar da estruturação da violência, focalizando na amizade, na cultura artística periférica e nos sonhos dos jovens em suas projeções de futuro.

É nesse sentido que estamos chamando a estratégia estético-política de *A vizinhança* de descriminalização do cotidiano, o trabalho de não evidenciar os possíveis delitos cometidos pelos personagens, dando espaço para outras relações vividas na periferia. *A vizinhança do tigre* constrói um “cotidiano singular” (OLIVEIRA, 2021, p. 63) em que os estados de exceção, o momento da violência ou da prática considerada delituosa é evitada para dar espaço ao aspecto banal, comum, considerado sem importância, lugar em que a singularidade e as relações de afeto se evidenciam, criam relevo. Há uma inversão dos valores instituídos como critérios para o arquivamento em relação a estética da denúncia, a violência perde valor para o cotidiano singular dos personagens.

Essa mudança no critério do que deve ser arquivado operada por *A vizinhança* se expressa esteticamente em uma narrativa sem *climax* espetaculares e uma fotografia com baixa intensidade na tomada, que acompanha de perto o dia a dia dos personagens em suas atividades banais. Os pequenos gestos cotidianos ganham contornos poéticos em uma construção minimalista do comum (LOPES, 2014, p.93), a qual o mínimo, o sem importância, como vimos nas brincadeiras e encontros entre Menor e Neguinho, Junin e Neguinho, Eldo e Menor, ganham o principal interesse da filmagem. Diferente de *Notícias*, o filme não utiliza de entrevistas e de depoimentos, mas se faz pelo encontro entre os personagens, abrindo um espaço para criação artística coletiva, na qual não há fronteiras entre o documental e a ficção.

Embora a violência explícita não apareça em *A vizinhança*, não há uma visão ingênua sobre a periferia, tratando-a como lugar idílico, fora das relações de poder, mas ao contrário, o filme trabalha sobre um cotidiano marcado pela estruturação biopolítica da violência, a qual é visível através de rastros e seus efeitos práticos e subjetivos na vida dos personagens. A descriminalização do cotidiano não se furta a deixar à mostra as relações de poder e a violência, apenas não a exhibe em seu momento de maior intensidade e brutalismo dilacerante, explorando-a no campo do virtual, através dos conflitos subjetivos dos personagens.

## 5. Considerações finais

*“I would prefer not to”*

Herman Melville (2009, p.12).

Podemos compreender ao longo da análise dos filmes escolhidos como corpus principal do trabalho que, se por um lado, após três décadas de redemocratização do país a violência permanece como estratégia biopolítica racialmente estabelecida (CARNEIRO, 2005; FOUCAULT, 2005; BORGES, 2019), por outro, no registro micro, ela não tem mais a preponderância visual que tinha na década anterior, guardando diferenças na abordagem e, sobretudo, no lugar que ela passa a ter na trajetória de vida dos jovens negros periféricos encenadas nos filmes. É visível no proceder da pesquisa que, quando colocamos o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo como intérprete da violência, este não adere da mesma forma que o cinema da Retomada e da Pós-retomada, quando a violência tinha uma centralidade narrativa. Apreendemos, a partir de *Arábia* e *A vizinhança do tigre*, que a violência no Cinema brasileiro subalterno contemporâneo toma a posição de segundo plano, de plano de fundo ou de fora de campo pré-existente e estruturante das trajetórias de vida dos personagens enfocadas pelos filmes.

Quando voltamos aos filmes da Retomada e da Pós-retomada *Carandiru*, *Cidade de deus* e *Notícias de uma guerra particular*, que comparamos com os filmes do corpus principal, identificamos que, nos três casos, a violência é o centro da narrativa, seja na encenação recheada de sangue do massacre do *Carandiru*, na guerra entre as facções em *Cidade de Deus* ou na guerra entre policiais e traficantes em *Notícias*. Fica claro nesses filmes o foco narrativo na violência, donde se parte para contar as histórias de vida dos personagens, como vimos na análise de *Carandiru* em que conhecemos os personagens a partir da história sobre o crime que teria cometido para estarem presos. Podemos considerar que todos os conflitos narrativos explorados por esses filmes giram em torno da violência, sendo ela o motor narrativo de construção dos personagens, definindo estes pela violência, pelos momentos excepcionais de suas vidas que se tornam espetáculos elaborados com apelo publicitário.

Neste momento, a violência relacionada ao tráfico de drogas na periferia e ao nascimento do crime organizado no presídio, forma uma tendência temática do cinema da Pós-retomada, confluindo uma grande parte dos filmes produzidos, sobretudo quando tomamos o

critério de bilheteria. Como podemos ver nos trabalhos de (ORICCHIO, 2003; BENTES, 2007; MATOS, 2009; SOUZA, 2020), a temática da violência guarda um vínculo direto com o que veio se chamar cinema da Pós-retomada. Ela tem um lugar de destaque entre os filmes realizados nos anos 2000, que tinham o objetivo de contar a história do Brasil e retratar sua realidade social. Consta em todas essas contribuições críticas mencionadas, a constatação da violência como lugar privilegiado do cinema da Pós-retomada na construção do outro subalternizado, local ocupado nos anos 1960 pelo sertão no Cinema Novo.

A fim de delinear essa tendência consolidada do cinema da Pós-retomada, Matos faz uma lista de filmes sobre a violência no final da década de 1990 e início dos anos 2000, agrupando-os sob o termo de “cinema do tráfico” (Matos, 2006). Segundo o autor, por cinema do tráfico leia-se um conjunto de filmes que tratam diretamente da emergência das facções criminosas, sobretudo a partir do advento da cocaína nos territórios da favela e do presídio. Filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Notícias de uma guerra particular*, *Quase dois irmãos*, *400 contra 1*, formam esse conjunto, que tem como objetivo tratar das condições de possibilidade do nascimento do crime organizado no momento da redemocratização do país, através de uma linguagem hollywoodiana afeita a cenas de ação envolvendo a violência.

Tendo em vista esse vínculo entre cinema da Pós-retomada e a violência na favela e no presídio, a qual compõe o filão com maior bilheteria do cinema brasileiro daquele momento, no Cinema brasileiro subalterno contemporâneo, a violência não constitui uma tendência delimitada por um agrupamento de filmes em torno da temática como anteriormente. Neste cinema em emergência, a violência se espalha por uma variedade de filmes sem tomar o protagonismo monotemático, mas sendo trabalhada através de suas raízes na sociedade brasileira, o que a conecta com a história de subalternização exercida sobre os negros, os povos indígenas, as mulheres no Brasil contemporâneo.

Entretanto, há também uma parcela dos filmes que tratam mais estreitamente do tema, explorando o tráfico de drogas na periferia e o cumprimento de pena no presídio, como *Arabia* e *A vizinhança do tigre*, presente no corpus do trabalho, mas também em *Baronesa* (2018) de Juliana Antunes, *Corpo Delito* (2018) de Pedro Rocha, *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós. Mas, mesmo trazendo a temática, nenhum desses filmes a elege como centro narrativo espetacular, mas ao contrário, a tem como aspecto estruturante dos núcleos narrativos que

giram em torno do cotidiano dos personagens, de suas estratégias de sobrevivência que desviam da violência e lançam luz para relações de amizade e afeto entre eles.

Tendo em vista a mudança contextual, micropolítica e estética, a qual perscrutamos ao longo das análises de *Arabia* e *A vizinhança*, fica claro que a violência sai de uma posição central, de protagonismo dos filmes, para o pano de fundo estrutural sobre o qual acontecem as estratégias de sobrevivência trilhadas pelos diferentes jovens nos filmes. Mesmo tratando dos temas da violência, do tráfico de drogas e do encarceramento, os filmes analisados não a exploram graficamente, em nenhum dos dois filmes vemos tiroteios sangrentos e manipulação apelativa de drogas como na década anterior. Nos filmes do Cinema brasileiro subalterno contemporâneo trabalhados por nós, a violência toma uma dimensão de pressuposto estrutural, sendo expressa através de rastros espalhados por todo o filme.

Entretanto, se o cinema brasileiro subalterno contemporâneo não explora a violência graficamente, colocá-la como pano de fundo não significa ingenuidade ou acriticidade, mas ao contrário, um diferente modo de trabalhar a questão que está preocupado com as profundezas da violência, a sua efetuação na subjetividade dos personagens. Ao trabalhar a violência no campo da construção subjetiva, os filmes colocam no centro as estratégias de sobrevivência dos jovens diante da estruturação micropolítica da violência, lançando luz sobre os desvios, as recusas, as dobras do poder produzidas pelos personagens. É sobre esse campo de batalha micropolítico entre poder e contra poder, violência e desvio, o qual vimos em *A vizinhança do tigre*, que o Cinema brasileiro subalterno contemporâneo opera a construção dos personagens em detrimento do espetáculo da violência visto na década anterior.

A partir da análise de *Arábia* e *A vizinhança do tigre*, identificamos uma violência que não se expressa visivelmente, como nas cenas de troca de tiro em *Cidade de deus*, mas uma violência mínima, micropolítica, que se expressa na construção das subjetividades dos personagens. Fazendo referência a epígrafe do segundo capítulo, a “violência interior” e “consentida” trazida por Maurice Blanchot (1987), enuncia-se a ideia de uma violência não flagrante, difícil de perceber, a qual se exerce cotidianamente sobre os personagens conferindo respostas comportamentais e subjetivas. É a violência micro que, assim como o micropoder formulado por Foucault (MACHADO, 2016), atua na formação do corpo e nas subjetividades, que Blanchot considera de igual ou de maior gravidade em relação a violência física, justamente por não ser tão perceptível a olho nu, dificultando sua apreensão.



A enunciação mínima da violência pelos filmes opera uma passagem em relação à década anterior que se expressa visualmente nos filmes, mas, sobretudo, na mudança do alvo a ser combatido pelos personagens, não apenas a violência física sobre o corpo, mas a violência subjetiva sobre as mentes. O desfalecimento de Cristiano em *Arábia* aborda justamente essa diferença, pois, ao apresentar o esgotamento do trabalhador, lança luz sobre os exercícios de poder e violências mínimas combatidas sobre o corpo que se quer ressocializar, modificando a direção da análise para o nível do cotidiano. Em *A vizinhança*, também fica claro essa violência que se expressa nas falas e brincadeiras dos personagens ao invés de se tornar espetáculo, colocando a discussão na dimensão da subjetividade, na construção subjetiva dos jovens na periferia.

É nessa mudança de dimensão na abordagem da violência que a análise passa do poder ao sujeito. Não apenas descrever os exercícios de poder através das violências, mas analisar os exercícios de poder nas subjetividades dos personagens, local em que poder e contrapoder se embaralham tornando possível dobras, conjurações da violência que apontam para a construção de outros mundos porvir. O foco em *Arábia* e *A vizinhança* está no conflito subjetivo dos personagens envolvendo, de um lado, as determinações da ressocialização, a formação de um corpo trabalhador precário e, de outro, o eu-tráfico trazido por Matos (2016), a construção subjetiva do tráfico de drogas sobre os jovens negros e periféricos nos filmes. É nesse embate subjetivo que se tornam possíveis as dobras e desvios do poder operadas pelos personagens, os movimentos que indicam para outros caminhos possíveis que não os prescritos pelo poder judiciário e pelo tráfico de drogas.

Ao trazermos a ideia de outros mundos possíveis sonhados pelos personagens, consideramos que os filmes encenam outros espaços e relações, diferentes daqueles focalizados pelo cinema do tráfico. Se, nos anos 2000, o presídio e a favela eram descritos como espaços/territórios completamente controlados, seja pela direção do presídio ou pelo domínio do tráfico de drogas na favela, em *A vizinhança* e *Arábia* as encenações acontecem em espaços sobre os quais o poder não se exerce completamente, como exemplo da estrada em *Arábia* e do quintal, em *A vizinhança*. Vimos, através das análises dos dois filmes, que os personagens transitam nas brechas dos territórios circunscritos pela estruturação do poder, em espaços outros de brincar e sonhar com mundos possíveis.

Para dar conta desses lugares, trazemos a alcunha de contraespaço e heterotopia formuladas por Michel Foucault, o qual propõe um revestimento conceitual para esse lugar em que se dota o desvio. Em *O corpo utópico e as heterotopias* (2013), o autor discute o contraespaço e a heterotopia como lugares onde as estruturas de poder não se exercem em toda sua força, tornando possíveis sonhos e pensamentos que não são definidos por essas estruturas. Nas palavras do autor, “Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contraespaços” (FOUCAULT, 2013, p. 19-20).

Na formulação de Foucault fica evidente a relação que diferencia a heterotopia, sua função desviante e neutralizadora perante os espaços ditados pelas estruturas de poder. Ou seja, o contraespaço ou a heterotopia se define pela função neutralizante em relação aos espaços esquadrihados pelo poder, constituindo uma organização outra que possibilita o desvio e a dobra do poder. Segundo o autor (FOUCAULT, 2013, p. 24), as heterotopias são possíveis através da criação de espaços que justapõem outros espaços, mas que no interior da justaposição torna possível a diferenciação, a produção e circulação de discursos não adequados às determinações biopolíticas, se proliferando em comportamentos desviantes.

É através da noção de heterotopia que podemos caracterizar conceitualmente os espaços que *Arábia* e *A vizinhança do tigre* se utilizam na construção dos personagens e de suas trajetórias de vida, em contraposição aos locais utilizados por *Carandiru* e *Cidade de Deus*. Identificamos que, ao evitar a encenação espetacular da violência e as cenas de vendas de drogas vistas nos filmes anteriores, *A vizinhança* e *Arábia* se utilizam de outros espaços no interior da favela e do território penal que integram a vida cotidiana dos personagens, como a estrada e o quintal de casa. Esses contraespaços se contrapõem à boca de fumo em *Cidade de Deus* e ao presídio, em *Carandiru*, onde o poder se exerce em sua forma mais brutal, se contrapondo ao possibilitar relações singulares permeadas pelo afeto, como a brincadeira e a escrita, as quais trabalham a contrapelo do instituído, na imaginação de outros mundos possíveis.

Em *Arábia*, a estrada percorrida por Cristiano é um contraespaço do presídio como território arquitetado pela justiça penal. No filme, a estrada passa a ser o local de exercício da execução penal imputada ao personagem, na medida em que, após sua saída da prisão, Cristiano

não fica livre dos exercícios de poder do Estado, sobretudo da execução penal, conformando o que chamamos de Pós-delito. Entretanto, embora a estrada não seja um espaço liso, sem exercícios de poder, ela funciona como contraespaço que torna possível os desvios do poder operados pelo personagem em sua trajetória de vida. Em contraposição ao presídio, visto como território estritamente controlado pelos poderes disciplinar e biopolítico, a estrada é o lugar do movimento e da diferenciação do personagem diante da estruturação da ressocialização prescrita pela instituição penal, levando-a a seus limites.

Além da estrada, podemos considerar a escrita do caderno de Cristiano como lugar da heterotopia em *Arábia*. É na escrita do caderno em sua casa na Vila Operária, que o personagem encontra espaço nas estruturas de poder para imaginar a sua dissolução, a imagem da fábrica queimando enunciada por ele no momento do seu desfalecimento. A escrita compõe o contraespaço que torna possível Cristiano elaborar outros mundos heterotópicos, outros destinos para os seus pares, outras relações de trabalho e contato com a natureza. Em contraposição à fábrica, território estruturado pelo poder disciplinar, a casa de Cristiano é o contraespaço que possibilita a escrita da heterotopia, a imaginação do mundo em dissolução que, ao desfalecer, semeia as sementes de um novo mundo.

Na análise de *A vizinhança do Tigre*, visualizamos que o filme se constrói no bairro nacional em Contagem (MG), local controlado pelo tráfico de drogas e onde vivem os jovens negros personagens principais. Entretanto, diferente de *Cidade de deus* e de *Notícias de uma guerra particular*, os quais tem a “boca de fumo” como principal local das encenações, *A vizinhança* elege o quintal de casa como lugar predileto para suas locações. A casa e o quintal são espaços do cotidiano, da “vida em cinema” (SANTOS, 2021), onde acontecem as relações de afeto com familiares e amigos e os eventos banais do dia a dia, como cozinhar, limpar, brincar, trabalhar, etc. E é justamente nesses momentos banais do dia a dia que o filme encontra a potência latente dos personagens para parodiar o mundo e sua condição subalterna, brincando com os códigos instituídos, vergando-os para tornar possível a imaginação de outros futuros para suas vidas, desde cedo condenadas à morte e a desolação.

Tendo em vista a escolha dos contraespaços e das heterotopias em detrimento da boca de fumo e do presídio, podemos considerar que os filmes não têm a violência e o tráfico de drogas como temática principal, mas sim a vida cotidiana dos personagens permeada por afetos

e desvios. Neste caso, podemos concluir que *Arábia* e *A vizinhança do tigre* em Cinema brasileiro subalterno contemporâneo se desvinculam do apelo da violência dado à periferia na década anterior, para dar espaço as estratégias de vida dos personagens diante da estruturação violenta do poder, sendo a vida mesma, a luta travada cotidianamente pelos personagens em devir, a temática central dos filmes.

## Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Adorno, W.T, Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003, 15-45.

A VIZINHANÇA do tigre. Direção: Affonso Uchoa. Produção: Thiago Macêdo Correia. Roteiro: Affonso Uchoa, João Dumans, Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Patrício, Eldo Rodrigues e Adílson Cordeiro. Intérpretes: Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Neguinho, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro. Contagem (MG): Vasto Mundo, 2014, (95 min). Son Color.

AMORIM, C. **CV-PCC: a irmandade do crime**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

ÁRABIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Produção: Vitor Graize, Thiago Macêdo Correia. Roteiro: Affonso Uchoa e João Dumans. Intérpretes: Aristides de Souza, Murilo Caliari, Glaucia Vandeveld, Renato Novaes. Contagem (MG): Katásia Filmes, 2017, (96 min). Son Color.

BAHIA, L. Mercado de cinema no Brasil sob a égide do Estado regulador: Desencaixes culturais e econômicos. In: **Discursos, Políticas e Ações: Processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012, cap. 2, 81-144.

BAMBA, M. Introdução: Estudos da recepção e da espectralidade cinematográficas: da teoria aos estudos de caso (vice-versa). In: BAMBA, M. *A recepção cinematográfica: Teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA, 2013, 07-18.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história - Cópia pessoal de Benjamin. In: MÜLLER, A; SELINGMANN-SILVA, M. (Orgs). **Sobre o conceito de história**. 1.ed. São Paulo: Alameda, 2020.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: Alceu, v.8, n.15. Rio de Janeiro. 2007. p. 242-255. Disponível em: <[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)>. Último acesso em 12 de out, 2022..

BERNARDET, J.C. O modelo sociológico II. In: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 15-40.

BHABHA, H. Disseminação. In: **O local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 198-238.

BLANCHOT, M. A convicção íntima. In: **Foucault como o imaginário**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1987. p. 34-35.

BORGES, J. **Encarceramento em Massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BUTLER, J. É possível viver uma vida boa em uma vida ruim? In: **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 213-242.

CAETANO, D; VALENTE, E; MELO, L. A. R; JUNIOR, L. C. O. 1995-2005: histórico de uma década. In: CAETANO, D. (Org). **Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 11-47.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco, Flávio Ramos Tambellini, Fabiano Gullane. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi, Victor Navas. Interpretes: Lázaro Ramos, Caio Blat, Júlia Lanina, Aída Leiner e outros. Rio de Janeiro: GloboFilmes, 2003, (145 min). Son. Color.

CARNEIRO, S. Biopoder: negritude sob o signo da morte. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 08 set. 2022. p. 78-95.

CIDADE de deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Roteiro Bráulio Mantovani, Paulo Lins e outros. Interpretes: Alexandre Rodrigues, Douglas Silva, Leandro Firmino, Jonathan Haagensen e outros. Rio de Janeiro: GloboFilmes, 2002, (130 min). Son. Color.

DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, É. **Deleuze Filosofia Virtual**. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 49.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Micropolítica e segmentaridade. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. cap. 4. 76-106.

DELEUZE, G. Em que se pode reconhecer o estruturalismo? In: LAPOUJADE, D. (Org). **A ilha deserta**. Tradução de Luiz L. B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 221-248.

DELEUZE, G. As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjativação). In: **Foucault**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 78-100.

DERRIDA, J. Rastro e arquivo, imagem e arte. In: **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012. p. 96-144.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Luiz Paulino dos Santos. Roteiro: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Waldemar Lima, Walter Lima Jr. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Maurício do Vale, Yoná Magalhães, Othon Bastos e outros. Rio de Janeiro: Copacabana filmes, 1964, (120 min).

FERNANDES, B. **O MST e os desafios para a realização da reforma agrária no governo Lula**. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, VI, 2003, Anais eletrônicos [...] Buenos Aires: CLACSO, 2003. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/osal/20110221042312/3d1fernandes.pdf>>.

Último acesso em: 03 mai, 2021.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Machado e Eduardo Morais. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

FOUCAULT, M. O que é a crítica? (Crítica e Aufklärung). In: **Por uma vida Não-Fascista**. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e Wanderson Flor do Nascimento. Coletivo Sabotagem, 2004. p. 144-170.

FOUCAULT, M. AULA DE 17 DE MARÇO DE 1976. In: **Em defesa da Sociedade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. cap. 11. 285-316.

FOUCAULT, M. Os fatos comparativos. In: **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 177-186.

FOUCAULT, M. As heterotopias. In: O corpo utópico, as heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 19-32.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. 07-34.

FREITAS, K. Movimentos fabulares. In: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 09 de set, 2022. p. 71-77.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. Identidade X singularidade. In: **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996. p. 68-69.

HALL, S; SOVIK, L. A questão multicultural. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução de Liv Sovik e Adelaine La Guardia Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 51-100.

HALL, S. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. P. 23-46.

HARDT, M. O trabalho do escravo e a crítica insurrecional. In: **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 77-85.

HARDT, M; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Rio de Janeiro, RJ: Universidade de São Paulo, 2005.

HOISEL, E. **A leitura do texto artístico**. Salvador. Edufba. 1996.

IKEDA, M. Um epílogo: As políticas para o audiovisual no primeiro governo Dilma (2011-2014). In: **Cinema Brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos**. 1. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2015. cap. 6. 241-258.

IKEDA, M. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. In: **ANIKI**, v.5, n. 2. Lisboa. 2018. p. 457-479. Disponível em : <<https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.394>>. Último acesso em: 28 de mai, 2021.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Pierre-André Boutang. Roteiro: Pierre-André Boutang e Claire Parnet. Intérpretes: Claire Parnet e Gilles Deleuze. Paris: Éditions Montparnasse, 1996, (450min). Son, Color.

LAZZARATO, M; NEGRI, A. Trabalho Imaterial e subjetividade. In: **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Tradução de Mônica Jesus. Rio de Janeiro: DPeA, 2001. p. 25-41.

LEEDS, E. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira. In: ZALUAR, A. ALVITO, M (Orgs). **Um século de favela**. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 2003.  
LOPES, D. Encenações pós-dramáticas e minimalistas do comum. In: **No coração do mundo: Paisagens transculturais**. Rocco Digital, 2014.

LOUREIRO, I. AGRONEGÓCIO, RESISTÊNCIAS E PRAGMATISMO: As transformações do MST. In: **As contradições do lulismo: A que ponto chegamos?**. São Paulo: Boitempo, 2016. 83-104.

MACHADO, R. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. cap. 1. 07-34.

MARTON, S. “Perspectivismo e experimentalismo”. In: **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 203.

MATOS, M. **Violência, cinema e processo democrático no Brasil**. In: ENCONTROS DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, II, 2006, Anais eletrônicos [...] Bahia: UFBA, 2006. Disponível em: [http://www.cult.ufba.br/enecul2006/mauricio\\_pereira.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecul2006/mauricio_pereira.pdf). Acesso em: 31 ago. 2020.

MATOS, M. **Significações da violência no cinema brasileiro**. Salvador: Repositório UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10803>. Acesso em 3 set. 2020.

MATOS, M. Eu-tráfico: violência e subjetividade em *Falcão*. In: PRATES, M. WARREN, J. **Miradas sobre o Brasil: cultura, arte e poder**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 111-130.

MATOS, M. Apresentação. In: Dissidências subalternas no cinema brasileiro: Redemocratização, juventudes, territórios e violências estruturais. Salvador: Editora Devires, 2021, p. 07-15.

MELVILLE, H. **Bartleby, the scrivener: A story of Wall-Street**. New York: HarperCollins Publishers, 2009.

MIGLIORIN, C. **Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate**. Revista Cinética. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 07 de ago. 2020.

MOISÉS, J. Á.. Cinema e diversidade cultural. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 24 mai. 2002. Opinião, p.03.

MOMBAÇA, . Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 63-84.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Freire. Roteiro: João Moreira Salles, Kátia Lund e Moreira Salles. Interpretes: Carlos



Luis Gregório, Hélio Luz, Itamar Silva, Nilton Cerqueira e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1999, (57 min). Son. Color.

OLIVEIRA, J. Cotidiano singular. In: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 28 de mai, 2021. p. 61-69. p. 60-67.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo**: Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTELLADO, P; SOLANO, E. **Nova direita nas ruas?: uma análise do descompasso entre manifestantes e os convocantes dos protestos antigoverno de 2015**. Perseu: História, Memória e Política, n. 11, p. 169-180, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/T07Perseu11.-ORTELLADOPabloSOLANO.pdf>. Acesso em: 09 set. 2022. p. 169-180.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PELBART, P.P: **Ensaio sobre o assombro**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

QUASE dois Irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produtores: Ailton Franco e Branca Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Montagem/Edição: Mair Tavares. Intérpretes: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Marieta Severo e outros. Produtora: Taiga Filmes e Vídeo, 2004, (102 min). Son. Color.

RAMOS, F. Imagem-intensa e imagem-qualquer. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 90-93.

RIBEIRO, D. O que é lugar de fala? In: **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. p. 53-80.

ROCHA, C. O. Os corpos do delito: subalternidade, ressocialização e reincidência criminal. In: MATOS, M. (Org). **Dissidências subalternas no cinema brasileiro**: Redemocratização, juventudes, territórios e violências estruturais. Salvador: Editora Devires, 2021. p. 145-176.

RUBIM, A. Políticas Culturais no primeiro governo Dilma: Patamar rebaixado. In: **Políticas Culturais no governo Dilma**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015. cap. 2. 11-32.

SAFATLE, V. **Só mais um esforço**. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

SAID, E. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, João. Imagens em Conflito: João Moreira Salles. In: MOURÃO, M. D; LABAKI, A. **Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 85.

SANTIAGO, S. (Org). **Glossário Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTOS, C. E. M. Espaços concretos de vidas em cinema. In: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 09 de set, 2022. p. 31-36.

SINGER, A. **O lulismo em crise**: Um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, L. E. **Desmilitarizar**. São Paulo: Boitempo, 2019.

SOUTO, M. Por um cinema comparado: inventários, coleções e séries. In: **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019. 29-50.

SOUZA, J. O “golpe” legal e a construção da farsa. In: **A radiografia do golpe**: Entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: Leya, 2016. p. 69-100.

SOUZA, L. **Pragmática pós-metafísica**: O infradireito na literatura e cinema brasileiros. Curitiba: Appris, 2020.

SOUZA, L. M. N. Água Negra. In: **Água Negra e outras Águas**. 2. ed. Salvador: Caramurê, 2016. v. 1. 111p.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2010.

STAM, R. Cinema e teoria do terceiro mundo. In: **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 112-121.

STAM, R; SHOHAT, E. Teorias do cinema e espectadorialidade na era do “pós”. In: RAMOS, F. (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 393-424.

STAM, R; SHOHAT, E. A auto-representação e a política das identidades. In: **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 445-453.

TELLES, E. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In: SOLANO, E. (org). **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 65-72.

UCHOA, A. Entrevista com Affonso Uchoa (A vizinhança do tigre). In: **9ª Mostra de cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul**. Brasília, DF/ Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

UMA onda no ar. Direção Helvécio Ratton. Produção: Tininho Nogueira da Fonseca. Roteiro: Helvécio Ratton e Jorge Duran. Intérpretes: Priscila Dias, Alexandre Moreno, Babu Santana, Rodolfo Vaz, Murku Ribas e outros. Rio de Janeiro: Quimera Filmes Produções, 2002, 1 DVD (92min). Son, Color.

VALENTE, E. (org). **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 09 de set, 2022.

VALENTE, E. Cinema brasileiro, anos 2010: Uma questão de olhar. In: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, 2021. Disponível em: <<https://www.10olhares.com/>>. Último acesso em: 28 de mai, 2021. p. 61-69. p. 60-67.

WILLIAMS, J. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença: diferença e repetição, Gilles Deleuze. In: Pós-estruturalismo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 81-107

XAVIER, I. Prefácio. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 11-20.