

O mundo (re)visto: estéticas geopolíticas em um cinema policêntrico

The world (re)seen: geopolitical aesthetics in a polycentric cinema

Lúcia Ramos Monteiro

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, RJ, Brasil

Pablo Gonçalo

Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, DF, Brasil

Marcelo R.S. Ribeiro

*Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas,
Salvador, BA, Brasil*

Influenciado por Erich Auerbach, Leo Spitzer e Wayne Booth, Fredric Jameson (1934-2024) se dedicou a pensar literatura e cinema estabelecendo passarelas entre contexto socioeconômico e forma artística – ou, nos termos marxistas, defendendo a importância da infraestrutura em relação à superestrutura. “Em quais circunstâncias”, interrogava Jameson, “uma história necessariamente individual, com personagens individuais, pode funcionar como representação de processos coletivos?” (Jameson, 1992, p. 25). Com proposições instigantes, como a análise do “inconsciente político” das obras e a existência de uma “estética geopolítica”, o filósofo e crítico se interessou ao mesmo tempo pela Nouvelle Vague e pelos cinemas terceiro-mundistas, contribuindo para uma abertura do chamado cânone cinematográfico. Pouco tempo depois de sua morte, o dossiê “O mundo (re)visto: estéticas geopolíticas em um cinema policêntrico” dialoga com o legado deixado pelo teórico marxista sobre a “estética geopolítica” e o pensamento do cinema – e da arte – terceiro-mundista (1986; 1992), incluindo na conversa críticas feitas a ele, por parte de pensadores terceiro-mundistas, como o filipino Roland B. Tolentino (1996) e o

indiano Aijaz Ahmad (1987). Se Jameson se interessava por cinemas do chamado “Terceiro Mundo”, sua obra pressupunha uma inegável centralidade, localizada no ocidente – Jameson passou grande parte de sua vida em Durham, na Carolina do Norte, sede da Universidade de Duke, onde lecionava, e seu parâmetro para analisar obras literárias e cinematográficas de outras latitudes havia sido forjado segundo o cânone clássico. As pesquisas que este dossiê reúne operam por vezes de acordo com uma dialética parecida entre centro e periferia, cânone e desvios. Podemos perceber, no entanto, que alguns autores demonstram distanciamento em relação à própria noção de centralidade e, ainda mais interessante, distanciamento que coloca em crise, como veremos, a própria noção de “cinema nacional”.

Lembrando da proposição dupla de Dudley Andrew (2004, p. 16), sobre “examinar o filme como mapa – mapa cognitivo – enquanto se coloca o filme no mapa”, torna-se necessário pensar o conceito de mundo em seus diversos sentidos (Benčin, 2024), articulando, no campo dos estudos de cinema e audiovisual, debates nem sempre associados: por um lado, aquele que se refere às ontologias da imagem, dos mundos que registram, recriam e imaginam (“mundo histórico”, “mundos ficcionais”, “mundos diegéticos” etc.); por outro, o debate relativo aos mundos que se conectam e são colocados em contato e em choque (“hibridismos”, “crioulização”, “policentrismo” etc.). Como argumenta Stanley Cavell (1979, p. 24), “a pintura é um mundo”, na medida em que permanece delimitada de modo radicalmente descontínuo pela moldura do quadro. Já “a fotografia é do mundo”, pois o aparelho opera um recorte espaço-temporal que implica a presença do mundo no transbordamento do quadro em direção ao antecampo e ao extracampo da imagem. No cinema, por sua vez, o mundo é projetado em uma tela, que opera como quadro que abriga um mundo e como anteparo que separa o mundo do filme dos espectadores, ao mesmo tempo que a situação cinematográfica os separa temporariamente dos mundos de que partem para adentrar a experiência do cinema.

Assim, as telas do cinema e as que proliferam nos dispositivos digitais estabelecem relações variáveis entre espectadores, mundos diegéticos construídos pelo audiovisual e mundos históricos, culturais e naturais implicados em suas tramas e processos. Como compreender as diferentes relações que estabelecemos com mundos ficcionais, sem dissociá-las da questão da multiplicidade dos mundos possíveis e sem desconsiderar as relações do cinema e do audiovisual com a destruição de mundos culturais e naturais que marca a história colonial-moderna e suas heranças (Shohat; Stam, 2006)? Quando filmes imaginam a possibilidade do fim do mundo (Danowski; Castro, 2014) e nos inquietamos em busca de

“ideias para adiar o fim do mundo” (Krenak, 2019), como reconhecer a pluralidade de mundos em relação que definem o “Todo-Mundo” (Glissant, 2024) diante da situação planetária (Ramos Monteiro, 2020; De Luca, 2022) e a tarefa interminável de seu mapeamento cognitivo (Jameson, 1988; 1992; 1996)? Em que sentidos podemos confrontar o mundo, no cinema mundial, como problema estético (De Luca, 2020)?

Diante desse panorama, desses percursos, acúmulos e desafios, este dossiê congrega uma questão essencial. Que tipo de crise vive hoje o conceito de mundo? Ao interrogar as maneiras como o mundo é visto e revisto na história do cinema e do audiovisual, é preciso questionar as dimensões espaciais e temporais dos processos de configuração e transformação geopolítica do que chamamos mundo. Como mostram, em seu conjunto, os artigos que compõem o dossiê, os sonhos, as disputas e as negociações em torno do que pode ser aquilo que frequentemente denominamos a ordem mundial são inseparáveis de maneiras de organização temporal das experiências cinematográficas e audiovisuais. Enquanto o ordenamento de um mundo envolve divisões territoriais que procuram conter essas experiências em escalas variáveis de delimitação do comum (o nacional, o estatal, o étnico e inúmeras outras classificações), a temporalidade dessas experiências é frequentemente contida por meio de periodizações e modos de arquivamento. Os artigos evidenciam a importância de perturbar os modos de ordenamento e organização do espaço e tempo que definem nosso entendimento do cinema e do audiovisual.

Um dos modos dominantes de delimitação do comum, que é ao mesmo tempo incontornável e insuficiente para qualquer tentativa de reconhecer a multiplicidade das experiências contemporâneas de cinema e audiovisual, é a demarcação de unidades baseadas no Estado-Nação como forma política. Mas, se o conceito de “nação” vem sendo problematizado desde o século 19 (Renan, 1992), visto por Hobsbawm (1990) e Anderson (2008) como distante de uma categoria que seria “natural” ou “objetiva”, no campo do cinema as categorizações nacionais serviram para estruturar estudos históricos, premiações, manuais, repositórios, arquivos etc. Andrew (2010) lembra, porém, que o “nacional” corresponde a uma etapa relativamente breve da história do cinema, com duração de poucas décadas – anteriormente ao sonoro, e portanto sem barreira linguística, predominavam modos de produção e circulação mais internacionais.

Embora sejam numerosas as passarelas entre o cinema de ficção e o sentimento nacional, na esteira das narrativas de fundação estudadas por Sommer (2004), a produção contemporânea tem expressado “tensão com relação a esse modelo, apontando para a dissolução das estruturas nacionais tradicionais (família, língua, cultura) e problematizando critérios de definição de ‘cinema nacional’” (Ramos

Monteiro, 2018, p. 156), tanto em filmes que escapam à geografia dos Estados-nação, quanto no audiovisual produzido com financiamento de plataformas internacionais de streaming.

De fato, à medida que reconhecemos as heterogeneidades contidas nas designações nacionais e os fluxos de relações que os atravessam, o hífen entre Estado e nação se torna menos um sinal de aproximação do que o sintoma de um problema. Seja ao discutir “cinemas indígenas” que fraturam ou complicam a unidade do “cinema brasileiro”, evidenciando uma multiplicidade que é não apenas cultural, mas cosmológica, seja ao abordar o “cinema palestino” em meio ao “projeto de genocídio tanto material, quanto simultaneamente simbólico da Palestina”, por exemplo, como fazem os primeiros artigos do dossiê, o que está em jogo é também um descolamento do fundamento estatal-nacional predominante e o reconhecimento de sua contingência, o que torna possível começar a pensar, talvez, em outras categorias, recortes, itinerários e perspectivas de análise.

É impossível pensar em conjunto as categorias “cinema” e “mundo” sem interrogar, historicamente, as transformações na ideia de “cinema mundial” ou “world cinema”. No artigo que fecha o dossiê, Cecília Mello se dedica a examinar essa questão sob a ótica do cinema brasileiro. Mello retoma duas definições insatisfatórias do que é o “cinema mundial” e, amparada por Stephanie Dennison e Song Hwee Lim, problematiza tanto a visão do “cinema mundial” “como a soma de todos os cinemas nacionais do mundo” quanto a perspectiva que classifica como “world cinema” “tudo que não é cinema de Hollywood”.

Distantes do paradigma psicanalítico de compreensão dos sonhos e recorrendo a uma concepção cosmológica e xamânica do ato onírico, André Brasil e Laura Portugal, em “O sonho como imagem, a imagem como sonho: Em torno de *Mãri hi - A árvore do sonho*”, chamam a atenção para como, de acordo com a cultura yanomami, sonhos podem ser convocações de outras entidades, seres e subjetividades, articulando a dimensão figurativa da imagem cinematográfica com a interpelação de uma dimensão invisível. Se as teorias do cinema recorreram com frequência a diferentes entendimentos do cinema como sonho, o que acontece quando se retira o próprio conceito de sonho das formulações euro-ocidentais que tentam entendê-lo sobretudo como representação? Ao pensar o sonho como diplomacia cósmica, o que se torna o cinema como sonho? Considerando o filme *Mãri Hi – A árvore do sonho*, de Morzaniel İramari Yanomami, o artigo reconhece no pensamento yanomami, tal como elaborado por xamãs como Davi Kopenawa, uma perspectiva não apenas teórico-filosófica, mas ontológico-cosmológica, para questionar a experiência cinematográfica. Dessa forma, “o sonho se revela uma das formas xamânicas de se relacionar

com um cosmos multiperspectivado, onde múltiplos pontos de vista coexistem e determinam os mundos que habitamos”. Talvez se possa reconhecer aí um dos sentidos da operação do cinema como aparelho cosmopoético, perturbando “a unificação do mundo como globo” e insinuando “experiências de transformação da partilha do sensível” e “invenção de outros mundos” (Ribeiro, 2023, p. 24).

Interessada em uma cinematografia que se faz apesar da lógica do Estado-Nação e em um filme realizado contra estados – e contra violências geopolíticas naturalizadas pelos arquivos hegemônicos, Ana Caroline de Almeida mostra, em “O cinema palestino e seus arquivos sumud: uma abordagem a partir de três diretoras”, como o cinema palestino é marcado por perdas da imagem, acontecimentos recorrentes, análogos às constantes Nakbas, catástrofes que remetem à perda de território em meio ao avanço da colonização israelense na Palestina ocupada. Se o arquivo é também uma disposição que gera futuros, Almeida realça os sentidos temporais da questão do mundo, entrelaçando as trajetórias de Sulafa Jadallah, Khadijeh Habashneh e Azza El-Hassan, três mulheres palestinas que atuam ou atuaram no campo cinematográfico, para complementar a pergunta “Onde é a Palestina?” com outra: “Quando é a Palestina?”. Ao confrontar o nexos entre genocídio e memoricídio, por meio de uma análise mais detida sobre o filme *Reis & figurantes* (2004), de Azza El-Hassan, Almeida enfatiza o problema dos arquivos e de sua consistência lacunar, diante da qual emergem de maneira contundente práticas de contra-arquivo associadas a “uma atitude sumud de criação, preservação, mas também de requalificação simbólica dos arquivos na consciência de suas lacunas, fraturas e, sobretudo, consciência de uma qualidade temporal específica”, um “tempo dessincronizado da Palestina”.

Atentos às mudanças contemporâneas nos universos das imagens técnicas, os artigos de Marcio Telles e de Wilson Oliveira Filho e Márcia Sousa Bessa mostram como alterações nos regimes de imagem acarretam transformações nas maneiras como os mundos são representados, vistos e percebidos. Em “Da mimese ao mundo fechado: a IA generativa e a abstração da realidade em *Trump’s Gaza*”, Telles analisa um vídeo postado na conta oficial de Trump no Instagram em janeiro de 2025, que representa a transformação da Faixa de Gaza no que “Riviera Mediterrânea”. O autor argumenta que esse tipo de vídeo gerado por Inteligência Artificial (IA) corresponde a um mundo fechado, ensimesmado em realidades inferidas de modo probabilístico por modelos de IA generativa (GenAI), dando início a um novo (e insólito) “realismo computacional” que “prescinde de qualquer evento óptico, intervenção cênica ou humana”, substituindo a ênfase em registros indiciários ou indéxicos do mundo, característica das matrizes modernas de produção

de imagens (da câmera escura às câmeras filmadoras), pela operação técnica baseada em um “referente estatístico”. Ao discutir a ontologia da imagem gerada por IA com base no exemplo do vídeo que denomina *Trump’s Gaza*, Telles enfatiza a GenAI como “dispositivo mitológico” que expressa “um consenso estatístico” e apaga “outras possibilidades visuais”, em uma operação que, em diálogo com o artigo de Almeida sobre o cinema palestino, podemos reconhecer como alinhada ao genocídio e ao memoricídio perpetrados com apoio ocidental na Palestina.

Ancorado numa concepção de ecologia da mídia, que se propõe a pensar o estudo das mídias como a criação de ambientes, o artigo “Dos lugares de exibição modernos à Arena MSG Sphere: entendendo e explorando ambientes midiáticos”, de Wilson Oliveira Filho e Márcia Sousa Bessa, faz um histórico das tecnologias de projeções e de imersão que, nessa genealogia, geram um outro diálogo do cinema com o espaço. Concentrando-se na análise da Arena MSG Sphere, em Los Angeles, Oliveira e Bessa notam como essa experimentação cria um viés de imersão e projeção distante do espaço da cidade, por onde passa boa parte do debate teórico do cinema moderno. Se, como lembra Cavell, o cinema é uma maneira de ver o mundo, Oliveira e Bessa abrem essas concepções tecnológicas que influenciam e perturbam as formas como esse mesmo mundo é visto, percebido e apreendido.

Desde sua emergência, o cinema vem conectando, representando, estereotipando e questionando os mais distintos mundos sociais, culturais, históricos e naturais. Das violências coloniais associadas aos travelogues dos operadores dos irmãos Lumière àquelas atreladas ao estabelecimento do documentário e aos imaginários exotizantes do cinema de ficção, passando pelo comércio internacional de filmes, o cinema, seguido por seus desdobramentos audiovisuais, impulsionou definitivamente um imaginário mundial, ao longo dos séculos XX e XXI, a espectadores de diferentes lugares. À medida em que os filmes projetam seus mundos de imagem e som em diferentes telas, a projeção global do cinema coloca diferentes mundos em contato. Considerando o uso de clichês nacionais na música de dois filmes contemporâneos, o artigo “Nação, música no cinema e o Outro absoluto”, de Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim, aproxima *Deus branco* (Fehér isten, Kornél Mundruczó, 2014) e *Okja* (Bong Joon-ho, 2017), em que a mobilização de clichês musicais ocorre de formas diferentes (a ressignificação do clichê em *Deus branco*; seu deslocamento em *Okja*). Nos dois, observa-se uma convergência na abordagem da alteridade animal (que Alvim entende com base na noção de “Outro absoluto”) a partir de narrativas protagonizadas por meninas adolescentes.

Presente no texto de Alvim, a abordagem comparatista é recorrente em outros artigos do dossiê e permite, de modo geral, complexificar o entendimento do mundo em que se situa o cinema e o audiovisual nas distintas perspectivas de análise e discussão elaboradas. Nas histórias ou nas teorias do cinema, embora se fale em cinema mundial no singular ou no plural, frequentemente se desconsidera ou se deixa em segundo plano o problema dos sentidos do adjetivo mundial. Para retomar criticamente e desdobrar reflexivamente as intervenções que problematizam as concepções de mundo que estão por trás das formas de produção, circulação, recepção e narração dos mundos cinematográficos difundidos, abordagens comparatistas se revelam cruciais para interrogar concepções eurocêntricas, que remontam às relações do conceito de cinema mundial com noções como Weltliteratur ou world music (Lopes, 2012), afirmando reiteradamente uma oposição entre “o Ocidente e o resto” (Shohat; Stam, 2006, p. 21) ou entre Hollywood e o resto (Nagib, 2006).

Nesse sentido, em “Do cinema político italiano ao cinema anticolonial angolano: *Sambizanga*, de Sarah Maldoror, e o neorealismo”, Francisco Ewerton Almeida dos Santos relaciona dois contextos definidos em termos nacionais, destacando a importância do neorealismo de Roberto Rossellini e do cinema político anticolonialista de Gillo Pontecorvo, para caracterizar o “projeto artístico-político de Sarah Maldoror”, especialmente sua investida simultânea contra o colonialismo e o patriarcado. A comparação é, aqui, o fundamento de uma discussão em que se destacam as singularidades de *Sambizanga*: sua confrontação da violência colonial a partir da perspectiva do colonizado e, principalmente, de Maria; a proliferação de “cenas de balada/perambulação” em que se pode reconhecer seu modo específico de articular uma das formas cruciais dos cinemas modernos; as políticas da pluralidade linguística de sua narrativa; entre outras. Lembrando da proposição dupla de Dudley Andrew (2004, p. 16) sobre “examinar o filme como mapa – mapa cognitivo – enquanto se coloca o filme no mapa”, podemos reconhecer que o artigo de Santos situa *Sambizanga* no mapa do cinema mundial, por meio das noções de “cinema político italiano” e “cinema anticolonial angolano”, ao mesmo tempo em que sua abordagem adensa um entendimento do filme como mapa em que o questionamento do patriarcado se revela incontornável para qualquer confrontação da opressão. Assim, talvez se insinue também a relevância de repensar parâmetros de periodização consagrados na historiografia do cinema, para evitar a reprodução do que, pensando nos estudos literários, Emily Apter (2013) denomina “eurocronologia”.

“A colonização e o mundo no cinema: perspectivas transnacionais entre Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde”, de Caio Olympio Matos da Rocha, é um artigo que traça um interessante panorama comparativo, ampliando as possibilidades de contrastar concepções de mundos entre filmes. Ancorado em filmes que realizam co-produções entre países de língua portuguesa, Matos da Rocha traz um rico panorama desse histórico, até se concentrar nos filmes *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, *A rainha Nzinga chegou* (2019), de Júnia Torres e Isabel Casimira, e *O testamento do senhor Nepomuceno* (1998), de Fernando Manso. O contraste entre as obras permite compreender formas de representar mundos – e situações coloniais – entre diferentes fluxos transnacionais. Com um olhar atento às cosmopoéticas dessas obras, e ao modo como juntam e friccionam mundos, Matos da Rocha permite também que revisitemos formas de descolonizações que cada um desses filmes articula.

“Representações em diálogo nos curtas-metragens em São Paulo e Paris: O direito simbólico à cidade a partir de territórios periféricos”, de Eduardo Paschoal de Sousa, é um artigo que visa, novamente, friccionar e comparar perspectivas de territórios que desafiam concepções nacionais de cinema. Não por acaso, os dois curtas analisados no artigo – *Mãe preta: terra, ventre e luz* (2020), de Gabriel Quadros, e *Sonorité* (2020), de Hada Korera – relacionam situações da periferia no Brasil e na França que escapam à episteme de cinemas nacionais. Ao contrário, o autor enfatiza o cinema produzido no país a partir das temáticas e da abordagem do político e do social nos filmes, salientando processos de partilhas do sensível, de representações do comum e do direito simbólico à cidade que reivindicam mundos sensíveis a outras formas de olharmos para a periferia.

Essa perspectiva policêntrica é revisitada em trabalhos como o de Claire Allouche, que compara filmes realizados no Brasil e na Argentina em torno de uma questão comum: a problematização do mapa. Em “Descolonizar o mapa com a narrativa cinematográfica: um caminho possível de Olinda, Brasil, para Leandro N. Alem, Argentina”, Allouche faz provocações bem pertinentes ao tema do dossiê, especialmente em relação à recorrente reivindicação da cartografia como procedimento e do mapa como forma de conhecimento, alegorizada famosamente no conto “Sobre o rigor na ciência”, de Jorge Luís Borges. Se o mapa foi e continua sendo uma tecnologia de controle de corpos, sociedades e culturas; se o mapa ocorre como um instrumento colonial, como o cinema poderia lidar com ele de uma forma a descolonizar o território? A autora analisa o curta-metragem *Nunca é noite no mapa*, de Ernesto de Carvalho (2016), e o longa-metragem *El escarabajo de oro* (2014), codirigido por Alejo Mogueillansky e pela artista sueca

Fia-Stina Sandlund. Desconstrutivos, ambos os filmes deslocam não somente a percepção espacial que fricciona corpos presentes diante de mapas abstratos, mas também apostam na deriva e apontam para maneiras possíveis de iniciar um processo de descolonização do cinema latino-americano. Nesse sentido, nas palavras da autora, interessa “pensar no mapa limitador como ruínas futuras (apesar do “Rigor da Ciência”) e no atlas como a promessa de um desdobramento contínuo de encontros’.

“Nas sarjetas do sul do mundo. Excesso de atrações como marca estética de(s) colonial do cinema *cuir* de Hija de Perra”, de Luiz Fernando Wlian traz uma visão decolonial da obra da artista *cuir* Hija de Perra. A partir do excesso das suas imagens, francamente estranhas, marcadas por uma simbolização exacerbada, que não reivindica coesão, e de uma perspectiva “sudaca”, a artista chilena descoloniza uma perspectiva cis heterossexual e capitalista da América Latina. Ela fala do lugar da monstruosidade, indo além das representações de sujeitos LGBTQIAPN+, passando pelo bizarro, o escatológico, que forja para si mesmo como uma forma que se apresenta ao mundo. Inspirado em autores como Mariana Baltar e Rivera Cusicanqui, o artigo enfatiza como essa ótica “sudaca” é rica em provocar uma gama de imagens e de posições políticas com uma gramática e uma tradição própria, que desafia e mesmo desdenha parâmetros eurocêntricos. A sarjeta do mundo título do artigo, é também uma reviravolta, uma forma de inverter a concepção de mundo de Norte e Sul Global, de *queer* e *cuir*, para desfazer a forma como filmes e pensamentos se colocam num mapa hegemônico.

Em suas propostas diversas, os artigos deste dossiê demonstram a complexidade da questão do mundo para pensar o cinema e o audiovisual. Esperamos que a leitura dos artigos, com seus diferentes enfoques empíricos e aproximações, contribua para o reconhecimento da relevância de uma abordagem policêntrica, que complica ou confronta compreensões baseadas na contraposição entre centro e periferia, assim como entre cânones e desvios. Se os diferentes filmes, processos e experiências audiovisuais discutidos nos artigos podem contribuir para uma cartografia mais completa do chamado cinema mundial e do ambiente multimidiático de que participa, as variações de escala e densidade analítica dos textos evidenciam que todo mapa permanece insuficiente, se não problemático em sua seleção e abstração de elementos do território mapeado. É preciso seguir, entre os mapas e suas ruínas, buscando não apenas um entendimento rigoroso dos modos como vemos e ouvimos mundos diversos no cinema e no audiovisual, mas também uma imaginação radical da multiplicidade de mundos como horizonte ético e político.

Referências

- AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". **Social Text**, n. 17, p. 3-25, 1987.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDREW, Dudley. Além e abaixo do mapa do cinema mundial. In: DENNISON, Stephanie (org.). **World cinema: as novas cartografias do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2013. p. 35-50.
- ANDREW, Dudley. **An Atlas of World Cinema**. Framework, v. 45, n. 2, p. 9-23, 2004.
- ANDREW, Dudley. Time zones and jetlag: the flows and phases of world cinema. In: ĎUROVIČOVÁ, Natasa; NEWMAN, Kathleen E. (org.). **World cinemas, transnational perspectives**. New York: Routledge, 2010. p. 59-89.
- APTER, Emily S. **Against world literature: on the politics of untranslatability**. London/New York: Verso, 2013.
- BENČIN, Rok. **Rethinking the concept of world: towards transcendental multiplicity**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024.
- CAVELL, Stanley. **The world viewed: reflections on the ontology of film**. Enlarged ed. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014.**
- DE LUCA, Tiago. **Planetary Cinema: Film, Media and the Earth**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2022.
- DE LUCA, Tiago. Putting the World Back into World Cinema. **Studies in World Cinema**, v. 1, n. 1, p. 47-52, 2020. Disponível em: [//brill.com/view/journals/swc/1/1/article-p47_47.xml](https://brill.com/view/journals/swc/1/1/article-p47_47.xml). Acesso em: 28 nov. 2024.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado do Todo-Mundo**. Trad.: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 ed., 2024.
- HOBBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text**, n. 15, p. 65, 1986.
- JAMESON, Fredric. Cognitive mapping. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (org.). **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 347-357.
- JAMESON, Fredric. **The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system**. Bloomington and Indianapolis; London: Indiana University Press; BFI Publishing, 1992.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

NAGIB, Lúcia. Towards a positive definition of world cinema. *In*: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (org.). **Remapping world cinema: identity, culture and politics in film**. London: Wallflower Press, 2006, p. 26-33.

RAMOS MONTEIRO, Lúcia. Por um cinema geológico: visibilidades possíveis para os tempos da terra. **Eco-Pós**, v. 3, n. 2 (2020). Disponível em: [//revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27533](http://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27533).

RAMOS MONTEIRO, Lúcia. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução. A questão da identidade nacional no cinema contemporâneo. **Galaxia** (São Paulo, online), n. 38, mai-ago., 2018, p. 154-166.

RENAN, Ernest. «Qu'est-ce qu'une nation» (conferência proferida na Sorbonne em 11 de março de 1882). *In*: **Qu'est-ce qu'une nation? et autres essais politiques**. Paris: Presses-Pocket, 1992.

RIBEIRO, Marcelo R.S. Em busca do mundo: literatura e cinema como dispositivos cosmotécnicos e aparelhos cosmopoéticos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25, n. 49, p. 22-50, 2023. Disponível em: www.scielo.br/j/rblc/a/k8yvznnbnqPZK4BvDYKYJLK/?lang=pt. Acesso em: 28 nov. 2024.

STAM, Robert. **World literature, transnational cinema, and global media: towards a transartistic commons**. London; New York: Routledge, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução: Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

TOLENTINO, Roland B. Jameson and Kidlat Tahimik. **Philippine Studies**, v. 44, n. 1, p. 113-125, 1996.

Lúcia Ramos Monteiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0962-1498>

E-mail: luciar Monteiro@gmail.com

Pablo Gonçalo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>

E-mail: pablogoncalo@gmail.com

Marcelo R.S. Ribeiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3675-6101>

E-mail: marcelorsr@ufba.br

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.484>