

Cinema e fronteira: mapeando tensões no cinema francês contemporâneo¹

Catarina Amorim de Oliveira Andrade²

Resumo

Esta comunicação tem suas lentes voltadas para o cinema francês contemporâneo, mais precisamente para os filmes que se ocupam em tratar da vida na fronteira, seja ela social, política, cultural ou racial. Tendo como suporte os estudos do pós-colonial e as teorias cinematográficas, busca-se perceber a presença dessas novas fronteiras do mundo pós-moderno no cinema contemporâneo e compreender de que forma suas representações se estabelecem dentro da lógica do pós-colonial. Também faz-se necessário analisar como se constituem as novas formas da construção de identidades dentro deste cinema, de onde partem os olhares sobre as classes marginalizadas e de que formas esses olhares são acionados na e pela estrutura cinematográfica.

Palavras-chave: cinema francês; diáspora; pós-colonialismo; identidade.

¿No se trataba, para el cinéfilo que era yo, de sentir la presión del mundo como presión estética? Me parece que sigue siendo así en nuestros días y que, en lo que me concierne, sólo puedo concebir una relación con el mundo en la mediación de una práctica artística”

Jean-Louis Comolli

São os limites sociais decorrentes das novas políticas mundiais, do momento pós-colonial, do processo de globalização, que interessam particularmente a este estudo. Por isso, importa perceber a presença dessas novas fronteiras do mundo pós-moderno no cinema contemporâneo e tentar compreender de que forma suas representações se estabelecem dentro da lógica do pós-colonial. Também é necessário analisar como se constituem as novas formas da construção de identidades dentro deste cinema, de onde partem os olhares sobre as classes marginalizadas e de que formas esses olhares são acionados na e pela estrutura cinematográfica. Como aponta Homi Bhabha em seu texto *O pós-colonial e o pós-moderno*,

Cada vez mais, o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele trás à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos ex-cêntrica. Hoje na Grã-Bretanha isto certamente se verifica com relação à arte e ao cinema experimentais que emergem da esquerda, associados com experiência pós-

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE, email: cati.andrade@gmail.com

colonial da migração e da diáspora e articulados em uma exploração cultural de novas etnias. (Bhabha, 2007:247)

A questão da fronteira social é central para Bhabha. Para o autor, “a modernidade e a pós-modernidade são elas mesmas constituídas a partir da perspectiva marginal da diferença cultural” (Bhabha, 2007:272). No mundo contemporâneo, essas fronteiras têm-se multiplicado e originado fenômenos sócio-culturais até então inexpressivos. Observando-se de perto esses espaços intersticiais, percebe-se minorias desassistidas devido à ineficiência do próprio Direito, que não previa populações migrantes, diaspóricas e refugiadas vivendo na fronteira entre nações e culturas. Inevitavelmente, contudo, tornou-se muito mais relevante para os dias atuais a discussão de questões de raça, discriminação e diferença do que a de problemáticas como sexualidade e gênero.

A necessidade de descobrir o “outro” abriu espaço para uma discussão mais ampla dos processos sociais em que mulheres, negros, homossexuais e imigrantes, por exemplo, compartilham uma mesma história: de discriminação e representação equivocada.

No entanto, os “signos” que constroem essas histórias e identidades – gênero, raça, homofobia, diáspora, pós-guerra, refugiados, a divisão do trabalho, e assim por diante – não apenas diferem em conteúdo mas muitas vezes produzem sistemas incompatíveis de significação e envolvem formas distintas de subjetividade social. (Bhabha 2007:245)

Note-se que os processos pós-colonial e diaspórico não afetaram certamente apenas aqueles que se deslocaram, mas conseqüentemente também influenciaram diretamente a vida dos que viviam nas terras que “receberam” os migrantes. Assim sendo, é possível falar de uma arte, ou de um cinema, como cita Bhabha, que provenham de uma reivindicação por parte dos que ocupam as margens, e isso decerto inclui os imigrantes, que normalmente se tornam periféricos nos países para onde se deslocam, mas também não se pode ignorar as várias vozes que estão representando essas classes mesmo não fazendo parte delas. Não se trata de buscar quem teria mais legitimidade para falar, mas de relevar a importância de aprofundar e entender essas representações de diversas identidades num cinema que tem crescido em número e visibilidade paralelamente às transformações que está sofrendo a sociedade francesa.

Em todos os domínios artísticos, como na pintura, na literatura, na música e também no cinema – que estaria mais em uma área interseccional da arte e da mídia – nota-se a forte ligação com os contextos sociais, até porque isto seria uma das funções da arte: observar e representar o mundo, construindo sentido e contribuindo para a história dos acontecimentos, e mesmo suas possíveis transformações. Esse fenômeno sucede também no

cinema. Percebe-se a recorrência dos temas relacionados à diferença, sobretudo cultural e social, não apenas como forma de reclamar a identidade por parte dos oprimidos, social e culturalmente falando, mas igualmente como tentativa de representá-los.

O mundo pós-moderno é o mundo da informação, da mídia, ele é dominado pelos meios de comunicação e deles depende para fazer circular pessoas, mercadorias, informações, imagens, sons. Por isso, eles exercem um papel fundamental de garantia de poder e possuem inegável importância na constituição das identidades nacionais. No caso do cinema, o é necessário atentar para os filmes essencialmente colonialistas, cujo protagonista é o colonizador e é ele quem “faz” a história. Como pano de fundo, têm-se indivíduos possuídos por doenças, fanáticos por costumes e rituais religiosos ou místicos, sempre vistos como “do mal” ou como o *bon sauvage*, serviçal que abre mão de sua cultura para incorporar a do seu senhor. Conforme Shohat e Stam:

[...] o cinema dominante tem falado sobre os “vencedores” da história, em filmes que idealizam o empreendimento colonial como uma “missão civilizatória” filantrópica motivada por um desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. Os filmes de aventura, e a “aventura” de ir ao cinema, ofereceram-se como instrumento para a auto-realização indireta do europeu branco e masculino. (Shohat e Stam. In Ramos, 2004:401)

Dentre os vários meios que servem de suporte à sustentação e disseminação do eurocentrismo, o cinema ocupa um lugar de destaque. Sua própria evolução histórica está atrelada ao desenvolvimento das potências europeias e dos Estados-Unidos, ao imperialismo e à globalização. As periferias cosmopolitas, multirraciais, híbridas, localizadas nos grandes centros urbanos mundiais, têm sido foco de reportagens em impressos e na televisão, de obras literárias e cinematográficas. Muitos produtos da indústria cultural têm se desenvolvido em torno desses temas, por isso, cabe tentar perceber como se dão essas representações e os complexos processos que as envolvem.

O que parece mais difícil, entretanto, é tentar localizar e definir muitas das produções contemporâneas que voltam seus olhares para as margens. Muitos teóricos concordam que há um “Cinema Mundial” e um “Terceiro Cinema”. O primeiro seria o conjunto de filmes produzidos em países não-periféricos e que, portanto, normalmente, são realizados em condições ideais, ou praticamente ideais, de produção. Contrariamente, haveria um Terceiro Cinema, produzido em países de Terceiro Mundo, como o próprio nome se refere, realizados com restritos orçamentos e, em geral, em condições realmente precárias de produção.

No entanto, há certa confusão nesses conceitos até mesmo porque a bipolaridade Primeiro/Terceiro Mundo já não faz mais sentido. Por conseguinte, é fácil perceber a presença de um “Cinema Mundial” em países periféricos e de um “Terceiro Cinema” em países dominantes.

*The only solution to the bracketing of “World” in Third (World) Cinema is, perhaps, that of “circles of denotation” proposed by Shohat and Stam in which the core circle is occupied by Third Cinema in the Third World, the next by Third World films in general, the third by Third Cinema made outside Third World and the fourth by diasporic hybrid films imbued with Third Cinema properties.*³ (Guneratne, 2003:15)

Para entender melhor esses termos, faz-se necessário contextualizar o momento do nascimento do Terceiro Cinema e sua intrínseca relação com um contexto histórico específico. O chamado Terceiro Cinema surgiu, entre as décadas de 50 e 60, no seio dos países do Terceiro Mundo, como um meio revolucionário de constituir um cinema engajado socialmente. No início, havia um forte discurso de se propor um cinema enquanto um ato de revolução estética, política e de ação social. Seria um cinema marcado pelo caráter anticolonialista, militante, revolucionário, contando com grandes cineastas terceiro-mundistas como Fernando Solanas, Octávio Getino, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Patricio Guzmán. É importante observar que o Terceiro Cinema está de acordo com uma orientação ideológica terceiro-mundista, uma tentativa de representar as aspirações de um mundo pós-colonial através de uma resistência neocolonialista (Guneratne, 2003:07).

Note-se que para alguns teóricos o cinema deve ser dividido em três diferentes tipos: *First Cinema*, *Second Cinema* e *Third Cinema*⁴. O Primeiro Cinema envolve os filmes comerciais, de grandes orçamentos e é consumido enquanto um cinema tipicamente de entretenimento. O Segundo Cinema se caracteriza por ser um cinema independente, intelectual, e realizar essencialmente o que se convém chamar de *film d’auteur*. O Terceiro Cinema, como já foi explorado, tem seus filmes realizados por militantes e, muitas vezes, é caracterizado por um radicalismo político.

Dentro dessas perspectivas de classificação, seria difícil incluir nesses grupos filmes franceses como *O Ódio (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995)*, *A cidade está tranquila (La Ville est tranquille, Robert Guédiguian, 2000)*, *A Esquiva (L’Esquive, Abdellatif Kechiche,*

³ A única solução para o entendimento de “Mundo” no Terceiro Cinema (Mundial) é, talvez, a utilização do conceito de “círculos de denotação”, proposto por Shohat e Stam, em que o círculo central é ocupado pelo Terceiro Cinema no Terceiro Mundo; o seguinte por filmes do Terceiro Mundo em geral; o terceiro, pelo Terceiro Cinema feito fora do Terceiro Mundo; e o quarto, por filmes diaspóricos e híbridos imbuidos de propriedades do Terceiro Cinema. (livre tradução da autora)

⁴ Ver Guneratne, 2003, p. 10. Ao invés de utilizar a nomenclatura em inglês adoto denominar os três tipos acima enumerados de Primeiro Cinema, Segundo Cinema e Terceiro Cinema, respectivamente.

2003), *A pequena Jerusalém (La petite Jerusalem, Karin Albou, 2005)*, *Dias de Glória (Indigènes, Rachid Bouchareb, 2006)*, *O Segredo do Grão (La graine et le mulet, Abdellatif Kechiche, 2007)*, entre outros, uma vez que não podem se enquadrar especificamente a uma dessas categorias, podendo fazer parte tanto de mais de uma categoria como de nenhuma delas. De qualquer forma, haveria ainda mais duas classificações a serem consideradas e às quais cabe relacionar esses filmes: o cinema *beur* e o *accented cinema*⁵.

O cinema *beur* surge de um embate entre as políticas francesas contemporâneas de imigração e a cultura popular, expressando os efeitos do difícil processo de integração por parte dos marginalizados dentro de uma cultura metropolitana. Como destaca Carrie Tarr,

*By reclaiming these histories, the beurs are challenging dominant French histories of the nation and working towards a valorization of their own place within a multicultural France.*⁶ (TARR, 2005:16)

Enquanto movimento cinematográfico, o cinema *beur* tem sido definido como um cinema de identidade comunitária. “*That is, images and scenes of life relating to this minority group are the central setting for a corpus of beur films*”⁷ (BLOOM, Peter in Shohat & Stam, 2003:47). Hamid Naficy explica que esse reconhecimento de uma identidade coletiva entre os cineastas norte africanos na França pode ser explicado pela estrutura unificada da colonização empreendida pelos franceses (sendo a imposição do idioma um dos fatores mais relevantes), assim como pelas circunstâncias de descolonização (2001:96).

O termo *beur* vem da palavra *árabe*, em *verlan*: uma espécie de jogo fonético de inversão de sílabas (por exemplo, *femme* (mulher), em *verlan* seria *meuf*), muito executado pelos magrebinos e seus descendentes residentes na França. O próprio nome *verlan* seria a inversão de *l’envers*, que quer dizer ao inverso. Outra conotação que pode ser atribuída ao termo seria a palavra *berber* que designa um grupo étnico dominante entre a população de argelinos imigrantes na França.

Pode-se dizer que a identidade *beur* surgiu e se fortificou a partir de conflitos sociais nas décadas de 70 e 80, período no qual a França encorajou a imigração dos magrebinos para servirem de mão-de-obra barata. Um dos eventos mais contundentes foi “*La Marche pour l’Égalité*”, em 1983, que reuniu cerca de 100 mil pessoas.

⁵ A tradução mais utilizada é “cinema de sotaque”.

⁶ Ao reivindicar essas histórias, os *beurs* contestam as histórias francesas sobre nação e atuam em função da valorização de seu próprio espaço dentro de uma França multicultural. (livre tradução da autora)

⁷ Ou seja, imagens e cenas da vida relativa a esses grupos minoritários são centrais no corpus dos filmes *beur*. (livre tradução da autora)

*Partie de Marseille le 15 octobre 1983 dans l'indifférence quasi-générale, la Marche est peu à peu devenue un événement politique historique. Il sera considéré comme un acte fondateur pour la jeunesse des banlieues. À travers le pays, les jeunes issus de l'immigration mais aussi des nombreux Français se sont identifiés aux marcheurs et rejoindront ce que l'on nommera un temps le mouvement beur.*⁸ (ABDALLAH, Mogniss in Plein Droit n°55; 2002)

No ano de 1989, a identidade *beur* ressoou fortemente na mídia francesa e internacional com a cobertura da controvérsia sobre o uso da burca nas escolas, assim como dos tumultos em Sartrouille (periferia de Paris), em Vaulx-en-Velin (periferia de Lyon) e em diversos subúrbios de Marselha. Portanto, os filmes que estão dentro desse movimento *beur* de cinema se caracterizam basicamente por explorar a identidade e as dificuldades do cotidiano de uma segunda geração de imigrantes do norte da África que cresceram na França (Bloom in Shohat & Stam, 2003:44).

*As a francophone film movement and a representation of community, beur cinema addresses problems of national identity in addition to more specific issues related to integration in French society.*⁹ (Bloom in Shohat & Stam, 2003:47)

Todos esses eventos histórico-políticos contribuíram para a realização de filmes tais como: *Le thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *Baton rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), *Le thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985). Produções como essas colaboraram para uma evolução consciente do cinema *beur* realizado na França até os dias de hoje, assim como para uma maior incidência do olhar cinematográfico em direção às periferias. Dessa forma, no contexto do cinema francês contemporâneo, observa-se uma variada gama de filmes que tratam dos temas que dizem respeito às camadas marginalizadas, embora não se enquadrem obrigatoriamente numa estética *beur*.

A cineasta e romancista Farida Belghoul, um dos ícones da geração *beur* da década de 1980 e cuja importância dentro desse movimento de resistência étnico-identitário é inegável¹⁰, divide o cinema *beur* em três categorias: filmes realizados por cineastas *beur*,

⁸ Saindo de Marselha, em 15 de outubro de 1983, praticamente na indiferença, a Marcha foi pouco a pouco se transformando em um acontecimento histórico-político. Foi considerado como um marco pelos jovens da periferia. Por todo país, os jovens oriundos da imigração, mas também vários franceses, se identificaram com os manifestantes e passaram a fazer parte do que por muito tempo se chamou de movimento *beur*. (livre tradução da autora)

⁹ Enquanto um movimento cinematográfico francófono e uma representação da comunidade, o cinema *beur* aborda problemas relativos à identidade nacional, além de temas mais específicos como o da integração na sociedade francesa. (livre tradução da autora)

¹⁰ Farida Belgoul foi porta voz da “*Convergence 1984*”, movimento que reuniu mais 80 mil pessoas e consistiu em atravessar a França de *mobylette* para proferir um discurso em Paris, precisamente na *Place de la République*. Esse acontecimento ficou conhecido pelo slogan: “*La France c'est comme une mobylette, pour avancer, il lui faut du mélange*”. Atualmente ela atua na mídia impressa e na rádio (*Radio Beur*) e é professora em uma escola francesa.

quer dizer, pertencentes a uma segunda geração de imigrantes, mas que nasceram e cresceram na França, como Rachid Bouchareb (*Dias de Glória*), por exemplo; filmes dos cineastas emigrantes, que nasceram e cresceram nas colônias e ex-colônias francesas, mas que vivenciam conflitos relativos à identidade nacional; e os filmes realizados por cineastas franceses, que buscam retratar a realidade das comunidades *beur*. (Naficy, 2001:96-97).

Embora muitas vezes essas categorias sejam eficazes e ajudem a entender um pouco melhor o lugar de cada filme dentro da história do cinema, elas são constantemente criticadas por alguns autores por se apresentarem demasiadamente generalistas. Ao que parece, a dificuldade de caracterizar essas produções está relacionada à multiplicidade de identidades, etnias, experiências diaspórica e cultural das sociedades pós-coloniais, assim como às opções estéticas e cinematográficas de cada cineasta.

Portanto, para tentar compreender e analisar esses filmes, será necessário fazer interagir os conceitos e as definições que pareçam pertinentes, ao invés de restringi-los. Interseccionar essas categorias será, certamente, uma iniciativa ousada, contudo, será também possivelmente mais valioso para pensar essas produções que sofrem variadas influências e que se mostram realmente frutos de um mundo globalizado e multicultural.

Dessa forma, além do cinema *beur*, o *accented cinema*, não especificamente dentro da realidade francesa (pois o cinema *beur* muitas vezes é considerado uma categoria do *accented cinema*), interessa-se por questões como o exílio e a diáspora na representação dos marginalizados social e culturalmente. Os filmes considerados como *accented cinema*, de acordo com Naficy, caracterizam-se por serem intersticiais,

[...] *because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit of them.*¹¹ (2001:04)

Igualmente, esses filmes exprimem as condições diaspóricas criticando e procurando compreender tanto a sociedade do opressor como a do oprimido. Eles tratam de representar as circunstâncias de *descolamento-ajustamento* abrangendo, sobretudo, problemáticas como as do território e a da territorialidade através da vida no exílio.

The representation of life in exile and diaspora, on the other hand, tends to stress claustrophobia and temporality, and it is cathected to sites of confinement and control and

¹¹ Pois eles são criados e fundamentados nos interstícios das formações sociais e das práticas cinematográficas. Consequentemente, eles são simultaneamente locais e globais, e vão de encontro às práticas de produção cinematográficas predominantes, ao mesmo tempo em que delas se valem. (livre tradução da autora)

*to narratives of panic and pursuit. While the idyllic open structures of exile underscore rupture.*¹² (Naficy, 2001:05)

Essas representações da diversidade cultural, linguística e étnica, da dispersão global e da imigração, podem ser melhores analisadas, tanto no cinema como na literatura, se bem compreendidos os termos exílio e diáspora. Como é sabido, ambos dizem respeito ao trauma, à ruptura, à coerção e envolvem sempre a dispersão de pessoas no sentido de afastamento físico do seu local de origem, de sua pátria. Além disso, tanto na diáspora como no exílio, os indivíduos necessitam construir suas identidades paralelamente a uma anterior já possuída e tentar estabelecer um diálogo entre as duas.

Por outro lado, é importante realçar que a diáspora é um fenômeno coletivo, diferentemente do exílio que, em geral, ocorre individualmente. Portanto, a representação de diaspóricos e exilados podem ter características completamente distintas, pois, uma vez que a diáspora só se dá na coletividade, as pessoas envolvidas normalmente têm mais consciência étnica (Naficy, 2001:09) e, conseqüentemente, maior capacidade ou possibilidade de agência¹³. De qualquer modo, esse cinema tem sempre como pressuposto o enfoque nas diferenças nacionais, religiosas, culturais, étnicas etc. Igualmente, ele não está relacionado apenas ao pós-colonialismo e ao pós-modernismo, mas também às transformações das práticas e das teorias cinematográficas que se iniciaram nos anos 1960.

Nesse sentido, Naficy sugere que o *accented cinema* seria uma ramificação do Terceiro Cinema (2001:30-31) *with which it shares certain attributes and from which it is differentiated by certain sensibilities*¹⁴ (Naficy, 2001:30). Entretanto, enquanto o Terceiro Cinema marca nitidamente os anos 1960, sobretudo graças aos movimentos ocorridos na América Latina – cujo maior ícone é, sem dúvida, o cineasta brasileiro Glauber Rocha –, o *accented cinema* caracteriza essas produções, que se voltam para os marginalizados a partir dos anos 1980. Em suma, segundo Naficy,

*[...] despite some marked differences, both accented and Third Cinema films are historically conscious, politically engaged, critically aware, generically hybridized, and artisanally produced.*¹⁵ (2001:31)

¹² A representação da vida no exílio e da diáspora, por outro lado, tende a agravar a claustrofobia e a temporalidade, e está associada a lugares de confinamento e de controle e a narrativas de pânico e perseguição. Já as idílicas estruturas abertas do exílio sublinham a ruptura. (livre tradução da autora)

¹³ Para um maior aprofundamento do termo, ver Bhabha, 1998:239-273.

¹⁴ Com o qual compartilha certos atributos e do qual se diferencia em certas sensibilidades. (livre tradução da autora)

¹⁵ Apesar das marcadas diferenças, tanto o *accented cinema* como o Terceiro Cinema são historicamente conscientes, politicamente engajados, criticamente atentos, geralmente híbridos e artesanalmente produzidos. (livre tradução da autora)

A partir dessas considerações, pode-se concluir, num primeiro momento que os filmes citados anteriormente parecem elucidativos para se compreender as mudanças sociais em paralelo às mudanças nas temáticas e nas estéticas cinematográficas. Eles possuem algumas características em comum que não devem ser ignoradas. A violência, quando não é evidente, como em *O Ódio*, *Dias de Glória* e até em *A Cidade está tranquila*, é latente, como em *A Esquiva*, uma história de jovens de origens distintas convivendo juntos na periferia; *A pequena Jerusalém*, as dificuldades de uma família de judeus na periferia parisiense, seus conflitos religiosos, intensificados também pela presença de outros emigrés; *O Segredo do Grão*, a epopeia de um estivador que, com a ajuda de sua enteada, tenta abrir um restaurante de comida típica africana.

O preconceito e o racismo são abordados por essas produções em vários sentidos, não apenas contra o “outro”, mas também provindo dele próprio. A complexidade das novas formas de convívio fixadas na pós-modernidade pelo multiculturalismo e a globalização, por exemplo, que geram uma espécie de estranhamento entre os sujeitos, que não conseguem se compreender, mesmo falando a mesma língua, e estão constantemente absorvidos pelo medo uns dos outros. Para citar as mais importantes. Além das características temáticas é necessário relevar as “vozes” que esses filmes trazem ao público.

Hoje, quando se fala em identidade cultural francesa nela já estão incluídos celtas, iberos, germanos, as mais diversas etnias dos povos africanos etc.; constituindo uma espécie de caldeirão das identidades, chamado comumente de *melting pot*. São povos que transformaram a história e a cultura francesas, gerando uma identidade híbrida própria dessa nação.

Portanto, muitos dentre os cineastas envolvidos com esses temas têm uma relação próxima com as realidades periféricas, com o “outro”, o ex-colonizado, e, em geral, eles pertencem a mais de uma etnia – quer dizer, mesmo tendo nascido na França, como Kassovitz, Guédiguian e Bouchareb, são descendentes de judeu-húngaro, mãe alemã - pai armênio e argelinos, respectivamente. Abdellatif Kechiche, cuja nacionalidade é francesa, nasceu na Tunísia e só chegou à França (Nice) aos seis anos. Por isso, a história pessoal de cada cineasta também merece atenção e cabe ser considerada como parte integrante dos filmes.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espetáculo*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

GUNERATNE, A. & DISSANAYAKE, W. (org) *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NAFICY, H. *An Accentend Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

RAMOS, Fernão P. Org. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume I. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert (eds). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/ New Jersey/ Londres: Rutgers University Press, 2003.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TARR, Carrie. *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.