

## CINEMA E TERRITÓRIO NA HISTÓRIA AUDIOVISUAL DA AMÉRICA LATINA, ÁFRICA E DIÁSPORAS

**Paulo Cunha**  
UBI, Portugal

**Liliane Leroux**  
UERJ/FEBF

**Carlos Eduardo Pinto de Pinto**  
UERJ

O cinema mantém relação com o território desde o berço, se for considerada apenas a dimensão mais basal de territorialidade – o espaço. A fotografia, que lhe antecedeu, já era capaz de fixar as distâncias em imagens, mas o cinema inaugurou a possibilidade de representar sua ocupação. Entre as primeiras fitas produzidas no século XIX, são comuns as cenas apresentando pessoas e objetos deslocando-se entre as margens estáticas da câmera e da tela, apossando-se do vazio. Em uma espécie de arqueologia do cinema, Vanessa R. Schwartz explora o gosto do público pela realidade em Paris, no fim-de-século. Entre as práticas analisadas pela autora, estava o apreço de espectadoras e espectadores pelos panoramas, que consistiam em montagens fotográficas conectadas de modo a gerar a impressão de uma vista “real” de uma paisagem, efeito propiciado por uma série de elementos técnicos, tais como iluminação, ruídos e movimento. Embora o primeiro cinema não tenha correspondido logo a esse desejo, seus desdobramentos iriam se ocupar em dar a ver e interpretar paisagens, por meio de uma *flânerie* (perambulação despreocupada) virtual:

Não é mera coincidência que, além do interesse das pessoas pela realidade, as atividades descritas [neste texto] se deram com os grandes grupos de pessoas em cuja mobilidade residiam alguns dos efeitos realistas dos espetáculos. Essas práticas revelam que a *flânerie* não foi simplesmente privilégio do homem burguês, mas uma atividade cultural para todos os que participavam da vida parisiense. (SCHWARTZ, 2001: p. 436)

Esse traço incipiente seria aprimorado ao longo do século XX, conforme aumentavam os recursos narrativos à disposição dessa novidade tecnológica, que se consolidava como indústria e

arte. Iniciaram-se as representações qualitativas do espaço – as cidades e, mais tarde, as áreas rurais, passaram a protagonizar películas e a propiciar um debate sobre o direito de ocupá-las; alguns países começaram a incorporar o cinema como parte de seus patrimônios culturais, formando-se a ideia de cinemas nacionais; povos sem território usaram o cinema na luta pela ocupação de um e a guerra de fronteiras se tornou tema de filmes; no século XXI, a busca por representações diferenciadas de um mesmo território, de ângulos inexplorados ou interditos, ganhou impulso com a democratização dos meios de produção de imagens.

Seguindo as observações de Dolores Hayden (2014), a palavra “lugar” é carregada de sentidos e, entre eles, está a referência do pertencimento ao mundo social, o que pode ser notado em expressões corriqueiras, como “mostrar a alguém o seu lugar” ou “o lugar da mulher”. Esse uso social do termo lhe dá uma história política, que pode sem esforço ser associada aos territórios – pertencer ou não a um lugar é matéria de formação identitária. Nesse percurso, o cinema habitou territórios contínuos ou multisituados, como no cinema de diáspora e de exílio. Territórios fractais, nos quais noções como cidadão e estrangeiro não se sustentam mais. E não apenas de espaços geográficos fala a longa relação entre cinema e território. Como no filme de Isaac Julien (*Territories*, 1984), *territórios* também dizem respeito a raça, classe e sexualidade, traçando uma geografia de terras e de corpos.

Ao longo da história, cinema e território seguem refazendo seus mapas, das imagens coloniais usadas como instrumentos de dominação às novas cenas realizadas por cineastas indígenas e africanos. Em terras latino-americanas, a relação com o território inaugurada pelo Cinema Novo/Nuevo Cine se desdobra em cinematografias diversas, especialmente as que são feitas nas margens – Cinema Negro, Indígena, Periférico. Talvez seja possível traçar rotas que levem do *Pátio* (1959) baiano de Glauber ao *Quintal* (2015) de periferia mineira de André Novais de Oliveira. De *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, a *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. De *memória do subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, a *Nostalgia da luz* (2010), de Patricio Guzmán, passando por sertões, desertos, becos, vielas, quebradas e favelas.

No cinema português, Pedro Costa destaca as vivências periféricas de Vitalina Varela e Ventura, cabo-verdianos que deambulam por Lisboa, outrora capital de um império colonial, enquanto Filipa César trabalha o arquivo filmico da Guiné-Bissau como território identitário de um dos mais singulares processos de descolonização em África. Cineastas afrodescendentes, como o santomense Silas Tiny ou os guineenses Vanessa Fernandes e Welket Bungué, enfatizam a auto-

representação na revisão da história e memória do colonialismo. Noutro sentido, Salomé Lamas trabalha de forma concêntrica a ideia de fronteira como mutação humana imposta aos territórios, nomeadamente o complexo mapa geo-político do Leste europeu após o colapso soviético (*Extinction*, 2018), as explorações mineiras nas cordilheiras andinas de La Rinconada e Cerro Lunar (*El Dorado XXI*, 2016), ou a floresta de concreto paulistana (*Horizon Noziroh*, 2017).

Em um momento em que vivemos as consequências de incapacidade histórica (branca ocidental) de compreender e de reverter o estrago que fizemos e seguimos fazendo na natureza, em nós mesmos e no outro, nessa barbárie operada desde a Modernidade e que é chamada de civilização, progresso e desenvolvimento, talvez seja o cinema a arte que possui mais recursos para realizar a quebra que Denise Ferreira da Silva vem experimentando a partir da ideia de “po-ética”: aquilo que vai contra o tempo linear que separa, classifica e ordena. A po-ética opera por composição e decomposição, juntando e compondo uma imagem. O cinema como o que nos retira do tempo linear ao colocar passado, presente e futuro simultaneamente. Histórias feitas são refeitas, denunciadas. Experiências de trauma, violência, amor, cuidado e cura podem ser compartilhadas e trabalhadas nos complexos processos de construção e afirmação de identidade, que passam tanto pela memória, quanto pela criação.

A po-ética do cinema é poética, é ética, é política. No jogo co(i)mplicado entre imagens, narrativas e sons, o cinema pode escolher fazer da tela um território para tudo o que a história deixou sem arquivos e sem vestígios, pois um filme é capaz de mobilizar sensações e experiências e de ir além, contribuindo para que novos sentidos históricos com relação a corpos e lugares sejam instituídos.

Para que novos sentidos históricos sejam instituídos é preciso multiplicar e garantir a presença de muitos e variados territórios, compondo o que a maioria dos espectadores entendem por “cinema”, para além das produções euro-americanas. Isso implica não apenas em um cinema que traga diferentes territórios e seus povos, modos de vida e perspectivas como tema, mas também a territorialização de recursos financeiros para fomentar produções de grupos situados à margem dos circuitos *mainstream* (que existem não apenas fora, mas também dentro mesmo do sul global) e sua distribuição, para que possam deixar cada vez mais de ser apenas um encarte, um suplemento, uma edição especial ou uma breve menção em festivais, cursos de cinema e na mídia.

Não poderíamos deixar de mencionar que este dossiê foi organizado ao longo da pandemia de Covid-19, na qual a relação entre desigualdade e territórios se tornou ainda mais evidente. A

vulnerabilidade extrema de territórios quilombolas, indígenas, camponeses, de favelas e bairros proletários, constatada mesmo em um cenário de subnotificação de casos de pessoas infectadas e de mortes, expõe mais do que nunca as consequências das políticas de segregação, abandono, expropriação, exploração e extermínio da população afro-pindorâmica.

A pandemia tornou ainda mais explícito um cenário no qual uma parte hiper privilegiada da população pode manter seu estilo de vida, sua segurança “em casa” ou mesmo seus deslocamentos, valendo-se de e colocando em risco os mesmos corpos que sempre foram usados para garantir sua sobrevivência e conforto, enquanto esses últimos lidam com essa nova ameaça sem que as antigas cessem ou mesmo diminuam. Os territórios das favelas e periferias seguem perdendo o sono, a saúde e a vida (majoritariamente as vidas negras) em operações policiais, terras indígenas e quilombolas seguem sofrendo desapropriação ou sendo ameaçadas, assentamentos rurais são removidos. Reverter esse quadro envolve que a voz e a câmera estejam nas mãos desses povos e daqueles que a eles se juntam na luta por um mundo igual e justo. Segue a longa história entre cinema e território - passados, presentes e futuros; utópicos e distópicos; simbólicos e reais - fazendo-se presente mais uma vez.

Nosso dossiê explora o tema “Cinema e Território” em perspectiva transversal, entendendo, inclusive, que a própria ideia de território possa ser desfeita e refeita a partir de outras cosmovisões.

No seu texto, Tatiana Hora Alves de Lima investiga o imaginário utópico da construção de Brasília nos cinejornais financiados pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa pública responsável pela construção e controle da cidade, abordando os encadeamentos entre tempo histórico e tempo narrativo nas mitologias do bandeirantismo e do “descobrimento” atualizadas nesses filmes, vinculadas aos ideais da refundação e do desbravamento do país e sob a égide do progresso. Nesses cinejornais, as menções a acontecimentos históricos situados no passado (a exemplo do “descobrimento” e do bandeirantismo) são sempre articuladas a referências ao futuro, num movimento constante entre historicizar e desistoricizar, havendo uma clara distinção entre sujeito e objeto. Há uma associação entre o olhar e o pensamento, em que os personagens capazes de pensar e criar são aqueles que podem assumir o ponto de vista da câmera, a exemplo do presidente Juscelino Kubitschek, o arquiteto Oscar Niemeyer, ou o urbanista Lúcio Costa, enquanto os operários são corpos unicamente engajados na ação física e numa relação de

simbiose com as máquinas, como se a mão de obra compusesse o maquinário da construção da nova capital.

Wallace Andrioli Guedes, em *A vida provisória: um conto de três cidades no pós-golpe de 1964*, aborda o filme *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), realizado no imediato pós-golpe de 1964. O foco do artigo está no modo como o filme utiliza os espaços de três grandes cidades brasileiras - Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília - na narrativa, construindo um olhar melancólico para o contexto em que foi realizado. Além disso, explora os recursos narrativos mobilizados pelo filme para caracterizar cada um desses territórios, representativos de qualidades políticas (entendidas numa acepção ampla, que abarca a micropolítica) definidora do momento histórico enfrentado pelo país no contexto da criação da obra.

Amanda Danelli Costa, em *A “Bahia de Todos os Santos” de Jorge Amado e Maurice Capovilla: na encruzilhada entre guia e documentário*, realiza análise comparada de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, publicado em 1945 por Jorge Amado, e o documentário *Bahia de Todos os Santos* realizado por Maurice Capovilla à luz do guia, e exibido no programa Globo Repórter, da Rede Globo, em 1974. A abordagem demonstra como a crueza das condições de vida do povo baiano, e o encantamento de sua múltipla cultura urbana, são observadas de forma engajada pelo romancista e pelo diretor. Ainda, explora o modo como essa “baianidade” é entendida por ambos como sinônimo de brasilidade, tomando o território urbano e suas especificidades como um dos *loci* definidores da nacionalidade.

Pode a corporalidade expressar territorialidades e reterritorializações? O artigo *Construção de Territorialidades Ancestrais por Meio do Samba em Aniceto do Império: em dia de alforria?* de Fábio José Paz Rosa, transita por essa pergunta, regido pelo olhar de Zózimo Bulbul em seu filme *Aniceto do Império* (1981). O texto nos lembra como o cineasta, já em *Alma no olho*, seu primeiro curta-metragem, realizado em 1973, “demonstra uma nova e potente estética ao apresentar os sujeitos negros livres em territórios africanos e sem os subjugamentos corpóreos, históricos e sociais nos processos pós-abolicionistas, por meio da mise en scène”. Busca então processos parecidos que evidenciaram também em *Aniceto do Império* a corporeidade como estética que referencial o passado para refazer o presente a partir de ancestralidades africanas e afro-brasileiras. Através da corporeidade e musicalidade de *Aniceto*, testemunhamos a favelização do Rio de Janeiro, mas também os afetos, o trabalho e a religião como espaços da luta entre liberdade e opressão. Pelo olhar e genialidade de Bulbul, a vida e obra de *Aniceto do Império* nos convida a revisitar

Madureira, região do Porto e Morro da Serrinha, dando a eles novos sentidos e materialidade a partir da presença e herança negra.

Utilizando o método comparativo para traçar relações entre os modos de representação do trabalhador mexicano, o artigo *Mãos à Obra: a Representação do Trabalhador Mexicano nos Estados Unidos em Salt of the Earth e Espaldas Mojadas*, de Maurício de Bragança, nos guia pelo universo de dois filmes cronologicamente próximos e ideológica e simbolicamente separados por uma linha fronteiriça, que separa mais do que territórios geográficos (uma produção é mexicana e a outra, estadunidense). O contexto histórico-social do trabalhador mexicano nos Estados Unidos vai sendo delineado em uma retrospectiva inversa, dos tempos atuais até os anos de 1950, época de produção dos filmes. No trajeto por narrativas, imagens e canções dos filme *Salt of the Earth*, dirigido por Herbert J. Biberman em 1954, e de *Espaldas Mojadas*, dirigido por Alejandro Galindo em 1955, enriquecidos por dados oficiais e pela escolha de uma bibliografia latino-americana, emergem as distinções éticas que regem e sustentam cada olhar.

Em *Corpos pós-coloniais e desterritorialização: gestos e movimentos afetivos em Bom trabalho* (Claire Denis, 1999), Mariana Cunha e Catarina Andrade propõem uma análise do filme de Claire Denis, cuja narrativa se concentra nas memórias do sargento Galoup, expulso da Legião Francesa em Djibouti, e que retrata a ocupação colonial enquanto alerta para a sensorialidade dos corpos dos soldados da Legião através de imagens ritualísticas desses corpos nos espaços e na paisagem desértica de Djibouti. Mariana e Catarina refletem sobre a forma como o filme compõe os espaços e os corpos a partir da noção de desterritorialização em uma ampla acepção - ou seja, no sentido de deslocamento físico, mas também no sentido trazido por Gilles Deleuze (1983) em relação à imagem-percepção e à imagem-afeção. As autoras concluem ainda que as escolhas estéticas e narrativas evidenciam a tendência de Denis a priorizar os gestos e as performances dos corpos, assim como a inscrição desses corpos no espaço pós-colonial, em detrimento de uma narrativa pautada na causalidade histórica que pudesse estabelecer uma relação simbólica direta entre a violência e o trauma das identidades pós-coloniais.

Michelle Sales e Ana Cristina Pereira oferecem, em *Contracinema: Mulher e Território nos filmes Yvonne Kane (2015), de Margarida Cardoso, e Praça, Paris (2017), de Lucia Murat*, uma reflexão sobre o “cinema de mulheres” como “contracinema”, numa proposta de analisar o olhar da mulher branca sobre a “outra”, no caso, a mulher negra. Nos dois filmes, produzidos nos dois lados do Atlântico, as autoras analisam a relação construída entre a subjetividade feminina das personagens

em relação com a paisagem/território (seja em África ou no Brasil), que parece sublinhar uma tensão racial entre a mulher branca e a mulher negra, partindo de um olhar analítico construído a partir da teoria e crítica feminista de cinema e do feminismo interseccional.

Alexsandro de Sousa e Silva, em *Cinema e transterritorialidade: uma entrevista com Suleimane Biai (Guiné-Bissau)*, conversa com o cineasta, formado em direção de cinema na Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV), de San Antonio de los Baños (Cuba) e que trabalha no Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA), na Guiné-Bissau. A entrevista explora a multiterritorialidade desse trabalhador do cinema em terras africanas, em relação com os legados sociais herdados do período de colonização europeia sobre a África. A pluralidade dos territórios que atravessam e são (foram) atravessados por Suleimane podem ser notados nas viagens físicas possibilitadas por sua formação e atuação profissional, e nas suas parcerias, como aquela empreendida com a artista visual portuguesa Filipa César, responsável pelo processo de digitalização do patrimônio fílmico do país, no projeto *Luta ca caba inda* (“A luta ainda não acabou”, em crioulo).

Na seção Experimentação, Clementino Luiz de Jesus Junior, Celso Sánchez e Dulce Maria Pereira narram o processo de realização do filme *A Padroeira - Por um direito ao olhar*, de Clementino Junior. Contam como o cineasta, que viaja para Mariana - MG com duas missões audiovisuais iniciais, acaba sendo surpreendido por um pedido local que se desdobra na obra que dá título ao artigo. O primeiro objetivo seria filmar depoimentos de atingidos pelo desastre criminoso da Barragem de Fundão e imagens do derramamento “de cerca de 55 milhões de metros cúbicos de lama com rejeitos de mineração ainda presentes mesmo três anos depois, do derramamento de cerca de 55 milhões de metros cúbicos de lama com rejeitos de mineração”. O segundo seria promover uma formação audiovisual para os atingidos da Barragem de Fundão, na intenção de buscar formas possíveis para uma educação ambiental emancipatória a partir de uma pedagogia que não se separasse do território. Ao chegar no município, Clementino recebe o pedido de Luzia, uma ativista local, o para que filme a festa da padroeira na igreja de Santo Antônio, única edificação que resistiu à “enchente de lama que praticamente extinguiu a localidade do mapa”. O resultado é o filme *A Padroeira*, que, em uma paisagem coberta pela lama e pela impunidade, retrata a resistência e a fé de um povo compulsoriamente deslocado de seu território.

Na seção de artigos livres, Mariana Queen Ifeyinweze Nwabasili, em *Carnaval, carnavalização e discursos de representação negra no Brasil na construção estética e narrativa do filme Xica da Silva* analisa a película de Cacá Diegues (1976) e seu contexto de criação, considerando a influência da literatura

ficcional e científica sobre relações raciais e de gênero. O conceito de carnavalização, conforme trabalhado por Mikhail Bakhtin, tem papel central em sua abordagem. A autora mapeia os modos como Chica/Xica da Silva foi reelaborada pela literatura, desfiles de escolas de samba e pelo cinema, demonstrando o quanto a representação das pessoas negras (em especial, as mulheres) é devedora dessa trajetória seguida pela personagem.

Por fim, agradecemos às autoras e autores pela confiança e a todos e todas pareceristas pela valiosa colaboração, que muito contribuíram para garantir a qualidade das publicações. Esperamos que a leitura dos artigos deste número da *Revista TransVersos* contribua para a ampliação de debates e pesquisas sobre a exploração audiovisual de múltiplos territórios. Que o contato com esses textos possa incentivar leitores e leitoras a se lançar à busca de si, por meio de filmes e territórios.

### **Bibliografia**

HAYDEN, Dolores. “Urban Landscape History”. In: Jack Giesecking et al (eds.). *The people, place and space reader*. New York: Routledge, 2014.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*, Vol. 44, No. 2, States of Black Studies (Summer 2014), pp. 81-97.

MERCER, Kobena. *Travel and See. Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*. London: Duke University Press. 2016.

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

ROSÁRIO, Filipa; VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (eds.). *New Approaches to Cinematic Space*. London: Routledge, 2018.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: Leo Charney; Vanessa R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

\* \* \*

### **Sobre os editores e a editora:**

**Paulo Cunha:** Professor Auxiliar no Departamento de Artes da Universidade de Beira Interior, na qual é diretor do Mestrado em Cinema. Membro do LabCom - Comunicação e Artes e colaborador do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. É Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, com uma Bolsa de

Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Actualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Investigador do projeto “O Império colonial português e a cultura popular urbana: visões comparativas da metrópole e das colónias (1945-1974)”, desenvolvido no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, com financiamento da FCT (PTDC/CPC-CMP/2661/2014). Coordenador Editorial da *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image* (2018-2020), do Seminário Temático Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos SOCINE (2016-2019), do Grupo de Trabalho Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM (2015-). Vice-Presidente da Federação Portuguesa de Cineclubes (2018-2020) e programador do Cineclube de Guimarães e do festival internacional de cinema Curtas Vila do Conde. Conferencista convidado em diversas conferências e palestras, nomeadamente: Universidade de São Paulo (USP, Brasil), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil), Universidade Federal do Paraná (UFPR, Brasil), Universidade do Estado do Amazonas (UEA, Brasil), Universidade Estadual do Maranhão (UEMA, Brasil), Universidade Federal do Tocantins (UFT, Brasil), Universidad de Salamanca (USal, Espanha), Università degli Studi di Firenze (Itália), entre outras.

**Liliane Leroux:** Procientista na área de Artes (Faperj/UERJ). Pós doutorado em Cultura em Periferias Urbanas - UERJ (bolsa Capes). Graduada em Ciências Sociais (Sociologia) pelo IFCS/Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (bolsa Capes). Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tema de Pesquisa: Cinema em periferias urbanas, Criadora e co-coordenadora do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas - NuVISU (CNPq/UERJ) e do projeto Caxias do Cinéma (FEBF/UERJ). Co-coordenadora do GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM - Associação de Investigadores em Imagem em Movimento. Foi co-coordenadora do ST Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da Socine (2017-2019). Ampla atuação profissional em avaliação e pesquisa de projetos culturais (foco em cultura, audiovisual e novas tecnologias). Atuação como avaliadora do Programa Cultura Viva (MinC), parecerista da Secretaria Estadual de Cultura (Cultura digital e audiovisual). Consultora em projetos do INEP e SEEDUC (RJ) e pesquisadora da UNESCO. Atuou em projetos de telecentros comunitários em periferias do Brasil, África e países da América-latina. Membro da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento de da International Sociological Association - ISA (WG - Visual Sociology e TG Senses and Society). Membro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Co-diretora (com Rodrigo Dutra) do filme *Armanda* (2017).

**Carlos Eduardo Pinto de Pinto.** Professor adjunto do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciência Humanas (IFCH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em que atuou como Subchefe entre 2018 e 2019, sendo professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UERJ). Possui bacharelado e licenciatura em História pela UERJ (2001), mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2005) e Doutorado em História pela UFF (2013). Usufruiu, no primeiro semestre de 2012, de Bolsa CAPES de Doutorado Sanduíche no Exterior, com atividades na Université Paris VIII e no Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine (Lhivc), vinculado à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Pesquisador do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades/UERJ (NUBHES), do Laboratório de História Oral e Imagem/UFF (LABHOI) e do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas/FEBF-UERJ (NuVisu). É membro do GT Imagem, Cultura Visual e

História da Anpuh-Rio e do GT Audiovisual, Ensino de História e Humanidades. Tem experiência na área de História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: história do Rio de Janeiro, cidades, arquitetura, representações, imagens, cinema, Cinema Novo, Chanchadas, subjetividades. É autor de romances, contos e poemas, utilizando o nome literário EDUARDO CHACON. Em 2019, publicou o romance *A perna de Sarah Bernhardt*, pelo Kindle/Amazon (e-book).

\* \* \*

**Como citar:**

CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane; PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Cinema e território na história audiovisual da América Latina, África e Diásporas. In: *Revista Transversos*. “Dossiê: Cinema e território na história audiovisual da América Latina, África e Diásporas”. Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 6-15. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.53932.