



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 924

Cinema brasileiro subalterno contemporâneo: violência e subjetividades em *Arábia* e *A vizinhança do tigre*

Cine subalterno brasileño contemporâneo: violencia y subjetividades em *Arábia* y *A vizinhança do tigre*

Contemporary subaltern Brazilian cinema: violence and subjectivities in *Arábia* and *A vizinhança do tigre*

Caio Olympio Matos da Rocha

Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades – Minus. Salvador (BA). Brasil.

E-mail: caioolympio@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1451-8948>

Mauricio Matos dos Santos Pereira

Doutor pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Instituto de Humanidades Artes e Ciências-IHAC da UFBA. Salvador (BA). Brasil.

E-mail: matos.mauricio4@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5355-5280>

Resumo: O artigo se debruça sobre as construções da violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas no cinema brasileiro produzido em 2010, em uma perspectiva histórica com os filmes sobre o tema lançados no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Partindo da reconfiguração nos lugares de fala no cinema brasileiro nos anos 2010, tornado possível pela mudança nas políticas culturais e de financiamento ao cinema nos anos 2000, é possível identificar uma mudança de olhar sobre a violência na periferia e no presídio quando comparados aos filmes produzidos na Retomada e Pós-retomada do cinema brasileiro. Para tanto, elegemos *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, como corpus principal da análise comparada com *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund. Tendo em vista o paralelo histórico proposto, utilizamos 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. Através da análise dos filmes, concluímos que *Arábia* e *A vizinhança do tigre* 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 na luta travada cotidianamente para sobreviver e a possibilidade de sonhar com outros mundos possíveis a temática central dos filmes.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Violências; Subalternidades; Juventudes periféricas.

Resumen: El artículo se centra en las construcciones de la violencia y sus relaciones con la prisión y el narcotráfico en el cine brasileño producido en 2010, en una perspectiva histórica, con películas sobre el tema estrenadas a fines de la década de 1990 y principios de 2000. A partir de la reconfiguración de los lugares de discurso en el cine brasileño en la década de 2010, posibilitado por el cambio en las políticas culturales y el financiamiento del cine en la década de 2000, es posible identificar un cambio de perspectiva sobre la violencia en la periferia y en la prisión cuando se compara con las películas producidas en la reanudación y post-reanudación del cine brasileño. Para ello, elegimos *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa y João Dumans, y *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, como corpus principal del análisis comparativo con *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, y *Notícias de uma Guerra particular* (1999), de João Moreira Salles y Kátia Lund. Ante el paralelo histórico propuesto, utilizamos el método genealógico desarrollado por Michel Foucault (2016), que ofrece categorías para el análisis del interior y exterior del film, articulando el micro registro del audiovisual con sus condiciones histórico-políticas de posibilidad. A través del análisis de las películas, concluimos que *Arábia* y *A vizinhança do tigre* se desprenden del llamado a la violencia dado a la periferia en la década anterior, para abordar las estrategias de vida de los personajes frente a la estructuración violenta de poder, teniendo la lucha que se libra a diario por sobrevivir y la posibilidad de soñar con otros mundos posibles, el tema central de las películas.

Palabras clave: Cine brasileño; Violencia; Subalternidad; Juventud periférica.

Abstract: The article dives into the constructions of violence and its connections with prison and drug dealing in Brazilian cinema produced in 2010, in a historical perspective with films about the theme released in the late 1990s and beginning of the 2000s. The chosen timeframe encompasses a reconfiguration in the places of speech in Brazilian cinema in the years of 2010, made possible by the changes in cultural policies and in the funding of cinema in the 2000s. From this reconfiguration, it is possible to identify a change in the look into the violence suffered in the poor parts of the country and in jail when compared with the movies produced during the Retomada and Post-Retomada periods in Brazilian cinema. Therefore, we elected *Arábia* (2017), by Affonso Uchoa and João Dumans, and *A vizinhança do tigre* (2014), by Affonso Uchoa, as main corpus of the compared analysis with *Carandiru* (2003), by Hector Babenco, and *Notícias de uma guerra particular* (1999), by João Moreira Salles and Kátia Lund. Targetting the historical parallel, we use the genealogical method elaborated by Michel Foucault (2016), which offers categories for the analysis inside and outside of the film, articulating the micro record of audiovisual work with its conditions of historical and political possibilities. Through the analysis of the films, we conclude that *Arábia* and *A vizinhança do tigre* untie themselves from the violence appeal given to the poor parts of the country in the decade before, showing, instead, the life strategies of the characters before the violent structuring of power, having the day to day struggle to survive and the chance to dream about other possible worlds as the central theme of the films.

Keywords: Brazilian cinema; Violence; Subalternities; Peripheral youth.

Introdução

Ao colocarmos a violência e suas relações com o presídio e o tráfico de drogas na pauta das discussões sobre o cinema brasileiro contemporâneo, *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meireles, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, são produções onde o referido problema social ganha centralidade na trama dos acontecimentos. Entretanto, após o furor causado pelo nascimento do crime

organizado e do tráfico de drogas entre as décadas de 1980 e 2000, a violência permanece ocupando o centro da narrativa nas produções dos anos 2010, reconfigurando as relações seja na sociedade, seja no cinema e no audiovisual.

Em *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, a violência e o tráfico de drogas na periferia e no presídio são retomados a partir de outros lugares de fala, propondo novas abordagens estéticas e novos modos de realização cinematográfica que os ressignificam. O mesmo é possível de se observar em outras produções realizadas por coletivos de “cinema de periferia” (HAMBURGER; MORAN, 2014), que emergem com a passagem das décadas, abrindo espaço para novas interpretações da violência na periferia, em diferentes regiões do país.

Um dos fatores desta nova produção cinematográfica que chama a atenção é a entrada em cena de uma nova geração de realizadores de diversas regiões do país, advindos das camadas subalternizadas da sociedade, que conquistam espaço para realizarem seus filmes e exibi-los em festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais. Isso, em consequência, promove uma rotação nos lugares de fala no cinema, em que aquele que até então era objeto dos filmes, o habitante da periferia, passa a ser sujeito da enunciação, provocando uma mudança de olhar sobre a violência em relação aos filmes dos anos 1990 e 2000, marcados por um lugar de fala branco e de classe-média.

Em contraposição a um modelo de produção e realização industrial do início dos anos 2000, marcado pelo financiamento indireto do Estado e pelo protagonismo das grandes produtoras privadas, vemos a partir de 2010 a emergência de um circuito alternativo de cinema, no qual a produção com baixo orçamento financiada de forma direta pelo Estado ganha destaque na crítica e nos festivais nacionais e internacionais. Isso decorre, entre outros aspectos, das mudanças nas políticas de financiamento nos governos de esquerda, como a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), aliadas a políticas sociais na área da educação, como o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) e a Lei de Cotas em 2012.

O trabalho discute os significados estéticos e micropolíticos postos em movimento nas construções da violência presentes nas trajetórias de vidas dos personagens em *Arábia* (2017) e em *A vizinhança do Tigre* (2014), contrapondo-as com filmes dos anos 1990/2000 como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Carandiru* (2003). Os trabalhos mais recentes compõem, deste modo, uma série histórica (SOUTO, 2019) com dois filmes anteriores, produzidos vinte anos atrás, para assim estabelecer uma reflexão sobre o que muda e o que permanece no discurso da

violência, tendo em vista as mudanças nos seus contextos históricos de produção.

Interessa compreender as condições históricas que tornam possível a produção dos filmes *Arábia* (2017) e *A vizinhança do tigre* (2014), através do método genealógico formulado por Michel Foucault (2016), por a genealogia ser o método de leitura que busca caracterizar o estado de forças histórico-político no momento da entrada em cena de uma determinada forma discursiva, focalizando a singularidade dos jogos de poder que a tornaram possível.

Iniciamos o trabalho com a elaboração de uma categoria analítica para dar conta desse cinema que emerge nos anos 2010, trabalhando tanto seus aspectos econômicos e políticos de financiamento, quanto a mudança que ele torna visível nos lugares de fala da violência e sua repercussão na expressão estética e na interpretação da nacionalidade. Em seguida, adentramos na análise da violência na construção do presídio e da execução penal em *Arábia* (2017), tomando-a em contraposição com *Carandiru* (2003), para no segundo momento da análise, abordarmos as diferentes trajetórias dos jovens negros em *A vizinhança do tigre* (2014), confrontando-as com a estética da denúncia da violência em *Notícias de uma guerra particular* (1999).

Cinema brasileiro subalterno contemporâneo: 2010 a 2020

Elaborar uma categoria analítica para dar conta deste cinema que emerge a partir dos anos 2010, em circunstâncias históricas diferentes daquelas que tornaram possíveis a Retomada e a Pós-retomada do cinema brasileiro (1990/2000), é uma tarefa difícil, tendo em vista a multiplicidade de vozes e os diferentes lugares de fala postos em movimento no discurso da violência. Partimos do paralelo proposto entre os filmes já citados produzidos a partir de 2010 para compreender, a partir deles, tanto suas condições de possibilidade econômicas e políticas, quanto as diferentes reconstruções que eles promovem nos lugares de fala da violência e seus efeitos na interpretação da nacionalidade e na expressão estética.

No primeiro momento, o contexto de produção que começa a vigorar na década de 1990 com o nome de Retomada do cinema brasileiro (ORICCHIO, 2003) diz respeito ao modelo de produção neoliberal situado a partir da promulgação da Lei do audiovisual em 1993, marco histórico nas políticas de financiamento naquele momento, que tornou possível o retorno das produções após o fechamento da EMBRAFILME¹ em 1990.

Se, a partir de 1993, vemos a retomada da produção através do incentivo fiscal,

¹Empresa 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.

no início dos anos 2000, esse modelo ganha vigor com a entrada em cena da *Globofilmes* e das *majors* norte americanas. Essas produtoras alavancaram a produção industrial de longas-metragens com alto orçamento e elevada bilheteria no mercado interno, levando alguns teóricos a nomear este período como Pós-retomada do cinema brasileiro (XAVIER, 2003), devido à consolidação do modelo de incentivo indireto direcionado às grandes produtoras privadas do eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Segundo Thiago Venanzoni (2022), é a partir da segunda metade dos anos 2000 que vemos uma mudança significativa no debate e na elaboração de políticas públicas articuladas com o setor cultural, a qual aponta para o fortalecimento de iniciativas de financiamento direto a projetos audiovisuais territoriais, valorizando a diversidade cultural do país e democratizando seu financiamento. Exemplos dessas mudanças se mostram na transferência da Agência Nacional do Cinema (Ancine) para o Ministério da Cultura; na criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006, com o objetivo de ampliar e descentralizar o financiamento direto; e na elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2006, baseado na universalização e regionalização da produção e do consumo cultural. Segundo o autor, com essa nova estrutura de financiamento, surgem coletivos e pequenas produtoras audiovisuais em diversas regiões do país, cujas produções levam em conta o território local na elaboração das narrativas.

Aliada a tais mudanças, vemos ao longo dos governos dos anos 2000 uma política de inclusão social que insere milhões de pessoas nos mercados 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 nesse período mostra seus efeitos também no setor do cinema e do audiovisual, através da formação e profissionalização de uma nova geração de realizadores composta pelos estudantes negros, indígenas, periféricos de modo geral, que conquistaram o acesso à universidade e às políticas culturais desenvolvidas nesse período.

Em paralelo às políticas de inclusão, movimentos na crítica e na curadoria dos festivais nacionais são fundamentais para se compreender a formação deste cinema que passa a ser produzido a partir dos anos 2010, que se designa aqui por cinema brasileiro subalterno contemporâneo. Marcelo Ikeda (2018) aponta que, entre os anos 2000 e o início dos anos 2010, forma-se uma nova crítica cinematográfica advinda da internet, de sites e de blogs, dissociada da mídia tradicional representada pela televisão, pelo jornal e pela revista, e disposta a difundir e debater estéticas contemporâneas não hegemônicas no Brasil e no mundo. A mudança se relaciona com uma nova

configuração das curadorias de parte dos festivais de cinema², os quais em grande medida passam a priorizar filmes produzidos com câmeras digitais e com baixo orçamento, mudando um cenário dominado pelo círculo midiático televisivo da Pós-retomada, marcado por altos orçamentos e acuidade técnica.

Nosso objetivo é discutir algumas questões como forma de caracterizar o que estamos chamando de cinema brasileiro subalterno contemporâneo: quais as implicações da rotação nos lugares de fala da violência que este cinema acarreta na história do cinema brasileiro? Quais seus impactos na produção da nacionalidade? Quais mudanças estéticas se pode vislumbrar no cinema brasileiro que passa a ser produzido a partir de 2010? É importante deixar claro que o uso da categoria subalterno para se referir a este cinema não se deve à conotação de um cinema inferior, e sim com objetivo de enfatizar a entrada de novos sujeitos nos lugares de enunciação audiovisual, que, historicamente, não tiveram seus direitos sociais efetivados na história da vida política brasileira recente.

Segundo Kênia Freitas (2021), a emergência e a afirmação do cinema negro, periférico, indígena, LGBTQIA+ e de mulheres, nos anos 2010, é estimulada primeiramente pela crítica das identidades hegemônicas e, em seguida, pela necessidade de as populações subalternizadas pelas políticas dominantes produzirem um discurso sobre si como estratégia de resistência aos discursos hegemônicos, que não lhes acomodam bem ou não lhes representam. Podemos observar a tendência dessa investida de falar de si e do coletivo – que envolve territorialidades, ancestralidade, história familiar, mecanismos de subalternização diversos – presente em diversos filmes pertencentes ao que se está chamando de cinema subalterno contemporâneo³. Partir de si na realização de um filme torna-se, então, uma tendência observável deste cinema, que modifica a fórmula “falar do outro” presente no Cinema Novo e no Cinema de Retomada, pondo em questão o próprio cinema como ato de fala ao ponderar sobre as relações de poder envolvendo o campo da enunciação.

Segundo Djamila Ribeiro (2019), a crítica do feminismo negro sobre o lugar de fala parte do conceito de discurso formulado por Michel Foucault como uma construção permeada por relações estruturais de poder. Através das discussões que gravitam em torno do feminismo negro, como a obra *Pensamento do feminismo negro* (1990), de

²Entre os festivais nacionais, podemos listar: Panorama Coisa de Cinema; Festival de Tiradentes; Festival de Brasília; Janela de cinema; e Cachoeira DOC, entre outros.

³Podemos ver essa tendência 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.

Patricia Hill Collins por exemplo, Ribeiro avança no objetivo fundante desse pensamento que é o de “marcar o lugar de fala de quem o propõe” (2019, p.59), localizando os grupos e as estruturas de poder historicamente e materialmente constituídos no âmbito do discurso. Essa marcação, 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 dominantes de saber/poder.

Quando trazemos tal reflexão para o âmbito do cinema brasileiro subalterno contemporâneo, a mudança nos lugares de fala repercute diretamente em diferentes olhares sobre a Nação e em seu processo de constituição histórica, de acordo com as diferentes posições sociais, étnico-raciais, culturais e territoriais dos seus realizadores. Isso, por sua vez, põe em questão o lugar de fala da Nação presente no Cinema Novo e retomado nas décadas de 1990 e 2000, no qual o homem branco de classe média é tido como seu intérprete privilegiado, sempre 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 transforma no final da década de 1990 e nos anos 2000, funcionando, segundo Kênia Freitas (2021), como discurso de verdade que pretende a universalização e neutralização do lugar daquele que fala sobre o outro.

Por lugar de fala da Nação, entendemos, a partir de Homi Bhabha (1998), os discursos que reivindicam a função de falar em nome da Nação ou do “Povo”, ou que utilizam tais categorias como estratégia narrativa. Segundo o autor, o discurso da Nação comporta, de um lado, uma ambivalência situada entre uma pedagogia que envolve uma temporalidade historicizada de eventos em comum, uma origem fundadora imaginada de forma normativa e, de outro, uma força performática articulada com os movimentos das diferenças culturais que depõem contra a univocidade da Nação. Desse modo, o lugar de fala, como lugar enunciativo filiado à ideia de nacionalidade, minimiza os conflitos e diferenças culturais em prol de sua unidade, operação essa apontada por Bhabha como fundadora da Modernidade e dos modernismos.

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 LGBTQIA+, cinema periférico, lança luz sobre o que está ocultado pela insígnia hegemônica da nacionalidade, a saber, a diferença de olhares sobre a construção da nacionalidade. Temos, portanto, uma fragmentação no interior do cinema, em que a afirmação da particularidade enunciativa oblitera a ideia de uma Nação una, lida pelo centro, tornando-a “escritura” (SANTIAGO, 1976) – superfície de inscrição onde se proliferam discursos, promovendo rasuras, deslocamentos e releituras de

acontecimentos nacionais, fazendo sua unidade imaginada mover-se.

Quando enfatizamos a diferença do olhar produzida por estes novos sujeitos, não os entendemos como contradiscursos próprios enunciados em um espaço fora da nacionalidade, isolados, como se o subalterno fosse uma categoria monolítica, inteiro de uma vez por todas, capaz de assumir uma escrita de forma 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 opera no interior do discurso dominante, tornando possível, portanto, a análise do lugar de fala na articulação com a discussão estético política enfrentada pelas produções.

É através do entendimento de que a superfície de inscrição audiovisual é o local onde ocorrem as disputas no campo do discurso que a expressão estética se torna um desafio para o trabalho de desconstrução das identificações dominantes sobre as parcelas subalternas no cinema brasileiro contemporâneo. Ao questionar as construções identitárias do cinema da Pós-retomada vinculadas à ideia da nacionalidade, tanto pelo conteúdo como aspecto simbólico, quanto pela 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.

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, ao circuito comercial de nicho, e aos festivais 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, por familiares, amigos e vizinhos dos integrantes da produção que passam a compor o elenco dos filmes, na maioria das vezes, em locações domésticas realizadas nos espaços em que seus 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 suas implicações na construção dos discursos.

Dentre as tendências estéticas vistas nos anos 2010, destacamos o “cotidiano singular” trazido por Janaina Oliveira (2021), através dos 10 filmes selecionados em sua programação na mostra 10 Olhares⁴, os quais mostram uma tendência estético-política

⁴A mostra, realizada em 2021, em formato virtual devido ao contexto de pandemia do Covid-19 que assolava o Brasil e o mundo, teve como objetivo refletir sobre o cinema produzido na década de 2010. Para tanto, o proponente Eduardo Valente (2021) convidou 10 curadorias, críticos e pesquisadores, representadas em sua diversidade tanto das regiões do país, quanto em relação às clivagens étnico-raciais, de território e de gênero, tendo como objetivo produzir uma programação coletiva.

concernente ao corpus do nosso trabalho e que se diferencia em relação ao cinema da Pós-retomada, provocando mudanças na maneira de construir as personagens subalternas e as violências por estas sofridas. Janaina Oliveira denuncia o fato de as parcelas subalternizadas serem representadas através de acontecimentos excepcionais nas suas vidas, 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.

A mudança apontada pela autora decorre da recusa do tratamento espetacular dos eventos excepcionais da vida dos personagens subalternos, como a 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 de estruturas de poder que o violenta. Isso não quer dizer que há uma ocultação ou minimização da violência, mas um outro modo de evidenciá-la que não os já dispostos através da exibição gráfica e espetacular das cenas de ação envolvendo a polícia e traficantes vistas em *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), por exemplo.

A reorientação estética em direção ao cotidiano provoca uma diferença significativa na estrutura da narrativa, alterando seu ritmo, sua montagem, quando os eventos espetaculares e o encadeamento causal baseado em climaxes perdem sentido para a valorização do mínimo, dos pequenos gestos que se desdobram sem necessariamente obedecerem a uma ordem causal. Segundo Janaína Oliveira (*Ibid.*), é através da proximidade do cotidiano dos personagens que se torna visível sua singularidade, a zona opaca do cinema sobre a qual os pequenos gestos de colaboração, amizade e afeto se sobressaem em relação aos estereótipos e à fixação da violência.

O pós-delito como horizonte de análise da violência em *Arábia*

Após o exercício de elaboração da categoria analítica do cinema brasileiro subalterno contemporâneo para dar conta deste novo tratamento estético-político que emerge na produção audiovisual a partir de 2010, em *Arábia* (2017), dirigido por Affonso Uchoa e João Dumans, uma outra maneira de abordar o tema da violência se torna evidente pela escolha em não explorar graficamente suas cenas na prisão, mas em explorar violências estruturantes na sociedade brasileira, a partir da trajetória de vida do personagem Cristiano após sua saída da prisão.

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 diz respeito às vidas dos personagens que passaram pelas experiências prisionais e, após esse ocorrido, são desafiados a criar estratégias de sobrevivência diante da dificuldade de reinserção na sociedade.

O filme coloca em questão as dificuldades enfrentadas por Cristiano na busca por trabalho e pela ressocialização. As cenas iniciais acontecem na Vila Operária em Ouro Preto (MG), quando, em um dia normal de funcionamento da fábrica, um trabalhador desfalece e logo se forma uma aglomeração em volta do corpo. A narrativa começa quando André, jovem garoto da comunidade, vai até a casa de Cristiano pegar roupas para que ele seja levado ao hospital. Ao chegar na sua casa, André encontra um diário escrito pelo trabalhador e, imediatamente, se põe a ler, à medida que a narrativa se transporta para o passado de Cristiano, reconstituindo sua trajetória de vida até o momento de seu desfalecimento na fábrica.

A história escrita se inicia com a narração de Cristiano sobre o momento em 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” (*Arábia*, 2017, 22min43s). 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 fumam um cigarro de maconha (entre 22min56s e 23min10s). Conforme argumenta Luiza Alvim (2019), há uma defasagem entre o que é dito pelo personagem e o que é mostrado nas imagens, a cena do crime relatada em voz off não se reproduz de forma ilustrativa nas imagens, evitando a encenação do relato.

Diferentemente de *Carandiru*, em que a construção do delito se dá pela exploração gráfica da violência remontando aos filmes de ação hollywoodianos (BENTES, 2007), em *Arábia* a cena é narrada através de rastros da memória 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” (2012, p. 121). A construção do ato violento se dá pela composição poética dos rastros lembrados por Cristiano, que apontam para uma concepção incompleta do crime, não se totalizando em uma descrição transparente ou objetiva do acontecido.

Ao falsificar a cena do crime, o filme questiona o delito como justificativa para a penalização do personagem, pois o ato é minimizado, não importando mais sua caracterização, mas apenas a inequívoca efetuação da prisão. Não é a violência cometida pelo personagem que chama a atenção, mas a prisão passa a ser o fator



violento, tendo em vista a impossibilidade de sua justificação. Conforme já dito, podemos ver nessa passagem uma redistribuição da violência, como trabalhado por Jota Mombaça (2021), na medida em que a atribuição da violência é deslocada do corpo subalternizado delituoso para o exercício de poder do Estado, não importando mais o ato delituoso do personagem, mas a violência da criminalização desses corpos subalternos diante das dificuldades de sobrevivência encontradas quando saem do presídio, que antecede inclusive o ato criminoso do subalterno.

Após essa cena, Cristiano inicia sua narração sobre o momento posterior a sua saída do presídio, quando decide não retornar ao bairro Nacional onde morava com sua mãe, pois o presídio tinha lhe imposto a necessidade de traçar uma nova rota para sua vida, agora afastada das amizades da juventude que remontam ao seu passado criminoso, em busca de trabalho e de dignidade para viver. A estrada pode ser vista como uma metáfora da busca pela sobrevivência, quando sua trajetória de vida se depara com a percepção da incerteza do caminho a ser percorrido. A incerteza dos caminhos é delimitada, ainda, pela instituição prisional, no momento da saída da penitenciária, entre a possibilidade da reincidência criminal e a necessária construção de sua ressocialização. 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, do confinamento do presídio.

O que chamamos de pós-delito é o espaço/tempo depois da experiência prisional, estruturado pela promessa da ressocialização prescrita pela instituição carcerária, 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), a qual permuta sua posição com o presídio na tarefa de fabricar o comportamento do subalterno, tendo em vista sua ressocialização e sobrevivência como trabalhador nos 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 do personagem da prisão são os mecanismos de poder que organizam sua trajetória de vida, bem como a de todos os jovens pobres habitantes da periferia que cometeram crimes e foram presos. Saímos da estrutura compreendida pelas relações micropolíticas dentro do presídio, como visto em *Carandiru*, para a estrutura da ressocialização compreendida pela micropolítica das relações do trabalho, em *Arábia*.

Em sua trajetória de vida na estrada, Cristiano passa por diferentes locais e tipos de trabalho precários antes de chegar na fábrica siderúrgica. Depois de abandonar a roça de seu primo Renan por não receber salário e viver uma relação de trabalho análoga à escravidão, ele passa um tempo trabalhando na construção civil em

Governador Valadares (MG), e, em seguida, parte para Ipatinga (MG), onde passa a trabalhar na fábrica de tecidos e tem um relacionamento interrompido com Ana. Em todos os trabalhos, a precariedade e a instabilidade são marcas de sua trajetória assombrada pela condição de ter sido preso e não ter seus direitos laborais e sociais reconhecidos – como limitação do tempo de trabalho, carteira assinada, moradia, educação e cultura. Se, antes de ser preso, o personagem não era reconhecido socialmente, depois da prisão também não o é, permanecendo na sua condição de subalterno.

É novamente na estrada que Cristiano reencontra seu ex-colega de presídio, Cascão, que lhe convida para morar com ele na Vila Operária em Ouro Preto (MG). Podemos identificar nesse encontro entre os dois (entre 1h14min e 1h15min) a possibilidade de um futuro estabilizado para Cristiano, ao vislumbrar que poderá, assim como Cascão, manter-se em um emprego e possuir uma casa para morar. Entretanto, com o passar do tempo, Cristiano passa a olhar sua vida com outros olhos, sentindo-se cansado e entediado com a vida monótona que leva na Vila Operária, onde a repetição da rotina diária de trabalho toma conta de todo o seu tempo. Através de planos dentro da indústria siderúrgica, vemos o trabalho pesado que ele desempenha em uma linha de montagem fabril, que demanda muita força física em um ambiente de trabalho hostil marcado pela presença de um forno em chamas (entre 1h18min e 1h19min).

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 (entre 1h25min e 1h29min). Sua é a narração de seu desfalecimento, acontecimento que dá início ao filme e funciona como mote da narrativa em direção a seu passado. Podemos identificar na sua fala o esgotamento do seu corpo enquanto força produtiva disciplinada e estruturada pelo “deixar morrer” e pelo “fazer viver” (FOUCAULT, 2005), alvo dos poderes disciplinar e biopolítico que lhe tornam um jovem ex-presidiário habitante da periferia, mão de obra desqualificada nos termos de Michel Foucault (2003). Seu corpo, assim como a estrutura da ressocialização, se esgota com seu desfalecimento, evidenciando a complexidade da violência das instituições que oblitera o bom andamento de sua vida.

Quando analisamos a construção estética da referida cena, identificamos, assim como Luís Flores (2020), as marcas de um realismo que, ao trazer à tona a vida do trabalhador, lhe confere um tratamento poético por meio das imagens e sons. Segundo o autor, através da composição entre as imagens de Cristiano na fábrica, com profundidade de campo e ênfase sensível dos gestos, e o som composto pela fabulação do relato em voz *over*, provoca-se uma suspensão do encadeamento normal das ações e do tempo, em que o personagem adquire uma postura crítica de reviravolta aos modos

de produção capitalista e a sua condição de trabalho. A irrupção no andamento normal do filme põe em questão a forma de um realismo preocupado com o registro social, abrindo espaço para ficção e imaginação de outros mundos possíveis.

A trajetória de vida de Cristiano até seu desfalescimento também pode ser interpretada para além do filme, como parte da história recente da vida política desde a redemocratização, que não reconheceu efetivamente os direitos das populações subalternas das periferias das grandes cidades no Brasil. Quando articulamos sua trajetória com o quadro mais geral da história da vida política nacional que o filme invoca, ficam em evidência os limites do projeto democrático de inclusão social dirigido aos mais vulneráveis, desenvolvido desde a queda dos governos autoritários e o início do processo de redemocratização.

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

Pretendemos neste momento analisar a estratégia estético-política utilizada pelo filme *A vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, para tratar do tema da violência e suas relações com o tráfico de drogas na periferia, propondo um contraponto com *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, com o objetivo de flagrar as diferenças estéticas e micropolíticas entre eles. Aquele filme, realizado no bairro Nacional em Contagem (MG), região metropolitana de Belo Horizonte, conta as histórias de quatro jovens – Junin, Maurício, Neguinho e Eldo – que, com idades e lugares de fala diferentes, acionam estratégias diversas para sobreviverem diante das estruturas de poder que lhes subjagam.

Diferentemente de *Arábia*, que focaliza a trajetória de vida de Cristiano após o cumprimento de sua pena, tendo no trabalho a possibilidade de uma “vida melhor”, *A vizinhança do tigre* explora as diferentes trajetórias de jovens negros na periferia – local em que a violência e suas relações com o tráfico de drogas se impõem como fator estruturante nas suas vidas –, ao mesmo tempo em que experimenta novos caminhos estéticos na construção dos personagens, quando propõe um olhar de dentro partilhado entre eles. O “outro”, que até então era tido como objeto, passa a ser sujeito na enunciação cinematográfica, pois são os próprios moradores do bairro Nacional em Contagem (MG) que encenam e escrevem o filme através de uma realização coletiva.

Segundo César Guimarães (2017), em *A vizinhança do tigre* temos uma *mise-en-scène* misturada entre o registro do modo de vida dos atores e sua expansão e desdobramento na cena enquanto invenção e realização coletiva. Não há uma exibição do modo imediato e espontâneo do cotidiano dos jovens, como se eles “encenassem



suas próprias vidas”, mas, conforme o autor, se elabora um encadeamento de microeventos não organizados em torno de uma causalidade, encadeamento este que permite a ficcionalização e o redimensionamento de suas experiências. Nessa construção, podemos identificar tanto os exercícios de poder sobre os corpos dos personagens, quanto as possibilidades de imaginação e invenção potencializadas pelos encontros afetivos entre os jovens e o resto da equipe de realização do filme.

A vizinhança do tigre traz situações vividas no dia a dia dos personagens, como suas relações com a família, o trabalho, os vizinhos e os amigos. De um modelo de cinema para o outro, a violência se repete como condição estruturante das trajetórias de vida dos personagens. Ninguém está fora dela, mas interessa agora dar visibilidade às brechas que cada um deles aciona para sobreviver, compondo mundos possíveis diante das violências do mundo dominante.

Como atravessar a linha do poder? Ou dito de outro modo, como ir além da denúncia dos exercícios de poder sobre as parcelas subalternas? Segundo Gilles Deleuze (2013), Michel Foucault concebe o sujeito como efeito das estruturas de poder, mas também como aquele capaz de abrir espaços, brechas nos discursos dominantes, tornando possível uma vida que resiste, que “se diferencia de”. A resistência não está dada de antemão, mas está ligada à possibilidade de deixar-se contaminar pelo lado de fora⁵ das estruturas de poder, permeado por uma multiplicidade de forças, movimentos não formalizados que ensaiam o devir das transformações das estruturas. O sujeito seria constituído em sua relação com este fora, campo aberto de forças que fornecem as condições históricas ao aparecimento tanto das estruturas de saber/poder, quanto das diferentes brechas que se abrem.

Seguindo a leitura de Deleuze, a redescoberta do sujeito em Michel Foucault funciona para pensarmos as relações de resistência ao poder vislumbradas em *A vizinhança do tigre*, pois percebemos que o filme vai além quando torna visíveis as dobras do poder postas em prática pelos personagens como condição de formação da subjetividade. É no cotidiano do Bairro Nacional onde identificamos os poderes sobre os corpos dos jovens e as estratégias de sobrevivência que eles põem em movimento como forma de resistir à apreensão que vivem como subalternos, tais como a brincadeira entre amigos, a imaginação e a deserção.

Exemplo de brecha 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 se maquiam com um líquido corretor, enquanto se preparam para uma apresentação

⁵ Segundo Deleuze (2013), o lado de fora se define pelos elementos atmosféricos não estratificado. O lado de fora é a batalha, onde se agitam pontos singulares e suas relações de força.



musical fictícia na frente das câmeras. A brincadeira consiste na imaginação de uma apresentação musical na qual eles 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 (entre 51min10s e 59min10s).

A brincadeira é uma técnica que possibilita uma relação com o fora, meio pelo qual a invenção dos personagens elabora outros mundos possíveis que não o determinado pelo poder. A invenção de si que a brincadeira põe em movimento ganha contornos políticos através da música, aparecendo como possibilidade de construção de subjetividades dissidentes, tendo em vista um futuro possível, um caminho a se seguir. A música e as artes encenam uma invenção de protagonismos, rivalizando com a suposta respeitabilidade em torno do poder que o tráfico de drogas confere. A apresentação musical atualiza uma busca por reconhecimento, preenchendo a brecha que lhes foi negada historicamente pela estrutura de controle dos jovens negros e periféricos no Brasil.

Além da análise das trajetórias dos personagens, 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 contraposta com um filme da década de 1990 como *Notícias de uma guerra particular* (1999). Levando em conta que estamos tratando de uma análise entre filmes de diferentes períodos históricos, articulamos as diferenças estéticas visualizadas com as particularidades de cada contexto de produção, para a formulação de dois predicados-chaves que pretendem dar conta da mudança encontrada na análise.

Para tanto, propomos a ideia de denúncia da violência como uma marca estético-política presente em filmes da Retomada e da Pós-retomada do cinema brasileiro como *Notícias*, e a descriminalização do cotidiano como a fatura estético-política que emerge em *A vizinhança do tigre*, como uma produção pertencente ao que denominamos como cinema brasileiro subalterno contemporâneo. 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), que filmou *in loco* uma favela do Rio de Janeiro, mostrando para a sociedade “o que acontecia” na periferia carioca.

Naquele momento, após a queda dos militares e o início do processo de redemocratização na segunda metade dos anos 1980, o país passou a conhecer os sinais do drama social que lhe acompanharia dali para frente, com a intensificação da violência urbana e a emergência do tráfico de drogas nas periferias brasileiras. O filme demonstra de forma inaugural o objetivo de denunciar o que acontecia nas periferias, através de um olhar jornalístico comprometido em contar a história do crime organizado



e mostrar o conflito entre policiais, traficantes e moradores da favela.

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. Um olhar particular sobre o tema, uma vez que, apesar de ter o ímpeto de mostrar a verdade da periferia, a produção do filme opera como recorte interpretativo realizado na edição.

Em um contexto diferente daquele de *Notícias*, 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 (2014, 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 de cinema anterior.

Se, em *Notícias*, temos em evidência a escolha de imagens e de relatos que flagram a violência e o *modus operandi* do tráfico de drogas na favela, *A vizinhança do tigre* não a explicita, sendo vista apenas através dos rastros que respingam na cena, dizendo sobre um fora de campo estruturado por ela. A evidência da violência perde sentido para outras relações do cotidiano do bairro que aparecem em primeiro plano.

Com a mudança nos lugares de fala no cinema brasileiro subalterno contemporâneo, altera-se a visão sobre o que deve ser arquivado ou não. *A vizinhança do tigre* opta por arquivar justamente o que *Notícias* condena ao esquecimento, isto é, a vida cotidiana na periferia para além da violência física e das relações prescritas pelo tráfico de drogas. Ocorre, deste modo, uma inversão no arquivamento do filme, pois aquilo que estava manifesto anteriormente passa para o segundo plano, e o que era ocultado passa a ser manifesto, colocando em primeiro plano as estratégias de sobrevivência dos personagens para desviar da violência – como a amizade, a cultura artística periférica, e os sonhos dos jovens em suas projeções de futuro.

É nesse sentido que estamos chamando a estratégia estético-política de *A vizinhança do tigre* de descriminalização do cotidiano, na medida em que não evidencia os delitos dos personagens envolvidos, mas dá espaço para outras relações vividas na periferia, construindo um “cotidiano singular” (OLIVEIRA, 2021) em que os estados de exceção, o momento da violência ou da prática delituosa são evitados para dar espaço ao aspecto banal, comum, considerado sem importância, lugar em que a singularidade e as relações de afeto se evidenciam, criam relevo.

Essa mudança se expressa esteticamente em uma narrativa sem clímaxes

espetaculares e em 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), na 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 sem fronteiras definidas entre o documental e a ficção.

Considerações finais

Ao longo da análise dos filmes do corpus principal do trabalho, se, por um lado, após três décadas de redemocratização do país, a violência permanece como estratégia biopolítica racialmente estabelecida (CARNEIRO, 2005; FOUCAULT, 2005), 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 dos jovens negros periféricos encenadas nos filmes. Quando localizamos o cinema brasileiro subalterno contemporâneo como intérprete da violência, este não adere da mesma forma que os cinemas da Retomada e da Pós-retomada, quando a violência tinha uma centralidade narrativa. A partir de *Arábia* e de *A vizinhança do tigre*, a violência toma a posição de segundo plano, plano de fundo, ou fora de campo pré-existente, ainda que ela permaneça como fator estruturante das trajetórias dos personagens articuladas com as histórias de vida de populações periféricas em todo o Brasil.

Quando contrapomos tal violência com a presente em filmes da Retomada e da Pós-retomada, como *Notícias de uma guerra particular* e *Carandiru*, respectivamente, nos dois casos a violência é o centro da narrativa, seja na encenação recheada de sangue da guerra entre policiais e traficantes no primeiro, ou no espetáculo do massacre no presídio que leva o mesmo nome do segundo filme. Fica claro nesses filmes o foco narrativo na violência, donde se parte para contar as histórias dos personagens, como na análise de *Carandiru* em que os conhecemos pelos relatos dos seus crimes que teriam cometido para estarem presos. Os conflitos narrativos explorados por essas duas produções giram em torno da violência, sendo ela o motor narrativo de construção dos personagens, definindo estes últimos pela violência e pelos momentos excepcionais de suas vidas como espetáculos elaborados com apelo publicitário.

A partir da análise de *Arábia* e de *A vizinhança do tigre*, identificamos uma violência que não se expressa visivelmente como nas cenas de troca de tiro em *Notícias*



de uma guerra particular, mas uma violência biopolítica que se expressa na construção das subjetividades dos personagens. Fazendo referência à violência interior e consentida trazida por Maurice Blanchot (1987), enuncia-se a ideia de uma violência não flagrante, difícil de perceber, que se exerce no cotidiano dos personagens, conferindo respostas comportamentais e subjetivas. É a violência micro que, assim como o micropoder formulado por Michel Foucault (2016), atua na formação do corpo e nas subjetividades – que, inclusive, Blanchot considera de igual ou de maior gravidade em relação à violência física, justamente por não ser tão perceptível, dificultando sua apreensão.

A enunciação mínima da violência pelos filmes mais recentes opera uma passagem em relação à década anterior que se expressa visualmente nas obras, mas, sobretudo, na mudança do alvo a ser combatido pelos personagens, não apenas a violência física, mas a violência sobre o sujeito. 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 combatidas sobre o corpo que se quer ressocializar, modificando a direção da análise para o nível do cotidiano. Em *A vizinhança do tigre*, 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.

Ao trazermos a ideia de outros mundos possíveis inventados pelos personagens, 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, em *A vizinhança do tigre* e em *Arábia* as encenações acontecem em espaços sobre os quais o poder não se exerce completamente – como a estrada em *Arábia* e o quintal em *A vizinhança*, onde os personagens transitam nas brechas dos territórios circunscritos pela estruturação do poder, em espaços outros de brincadeira e de invenção de mundos possíveis.

Para dar conta desses lugares, trazemos a alcunha de contraespaço e heterotopia formuladas por Michel Foucault (2013), o qual propõe um revestimento conceitual para esse lugar em que se dota o desvio. O autor discute o contraespaço e a heterotopia como lugares onde as estruturas de poder não se exercem em toda sua força, tornando possíveis aberturas de brechas não definidas de forma preliminar por tais estruturas. Nas palavras do autor,

Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns nos 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 (2013, p. 19-20).

Referências

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchoa. Produção: Thiago Macêdo Correia. Contagem (MG): Vasto Mundo, 2014. (95 min), son., color., digital.

ALVIM, Luíza Beatriz. Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia. *In: Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* [recurso eletrônico], São Paulo: SOCINE, 2020. p. 748-753.

ÁRABIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Produção: Vitor Graize, Thiago Macêdo Correia. Contagem (MG): Katásia Filmes, 2017. (96 min), son., color., digital.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *In: ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 02 mai. 2023.

BHABHA, Homi. Disseminação. *In: BHABHA, Homi. O local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 198-238.

BLANCHOT, Maurice. **Foucault como o imaginário**. Tradução: Miguel Serras Pereira, Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1987.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco, Flávio Ramos Tambellini, Fabiano Gullane. Rio de Janeiro: GloboFilmes, 2003. (145 min), son., color., digital.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 08 set. 2022.

DELEUZE, Gilles. As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação). *In: DELEUZE, Gilles. Foucault*. Tradução: Renato Janine Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 78-100.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. *In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. 1. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2012. p.96-144.

FLORES, Luís. Mil e uma noites na cidade industrial. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 90-109, mai. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.162175>. Acesso em: 02 mai. 2023.

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



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

_____. O corpo utópico, as heterotopias. Tradução: Salma Tannus Muchail. 1. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

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

FREITAS, Kênia. Movimentos fabulares. *In*: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-7-kênia-freitas>. Acesso em: 09 set. 2022.

GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. **Revista ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 16-31, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i2.12491>. Acesso em: 02 mai. 2023.

HAMBURGER, Esther; MORAN, Patricia. **Quebrada? Cinema e vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

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

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**: Paisagens transculturais. [S. l.]: Rocco Digital, 2014.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. *In*: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 63-84.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Freire. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1999. (57 min), son., color.

OLIVEIRA, Janaina. Cotidiano singular. *In*: **Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-6-jana%C3%ADna-oliveira>. Acesso em: 28 mai. 2021.

ORICCHIO, Luiz. **Cinema de novo**: Um balanço crítico da retomada. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. *In*: RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. 1.ed. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019. p. 53-80.

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

SOUTO, Mariana. Por um cinema comparado: inventários, coleções e séries. *In*: SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 29-50.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida.



1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

VALENTE, Eduardo. Cinema brasileiro, anos 2010: Uma questão de olhar. *In: Cinema brasileiro anos 2010: 10 olhares*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/editorial-cont>. Acesso em: 28 mai. 2021.

VENANZONI, Thiago. Diversidade e Democratização no Cinema e no Audiovisual Brasileiro: Um Panorama de 2001 a 2021. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 88-100, jul. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2021.190170>. Acesso em: 02 mai. 2023.

XAVIER, Ismail. Prefácio. *In: ORICCHIO, Luiz. Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada*. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 11-20.

Recebido em: 04/03/2023. Rodada 1: Revisor A 31/03/2023. Revisor B 13/04/2023.
Rodada 2: Revisor A 08/05/2023. Aprovado em: 14/06/2023

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo

Caio Olympio Matos da Rocha e Mauricio Matos dos Santos Pereira.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Caio Olympio Matos da Rocha e Mauricio Matos dos Santos Pereira.

Redação do manuscrito

Caio Olympio Matos da Rocha e Mauricio Matos dos Santos Pereira.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Resultado do projeto de pesquisa de mestrado de Caio Olympio Matos da Rocha intitulado "Violências e Subjetividades no cinema brasileiro subalterno contemporâneo", realizado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA).

Fontes de financiamento

A pesquisa de mestrado contou com bolsa de pesquisa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.