

DISCURSOS DO CINEMA BRASILEIRO: SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA ATRAVÉS DE REPRESENTAÇÕES DE CONFLITOS SOCIAIS NO CINEMA PÓS-RETOMADA (2004-2019)

Discourses of Brazilian cinema: political subjectivation through representations
of social conflicts in post-recommencement cinema (2004-2019)

Pablo Contreras Gutiérrez ¹

Resumo:

Este artigo procura contribuir para a caracterização da cultura política brasileira a partir da perspectiva particular do cinema brasileiro contemporâneo. No âmbito das sociedades midiáticas e marcadas pela visualidade, os filmes transmitem discursos que prescrevem certas formas de compreensão e ação das pessoas no mundo, tornando seu estudo cientificamente relevante. Por essa razão, a presente pesquisa buscou identificar os discursos cinematográficos no cinema brasileiro, concentrando-se nas representações de conflitos sociais e como eles participam do processo mais amplo de subjetivação política, particularmente no período pós-retomada (2004-2019). Para esse fim, foram examinados sete filmes pertencentes ao período por meio da Análise do Discurso, prestando especial atenção aos repertórios interpretativos e representações visuais predominantes neles. A pesquisa permitiu identificar discursos nos quais os atores sociais tomam a forma de indivíduos pragmáticos, que se engajam em lutas diárias por reconhecimento, com mediações ineficazes e em meio a uma sociedade marcadamente atomizada e hostil.

Palavras-chave: Discursos; Conflito social; Cinema; Subjetivação política; Pós-retomada.

Abstract:

This article seeks to contribute to the characterization of Brazilian political culture from the particular perspective of contemporary Brazilian cinema. In the context of mass-media societies marked by visibility, films transmit discourses that prescribe certain ways of understanding and acting for people in the world, making their study scientifically relevant. For this reason, the present research sought to identify cinematic discourses in Brazilian cinema, focusing on representations of social conflicts and how they participate in the broader process of political subjectivation, particularly in the post-recommencement (*pós-retomada*) period (2004-2019). To this aim, seven films belonging to the period were examined by means of discourse analysis, paying special attention to the interpretative repertoires and visual representations prevalent in them. The research allowed us to identify discourses in which social actors take the form of pragmatic individuals, who engage in daily struggles for recognition, with ineffective mediations and amidst a markedly atomized and hostile society.

¹ Sociólogo, Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Estudios Contemporáneos de América Latina, Universidad Complutense de Madrid. E-mail: pcontreras1430@gmail.com

Keywords: Discourses; Social conflict; Cinema; Political subjectivation; Post-retomada.

Introdução

A compreensão dos processos sociais tem dado maior destaque à forma como as ideias e práticas constroem a vida social (ROSE, 2007). Na América Latina, embora com algum atraso, essa mudança foi evidenciada nos “Estudos de Cultura e Poder” (MATO, 2000), em que houve uma abertura gradual para questões culturais com paradigmas não positivistas ou de comunicação política (TRENZADO, 2000; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2000). Paralelamente a esse movimento, nos anos 1990, a aparente perda da centralidade da política (LECHNER, 1995) ou sua cotidianização (PEREA, 1998) provocou a multiplicação de estudos sobre subjetividades, mentalidades e cultura.

A cultura e sua ligação com a política dependiam agora de como os participantes nela significavam e lhe davam sentido (HALL, 1997). Explícitos ou implícitos, conscientes ou não, estes significados poderiam ser transmitidos por conversas, sonhos ou televisão, mas, em qualquer caso, eles passaram a ser entendidos como construtores – através de suas representações – da estruturação do comportamento das pessoas na vida cotidiana (CHAPLIN, 1994; ROSE, 2007).

Dentro dessa estrutura, a imagem ganhou um destaque especial. A onipresença das imagens como característica diferenciadora das sociedades contemporâneas (JAY 1993; ROSE, 2007) fez com que as diversas formas em que elas se materializam (pinturas, jornais, filmes etc.) se tornassem objetos de pesquisa. O agora clássico estudo de Foucault (2000) e sua ligação de visibilidade com a vigilância/disciplina ou os estudos posteriores de Stafford (1991) ou Mirzoeff (1998), que abordaram a relação entre saber e ver como paradigma do conhecimento contemporâneo, são exemplos disso.

De fato, havia um consenso progressivo em que o visual não era mais simplesmente uma utilidade acessória, pelo contrário, passou-se a reconhecê-lo também por seu grande poder explicativo (ROSE, 2007; BANKS, 2010; CHAPLIN, 1994; CABRERA, 2014). O reconhecimento desse conhecimento adicional foi acompanhado por certas recomendações para o

desenvolvimento de uma análise crítica e abrangente. Entre essas, a importância de compreender as imagens e a cultura visual como parte de uma cultura maior e mais ampla (oral, escrita, baseada em valores etc.) foi destacada, reconhecendo, por exemplo, sua complementaridade em relação ao texto escrito (CHAPLIN, 1994; CABRERA, 2014). A relevância das imagens observadas de forma situada ou contextualizada também tem sido enfatizada, já que o que é observado não é um artefato em si, mas sempre a relação desse artefato visual conosco (BERGER, 2012).

Dentro dessa cultura visual ampla e diversificada, o filme se destacou e mobilizou uma grande reflexão e debate. Embora tenha sido definido de várias maneiras, desde uma mediação política geradora de imaginários (NIMMO & COMBS, 1990) até um dispositivo observacional para uma percepção mais refinada (SHAPIRO, 2009), em geral prevaleceu a noção de cinema como forma de comunicação que produz significados e articula representações parte de um discurso situado (TRENZADO, 2000). O cinema passou então a ser entendido como uma prática significativa (SORLIN, 1985) que poderia afetar seus espectadores de diferentes formas e intensidades. Assim, o debate entre aqueles que o viam como tendo efeitos alienantes por participar de uma máquina político-econômica maior (ADORNO & HORKHEIMER, 1987; ZIMMER, 1978), e aqueles que o viam como tendo efeitos emancipatórios por melhorar a experiência humana (RANCIÈRE, 2005), recebeu uma consideração especial.

Os filmes tornaram-se objeto de estudo sob várias perspectivas. Um caso paradigmático é o livro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del Cine Alemán* (KRACAUER, 1985), que procurou relacionar o expressionismo alemão com a mentalidade que sustentava o nazismo. Mais tarde, mas igualmente preocupada com a subjetivação, Laura Mulvey, uma feminista lacaniana, examinou em seu agora famoso *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), a forma pela qual o cinema de Hollywood participou da construção do inconsciente da sociedade patriarcal através de imagens. De uma perspectiva mais contemporânea, com foco no cinema brasileiro, a obra de Ismail Xavier é destacada. O artigo *Humanizadores do inevitável* (2007) mostra como o cinema brasileiro no início do século XXI articula duas

representações chave: a figura do ressentimento e a do pragmatismo dos pobres. A primeira como figura que se foca no passado com projetos de vingança, e a segunda como representação dos pobres que agem com moral flexível e de forma individualista.

Essa pluralidade temática e teórico-metodológica nos estudos cinematográficos resultou em diversas abordagens que diferem, *grosso modo*, quanto à ênfase no textual-verbal ou o discursivo e na construção do sujeito (TRENZADO, 1999). Um entendimento alternativo é o defendido por Ryan & Kellner (1988), uma vez que, segundo eles, é possível tornar compatível a análise textual e discursiva. Segundo eles, os discursos cinematográficos utilizam como matéria-prima elementos da cultura em que surgem, recodificando-os e reinserindo-os posteriormente no filme. O filme é, então, parte de um sistema cultural maior, o que torna possível evitar a ideia de uma “metafísica de representação”, já que o filme está conectado ao circuito material cultural do qual provêm os significados. Assim, as condições de produção seriam tanto físicas (censura, financiamento etc.) quanto discursivas (outros discursos) e ambas influenciariam as representações e estratégias que os filmes expõem articuladamente no espaço público (TRENZADO, 1999).

Dentro desse quadro geral, este artigo procura contribuir para a identificação dos discursos atuais no cinema brasileiro, analisando a forma como eles participam da subjetivação e da configuração de uma cultura política. Para tanto, foram analisados sete filmes do período da pós-retomada (2004-2019)² e suas representações de conflito social, com ênfase em repertórios interpretativos e representações visuais.

Brasil: o estudo da cultura política e do cinema

A sociedade brasileira viveu um início do século XXI marcado por importantes processos políticos e sociais. Embora seja possível distinguir entre os primeiros anos de relativa estabilidade, prosperidade econômica e projeção internacional (AMORIM, 2010) e um período, a partir de 2013,

² A pós-retomada, é o período cinematográfico brasileiro a partir de 2004 (o encerramento em 2019 é apenas operacional). É um período eclético e diversificado, com o desejo de debater propostas anteriores. Ela tem como tema os problemas sociais e as questões de identidade nacional. Para mais, ver Barros (2014).

caracterizado por uma crescente espiral de polarização e confronto entre diferentes atores sociais (BRINGEL & DOMINGUES, 2018), a verdade é que – especialmente nesta última década – tem havido um alto nível de conflito social.

Para esses processos e eventos, as abordagens predominantes de pesquisa têm sido relativamente convencionais. A maior parte deles teve uma abordagem institucionalista, quantitativa e com foco em objetos políticos típicos, tais como partidos políticos, eleições e instituições governamentais (CARDOZO, 2014), com relativamente poucos estudos qualitativos e/ou mistos na área (AMORIM NETO & SANTOS, 2015). Como correlato, este viés também predominou nos estudos de cultura política, de modo que a pesquisa sobre vetores culturais “não tradicionais” e suas implicações para os processos sociopolíticos em andamento geralmente tem permanecido em segundo plano.

Até o momento, a cultura política brasileira tem sido discutida principalmente a partir de abordagens socio-históricas ou por estudos sobre os valores e comportamentos dos indivíduos em relação às instituições formais de representação (ECHEGARAY, 2011). Esses evidenciaram uma cultura política marcada pelo clientelismo, pelo personalismo (BAQUERO, 2015), pelo patrimonialismo (SOMBERG, 2018) e pelo interesse privado como medida de tudo, gerando uma subjetividade antipública (IAMAMOTO, 2006; YAZBEK, 2016). Essas características geraram uma cultura política de profundo antagonismo entre sociedade e Estado, em que prevalece a desconfiança e o individualismo (SOMBERG, 2018).

Mesmo com a riqueza desses estudos, tornou-se necessário complementá-los sob novos ângulos, integrando estes “outros” elementos da vida social que poderiam contribuir para a compreensão da “cultura e do poder” no Brasil. De fato, deve-se ter em mente que as sociedades ocidentais são sociedades economicamente e culturalmente globalizadas (ORTÍZ, 2007), mas são também sociedades midiáticas (TRENZADO, 1999) e caracterizadas por uma cultura eminentemente visual (JAY, 1993; ROSE, 2007). A sociedade brasileira de hoje é, portanto, um campo no qual –

através da mídia – uma série de discursos, imagens e mensagens são desdobradas, que habitam a vida cotidiana e interagem com os cidadãos.

Dentro dessas estruturas, o cinema e seus discursos assumiram um papel especial. De fato, o cinema brasileiro tem tido uma longa relação com a política nacional. Tanto em termos de seu conteúdo quanto de seus processos de produção e recepção, ele tem demonstrado uma enorme capacidade de questionar a sociedade brasileira e seus atores políticos. Exemplos disso nos últimos anos foram os debates gerados por *Democracia em Vertigem* (2019), o enfraquecimento da “Lei Roaunet” ou a tentativa da Justiça do Rio de Janeiro de censurar a comédia *A Primeira Tentação de Cristo* (2019).

Essa capacidade questionadora do cinema brasileiro tem sido explicada por razões econômicas e histórico-sociais, argumentando-se, por exemplo, que o Brasil tem uma das três mais importantes indústrias cinematográficas da América Latina, juntamente com México e Argentina (FUERTES & MASTRINI, 2014) e que é o quinto mercado mais importante do mundo (ANCINE, 2020). Além disso, seja através das chanchadas dos anos 1940 e 1950, da reflexão ética e estética do Cinema Novo ou da posterior Retomada, o cinema se tornou um elemento relevante da cultura brasileira. O que é notável aqui é que, ao contrário do que acontece em outras partes do mundo, os processos aos quais o cinema se refere ou promove não são apenas o tema de alguns poucos cinéfilos, mas também o foco de atenção e referência de vários atores políticos reais.

Discursos, subjetivação política e conflito social

Embora os discursos tenham sido objeto de um vasto estudo,³ é particularmente desde Foucault que o conceito ganha uma nova produtividade analítica. Para Foucault, o discurso é uma forma de comunicação que estrutura como algo é pensado e como agimos com base nesse pensamento (FOUCAULT, 2002). Essa forma ou conhecimento específico é transmitida através da linguagem verbal, imagens e práticas que

³ Na semiologia do início do século, o discurso funcionava como sinônimo de discurso e de atos individuais. Desde os anos 1960, as condições de sua produção e interpretação começaram a ser examinadas, agora entendidas como uma prática social e não como um objeto formal abstrato.

esses idiomas permitem (ROSE, 2007). Em palavras mais simples, os discursos são sistemas de representações em suas diversas manifestações (HALL, 1997).

Além disso, os discursos possuem três outras características – são históricos, intertextuais e produzem subjetividade. Os discursos são históricos na medida em que habitam um contexto, portanto, são condicionados pelo devir social (FOUCAULT, 2002; HALL, 1997); e também são eminentemente intertextuais, pois não são sustentados por um objeto particular, mas por uma gama heterogênea de textos, imagens e práticas (TONKISS, 1998; ROSE, 2007). No entanto, é a produtividade dos discursos que é sua dimensão mais relevante. Os discursos participam da produção do tema a partir de uma posição subjetiva da qual os indivíduos adquirem uma estrutura regulatória (FOUCAULT, 1998; ROSE, 2007).⁴

Essas características dos discursos em geral são compartilhadas por aqueles veiculados pelo cinema. De fato, como aponta Trenzado (1999), se entendermos o cinema como um meio de comunicação pública, que produz significados e articula representações, então podemos pensar em filmes como portadores de discursos cinematográficos. Eles participam da construção de um regime visual (FOSTER, 1998) ou escopo (ROSE, 2007; BANKS, 2010) como uma construção cultural que nos diz o que ver e como ver.

Sejam discursos cinematográficos ou outros, eles são construídos a partir de representações. Estas, entendidas como sinais que se referem a algo e são o resultado da subjetividade social (GONZÁLEZ, 2008), operam como uma espécie de “matéria-prima” que – objetivada em múltiplos códigos, normas, práticas ou obras – é articulada nos discursos. O valor político dessas representações reside não apenas em suas disposições psicológicas, mas também em sua capacidade de determinar que realidade social será construída, que contornos terão a vida e as instituições (RYAN; KELLNER, 1988).

⁴ Para o “tardio” Foucault, os discursos não são uma gaiola de determinação absoluta e inexpugnável, pois, como o mesmo autor aponta “[...] onde há poder, há resistência [...] pontos de resistência estão presentes em toda parte dentro da rede de poder” (FOUCAULT, 1998, p. 57).

Portanto, as representações, inclusive visuais, são importantes nos processos de subjetivação. De fato, e seguindo González (2008; 2013), a subjetividade é uma configuração da personalidade e da ação das pessoas, que não só é definida no indivíduo, mas é desenvolvida na experiência social e histórica. Esse processo – que é central para nós aqui – é mediado por representações e espaços sociais.

Agora, o que é a subjetivação política? A subjetivação política é um processo desenvolvido na arena pública e no mundo íntimo, pelo qual os indivíduos ganham uma subjetividade como a definimos. A dimensão política do processo é dada porque seu desenvolvimento não só responde ao indivíduo, mas o excede, “[...] acontece, sob o efeito das relações externas, das condições externas, das circunstâncias e modalidades externas ao sujeito”⁵ (TASSIN, 2012, p. 38).

As diferentes perspectivas sobre esse processo podem ser resumidas como otimistas e pessimistas. No primeiro tipo, o processo é expresso como resistência às relações de domínio (DELEUZE, 2007, SALDARRIAGA-VÉLEZ, 2016). Ali, os indivíduos têm a possibilidade de realizar operações em seu corpo, conduta e forma de ser, com o objetivo de felicidade e sabedoria (FOUCAULT, 1991). No segundo e contrário, a subjetivação política é entendida como submissão a regras que tornam os indivíduos portadores de conhecimento discursivo e, simultaneamente, objetos transmissores de poder (HALL, 1997). Essa visão refere-se àquelas “[...] tecnologias que determinam a conduta dos indivíduos, sujeitando-os a certos tipos de fins ou dominação e que consistem na objetivação do sujeito”⁶ (FOUCAULT, 1991, p. 48).

Uma síntese poderosa é encontrada no trabalho de Judith Butler. Para a autora, a subjetivação é um trânsito com uma condição peculiar; trata-se de estar sujeito e ser sujeito (BUTLER, 1997). Essa noção concebe a função dos discursos como um reflexo da dualidade dominação/resistência. Como assinala Venegas, seguindo Butler, “[...] a formação do sujeito depende

⁵ “[...] se produce, bajo el efecto de relaciones externas, de condiciones exteriores, de circunstancias y modalidades exteriores al sujeto” (TASSIN, 2012, p. 38).

⁶ “[...] tecnologías que determinan la conducta de los individuos, los someten a ciertos tipos de fines o de dominación y consisten en la objetivación del sujeto” (FOUCAULT, 1991, p. 48).

de poderes externos a ele. O sujeito pode tanto resistir quanto agonizar, mas não pré-existem estes processos. As condições de possibilidade do assunto estão tanto no discurso quanto em atos sociais mutuamente constitutivos”⁷ (VENEGAS, 2017, p. 23).

Como já indicamos, na criação da subjetividade, a mídia desempenha um papel relevante. Para Hall (1981), o funcionamento da mídia é desenvolvido em três movimentos: o fornecimento de imagens, a classificação e priorização dessas imagens e, finalmente, a articulação e coesão do conjunto. No primeiro passo, a mídia fornece um conjunto de imagens diversas para que os indivíduos construam representações do meio. Então, a matéria prima é ordenada através de juízos de valor (TRENZADO, 1999), em que é “[...] traçada e retraçada [...] a linha de explicações e motivos promovidos e excluídos, entre comportamentos permitidos e desviantes”⁸ (HALL, 1981, p. 246). Finalmente, a mídia torna coerente essas representações, construindo uma coerência imaginária que motiva o consenso e a legitimidade da ordem proposta (ROSE, 2007).

Para nosso caso, esse funcionamento deve ser observado em particular através das representações do conflito político e social. Como aponta Lechner (1984), a política é um processo permanente de ordenação conflituosa de uma sociedade dividida, de modo que a interação de grupos que resistem e discordam é a própria condição da mesma. Esta busca conflituosa pela ordem ocorre – e isso é central aqui – em paralelo à constituição dos sujeitos, como dois momentos do mesmo processo. Nas palavras do autor, “Como é possível pensar política sem referência ao processo de subjetivação?”⁹ (LECHNER, 1984, p. 21). Assim, se o conflito é uma característica essencial do político, em que cada busca de ordem é, ao mesmo tempo, um processo de criação de subjetividades, a oportunidade de examinar as representações do conflito social é clara. Mas, o que devemos entender por conflito social?

⁷ “La formación del sujeto depende de poderes externos a él. El sujeto puede tanto resistir como agonizar, pero no preexiste a estos procesos. Las condiciones de posibilidad del sujeto radican en el discurso, así como en los actos sociales mutuamente constitutivos” (VENEGAS, 2017, p. 23)

⁸ “[...] trazada y retrasada [...] la línea de explicaciones y razones promovidas y excluidas, entre las conductas permitidas y desviadas” (HALL, 1981, p. 246).

⁹ “¿Cómo es posible pensar la política sin referencia al proceso de subjetivación?” (LECHNER, 1984, p. 21).

Para este caso – fora as abordagens que o consideravam uma questão episódica e prejudicial e não como algo inerente à vida em sociedade (TILLY, 1991) – o conflito social é entendido como uma forma de “resolver” dualismos divergentes e alcançar algum tipo de unidade, que não será entendida como homogeneidade e falta de energias repulsivas, mas como unidade não homogênea, que se constitui no conflito e na qual o conflito permanecerá (SIMMEL, 1991).

Sob essa concepção, o conflito é valorizado porque é assumido como um componente participante na construção de identidades, relacionamentos e instituições através das quais as divergências podem ser canalizadas (COSER, 1961). Agora, quando estamos enfrentando um conflito social, quais são suas causas? Retomo o que Honneth (1997) aponta, para quem essas lutas surgem em ocasiões em que as experiências individuais de desprezo pelas quais as pessoas passam (humilhação, invisibilidade, dano) passam a ser entendidas como compartilhadas, e depois como possíveis motivos para a ação em grupo. Especificamente, é o prejuízo às expectativas de reconhecimento – sentir-se respeitado e autônomo – que poderia energizar uma luta. Entretanto, o autor adverte que este conflito social também pode ser causado pela oposição objetiva de interesses voltados para a reprodução material dos grupos, de modo que ambas as causas possam coexistir e influenciar.

Metodologia

Como observado, o objeto de estudo foram os discursos cinematográficos do cinema brasileiro no período da pós-retomada (2004-2019). Dada sua natureza cultural e discursiva, e na busca dos objetivos propostos, temos utilizado uma abordagem qualitativa. De fato, os filmes funcionam fornecendo informações não numéricas que requerem, devido à sua complexidade, um exercício interpretativo por parte do pesquisador (FLICK, 2012). Além disso, e dado que entendemos os indivíduos e a sociedade como construtores da realidade social, uma vez que eles dão significado e sentido à experiência e às coisas (BANKS, 2010), adotamos um paradigma eminentemente construtivista.

No nível visual, uma abordagem crítica requer pensar as imagens em seu significado cultural, incorporado nas práticas sociais e nas relações de poder. Portanto, a literatura aponta para três dimensões a serem consideradas: locais de audiência, produção e imagem,¹⁰ sendo as duas últimas o nosso foco principal (ROSE, 2007).

As fontes com as quais trabalhamos foram principalmente bibliográficas e cinematográficas. Com relação à amostra, foram definidos os seguintes critérios de seleção: a) serem filmes do pós-reforma (2004-2019), b) serem produções ou coproduções brasileiras, c) serem filmes de ficção e d) terem amplo reconhecimento público (prêmios ou bilheteria). Enquanto esses critérios serviram de guia, a seleção final foi feita através de amostragem proposital, ou seja, uma estratégia de seleção deliberada baseada nas necessidades de informação, em que a seleção de um elemento depende de quão promissora é sua inclusão na amostra (FLICK, 2012).

QUADRO 1 - FILMES SELECIONADOS

Filme	Ano
Diretor	
<i>Tropa de Elite</i>	2007
José Padilha	
<i>Estômago</i>	2007
Marcos Jorge	
<i>Linha de Passe</i>	2008
W. Salles & D. Thomas	
<i>Tropa de Elite II</i>	2010
José Padilha	
<i>O som ao redor</i>	2012
K. Mendonça F.	
<i>Que horas ela volta?</i>	2015
Ana Muylaert	
<i>Bacurau</i>	2019
K. Mendonça F. & J. Dornelles	

Fonte: Elaboração própria.

A técnica ou prática de pesquisa utilizada foi a análise do discurso. O reconhecimento dos discursos e de suas dimensões textuais, contextuais e

¹⁰ Três dimensões compõem o significado de uma imagem. A dimensão de produção refere-se às circunstâncias em que foi criada, a dimensão da imagem, às suas qualidades em si e a dimensão do público, ao fundo que condiciona a sua interpretação. Além disso, cada site tem modalidades diferentes. Para mais, veja Visual Methodologies por Rose (2007).

intertextuais (ROSE, 2007) torna essa técnica particularmente frutífera. A análise do discurso permite examinar a realidade social através da interrogação de textos e práticas que, através da linguagem, constroem a realidade social. Além de suas muitas variantes, essa técnica está interessada na interação social, na mentalidade e na criação de sentido (WETHERELL et al., 2004).

Vale notar que a análise do discurso não procura identificar efeitos psicológicos ou emocionais no sentido comportamentalista (IÑIGUEZ, 2003), mas sim compreender a atribuição de sentido que é dada, a articulação que é projetada e o que o analista procura deixar evidente enquanto problematiza (IBÁÑEZ, 1996). Por essa razão, a análise do discurso foi utilizada juntamente com conceitos de teoria social, categorias discursivas, mas também categorias analíticas (SANTANDER, 2011). Esses últimos são os que nos permitiram “tocar” o texto de forma concreta, e não apenas fazer uma análise de sobrevoo.

Para isso, utilizamos a categoria analítica de repertórios interpretativos, que são entendidos como versões de ações, processos cognitivos e sociais, que são construídas a partir de uma gama restrita de termos utilizados de uma forma estilística e gramatical particular (WETHERELL & POTTER, 1996). A existência de um repertório é identificada pela presença de metáforas ou estratégias discursivas que são utilizadas para explicar algum fenômeno (DOMÍNGUEZ et al., 2020).

Quanto ao procedimento, primeiro foi feita uma revisão bibliográfica detalhada e, em seguida, cada filme foi examinado. A análise foi realizada seguindo as propostas de Casetti & Chio em *Cómo analizar un filme* (1990) e Gillian Rose em *Discourse Analysis I, Text, Intertextuality and Context* (2007). Dessa forma, os filmes foram analisados seguindo o processo de segmentação, codificação, ordenação e recomposição. Como nosso foco era a representação de conflitos sociais (partes, mediações e campo), nas etapas de codificação e classificação, tivemos que acrescentar e ter em mente uma

série de perguntas facilitadoras para a análise.¹¹ O procedimento foi realizado durante e após a visualização de cada filme.

A análise por filme foi seguida por uma etapa de análise transversal, na qual as descobertas de cada filme (imagens, citações) foram ligadas às dos outros, devido à intertextualidade discursiva acima mencionada. O procedimento foi encerrado após ter atingido um nível em que as informações se tornaram redundantes, atingindo um ponto de saturação teórica relativa (FLICK, 2012).

Resultados

Esta seção apresenta as principais conclusões. As representações visuais foram descritas verbalmente e as citações literais aparecem com os acrônimos do nome do filme correspondente.

A mudança é buscada através de estratégias individuais e pragmáticas

Nos filmes analisados, foi identificado um primeiro repertório interpretativo, no qual indivíduos envolvidos em conflitos sociais fazem uso de estratégias individuais a fim de obter uma certa posição subjetiva ou um bem. Esse repertório evidencia a primazia de uma lógica individual e individualista sobre as estratégias coletivas e solidárias como mecanismos para resolver certos problemas. A unidade de ação política que sofre ou resiste às relações de poder é o indivíduo em particular.

Duas ideias ilustram bem este ponto: “cada um por si, e Deus por todos” e “salve-se quem puder”. Ambas colocam o indivíduo em um ambiente onde ninguém oferecerá ajuda e onde os problemas só podem ser resolvidos através dos meios e ferramentas que cada indivíduo possui. As lógicas são, por exemplo, a de Jéssica, em QHEV, que pensa “eu subirei na vida através de meu mérito acadêmico”, ou a de Denis, em LPE, “eu irei obter um objeto roubando-o”. Mesmo no TE2 a lógica é a de um Capitão Nascimento que procura redimir a sociedade suplantando-a individualmente, pois, como ele aponta, “eu joguei muitos políticos corruptos na cadeia. Por causa do meu

¹¹ Perguntas orientadoras: Quem são as partes do conflito? Como é representado visualmente? Como se desenvolve o conflito? Quais são as características do espaço físico-simbólico onde ele ocorre? Quais são as mediações nele contidas? Que omissões e silêncios são identificados?

discurso, houve muitos filhos da puta que acabaram na vala muito mais cedo do que eu esperava” (TE2).

Embora o ambiente social seja de competição e individualismo, existem alguns espaços sociais onde emerge algum grau de empatia e solidariedade. Eles destacam a família como um espaço de colaboração e apoio emocional, e também, em algumas ocasiões, o futebol. Como um dos personagens aponta, “[...] você tem alguma ideia de quantas crianças querem o lugar para o qual você vai jogar? Centenas de milhares. Somente aqui a disputa é muito diferente do que eles estão acostumados a fazer lá fora, na rua, no dia-a-dia. Lá, todos querem enganar a todos [...] não há lugar para isso!” (LPE).

As estratégias dos indivíduos nos filmes são claramente pragmáticas. O que importa é a capacidade de oferecer uma solução, não se ela adere a algum valor ou princípio. Essa característica mostra atores sociais mobilizados pelo desejo e necessidade mais imediatos e, portanto, guiados pelo curto prazo.

Essa questão está ligada à noção das causas e da magnitude dos problemas sofridos. Tal visão individualista e de curto prazo se desenvolve paralelamente à concepção de que as dificuldades que enfrentam não respondem à dinâmica estrutural, mas sempre a questões de curto prazo. As provas diárias de encontrar bem-estar surgem como dilemas cotidianos e não como grandes desafios político-históricos. Apenas alguns *flashbacks* de OSAR ou BAC, por exemplo, situam a lógica da fazenda como uma dinâmica herdada e profunda.

Pela mesma razão, quando os indivíduos superam as dificuldades, o resultado é apenas uma vitória pírrica, parcial e temporária. As razões ou causas nunca são decisivamente superadas, mas apenas momentaneamente. Este é o caso ilustrado por Nonato, que deitado em sua cela se pergunta – depois de ter envenenado seu opressor Bujiú – “Somos importantes, Nonato?” (EST). A vitória é simbólica, mas não se transforma.

Às máximas mencionadas acima, uma terceira deve ser adicionada; a saber, a máxima de “que seja como é”. A máxima de “o que for preciso”. Os meios para um fim são de pouca relevância. Os indivíduos passam

regularmente por um processo de transformação, no qual abandonam suas definições éticas iniciais e se deixam levar pela necessidade e se deixam corromper. Esse “relaxamento” na forma picaresca ou astuta é aceito e aparece como um *modus operandi* de sobrevivência. Em tal ambiente, o instinto de sobrevivência predomina e qualquer recurso é válido. Como assinala Nonato, em tais circunstâncias, “o ser humano enfraquece [...] ele se torna mais tenro que um guisado de bourguignon” (EST).

O único contraponto mais forte é representado no Bacurau. No filme, a representação do próprio povo é marcada pela empatia e solidariedade, assim como a organização política de um coletivo. Os problemas descritos, vividos coletivamente (falta de água, violência etc.), são enfrentados com resistência de grupo. O verbal é acompanhado por imagens frequentes de assembleias, sessões de treinamento de capoeira e uma série de outras atividades, o que encoraja uma visualidade do coletivo.

Não-reconhecimento como motivo de conflito social

Os filmes expõem motivos (subjetivos) em vez de causas materiais na luta entre as partes. O conflito social surge como expressão de uma disputa por reconhecimento. De fato, a classe trabalhadora ou grupos marginalizados retratados muitas vezes exigem ser reconhecidos, pois se percebem sem um tratamento que os reconheça como interlocutores válidos. Essa demanda nem sempre é consciente, mas muitas vezes surge através de um comportamento errático. De fato, apesar desse repertório interpretativo, a existência de indivíduos conformistas e sem esperança é frequente, e eles chegam até a operar como obstáculos. Afinal de contas, eles foram subjetivizados em diferentes discursos e ordens. Isso é claramente ilustrado quando Val repreende sua filha dizendo “Você não pode sentar-se nesta mesa, menina! Onde foi visto que a filha do funcionário se senta à mesa dos patrões? [...] Você não sabe de nada!” e então Jéssica responde “Eu não sei como você pode ser tratado assim, como uma pessoa de segunda classe! Eu não me sinto melhor, Val. Eu não me sinto pior, entendeu?” (QHEV).

O que emerge mais homoganeamente é a disposição dos que estão no poder. Os “chefes”, os “brancos do Sul”, mostram uma vontade constante de

não reconhecer os marginalizados e excluídos. Essa vontade se manifesta de várias formas e intensidades, desde, por exemplo, o aspecto punitivo de Bárbara – uma mulher de classe alta em QHEV – até a tentativa de “apagar Bacurau do mapa” no filme com o mesmo nome.

Nesse sentido, os poderosos utilizam principalmente dois mecanismos: ignorar e reafirmar sua diferença. Os indivíduos marginalizados são, na verdade, desprezados por serem supostamente imperceptíveis e insignificantes. Isso acontece ao mesmo tempo em que os poderosos apontam as diferenças em seus estilos de vida e capacidade de decisão com relação aos primeiros, procurando bloquear a ascensão dos outros. Este é o caso do chefe de Nonato, quando ele diz “O que você acha que está fazendo na cidade? As coisas não são assim! O cara acaba de chegar ao país, exausto, até suas calças estão cagando [...] Cale a boca! Mais respeito! Quem está falando? Eu, aquele que tem um lugar para dormir. Quem vai ouvir? o perdedor que não tem onde cair morto!” (EST).

Central para esse repertório interpretativo é a presença da invisibilidade como metáfora para o não reconhecimento indicado. Os indivíduos marginalizados sofrem por não serem vistos, como evidência de sua insignificância e, portanto, de sua falta de importância social. O caso de Val, a doméstica em QHEV, cujos convidados não a olham nos olhos, ou a cena ilustrativa de Denis em LPE, em que ele tem que exigir com raiva que seu refém olhe para ele, são exemplos disso. Essa invisibilidade é inserida dentro de uma lógica sensorial mais ampla, articulada pelo texto verbalizado, mas fundamentalmente pelas imagens. De fato, não somente esses indivíduos são invisíveis, mas também não são ouvidos ou lembrados, o que multiplica sua imperceptibilidade no sentido físico mais concreto.

Esses mandatos de imperceptibilidade são complementados por uma visualidade impessoal na qual predomina a “pessoa-número”. As imagens dos personagens caminhando entre gigantescos edifícios (São Paulo é paradigmática), cruzando grandes estradas ou ficando em filas intermináveis, contribuem para tornar certas pessoas indistinguíveis entre a massa ou escala da cidade.

O Brasil como um acúmulo de fraturas sociais em que o outro representa uma ameaça

Este repertório descreve o campo em que se desenvolve o conflito social. Dentro dessa estrutura, destacam-se duas fraturas: uma fratura de classe e uma fratura geográfica.

A fratura de classe atravessa a sociedade representada de um lado a outro. Por um lado, há uma classe alta, rica, branca, com profissões liberais, usuários de drogas e ignorantes dos problemas sociais e, por outro lado, há uma classe trabalhadora precária, preta ou parda, empregada no trabalho doméstico (mulheres), com famílias de pais ausentes e localizada em favelas. Essa divisão dupla mostra uma sociedade estritamente hierárquica na qual, apesar da existência de pontos de interação (por exemplo, relações de trabalho), há uma predominância de forças desintegradoras entre os estratos. A bipolaridade entre as duas classes gera colateralmente a insignificância da classe média como ator, a qual – exceto no caso do OSAR – não é objeto de atenção. A separação entre os dois mundos é bem expressa por Matias quando ele comenta na universidade: “Professor, todos aqui têm uma ideia superficial da realidade. Você não tem idéia de quantas crianças morrem por tráfico de maconha ou coca. De seus simpáticos apartamentos você não consegue ver isso!” (TE1).

Além do acima mencionado, existe uma divisão geográfica entre o nordeste e o sudeste do país. Com efeito, o primeiro resultado da representação que é feita é tornar a sociedade brasileira invisível fora do eixo nordeste/sudeste. O retrato concentra suas referências nesses territórios (simbólico-físicos), obscurecendo, assim, o resto do país como espaço de conflito e ação política. O nordeste é representado como um espaço de ingenuidade (Nonato, na EST) e origem (Bacurau está localizado) do qual as pessoas migram para conseguir um emprego ou uma melhor educação (Jéssica, na QHEV), enquanto o sudeste, “[...] onde há muita riqueza, onde há muito dinheiro [...] existem colônias alemãs e italianas” onde se encontram aqueles que “agem como chefes” (BAC), é o espaço da corrupção, da violência mais aguda (TE1; TE2) e, paradoxalmente, o lugar aonde as pessoas vão em busca de emprego e educação.

As fraturas acima mencionadas têm o efeito de gerar desconfiança e hostilidade em relação ao outro. Emoldurado nessas coordenadas, este outro emerge como um objeto que gera medo e uma sensação de ameaça. A ameaça surge do risco percebido de perda de recursos, *status* e condições de vida. No QHEV, a encarnação desta ameaça é transmitida por Jéssica, particularmente em sua interação com três objetos metafóricos: o sorvete (exclusivo para Fabinho), a piscina (exclusivo para a família) e a relação sexo-afetiva do casamento (exclusivo para Bárbara-Carlos). Esta ameaça promove uma reação hostil para com ela, com agressividade crescente.

A mesma dinâmica pode ser encontrada em OSAR. Ali, a ameaça percebida se materializa na paranóia dos vizinhos e na preocupação pela segurança do local. Para ambas as manifestações, imagens e sons são fundamentais, pois aprofundam as sensações de medo e vigilância, ocupando um papel que só as palavras dificilmente poderiam desempenhar. Nessa linha, o pesadelo da filha de Bia (uma menina de 12 anos que sonha com um grupo de jovens negros invadindo sua casa) é sem dúvida o exemplo mais ilustrativo.

A sociedade dicotômica é, assim, enquadrada em um contexto de desconfiança, no qual a comunicação orientada para o consenso é escassa e há uma transição acelerada para a hostilidade e à violência que nega o outro.

O conjunto de mediações que canalizam o conflito social

Nos filmes, podemos reconhecer mediações como o trabalho doméstico (ligado à servidão), educação e corrupção. No caso do trabalho doméstico, os filmes apontam para isso como uma instituição que suaviza as expressões de maior hostilidade entre as classes. Ela é representada como uma variedade de cuidados e trabalhos domésticos, nos quais diferentes e desiguais classes sociais interagem dentro de uma estrutura regulada de interação. A proximidade que Val tem com Fabinho, o filho de seus patrões no QHEV, ou a longevidade desse vínculo, é exposta quando a criada de João diz: “Eu já estava trabalhando aqui em 1990. Para seus pais. E para o

irmão e irmã” (OSAR), ilustra a redução das tensões e a historicidade da instituição, respectivamente.

No caso da educação, seu funcionamento é diferente, embora também regule conflitos. A educação é vista como um mecanismo para igualar os diferentes grupos sociais, pois permite a ascensão social desejada e, com isso, um certo grau de igualdade. Embora não seja um tema central nas histórias, essa mediação aparece dispersa em diferentes fragmentos que lhe dão essa conotação. A educação é, por exemplo, o que permite que Matías, o policial negro do TE1, seja capaz de interagir com estudantes ricos e brancos. Também no BAC, a escola se torna um refúgio contra ataques de invasores. Ou em QHEV, é o esforço de estudo que permite a Jéssica (filha de uma empregada doméstica) perceber-se igual a Fabinho (um jovem burguês). A educação é valorizada positivamente, pois aparece como um caminho efetivo para uma sociedade menos desigual.

Outra mediação identificada é a corrupção. Embora tenha uma presença inquestionável, não é tão comum observar a função social que desempenha. De fato, os filmes articulam histórias nas quais há ou uma perspectiva moralizadora, como em TE1 e TE2, ou uma visão estritamente mais descritiva, que a posiciona como uma prática rotineira e inócua, como em LPE. Apesar disso, os filmes apresentam a corrupção como um mecanismo eficaz na distribuição de bens e energia. Em contextos sociais de exclusão, a corrupção parece oferecer uma forma de, pelo menos, obter um benefício do qual, em condições normais, seria marginalizado. Diante de instituições que não funcionam ou que trabalham para outros, a lógica da corrupção é legitimada.

Essa legitimidade também se baseia na ideia de que existem situações sociais que “empurram” os indivíduos a agir dessa forma, pois, diante da desesperança, a sobrevivência deve ser alcançada “por todos os meios necessários”. É o que acontece com o anteriormente ingênuo Nonato na EST, que sobe a escada social (no beliche), quando ele se torna cada vez mais inescrupuloso, ou Darío na LPE, que altera sua carteira de identidade para ganhar uma nova oportunidade no futebol.

Esta função de corrupção mantém um equilíbrio instável. Como aponta Nascimento, “o sistema”, ou seja, aqueles que se articulam em seu benefício através da corrupção, são “[...] um mecanismo impessoal de interesses desordenados” (TE1) que mantém uma estabilidade frágil. Quando o mecanismo opera através de suas próprias regras e sem distúrbios exógenos, então uma situação de estabilidade é produzida. Por outro lado, quando as regras são quebradas ou tensas, a balança fica desequilibrada. Nascimento observa: “No Rio, a paz depende de um equilíbrio delicado entre balas de bandidos e corrupção policial. A honestidade não faz parte do jogo. Quando policiais honestos entram nas favelas, coisas terríveis acontecem”. (TE1)

Apesar dessas regulamentações, os conflitos muitas vezes assumem a forma de violência destrutiva. A violência seria o resultado de mediações ineficazes. Quando as pessoas agem “inadequadamente”, a violência aparece, o que nega o outro.

Nesse contexto, a violência tem duas características principais: é estatal/não estatal e é banalizada. Mesmo com as referências ao uso arbitrário da violência estatal, a violência também é um recurso disponível para os atores “civis”. Este é o caso de Nonato na EST ou Clodoaldo no termo fora da câmera da OSAR. Sua presença diária parece contribuir para que seja assumido como um fenômeno normal. Essa questão é bem articulada na justaposição de imagens em que Nascimento (TE1) assassina um jovem na favela, e depois recebe uma chamada anunciando que seu filho nasceu. As imagens do jovem morto e do recém-nascido atuam como índices da coexistência cotidiana da morte e da vida.

Discussão e conclusões

Este artigo buscou contribuir, por meio do exame dos discursos cinematográficos e suas representações, para a caracterização da subjetivação e da cultura política contemporânea na sociedade brasileira. Esta análise é baseada na relevância da mídia em geral, e do cinema em particular, na geração de uma visualidade e de coordenadas de orientação para a identidade e ação política de indivíduos e/ou grupos.

Institucionalmente, o cinema brasileiro no período da pós-retomada (2004-2019) tem gozado de relativa estabilidade.¹² Nesse sentido, a criação da Agência Nacional do Cinema Brasileiro (2001) e da Globo Filmes (1999) ofereceu – embora com abordagens diferentes – condições mais favoráveis para a produção e distribuição de filmes. Essa estabilidade teve como correlato uma maior aceitação e interesse do espectador em filmes nacionais e também um crescente prestígio internacional. Além disso, o cinema continuou a exibir filmes baseados em histórias literárias e intensificou sua ligação com a televisão, o que confirmou sua intertextualidade discursiva.

Quanto aos próprios discursos do filme, o estudo permitiu identificar repertórios interpretativos que confirmam ou especificam as características da cultura política e da subjetivação estabelecidas por estudos anteriores. Sem dúvida, o fato de a ação política ser marcada por uma perspectiva individual e pragmática é um elemento que os discursos cinematográficos confirmam e aprofundam. Neles, está representada a existência generalizada de indivíduos individualistas, desconfiados e em busca de sobrevivência, que lutam diariamente e por qualquer meio necessário para uma “pequena parcela” de bem-estar. Nesse sentido, a figura do “pragmatismo dos pobres” identificada por Xavier (2007) para os filmes do início do século, consolida-se nos filmes da pós-Retomada, que se manifesta em sua expansão para outros grupos sociais, tornando-se uma dinâmica social geral.

A ação política com essas características também se desenvolve em um campo que a incentiva. Um lugar de competição e hostilidade, o Brasil emerge discursivamente como uma sociedade profundamente fraturada, sem rotas de comunicação, na qual a classe (e a raça), mas também as questões geográficas, parecem promover disposições estereotipadas de interação marcadas pela violência destrutiva em relação ao outro. Nem as mediações institucionalizadas identificadas (educação, corrupção, trabalho doméstico), nem as “pequenas ilhas” de bem-estar associados à solidariedade, escuta ou diálogo (por exemplo, família, futebol) parecem ser capazes de conter ou regular adequadamente as forças repulsivas dentro da sociedade.

¹² Essa estabilidade é relativa. Nos últimos anos, tem havido um ataque constante às instituições culturais em geral e ao cinema em particular. O fechamento e o abandono da Cinemateca de São Paulo são paradigmáticos.

Uma característica nova em termos de representação tem sido a centralidade do não reconhecimento como motivo de conflito social. O estilo predominantemente realista e quase documental dos filmes, aliado a tópicos e imagens em que a busca pela sobrevivência material é comum (por exemplo, *Favela Movies*), havia obscurecido a dimensão subjetiva e relacional do conflito. Nos filmes analisados, porém, os discursos mostram repetidamente como a negação de reconhecimento a certos atores – aqueles apresentados como antecedentes passivos e mesmo reificados de acordo com Aguiar (2015) – é de particular importância como motivo de conflito social. O grave dano às expectativas de autoafirmação, ou seja, a negação da dignidade, aparece como a semente das lutas sociais, mesmo que nem sempre existam estratégias claras de resistência, há uma capacidade de ver essa condição.

A síntese de todas essas características torna difícil identificar as causas estruturais e desenvolver estratégias de mudança que vão além do indivíduo. O indivíduo parece limitado a um imediatismo, o que o impede de traçar a complexidade das relações de poder, ao mesmo tempo em que suas ferramentas para se emancipar delas são limitadas. Passado e futuro tornam-se dimensões relativamente estereis para a concepção de si mesmo e do próprio ambiente, ou, em outras palavras, fatores irrelevantes para o desempenho no conflito social e, portanto, na esfera política. Por tudo isso, também é possível concluir que a cultura política mais ampla recebe dos filmes do período a representação de uma sociedade atomizada, com sérios problemas para sustentar projetos coletivos ou gerar uma coexistência que supere a atual coexistência instável. Essa proposta de discursos cinematográficos – vale ressaltar – é uma forma particular de representar o conflito social, a política e a subjetividade política da sociedade brasileira.

Concordamos que o cinema do período não tem a intenção de sensibilizar ou promover mudanças (AGUIAR, 2014). Pelo contrário, parece que os filmes projetam, com suas imagens e textos, uma “sociedade de indivíduos” com um certo resultado reificante. As relações humanas e as condições de vida são articuladas de tal forma que parecem inatacáveis e dependentes de variáveis que os atores políticos não conseguem administrar.

Finalmente, é importante notar que esses resultados devem ser sempre entendidos como uma fração da cultura política brasileira, sendo esta última maior e mais complexa. Como indicado acima, os filmes coexistem com outras manifestações de cultura, experiências e instituições, de modo que suas orientações podem ser sempre complementares ou contraditórias. O discurso cinematográfico coagula no espaço público ao lado de outros discursos e práticas, configurando assim novas formas de sentir e novas formas de subjetividades políticas (SOUZA, 2012).

A contribuição feita por este estudo requer, no entanto, algum aprofundamento. Primeiro, deve ser complementado com o estudo do horizonte histórico, de enunciação e leitura (MEDALLA, 2012), a fim de obter uma compreensão integrada dos locais de produção, circulação e interpretação discursiva, favorecendo um conhecimento mais completo dos públicos empíricos. Em segundo lugar, torna-se central examinar em maior profundidade as relações entre os tipos de mídia (TV, cinema, imprensa, mídia social etc.) no nível discursivo. Isso não é apenas para estabelecer vínculos temáticos ou financeiros existentes, mas também para compreender suas estratégias discursivas.

Os discursos identificados e o aprofundamento dos discursos identificados, motivam uma maior atenção à ampla e renovada gama de mídias como participantes nos processos de subjetivação política e politização das sociedades. Esta tarefa, que é importante e cientificamente útil, deve, entretanto, ser feita superando a desvalorização do estudo das imagens e incorporando novos objetos e métodos à compreensão da dinâmica da cultura e do poder.

Referências:

AGUIAR, Thiago. Invisibilidade social a partir do filme “O som ao redor”: uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 51, n. 1, p. 52-60, 2015.

AGUIAR, Vanessa. **El rostro de Brasil en el cine contemporáneo brasileño de 1994 a 2010** (Tesis Doctoral) Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España, 2014.

AMORIM, Celso. Brazilian foreign policy under President Lula (2003-2010): an overview. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 53, n. spe, p. 214-240, 2010.

AMORIM NETO, Octavio; SANTOS, Fabiano. La ciencia política en Brasil en la última década: la nacionalización y la lenta superación del parroquialismo. **Revista de Ciencia Política**, v. 35, n. 1, p.19-31, 2015.

ANCINE, **Agencia Nacional do Cinema**. Disponible en <<https://www.ancine.gov.br/>>. Consultado 2 mar., 2020.

BANKS, Marcus. **Los datos visuales en investigación cualitativa**. Madrid: Ediciones Morata S.L, 2010.

BAQUERO, Marcello. Corrupção, cultura política e capital social negativo no Brasil. **Revista Debates**, v. 9, n. 2, p. 139-157, 2015.

BARROS, Eduardo. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, v. 3, n. 4, p. 183-191, 2014.

BERGER, John. **Ways of Seeing** (episodes 1-4) - John Berger [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk> Consultado em março 2020).

BRINGEL, Breno; DOMINGUES, José. De las protestas de junio de 2013 al Golpe de 2016. Capítulo 4. In: **Brasil, cambio de era: crisis, protestas y ciclos políticos**. Editorial Catarata, Madrid, 2018.

BUTLER, Judith. **The psychic life of power**. Theories in subjection. Redwood City, USA: Stanford University Press, 1997.

CABRERA, Marta. Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 9, n. 2, p. 9-20, 2014.

CARDOZO, Nelson. La ciencia política en Brasil: una historia en pujante desarrollo, **Iberoamericana**, v. 14, n. 56, p. 186-190, 2014.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.

CHAPLIN, Elizabeth. **Sociology and visual representation**. Londres: Routledge, 1994.

COSER, Lewis. **Las funciones del conflicto social**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

DELEUZE, Gilles. **Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)**. Valencia, España: Editorial Pre-textos, 2007.

DOMINGUEZ, Laura; PALMA, Inmaculada; DE LAS OLAS, María. Análisis discursivo de la violencia filioparental en diferentes producciones audiovisuales. **Cuadernos Trabajo Social**, v. 33, n. 1, p. 115-126, 2020.

ECHEGARAY, Fabían. ¿Hacia la politización del consumo en Brasil? Repensando el consumo ético desde la cultura política. **Ambiente & Sociedade**, v. 13, n. 2. p. 383-400, 2011.

FLICK, Uwe. **Introducción a la investigación cualitativa**. Madrid: Fundación Paideia, 2012.

FOSTER, Hal. Preface. In: FOSTER, H. (ed.) **Vision and Visuality**. Seattle W.A: Bay Press, 1988. p. 9-14.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del Yo y otros textos afines**. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad**: la voluntad de saber. (Tomo I). Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y Castigar**. Madrid: Editorial Siglo XXI, 2000.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2002.

FUERTES, Marta; MASTRINI, Guillermo. **La industria cinematográfica latinoamericana**. Buenos Aires: La crujía Ediciones, 2014.

GONZÁLEZ, Fernando. Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. **Diversitas - Perspectivas en Psicología**. v. 4, n. 2, p. 225-243, 2008.

GONZÁLEZ, Fernando. La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica: avanzando sobre un legado inconcluso. **CS** [online], n.11, p.19-42, 2013.

HALL, Stuart. **La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico**, 1981. Disponible en línea <<http://www.ramwan.net/restrepo/hall>>. Consultado 1º abr., 2020.

HALL, Stuart. Foucault: power, knowledge and discourse. In: WETHERELL, Margaret et al. **Discourse theory and practice**: A reader. Londres: Sage, 2004.

HONNETH, Axel. **La lucha por el reconocimiento**. Por una gramática moral de los conflictos sociales. Barcelona: Editorial Crítica, 1997.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.

IAMAMOTO, Marilda. **O serviço social na contemporaneidade**: trabalho e formação profissional. 10^a ed. São Paulo: Cortez, 2006.

IBÁÑEZ, Tomas. **Fluctuaciones conceptuales en torno a la posmodernidad y la psicología**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1996.

IÑIGUEZ, Lupicínio. (ed.) **Análisis del Discurso**. Manual para las Ciencias Sociales. Madrid: Editorial UOC, 2003.

JAY, Martin. **Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth century french thought**. Berkeley, CA: California University Press, 1993.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Editorial Paidós, 1985.

LECHNER, Norbert. **La conflictiva y nunca acabada construcción del orden**. Santiago, Chile: FLACSO y Ediciones Ainavillo, 1984.

LECHNER, Norbert. ¿Por qué la política ya no es lo que fue? **Revista Nexos**, n. 216, dez. 1995. Disponible en línea <<https://www.nexos.com.mx/?p=7638>>. Consultado 30 mar., 2020.

LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. Aproximaciones al concepto de cultura política. **Revista Convergencia**, v. 7, n. 22, p. 93-12, 2000.

MATO, Daniel. **Towards a transnational dialogue and context specific forms of transnational collaboration**: Recent studies on culture and power in Latin America and what our English-speaking colleagues call cultural studies. Conferência de abertura. 3rd INTERNATIONAL CROSSROADS CONFERENCE IN CULTURAL STUDIES, Birmingham, Inglaterra, 22-24 jun. 2000. p. 21-25.

MEDALLA, Tania. **Cine, historia y representaciones de la marginalidad**: ciudad, cuerpo y narración en Madame Satá. III CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL (AsAECA), Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 10-12 maio, 2012.

MIRZOEFF, Nicholas. ¿What is a visual culture? In: MIRZOEFF, N. (ed.), **The visual culture reader**. Londres: Routledge, 1998. p. 3-13.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema [extract]. In: EVANS, J.; HALL, S. (ed.). **Visual culture**: the reader. Londres: Sage, 1975. p. 381-389.

NIMMO, Dan; COMBS, James. **Mediated political realities**. Nova York: Longman, 1990.

ORTÍZ, Renato. Identidad y diversidad: de la cultura local a la global. **Revista Austral de Ciencias Sociales**, n. 12. p. 131-144, 2007.

PEREA, Carlos. Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente bogotano. In: CUBIDES, Humberto et al. (ed.), **Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **La fábula cinematográfica**: Reflexiones sobre la ficción en el cine. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**: An introduction to the interpretation of visual materials. Londres: Sage, 2007.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. **Camera Política**. The politics and ideology of contemporary Hollywood films. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SALDARRIAGA-VÉLEZ, Jaime. Las escuelas críticas: entre la socialización política y los procesos de subjetivación. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 14, n. 2, p. 1389-1404, 2016.

SANTANDER, Pedro. Por qué y cómo hacer análisis de discurso. **Cinta de Moebio**, n. 41, p. 207-224, 2011.

SHAPIRO, Michael. **Cinematic geopolitics**. Nova York: Routledge, 2009.

SIMMEL, Georg. **On individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

SOMBERG, Renato. Cultura política patrimonialista e assistência social no Brasil: uma abordagem teórica. **Revista Mosaico**, v. 9, n. 15. p. 223-238, 2018.

SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, Ana. **Las relaciones entre estética y política en el cine brasileño contemporáneo**. III CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL (AsAECA), Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 10-12 maio, 2012.

STAFFORD, Barbara. **Body criticism**: imaging the unseen in enlightenment art and science. Londres: MIT Press, 1991.

TASSIN, Étienne. De la subjetivación política. Althusser, Foucault, Arendt, Deleuze. **Revista de Estudios Sociales**, n. 43, p. 36-49, 2012.

TILLY, Charles. **Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

TONKISS, Fran. Analyzing discourse. In: SEALE, C. (ed.) **Researching society and culture**. Londres: Sage, 1998. p. 245-60.

TRENZADO, Manuel. **Cultura de masas y cambio político**: el cine español en la transición. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Editorial Siglo XXI, 1999.

TRENZADO, Manuel. El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. **Revista Española de Investigaciones Sociológicas**, n. 92, p. 45-70, 2000.

VENEGAS, Mar. Devenir sujeto. Una aproximación sociológica. **Revista Convergencia**, v. 24, n. 73, p. 13-36, 2017.

WETHERELL, Margaret. Conclusion: Debates in discourse research. In: WETHERELL, Margaret et al. **Discourse theory and practice**: A reader. Londres: Sage, 2004.

WETHERELL, Margaret; POTTER, Jonathan. El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos. In: GORDO, A.; LINAZA, J. (eds.). **Psicologías, discursos y poder**. Madrid: Visor, 1996.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. **Revista ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 256-270, 2007.

YAZBEK, Maria Carmelita. O desafio da defesa das políticas públicas para o serviço social. **Argumentum**, v. 8, n. 1, p. 6-13, 2016.

ZIMMER, Christian. **Cine y política**. Salamanca, España: Ediciones Sígueme, 1976.