

TRANSLOCAL

Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas

CINEMA(S) PERIFÉRICO(S) n.º 3 | 2020



ouverture _pre.lú.di.o. CINEMA(S) PÉRIFÉRICO(S)

Maria do Carmo Piçarra
ICNOVA-FSCH e UAL

Ana Salgueiro
UMa-CIERL, CECC-UCP e DRABM/CEHA-AV

Modo de expressão e representação artística além de modo de comunicação gerado no contexto de uma modernidade urbana, cosmopolita e escopofílica, em que a invenção de novos aparelhos e técnicas, quer de registo, quer de projecção de imagens, se cruzou ora com o experimentalismo estético e criativo, ora com o interesse jornalístico, científico e artístico pela documentação visual da realidade, o cinema assumiu um protagonismo axial naquilo que Michel de Certeau (1998) designou como a *invenção do quotidiano*. Determinante para a sedimentação de um regime visual ainda hoje dominante - segundo Isabel Capeloa Gil (2011), simultaneamente eufórico e fóbico, transgressivo e esclarecedor -, o cinema contribuiu de modo decisivo para a reconfiguração das sociedades contemporâneas, para a definição das suas fronteiras e para a hierarquização dos sistemas ecossocioculturais. Fê-lo, potenciando a circulação, a transferência e a reimaginação de valores e contribuindo para dinâmicas sociais, culturais, políticas e económicas estruturantes desde final do século XIX. Estas são razões mais do que suficientes para que, em 2020, a revista *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas* proponha uma reflexão sobre "Cinema(s) Periférico(s)", fazendo desta expressão tema de capa do seu n.º 3 anual impresso. Procura-se, assim, contribuir para a reflexão acerca do lugar que o cinema ocupou - e ainda ocupa - nos sistemas ecossocioculturais contemporâneos, dando especial atenção aos cinemas não-hegemónicos, surgidos em diversas periferias (geopolíticas, mas também socioeconómicas, estéticas e disciplinares), aqui consideradas a partir do modelo centro-periferia pensado pelo economista Samir Amin (1974).

Cinema periférico é uma das designações muitas vezes usadas para referir a produção de filmes à margem de Hollywood. Desde que o cinema norte-americano se tornou hegemónico em quase todo o mundo (superando a primazia inicial do cinema francês), através de um modelo próprio de produção, distribuição e exibição, as cinematografias de outros países e regiões foram consideradas - e assim designadas - como periféricas. Essa periferia é, pois, definida em relação a esse suposto centro, que não só é um centro imaginário como ainda impôs ao mundo o seu sistema de representação cinematográfica. A implicação mais evidente dessa hegemonia foi sublinhada por Guy Hennebelle no texto seminal *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood* (1978), ao citar Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, quando estes denunciaram como, através dos filmes, se impôs uma padronização da sociedade que assenta num modelo norte-americano e que distorce a realidade e a diversidade mundiais. Essa constatação gerou um espaço de resistência identitária, que se aplica não apenas à produção dos filmes, mas inclui a reflexão sobre o imaginário por eles proposto, exercício crítico que a revista *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas* quis também estimular, ao escolher para tema de capa da sua edição de 2020 a designação "Cinema(s) Periférico(s)".

A genealogia que enquadra o surgimento do conceito "Cinema Periférico" remete inevitavelmente para a definição de *Terceiro Cinema*, proposta pelos realizadores argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas (1970), e inclui práticas integradas como a de uma *Estética da Fome* (Glauber Rocha, 1965), além de outras como a do *Cinema de Urgência*. Em alternativa ao uso da expressão "cinema perifé-

rico” – ou da sua declinação no plural –, o cinema produzido fora de Hollywood vem sendo perspectivado através desta genealogia conceptual que inclui também o conceito *Accented Cinema*, proposto por Hamid Nacify (2001), para enquadrar o cinema feito por indivíduos e grupos com experiências e práticas culturais não ocidentais, e a sua fecundidade para pensar representações filmadas alternativas. Porém, o cinema produzido fora de Hollywood tem sido perspectivado predominantemente com recurso à categoria *World Cinema* (Cinema do Mundo), numa dicotomização um pouco forçada.

Um das principais pensadoras que tem problematizado este conceito, **Lúcia Nagib**, tem reflectido sobre esse(s) cinema(s) do mundo a partir de considerações sobre o realismo cinematográfico, sugerindo alternativamente a designação *Cinema Realista*, cujas propostas se encontram plasmadas no recém-publicado *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema* (2020). Exemplar quanto à operacionalização conceptual proposta por Nagib, o seu ensaio “**Passages to reality: the case of Brazilian Cinema**”, agora publicado, convoca a argumentação da autora no capítulo 7 do seu livro, centrando a sua atenção na cinematografia de vários realizadores paulistanos e pernambucanos pertencentes à chamada “Retomada do Cinema Brasileiro”, fenómeno desencadeado a partir da década de 1990. Lúcia Nagib mostra como, nos filmes de sua autoria, a apropriação de outras formas artísticas com forte enraizamento na realidade local do Brasil (a pintura, o teatro ou a música) tece discursos fílmicos que funcionam como “passagens intermediais” para a realidade política e social do país, problematizando questões relativas à identidade nacional e à desigualdade social, já antes abordadas pelo cinema brasileiro, mas que continuam a marcar o quotidiano contemporâneo do Brasil. Ao mesmo tempo, contribui significativamente para o debate em torno da implicação da estética e da arte na vida quotidiana.

Como nota **Tiago de Luca** no ensaio “**Devolvendo o Mundo ao World Cinema**”, pese embora a pertinência deste último conceito na equação do cinema enquanto “circulação global de filmes e redes de produção, consumo e distribuição”, *World Cinema* (quando pensado como simples oposição ou alternativa ao cinema de Hollywood) peca por excessivo binarismo e por, não raras vezes, tender para a “ofuscação do mundo como categoria representativa em e por si mesma”. Esta é uma situação que Tiago de Luca considera dever ser invertida, num tempo como o nosso, marcado pelo “colapso ambiental” e a requerer urgentes formas de pensar “o rumo planetário”, segundo paradigmas não hegemónicos e homogeneizadores, capazes de fomentar o pensamento crítico político, social e ecológico.

Na chamada de trabalhos para este n.º 3 anual da revista, embora assumindo os limites de uma perspectivação focada em cinematografias nacionais - paradigma de alcance limitado para considerar quer a diversidade do cinema feito à margem de Hollywood (como o demonstra o recente *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI*, coletânea de ensaios editada por Daniel Ribas e Paulo Cunha, aqui recenseada por **Carlos Natário** em “**O Cinema Português do século XXI: modos de construção do visível**”), quer os filmes feitos em co-produção por vários países - abrimos, ainda assim, a reflexão aos cinemas nacionais. Tal sucedeu sobretudo para enquadrar e analisar a intensificação da produção europeia (incluindo a portuguesa), do Médio Oriente, de parte da Ásia e da América Latina no final do século XX, com cinematografias a que os autores reunidos no presente número da *TRANSLOCAL* prestam especial atenção.

Ainda em relação ao relevo que o cinema ocupou no mundo contemporâneo, importa salientar que este protagonismo não invalidou que essa forma de expressão, de representação e de comunicação (mais ou menos artística) ocupasse também uma certa perifericidade nos sistemas culturais, artísticos e científicos. Tal sucedeu, em grande medida, pelo carácter por vezes massificado(r) que assumiu, frequentemente oscilante entre a comercialização do entretenimento e da informação, por um lado, e, por outro, a propaganda ideológica ou comercial e turística. Neste n.º 3 da *TRANSLOCAL*, estas ques-

tões são de algum modo abordadas (ou estão subjacentes), em ensaios como **“Cantos de Maldoror: singularidade de um Cinema Político”** de **Maria do Carmo Piçarra**, ou **“Cinema e periferias: os madeirenses vistos pelas lentes estrangeiras”** de **Ana Paula Almeida**.

No primeiro, **Maria do Carmo Piçarra** reflecte sobre a invisibilização do cinema político da realizadora Sarah Maldoror, focado nos processos independentistas das ex-colónias portuguesas, através de filmes cujo engajamento político não implicou um esquematismo militante. Na verdade, os seus filmes, sendo políticos, não são filmes militantes, diferenciando-se da prática dominante do internacionalismo cinematográfico de então e impondo-se ora como ensaios documentais poéticos artísticos, ora como abordagens ficcionais, e propondo um olhar crítico sobre o papel e o estatuto da mulher nas lutas de libertação africanas.

Por seu lado, **Ana Paula Almeida**, analisando um conjunto de filmes de propaganda turística da ilha da Madeira da primeira metade do século XX e em particular a representação dos sujeitos locais e do território insular, releva a importância do cinema para o desenvolvimento da indústria turística que então crescia, destacando como esses discursos fílmicos cristalizaram um imaginário da Madeira como universo periférico, porque exótico ao olhar estrangeiro (sobretudo britânico), mas não alheio a preconceitos ideológicos e muitas vezes incapaz de ver a comunidade insular para além da lente que esse imaginário visual (cinematográfico, mas também fotográfico), replicado filme após filme, ia legitimando e disseminando.

Noutro extremo, a essa marginalização cultural e epistemológica do cinema decorrente dos usos massificados, soma-se uma outra perifericidade decorrente da sua natureza impura/híbrida (BAZIN, 1952), não obstante o gesto radical das vanguardas cinematográficas que reclama(ra)m a depuração da sua linguagem.

Esta porosidade - do cinema impuro - exprime-se sobretudo a dois níveis. Ao nível da experimentação criativa, cumpre-se no desenvolvimento de uma linguagem fílmica e de mecanismos de exibição marcados pelo arrojo experimental. Tal é objeto de reflexão em ensaios de Hugo Olim, Daniel Velasco Leão, e nos artigos de Ana Barroso e Sílvia Catarina Pereira Diogo.

“Head, Tail, Rail: da periferia das bobines cinematográficas ao obtuso das imagens fílmicas”, o investigador e cineasta madeirense **Hugo Olim** aborda o filme experimental *Head, Tail, Rail*, resultante de um (seu) trabalho de investigação artística que explorou “os *film leaders* posicionados na periferia das bobinas cinematográficas”. Apoiando-se “nos conceitos de esconderijo (Bazin), intervalo (Vertov) e obtuso (Barthes)”, Hugo Olim interroga-se “sobre o que está para além daquilo que os filmes, normalmente, mostram, não apenas na periferia das bobinas, mas também naquilo que, ao centro (no ecrã, no fotograma), na imagem se esconde”.

Com **“Arquiteturas e projeções: reflexões sobre os espaços reais e imaginários de filmes-em-projeção a partir de Screening Room (Morgan Fisher, 1968)”**, **Daniel Velasco Leão** aprofunda uma reflexão sobre “distintas concepções do que é o espaço ‘real’ da projeção”, não reduzido à tela, e fortemente implicado na elaboração do próprio discurso fílmico. Operacionalizando referências teóricas de Nelson Goodman e Ernest Gombrich, “especialmente no que se referem à representação e à impossibilidade do olhar inocente”, Daniel Velasco Leão ocupa-se de filmes como *The Flicker* de Tony Conrad e *La hora de los hornos* de Solanas e Getino, *Un programme d’avant-garde* de Maurice Lemaître, *Via Férrea Cine Percurso* de Paulo Bruscky e *TAPP und TASKINO* de VALIE EXPORT.

Em **“O Cinema Expandido de Doug Aitken: da fragmentação ou da singularidade fluída do espaço, tempo e narrativa cinemáticos”**, **Ana Barroso** analisa as “experiências artísticas imersivas” deste criador estado-unidense polimórfico, desenvolvidas em *campo expandido*, a partir da “utilização e combinação de diferentes *media* e tecnologias”, geradoras de um “outro cinema, livre de constrangi-

mentos conceptuais e técnicos”, de “uma nova relação com o espectador” e de “outras estratégias de criação, exibição e receção” filmicas.

Finalmente, **Sílvia Catarina Pereira Diogo** reflecte sobre “**Espectador e ansiedade: o nascimento dos tableaux morts**”, especulando, na senda de Roland Barthes, sobre a “relação entre espectador e fotograma na consubstanciação do *tableau mort*”, este último pensado como herança do *tableau vivant* oitocentista.

Mas o gesto radical do discurso cinematográfico consubstancia-se também ao nível das imagens de mundo que cria, selecciona e dissemina, dando voz a uma pluralidade de narrativas oculta(da)s nas representações dominantes dessas e nessas sociedades, ou tornando visíveis formas alternativas de as pensar, de nelas agir e de as reconstruir de forma questionadora. Várias são as reflexões publicadas na presente edição que se ocupam de cinematografias ou projectos fílmicos particularmente orientados ora para a desocultação de realidades tornadas invisíveis por razões diversas, ora para a construção de novas imagens de mundo mais plurais, (auto)críticas e questionadoras.

Além dos ensaios de **Lúcia Nagib**, de **Tiago de Luca** e de **Maria do Carmo Piçarra** acima referidos e que seguem nesse caminho, a *TRANSLOCAL* publica o ensaio visual de **Mariana Camacho e Filipe Ferraz**, “**600 anos, Abaixo o Poder**”, prolongamento da instalação-vídeo patente no Museu Cidade do Açúcar, no âmbito do projeto *Ilhéstico. Um roteiro de arte contemporânea para a cidade do Funchal*, promovido, em 2019, pela galeria-associação Porta 33 (Funchal). Através do filme (disponível em linha, no website da Porta 33) e do ensaio visual, os seus criadores problematizam a História da Madeira, sinalizando criticamente silêncios graves do seu discurso oficial e o lado menos luminoso da indústria açucareira insular nos primeiros anos da colonização. Filme e ensaio visual distanciam-se, assim, numa espécie de contra-discurso corretor de enviesamentos míopes da narrativa do passado insular, de dinâmicas culturais menos problematizadoras dessa História, como, por exemplo, a exposição *As ilhas do ouro branco*, patente no Museu Nacional de Arte Antiga entre 16 de Novembro de 2017 e 31 de Março de 2018, com que a Região Autónoma da Madeira inaugurou as Comemorações dos 600 Anos da Madeira, reunindo, nesse museu nacional, um largo conjunto de obras de arte encomendadas por madeirenses açucareiros nos séculos XV e XVI, com o declarado propósito de exhibir o suposto esplendor cultural proporcionado pelo ciclo económico do açúcar, na ilha.

O n.º 3 da revista *TRANSLOCAL* publica ainda o artigo “**Realismo mágico cinematográfico? Repensando o cinema de Terceiro Mundo a partir da redescoberta do roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes***”, onde **Marcelo Melo** se interroga sobre a possibilidade de esse projecto cinematográfico destinado a um “público interiorano” brasileiro se configurar como um caso de realismo mágico cinematográfico, o qual seria pensado como uma “estética do *Terceiro Mundo*” e da América Latina em particular. Esse filme efectivamente nunca filmado foi projectado enquanto “cinema de resistência identitária e política, em reação à padronização imposta pelo cinema hollywoodiano” e contra a Ditadura Militar vigente no Brasil entre 1964 e 1985. Porém, a versão filmada de *A hora dos ruminantes* pretenderia diferenciar-se das imagens do país criadas e difundidas pelo Cinema Novo brasileiro coevo, ao “abraçar abertamente uma estética de entretenimento do cinema-espetáculo”, acreditando que esta seria capaz de mobilizar o público do interior do Brasil.

Produto, mas também produtor do mundo urbano contemporâneo, na oscilação entre fenómeno cultural de massas e fenómeno cultural periférico e/ou de vanguarda, o cinema integrou na sua própria classificação taxonómica essa dualidade tipológica, bem mais volúvel e complexa do que um pensamento dicotómico pode sugerir. Tal fica patente em vários trabalhos agora publicados em *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*: nos ensaios “**Passages to Reality: the case of Brazilian Cinema**” de **Lúcia Nagib**, em “**Devolvendo o Mundo ao World Cinema**” de **Tiago de Luca**,

no artigo **“Realismo mágico cinematográfico? Repensando o cinema de Terceiro Mundo a partir da redescoberta do roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*”** de **Marcelo Melo**, ou até em **“Screenings Funchal. Entrevista a Pedro Pão, conduzida por Ana Isabel Soares”**. Nesta última entrevista, apresenta-se o projecto de programação/exibição cinematográfica de filmes de autor desenvolvido no Funchal desde 2017, destacando-se como, na sua génese, esteve justamente a perifericidade da Madeira, cujo sistema ecossociocultural, por esse mesmo factor geográfico e cultural marginal(izador), se via excluído das actuais redes de circulação internacional de cinema de autor.

É também para a circulação do cinema em diversos contextos (e textualidades), não só geopolíticos e culturais, mas também intermediais e interdiscursivos, que o ensaio visual de **Filipa Venâncio** nos aponta. Com o título **“Casa da Capela - o décor segundo dois filmes improváveis”**, em que a autora e artista plástica retoma o nome que atribuiu à exposição *Casa da Capela* patente, já em 2021, na Capela da Boa Viagem (espaço expositivo insular gerido pela Câmara Municipal do Funchal), este ensaio visual transfere para as páginas da *TRANSLOCAL* não apenas a reprodução de algumas telas em acrílico que entre Fevereiro e Abril desse ano viriam a integrar a exposição referida, mas sobretudo o exercício aí experimentado de interrogar quer os limites do cinema em relação a outras artes (nomeadamente a pintura), quer a fronteira entre a realidade localmente enraizada e os imaginários cinematográficos fluidos e transnacionalizados. Montado quase como um *story board* filmico, o conjunto das telas cria um enredo visual encenado no contexto da capela, onde evocações de diversos episódios locais recentes e diversos imaginários literários se cruzam com (e são orientados por) a visualidade de dois filmes não portugueses: *Call me by your name*, do italiano Luca Guadagnino (2017), e *Pirostani*, do georgiano Giorgi Shengelaya (1969). Dois filmes que, em certa medida, passam a habitar o interior daquele espaço funchalense e as páginas da *TRANSLOCAL*, através da pintura de Filipa Venâncio.

De espaços arquitetonicamente projectados e depois efectivamente inscritos nas paisagens urbanas de várias localidades portuguesas nos falam dois outros artigos agora publicados, demonstrando como arquitectura e urbanismo constituem fenómenos periféricos da criação e produção fílmicas, mas fortemente implicados na circulação e exibição cinematográficas, assim como na construção de culturas cinéfilas.

Em **“A tutela dos Cine-Teatros. Regulamentação e imposição de normas convencionais”**, **Ana Cláudia Cardoso Brás** analisa o modo como, entre os anos 1930 e 1960, regulamentações legislativas e normas definidas internamente pela Inspeção Geral dos Teatros (então sob tutela do Ministério do Interior) condicionaram os projectos arquitectónicos e a construção de cine-teatros sobretudo destinados à exibição fílmica. Um período em que a criação destes equipamentos culturais proliferou em Portugal, sobretudo “através da iniciativa privada” de “investidores locais tais como industriais e comerciantes”, evidenciando não apenas a importância que o cinema assumia na sociedade portuguesa de então, mas ainda a atenção vigilante que o poder político e a administração pública concediam à actividade cinematográfica.

Em **“Cinema do Livramento. Apontamentos para a história do cinema na Madeira”**, **Pedro Gonçalves** apresenta uma primeira aproximação ao estudo do *Cinema Mar e Sol*, equipamento multifuncional situado no Livramento (arrabaldes da vila da Ponta do Sol) e assinado pelo arquitecto Luís da Conceição Teixeira, em resposta à encomenda de João Pita Júnior. Sensível ao interesse que o cinema sempre despertara na Ponta do Sol e não ignorando a relevância sociocultural, económica e também política que a Sétima Arte assumia nos anos 1960, este empresário madeirense decide construir, nesse lugar afastado do principal centro urbano da Madeira, “a maior sala de cinema a Oeste do Funchal” e, “à época”, “uma das maiores salas de cinema” da ilha, inaugurando-a (não por acaso, certamente), no âmbito das comemorações oficiais do 28 de Maio, em 1967. Edifício hoje abandonado, mas ainda

dotado de potencialidades reaproveitáveis, em virtude da qualidade do projeto arquitetónico que lhe subjaz, o *Cinema Mar e Sol* é assim apresentado não apenas como património material com relevância para a História do Cinema na Madeira, mas também como um actual desafio urbanístico.

Idêntico convite para visitar o património cinematográfico português (que, como acabámos de verificar, não se esgota no seu repertório fílmico nuclear) subjaz à proposta de **António Barros**, “**Senso** *Uma revista da Universidade de Coimbra*”, incluído na secção “Diálogos”, onde explicitamente este artista (audio)visual madeirense (autor da identidade visual da revista em causa) nos dirige a invectiva: “Leia-se, e volte-se a ler, com anímico *olh_Ar(te)* e *senso - Senso*”. Assim, desviando desta vez o olhar para uma publicação periódica coimbrã (mais do que cinéfila, especializada em “estudos fílmicos”, conforme consta no seu editorial), editada em 1995 em contexto académico e fundada pela “Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra”, *TRANSLOCAL* (com António Barros) presta homenagem a essa revista universitária, através da reprodução de algumas páginas e de textos publicados em *Senso*. Acompanhando a viragem científica verificada na década de 1990 junto da comunidade cinéfila portuguesa, a *Senso* correspondeu à “concretização parcial do projecto de constituição de um pólo de estudos fílmicos na Universidade de Coimbra, que integra[va], igualmente, a criação do Instituto de Estudos Fílmicos da Faculdade de Letras, a criação de um Arquivo de Imagens e a organização dos Encontros de Cinema, anualmente”, tendo ainda criado o *Prémio de Estudos Fílmicos da Universidade de Coimbra*, com que foram galardoados Alain Resnais, João Bénard da Costa, Paulo Rocha e Manuel de Oliveira

A encerrar a edição do n.º 3 de *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, divulgam-se, como habitualmente, dois estudos recentes relacionados com o tema de capa, deixando esses dois livros como sugestões de leitura complementar sobre questões levantadas ao longo das outras secções da revista.

Carlos Natário, na recensão “**O Cinema Português do século XXI: modos de construção do visível**” já antes referida, apresenta a colectânea de ensaios *Um novo olhar sobre o cinema português do século XXI*, editada por Daniel Ribas e Paulo Cunha em 2020, e lida por Natário como “um livro que pretende traçar uma interpretação das últimas duas décadas de cinema português, através da diversidade geográfica dos seus autores e pontos de vista e de uma lista exemplificativa dos cineastas” mais significativos.

Por seu lado, **Rafael Morato Zanatto** lê-nos “**Por um Cinema Popular - Leon Hirszman Política e Resistência de Reinaldo Cardenuto**”, encontrando neste livro *uma interessante apresentação da “obra cinematográfica de Leon Hirszman como resposta aos principais desafios de seu tempo: a crise do Cinema Novo, a censura sob o regime militar (1964-1985) e a condição económica do país”*; um “cinema popular” assente na “militância política” e no diálogo próximo “com a classe popular”.

Os parêntesis que quisemos destacar no subtítulo/tema “Cinema(s) Periférico(s)” decorrem da convicção de que pensar o cinema (qualquer que ele seja) exige a abertura para o perspectivarmos de forma plural. Os trabalhos agora reunidos no n.º 3 da revista *TRANSLOCAL. Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas | Cinema(s) Periférico(s)* comprovam essa heterogeneidade criativa, crítica e epistemológica, cumprindo, assim, o propósito que presidiu à edição aqui apresentada. Resta-nos agradecer a todas e a todos os que contribuíram para que este trabalho conjunto fosse concluído e desejar que, com a sua leitura, se contribua também para uma mais actualizada e crítica cultura cinéfila, no Funchal e em outras geografias.

Referências Bibliográficas

AMIN, Samir (1974), *Accumulation on a World Scale: a critique of the Theory of Underdevelopment*, 2 vols., New York: Monthly Review Press.

BAZIN, André (1991), *O Cinema: ensaios*, São Paulo: Brasiliense.

BAZIN, André (1952), "Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)", *Cinéma: un oeil ouvert sur le monde*, org. G.-M. Bovay, Lausanne: Clairefontaine

CERTEAU, Michel de (1998 [1990]), *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*, 3.^a ed., trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Editora Vozes.

FRODON, Jean-Michel (1998), *La projection nationale. Cinéma et Nation*, Paris: Éditions Odile Jacob.

GIL, Isabel Capelo (2011), *Literacia Visual. Estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa: Edições 70.

HENNEBELLE, Guy (1978), *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NAFICY, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

NAGIB, Lúcia (2021), *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages*, *Total Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

ROCHA, Glauber [1965] (2004), "Eztetyka da fome 65", *A revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 63-67

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio (1971), "Towards a Third Cinema", *Cinéaste*, vol. 4, n.º 3, pp. 1-10.

