



Imagen: Gabriel Calero

Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual ¹

Social inequalities, the crisis of democracy and the audiovisual

Resumen:

Este artículo revisa los repertorios audiovisuales que han abordado las desigualdades sociales brasileñas en las últimas décadas con el objetivo de discutir la coincidencia entre los procesos de inclusión social y la diversificación de los mecanismos de producción y circulación de imágenes en movimiento que se produce con la transformación digital, un proceso global. En Brasil, la diversificación de medios estimula la articulación y diversificación de voces antes inaudibles e invisibles en el espacio público. Rastreo objetos audiovisuales que han extendido la amplitud de la democracia brasileña introduciendo cuestiones éticas y estéticas sobre cómo filmar la desigualdad y la discriminación de clase, color y género sin contribuir a reforzar la discriminación. Este debate moviliza la crítica, pero se desarrolla en forma fílmica, articula memorias personales, colectivas y/o ancestrales, produce archivos donde no existen o son inaccesibles, e involucra

la imaginación de futuros inclusivos. En un panorama de interlocuciones fílmicas, me centraré en *Branco sai, preto fica* (2014) y en *A cidade é uma só?* (2011), ambas de Adirley Queirós. El rescate de estos aportes audiovisuales es una forma de contribuir a la construcción de alternativas a los discursos de odio que ocupan circuitos privados en las redes sociales, y de esos búnkeres virtuales que amenazan las posibilidades de “convivencia”, como diría Barthes.

Palabras Claves: audiovisual, memoria, democracia, desigualdad, género.

Abstract:

This paper discusses the temporary coincidence in Brazil between the diversification of the mechanisms of producing and circulating moving images and sounds, social inclusion, and the emergence of new film and audiovisual voices. The paper traces a panorama of what I call audiovisual interlocutions,

Esther Hamburger

Universidad de São Paulo

São Paulo, Brasil

ehamb@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3146-3767>

Enviado: 2022-03-16

Aceptado: 2022-04-27

Publicado: 15/07/2022

¹ Traducción al español de Oriana María Olivia Rojas Rodríguez y Yanet Aguilera.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a7



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

which have amplified the scope of Brazilian democracy by discussing ethical and aesthetic questions about how to shoot inequalities and discrimination without contributing to reinforce them. Within this panorama, I discuss in detail *Branco sai, preto fica* (2014) e *A cidade é uma só?* (2011), both by Adirley Queirós, two films which mobilize collective memories of social, and race discrimination, and in different ways move beyond documentary to produce

documentation. These works contribute to build alternatives to hate speeches that circulate in private social media circuits, and from these virtual bunkers threaten the possibilities of “living together”, as Barthes would say.

Keywords: audiovisual, memory, democracy, inequalities, gender.

Summary. 1. Desigualdad en imágenes; 2. *Branco sai, preto fica* y *A cidade é uma só?*; 3. Interlocuciones fílmicas; 4. De la sensibilidad a las imágenes.

Como citar: Hamburger, E. (2022). Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 105-125.

1. Desigualdad en imágenes

En 2019 participé en dos iniciativas transnacionales que buscaban reunir a investigadores del ámbito de las Humanidades, de las Ciencias Sociales, de las Comunicaciones y de las Artes, en torno a temas candentes de la vida contemporánea. La reunión anual del Consorcio de Centros e Institutos de las Humanidades (CHCI) y el *Mellon Global Institute* sobre la crisis de la democracia buscaron insertar la cultura en el debate sobre la crisis política, derivada del ascenso a través del voto de líderes populistas que, una vez en el poder, se dedican a reducir los espacios constitucionales, y en muchos casos legitiman las discriminaciones religiosas étnicas, de género o de clase, en nombre de la desregulación económica. Ambos casos potenciaron mi investigación en curso. y me estimularon doblemente: como antropóloga y estudiosa del cine y el audiovisual, tratando de comprender el lugar de la cultura audiovisual en las definiciones de la vida contemporánea; y como investigadora brasileña, tratando de comprender la inserción de Brasil, en el sur global, en medio a estas situaciones. La pandemia de Covid 19 ha intensificado los flujos de desinformación política y sanitaria, confirmando la relevancia de las imágenes y sonidos en movimiento para la información, la desinformación y la imaginación. Permanecen interrogantes sobre la crisis de la democracia, el aumento exponencial de la violencia estatal y el crimen organizado. ¿Qué pueden hacer el cine y el audiovisual frente a la violencia de Estado y la violencia del crimen organizados? ¿En qué medida las amenazas contemporáneas a la democracia pueden ser entendidas como reacciones, en sentido literal, a las transformaciones inclusivas experimentadas en Brasil desde la década de 1980 y a la efervescencia cultural y política que generaron?

La crisis de la democracia suele abordarse en el ámbito de la política institucional, relacionada con el ascenso de líderes populistas y nacionalistas, con las crecientes desigualdades sociales en diferentes partes del mundo, especialmente en lugares donde las fuerzas democráticas han sufrido derrotas recientes. El panorama de empobrecimiento y aumento de las desigualdades amenaza con el descrédito de la democracia en países que han hecho de ella su fundamento, como Estados Unidos o Inglaterra. La pandemia mundial de la Covid 19, con su prolongada interrupción de la vida cotidiana, acentúa las desigualdades preexistentes entre naciones y dentro de ellas, favoreciendo en el caso brasileño una regresión a niveles de pobreza que parecían superados. La situación de guerra, inmigración forzosa, localizadas en lugares castigados como Afganistán, Líbano, Irak, Siria, nos llegan en imágenes de barbarie y ruinas, que nos recuerdan situaciones de desarraigo forzado, en otros tiempos. Recientemente, la guerra en Ucrania y el aumento de las inversiones en armamento actualizan el recuerdo de la guerra en Europa, que entre muchas otras diásporas forjó la migración de mi familia. En Brasil, la violencia, el racismo y los ataques a las tierras indígenas nos recuerdan que la barbarie está entre nosotros.

Hasta mediados de la década pasada, Brasil era un caso prometedor en un mundo amenazado por la creciente desigualdad social. Pero Brasil se ha transformado en las últimas décadas, como resultado de la continua inversión en áreas como salud, educación (Arretche, 2015, 2018) y como resultado de la

ampliación de derechos, procesos garantizados por la Constitución de 1988 (Vieira, 2018). Los análisis comparativos con otros países dos BRICS sugieren la solidez de las mejoras brasileñas, arraigadas en los municipios, de forma descentralizada (Heller, 2015). Las políticas inclusivas, paulatinamente instaladas tras el control de la inflación, transformaron el país al promover el ascenso social de amplios segmentos de la población, que incluso llegaron a la universidad y a los antes exclusivos cursos de Cine y Audiovisual ¿Cómo participaron las imágenes sonoras en este proceso? ¿En qué medida la diversificación de medios y formas ha favorecido la aparición sin precedentes de nuevas voces? ¿Qué pueden el cine y el audiovisual ante los retos que plantea la crisis de la democracia, la economía depredadora (Latour, 2004) y el agotamiento de los modos de vida basados en la lógica utilitaria (Sahlins, 1976)?.

Partiendo de dos obras de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica* y *A cidade é uma só?*, este artículo revisa títulos y formas audiovisuales que circularon y reverberaron aproximadamente entre 1984 y 2014, en un intento de alinear elementos de un debate fílmico. El mapeo de la diversificación de voces que se produjo en las últimas décadas llama la atención sobre las formas que apuntan a futuros y que movilizan a los realizadores audiovisuales preparados para enfrentar los retos que plantean los ataques a la diversidad, a las estructuras de seguridad social y a la democracia. Espero llamar la atención sobre el potencial de las imágenes para expresar tensiones y esperanzas que no siempre son captadas por las estructuras convencionales de la política institucional.

La circulación de imágenes y sonidos en redes de televisión en abierto que transmiten vía satélite, en redes de televisión por cable, UFH, en Internet, en las plataformas de *streaming*, en las redes telefónicas, en las salas de cine, en la televisión y en los medios digitales, ayuda a mapear el espacio público, circuitos públicos y privados; zonas que se expanden o se encogen. Regiones de pliegues. El mapeo se relaciona con la superficie de las imágenes, sólo para sugerir. El tema de las desigualdades como eje transversal a partir del cual se podrá circunscribir una vertiente del audiovisual y a través de ella el amplio proceso de diversificación de los mecanismo de producción y circulación de las imágenes en movimiento, que se inició en la década de 1980 y paulatinamente profundizado con la introducción de los medios sociales y la difusión de los teléfonos móviles y el acceso a la Internet. Desde principios de la década de 2000, la tecnología digital ha favorecido esta desconcentración en varios países del mundo. Sin embargo, en Brasil y posiblemente en otros lugares, atravesados por altos niveles de desigualdad social y por altos niveles de concentración en el sistema de producción y distribución de contenidos audiovisuales, el significado de esta diversificación tecnológica adquiere dimensiones políticas. Investigaciones recientes sugieren que las redes sociales albergaron diferentes grupos organizados en torno a ideales liberales, impuestos, regulaciones laborales, ambientales y de seguridad social vistas como obstáculos para el libre movimiento de capitales (Rocha, 2005) (Rewald, 2018). Del mismo modo, quizás en el campo opuesto, el cine y el audiovisual penetran en segmentos antes excluidos de la realización de imágenes y sonidos. Rastreo este movimiento de diversificación de voces examinando una secuencia de videoclips, películas y series que debaten cómo filmar las desigualdades y la discriminación de clase, color y género sin contribuir a reforzar la discriminación.

El recorte que aquí se propone involucra un campo que en pleno siglo XXI se ha vuelto bastante extenso, el de obras filmadas en comunidades populares, lugares que portan inscripciones visuales de desigualdad social, y que albergan a pobladores que son a menudo negros y pardos. Comunidades urbanas, Ceilandia, Santa Marta, Ciudad de Dios, celebradas en imágenes. Dentro de este campo que sigue generando expresiones sensibles en torno a cuestiones como estas: ¿quién filma?; ¿qué, cómo y dónde?; me limito, en este texto, a algunos títulos pioneros, con los que relaciono las películas de Adirley Queirós.

Las comunidades se destacan en el paisaje urbano de las metrópolis brasileñas. La arquitectura de autoconstrucción, a base de pequeñas casas originarias de callampas, que se vuelven de albañilería y pueden ganar uno o dos pisos, las callejuelas angostas, contrastan con el patrón de edificios altos, calles pavimentadas con cunetas y veredas, que se está convirtiendo en obligatorio. En las comunidades, el acceso a diversos servicios ha mejorado en las últimas décadas. Sin embargo, el contraste visual con el “alrededor” más o menos cercano también se ha vuelto más radical. La especulación inmobiliaria construye edificios cada vez más altos. Barrios de casas residenciales resisten, pero cada vez se vuelven más escasos. Edificios monumentales, fuera de escala, roban la vista, eliminan porciones de cielo y sol.

Las relaciones entre los índices de rendimiento socioeconómico y la cultura no son presuntivas ni predecibles. João Cezar de Castro Rocha (2005) detecta en el libro de Paulo Lins, en la literatura de Ferréz, en el *rap* de los *Racionales (Racionais)*, lo que él define como la “dialéctica de la marginalidad”, en oposición a lo que Antônio Cândido, en su célebre ensayo denominado la “dialéctica de la pillería” (*malandragem*) (Cândido, 1970). El artículo incursiona en el cine, pero su base está en la literatura contemporánea, donde Rocha no encuentra lo que Cândido consideraba “ausencia de juicio moral”... “una mezcla de cinismo y bonhomía que muestra al lector una relativa equivalencia entre el universo del orden y del desorden; entre lo que convencionalmente podría llamarse el bien y el mal”, pero sí el enfrentamiento en lugar de la conciliación, la violencia explícita en lugar de ocultar el conflicto que caracterizaría lo que llama guerra de los relatos”. ¿Pensar en la posible ruptura de la dialéctica de la pillería ayuda a comprender el malestar causada hace exactamente 20 años por *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)*, una película que, al igual que la novela de la que fue adaptada, y a diferencia del libro de Manuel Antônio de Almeida, estudiado por Cândido, que data del principio del siglo XIX, casi 200 años antes, explicita la discriminación de raza, clase y género? Las imágenes cinematográficas, captadas en película, trabajadas y editadas en digital y exhibidas en 35mm en la gran pantalla, amplifican quizás diversos malestares por la explicitación de estos conflictos.

Filmes y series surgen como versiones alternativas de esta cotidianidad distópica tomada por el conflicto entre la policía y el crimen organizado, “en medio del fuego cruzado los residentes” Entre estas alternativas, la obra de Adirley Queirós destaca por su potencia estética, al tensar las fronteras del documental para producir un documento de violencia racista del Estado.

2. Branco sai, preto fica y A cidade é uma só?

Al principio el ruido de un motor en marcha. Se interrumpe el sonido. Un cartel lo ubica en el pasado y en el espacio de una ciudad “satélite”: antigua Ceilandia, Distrito Federal” (Brasilia). El ruido comienza de nuevo. Ahora es posible vislumbrar la lateral de una pared, un espacio abierto, un pedazo de parque infantil y un edificio de cuatro pisos. La cámara sube en lo que podría ser un movimiento de grúa para mostrar, detrás y por encima de la pared, un tejado y otras edificaciones a la izquierda: fragmentos del paisaje urbano y nocturno de un barrio popular. No se ve a nadie. El corte abrupto marca una transición para un largo y cerrado plano interior que retrata una acción insólita: un hombre negro en silla de ruedas, en contrapicado, desciende por estrecha escalera sobre una plataforma motorizada. El motor produce el único sonido que escuchamos cuando el personaje se mueve hacia la cámara.

El ambiente es estrecho, la altura del techo es baja. Al salir de la plataforma móvil, Markim avanza hacia una rampa que lo llevará a bajar otro tramo, en sentido contrario. La cámara se desplaza un poco hacia la derecha para seguir esta operación, saliendo del mismo lugar, ahora en picado. El descenso hacia un sótano, una especie de taller/estudio, es más rápido. Pero el plan continúa. En el fondo vemos un monitor LED: la pantalla, dividida en cuatro, muestra imágenes de las cámaras de seguridad. El personaje se mueve con agilidad en su silla, se mueve hacia la profundidad de campo, alejándose de la cámara y mostrando el entorno lleno de artilugios y equipos.

La película construye este estrecho, tortuoso y secreto espacio de autoconstrucción, que contrasta con la amplitud de los espacios monumentales construidos en el plan piloto de la capital federal. Un sótano encantado, un búnker secreto, una cabaña de Batman, el cerebro de *Matrix* o la emisora de radio que animaba al personaje de *Easy Rider*: la sensación es la de un lugar de mando. El *rapero* y DJ se coloca en una mesa de sonido y procede a narrar en detalle los hechos de una fiesta que tuvo lugar en marzo de 1986. Antes de empezar, pone un LP en el tocadiscos y los auriculares en las orejas. El ritmo de la música entra junto con la voz en primera persona del singular; el tiempo es el presente, en la antigua Ceilandia, unos 30 años antes de la época de la película: “Es domingo, las 7 de la noche, estoy con mi zapatilla”. La narración continúa a ritmo de *rap*, hablando de los pasos del bailarín en esa noche camino a un baile. La casa de los amigos, la llegada al salón, el aproximarse a las chicas para elegir con quién quedarse, el juego de seducción para conquistarla, los mensajes enviados a ella. La voz del locutor se escucha clara y expresiva, ayudada por el balanceo de la parte superior del cuerpo. Imaginamos el ambiente descrito por la voz de este narrador autobiográfico como si también estuviéramos en ese viaje interrumpido por el sonido repentino de una explosión seguido de pánico.

La verosimilitud de la locución no se ve sacudida por el contraste entre el plano sonoro, ocupado por el relato inmersivo, en el pasado, y el plano visual, que revela los dispositivos del DJ – mesa de sonido, micrófono, grabadoras y archivos sonoros, en el presente. Una larga toma de perfil del artista acompaña su actuación. El personaje habla por micrófono como si estuviera en cada uno de los

lugares mencionados, sin salir de su mesa de sonido. Su locución describe una ruta, su desplazamiento entre un lugar y otro, camino del baile en el *Quarentão* en esa noche de aquel domingo. Efectos *Foley* pregrabados son insertados por él mismo en su mesa de sonido – un instrumento de trabajo – en ese sótano solitario, nos deja entrever la construcción de la narrativa sonora. El poder de la interpretación nos transporta. Estamos con Markim, hace casi 30 años, en la escena del crimen. Su interpretación vocal es rítmica. Su cuerpo se balancea delante del micrófono. La música “lh, el baile va ser una locura aquí en el Quarentão. Los pelados están en la esquina me esperando, hermano”, está ilustrada con fotos de *still*, imágenes de archivo, ropa de hace unas décadas, chicos bailando *break dance*, fragmentos de testimonios en imagen de aquellos tiempos.

En el *rap*, el personaje dialoga con sus interlocutores de la época. Estamos en los dominios de la memoria, viajamos en el tiempo con el protagonista aún en toma de perfil en un largo primer plano. “Voy a empezar un nuevo pasito, mira, así, la cabeza...”, guía a su compañero. La parte visible de su cuerpo se balancea, envía un mensaje a Paulita, que espera cerca de las escaleras.

Pero “algo está pasando”. Sonidos de explosión, imágenes *still* de la multitud en la fiesta antes del ataque: “es la policía [...] spray de gas de pimienta [...]”. En plano medio se sigue el gesto que comanda la mesa de sonido. Silencio. “¡Pararon el sonido!”. El narrador va alternando frases que interpretan el diálogo desigual entre el policía abusivo y el ciudadano impotente. La sentencia pronunciada por el agresor cierra la introducción de la película: –¡Vamos, puta para un lado, marica para el otro! ¡Vamos carajo! [...] ¿Estás sordo, negro! Estoy diciendo que [...] El blanco se va, el negro se queda, ¡carajo!

Branco sai, preto fica (2014), película de Adirley Queirós, ganadora del Festival Internacional de Cine de Brasilia 2014, fue producida y transcurre en la Ceilandia, una ciudad satélite cuyo nombre proviene de la Campaña para la Erradicación de Invasiones, eufemismo del programa de “limpieza urbana”. Programas similares para trasladar poblaciones a lugares distantes y sin infraestructura fueron realizados en varias capitales brasileñas, como Brasilia y Rio de Janeiro, durante los primeros años de la dictadura militar. El caso de la Ceilandia en el Distrito Federal es similar al caso de Ciudad de Dios, en la antigua capital del Brasil.

La historia de la creación de la Ceilandia (CEI), y la historia de la campaña publicitaria que rodeó el traslado de las familias de los obreros que trabajaron en la construcción de la nueva capital para fuera de los límites del plan piloto es el tema de la película anterior del mismo director, *A cidade é uma só?* (2011), sobre la campaña publicitaria que envolvió la operación de saneamiento de la ciudad modernista a principios de los años 1970 y sobre el despliegue de esta especie de *apartheid* social en el presente, cuando se celebraron los 50 años de la inauguración de la capital. Al exponer el estrecho paisaje de la Ceilandia, ambas películas resaltan irónicamente el contraste con el paisaje monumental del Plan Piloto.

En ambos casos, las películas sugieren la falta de ciudadanía plena en la ciudad satélite. La expulsión del Plan Piloto de los residentes que fueron pioneros en la ocupación de la capital modernista, ahora

considerados como invasores. En la ficción futurista de este director, se necesita un pasaporte para entrar en Brasilia. En ambas películas, Adirley Queirós consolida un estilo contundente y original que amplía los límites del documental, utilizando recursos de puesta en escena para hacer de la propia película un documento de la historia que vive en la memoria de las personas que habitan un lugar carente de archivos. Personajes que protagonizaron los hechos comentados conducen el relato en una mezcla de testimonio personal y actuación que subvierte las convenciones del género documental. En *Branco sai, preto fica* y *Era uma vez Brasilia*, su próxima película, el documental coquetea con la ciencia ficción.

Este lugar entre géneros construye un cine original que dialoga con la reflexión internacional sobre el cine y la producción de evidencias que ayuden a tratar el trauma causado por las diversas formas de violencia del Estado.

Branco sai, preto fica cuenta el caso de dos amigos negros, un músico y un futbolista, que perdieron el control del movimiento de sus piernas, víctimas de la violencia policial en el fatídico baile del Club Quarentão, en la Ceilandia, en marzo de 1986. La historia de los dos es investigada por un tercer personaje, este de la ciencia ficción, un "agente" encargado de viajar al pasado para reunir evidencias que serán utilizadas en un juicio contra el Estado, en una demanda de reparación.

Branco sai, preto fica como ciencia ficción es precario. Un contenedor plateado que traquetea como una nave espacial recibe mensajes audiovisuales desde su base en el futuro. El agente de investigación del futuro se materializa en recortes de periódicos colgados en la pared de la nave espacial. Pero el énfasis de la película está en la construcción del espacio. La película nos permite ver la Ceilandia contemporánea, una autoconstrucción llena de imaginación, separada del monumental Plan Piloto.

A cidade é uma só?, película anterior del director realizada con fondos de un edicto público que celebraba los 50 años de la inauguración de Brasilia, la capital federal, una ciudad modernista, expresión radical del proyecto de Brasil como país del futuro. La película articula imágenes de archivo, así como la voz de Niemeyer, hablando del proyecto que se estaba convirtiendo en realidad, extractos de reportajes de época, entre otros. La película se construye en torno a tres personajes, Nancy, la chica seleccionada para participar en la propaganda oficial de la campaña de "erradicación de las invasiones" que higienizó el Plan Piloto trasladando a los pobres a ciudades satélites; Dildu, el candidato a concejal por el Partido de la Correría Nacional, barredor en el Plan Piloto y su cuñado, agente inmobiliario que lo ayuda en la campaña. La puesta en escena y el documental se articulan de tal manera que se produce una documentación sobre un lugar desconocido para el público que no vive allí. A falta de imágenes de archivo, la película no duda en producirlas, constituyéndose así él mismo en archivo.

En 1969-71, se cooptó a niños de las villas-miseria de Brasilia para que cantaran en la televisión un *jingle* que pedía ayuda a los que tienen un buen lugar para vivir, "Échanos una mano, ayúdanos a construir nuestra casa; para que podamos decir juntos: la ciudad es sólo una". Sobre las voces de los niños, imágenes de las calles vacías de la Ceilandia, que irónicamente contrastan con el Plan Piloto,



Imagen: Gabriel Calero

cuya planta en forma de avión arde en llamas en la primera y última secuencia de la película. Después de esta iniciación oficial, Nancy se torna cantante. Y dirige el coro de niños con trajes de época que produce la película para escenificar el *jingle*, en una recreación de la pieza publicitaria perdida. La grabación en blanco y negro y la baja resolución producen el archivo inexistente.

La imaginación cinematográfica en el caso del cine de Adirley Queirós trabaja para poner el dedo en la llaga, para abordar episodios traumáticos de la historia de una comunidad que vive al margen del centro del poder político del país y al margen de la imagen, citando el título de un documental de Evaldo Mocarzel sobre las personas sin hogar en la ciudad de São Paulo y su relación con las imágenes.

La imaginación cinematográfica también funciona como un espacio donde las víctimas de la acción criminal del Estado rehacen su vida: cuentan su historia, nos guían a través de los espacios de su comunidad, cuidadosamente enmarcados para mostrar amplios horizontes y la ocupación creativa de estos espacios. La película es un documento de denuncia de un acontecimiento de violencia del Estado, una aberración viva en la memoria de los miembros de la comunidad que registran su testimonio, que gana la memoria colectiva más amplia. La película registra una búsqueda infructuosa de archivos en busca de imágenes de periódicos y televisión de la operación de traslado de población. Ante la ausencia de materiales de archivo, las víctimas de la época conquistan el espacio fílmico y es desde su posición de control de la producción de imágenes, que producen documentos, evidencias, como para suplir la falta de archivos. La mutilación de sus cuerpos no les impide vivir, crear música, tener un negocio de prótesis, que nos recuerda a los veteranos de la guerra del Vietnam. Sobre todo, la agresión no les impide elegir los términos de puesta en escena de su propia vida. Compartir el trauma como forma de superarlo. Contar la historia desde la posición de aquellos que han conquistado el poder de contar historia.

Las películas de Adirley Queirós visitan las convenciones de género, el documental y la ficción, para proponer un nicho propio: el de las películas que producen archivos, de documentos y de testimonios. Las películas de archivo, en la estela de la elaboración de Foucault sobre lo que nos dice la organización de los archivos y el conocimiento sobre la organización de los poderes que documentan, tienen su propia fuerza. Los archivos de imagen y las imágenes de archivo se manipulan de tal manera que sugieren nuevas interpretaciones posibles de lo que los archivos pretenden documentar. Los documentales en esta línea también pueden documentar relaciones entre los sujetos y los materiales de archivo, generando material adicional sobre las condiciones en que se produjeron ciertos materiales y su transformación en el presente. A veces estos sujetos son testigos de una historia que los archivos por sí solos no cuentan. El cineasta puede verse involucrado personalmente, en primera persona, en las situaciones que los archivos representan parcialmente. Al problematizar los archivos, el cine ha ido más allá de las representaciones que producen ciertos sistemas de clasificación y organización del conocimiento.

Branco sai, preto fica y *A cidade é uma só?* exponen la ausencia de archivos y van más allá de esta denuncia de SUPLIRLA. Las películas se constituyen en archivos de casos aberrantes, que permanecen vivos en la memoria de las personas que los vivieron.

Ceilândia es el territorio común de ambas películas, un espacio que permite articular la memoria de personas que vivieron situaciones traumáticas, actualizaciones de la discriminación del Estado, movilizadas en forma de testimonio. Pero no cualquier testimonio. La estrategia de la puesta en escena realza el testimonio. En ambas películas, Markim actúa como DJ, como músico, como autor de jingles, como conductor de su propio automóvil y como dueño de su estudio. Su figura es inspiradora de autonomía, de superación, de potencial a servicio de la memoria local y de la transformación contemporánea que exige reparación.

En 2011, poco después de la elección de Dilma Rousseff, *A cidade é uma só?* sugería la permanencia de la desigualdad política inscrita en el contraste del paisaje urbano Ceilandia/Plan Piloto. La secuencia final de la película, en la que Dildu, el candidato del *Partido Correria Nacional*, ve su campaña independiente y voluntariosa, suplantada por la caravana del candidato oficialista, vista hoy, puede considerarse premonitoria. La estructura de la política profesional invade el reducto del candidato ficticio como para resaltar el desajuste entre el partido gobernante y su base popular.

En 2014, año en que el cineasta realiza su primer largometraje, mientras la Comisión de la Verdad investiga los sótanos de la dictadura militar, *Branco sai, preto fica* sugiere la investigación en archivos sintomáticamente más subterráneos: los de la violencia del Estado ya en tiempos de la Nueva República. La violencia del Estado no es contra enemigos políticos, es contra la población negra, discriminada explícitamente por su color. El primer largometraje de Adirley Queirós adensa una efervescencia que se produce desde hace al menos 20 años en los barrios populares, en la periferia, en las comunidades brasileñas. Al apropiarse de los mecanismos de construcción de la expresión audiovisual, diversos colectivos y cineastas construyen sus propias narrativas, ofreciendo nuevos puntos de vista y modificando las relaciones de alteridad inscritas en el audiovisual brasileño.

Al introducir paisajes de Ceilandia en el repertorio audiovisual, Adirley Queirós contribuye a diversificar nuestro acceso a lugares y personas poco presentes en las pantallas de cine o televisión. Muchas veces, cuando aparecen, esos lugares son reducidos a ciudadelas de miseria. Su obra se enfrenta al reto de mostrar una geografía humana diferente a lo que uno podría imaginar.

Un barrio en expansión, lleno de casas de autoconstrucción. La estación de autobuses de dimensiones respetables. Computadoras, grabadoras, radio, DJ, música, fútbol. Un lugar habitado por gente que canta, que compone, que toca instrumentos, que trabaja como corredor de propiedades, que sueña con ser político. Rodaje con énfasis en espacios abiertos, calles, casas, callejones iluminados por la luz del sol, puntuados por el paso del tren.

Los escenarios elegidos y la forma de filmar estos lugares valoran horizontes relativamente abiertos en un intento de abordar situaciones traumáticas recurriendo a formas que contribuyen a desmontar estigmas.

La colisión de elementos documentales con la puesta en escena amplía el universo del documental, introduce el humor y refuerza el tono irónico de la película. Dildu, el personaje ficticio que se enfrenta al dedicado trabajador de la limpieza, que quiere ser concejal, pero que no encuentra espacio en las estructuras políticas institucionales. Su aislamiento se hace patente por el contraste con la caravana profesional, compuesta por enormes camiones utilizados en la campaña oficial de 2010.

La ciencia ficción apela a los ciudadanos del futuro, donde las atrocidades del presente y del pasado reciente pueden ser redimidas en clave de compensación. La ciencia ficción justifica la producción de testimonios y la imaginación de una revancha en el plano de la imaginación, una película bomba. La clave de estos testimonios no es el tímido testimonio frente a la cámara escrutadora, en busca de las cicatrices y lágrimas de aquellos que tuvieron las piernas amputadas o que perdieron el movimiento de las piernas. La actuación del DJ en su sótano encantado; el balanceo que sobrevive a la parálisis del cuerpo parapléjico habla más fuerte. Más allá del documental y al favor del documento.

3. Interlocuciones fílmicas

Hay en el aire mundial una especie de *backslash* que amenaza los logros humanistas y de bienestar social de la posguerra. Un cosmopolitismo humanitario, diversificado, abierto a las diferencias culturales, religiosas y étnicas, con el que el cine y el audiovisual se identifican en gran medida, choca con distintas formas de fundamentalismo en todo el mundo. En muchos casos, el cine y la televisión se encuentran entre los objetivos de estos movimientos totalitarios. La guerra también es de imágenes.

En Brasil hace 20 años, en 2002, al contrario de lo que sucedía en otras partes del mundo, la economía prometía abundancia y la política señalaba la posibilidad de profundizar y consolidar la democracia. El cine rompe con la primacía de la que aún goza la televisión abierta, llevando al primer plano del debate público la vida de una comunidad carioca (Río de Janeiro) desgarrada por la acción violenta del Estado y el crimen organizado. Rodada en exteriores, sin actores famosos, mayoritariamente negros, *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)* provocó acalorados debates en la propia comunidad, en la prensa y en el mundo académico. La película conmocionó, ofendió, fue acusada de reforzar los prejuicios y la discriminación, además de hacer raros éxitos de taquilla y ser celebrada en el extranjero (Bentes, 2002, 2004; Bernardet, 2002; Bill, 2003; Nagib, 2003; entre otros).

Mi intención al retomar este tema después de dos décadas es sugerir que la secuencia de películas, documentales, videoclips que irrumpe a finales de la década de 1990, cuando la inflación estaba por fin controlada, es sugerir que hay en el campo del cine y del audiovisual un proceso de apropiación del lenguaje y de la tecnología que se desarrolla más o menos en paralelo con la expansión de los derechos democráticos y la reducción de la pobreza. Como si finalmente pudieran expresarse, las voces emergentes hacen aflorar el resentimiento y la denuncia de una ciudadanía incompleta que mata y estigmatiza en las comunidades y barrios populares, sometidos a la violencia del Estado y a la violencia del crimen organizado.

El *videoclip* de Michael Jackson dirigido por Spike Lee, *They don't care about us* (1996) precede a esta ola de libros y películas (Vieira, 2004). Rodado en la comunidad de Santa Marta, desde donde se pueden ver los paisajes típicos de las postales de Río de Janeiro, como el Pan de Azúcar, el *clip* cuenta con la participación de los residentes de la comunidad. En el barrio del Pelourinho (Bahía), los miembros de Olodum en sus distintas formaciones, niños y adultos, bailan y cantan con el ídolo. La llegada de uno de los artistas *pop* más populares para actuar con los residentes de la villa-miseria y los percusionistas y sambistas de Olodum al son de un éxito internacional, que precisamente canta sobre el abandono y la discriminación, confiere a la música un carácter de testimonio para el mundo, y los espacios y cuerpos filmados adquieren sentido de evidencia. Al incorporar personas, balanceos, tambores y paisajes, Michael Jackson promueve ese “nosotros” que la música canta a un colectivo de periféricos que lo incluye a él, a pesar de su blanqueamiento y su estatus de celebridad. Al mismo tiempo, su protagonismo, asociado a Spike Lee en la iniciativa de venir a grabar a Brasil, lo distingue de estos habitantes locales, ubicados en el Sur Global.

Aunque generalmente no se recuerda, la cineasta Kátia Lund participó en el equipo de producción de esta experiencia, y a partir de ella dirigió *videoclips* de *rap*, en aquel entonces en ebullición, y que hacía parte del programa *Yo* de MTV (Caldeira, 2007; Khel, 2000). La franquicia UHF del canal de música estadounidense, popular entre los jóvenes, fue un espacio privilegiado para estos y otros *clips* que cantaban y mostraban paisajes periféricos en una época en que la falta de espacio en los medios de comunicación era uno de los temas tratados por el *rap* y la literatura marginal, la invisibilidad como evidencia de discriminación (Bentes, 2006; Pedroso, 2006). La presencia de la cineasta establece un puente entre el *clip* de Jackson y las películas que le seguirían en la vertiente que recibió el apodo de películas de villa miseria. Un repaso exhaustivo no cabría en este artículo, que se limita a buscar en *Noticias de una guerra particular* (*Notícias de uma guerra particular* - 1999), codirigida con João Moreira Salles, en *Ciudad de Dios* (2000) con Fernando Meirelles, elementos para comprender la efervescencia que continúa después con la experimentación de alternativas a las opciones visuales y también a los puntos de vista presentados en estas películas.

En 1997, Paulo Lins publicó el libro *Ciudad de Dios*, para la editorial Compañía de las Letras (Companhia das Letras), por recomendación del crítico Roberto Schwarz. La ficción tiene tintes de testimonio, ya que el autor fue residente del complejo habitacional que da origen y nombre al libro. Lins participó de un estudio antropológico dirigido por la profesora Alba Zaluar sobre la violencia en la zona, mientras estudiaba literatura en la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro). El libro cuenta la historia del complejo habitacional que dio origen al lugar a fines de la década de 1960, durante el gobierno de Carlos Lacerda, ya bajo la dictadura militar que fomentaba acciones “higienizadoras” similares en otros lugares. La narración no es lineal. En una estructura en espiral, aparecen y desaparecen personas y núcleos, aniquilados por una “banalidad del mal” aparentemente sin centro, sin campaña, sin registro organizado. Los arcos dramáticos de los personajes son limitados. Sus tiempos son cortos, como la vida.

La ruptura de la invisibilidad mediática de la que se quejaban los artistas periféricos en sus textos literarios y en sus canciones luego daría paso al debate sobre las identidades de los cineastas, pero también sobre las visualidades propuestas en diversas obras, documental y/o ficción que se encargaron de llevar los paisajes periféricos para las pantallas.

Paulo Lins es uno de los entrevistados en *Noticia de una guerra particular*, filmado en 1998. Como dice textualmente el narrador en voz over, su presencia se limita a los primeros minutos de la introducción del documental, la película encontró a la policía en un lado del cerro de la villa-miseria, de otro los traficantes y “en medio del fuego cruzado, el residente”.

El testimonio de Paulo Lins en *Noticias* resume el argumento de *Ciudad de Dios* (2002), libro y película. Este argumento se basa en el recuerdo de la experiencia del autor como miembro (Kornis, 2006) y también como estudioso de la comunidad donde vivió. La entrevista concedida al documental tiene el tono de un testimonio que registra una historia no oficial, pero que es impactante en el día a día de los habitantes de las comunidades cariocas: en la década de 1980, el narcotráfico se impuso y, a partir de entonces, la violencia abandonó el código de la pillería para volverse endémica, profesional, con refinamientos de crueldad. *Noticias* adopta un dispositivo que retira el narrador al final de la introducción y alterna imágenes y testimonios que buscan complejizar cada una de las posiciones en el conflicto definido en la apertura. Una cartelera presenta los diversos capítulos de la película. A cada cartelera que pasa se le junta el sonido de un proyector de diapositivas cuando se va de una imagen a otra, anunciando cada capítulo como un retrato de la persona entrevistada y/o de la institución a la que se dirige. Hay material de archivo, especialmente sobre la fundación del *Comando Rojo* (*Comando vermelho*), en Isla Grande en la época en que los narcotraficantes convivían con los presos políticos.

En un montaje rápido y entrecortado, *Ciudad de Dios* cuenta la historia cronológica de *Ciudad de Dios*, su primera etapa, con iluminación clara y colores en tonos amarillentos, todavía bajo la égida de la pillería, y su situación en la década de 1980, en tonos oscuros y azules que acaban sugiriendo el tiempo del estreno de la película. La historia lineal se cuenta en una secuencia de *flashbacks* y *flashforwards*, a veces *flashback* dentro de *flashback*, como un rompecabezas. La referencia de *Ciudad de Dios* a *Noticias de una guerra particular* se resume a la famosa secuencia de apertura: la persecución de la gallina fugitiva (Hamburger, 2018). La pandilla de Zé Pequeño se divierte en el correteo por recuperar al ave, que se escapó justo cuando estaba a punto de ir a la olla. La cámara en movimiento describe la geografía de una comunidad de carioca marcada por callejones empinados y angostos, siguiendo el vuelo del pájaro en su altura, cerca del suelo, para finalmente colocar al frágil narrador (Xavier, 2006) literalmente “en medio del fuego cruzado”, la policía por un lado, los bandidos por el otro. El tono oscuro y azulado de la mayor parte de la película, que está ambientada en la década de 1980 pero que parece contemporánea, en la ciudad ocupada por el tráfico; la sucesión de enfrentamientos y muertes en la comunidad como si fuera autosuficiente, aislada del resto de la ciudad; los efectos del aceite que resaltan la piel negra como una superficie lisa y brillante, son algunas de las críticas que convirtieron la película en un tabú. La fuerza abrumadora de la narración confinada a una comunidad,

aunque mayoritariamente no fue rodada allí (Machado, 2016) con rápidos y escasos respiros marcaron el imaginario de los críticos, los residentes de la comunidad, los estudiantes de cine y el público en general.

Ciudad de Dios reprodujo los prejuicios, redujo la comunidad al dominio del crimen organizado y sus conflictos, entre sí y con la policía. Pero también demostró que las comunidades son escenarios legítimos para narraciones cinematográficas. Además, el reportaje sugiere que las historias que sacudieron las vidas de los pobladores obligados a abandonar sus hogares y trasladarse a loteamientos lejanos y sin infraestructura de agua, luz, alcantarillado, transporte, abastecimiento, salud, educación, se conjugan con las pantallas de cine. *A cidade é uma só?* cuestiona el lema de la Campaña de Erradicación de las Invasiones (CEI), y cuenta la historia del señuelo a partir de los recuerdos de una pobladora que participó del coral que cantó el jingle que buscaba convencer a todos que la Ceilandia era también Brasilia. 40 años después ella participa de las conmemoraciones del cincuentenario de la capital modernista con sus memorias musicales. Adulta, se volvió cantante. Profesional, a falta del archivo de la experiencia histórica, ella reconstituye el coro, el uniforme, los ensayos, para grabar una secuencia de la película que quedará como registro de la experiencia. El personaje del candidato ficticio, a la vez, produce y graba un jingle con los amigos profesionales del área. Documental que fabrica documentos, enfrenta el trauma que registra la puesta en escena de la memoria. Y busca la superación no en la omisión del conflicto de clase, sino en la actualización de la situación de la comunidad, potencial y limitación.

Branco sai, preto fica, el director radicaliza el dispositivo utilizado en *A cidade é uma só?*, de proyectar dispositivos documentales en la puesta en escena de la memoria de hechos traumáticos provocados por la violencia racista del Estado brasileño. Quizás en oposición a los planos demasiado cerrados de *Ciudad de Dios*, el *decoupage* de *Branco sai, preto fica* valora el espacio urbano de Ceilandia. La construcción del espacio escénico del primer largometraje de Adirley Queirós se aleja del documental de observación, que privilegia la relación entre cámara y personaje. Por el contrario, intenta construir planos que exhiban amplitud espacial y espacios sorprendentes. La casa de Markim da para un campo. Los edificios vecinos comparten una volumetría similar: casas de dos pisos con un máximo de tres pisos. La casa, taller y tienda de ..., en la buena lógica de la autoconstrucción, tiene una pared menos, lo que permite una vista amplia de la comunidad, con una inmensidad de casitas. Los lugares insólitos y misteriosos no son tipificados. Al contrario, sugieren la sorprendente imaginación de estas dos víctimas de la época, que quieren reparación y reconocimiento.

Adirley Queirós, Afonso Uchoa, Gabriel Martins y Maurílio Martins, Gave Passô, de las comunidades urbanas periféricas. Yasmim Thayná, Juliana Antunes, Viviane Ferreira, Juliana Vicente y muchos otros cineastas de las villas-miseria se adueñan del dispositivo cinematográfico, con propuestas que destacan la imaginación capaz de construir mundos diferentes. Varios de ellos estudiaron cine y audiovisual, en universidades públicas, en el caso de Adirley Queirós, egresado de la UnB, o en universidades privadas, en el caso de los cineastas de Minas Gerais. En la onda de unas décadas de

estabilización económica, derechos ampliados y políticas públicas inclusivas y estables, se posicionan para participar de la producción de arte y cultura. Algunas de sus interlocuciones prometen horizontes éticos y estéticos que tal vez apunten a la superación de la dualidad marginalidad/pillería, conceptos ambos que subrayan la situación de exclusión de quienes hablan. Películas de bajo presupuesto, financiadas por convocatorias públicas, repercusión internacional y escasa audiencia local.

4. De la sensibilidad a las imágenes

¿Las imágenes matan? (Brink & Oppenheimer, 2012). El debate en torno a las maneras en que el cine da forma a la percepción de la violencia de masas, pero también su propia performance, implica cuestiones éticas y estéticas delicadas. Gran parte de este debate giró alrededor de las formas visuales de registrar o recordar el holocausto. En el campo de las series de televisión, o del documental, la espectacularización de la tragedia ronda el silencio que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo recordar sin reforzar la tragedia, sin atacarla de nuevo? ¿Utilizando la fuerza de la prueba documental? Dirigir la visualidad hacia la memoria, el testimonio oral de los sobrevivientes, el habla como lenguaje alternativo a las imágenes. ¿Es posible depurar el cine desde su atractivo visual sensible? ¿Contiene su potencial de sensibilización? O buscar, en el acto de situar las imágenes, las condiciones de su existencia, como las cartas en las botellas que nos traen imágenes del pasado porque no queremos que se repita. El debate se amplía en torno a otros genocidios. El *Khmer Rouge* y las estrategias del cineasta Rithy Phan para recordar sin reforzar la agresión a la víctima.

El diálogo entre Claude Lanzmann – autor de la *Shoah* (1985), el documental basado en entrevistas con sobrevivientes de los campos de concentración y personas que de una u otra forma trabajaron en la gigantesca operación de persecución, confinamiento y muerte de los prisioneros – y George Didi-Huberman en torno a la utilización o no de imágenes de archivo. En la reconstitución detallada de la operación que permitió la captación de las únicas imágenes de una cámara de gas en funcionamiento, no escapa del debate sobre como tratar la tragedia sin reforzar la agresión de las víctimas, el uso o no de material de archivo, incluyendo las pocas imágenes fotográficas que como carta en una botella perdida en el océano demuestran la existencia de las cámaras de gas. El silencio y la invisibilidad de ellas fue quebrada con el alboroto provocado por la serie de televisión estadounidense con el mismo nombre. Apropiación (Appadurai, 1999) y multiplicación de voces y formas en imágenes y sonidos, que están en disputa. Interactuamos con y por imágenes (Beiguelman, 2021), en las políticas de la memoria (Huyssen, 2000). ¿Por la pluralidad de interpretaciones del mismo pedazo de una obra se podría pensar, en un límite de variación posible, algo circunscrito tal vez por las propias imágenes sonoras para construir una especie de interface compartida por las personas detentoras de interpretaciones diferentes?

Aún si pensamos que las imágenes sonoras nos circundan, intermedian relaciones a veces por medio de otras imágenes, tendríamos que pensar que estamos sumergidos en imágenes, convivimos con ellas – imágenes dentro de imágenes, lo que no quiere decir que los referentes sean irrelevantes,

y que las imágenes hayan perdido su condición de evidencia. En la pandemia nos volvimos imágenes y al contrario de mirar al mundo, siguiendo el modelo de la perspectiva renacentista, nos miramos a nosotros mismos. Al discutir las relaciones entre las comunidades y sus imágenes y sonidos, las relaciones de las imágenes con imágenes, al revisitar una discusión que fue cambiando a medida que nuevas películas y cineastas que inventaron nuevas formas de activar memorias personales y colectivas, este artículo pretende contribuir para pensar el potencial propositivo de las imágenes, pensar con imágenes.

En 2004, en plena guerra contra el terrorismo que movilizó a Europa y Estados Unidos tras los atentados de septiembre de 2001, Bruno Latour (Latour 2004) publica un artículo-manifiesto en el que detecta la falta de energía de la crítica ante la fuerza de la guerra que se había apoderado de tantos dominios de la vida. La proposición propone un compromiso horizontal en la invención de futuros.

Este artículo aborda la preocupación de construir desde las ruinas, para enfatizar lo que se ha construido en las últimas décadas y cómo el audiovisual contribuye a la diversificación de voces y también a detectar un proceso perverso que fue desgastando silenciosamente las estructuras que se estaban construyendo y que transformaron la sociedad brasileña. El artículo reconstruye el proceso de diversificación del espacio audiovisual a partir de la concentración vigente en los años de 1980, en la década siguiente la televisión en abierto empieza a enfrentar un entorno más competitivo, con las emisoras y con los canales de cable recién instalados. El teléfono móvil y la Internet empezaban a establecerse, pero aún estaban restringidos. El cine, en plena retomada, sufrió con el cierre de salas que ya eran pocas y se concentraban en los barrios ricos de las grandes ciudades. Sensibilidad ciudadana ante la invisibilidad que afecta. Visibilidad que también afecta. A fines de 1990, ya se notaba una efervescencia cultural y económica en las comunidades y barrios de la periferia, que se profundizaría en la década de 2000.

La pandemia mundial de COVID-19 ha exacerbado las desigualdades internas en varios países, así como las desigualdades geopolíticas entre regiones dotadas de recursos para combatir el virus y regiones pobres, privadas de reactivos, respiradores, camas UCI y sobre todo condiciones de confinamiento.

La pandemia intensificó el debate existente en torno a la crisis de la democracia, justificó el cierre político y el control de movimientos individuales en otros, acentuó la arbitrariedad y voluntad de las fuerzas ultra-liberales de aplicar la necro-política (Mbembe, 2018) de forma explícita y de la desconstrucción de las estructuras públicas de seguridad y compensación social. La insistencia en la aplicación de principios ideológicos basados en un *laissez faire* radical, la articulación de fuerzas transnacionales en torno a ideales prehobbesianos, utopía de una sociedad casi sin Estado, a favor de la eliminación de barreras a la libre circulación de capitales, exige sin embargo totalitarismo.

La actual crisis mundial de salud y fronteras acentúa la urgencia de proponer nuevas formas de vida, en oposición a políticas que estimulan la explotación depredadora del medio ambiente, basadas en

nociones utilitaristas e instrumentales, que reducen las cosas a mercancías, fuerza de trabajo humana incluida. Las artes audiovisuales participan en estos enfrentamientos. El debate sobre cómo enfrentar situaciones de discriminación y al mismo tiempo contribuir a dismantelar los prejuicios relacionan el cine y el audiovisual brasileño con los de otras partes del mundo. Filmes y series discuten las cuestiones polémicas. El cine y el audiovisual pueden promover encuentros. Archivos públicos de imágenes pueden ayudar a reconstituir esos debates. La memoria colectiva trabajada en diversas obras audiovisuales saca a la luz los sufrimientos acumulados por décadas y siglos de discriminación. Enriquecidos con estos repertorios, los espacios virtuales y archivos se convierten en arenas de disputa por el control de, qué se expresa audiovisualmente, cómo, en qué circuitos. ¿Cómo la articulación entre diferentes archivos – pequeños y específicos, grandes y genéricos – puede señalar formas de gestión de colecciones públicas y privadas que favorezcan la circulación de repertorios a favor de la imaginación de futuros? Las formas y colores cortos y largos pueden ayudar a forjar diálogos sugerentes que hagan avanzar el conocimiento hacia la superación de las desigualdades, con libertad y poesía.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. (1999). *Modernity at large*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arretche, M. (Ed.). (2015). *Trajetórias das desigualdades. Como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos*. São Paulo: Editora Unesp e Centro de Estudos da Metrópole.
- Arretche, M. (Ed.). (2018). *Paths of Inequality in Brazil. A half century of changes*. São Paulo: Springer/Fapesp.
- Beiguelman, G. (2021). *Políticas da imagem. Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu.
- Bentes, I. (2002). Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de S.Paulo*.
- Bentes, I. (2004). Do sertão à favela. In.
- Bentes, I. (2006). Videoclipe, Cinema e Política.
- Bernardet, J. C. (2002). A prática da dramaturgia como laboratório social. *O Estado de S. Paulo*.
- Bill, M. (2003). A bomba vai explodir? *Revista Época*.
- Brink, J. T., & Oppenheimer, J. (Eds.). (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Columbia University Press.
- Caldeira, T. (2007). "I came to sabotage your reasoning!" violence and resignifications of justice in Brazil. In J. a. J. C. Comaroff (Ed.), *Law and Disorder in the Post-Colony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cândido, A. (1970). Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, 67-89. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>
- Hamburger, E. (2018). Guerra das Imagens. *Rapsódia*, 12, 25-44.
- Heller, P. (2015). Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa. In M. a. D. Y. Centeno, Atul Kohli (Ed.), *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória-arquitetura, momentos, mídia*. Aeroplano.
- Kehl, M. R. (2000). A fratria orfã: O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In M. R. Kehl (Ed.), *Função fraterna*. Relume Dumará.
- Kornis, M. (2006). Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais. *Revista Estudos Históricos*, 37 (1), 119-141.
- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *critical inquiry*, 30 (2), 225-248. <https://doi.org/10.1086/421123>
- Machado, L. A. (2016). *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15052017-154030/pt-br.php>
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*, n-1 edições.
- Nagib, L. (2003). A língua da bala: realismo e violência em Cidade de Deus. *Novos Estudos*, 67, 181-191.
- Pedroso, M. e. R. M. (2006). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva.
- Rewald, R. a. A. S., Thalles. (2018). *Intervenção: amor não quer dizer grande coisa*
- Rocha, J. C. (2005). A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a "Dialética da Marginalidade". *Letras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM*, 32, 153-184. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5902/2176148511909>
- Sahlins, M. (1976). *Culture and Practical Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vieira, J. L. (2004). Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional. In. São Paulo.

Vieira, O. V. (2018). Do compromisso maximizador à resiliência constitucional. *Novos Estudos, Cebrap*, 37, 375-392.

Xavier, I. (2006). Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. *Novos Estudos*, 75, 139-155.

Reseña curricular:

Esther Hamburger é Professora Titular de Teoria, História e Crítica do Cinema e do Audiovisual no Departamento de Cinema, Rádio, e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É bolsista de Produtividade do CNPq, projeto no interior do qual esse artigo foi escrito. Atualmente é editora da *Significação*, Revista de Cultura Audiovisual. Atua na confluência da crítica e dos estudos de cinema e audiovisual e antropologia na investigação da materialidade e a força específica das imagens e sons nas múltiplas relações sociais que se constituem e se transformam através dessas mediações transmidiáticas. Publicações incluem *ReVista*, *Global Television*, *The Brazil Reader History, Culture, Politics; A companion to Latin American cinema; The Routledge's companion to media and gender; Television Audiences Across the World; El cinema de lo real; Miradas cruzadas: sociedad, política y cultura*. É autora do livro *O Brasil antenado, a sociedade da novela*. Foi Tinker Visiting Scholar no IIAS e Escola de Artes da Universidade de Columbia e Visiting Scholar no DRCLAS, Harvard. Com doutorado em antropologia pela Universidade de Chicago, foi bolsista da Mellon Foundation em pós-doutoramento na Universidade do Texas, Austin. Foi Chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Diretora do Cinusp Paulo Emílio e pesquisadora do Cebrap. É presidente da Associação “Kinoforum”.



Imagen: Gabriel Calero