



O cinema contemporâneo nas margens e o cosmopolitismo periférico

Contemporary cinema in the margins and the peripheric cosmopolitism



Iago Porfírio¹

¹ Estudante de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa do CNPq. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Nanook, vinculado ao Laboratório de Análise Fílmica da Universidade Federal da Bahia. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com

Resumo: Esta resenha apresenta o recente livro da professora e pesquisadora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Angela Prysthon (2022), *Retrato das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico*, publicado pela Pontes Editores. Na obra, a autora rediscute o lugar que o terceiro cinema e o cinema periférico – com especial atenção para Argentina e Brasil, mas voltando-se também para os cinemas português, francês, espanhol, palestino, entre outros –, ocupam no debate e na história do recente cinema mundial, a partir de uma releitura dos Estudos Culturais, na relação do realismo com diferentes culturas representadas pelo cinema de modo geral, tendo como ênfase um certo cosmopolitismo periférico.

Palavras-chave: cosmopolitismo; periférico; cinema; terceiro cinema; Angela Prysthon.

Abstract: This review presents the recent book by the professor and researcher of the Federal University of Pernambuco (UFPE), Angela Prysthon (2022), *Retrato das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico*, published by Pontes Editores, in which the author rediscusses the place occupied by the Latin American third cinema and peripheric cinema – with special attention to Argentina and Brazil, but also focusing on the Portuguese, French, Spanish, Palestinian, among other cinemas –, in the debate and the history of the recent global cinema, from a reinterpretation of Culture Studies, in the relationship of realism with different cultures represented by cinema as a whole, with emphasis in a certain peripheric cosmopolitism.

Keywords: cosmopolitism; peripheric; cinema; third cinema; Angela Prysthon.

O conceito político e antropológico do cinema das margens, ou também nas margens – como aquele feito, por assim dizer, na fronteira entre o entusiasmo com as lutas dos povos marginalizados e, por vezes, no esfacelamento da produção cinematográfica –, aposta em uma experiência ligada a discursos e ideologia que percorrem um certo entendimento da imagem e dos corpos em cena, evocando um campo de emancipações e transformações na organização do mundo a partir da experiência cinematográfica. Coube a Angela Prysthon, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pensar o lugar que ocupam o terceiro cinema e o cinema periférico latino-americanos – ainda que com especial atenção para Argentina e Brasil (voltando-se também para o cinema português, francês, espanhol, palestino, entre outros) no debate e na história do recente cinema mundial, a partir de uma releitura dos Estudos Culturais.

Em *Retrato das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico*, publicado pela Pontes Editores, Prysthon (2022) reúne e atualiza ensaios fruto de anos dedicados à pesquisa e ao ensino, dando continuidade ao debate iniciado em seu primeiro livro, *Cosmopolitismos periféricos* (2002). Seguindo uma abordagem culturalista, a autora recorre aos Estudos Culturais para pensar o campo cinematográfico na relação do realismo no cinema entre diferentes culturas com produções que se dão “nas margens, nas brechas”. É nessa direção que a autora sustenta suas análises do cinema moderno e contemporâneo mundial.

Pode-se dizer, para começar, que o cinema, de maneira geral, é um campo em que coabitam questões gerais e das mais variadas ordens para as quais se buscam respostas a seus questionamentos específicos. Nesse sentido, propondo-se a investigar o cinema em seu nível fenomênico que permite uma experiência sensorial, Julio Bezerra (2019) vai definir o cinema contemporâneo como aquilo que “se configura como uma espécie de trabalho arqueológico futurista, um gesto especulativo que toca os limites do que a imagem pode fazer” (BEZERRA, 2019, p. 308). O autor, que parte dos anos 1980, com a obra de Hou Hsiao-Hsien, em Taiwan, para fundamentar o surgimento desse cinema, calcado em temas políticos, econômicos e históricos que se ligam à dimensão narrativa dos filmes, por sua vez, produzidos em diálogo com o contexto de transformações sociais, nos diz também de uma “visão de cinema como uma experiência estética do mundo em seu eterno nascimento” (BEZERRA, 2019, p. 280).

Ainda que se distanciando de uma perspectiva fenomenológica, por assim dizer, Prysthon (2022) se interessa por uma abordagem com inclinação culturalista para tratar desse cinema que vem, para falar com Bezerra (2019), do moderno,

mas também do contemporâneo, sem deixar de lado a dimensão formalista da estética e da cultura visual. Logo vemos que, para Prysthon (2022, p. 21), esse enfoque representa também “um momento histórico do cinema mundial” que, por sua vez, não escapa às análises que a autora faz dos cinemas brasileiro e argentino, para situá-los numa perspectiva mais ampla e interdisciplinar dentro da dinâmica metodológica dos Estudos Culturais. Ainda que não trabalhado profusamente pela autora, esse debate atravessa um largo campo de discussão em torno da questão eurocêntrica do cinema ocidental, correspondente a uma visão judaico-cristã e capitalista, conforme a distinção que fazem Stam e Shohat (2006) a partir de Raymond Williams. Em todo caso, o interesse de *Retratos das margens* consiste em abordar o tema numa posição dialética no domínio do cinema, sem perder de vista as relações do terceiro cinema e do terceiro mundo no campo dos Estudos Culturais.

No contexto de um colonialismo que se configura como “etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado”, como descrevem Stam e Shohat (2006, p. 41), é que insurge a proposta terceiro-mundista no cinema. De um lado, “movimentos que refletiam as profundas transformações pelas quais o mundo estava passando” e, de outro, a percepção política expressa como componente “das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neorealismos e cinemas livres” (PRYSTHON, 2022, p. 19) é que darão forma e conteúdo ao Terceiro Cinema. Assim, para sustentar esse duplo movimento, a autora recorre às operações teórico-metodológicas dos Estudos Culturais (EC) ao lado das transformações ocorridas na área nos últimos 50 anos, para dar conta da forma como se consolidou esse cinema que é feito e que sobrevive às margens de um sistema capitalista e, mais recentemente, neoliberal.

A partir daí, no primeiro capítulo, “Os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema”, Prysthon (2022) traça um breve panorama do campo de investigação dos Estudos Culturais (EC), que surge através do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, como resposta às mudanças pelas quais a classe operária da Inglaterra passava com o pós-guerra e sob influência dos trabalhos de Frank Raymond Leavis (1895-1978), que formulou uma corrente chamada de leavisismo, cujo objetivo era “usar o sistema educacional para distribuir mais amplamente (para todas as classes) conhecimento e apreciação literários”, conforme sintetiza Prysthon (2022, p. 14). É justamente a centralidade de uma política das minorias a linha do horizonte dos EC, por assim dizer, como abertura ao periférico, ao pós-moderno (com inspiração derivadas das teorias francesas) e ao pensamento pós-colonial (colocando no centro questões das minorias e das

micropolíticas). Essa atmosfera teria como efeito, além de amplificar o debate da produção cultural à luz da releitura da teoria crítica, uma reafirmação sistemática e articulada do periférico.

Precisamente, esse movimento é que altera a política da representação na era pós-moderna, a partir de uma experiência política que passa por uma outra configuração representativa que entrelaça, segundo a autora, a “experiência cultural, a prática da crítica e o terreno da política” (PRYSTHON, 2022, p. 8), de modo a pensar a cultura aquém de uma perspectiva estética. Reside nesse sentido a utopia dos EC, a de propor uma harmonia das diferenças, e que, no caso do cinema brasileiro contemporâneo, se revela na junção do conceito cosmopolitismo e periférico que, por sua vez, se manifesta a partir das junções entre centro e margem, um oxímoro que aponta a periferia como alternativa ao modelo de modernidade. Subjacente aos efeitos do Terceiro Cinema, uma observação nos faria entender que esse entrelaçamento a que se refere a autora permite contemplar a reelaboração que o cinema contemporâneo faz do “periférico, tematizando as “margens” do Brasil das mais diversas formas” (PRYSTHON, 2004, p. 5). É em torno desse entusiasmo provocado pelo pensamento terceiro-mundista que o cinema ganha simetria e articula fórmulas figurativas de coletivizar os ideais revolucionários e socialistas, que a tecitura cinematográfica mundial emaranha novos contornos, aflora e intrica imagens capazes de colocar no centro sujeitos despossuídos e marginalizados no contexto social, cultural e econômico da sociedade. A um só tempo, tudo se desdobra, por assim dizer, por uma rebeldia não apenas estética, como nos chama a atenção *Retrato das margens*, mas política, expressa em movimentos como o Neorealismo, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo brasileiro, Cinema Marginal e o Novo Cinema Argentino.

Ainda nesse primeiro capítulo do livro, Prysthon (2022) relaciona, então, os princípios teórico e político do Terceiro Mundo com os filmes que irradiam perspectivas do Terceiro Cinema, cujos temas passam a ser a violência e opressão social, a miserabilidade das metrópoles e o fracasso de progresso ou futuro utópico prometido pela modernidade, os povos oprimidos e colonizados e a recuperação de sua história suprimida pelas narrativas hegemônicas e eurocentradas, criando, assim, uma espécie de estética terceiro-mundista do cinema. Nesse sentido, a questão discutida pela autora é a de que o lugar da visibilidade periférica por esses novos movimentos cinematográficos latino-americanos, que recusam adotar um “estilo” do cinema mundial, faz parte de uma proposta de denúncia social que romancistas e cineastas de seus países têm se esforçado para mostrar, ecoando no cinema da América Latina a partir de importantes teóricos, como Fernando Solanas

e Octavio Getino, na Argentina; Glauber Rocha, no Brasil, ou Jorge Sanjinés na Bolívia. São, exemplarmente, esses movimentos que configuram a abordagem social e das contradições e desigualdades dos grandes centros para o qual converge o cinema periférico, que ganha lugar de destaque na década de 1990 e início dos anos 2000.

Cabe notar, no entanto, a citação que a autora faz do cineasta boliviano Jorge Sanjinés ao falar do Terceiro Cinema na América Latina. Próximo de uma perspectiva terceiro-mundista na produção cinematográfica, sobretudo ao se distanciar de uma tendência individualista do cinema moderno, por assim dizer, aproximando-se de uma participação coletiva e integrada com os povos, sobretudo indígenas, Sanjinés se destaca ao criar o Coletivo Ukamau, no início dos anos 1960. A partir daí, vemos um florescimento de um outro Terceiro Cinema que escapa à discussão de Prysthon (2022), o cinema indígena, que, para tomar emprestado o conceito de Stam (2003) de “quarto mundo”, poderia ser um “quarto cinema”, uma vez que grande parte dos cineastas do Terceiro Cinema deixaram de fora a produção cinematográfica indígena que se constituía naquela época, e Sanjinés foi um dos precursores na Bolívia nesse sentido, ao lado de Vincent Carelli no Brasil, com o Vídeo nas Aldeias (VNA), ou mesmo do cineasta Luis Lupone no México ou o pesquisador e cineasta kichwa Alberto Muenala, que introduz o cinema indígena no Equador na década de 1990, entre outros exemplos. Claro está que o foco de abordagem de Prysthon (2022) não é o cinema indígena, talvez por uma questão de gênero, pois este é de natureza documental, e a ênfase da autora é o cinema ficcional e mundial, ainda que cite rapidamente alguns documentários, entre os quais, o do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. Mas a ausência do cinema indígena nesse trabalho recente de Prysthon (2022) pode também refletir a contradição do próprio projeto nacional dos cineastas terceiro-mundistas, como chama atenção Stam (2003), que tinham como desejo “expulsar o estrangeiro para resgatar o nacional” em um projeto que era “discursivamente sobredeterminado e contraditório” (STAM, 2003, p. 317).

Mais adiante, em “A terra em transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo”, Prysthon (2022) faz uma perspicaz análise do Cinema Novo no plano estético, político e teórico, que torna possível, de maneira muito exata, a relação com o projeto terceiro-mundista, muitas vezes ignorada por estudiosos ou comentaristas desse movimento cinematográfico. A autora, no entanto, parte de uma análise crítica da formação histórica do conceito de Terceiro Mundo com suas contradições, como já sinalizado no primeiro capítulo, mantendo “ideias conservadoras” e se esforçando para manter “movimentos libertários e utopistas revolucionários”

(PRYSTHON, 2022, p. 29). É a “terra em transe” de que trata a autora, ao usar o nome do filme de Glauber Rocha para referir-se a esse estado de consciência social e de movimento para uma mudança política e estética no cinema nacional e na sociedade, com temas sobre a fome, a miséria, as opressões sociais, a seca, o racismo estrutural, entre outros. Ainda que pensado por um pequeno grupo de cineastas brancos e integrantes da intelectualidade da classe média brasileira – embora com emblemática representação do negro no cinema –, a produção cinemanovista permite-nos entender “os movimentos pelas culturas nacionais e populares”, no dizer da autora, como sintoma revolucionário dos terceiro-mundistas. É nesse sentido que Prysthon (2022) faz um breve debate comparativo do manifesto *Estética da Fome*, de Glauber Rocha (1965), com *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1961), para indicar o projeto político, teórico e estético do cinema novo. “O manifesto, que deixa entrever a influência de Frantz Fanon e seus *damnés de la terre*, é apenas mais um indício do direcionamento que se dá à cultura no Brasil (e no Terceiro Mundo em geral) do início dos anos 1960” (PRYSTHON, 2022, p. 33).

À luz do debate acerca da dialética do cosmopolitismo no cinema brasileiro, no capítulo “Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 1990”, compreendemos a partir daí o amadurecimento do “cosmopolitismo pós-moderno”, notadamente iniciado com o Cinema Novo, e uma “retomada dos preceitos culturais” do movimento modernista. Prysthon (2022) faz, nesse capítulo, uma perspicaz leitura do cinema da retomada da década de 1990 e início dos anos 2000 do cinema nacional, cujo cenário é formado por alguns fatores, entre os quais está uma certa tendência teórica de se voltar para o periférico, para a vida miúda e marginalizada das sociedades urbanas e rurais, trazida pelas teorias pós-coloniais. Um dos exemplos mais paradigmáticos trazidos pela autora nesse sentido é a revisão da identidade nordestina e sobretudo do sertão como alegoria nacional dada pelos cinemanovistas, o que “implica necessariamente em uma revisão da imagem do Nordeste” (PRYSTHON, 2022, p. 118). Ao falar da retomada, Prysthon (2022) nos fala de uma certa “reciclagem” e, principalmente, um “cosmopolitismo tradicional” que vão marcar as diferenças do pós-modernismo posterior aos anos 1980, acentuando as distinções e similitudes entre o modernismo, Cinema Novo e retomada.

Um dos capítulos importantes para sustentar a argumentação da autora quanto aos ideais do cinema terceiro-mundista, é “Conceitos de subalternidade e periferia no cinema brasileiro”, sem dedicar-se apenas ao enfoque territorial, mas discutindo “o papel da *periferia* e da *subalternidade* na história” (PRYSTHON, 2022, p. 116). Para a autora, essa perspectiva traz um importante

e intensa relação da política das diferenças com o conceito de cosmopolitismo, revelando as contradições e embates da periferia com a metrópole. Nesse trabalho, Prysthon (2022) voltara a debater um conceito que atravessa grande parte de sua produção intelectual e acadêmica, o cosmopolitismo periférico, como resultado de um capitalismo e, por conseguinte, modernidade tardios, com sujeitos que demarcam novos territórios “a partir de produtos culturais propostos por ele, a partir de novas formas de consumo e recepção de bens simbólicos operados por ele” (PRYSTHON, 2022, p. 65). É nessa direção que o cinema brasileiro no início dos anos 2000 tratará de modo concreto uma “reconfiguração cosmopolita” a partir da estetização do subalterno, do excêntrico, da vida miúda e marginalizada do sertão às grandes periferias do país no tensionamento da urbanidade periférica, tendo como exemplos expressivos *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis.

Tratando do tema do multiculturalismo e do periférico no cinema mundial, Prysthon (2022) dedica três capítulos para abordar o cinema latino-americano, especificamente o cinema argentino, em “Representações das metrópoles latino-americanas”; “Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano” e “Memórias de uma nação partida” – este último com foco no cinema argentino contemporâneo ou “nuevo cine argentino” (NCA). Estamos aqui diante de filmes que partem do gesto de rediscutir os modelos de urbanidade e modernidade e suas utopias de progresso, em cidades que “transformaram-se em modelos de uma urbanidade periférica e alternativa, de uma modernidade periférica”, como vai dizer a autora a partir dos estudos de Beatriz Sarlo sobre Buenos Aires dos anos de 1920 (PRYSTHON, 2022, p. 79). Para isso, Prysthon (2022) vai comentar e analisar alguns filmes significativos nessa direção, como *Pizza, Birra, Faso* (*Pizza, cerveja, cigarro*, 1998), de Adrián Caetano; *Esperando al Mesías* (*Esperando o Messias*, 2000), *El Abrazo Partido* (*O abraço partido*, 2004), ambos de Daniel Burman; *Taxi para tres* (*Táxi para três*, 2001), de Orlando Lübbert, entre outros.

A autora trabalha esses filmes argentinos na relação com outras produções cinematográficas latino-americanas, como do Brasil, Uruguai ou México. A argumentação central é também as “relações entre cidade e *media*”, tendo o cinema como ponto referencial para produzir o efeito de real, conceito que Prysthon (2022) trabalha a partir de Barthes, em filmes que expressam, portanto, a cotidianidade do centro-periferia, como em Buenos Aires, Cidade do México ou Montevidéu. Em “Memórias de uma nação partida”, portanto, o foco está na breve introdução panorâmica ao contexto do cinema argentino contemporâneo,

o NCA, como denominado por teóricos do cinema, procurando identificar a complexa relação que envolve crises, processos estéticos na dinâmica da produção, analisando a “representação política e fixação da identidade nacional”, sobretudo com relação à postura sobre os crimes cometidos pelo regime militar, em um tom e fervor militantes, ou também as feridas provocadas pela Guerra das Malvinas. O elemento importante trazido pela autora é a relação entre memória e história vista no NCA.

O tema do *road movie* é trazido sob uma perspectiva latino-americana, em “Da alegoria continental às jornadas interiores: o *road movie* latino-americano”. Tecido de momentos críticos, de latências e ressurgências na história do cinema mundial e, por sua vez, do cinema argentino e brasileiro, o movimento refere-se a uma representação geográfica, reelaborando “o problema da nação e dos mitos de localização” (PRYSTHON, 2022, p. 93), mapeando as diferentes identidades e realidades culturais das regiões que formam uma nação.

Nessa configuração epistemológica do cinema terceiro-mundista, a autora conjuga a teoria da subalternidade com os preceitos estéticos e políticos da representação cinematográfica, como nos mostra no capítulo “Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino”. Considerando o contexto de multiculturalidade, Prysthon (2022) procura analisar como se expressam as diferenças culturais no limiar da representação *do e pelo* subalterno. Assim, a autora constata que esse contraste evidencia “estratégias enunciativas” ao mesmo tempo em que conota “encenações da diferença cultural”, em filmes como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis ou mesmo *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado. Nesse ponto, Prysthon (2022) fala novamente da subalternidade em termos teóricos, isto é, como proposta de definição do sujeito subalterno, como termo apropriado aos Estudos Culturais. Esses filmes, contudo, compõem aquilo que a autora vai abordar como uma “estética da periferia no novo cinema do Nordeste”, em que a relação da imagem da subalternidade deve ser pensada agora em termos de representação e constituição de um “cânone da periferia”. Num primeiro momento ilustrativo, é o sujeito que carrega a “carga da representação”, como vai dizer a autora na esteira de Stam e Shohat (2006), que assume também a tarefa de sustentar e suportar, por assim dizer, a “objetificação da periferia”; no segundo, o sujeito é alçado a “elemento estético” e a “recurso estilístico” que poderia ser refundado na representação do subalterno.

Revisando o tema da “Sensibilidade do banal no cinema contemporâneo”, também título de um dos capítulos, Prysthon (2022) conclama uma abordagem

para filmes que se voltam a uma certa “sensibilidade do cotidiano” como elogio e afirmação do banal. A questão formulada pela autora aí não é outra senão o argumento de que há essa tendência, no cinema latino-americano do final dos anos 1990, de representar os movimentos desordenados da vida miúda e, assim, interrogar o estatuto de verossimilhança ou os efeitos diegéticos do cinema, pois é justamente o absurdo, a banalidade ou o *nonsense* “um mundo regido pela estranha coerência dos paradoxos” (PRYSTHON, 2022, p. 146). Para a autora, trata-se de uma busca pelo naturalismo do documentário e uma rejeição da alegoria vista em cineastas populares. Nessa direção, Prysthon (2022), então, comenta o tema da banalidade no cineasta argentino Martín Rejtman, cujo trabalho é expressivo para o NCA, e, em seguida, alguns filmes brasileiros, especialmente filmes pernambucanos do final dos anos 2000.

Em “As cores do desejo: alteridade, raça e sexo no Cinema Britânico”, a autora, por sua vez, examina a condição do periférico no cinema britânico, ainda que com inspirações hollywoodianas na busca por consolidar o realismo social – caro à escola documentarista de 1930 – ao filme de época, associado à escola hollywoodiana. Prysthon (2022), nesse capítulo, começa recusando os discursos profundamente ancorados ou determinados pela noção de “nação no cinema britânico e sua centralidade na narrativa”. O que interessa a autora, que tem uma larga pesquisa em torno do cinema documentário e ficcional britânicos, e o tema da urbanidade nesses filmes, é justamente a alteridade no cinema da Grã-Bretanha e a sua tradição literária que, no dizer da autora, “revela eloquentemente os fantasmas do colonialismo, do racismo e do imperialismo econômico e cultural” (PRYSTHON, 2022, p. 162). Para isso, alguns filmes são analisados, dentre os quais *Black Narcissus* (Narciso Negro, 1947), de Michael Powell e Emeric Pressburger; *A taste of Honey* (Um gosto de mel, 1962), de Tony Richardson, ou mesmo alguns filmes que tratam a temática colonial com uma perspectiva eurocêntrica, por um lado, sobretudo nos anos 1980, ou, por outro, a releitura e debate aprofundado das questões de raça e representação na cultura fílmica britânica, com o chamado Free Cinema e a New Wave.

“Efeitos de real em cinco cineastas do mundo” encerra o livro apresentando as estratégias estilísticas no contexto de “reemergência do realismo” após 1990 em cinco cineastas contemporâneos. O fato de o cinema mundial contemporâneo ter engendrado uma “lógica transnacional” não garantiu a superação das questões que enfrentam os movimentos cinematográficos que procuram pensar as noções de identidades e nacionalidades no conflito com as contradições que

imediatamente aparecem com a modernidade e dos problemas da colonialidade e suas formas de opressão social, racial e cultural, como sabemos, mas, segundo a autora, permitiu considerar “as transformações do imaginário geopolítico que ocorreram no cinema, tanto no sentido estético, como nas condições de produção” (PRYSTHON, 2022, p. 82). A autora começa, então, pelo cineasta espanhol José Luiz Guerín e o tema da memória que é construída pelas imagens, numa extraordinária discussão das condições de um “formalismo estetizante” das imagens construir a memória de um povo e das transformações urbanas e sociais de uma nação. Em seguida, Prysthon (2022) discute a “música como efeito de real” na filmografia da cineasta francesa Claire Denis, destacando as paisagens sonoras como elemento fortemente presente em seus filmes, como para acentuá-los e torná-los “mais plenos de afeto”. Seguindo essa perspectiva, a autora faz uma síntese do trabalho cinematográfico do português Miguel Gomes, e outros nomes do cinema português, como Pedro Costa e João César Monteiro.

Para terminar, Prysthon (2022) não deixa de lado a importância do cinema palestino, com especial atenção ao cineasta Elia Suleiman e suas “crônicas contra a desapareição” das representações do povo árabe, da cultura do Oriente Médio e da causa palestina. Por fim, é trazido ao debate o cinema asiático como terreno “para a experimentação no realismo”. O foco, aqui, é o cineasta chinês Jia Zhang-ke. No entanto, a autora se debruça sobre a obra do diretor japonês Yasujirō Ozu, para discutir a ênfase no cotidiano presente na filmografia asiática.

Retrato das margens traz um panorama do cinema mundial contemporâneo a partir de uma vasta pesquisa analítica empregada por Prysthon (2022), o que também sintetiza um percurso de mais de 20 anos dedicados à investigação sobre o tema. Além disso, sua abordagem se volta para a necessidade de rediscutir a significação do conceito de real, problematiza o realismo que foi o principal protagonista do cinema mundial a partir dos anos 1950, desde o tratamento de temas como o cotidiano à precariedade da vida urbana como resultado de um modernismo fracassado, tendo o cosmopolitismo periférico como o seu próprio retrato na contemporaneidade – indo da ficção ao documentário, por assim dizer –, que é, no dizer de André Bazin (1991), “o cinema [que] ainda não foi inventado!” (BAZIN, 1991, p. 30).

Referências

BAZIN, A. “O mito do cinema total”. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, J. *A eterna novidade do mundo*: especulações sobre um certo cinema contemporâneo. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

PRYSTHON, A. *Retratos das margens*: do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas: Pontes Editores, 2022.

PRYSTHON, Â. “O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?”
In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 13., 2004, São Bernardo do Campo.
Anais [...]. Campinas: Galoá, 2004.

STAM, R.; SHOHAT, E. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

submetido em: dd mês. aaaa | aprovado em dd mês. aaaa