

**A Baixada tem, a Baixada Filma: a periferia, da representação à autoapresentação**

**Liliane Leroux**

## A Baixada tem, a Baixada Filma

---

“Cinema de Camelô”. “Cinema de Ouvido, instinto audiovisual”. “Edição *freestyle*”. “Cinema na possibilidade da cultura popular: um Sabotage com câmera nas mãos. Um Pixinguinha a bordo de uma ilha de edição”.

Baixada Fluminense. Periferia do Rio de Janeiro. Vinte e nove de outubro de 2008. A sessão Catapulta do cineclube Mate com Angu abre com o texto do qual retirei as expressões acima e que tem como título “O digital é um forte”. Na eloquência do vendedor de rua e no virtuosismo do músico autodidata – do samba ao *rap* –, é na inteligência, na palavra e no ritmo que, desde a virada do milênio, novas imagens chegam para “desgentrificar” e revitalizar o cinema. O sertanejo segue um forte, agora como cineasta, pegando carona no digital. Como bem definiu o cineasta ganês radicado no Reino Unido, John Akomfrah, “o digital é a presença desconhecida do outro à mesa das possibilidades pós-colônias”, o que chamou de “digitopia”: um anseio utópico por um “cinema por vir a ser”<sup>1</sup>.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, ganham espaço em várias cidades brasileiras as escolas populares de audiovisual, que oferecem formação em cinema para jovens das classes populares, moradores de favelas, subúrbios e periferias.

No Rio de Janeiro, experiências como Nós do Cinema<sup>2</sup>, CUFA<sup>3</sup> e Nós do Morro, entre outras, pareciam pretender retomar, retificando-os, os rumos do cinema político, mudando a relação até então firmada entre o cinema e a pobreza, pois ao invés de buscar apenas retratar e expor a exclusão, contribuíram para que aqueles que, até ali, permaneciam excluídos de formas mais sofisticadas de expressão cultural pudessem ter, eles também, direito ao posto narrativo. Por outro lado, porém, é preciso destacar que essa propagação do cinema se deu através de ONGs nos moldes de “projeto social” e, por precisar atender a editais de financiamento para garantir suas atividades, acabou por responder a um outro tipo de exigência: a demanda por certo “civismo de resultados”. Esse caminho cedo assume, em maior ou menor grau, a conhecida fórmula do uso da arte reduzida a ferramenta para civilizar jovens das classes populares, através da construção pedagogizada da experiência artística pela imposição de um padrão temático e estético palatável. O olhar e a voz do pobre, mesmo nessas iniciativas de “dar autoria”, estariam de certa forma cerceados pela expectativa de que expressem o que é imaginado como sendo “próprio das classes populares”, apenas o necessário e o útil.<sup>4</sup>

Se a entrada da periferia no regime cinematográfico teve como preço inicial a imposição de um “civismo de resultados” atrelado à formação artística, em seguida, a credencial de acesso ao circuito de produção e exibição vem acompanhada de uma cobrança em “morar no tema”. Nesse tipo de “inclusão”, a situação socioeconômica e o local de moradia desses autores foram transformados em gênero que lhes foi imposto. Basta observar os rótulos que foram utilizados: “Filme de Periferia” (*Films from the ghetto*), “Favela Movies” etc. Mesmo entrando no mundo do cinema agora como autores, e não mais como personagens apenas, escapar ao “modelo sociológico” parece não ser tarefa tão simples assim.<sup>5</sup>

## A Baixada tem, a Baixada Filma

---

Isso explicita uma dificuldade por parte da sociedade em geral em supor – ainda hoje – o lugar desses sujeitos (os cineastas das periferias e favelas) em uma posição que sempre foi reservada à elite: a do artista<sup>6</sup>. Ou, ao menos, uma impossibilidade em supô-la possível sem necessitar da autorização ou tutela de uma vanguarda política, intelectual e artística, vide o caso emblemático do filme *5x Favela, agora por nós mesmos*, uma produção que, mesmo com cineastas da periferia assinando os roteiros e a direção dos curtas, é, sem dúvida, um filme de Cacá Diegues.<sup>7</sup>

A prática cinematográfica periférica no Brasil, ainda hoje, tem a dupla tarefa de ir contra não apenas os regimes do cinema *mainstream* ou colonial, ou *hollywoodiano*, mas também, e talvez sobretudo, ir contra os estereótipos do próprio cinema nacional de vanguarda, realizado por intelectuais brancos, de classe média/alta, um cinema radical em muitos sentidos, porém repleto de problemas no que diz respeito à representação do pobre, do sertanejo, do índio, do negro, da mulher e das religiões e culturas afro-brasileiras.

Tais problemas pouco chamaram a atenção dentro de um universo acadêmico e da crítica, composto quase que exclusivamente por intelectuais brancos e das classes mais favorecidas. No momento atual, felizmente, ganham voz algumas confrontações mais potentes. No vídeo que registra a *masterclass*<sup>8</sup> do professor e cineasta Haile Gerima no Rio de Janeiro,<sup>9</sup> no momento em que tece dura e certa crítica a Glauber Rocha, ouvimos ao fundo uma espectadora que se encontra perto do microfone falar para si mesma, ou para algum colega próximo: “Puxa, precisou um *gringo* vir aqui dizer isso pra gente...”.

O que precisamos, ainda hoje, ouvir de Haile Gerima foi que:

*O cinema novo, que estava se rebelando contra essa narrativa hollywoodiana, contra essa estrutura imperialista, torna-se um*

## Liliane Leroux

---

*imperialista doméstico quando os cineastas se apropriaram das histórias negras.* (Haile Gerima, palestra, 2018.)

Gerima cita Glauber como exemplo do cineasta branco que não entende raça, mas insiste em usar as narrativas negras, mesmo sem as conhecer, e faz um cinema de estereótipos. Finaliza afirmando utilizar esses filmes em suas aulas para ensinar aos jovens cineastas como “não é suficiente se rebelar sem trabalhar para compreender uma série de situações complexas envolvidas na temática em questão”.

A crítica de Gerima, que aponta os limites do cinema de vanguarda da esquerda branca brasileira, permite pensar também os limites das análises acadêmicas até aqui. Para além da conhecida crítica de Jean-Claude Bernardet em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*, sobre a representação do pobre pelos cineastas brasileiros naquele momento<sup>10</sup>, a “cosmética” já presente no Cinema Novo é usualmente suavizada ou ignorada. Mesmo quando a “cosmética” dessa vanguarda é posta minimamente em questão, ao seu outro polo – ou seja, ao negro, ao pobre, à periferia – é negada uma capacidade intelectual própria capaz de sustentar suas posições por si.

Essa assimetria no tratamento de cada um dos polos se faz evidente, por exemplo, em trabalhos sobre o controvertido caso entre Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos no filme *Barravento*<sup>11</sup>, provavelmente um dos filmes que Gerima tinha em mente ao tecer o comentário acima. Uma dessas análises<sup>12</sup> lança mão, apenas como hipótese acadêmica, de um alinhamento ideológico de Paulino com o ISEB<sup>13</sup>, que, segundo a própria autora, não teria comprovação real. Sem deixar de levar em consideração as importantes contribuições que esse e outros trabalhos trazem, gostaria de pontuar seus problemas. Nesse exemplo, vejo como primeiro problema o fato de creditar a Paulino, nordestino, de origem simples, filho de indígena e camponês, pesquisador,

## A Baixada tem, a Baixada Filma

---

roteirista e cineasta, conhecedor e praticante do candomblé, um fundamento branco e institucional – o ISEB, no caso – para justificar as ideias e posições presentes em sua versão (descartada) do roteiro de *Barravento*. Como se as próprias credenciais de Paulino e as tradições religiosas, as culturas e filosofias de matrizes africanas que pesquisava não fossem referências suficientes para sustentar seu o ponto de vista.

O segundo problema se situa no campo das imagens. O texto afirma que as belas imagens captadas por Glauber seriam uma prova de que o cineasta no fundo valoriza a cultura que seu roteiro critica. Que o candomblé, responsabilizado pela alienação política do povo na versão de Glauber do roteiro de *Barravento*, recebe, através de suas imagens, um tratamento belo, e que nessa “estética” residiria uma contradição frente à desvalorização que suas palavras promovem. Entendo de maneira bastante distinta a relação entre as palavras e as imagens no filme de Glauber. Não enxergo nas imagens bonitas que registrou nenhuma contradição em relação às suas palavras, e sim um reforço à posição de superioridade do intelectual branco frente à cultura popular. O que as imagens estão ali para reafirmar é que o candomblé, a cultura negra e popular, podem existir como algo plástico, como um belo retrato, desde que desprovidos de seu conteúdo, de seu sentido, e de sua base ontoepistemológica.

Por fim, mas não menos importante, tanto o texto que usei como exemplo e com o qual dialogo aqui, quanto outros tantos que analisam a história de *Barravento*, deixam de levantar a questão que me vem como a mais fundamental: a da imagem que ficará, para sempre, faltando. A imagem que Paulino faria, caso não fosse retirado do filme, e que jamais iremos ver.

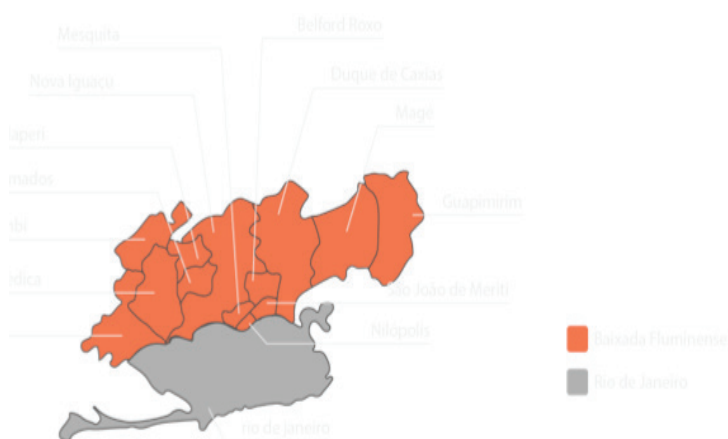
As imagens que ficam faltando empobrecem os sentidos, associações e valores que podemos estabelecer em um mundo compartilhado, ou seja, empobrecem o que Stuart Hall define como representação: o desenho e as paisagens que formamos em

## Liliane Leroux

---

torno do outro e de nós mesmos e que definem políticas, práticas, questões de poder e de controle. Para Hall, presença constante e interlocutor generoso na cena do cinema negro independente britânico dos anos 1980, o cinema é o meio mais importante através do qual identidades marginais e diaspóricas são construídas, pois ele o percebe “não como um espelho que reflete o que já existe, mas como uma forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos e que, por isso, nos capacita a descobrir lugares a partir dos quais falar”. Por esta razão, descreve o momento em que as minorias ganharam acesso aos meios de produção filmica como “a mais profunda revolução cultural, que surge do fato de as margens entrarem como autores no campo da representação”. Seja em Brixton, Bronx ou na Baixada, como na letra da música de Marcelo Yuka, essa revolução luta para seguir seu curso.

Esta é a Baixada Fluminense, região periférica, composta por 13 municípios. A parte cinza do mapa é o Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa”, sua vizinha e cartão-postal do Brasil.



## A Baixada tem, a Baixada Filma

---

A baixada tem hoje uma população de aproximadamente 4 milhões de pessoas, composta originalmente, em grande parte, por migrantes do Norte e Nordeste do país ou do Noroeste fluminense. Região conhecida pela pobreza, violência, lixo, enchentes e esquadrões de extermínio, a Baixada foi – e ainda é – alvo do escárnio da mídia. Por outro lado, porém, recebeu de Nelson Pereira dos Santos o título de “A capital cultural do país”, já que é possível encontrar o Brasil inteiro ali.

*(...) uma espécie de 3x4 do país, a Baixada revela o Brasil em miniatura. Uma enorme riqueza natural, um povo formado de gente de vários cantos do país e do mundo, uma riqueza econômica morando ao lado de uma miséria material, uma elite que ganha dinheiro aqui e mora fora, uma das maiores concentrações de renda do país (...) A capoeira mais famosa do mundo é a de Caxias e a Baixada tem mais terreiros do que a Bahia toda. E a política sempre foi acompanhada pelo uso da pólvora, faroestes caboclos à vera. Desde o tempo de Tenório Cavalcanti e Getúlio de Moura, quando curiosamente o trabalhismo e o Partido Comunista sempre foram fortes e onde depois o brizolismo pós-ditadura cresceu como fermento nas massas. Aliás, fermento nas massas lembra as CEBs na Teologia da Libertação, que aqui foram referência no país. E dá-lhe Dom Adriano Hipólito. E Joãozinho da Goméia. E Solano Trindade que viveu um bom tempo aqui. E Sylvio Monteiro. E Armanda Alvaro Alberto e a impressionante história da Escola Regional de Meriti. (...) E as histórias aos poucos vão vindo à tona. A incrível história do samba; só perguntar a quem sabe. Nei Lopes e Bezerra da Silva conhecem onde a coruja dorme e deve ser ali por Mesquita.<sup>14</sup>*

O fenômeno que acontece lá, no início dos anos 2000, é o surgimento de uma juventude que descobre a Baixada como sendo absolutamente cinematográfica<sup>15</sup>, e que entra em uma verdadeira obsessão por pesquisar e narrar essas histórias através de seus filmes. Atualmente, a Baixada conta com mais de 13 cineclubes e mais de 20 cineastas independentes fazendo filmes com regularidade. Ao longo do tempo, muitas produções foram



## Liliane Leroux

ganhando maior qualidade técnica e estética, circulando em festivais e canais de TV. Mesmo assim, os filmes seguem sendo feitos a partir do apoio coletivo entre eles – ou seja, os cineastas ajudam nos filmes uns dos outros.



A partir de 2013, a cada nova produção ou exibição que realizavam, ou prêmio que conquistavam, os cineastas da Baixada passaram a entoar o grito de guerra “TEMOS!”. Lançado pelo coletivo Macaco Chinês, para enfatizar a afirmação cultural

### A Baixada tem, a Baixada Filma

---

e artística da região frente à ideia mais comum de que lá nada é produzido em termos de arte; “ter” é o contrario da falta, é estar no gozo de possuir e usufruir. Rapidamente o “Temos!” acabou sendo incorporado à fala de inúmeros outros artistas e coletivos.<sup>16</sup> O grito se firmou como um termo conveniente naquele momento de ação poética dos coletivos, e realça a ideia de que mostrar-se é uma ação não apenas visual e material das obras, mas que também contém a necessidade de uma afirmação discursiva da existência dessa produção para a própria Baixada e como enfrentamento dos artistas da “margem” perante o “centro”.<sup>17</sup>

Um grito de guerra serve para juntar ou incentivar para o combate. *Slogans*, por sua vez, visam fisgar para o consumo de algo. Mas, muito mais do que um grito de guerra ou ainda bem mais do que um mero *slogan*, “Temos!” era a instituição de uma cena. Para J. Rancière a política é, primeiramente, o conflito em torno da existência de uma cena comum e da existência e qualidade dos que estão ali. É preciso estabelecer que a cena existe para um interlocutor que não a vê. Somando os atos de contra-imagem (os filmes dos cineastas da Baixada) a esse ato de palavra (“Temos!”), a cena que se institui passa a ser um dispositivo a medir reiteradamente sua inscrição no mundo comum. Institui uma nova divisão sensível na qual se autointitulam seres falantes que repartem as mesmas propriedades daqueles que as negam a eles. O “Temos!” difere da “periferia orgulho”, que vemos no hip-hop, por exemplo, surgido para contestar séculos de uma periferia sempre estigmatizada. Nesse caso, o que ocorre é uma afirmação de si, mas no lugar onde sempre se esteve: da periferia, do pobre, do favelado. Já o “Temos!” parece ser a própria experiência da inadequação. O sintoma inicial de uma experiência incerta de transição entre dois mundos, próxima a essa ideia de política da qual fala Rancière. E, já em 2016, a Baixada começa a delinear um pacto para além de suas fronteiras. A tônica passa a ser invadir as telas e espaços.

## Liliane Leroux

---

Em 2017, o programa Territórios Culturais/Favela Criativa<sup>18</sup> seleciona a escola popular de audiovisual Cinema Nosso para promover a formação de novos cineastas.<sup>19</sup> Das 15 equipes selecionadas para receber formação e para realizar 15 curtas-metragens<sup>20</sup>, seis eram da Baixada e todos eram cineastas cujas trajetórias dispensavam a formação oferecida pelo edital, mas que o viram como o único capaz de contemplá-los, uma vez que os editais regulares para produção de filmes favorecem cineastas e produtoras já consolidados e das áreas mais nobres da cidade. Na noite de apresentação dos filmes no sofisticado e tradicional cinema Odeon, os cineastas da Baixada lançaram o *Manifesto Baixada Filma*<sup>21</sup> – que estou considerando aqui como um desdobramento do “Temos!” –, seguido de um movimento de articulação de mostras e maratonas, visando a maior circulação e divulgação de seus filmes e a reivindicação pela territorialização<sup>22</sup> nos editais de fomento à produção audiovisual. Importante destacar que se trata de um manifesto político e não artístico, pois abarca obras e estilos diversos.



## **A Baixada tem, a Baixada Filma**

---

Retomando o conceito de política em Rancière, esta seria também o que interrompe a lógica tornada natural da desigualdade ao instituir um dano que põe em evidência uma parcela suplementar, uma parte da comunidade que não é contada na distribuição do comum ou é contada numa posição de subordinação. Nessa chave, podemos compreender tanto a produção filmica que os cineastas da Baixada realizam, desde o início dos anos 2000, quanto o Manifesto Baixada Filma como a exposição de um dano e a ostentação de uma igualdade por meio da confrontação das imagens negativas e reducionistas da Baixada com um número e uma circulação cada vez maiores das imagens de maior complexidade que seus cineastas produzem.

Porém, se a política, nesse caso, tem início com a entrada em cena de uma parcela suplementar de cineastas e de imagens, cuja presença expõe um dano, seu desdobramento deve ser a desconstrução das estruturas mesmas que determinam o que é tomado como culturalmente central e o que é relegado como culturalmente secundário, marginal – e que mantém a essa parcela eternamente como suplemento<sup>23</sup>.

A ausência de editais que contemplem estes realizadores são a expressão de uma política de marginalização. O que é marginal ou periférico e o que é centro é produzido como consequência da valorização e recursos investidos. A política de marginalização no campo audiovisual é construída pela persistência de um padrão de nenhum financiamento, ou, quando muito, de um subfinanciamento que possibilita às periferias a realização apenas de filmes de curta duração, normalmente do gênero documental, e por um número reduzidíssimo de cineastas. Isso nos traz de volta à questão da representação, pois apenas um grupo restrito de artistas consegue se tornar publicamente visível.

Analisando o caso dos artistas negros, Paul Gilroy (1989) percebeu que, por serem poucos os que ganham visibilidade, é usualmente esperado que suas obras “falem por” suas

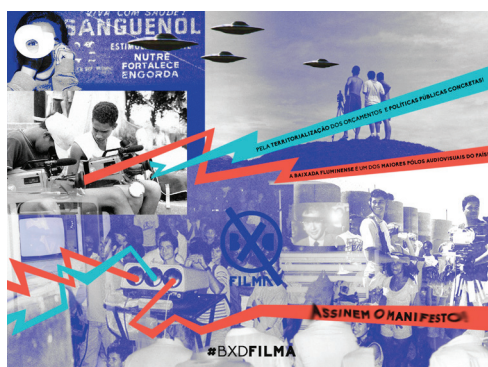
## Liliane Leroux

---

comunidades. Guardando as devidas proporções, o mesmo acontece com os cineastas das periferias e duplamente com os cineastas negros das periferias. Segundo Gilroy, por não se tratar necessariamente de uma opção pessoal, mas de uma imposição social pautada em estruturas coloniais e racistas, a representação acaba entrando como um “fardo” para esses artistas. Quanto maior o número de filmes produzidos, e em melhores condições, menor será o fardo de que sejam representativos e falem em nome de uma “minorias”. No caso de nosso tema aqui, menor será a imposição do rótulo “periferia” e da obrigação em “morar no tema”, como credenciais de acesso aos espaços canônicos (sejam salas de cinema, festivais, canais de televisão ou o mundo acadêmico).

Daí a importância daquilo que o movimento Baixada Filma torna oficial, e que foi se formando ao longo de mais de uma década: a recusa de um tipo de representação artística e política pautada em uma “periferia essencial” ou constituída no binarismo imposto na ficção simplificadora periferia *versus* centro. A recusa de uma representação que não seja a celebração de uma multiplicidade de imagens e vozes e que, por isso, possa ser apenas e para sempre “o novo cinema ainda não rotulado brasileiro”<sup>24</sup>.

É assim que esses cineastas vêm construindo o nome “Baixada” como categoria política e cultural que se afirma como fato: a Baixada tem. A Baixada Filma.



## Notas

1. Texto “Digitopia e espectros da diáspora”, traduzido e publicado no catálogo da mostra “O Cinema de John Akomfrah – espectros da diáspora”, p. 23.
2. Que passa posteriormente a se chamar Cinemanosso.
3. Central Única das Favelas.
4. Ver LEROUX, Liliane. Responder mostrando ao efeito de ser mostrado – aparência e mundo comum em duas experiências de produção popular em audiovisual. *Revista Fronteiras*. v. 17. 2015.
5. O crítico Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, chama de “modelo sociológico” um estilo presente em diversos filmes brasileiros que buscavam “retratar o povo” ao longo dos anos 1960 à 1970. Esses, adequariam o “real” ao aparelho conceitual que desejavam, através da estratégia de retirar das histórias pessoais dos entrevistados apenas os elementos necessários para a generalização que lhes interessava, reduzindo toda singularidade a classes e fenômenos. No caso atual, quando o “povo” assume o posto de cineasta, é possível observar que a redução de sua singularidade persiste através da criação de um gênero para enquadrar seus filmes, definidos não por uma característica estética, mas por seu local de moradia.
6. Ver LEROUX, Liliane. Táticas Do Cinema De Guerrilha Da Baixada Para Transitar Entre O Popular e o Artístico. *Revista Polêmica*. 2017 ou Leroux, Liliane. Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro. *Cuadernos De Musica, Artes Visuales Y Artes Escenicas*, v. 12. 2017.
7. Os episódios são muito semelhantes entre si e extremamente palatáveis para os espectadores de classe média/alta.
8. <http://afrocariocadecinema.org.br/seminarios-master-class-cinema-e-literatura-treinando-o-olhar/>
9. *Masterclass* oferecida como parte da programação do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, de 2018.

10. Bernardet aponta como o Cinema Novo reflete as questões e os limites da classe media apenas. Demonstra como foi um cinema tipicamente de classe e que pensá-lo como popular é um equívoco.
11. Luiz Paulino dos Santos foi autor da versão original do roteiro de *Barravento* (1962), primeiro longa de Glauber Rocha e seria o diretor do filme. A versão que foi realizada de *Barravento* contou com um novo roteiro adaptado por Glauber, que acabou por ser o único diretor do filme. Existem várias versões para o caso.
12. NUNES, Raquel P. A. *Barravento: Um Filme, Duas Histórias*. *Revista Razón y Palabra*. n. 76 maio-julho 2011.
13. Instituto Superior de Estudos Brasileiros – órgão de pesquisa criado em 1955 e vinculado ao Ministério de Educação e Cultura.
14. Texto que abriu a sessão “Baixada: periferia ou outro centro” do mesmo Cineclube Mate com Angu.
15. HB, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada – Histórias do Cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2013.
16. Em setembro de 2013, o próprio coletivo Macaco Chinês promoveu a mostra “Temos!”, reunindo cinema, poesia e música na Lira de Ouro, instituição cultural no centro de Duque de Caxias. Em agosto de 2014, a Pirão discos, um selo independente local, produziu um festival chamado, justamente, “Temos!”, na arena Jovelina Pérola Negra.
17. Agradeço especialmente ao Leo Peixe (Leonardo Onofre) e ao Rodrigo Dutra pelas conversas que me ajudaram a entender todo o contexto do “Temos!”.
18. Promovido pela Secretaria de Estado de Cultura.
19. Ligado à Lei de Incentivo à Cultura, o projeto teve um patrocínio destinado para a produção de cada um dos 15 curtas e para o laboratório de formação audiovisual, com aulas de março a dezembro de 2017.



20. Cabe ressaltar que o valor destinado à formação, no edital, era 15 vezes maior do que o valor destinado para a realização dos 15 curtas.
21. <http://baixadafilma.com.br/>.
22. Reinvidicação para que os editais não apenas favoreçam com cotas os estados e regiões mais pobres do país, mas que percebam que mesmo dentro dos estados que possuem melhor situação econômica, existem cineastas e produtoras em territórios que estão à margem e que não podem competir de forma igualitária com os do centro.
23. Cabe lembrar que em 1988, Kobena Mercer e Isaac Julien editaram um volume da revista *Screen* com o sugestivo título de “*The last special issue*”, ou seja, “O último suplemento especial”, no qual destacam como “a lógica do suplemento especial” tende a reforçar, e não a melhorar a alteridade e marginalidade imputada a certos grupos.
24. Texto de apresentação da sessão Mate Ataca – 5 anos bicando a canela, do Cineclubes Mate com Angu. 27/06/2007.

### **Referências bibliográficas**

- AKOMFRAH, John. Digitopia e espectros da diáspora, In: Murari, Lucas e Sombra, Rodrigo. *O Cinema de John Akomfrah – espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: Prefixo Editorial. 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.
- \_\_\_\_\_. *Brasil em Tempo de Cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GILROY, Paul. Cruciality and the Frogs Perspective: an agenda of difficulties for the black arts movement in Britain. In: *Third text*. Número 5. 1989.



- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 1997.
- HB, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada – Histórias do Cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- JULIEN, Isaac.; MERCER, Kobena. 1988. De Margin and De Centre. *Screen*, volume 29, Issue 4.
- LEROUX, Liliane. Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro. *Cuadernos De Musica, Artes Visuales Y Artes Escenicas*, v. 12. 2017.
- \_\_\_\_\_. Responder mostrando ao efeito de ser mostrado-aparência e mundo comum em duas experiências de produção popular em audiovisual. *Revista Fronteiras*.v. 17. 2015.
- MERCER, Kobena. *Travel and See – black diaspora art practices since the 1980s*. Duke: University Press. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – filosofia e política*. São Paulo: Editora 34, 1996.