

**Salles e Meirelles, os cartógrafos de um Brasil profundo:  
Central do Brasil e Cidade de Deus como os filmes de retomada do cinema  
nacional que levaram o país dos excluídos para o mundo <sup>1</sup>**

Luciano Olivieri Soares<sup>2</sup>

Adriana Andrade Braga<sup>3</sup>

Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ

## **RESUMO**

O objetivo do artigo é responder a indagação central do trabalho de mestrado do autor no PPGCOM da PUC-Rio, que busca saber o porque dos filmes “Central do Brasil” e “Cidade de Deus” terem se destacado dentro do movimento de retomada do cinema nacional a partir da metade da década de 90. A premissa inicial é que estes filmes mostram um ‘Brasil profundo’ de verdade, que é o país dos excluídos, dos pobres, favelados, analfabetos e de todos que constituem a grande massa desta nação, e que não era tão habitual de se ver nas telas. Assim, busca-se neste primeiro artigo exploratório fazer um paralelo com a respeitada obra do autor Jesus Martín-Barbero para se pensar como estes dois filmes conversam com a cultura popular nacional. A metodologia é comparativa entre as obras cinematográficas e os conceitos do autor acima citado.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema nacional, Cinema da retomada, Cidade de Deus, Central do Brasil, Brasil profundo

## **Introdução**

Podemos ver que os filmes “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles e “Cidade de Deus” (2002) de Fernando Meirelles podem ser muito bem analisados segundo a obra de Jesus Martín-Barbero, principalmente pelos livros *Ofício do Cartógrafo* (MARTIN-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. [olivieriluciano@gmail.com](mailto:olivieriluciano@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. [adrianabraga1@yahoo.com.br](mailto:adrianabraga1@yahoo.com.br)

BARBERO, 2002) e *Dos Meios às Mediações* (MARTIN-BARBERO, 1987). Tomando o trabalho do autor de maneira mais ampla para entendermos os pontos de contato com essas duas obras de arte que foram tão representativas durante o movimento de retomada do cinema brasileiro durante o fim dos anos 90 e início dos 2000.

Vamos primeiro entender, ou se preferir relembrar, um pouco mais sobre cada uma dessas obras cinematográficas para podermos iniciar essa análise. Sem isso fica impossível para quem lê este texto acompanhar a perspectiva desse estudo, mesmo estando ainda em fase inicial para a produção tal dissertação de mestrado.



Figura 1: Cena de “Central do Brasil” (Salles, 1998) quando Dora e Josué encontram casa da família de Josué no semiárido nordestino

Começamos então por “Central do Brasil” (Figura 1), o filme foi estrelado no final dos anos 90 pela grande atriz Fernanda Montenegro, ao lado do então menino Vinícius de Oliveira, um drama muito forte que conta a história de um garoto em busca de um pai que é guiado por Dora (interpretada por Fernanda Montenegro), que é uma professora aposentada que fazia um dinheiro extra na Estação de trem Central do Brasil, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Sua atividade é escrever cartas para pessoas analfabetas que querem se corresponder com parentes que vivem em cidades distantes. A personagem é afetada por Josué (interpretado por Vinícius), que vê sua mãe ser atropelada e morta nas imediações da Central do Brasil. Esse fato faz com que ele se ligue afetivamente à Dora

e ambos partam em uma viagem rumo a um pequeno povoado escondido no meio do semiárido do Nordeste brasileiro na esperança de encontrar o pai de Josué.



Figura 2: Cena de “Cidade de Deus” (Meirelles, 2002) quando Buscapé percebe que está no meio uma zona de conflito, tendo o grupo de traficantes do Dadinho a sua frente e a polícia nas suas costas.

Agora vamos falar do filme “Cidade de Deus” (Figura 2), que conta o surgimento da favela que tem este mesmo nome e foi planejada em Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio. O roteiro foi uma adaptação do livro de Paulo Lins (LINS, 1997) e deixa claro que não existe um personagem central na trama, mesmo tendo Buscapé (interpretado por Alexandre Rodrigues) como o narrador. A centralidade está na própria favela e no surgimento do narcotráfico dentro dela em um intervalo de quase 20 anos. Assim o filme tem dois momentos: o início da Cidade de Deus durante os anos 60 como um bairro planejado de casas populares para se afastar os pobres das áreas principais do Rio de Janeiro, e em seguida mostra a consolidação de uma verdadeira guerra urbana, extremamente violenta que estoura nos anos 80 entre as diferentes facções do tráfico que lá habitavam, e contra a própria polícia também.

Ou seja, os dois filmes falam sobre um Brasil de excluídos, de miseráveis. Daqueles que não estavam nas histórias mais românticas ou nas telenovelas da época. Pode se dizer mesmo que esses filmes influenciaram as telenovelas, alguns anos depois, para explorem personagens marginalizados, pobres e negros dentro do seu núcleo de protagonistas. Pois

---

se viu, que o público queria saber mais sobre esse Brasil profundo. Tão profundo como trouxe Euclides da Cunha em Os Sertões cerca de cem anos antes (OLIVEIRA, 2002). Com isso já podemos esboçar o primeiro paralelo do trabalho de Barbero com esses dois filmes. Pois ele foca na força da cultura popular, principalmente para a telenovela latino-americana. Nesse caso podemos pensar como esses dois filmes abordam temas populares dentro da nossa cultura brasileira e latina, aonde as pessoas puderam se ver na tela, se reconhecer como o pobre da favela ou o nordestino que migra para o sudeste buscando uma vida mais digna economicamente, mas que por muitas vezes, não consegue nem se alfabetizar. Isso sem falar na questão do gênero que Barbero coloca como um lugar no centro das mediações. Pois ele vê o gênero televisivo como uma categoria cultural que permite uma visão global e complexa do processo comunicativo (GOMES, 2011). É claro que o foco dele é no melodrama da telenovela. Mas o que é “Central do Brasil” se não um melodrama que toca profundamente em nós brasileiros aos nos reconhecemos naquele povo que tem seus sofrimentos diários, e que muitas vezes busca na fé a esperança para superar essas vicissitudes. “Cidade de Deus” também tem sua parte de melodrama, e de maneira muito interessante, pois nos faz sentir a dor daqueles que são considerados bandidos na sociedade. É o caso do personagem Cabeleira (interpretado por Jonathan Haagensen) que ao tentar fugir com a sua amada é baleado e morto pela polícia de maneira covarde (Figura 3). E tudo com as notas profundas da música “Preciso me encontrar” do genial sambista Cartola. E como o próprio Barbero coloca, o drama do reconhecimento como aquilo que está em jogo no melodrama, como não pensarmos que um menino qualquer de uma favela, seja do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, ou qualquer outra grande cidade, não se reconhece neste drama, ou mesmo não tem um parente ou amigo que já passou por uma morte assim?



Figura 3: Cena de “Cidade de Deus” (Meirelles, 2002) quando Cabeleira tentar fugir da favela, mas a polícia o reconhece e atira para matar, mesmo estando no meio dos moradores.

E não tem como fazer esse estudo sem enxergar o caráter político que os atravessa. Não a política partidária, mas o reflexo dela na vida desses personagens excluídos e que são largados a própria sorte, sem a presença do estado nas suas vidas. Isso trazido pela cultura popular e local da nossa brasilidade, como já falamos anteriormente. Isso faz todo o sentido com o pensamento de Barbero, que enxerga a comunicação e a cultura mais do que objetos de políticas, mas as vê como constituintes hoje em dia de um campo primordial da batalha política. (LOPES, 2018) Basta pensar como que um filme com esse perfil desnuda o cenário de pobreza e exclusão com as massas, e dá mais consciência política sobre estes problemas para a sociedade, trazendo também maior lugar de fala para reivindicar direitos.

E esse era um aspecto central do Cinema da Retomada nos anos 90: os artistas resolvem trazer para as telas a realidade do que era o Brasil, suas dores, características únicas que estavam tatuadas no nosso tecido social, mas que não tinham a visibilidade ampliada nos grandes veículos de comunicação (NAGIB, 2002). Talvez tenha sido o momento mais rico de criação do cinema nacional, era o país se olhando com questões que não podiam mais fugir ao debate. E isto foi muito bem sucedido nestes dois filmes. Ao mesmo tempo que tocava os espectadores, faziam pensar e questionar a nossa noção de pátria, que era muito mais sofrida e sangrava. (ORRICHIO, 2003). Afirmando para nós e para o mundo as contradições brasileiras, esse movimento de retomada ao mesmo tempo dialogava com

---

o Cinema Novo da década de 1960, muito bem representado por Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e outros, quando abordava a realidade nacional. Embora naquele momento, a ênfase estava mais na tragédia. Foi o caso de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964), “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967), ou mesmo “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos 1963).

Não se pode ter a pretensão de dizer que o período do Cinema da Retomada tenha sido o melhor, isso poderia ser mero saudosismo ou idealização. Mas certamente pode-se afirmar que foi um momento único, especial para a história do audiovisual nacional, um momento de se ressignificar. E não podemos deixar de pensar nas consequências deste movimento nos dias de hoje, que provavelmente é um novo passo nesse caminhar com novos diretores que também são muito talentosos, e que vem se firmando na atualidade com trabalhos respeitados dentro e fora do Brasil. É o caso de Kleber Mendonça Filho, Petra Costa, Wagner Moura, Anna Muylaert, Karim Aïnouz e outros.

Mas o recorte específico sobre esses dois filmes é por uma questão muito clara: por que foram logo os dois filmes que falavam deste Brasil profundo que fizeram maior sucesso? Fizeram tanto sucesso que ambos ganharam vários prêmios e concorreram na premiação do Oscar em categorias com os próprios filmes de língua inglesa, ou seja, com os próprios filmes da indústria cultural de Hollywood. Isso era impensável para qualquer país que era considerado mais marginal dentro da indústria cinematográfica.

Evidente que tivemos outros filmes muito bons e marcantes neste período como “O Quatrilho” (Fábio Barreto, 1994), “O que é isso companheiro” (Bruno Barreto, 1997), “Carandiru” (Hector Babenco, 2003) e “Carlota Joaquina” (Carla Camurati, 1995). Mas “Central do Brasil” e “Cidade de Deus” tiveram um caráter diferente. Colocaram o pobre na centralidade das questões nacionais. E isso reposiciona o cinema nacional também, pois eles foram fundamentais para outros países se abrirem para a estética e a narrativa do cinema brasileiro. Basta ver que tanto Walter Salles, como Fernando Meirelles foram convidados para dirigirem filmes internacionais. Seja Waltinho fazendo o filme argentino “Diários de Motocicleta” (Walter Salles, 2004), quanto Meirelles fazendo o filme inglês O Jardineiro Fiel (Fernando Meirelles, 2005). Depois destes, ambos fizeram outros filmes internacionais também de muito sucesso. E isso abriu portas para que outros diretores brasileiros também fossem convidados para obras no exterior, como é o caso de “Robocop” (José Padilha, 2014), “A Era do Gelo2” (Carlos Saldanha, 2006), “Presságios

---

de um crime” (Afonso Poyart, 2015) além de outros tantos filmes internacionais com diretores brasileiros.

Podemos supor, que não foi somente o brilhantismo de cada uma dessas obras que impactou o mundo e o Brasil. Mas a temática em si era chocante, e ao mesmo tempo, era cativante também. E é fácil de entendermos isso no campo das mediações que tanto falou Barbero, como um lugar aonde a relação entre os receptores e os meios acontece. Isso transbordou a simples lógica de distribuição de um filme. Gerou códigos que foram absorvidos e ressignificados na sociedade. Basta chegar em um grupo de homens com mais de trinta anos e falar: “Dadinho é caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra...” que eles saberão na mesma hora que é a fala do filme que marca a transformação do personagem Dadinho, como um pequeno bandido em “Cidade de Deus”, no chefe da facção mais forte que controlava a venda de drogas nas bocas de fumo da favela. Pouquíssimos filmes conseguiram entrar tão profundamente na cultura popular nacional desta maneira.

Outro ponto importante do trabalho de Barbero para este estudo é o eixo diacrônico no seu mapa, esse eixo faz um deslocamento entre as matrizes culturais e os formatos industriais. E isso fica bem claro para um cinema comercial, não podemos ter ilusões neste sentido. Se por um lado os filmes eram baseados nas matrizes culturais populares do Brasil, na relação do povo com a sua cultura do dia a dia. Por outro, isto é cinema que segue uma lógica da indústria do entretenimento, indústria essa que visa manter as salas de cinema sempre cheias, com boas bilheterias. Ou seja, se por um lado existe a proposta do artista em ser disruptivo com o que era feito até aquele momento, por outro os produtores pressionam sempre para que estes filmes sejam muito atrativos para o público. E nesses dois casos, podemos dizer que eles foram além do que se esperava, tendo uma visibilidade muito maior do que a prevista para um filme nacional naquele momento.

É claro que qualquer mapa hoje em dia é muito mais incerto (LOPES, 2009) já que outras variáveis mexem profundamente com o modelo de mapa proposto por Barbero. Ele mesmo disse em suas obras que os mapas feitos no seu exercício de cartógrafo eram flexíveis e passíveis de mudança com o tempo. Por isso mesmo ele fez três modelos dos mapas, que são basicamente atualizações do que já vinha propondo desde o início do seu trabalho como cartógrafo.

## **Metodologia**

A metodologia escolhida para este trabalho inicial é a comparação com o trabalho de Jesus Martín-Barbero, mais particularmente com os dois livros: *Ofício do Cartógrafo* (MARTIN-BARBERO, 2002) e *Dos Meios às Mediações* (MARTIN-BARBERO, 1987), sendo ele um teórico fundamental para nos nortear nesta pesquisa de construção de significados dentro da cultura popular e também para se entender como as medições são fundamentais na relação com a audiência. Já que os dois filmes tiveram uma penetração no grande público nacional, não ficando restrito à um nicho específico, ou mesmo somente às classes mais altas, as quais tem mais acesso à cultura. Outros autores também servem de apoio para esta análise seja porque se dedicaram aos modelos do escritor Martín-Barbero, seja que porque são estudiosos do cinema brasileiro, mais especificamente com foco no Cinema da Retomada durante os anos 90.

Essa é a metodologia pensada para este artigo, porém, vale também projetar o que será a metodologia deste trabalho de dissertação como um todo durante todos estes meses de levantamento de material, análise e apresentação dos resultados.

O primeiro momento desta pesquisa se apoia em literatura específica sobre o tema e o movimento do Cinema da Retomada no Brasil durante os anos 90 e também diversos artigos científicos que foram escritos sobre este objeto, isto ajudará a ampliar o horizonte de questões abordadas e até mesmo a fechar o recorte do objeto de estudo.

Em seguida será feita uma fase de entrevistas em profundidade com especialistas sobre tal tema que puderam vivenciar a produção de um dos dois filmes, ou mesmo que estudaram sobre eles e os impactos que tiveram dentro do cenário cultural e social da época. Podendo ser críticos de cinema, professores de comunicação, escritores do campo cinematográfico, diretores, produtores e demais profissionais da área do audiovisual, até mesmo atores que participaram da montagem.

Estas entrevistas trarão dados mais concretos para a pesquisa, fazendo que ela não se restrinja ao campo teórico da comunicação e do cinema, mas poderá levantar pormenores sobre estas duas obras analisadas, e que nem mesmo se apresentam na premissa inicial ou nos objetivos específicos.



### **Considerações finais**

Por tudo isso exposto, podemos dizer que os diretores dos filmes destes dois clássicos do cinema brasileiro foram verdadeiros cartógrafos de um Brasil profundo. Pois foram traçando as linhas do que seria, dentro da cultura popular brasileira, aquilo que gostaria de ser visto na mídia. E com essa cartografia o nosso audiovisual pode se reconectar e trazer obras que contassem esses dramas populares, sobre o povo pobre e excluído desse país. Se entendeu que as pessoas queriam se ver na tela, se identificar. Isso não foi uma mudança radical inicialmente, principalmente nas telenovelas, aonde sempre teve um caráter comercial fortíssimo para se sustentar uma indústria cultural. Mas podemos ter certeza que o impacto foi sentido ao longo dos anos. Não existe mais espaço para uma Escrava Isaura interpretada por uma atriz branca por exemplo. Isso não faz o menor sentido no Brasil de hoje. Seria algo completamente repudiado por diversos segmentos da sociedade e até mesmo cancelado nas redes. O fato é que precisamos ter mais representatividade do Brasil verdadeiro entre àqueles que estão à frente do nosso audiovisual, e mesmo no cinema, que é um meio basicamente de diretores que são homens brancos, oriundos das classes mais altas. Podemos dizer que hoje em dia as mulheres ganharam até mais presença enquanto diretoras, é verdade. Mas nos faz uma falta enorme termos espaços para diretores negros que contem as histórias através do seu lugar de fala, seu passado, presente e anseio de um novo futuro, na busca de um país mais justo e equânime. Aguardemos, pois, para despontar o nosso Spike Lee brasileiro, ou Steve McQuenn, que dirigiu “12 Anos de Escravidão” (Steve McQuenn, 2013), ou quem sabe, surgirá uma jovem diretora brasileira negra como a diretora Dee Rees, que faz obras de altíssima representatividade dentro da comunidade negra norte-americana como “Mudbound: As Lamas de Mississippi” (Dee Rees, 2017).

Talvez isso esteja muito perto, pois já existem cineastas negras e negros fazendo trabalhos muito sérios e relevantes para nos identificarmos como um país miscigenado e com uma importante base cultural vinda dos povos africanos. Pois é importante lembrar que hoje 56% da população se autodeclara parda ou negra, segundo a pesquisa nacional de amostra por domicílios de 2022 do IBGE (IBGE, 2022).

Falando especificamente sobre cineastas negras podemos pegar nomes de algumas artistas que vem produzindo trabalhos muito interessantes. É o caso da diretora baiana Viviane Ferreira que depois de fazer diversos curtas sobre a vida da mulher negra, lançou

---

a pouco o longa “Um dia com Jerusa” (Viviane Ferreira, 2020), que conta a história de uma senhora negra, interpretada por Léa Garcia, e sua maneira afetiva de lidar com um mundo.

Duas diretoras cariocas também merecem destaque neste cenário de representatividade das mulheres negras no cinema nacional, ambas mais voltadas para a produção de curta e média-metragem, são as artistas Sabrina Fidalgo e a jovem Yasmin Thayná de apenas 30 anos. Sabrina busca uma linguagem mais onírica para apresentar as questões que a mulher negra vive na atualidade, e por vezes se utiliza do universo do carnaval para passear entre este mundo de fantasias e tragédias aonde está inserida a mulher preta. Isso aparece nos curtas “Rainha” (Sabrina Fidalgo, 2016) e “Alfazema” (Sabrina Fidalgo, 2019). Já Yasmin fala de questões ligadas ao preconceito racial mais covarde que uma menina negra pode viver, como é o caso do curta “Kbela” (Yasmin Thayná, 2015), ou mesmo falando dos modos de se viver em comunidade pobres, como é o caso do curta “Fartura” (Yasmin Thyaná, 2019).

Dentre as diretoras brasileiras negras atuais, aquela que tem o trabalho mais consolidado hoje é a paulista Juliana Vicente. Ela aborda questões da negritude e da exclusão social mais amplas possíveis, por isso seria difícil de limitar o trabalho dela. Isto é um reflexo da postura que teve ao pensar a sua produção audiovisual como compromissada em mostrar esse mundo do preto que não é apresentado para o grande público. Juliana criou uma produtora chamada Preta Portê Filmes que reflete esse compromisso que ela tem. Dentre os trabalhos podemos destacar o curta “Cores e Botas” (Juliana Vicente, 2010), que conta a história de uma menina negra que sonhava em ser paqueta da Xuxa, o documentário “As Minas do Rap” (Juliana Vicente, 2015), que apresenta diversas cantoras negras de rap da periferia, “Diálogos com Ruth de Souza” (Juliana Vicente, 2022), aonde se pode ouvir a visão de mundo e histórias de uma emblemática atriz negras brasileira, sua relação com as yabás e o candomblé. E também lançado recentemente pela diretora, o documentário “Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo” (Juliana Vicente, 2022), esse longa conta história do grupo Racionais Mc’s com o seu líder Mano Brown, mostrando qual foi o seu legado para o rap nacional, o movimento negro, assim como a representatividade de milhões de meninos e meninas pobres e periféricos que não tinham voz. Além disso ela fez a série “Afronta” (Juliana Vicente, 2017) em coprodução com o Canal Futura. Está série de 26 capítulos documentais apresenta a potência da juventude negra atual, refletindo sobre o afrofuturismo, seu lugar de pertencimento e como o negro

---

deve ocupar o lugar na sociedade. Na série são entrevistados diversos artistas negros de todo o Brasil. Esse é o estilo de Juliana, mais do que criar brechas para artistas negros, ela luta por afirmação e reconhecimento, e sabe que não se pode somente ficar esperando que a sociedade de espaço para diretores de cinema negros, é preciso ocupá-los com determinação.

Mas não se pode falar destas quatro diretoras negras que despontam atualmente no Brasil sem lembrarmos daquela que foi a primeira diretora negra de cinema no país: Adélia Sampaio. A mineira Adélia teve um papel revolucionário na história do nosso cinema ao assumir a direção do longa “Amor Maldito” (Adélia Sampaio, 1984) e se tornar a primeira diretora negra no cinema brasileiro. Antes havia dirigido o curta “Denúncia Vazia” (Adélia Sampaio, 1979) e depois “Fugindo do Passado: Um Drink para Tetéia e História Banal” (Adélia Sampaio, 1987) e “AI-5 – O Dia que não existiu” (Adélia Sampaio e Paulo Markun, 2001). Ela foi uma diretora engajada com as causas do direito civil, apesar de não ter uma filmografia que trate do negro na sua centralidade. No entanto, “Amor Maldito” que foi o filme que fez mais sucesso e contava a história de amor e drama de um casal de lésbicas. Algo que não se admitia no nosso cinema ainda no regime militar. O seu filme teve muita luta para poder ser exibido, e teve que passar no circuito dos filmes de pornochanchada, mesmo sendo um drama. Independente de Adélia não ter retratado personagens negros como seus protagonistas, isto não diminui o caráter disruptivo de ter uma mulher como diretora naquela época, ainda mais sendo uma mulher negra. É preciso entender que o negro era relegado dentro do cinema nacional, e por isso ela avança nas temáticas possíveis. E que sem essa luta por espaço para diretoras negras que Adélia travou nos anos 70 e 80, não sabemos se hoje teríamos as atuais diretoras negras que vem atuando de maneira mais engajada. Mesmo o grande circuito não dando tanto espaço para essas diretoras, elas têm um papel de resistência, e Adélia Sampaio é este marco fundante. Tanto que hoje existe uma mostra nacional de cinema negro que a homenageia, chamando-se Mostra Adélia Sampaio que ocorre anualmente.

Pode-se notar que esse espaço para diretores e diretoras negras no cinema brasileiro avança lentamente, porém vem sendo notado como não era antes. Para esta mudança de paradigma, é fundamental a implementação de políticas públicas afirmativas neste sentido, assim como editais específicos para a produção audiovisual do cinema negro e periférico. Além disso, outro fator importante é a consolidação das políticas de cotas para o ensino público, que foram a grande revolução educacional nesse país nos últimos 10

anos. Dando oportunidade para o pobre, o negro, o excluído ter conhecimento e voz. Mas uma revolução educacional é lenta até se consolidar uma mudança de paradigmas na sociedade, ainda mais na produção da indústria cultural audiovisual.

## REFERÊNCIAS:

GOMES, Itânia. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**, v.18, n.1, pp. 111–130, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801>

IBGE. Conheça o Brasil – População Cor ou Raça. 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=O%20IBGE%20pesquisa%20a%20cor,10%2C6%25%20como%20pretos.>

LINS, Paulo. Cidade de Deus. São Paulo. Companhia das Letras. 1997

LOPES, Maria Imacolatta V. A teoria barberiana da Comunicação. **MATRIZES**, v. 12, n.1, pp. 39-63, 2018. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>

LOPES, Maria Imacolatta V. Uma aventura epistemológica–Entrevista com Martín-Barbero. **MATRIZES**, v. 02, pp.143-162, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38228>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los médios a las mediaciones: Barcelona: Gustavo Gili : 1987

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício do Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Chile: Fondo de Cultura Economica, 2002.

NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000200012>

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.