

EM BUSCA DO MUNDO: LITERATURA E CINEMA COMO DISPOSITIVOS COSMOTÉCNICOS E APARELHOS COSMOPÓÉTICOS*

*In search of the world: literature and cinema as cosmotechnical
dispositives and cosmopoetic apparatuses*

MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO¹ 

¹Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

E-mail: marcelorsr@ufba.br

RESUMO

Com base em uma incursão crítica por debates sobre literatura e cinema mundial, em que busco interrogar o conceito de *mundo*, este artigo elabora um argumento duplo, no qual está em jogo a questão da *mundação*, isto é, da configuração de mundos como partilhas do comum. Por um lado, trata-se de um argumento fundamentalmente teórico. Literatura e cinema operam como dispositivos cosmotécnicos sempre que trabalham no sentido de unificar ordem cósmica e ordem moral, inscrevendo o comum (que se define pela contingência e indeterminação) na ordem pretensamente necessária de um arquivo e determinando-o como comunidade. Quando perturbam a unificação de *cosmos* e moral, insinuando outras partilhas, literatura e cinema operam como aparelhos cosmopoéticos, que restituem ao comum a abertura inquietante de sua contingência e indeterminação. Por outro lado, trata-se de um argumento metodológico. O atlas, entendido como conjunto de mapas, tem sido reivindicado como ferramenta analítica em estudos de literatura mundial e cinema mundial, definindo um programa de pesquisa. Nessas abordagens, literatura e cinema tendem a ser identificados à sua operação como dispositivos cosmotécnicos. Para interrogar sua operação como aparelhos cosmopoéticos, é preciso suplementar o atlas como forma de arquivamento do mundo, experimentando com as possibilidades de uma linhagem associada ao atlas de imagens. Esse argumento duplo conduz à proposição de uma deriva de pesquisa (em vez de um programa): um *atlas de cosmopoéticas*.

PALAVRAS-CHAVE: literatura mundial; cinema mundial; cosmopolíticas; cosmotécnicas; cosmopoéticas.

EDITOR-CHEFE:

Rachel Esteves Lima

EDITOR EXECUTIVO:

Anderson Bastos Martins
Victor Coutinho Lage

SUBMETIDO: 30.01.2023

ACEITO: 31.08.2023

COMO CITAR:

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues
Souza. 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, mai./
ago., 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20232549mrsr>

<http://www.scielo.br/rbhc>
<https://revista.abralic.org.br>

* Este artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa “O paradigma anarquívico e o arquivo colonial-moderno no cinema e no audiovisual”, desenvolvido e coordenado pelo autor na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, desde 2020, especialmente no grupo (an)arqueologias do sensível, retomando estudos anteriores realizados em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (2016-2017), com o projeto “Literatura mundial e cinema mundial: genealogia conceitual e atlas de cosmopoéticas”. Parte dele também foi apresentada no XVIII Congresso Internacional ABRALIC (Salvador, 2023), no simpósio “Imagens e Literatura no Brasil Contemporâneo”. Agradeço às diversas que pessoas que, nesses diferentes contextos, debateram algumas das discussões que proponho aqui, assim como, em especial, àquelas que dedicaram sua leitura atenta e sua sensibilidade crítica para a elaboração dos pareceres que conduziram a esta versão, os quais trouxeram, em articulação com um atento trabalho editorial, sugestões significativas. Os erros e os problemas que permanecem atravessando o texto são, sem dúvida, de minha inteira responsabilidade.

ABSTRACT

Based on a critical foray through debates on world literature and world cinema in which I seek to interrogate the concept of *world*, this article elaborates a double argument, in which it is at stake the question of *worlding*, that is, the configuration of worlds as partitions of the common. On the one hand, it is a fundamentally theoretical argument. Literature and cinema operate as cosmotechnical dispositives whenever they work to unify cosmic order and moral order, inscribing the common (which is defined by contingency and indetermination) in the supposedly necessary order of an archive and determining it as community. When they disturb the unification of cosmos and morality, insinuating other partitions, literature and cinema operate as cosmopoetic apparatuses, which reconstitute the unsettling openness of the common's contingency and indetermination. On the other hand, this is a methodological argument. The atlas, understood as a set of maps, has been claimed as an analytical tool in studies of world literature and world cinema. In these approaches, literature and cinema tend to be identified to their operation as cosmotechnical dispositives, defining a research program. To interrogate their operation as cosmopoetic apparatuses, it is necessary to supplement the atlas as a form of archiving the world by experimenting with the possibilities of a lineage associated with the atlas of images. This dual argument leads to the proposition of a research wander (instead of a program): an *atlas of cosmopoetics*.

KEYWORDS: world literature; world cinema; cosmopolitics; cosmotechnics; cosmopoetics.

No campo dos estudos literários e da literatura comparada, uma das elaborações inaugurais do conceito de literatura mundial se situa no início do século XIX, com as formulações de Johann Wolfgang von Goethe sobre a *Weltliteratur*. No campo dos estudos cinematográficos, em diálogo com o debate literário, observa-se, sobretudo a partir da década de 1970, um interesse crescente pelo conceito de cinema mundial. Atualmente, qualquer tentativa de compreensão desses conceitos deve reconhecer a intensificação e as transformações recentes do processo de globalização, que prolonga e desloca a modernidade colonial como contexto histórico de emergência da noção de *Weltliteratur* e do cinema.

Neste artigo, revisito parte dos debates sobre os conceitos de literatura e de cinema mundial para interrogar o conceito de *mundo* que os informa. É preciso reconhecer que o *mundo* não possui um significado prévio, mas constitui um significante flutuante, cujos sentidos literatura e cinema fabricam e inventam, em e entre diferentes fluxos de circulação e disseminação de formas sensíveis. Interrogar o conceito de *mundo* é interrogar como o mundo é fabricado e inventado, que formas sensíveis assume, como pode se tornar um objeto de conhecimento e como pode ser refeito, repensado, reinventado. Este artigo não pretende responder a todas as dimensões dessa interrogação, procurando, antes, circunscrever seu campo teórico-conceitual e metodológico de possibilidade.

Meu argumento principal é que tanto a literatura quanto o cinema podem operar – e frequentemente operam – como *cosmotécnicas*, entendidas como formas de “unificação da ordem cósmica e da ordem moral por meio de atividades técnicas (embora o termo *ordem cósmica* seja ele mesmo tautológico, uma vez que a palavra grega *kósmos* significa ordem)”, como escreve Yuk Hui (2016, p. 19-20).¹ Em outras palavras, em minha leitura, o conceito de *cosmotécnicas* designa qualquer modalidade de produção de *consenso*, entendido, nos termos de Jacques Rancière (2018, p. 121), como “uma relação de circularidade entre a natureza e a lei [ou a moral], que deixa a esta o cuidado de determinar a antinatureza que aquela sente como insuportável”. Uma *operação cosmotécnica* unifica uma ordem cósmica, constituída por noções sobre o mundo, o universo etc., determinando-a como natureza

¹ Todas as citações de obras em línguas diferentes do português foram traduzidas por mim, sendo acompanhadas pelo trecho correspondente, em nota de rodapé. Além disso, os grifos em itálico, se houver, são do original, a não ser que haja indicação em contrário. No original: “the unification between the cosmic order and the moral order through technical activities (although the term cosmic order is itself tautological since the Greek word *kosmos* means order)”.

(isto é, definindo um entendimento cosmológico como determinação natural), e uma ordem moral, constituída por noções sobre o bem, o comum, o bem comum, etc., determinando-a como lei (isto é, generalizando um modo de vida como referência dominante sobre qualquer alteridade).² Ao operarem como cosmotécnicas, literatura e cinema constituem dispositivos, na medida em que exploram “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2009, p. 40). Como *dispositivos cosmotécnicos*, literatura e cinema participam de *projetos cosmopolíticos*, entendidos como modalidades de unificação e arquivamento do *mundo* como *globo*: humanismo europeu, internacionalismo marxista, direitos humanos, articulações terceiro-mundistas, globalização neoliberal, movimentos de alter-globalização, articulações no chamado Sul Global, ativismo climático e movimentos em torno das cosmopolíticas, direitos da natureza etc.

Na medida em que operam como dispositivos cosmotécnicos e participam de um ou outro projeto cosmopolítico, literatura e cinema delimitam e fixam o mundo – aqui entendido como experiência contingente do comum – como espaço de habitação de uma comunidade política, que aspira a fixar o que Jacques Rancière (2005, 2018) denomina *partilha do sensível*, distribuindo e designando partes necessárias e lugares específicos. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de sua operação como dispositivos cosmotécnicos decorre da impossibilidade de uma unificação total do *mundo* como *globo* e da multiplicidade de projetos cosmopolíticos com os quais se articulam. Entre diferentes projetos cosmopolíticos, na abertura da questão das cosmotécnicas, literatura e cinema podem operar como *aparelhos cosmopoéticos*, na medida em que perturbam a unificação do *mundo* como *globo*, insinuam experiências de transformação da partilha do sensível e se abrem para a invenção de outros *mundos*.

Se o *mundo* é uma questão em aberto, devem ser interrogadas, a cada vez (diante das obras estudadas, das formas que mobilizam, dos movimentos estéticos e históricos que as condicionam e das forças que as atravessam), as configurações contingentes do comum que insinuam ou do mundo que projetam. Concluo o artigo com a sugestão de que o recurso metodológico ao atlas, usualmente entendido como conjunto de mapas, em estudos de literatura mundial e cinema mundial, deve ser suplementado pela reivindicação de uma linhagem relacionada ao atlas de imagens (Warburg, 2010). Ao deslocar o atlas como conceito-metáfora nos debates sobre literatura e cinema mundial, com base na extrapolação interdisciplinar – e potencialmente indisciplinar – de seus termos, em diálogo com o campo dos estudos de arte e cultura visual, torna-se possível interrogar a consistência heterogênea e a composição múltipla do mundo, a que ambos os conceitos se referem. É assim que procuro esboçar os contornos de uma deriva de pesquisa em andamento, que permanecerá em aberto: um *atlas de cosmopoéticas*.³

2 As ordens cósmicas podem variar de modo incomensurável, como evidencia o registro antropológico, em que, desde a chamada “virada ontológica”, a diversidade cultural se desdobra em multiplicidade ontológica. Sobre isso, ver a síntese de Philippe Descola (2015), por exemplo. As ordens morais se organizam de modo igualmente variável, correspondendo a diferentes escalas de articulação da vida cultural, como o grupo étnico, a comunidade nacional (que emerge da projeção do código moral de um grupo dominante para os demais grupos no mesmo território) etc. Nesse contexto, a discussão de Rita Segato (2006) sobre a diferença entre lei, moral e ética informa toda a minha argumentação.

3 Embora tenha me referido ao *atlas de cosmopoéticas*, em outros momentos, como um *programa* de pesquisa, não se trata de uma pesquisa programável: não há programação capaz de pré-determinar o caminho a ser seguido. Como sugere a definição de Agamben (2009), é em dispositivos que operam programas, enquanto a deriva do atlas de cosmopoéticas corresponde à abertura para o mundo e para a alteridade dos acontecimentos que define os aparelhos. Estou me baseando na distinção entre dispositivo e aparelho elaborada por Jean-Louis Déotte (2004, p. 99 e seguintes).

LITERATURA MUNDIAL E CINEMA MUNDIAL

Quando, em conversa com seu secretário e discípulo Johann Peter Eckermann, na quarta-feira, 31 de janeiro de 1827, motivado pela leitura de um romance chinês traduzido para o francês, Goethe afirmou o advento da época da *Weltliteratur*, havia um caráter programático em sua formulação. Como registra Eckermann (2016, p. 228), Goethe argumenta: “A literatura nacional hoje já não significa grande coisa, é chegada a época da literatura mundial, e todos devem trabalhar no sentido de apressá-la”. Nomeando uma realidade e um programa, a fala de Goethe obedece a uma temporalidade dupla. Na medida em que “é chegada” a sua época, a literatura mundial é uma realidade, um estado de coisas, que Goethe apenas constata, juntamente com o esvaziamento do significado da literatura nacional, no presente. Uma vez que, entretanto, é preciso “apressá-la”, a época da literatura mundial permanece ainda por fazer, como o produto inacabado de um trabalho em andamento, como uma promessa – talvez uma aposta – endereçada ao futuro, na medida em que seus traços despontam no presente.

Conforme a distinção de John Austin (1990), a formulação de Goethe entrelaça um enunciado constativo e um enunciado performativo. Para Austin, os enunciados constativos descrevem um estado de coisas, por meio de afirmações cujos significados podem ser verdadeiros ou falsos: é o que está em jogo quando Goethe constata que “é chegada a época da literatura mundial”, afirmando seu advento como uma realidade, sobre o pano de fundo da redução do significado da literatura nacional. Já os enunciados performativos pretendem criar, produzir ou transformar um estado de coisas, buscando produzir efeitos que podem ser felizes ou infelizes, conforme seu sucesso ou fracasso: é o que se anuncia quando Goethe preconiza que “todos devem trabalhar no sentido de apressá-la”, dando à expressão “época da literatura mundial” um sentido programático.

Assim, em parte, o *mundo* da literatura mundial parece já estar dado e corresponde ao *globo*, ao planeta de que Goethe toma consciência, como uma realidade que se pode constatar, por exemplo, pelo fato da circulação e disponibilidade de uma tradução francesa de um romance chinês. Nesse sentido, o *mundo* constatado por meio do adjetivo *mundial* é um mercado internacional, uma economia global, um espaço de comércio e de intercâmbio pretensamente universal, cuja construção pertence à modernidade colonial e ao projeto cosmopolítico do humanismo europeu. Como humanista, Goethe reivindica a poesia como “bem comum da humanidade” (Eckermann, 2016, p. 228), adotando o vocabulário da economia e seu horizonte moderno de desenvolvimento de um mercado mundial, como argumenta Pascale Casanova (2002, p. 28):

Goethe esboçara o quadro de um universo literário regido por leis econômicas novas e descrevera um “mercado onde todas as nações oferecem seus bens”, um “comércio intelectual geral”. Segundo Antoine Berman, “o surgimento de uma *Weltliteratur* é contemporâneo do de um *Weltmarkt*”. A utilização deliberada do vocabulário do comércio e da economia nesses textos não era absolutamente metafórica [...]: Goethe prendia-se à noção concreta de “comércio de idéias entre os povos”, evocando um “mercado de intercâmbio mundial universal”. (Casanova, 2002, p. 28).

Efetivamente, não é apenas em Goethe que o conceito de literatura mundial se articula com a problemática do mercado global. No *Manifesto Comunista* de 1848, Karl Marx e Friedrich Engels (1998) situam a *Weltliteratur* em relação às transformações econômicas definidoras da modernidade, assinalando a passagem de um enquadramento nacional para um enquadramento internacional e

mundial como chave de leitura do processo histórico de desenvolvimento do capitalismo, sob o domínio econômico da burguesia. A constatação da emergência da economia global, na qual a literatura tem seu lugar como literatura mundial, articula-se à temporalidade performativa da *Weltliteratur* como produto de um processo de formação gradual, no qual:

surge um intercâmbio em todas as direções, uma interdependência múltipla das nações. E o que se dá com a produção material, dá-se também com a produção intelectual. Os produtos intelectuais das nações isoladas tornam-se patrimônio comum. A unilateralidade e estreiteza nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis, e das muitas literaturas nacionais e locais vai se formando uma literatura mundial [*Weltliteratur*, no original em alemão; na tradução consultada consta “literatura universal”]. (Marx; Engels, 1998, p. 11).

A contextualização histórica da formulação de Goethe permite situar suas ideias como parte de uma disputa por hegemonia no âmbito do que Casanova (2002) denomina “espaço literário mundial”, “transnacional” ou “internacional”. Goethe participa de uma confrontação mais ampla da hegemonia francesa, sem negar o projeto universalista a que esta hegemonia está associada, mas buscando ampliar seu campo para a introdução do alemão como língua de referência:

a noção de *Weltliteratur* foi elaborada por Goethe precisamente no momento da entrada da Alemanha no espaço literário internacional. Pertencente a uma nação que, recém-chegada ao jogo, contestava a hegemonia intelectual e literária francesa, Goethe tinha um interesse vital em compreender a realidade do espaço onde entrava, exercendo essa lucidez que todos os recém-chegados têm em comum. (Casanova, 2002, p. 60).

Se revisito Goethe, não é por atribuir a ele a unidade de uma origem à qual retornar, como se em sua formulação pudessem ser encontrados todos os traços constitutivos do conceito de literatura mundial, mas por reconhecer a influência que projeta sobre o debate. Revisitar Goethe não deve equivaler, igualmente, a um retorno ao seu desejo de disputa pela hegemonia. Em vez disso, é uma forma de retomar seu “interesse vital em compreender a realidade do espaço onde entrava”, nas palavras de Casanova. O que define a vitalidade do interesse de Goethe pela literatura mundial é uma pulsão inquieta que se adivinha em sua “lucidez”, uma pulsão que é domesticada por seu desejo de disputar a hegemonia francesa, uma pulsão que permanece aberta para o mundo (no que se poderia denominar sua abertura cosmopoética), enquanto a disputa por hegemonia reitera a estrutura eurocêntrica das relações coloniais como um circuito fechado (no que se pode compreender como uma modalidade de unificação cosmotécnica alinhada à modernidade colonial). Além de ser uma condição de possibilidade da literatura mundial como realidade constatada por Goethe, a modernidade colonial sugere que o sentido programático do conceito inscreve a literatura mundial não apenas no interior de uma economia global emergente, mas também em uma disputa entre diferentes projetos universalistas, que podem ser melhor compreendidos como *projetos cosmopolíticos*. O objeto dessa disputa são as formas da universalidade e os sentidos dos fluxos da economia global.

O conceito de *projetos cosmopolíticos* a que recorro aqui decorre, em parte, de uma releitura do conceito de “projetos globais”, de Walter Mignolo (2003). Para mim, o que Mignolo (2003, p. 48, entre outras) denomina “imaginário do sistema mundial colonial/moderno” constitui um campo de disputa no qual diferentes projetos cosmopolíticos se enfrentam. Considerando que não existem projetos globais sem sua inscrição em histórias locais, como argumenta Mignolo, de modo geral, o

conceito de *projetos cosmopolíticos* pretende tornar explícito o processo de disputa e a necessidade de articulação entre local e global. Assim, em seu sentido descritivo e constatativo, na medida em que encontra na Grécia antiga seus modelos e pretende disputar a hegemonia francesa na Europa do início do século XIX, o conceito de *Weltliteratur* permanece capturado por projetos cosmopolíticos associados ao ocidentalismo, entendido como “imaginário geopolítico dominante no sistema mundial colonial/moderno” (2003, p. 92). A abertura transcultural decorrente do sentido programático e performativo do conceito de *Weltliteratur* coloca em questão as relações entre a literatura mundial e diferentes projetos cosmopolíticos, insinuando possibilidades de “rearticulação e apropriação dos projetos globais pela e na perspectiva das histórias locais, que precisam ocupar-se dos projetos globais, mas não podem, em si mesmas, produzir tais projetos” (2003, p. 69). Nas histórias locais transculturais que a constituem, a literatura mundial emerge como abertura dissensual para o mundo em sua multiplicidade, em vez de projeção consensual de unidade universal.

Uma primeira linhagem de pensamento sobre a literatura mundial pode ser associada à dimensão constatativa presente nas formulações de Goethe e de Marx e Engels. Essa linhagem “considera a literatura mundial como sendo toda a literatura do mundo” (D’Haen; Domínguez; Thomsen, 2012, p. XI).⁴ Nesse sentido extensivo, o conceito designaria o conjunto composto pela totalidade das obras oriundas de diferentes contextos literários, apreendidas na medida de sua circulação além de seus contextos de origem, por meio da observação de seus movimentos de arborização e de ondulação, conforme “metáforas cognitivas” que foram explicitadas e discutidas por Franco Moretti (2000, 2007, 2013), que afirma (2013, p. 60, grifo do autor): “A história cultural é feita de árvores e ondas”.⁵ Remontando à aspiração enciclopédica característica do humanismo europeu, essa linhagem persiste na definição da literatura mundial como “todas as obras literárias que circulam além de sua cultura de origem, seja em tradução ou em sua língua original”, proposta por David Damrosch (2003, p. 4),⁶ ou ainda na proposição de Moretti de que a literatura mundial corresponde a “um sistema literário mundial (de literaturas inter-relacionadas)” (2013, p. 46).⁷

Na temporalidade performativa das formulações de Goethe ou de Marx e Engels, adivinham-se os traços de uma segunda linhagem de pensamento sobre a literatura mundial, que define o conceito, eventualmente, como “aquela parte da literatura do mundo que é ‘o melhor’ do que a literatura tem a oferecer e possui apelo universal”, implicando “uma estrita hierarquia na organização e valoração da literatura” (D’Haen; Domínguez; Thomsen, 2012, p. XI).⁸ É esse sentido normativo que está em jogo quando Moretti complementa sua abordagem extensiva do “sistema literário mundial”, enfatizando que se trata de “um sistema que é diferente daquele que Goethe ou Marx tinham esperado, porque é profundamente desigual” (2013, p. 46).⁹ No sentido qualitativo, o conceito assume uma dimensão

4 No original: “considers world literature to be all of the world’s literature”.

5 No original: “Cultural history is made of trees and waves”.

6 No original: “all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language”.

7 No original: “one world literary system (of inter-related literatures)”.

8 No original, o trecho completo de onde foram extraídas as citações é o seguinte: “that part of the world’s literature that is both “the best” of what literature has to offer and possesses universal appeal. This is a commonly held notion that implies a strict hierarchy in the organization and valuation of literature.”

9 No original: “one world literary system (of inter-related literatures); but a system which is diferente from what Goethe and Marx had hoped for, because it’s profoundly unequal”.

normativa, que se manifesta em referências mercadológicas ou acadêmicas a “clássicos” da “literatura universal” ou em tentativas variáveis de reforçar, criticar, revisar, expandir ou pluralizar o cânone. É constitutiva da linhagem normativa a interrogação do processo de formação do cânone como problema histórico e político, conforme um conjunto de questionamentos característicos do campo da literatura comparada e da aspiração ao cosmopolitismo de suas derivas multiculturalistas e pós-coloniais (Bernheimer, 1995; Saussy, 2006).

Em língua inglesa, a história desse conjunto de questionamentos sobre cânone e currículo inclui o relatório sobre o “estado da disciplina” apresentado por Charles Bernheimer à Associação Americana de Literatura Comparada (ACLA, na sigla em inglês), em 1993, e republicado no volume *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, editado por ele (1995, p. 39-48), no qual se encontram, igualmente, artigos que aprofundam a abordagem dessa questão. A cada decênio, a elaboração e a publicação de volumes associados aos relatórios sobre o “estado da disciplina” apresentados no âmbito da ACLA incluem atualizações do debate sobre cânone e literatura mundial, entre outros temas. Destaco os textos “*World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*”, de David Damrosch, publicado no volume editado por Haun Saussy (2006), e “*World famous, locally: insights from the study of international canonization*”, de Mads Rosenthal Thomsen (em Heise, 2017). Em meio aos debates que a atravessam, a concepção normativa de *literatura mundial* confere ao conceito de *mundo* um sentido intensivo, na medida em que, em vez de equivaler ao espaço homogêneo do globo, o mundo passa a ser reconhecido como um espaço hierarquizado, organizado segundo critérios de valor literário, ou como uma comunidade de pertencimento, baseada em noções de cosmopolitismo que intervêm na distribuição desigual das partes do comum partilhado.

A linhagem descritiva (e suas concepções extensivas de *literatura mundial* e *mundo*) e a linhagem normativa (e suas concepções intensivas) delimitam uma polaridade móvel: o que separa os dois polos não é uma linha contínua entre dois pontos fixos, mas um emaranhado de linhas de força que atravessam as diferentes perspectivas no debate sobre o tema. A noção de polaridade móvel pode contribuir para uma compreensão das perspectivas de Damrosch, Moretti e Casanova. Embora enfatize o critério da circulação das obras além de sua origem, Damrosch (2003) recorre também a um critério fundamentalmente intensivo, relacionado à leitura de obras literárias como literatura mundial. Se a literatura mundial “não é um cânone infinito e inapreensível de obras, mas antes um modo de circulação e de leitura” (Damrosch, 2003, p. 5),¹⁰ a ênfase na circulação que associa sua perspectiva à linhagem extensiva é inseparável do reconhecimento da questão da leitura, que é um problema fundamentalmente intensivo, já que se trata de saber não apenas como uma obra circula no espaço do globo, mas como se lê a obra à medida que circula e como sua participação no campo da literatura mundial afeta seus efeitos de sentido e suas dimensões formais.

Para Moretti, as formas literárias são “abstratos de relações sociais” (2013, p. 57).¹¹ A ênfase de Moretti no caráter desigual do “sistema literário mundial” permite que sua perspectiva descritiva e extensiva reconheça questões normativas e intensivas, mas ele tende a reconduzi-las à esfera das relações sociais, à qual atribui força causal. Se, nos termos da polaridade, Moretti (2013) ancora sua perspectiva de estudo do “sistema literário mundial” em concepções descritivas e extensivas de *literatura mundial*

10 No original: “is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading”.

11 No original: “abstracts of social relationships”.

e *mundo*, aproximando-se de concepções normativas e intensivas de modo complementar, Casanova (2002) parte da linhagem normativa em sua abordagem do “espaço literário mundial”, entendido como “o universo em que se gera o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado literário, onde rivalizam meios e caminhos específicos à elaboração da arte literária” (2002, p. 19). Definindo o “espaço literário mundial” como uma esfera autônoma, Casanova (2002) o diferencia mais radicalmente dos espaços nacionais em que a literatura mundial continua, contudo, a encontrar parte de suas condições de possibilidade. Em vez de corresponder simplesmente ao conjunto das literaturas nacionais, a literatura mundial é aquela que, com base em condições de emergência localizadas em contextos diversos, afasta-se parcialmente dessas condições e participa do “espaço literário internacional”.

Em todo caso, a tradução constitui um dos operadores fundamentais da literatura mundial. O romance chinês lido por Goethe quando constata o advento da “época da literatura mundial” estava traduzido para o francês, e sua formulação vislumbrava a contestação da hegemonia francesa, que era também uma hegemonia linguística. A formação gradual da literatura mundial a partir “das muitas literaturas nacionais e locais” a que se referem Marx e Engels (1998, p. 11) e a circulação global, que, segundo Damrosch (2003), torna possível a leitura de determinadas obras literárias como literatura mundial, dependem da possibilidade da tradução para se efetivar. A participação desigual de diferentes obras no que Moretti (2013) denomina “sistema literário mundial” decorre parcialmente da tradução. As disputas por atribuição de valor literário que caracterizam o “espaço literário mundial” segundo Casanova (2002) dependem, em parte, da disponibilidade das obras em diferentes idiomas, assim como da atribuição de maior ou menor importância aos idiomas de tradução em diferentes enquadramentos.

Assim, a participação da literatura na economia global tem, entre suas condições necessárias de possibilidade, a tradução, que operaria, no mercado literário, como um mecanismo de conversibilidade parcialmente análogo ao câmbio, no mercado financeiro. Frequentemente a possibilidade de tradução do discurso literário permanece suposta, como uma evidência não questionada, como se o mercado de ideias fosse uma forma de livre mercado. Ao mesmo tempo, a promessa de um mundo plenamente disponível por meio da tradução configura um tropo constitutivo do desejo cosmopolita contido no conceito de literatura mundial e no horizonte de expansão do cânone a ele associado. O fundamento da tradução como operador da circulação global e do desejo cosmopolita da literatura mundial é a “suposição de traduzibilidade”, que Emily Apter (2013, localização 95 de 8254) reconhece em “muitos esforços recentes de renovar a Literatura Mundial” como campo de estudo.¹² Para ela, é preciso reconhecer que “tradução e intraduzibilidade são constitutivas das formas mundiais de literatura”,¹³ o que torna necessário pensar um “direito ao Intraduzível” e interrogar o conceito de *mundo*:

Com a tradução suposta como uma coisa boa em si – sob a suposição de que é uma práxis crítica que possibilita a comunicação através de línguas, culturas, períodos do tempo e disciplinas – o direito ao Intraduzível se tornou um ponto cego. De um modo paralelo, no seu próprio cerne a Literatura Mundial parecia alheia ao Intraduzível – como mostra sua inclusão não questionada da palavra “mundo/mundial” [*world*]. (Apter, 2013, localização 173 de 8254).¹⁴

12 A autora utiliza as iniciais maiúsculas para se referir ao campo disciplinar associado ao conceito, sobretudo no contexto estadunidense. No original: “*translatability assumption*”; “*many recent efforts to revive World Literature*”.

13 No original: “*translation and untranslatability are constitutive of world forms of literature*”.

14 No original: “*With translation assumed to be a good thing en soi—under the assumption that it is a critical praxis enabling communication across languages, cultures, time periods and disciplines—the right to the Untranslatable was blindsided. In a parallel way, at its very core World Literature seemed oblivious to the Untranslatable—as shown by its unqueried inclusion of the word ‘world’*”.

No debate sobre o conceito de *literatura mundial* e no campo disciplinar relacionado, o conceito de *mundo* não deve permanecer pressuposto e não interrogado, como se designasse uma entidade que é anterior à literatura, ou concebido como um enquadramento exterior, um espaço mais abrangente que contém a literatura e que a converte em valor. Na concepção descritiva e extensiva de *literatura mundial*, pressupor o *mundo* é confundi-lo com o globo e deixar de pensá-lo como uma questão em aberto, que é a própria questão de seu devir-comum. Na concepção normativa e intensiva, pressupô-lo é confundir o *mundo* com um espaço pretensamente homogêneo e universal, em que se situariam os cânones e os valores que os orientam e em que encontraria seu lugar comum cosmopolita a diversidade cultural; é deixar de pensá-lo como fruto de um processo disjuntivo de produção do comum, que nunca chega a termo com o advento de um consenso absoluto sobre valores, mas que constitui e configura sentidos comuns atravessados por dissensos.

Enquanto o conceito de *literatura mundial* está relacionado à modernidade colonial como projeto global, a formulação do conceito de *cinema mundial* está associada ao aprofundamento do projeto da globalização neoliberal, durante a segunda metade do século XX. Especialmente em contextos de língua inglesa, é possível reconhecer, a partir da década de 1970, um encadeamento analógico entre as noções de *world literature*, *world music* e *world cinema*, que constituem, como escrevem Stephanie Dennison e Song Hwee Lim (2006, p. 1), “categorias criadas no mundo ocidental para se referir a produtos culturais e práticas que são principalmente não ocidentais”.¹⁵ Quando Denilson Lopes aborda o tema, no artigo “Cinema mundial, cinema global” (2010), depois publicado como “De volta ao mundo” (2012, recurso eletrônico), ele parte das coordenadas históricas da analogia:

Ao mesmo tempo que surgiu, no século XIX, o conceito de uma literatura nacional, nasceu também seu contraponto: a proposta de uma literatura mundial (*Weltliteratur*) cunhada por Goethe. Mais recentemente, sobretudo a partir dos anos 1970, a indústria fonográfica passou a utilizar a expressão *world music*. Bem menos conhecida, mais recente e com menos impacto, ao menos até o momento, no debate crítico é a expressão *world cinema*. (Lopes, 2012, localização 1037 de 3576).

A analogia situa o cinema mundial no contexto da globalização, conferindo ao conceito um sentido descritivo e extensivo restrito, limitado por uma perspectiva parcial e problemática, que remonta à oposição eurocêntrica entre o “Ocidente e o resto” (Shohat; Stam, 2006, p. 21). Um “quadro de referência essencialmente eurocêntrico” (Lopes, 2012, posição 1045 de 3576) orienta a formulação de Goethe sobre a literatura mundial e persiste no encadeamento analógico em que se inscreve o conceito de *cinema mundial*, assim como em importantes formulações baseadas na confrontação do domínio global de Hollywood. A compartimentação homogeneizante do *world cinema*, como categoria que designa, de modo geral, o *foreign film*, no mercado cinematográfico norte-americano, depende da mesma ênfase que define, por negação, a reivindicação crítica da diversidade dos “cinemas nacionais contra Hollywood”, conforme se lê no título da versão traduzida de *Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975*, de Guy Hennebelle (1975), que foi republicado, em francês, em versão corrigida e aumentada por Guy Gauthier, com o título *Les cinémas nationaux contre Hollywood* (2004).

Em sua contribuição ao volume de Dennison e Lim, Lúcia Nagib (2006, p. 26) lamenta a persistência dessa definição negativa de *cinema mundial*:

¹⁵ No original: “categories created in the Western world to refer to cultural products and practices that are mainly non-Western.”

ainda falta ao termo ‘cinema mundial’ uma definição própria, positiva. Apesar de sua vocação abrangente, democrática, ele não é usualmente empregado para significar o cinema ao redor do mundo. Pelo contrário, o modo usual de defini-lo é restritivo e negativo, como ‘o cinema não hollywoodiano’. (Nagib, 2006, p. 26).¹⁶

A expansão do sentido descritivo e extensivo de *cinema mundial* constitui uma das tarefas a que tem se dedicado parte significativa das intervenções mais recentes no debate sobre o tema. Referindo-se aos “cinemas do mundo”, James Chapman (2003, p. 33-34) é incisivo em sua denegação retórica da expressão *cinema mundial*, no singular, que ele substitui pelo plural, o que o aproxima de usos enciclopédicos do conceito, recorrentes em compêndios historiográficos e obras de referência de maior abrangência geográfica (mesmo sem o plural). Na conhecida *História do cinema mundial*, de Georges Sadoul (1963), ou no livro homônimo, em português, organizado por Fernando Mascarello (2006), assim como no volume que o complementa, *Cinema mundial contemporâneo*, organizado por Mascarello e Mauro Baptista (2008), no compêndio *The Oxford History of World Cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith (1996), ou na vasta e crescente série *Directory of World Cinema*, publicada pela Intellect Books, entre tantos outros exemplos possíveis, o recurso à expressão *cinema mundial* deve ser compreendido como gesto conceitual, ainda que frequentemente permaneça indefinido ou vago em suas coordenadas e em sua consistência teórica. Nesse gesto, uma aspiração enciclopédica opera frequentemente em termos geográficos, com base na predominância do enquadramento nacional (eventualmente associado a recortes macrorregionais ou continentais), e em termos analíticos, com base na delimitação de tendências e movimentos da história do cinema (por meio de comparações que frequentemente recorrem ao contraponto com Hollywood).

Sobre esse pano de fundo, depois de criticar a persistência da definição negativa que contrapõe o cinema mundial a Hollywood, Nagib (2006, p. 31) propõe

a seguinte definição [...] como um primeiro passo para discussão:

- O cinema mundial é simplesmente o cinema do mundo. Ele não tem centro. Não é o outro, mas nós. Não tem começo nem fim, mas é um processo global. O cinema mundial, como o próprio mundo, é circulação.
- O cinema mundial não é uma disciplina, mas um método, um modo de atravessar a história do cinema de acordo com ondas de filmes e movimentos relevantes, criando assim geografias flexíveis.
- Como um conceito positivo, inclusivo, democrático, cinema mundial permite todos os tipos de abordagens teóricas, sob a condição de que não sejam baseadas na perspectiva binária. O cinema mundial precisa ser avaliado por meio de novas teorias – e esse é um problema crucial. (Nagib, 2006, p. 31).¹⁷

Baseada em parte na perspectiva policêntrica proposta por Shohat e Stam (2006), a dimensão descritiva da definição de Nagib reivindica o mundo como totalidade descentrada e aberta: o cinema

16 No original: “the term ‘world cinema’ still lacks a proper, positive definition. Despite its all-encompassing, democratic vocation, it is not usually employed to mean cinema worldwide. On the contrary, the usual way of defining it is restrictive and negative, as ‘the non-Hollywood cinema’”.

17 No original: “the following definition [...] as a first step for discussion:

- World cinema is simply the cinema of the world. It has no centre. It is not the other, but it is us. It has no beginning and no end, but is a global process. World cinema, as the world itself, is circulation.
- World cinema is not a discipline, but a method, a way of cutting across film history according to waves of relevant films and movements, thus creating flexible geographies.
- As a positive, inclusive, democratic concept, world cinema allows all sorts of theoretical approaches, provided they are not based on the binary perspective. World cinema needs to be assessed through new theories – and this is a key issue.”

mundial, como “cinema do mundo”, “não tem centro” e se configura como um “processo global” de “circulação”. Ao mesmo tempo, o aspecto programático da definição de Nagib confere ao conceito um sentido metodológico no estudo do cinema, que se afasta da aspiração enciclopédica de fixação das geografias do *cinema mundial* por meio do conceito de *cinema nacional*: para Nagib, como “modo de atravessar a história do cinema”, o *cinema mundial* está relacionado a “geografias flexíveis”.

Em seu nome, o Centre for World Cinemas and Digital Cultures, da Universidade de Leeds, na Inglaterra, que foi dirigido por Nagib, consagra institucionalmente o plural. Segundo Paul Cooke (2013, p. 18), o plural corresponde à reivindicação “de uma abordagem policêntrica localizada dos cinemas mundiais, fornecendo uma metodologia que nos permite desafiar os paradigmas recebidos”. Esse desafio opera em dois sentidos: em termos de uma definição descritiva e constatativa de *cinemas mundiais*, busca-se questionar os “pressupostos geográficos” (2013, p. 31) das abordagens; em termos de uma definição programática e normativa, cujo horizonte é performativo, torna-se possível “abrir os critérios de valor muitas vezes implícitos no cânone do cinema mundial” (2013, p. 31). No Centro de Leeds, o plural *cinemas mundiais* manifesta a herança dos usos enciclopédicos do conceito e, ao mesmo tempo, introduz um desejo de reconfiguração de suas coordenadas geográficas e analíticas. Dessa forma, efetivamente multiplicam-se os cinemas, enquanto se continua a supor a evidência do *mundo* como unidade estável.

Como cifra de uma vontade de abrangência geográfica, nos usos enciclopédicos, ou de um desejo de flexibilidade ao atravessar a história do cinema, nas perspectivas analíticas, o conceito de *cinema mundial* pode se referir ao conjunto dos cinemas do mundo somente sob a condição de supor o *mundo* como lugar comum previamente estabelecido, que contém a pluralidade dos cinemas. Se o *mundo* está dado, sua divisão em contextos nacionais pode parecer justificada, na medida em que decorre de modalidades consagradas de ordenamento dos fluxos que o atravessam: os Estados nacionais, suas economias, suas línguas oficiais etc. Na medida em que tende a enfatizar o enquadramento nacional para classificar a pluralidade dos cinemas, a suposição do mundo como totalidade prévia corresponde ao ordenamento cosmotécnico do mundo como globo recortado por arranjos territoriais baseados na forma política do Estado-nação. De fato, um possível questionamento dos usos enciclopédicos incide sobre a conseqüente tendência de “marginalizar, se não negar, as possibilidades de outras formas de organizar o mundo, seja por poder econômico, gênero, sexualidade e, em um sentido mais geral, outras identidades ou formações que não podem ser definidas por uma fronteira geopolítica ou por raça e etnicidade”, como escrevem Dennison e Lim (2006, p. 6-7).¹⁸

Ainda assim, a suposição da evidência do *mundo* permanece estável, mesmo quando se buscam “geografias flexíveis” ou “outras formas de organizar o mundo”, por meio de outras categorias sociais e conceituais. Efetivamente, supondo essa estabilidade e delimitando itinerários analíticos variáveis sobre seu pano de fundo, um dos recursos heurísticos que fundamenta algumas das propostas e abordagens mais sistemáticas da literatura mundial e do cinema mundial, em suas múltiplas configurações, é o atlas. É também no atlas que se pode encontrar, contudo, uma possibilidade de interrogação da evidência do *mundo*. Em sua forma instável e em sua abertura para o informe, o atlas pode ser elaborado como uma figura heurística capaz de restituir ao conceito de *mundo* – e à experiência do mundo – a sua abertura

¹⁸ No original: “to marginalise if not deny the possibilities of other ways of organising the world, whether by economic power, gender, sexuality, and in a more general sense, other identities or formations that cannot be defined by a geopolitical boundary or by race and ethnicity”.

inquietante. Para isso, entre outros caminhos possíveis, interessa-me propor uma aproximação, a seguir, em direção ao que denominarei *um atlas de cosmopoéticas*. Trata-se de uma deriva de pesquisa em andamento que se dedica a formas e processos de invenção (literária, cinematográfica, etc.) de mundos comuns.

PARA UM ATLAS DE COSMOPOÉTICAS

É preciso suplementar as abordagens enciclopédicas ou analíticas da *literatura mundial* e do *cinema mundial* com uma interrogação das faíscas decorrentes do atrito entre os conceitos de *literatura/cinema e mundo*. O interesse de Lopes (2012, posição 1089 de 3576) pelas configurações cinematográficas da experiência da globalização “como cotidiano, memória, afeto” é sugestivo das possibilidades que me interessa explorar, na medida em que tais dimensões se afastam da circulação como princípio econômico de configuração do mundo como globo e ressaltam a questão da experiência. Preferindo usar o termo *cinema global* em vez de *cinema mundial*, Lopes (2012, posição 1105 de 3576) parte de uma interrogação do mundo como problema cinematográfico para “discutir como o mundo pode ser encenado, quem pode falar sobre ele e como ele se configura como um desafio estético”. Por meio da busca de filmes “em que a experiência da globalização se configurasse como cotidiano, memória, afeto, traduzida, interpretada, não só como tema, mas como questão indissociável de sua fatura” (2012, posição 1089 de 3576), Lopes propõe que o *cinema global* seja concebido como uma “estrutura rizomática [...], em contraponto a estruturas axiais que configurariam os cinemas nacionais, com seus próprios e específicos passados, presentes e futuros” (2012, posição 1089).

Em uma abordagem comparável, com a qual Lopes (2012) dialoga, Martin Roberts (2010) se refere a filmes que:

pertencem a cinemas nacionais diferentes e dirigem-se a públicos diferentes, [mas] compartilham uma preocupação temática com a globalização, com as novas formações da ordem mundial pós-colonial, e se esforçam para enquadrá-las em uma visão totalizante do “mundo”. (Roberts, 2010, p. 20).

Em sua exploração desse recorte, Roberts identifica três variantes do “imaginário global dentro do filme euro-americano [...] desde a década de 1950” (2010, p. 28):

o filme de exploração global, mais bem exemplificado pelo notório *Mondo Cane* (1963); a vanguarda internacional (Wenders, Herzog, Ottinger, Jarmusch, os irmãos Kaurismaki); e o globalismo de mesa de café de *Powaqaatsi* ou *Baraka*. Cada uma dessas categorias pode ser vista como definida por um modo particular de comprometimento com o mundo que retratam: o carnavalesco (filmes *Mondo*), o cosmopolita (a vanguarda internacional) e o liberal-humanista (*Baraka* e filmes semelhantes). (Roberts, 2010, p. 28).

Interessado no “impacto da globalização sobre o filme europeu e estadunidense” (2010, p. 20), Roberts afirma que o conceito de *cinema mundial* “é mais frequentemente utilizado para significar ‘a indústria de cinema global’, em vez do sentido mais restrito [...] de filmes que explicitamente se inserem em um discurso sobre algo chamado ‘mundo’” (2010, p. 40). Questionando “a utilidade analítica de uma categoria conceitual que – na esfera da produção cinematográfica, pelo menos – inclui potencialmente tudo” (2010, p. 40), Roberts propõe afastar o conceito desse uso totalizante e globalizante, ao mesmo tempo diferenciando o *cinema mundial* “dos cinemas transnacionais, definidos por sua política de

diferença multicultural” (2010, p. 42) e situando-o “como um meio dentro do contexto maior das indústrias culturais globais” (2010, p. 42). Assim, para Roberts (2010) e Lopes (2012), o *mundo* se torna uma questão, e uma diferença se insinua em relação ao *globo*.

Ainda que, nas teorias literárias e cinematográficas, assim como em discussões sobre globalização, mundialização etc. em campos diversos, os termos *mundo/mundial* e *globo/global* permaneçam instáveis em seus sentidos, o que me interessa não é fixá-los em um quadro conceitual rígido, mas tornar possível pensá-los através de – e não contra – sua instabilidade semântica. O que está em jogo nessa instabilidade semântica, afinal, é a abertura inquietante que constitui qualquer experiência do mundo como uma experiência de instabilidade ontológica, em que uma espécie de contingência fundante se revela irreduzível – é isso, talvez, o que Édouard Glissant (2005, p. 107) denomina “caos-mundo”, entendido como “sistema errático”. Nesse sentido, sem fixar rigidamente os termos, seria possível insinuar uma diferenciação: um *mundo* é uma experiência do comum que permanece assombrada por uma instabilidade ontológica irreduzível, atravessada por múltiplas possibilidades cosmopoéticas, e sua compreensão como *globo* depende de uma estabilização dos fluxos e da aspiração a uma fixação ontológica e à unificação de ordem cósmica e ordem moral que define toda cosmotécnica.

Em suma: “O globo não é um mundo”, como escreve Pheng Cheah (2016, p. 42),¹⁹ e embora seu argumento se refira à noção de *literatura mundial*, pode ser adaptado ao debate sobre *cinema mundial*:

O “mundo” [*world*] é assim um adjetivo [em português: *mundial*] ligado ao substantivo “literatura” para qualificá-lo. “Literatura mundial” [*World literature*] contrasta com a literatura meramente nacional. A principal consequência dessa abordagem é que ela toma o mundo como garantido. Ela confunde o mundo com o globo e reduz o mundo a um objeto espacial produzido pelos processos materiais da globalização. (Cheah, 2016, p. 28, tradução nossa).²⁰

Em vez de confundir *globo* e *mundo*, é preciso interrogar de que formas se opera a transformação do espaço planetário, do globo terrestre e das territorialidades que o recortam, em *mundo*, isto é, “forma de pertencimento e comunidade” (Cheah, 2016, p. 30). Recorrendo ao conceito fenomenológico (de inflexão heideggeriana) de “mundar” ou “mundificar” (*welten*, em alemão), Cheah (2016, p. 8 e, depois, caps. 4 a 6) diferencia a “*mundação* ou “*mundificação*” (*worlding*, em inglês) em sentido restrito (em que o mundo é uma entidade espacial, um globo, cuja mundanidade é um objeto de cartografia) e em sentido geral (em que o mundo emerge de um processo temporal, constituindo uma espécie de abertura fenomenológica da mundanidade como experiência, como performatividade). A constituição e configuração do mundo como mundo comum é o que transforma o mundo-globo e a mundanidade objetiva da economia global (a mundação do globo como objeto de cartografia, a mundialização como globalização, segundo a frequente confusão entre os dois termos) em mundo-comunidade e mundanidade performativa da vida em comum (a mundação como processo temporal e experiência, a mundialização como devir-comum que, inscrevendo-se em histórias locais, se dá frequentemente contra e, em todo caso, às margens da globalização como projeto global).

19 No original: “*The globe is not a world*”.

20 No original: “*The “world” is thus an adjective attached to the noun “literature” to qualify it. “World literature” is contrasted with merely national literature. The main consequence of this approach is that it takes the world for granted. It conflates the world with the globe and reduces the world to a spatial object produced by the material processes of globalization*”.

Se o conceito de *cosmotécnica* designa a “unificação da ordem cósmica e da ordem moral por meio de atividades técnicas”, nas palavras de Yuk Hui (2019, p. 19-20), o filósofo propõe o termo “como uma tentativa de abrir a questão da tecnologia: nós não temos apenas uma tecnologia (como figura) e uma cosmologia (como fundo), mas antes múltiplas cosmotécnicas que contêm diferentes dinâmicas entre a moral e o cosmos” (2019, p. 223).²¹ A meu ver, para que seja possível pensar essa abertura da questão da tecnologia, é preciso que o conceito de *cosmotécnica* seja articulado com o conceito de *cosmopoética*. Ali onde *cosmotécnica* designa uma unificação de ordem cósmica e ordem moral que configura o mundo como globo, como totalidade fechada (correspondendo à mundação em sentido restrito a que se refere Cheah), *cosmopoética* designa a perturbação e o deslocamento de toda unificação, insinuando outras partilhas do sensível e abrindo o mundo como experiência – como caos-mundo – para diferentes possibilidades de mundação, em sentido geral.

Gostaria de propor uma deriva metodológica a partir desse argumento teórico, retomando uma linhagem transversal aos estudos de literatura mundial e cinema mundial, que recorre ao *atlas* como forma de conhecimento do mundo. Essa linhagem transversal enfatiza as possibilidades do atlas como conjunto de mapas, para o estudo da literatura e do cinema como fenômenos de alcance mundial, no sentido espacial (apontando para a *mundação* em sentido restrito a que se refere Cheah). Para o estudo da literatura e do cinema como fenômenos relacionados à constituição e configuração do mundo como mundo comum (o que aponta para a *mundação* em sentido geral de que fala Cheah), é em outra linhagem associada ao atlas como forma de conhecimento que se poderá encontrar caminhos sugestivos: a linhagem do *atlas de imagens*. É com base na reivindicação dessa linhagem que se define uma deriva de pesquisa em andamento que, ao mesmo tempo, permanece por vir, por fazer, em aberto: um *atlas de cosmopoéticas*.

De modo geral, uma das formas mais comuns de descrição, visualização, classificação e imaginação do mundo e do globo terrestre consiste no atlas. Quando Andrew (2004) propõe sua perspectiva de estudo sobre o cinema mundial, em diálogo com as propostas de Moretti (2013) para o estudo do “sistema literário mundial”, o horizonte é a construção de um atlas, composto de mapas de diversos tipos: políticos, demográficos, linguísticos, de orientação e topográficos. Em ambos os casos, com base em teorias sociológicas e históricas do sistema mundial, o atlas configura, a princípio, um modelo cartográfico cuja aplicação permite consolidar dados e variáveis em um conjunto de mapas dos fluxos da literatura e do cinema. A proposta de Moretti remonta, efetivamente, ao seu *Atlas do romance europeu: 1800-1900* (2003), publicado inicialmente em 1998, no qual se trata de articular literatura e geografia:

Um atlas do romance. Por trás dessas palavras, há uma idéia muito simples: a de que a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural “ocorre”, mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade. Tornar explícita a ligação entre geografia e literatura, portanto – mapeá-la: porque um mapa é exatamente isso, uma ligação que se torna visível –, nos permitirá ver algumas relações significativas que até agora nos escaparam. (Moretti, 2003, p. 13).

Em Moretti, o atlas permite a visualização dos padrões geográficos associados tanto a personagens e locais que aparecem em obras literárias quanto à circulação comercial das obras, de elementos que as compõem, de gêneros de que fazem parte etc. “Essa geografia literária [...], escreve ele, “pode se

21 No original: “the concept of cosmotechinics as an attempt to open up the question of technology: We don’t have only one technology (as figure) and one cosmology (as ground), but rather multiple cosmotechinics containing different dynamics between the moral and the cosmos”.

referir a duas coisas muito diferentes [...]: o estudo *do espaço na literatura*; ou ainda, *da literatura no espaço*” (2003, p. 13). No caso de Andrew (2004), o atlas permite a visualização de ondas “que percorrem culturas adjacentes, cuja proximidade mútua promove um tipo de propagação que nem mesmo a triangulação pode medir adequadamente” (2004, p. 12),²² ao mesmo tempo em que se trata de considerar os filmes em suas singularidades.

Assim como Moretti (2013, p. 89) reivindica “a conjunção de formalismo e história literária”,²³ é para pensar historicamente o cinema que Andrew (2010) revisita sua proposta inicial do atlas. Distinguindo-se como “o meio genuinamente internacional do século XX”, o cinema seria mais internacional, mundial ou global do que a literatura, “tão dependente da tradução”, porque “filmes foram desde o início assistidos por povos nas mais distantes áreas” (2010, p. 59).²⁴ Na proposta anterior do atlas, o “vasto fluxo geográfico de imagens” (2010, p. 60)²⁵ do cinema deve ser situado em um conjunto de mapas que fixam seus movimentos globais. O reconhecimento de que tais movimentos se distribuem em velocidades e temporalidades variáveis conduz à tentativa de diferenciar fases históricas. Para Andrew (2010), que recorre ao termo francês *décalage* e à metáfora do *jetlag*, o que caracteriza o cinema como meio é uma defasagem constitutiva, um desajuste temporal, uma disjunção anacrônica irreduzível, que se pode reconhecer nas velocidades variáveis e nos ritmos e tempos diversos da circulação e transformação de tecnologias, filmes, práticas etc., que não ocorrem sincrônica nem simultaneamente em todo o mundo. Apesar disso, recaindo em uma recusa normativa do anacronismo, Andrew captura a temporalidade disjuntiva do cinema em uma periodização em cinco fases: “cosmopolita, nacional, federada, mundial e global” (2010, p. 60).²⁶

A periodização de Andrew (2010) concebe o cinema como campo transnacional que atravessa diferentes configurações: “Fases históricas sucessivas (categorizadas aqui como cosmopolita, nacional, federada, mundial, global) alteram o processo e a proeminência da transnacionalidade do cinema” (2010, p. 64).²⁷ Enfatizando que o cinema existe “constitivamente fora-de-fase consigo mesmo” (2010, p. 60),²⁸ Andrew reconhece os limites de qualquer tentativa de categorização da história em fases delimitadas e destaca que “as noções de cinema que atravessam essas fases frequentemente se sobrepõem e coexistem” (p. 60).²⁹ Assim, a fase cosmopolita (caracterizada pelo movimento expansivo de circulação da tecnologia cinematográfica ao redor do mundo) se estende desde o surgimento do cinema no final do século XIX até 1918, com o término da Primeira Guerra Mundial. É nesse contexto que se pode situar o catálogo Lumière, por exemplo, como experiência inaugural de cinema mundial, cuja operação como dispositivo cosmotécnico decorre de um regime de extração, em que a diferença é domesticada como diversidade diante de um olhar branco ocidental (Ribeiro, 2021, p. 11).

22 No original: “which roll through adjacent cultures whose proximity to one another promotes propagation that not even triangulation can adequately measure”.

23 No original: “the conjunction of formalism and literary history has been a constant (perhaps the constant) of my work”.

24 No original: “Cinema distinguished itself as the twentieth century’s genuinely international medium. Far more than literature, so dependent on translation, films from the outset were watched by peoples in the most far-flung areas”.

25 No original: “vast geographical flow of images”.

26 No original: “cosmopolitan, national, federated, world, and global”.

27 No original: “Successive historical phases (categorized here as cosmopolitan, national, federated, world, global) alter the process and the prominence of cinema’s transnationality”.

28 No original: “constitutionally out-of-phase with itself”.

29 No original: “the notions of cinema running through these phases often overlap and coexist”.

A fase nacional (marcada pela ênfase em “ancorar cada filme em uma comunidade linguística e em sua literatura”³⁰) consolida-se com o advento do som sincronizado na passagem entre os anos 1920 e 1930 e perdura até 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial. Entre a fase cosmopolita e a fase nacional, a reorganização da economia do cinema opera com base no enquadramento nacional dos seus fluxos, motivado por fatores técnicos e estéticos que acentuam o fundamento linguístico da experiência cinematográfica. Como argumenta Natasa Ďurovičová (2010, p. 94), “[o] pré-requisito crucial para quebrar o impasse do tráfico fílmico que irrompeu quando o meio móvel das imagens em movimento se tornou obrigado a se encaixar na escala de uma língua nacional foi encontrar protocolos adequados de transferência linguística”.³¹ A autora adota o termo latino *translatio*, em vez de “tradução” (*translation*), “para assinalar uma descrição ampliada do processo de tradução” (2010, p. 95),³² explicando que:

Estendendo-se além da semântica para incluir as regras sociais e políticas básicas da transferência textual de um conjunto de circunstâncias culturais a outro, [o termo *translatio*] está explicitamente atento à não-identidade, assimetria, ou irregularidade das relações de poder em que toda tradução está inevitavelmente implicada. (Ďurovičová, 2010, p. 95).³³

Por meio da tradução e de seu campo ampliado de práticas, a economia do cinema pode se inscrever em um enquadramento nacional e, ao mesmo tempo, manter sua dimensão global. “Visto sistematicamente, o fator *translatio* é uma condição necessária, ainda que não suficiente, para a globalização do cinema”, enfatiza Ďurovičová (2010, p. 96).³⁴ De fato, enquanto a ascensão do som sincronizado consolida a língua nacional como fundamento expressivo da produção cinematográfica, o aumento dos custos de produção acentua o interesse na circulação internacional dos filmes. É nesse sentido que Andrew (2010) destaca a defasagem constitutiva do cinema, observando que “um certo cosmopolitismo sobreviveu durante os anos 1930, assim como o nacionalismo permanece bastante vivo durante as fases mais recentes” (2010, p. 65).³⁵ Ďurovičová chama a atenção para a dualidade do cinema como prática de produção e como experiência:

Se focamos nossa atenção na *produção*, o *filme* sonoro reforçou a condição do nacional, porque vinculou o cinema mais firmemente a formas tradicionais de cultura escrita, emprestou-se ao fortalecimento do protecionismo e elevou o entusiasmo por formas nacionais de cultura de massa. Enquanto isso, o *cinema* sonoro estava evoluindo na direção contrária, no sentido de maximizar a circulação internacional [...]. Considerados por outro lado como uma *experiência*, os filmes lutaram para sustentar seu apelo derivado de sua expansividade e mobilidade, chamemos isso sua ilimitação [*unboundedness*] (seja espacial ou social), enquanto o sucesso do cinema sonoro *mainstream* estava fundamentalmente ligado à sua habilidade de oferecer uma experiência de para-mim-mesmo [*for-me-ness*], para consolidar o sujeito [*the self*] como um fulcro perceptivo central e estável. Esse conjunto duplo de contratensões institucionais formou a

30 No original: “anchoring every film to a linguistic community and its literature”.

31 No original: “The key prerequisite for breaking up the film traffic gridlock erupting when the mobile medium of moving pictures became obliged to fit itself to the scale of a national language was to find adequate protocols of linguistic transfer.”

32 No original: “to signal a widened description of the translation process”.

33 No original: “Extending beyond semantics so as to include the social and political ground-rules of text transfer from one to another set of cultural circumstances, it is explicitly attentive to the nonidentity, asymmetry, or unevenness of power relationships in which all translation is inevitably implicated”.

34 No original: “Viewed systematically, the *translatio* factor is a necessary though not sufficient condition for cinema’s globalization”.

35 No original: “a certain cosmopolitanism survived during the 1930s, just as nationalism remains very much alive during more recent phases.”

condição básica do cinema como sempre mais reflexiva e emaranhada em uma escala transnacional de espaço – uma escala caracterizada por uma dependência e transcendência simultânea do Estado-nação. (Đurovičová, 2010, p. 94, grifo da autora).³⁶

Em meio à persistência do papel central da *translatio* para a globalização do cinema, a que se refere Đurovičová, a fase federada do cinema tem como centro o fórum ocidental, segundo Andrew (2010), com destaque para festivais internacionais como Cannes ou Veneza: “A modernidade cinematográfica assim se movia adiante como uma série de ondas em um vasto oceano de atividade, mas o progresso ou desenvolvimento era medido no e pelo Ocidente” (2010, p. 75).³⁷ O término da fase federada corresponde, por sua vez, a mais uma das “principais datas políticas do século XX” (2010, p. 75)³⁸ – 1968. Em um movimento que se acentua na década de 1970, os principais festivais se tornam gradualmente “eventos ‘mundiais’, em vez de ‘internacionais’”, dando lugar à fase do cinema mundial (Andrew, 2010, p. 76). Em meio a um cenário de recuperação da força de Hollywood, consagra-se “uma ideia expansiva de ‘cinema mundial’” (2010, p. 76),³⁹ com a busca de reconhecimento de inovações artísticas em diferentes partes do mundo. O ano de 1989 demarca a passagem para a fase global, na qual a “economia interligada e em aceleração de um mundo saturado com filmes que estão disponíveis instantaneamente em qualquer lugar e tempo – esse mundo sem espera – descreve o estado de coisas do sublime global” (Andrew, 2010, p. 82).⁴⁰

O massacre na Praça Tiananmen e a queda do Muro de Berlim marcam, se não efetivam, uma mudança da fase mundial para a fase global. Sistemas mundiais implicam operações transnacionais e negociações que incentivam a disseminação e o intercâmbio de imagens, ideias e capital através de uma vasta, mas diferenciada, geografia cultural. Noções globais, porém, como filmes *blockbuster*, não têm nada a negociar; eles esperam saturar cada lugar de maneira indiferenciada. O “Google” é um exemplo de tal conceito e empreendimento global; enquanto o “animé” constitui hoje um fenômeno mundial, assim como, por definição, a “world music”. A distinção pode ser menos visível no estilo cinematográfico do que em mecanismos modificados de produção e distribuição, mas ela opera em todo o complexo cinematográfico. (Andrew, 2010, p. 80).⁴¹

36 No original: “If we focus our attention on production, sound film reinforced the condition of the national because it attached cinema more firmly to traditional forms written culture, lent itself to strengthening the forces of protectionism and heightened enthusiasm for national forms of mass culture. Sound cinema, meanwhile, was evolving in the opposite direction, toward maximizing international circulation [...]. Considered on the other hand as an experience, movies struggled to sustain their appeal derived from their expansiveness and mobility, let us call it their unboundedness (whether spatial or social), even while the success of the mainstream sound film was fundamentally tied to its ability to provide an experience of for-me-ness, to reinforce the self as a central and stable perceptual fulcrum. This dual set of institutional countertensions formed the baseline condition of cinema as ever more reflective of, and enmeshed in, a transnational scale of space—a scale characterized by a simultaneous dependence on and transcendence of the nation-state”.

37 No original: “Cinematic modernity thus moved forward as a series of waves in a wide ocean of activity, but progress or development was measured in and by the West”.

38 No original: “major political dates of the twentieth century”.

39 No original: “‘world’ rather than ‘international’ events”; “an expansive idea of ‘world cinema’”.

40 No original: “This interlinked and accelerating economy of a world saturated with films that are available instantly from every place and every time—this world without waiting—describes the state of things in the global sublime”.

41 No original: “The massacre at Tiananmen Square and the fall of the Berlin Wall mark, if not effect, a shift from the world phase to the global. World systems imply transnational operations and negotiations that encourage the spread and interchange of images, ideas, and capital across and throughout a vast but differentiated cultural geography. Global notions, however, like blockbuster films, have nothing to negotiate; they expect to saturate every place in an undifferentiated manner. ‘Google’ is an example of such a concept and global enterprise; whereas ‘animé’ today constitutes a world phenomenon, as does, by definition, ‘world music’. The distinction may play out less visibly in film style than in altered mechanisms of production and distribution, but it operates throughout the full cinema complex”.

Em uma intervenção realizada inicialmente no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), em 2012, Andrew (2013) revisita tanto a proposta do atlas formulada em seu artigo inicial quanto o reconhecimento da temporalidade, dos fusos horários e da defasagem constitutiva do cinema, explicitado (mas também contido e neutralizado) em sua proposta de periodização da história do cinema. Partindo de uma diferenciação entre “a geografia, que é uma forma de posicionar o cinema (e de nos orientar em direção a incontáveis filmes)” e “geologia, que é uma forma de calcular o valor do cinema (e a profundidade de filmes individuais)” (2013, p. 36), Andrew ressalta uma insuficiência: “É fútil mapear o tempo, e difícil produzir uma cartografia da história do cinema ou mapear a experiência de qualquer filme”.

Considerando a distribuição mundial e a circulação global dos filmes em perspectiva histórica, reitera as possibilidades dos mapas, que “podem ajudar os acadêmicos que pesquisam sobre as estatísticas de produção e bilheteria” e, combinados com gráficos, “podem rastrear os gostos da audiência flutuante” (2013, p. 38). Ao mesmo tempo, a articulação entre critérios nacionais, regionais e globais de organização dos fluxos conduz a uma mudança de ênfase: “Especialmente no novo milênio, os estudiosos de cinema mudaram do *mapa* para a *rede* ao tentar visualizar como os filmes são feitos (pacotes multinacionais) e distribuídos (festivais, *YouTube*, e *streaming* sob demanda)” (2013, p. 40). O próprio Andrew (2010, p. 81) já se referia desde antes à *rede* como palavra-chave para compreender a fase global do cinema: “Duas palavras caracterizam a situação atual: entropia e rede”.⁴²

A diferenciação entre “geografia” como “forma de posicionar o cinema” e “geologia” como “forma de calcular o valor do cinema” reenvia ao argumento de Andrew (2004) sobre a importância de complementar a perspectiva distanciada do atlas com a análise de filmes em sua singularidade: “Todos os filmes por definição – e obras ambiciosas por concepção – contêm e coordenam dramaticamente as várias forças que o cientista social projeta em gráficos” (Andrew, 2004, p. 16).⁴³ Isso sugere a possibilidade de “examinar o filme *como* mapa – mapa cognitivo – enquanto se coloca o filme *no* mapa” (2004, p. 16).⁴⁴ Aqui, Andrew empresta a noção de “mapa cognitivo” de Fredric Jameson (1988), que a desdobra em meio à sua tentativa de conceber uma “forma política” do pós-modernismo, cuja vocação seria “a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial” (1996, p. 91). A busca por um mapa cognitivo global a que se refere Jameson pode ser relacionada à fase global do cinema, nos termos de Andrew, e à insuficiência dos mapas para dar conta de suas características, que o conduz a investir no conceito de *rede*.

Embora mencione o conceito de “entropia”, Andrew (2010) não o elabora, e suas propostas para estudo do *cinema mundial* permanecem divididas entre uma tendência enciclopédica e uma tendência analítica, como nos estudos de literatura mundial. De modo similar ao que ocorre, especificamente, com a reivindicação do atlas por Moretti, cuja “geografia literária” envolve tanto o estudo *da literatura no espaço* quanto o estudo *do espaço na literatura* (2003, p. 13), no atlas do cinema mundial concebido por Andrew, há uma tensão entre o recurso aos mapas para o estudo *do cinema no mundo* (entendido e pressuposto como *globo*, no sentido de Cheah) e a análise do “filme *como* mapa – mapa cognitivo”

42 No original: “Two words characterize the current situation: entropy and network”.

43 No original: “All films by definition – and ambitious works by design – contain and dramatically coordinate the various forces that the social scientist plots on graphs”.

44 No original: “examine the film as map – cognitive map – while placing the film on the map”.

(2004, p. 16) para a interrogação *do mundo no cinema* (explicitando, portanto, o problema da *mundação* em sentido geral – e do *mundo* como construção discursiva e de encenação, como discutem Roberts e Lopes).

O *mapa* e a *rede* (ao menos sem pensar suas relações com o problema da *entropia* e a cadeia de sentidos associada) operam no interior do campo de possibilidades delimitado pela concepção do atlas como forma cartográfica de arquivamento do mundo. A periodização histórica cronológica impede o reconhecimento dos efeitos da temporalidade disjuntiva dos fluxos, com sua classificação em fases. O atlas se constitui, assim, como forma de arquivamento, entre a fixação cartográfica e a periodização cronológica dos fluxos que o compõem. O questionamento do atlas como modelo pré-estabelecido de arquivamento de fluxos conduz à possibilidade de pensar o atlas como uma forma em movimento, tão inquieta em sua configuração quanto o mundo que busca tornar imaginável em seu movimento e mutabilidade, em sua historicidade aberta e sua temporalidade disjuntiva, em sua imprevisibilidade. Aqui se insinua uma concepção do atlas como forma inquieta de saber, cujo exemplo paradigmático é o *atlas de imagens* (*Bilderatlas*) a que Aby Warburg (2010) dedicou, de modo inconclusivo, os últimos anos de sua vida – o *Atlas Mnemosyne* (1924-1929).

Se os atlas, em geral, “requerem um tipo de escrutínio mais atento aos detalhes que incluem, instigando à meditação sobre o universo que representam” (Castro, 2015, p. 24), “o atlas de imagens é”, como escreve Didi-Huberman (2018, p. 22), “uma máquina de leitura”. Por meio de montagem e remontagem, da justaposição móvel de imagens, textos e objetos de contextos diversos e da exploração das passagens de sentido que se abrem entre eles e através deles, o atlas de imagens conduz à “prática de uma incessante *releitura do mundo*” (Didi-Huberman, 2018, p. 69, grifo do autor), constituindo uma forma imaginativa de conhecimento, e não um modelo a ser aplicado. A abertura do atlas de imagens opera com base na “pulsção rítmica do método” que Didi-Huberman (2015, p. 28) associa à deriva anacrônica da história da arte e das imagens. Em vez de modelo fechado, no qual o mundo deveria ser disposto, fixado e arquivado em escalas e recortes pré-definidos, o atlas como forma imagética e imaginativa de conhecimento permanece aberto para o múltiplo:

A imaginação aceita o múltiplo (e até goza disso). Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo em uma fórmula de subsunção: é nisso que um atlas se distingue de todo breviário ou de todo resumo doutrinário. Não mais para catalogá-lo ou para esgotá-lo numa lista integral: é nisso que um atlas se distingue de todo catálogo e mesmo de todo arquivo supostamente integral. (Didi-Huberman, 2018, p. 20).

O atlas como forma cartográfica pode configurar um modelo para o estudo da literatura mundial e do cinema mundial, arquivando seus fluxos globais e o mundo que supõem e delimitam como uma entidade exterior, enquanto o atlas de imagens se abre para uma deriva inquieta no plano de imanência do mundo, em sua desordem originária e mundana, em sua entropia. O modelo estático do atlas como arquivo tende a enfatizar uma proposta de síntese, associada à representação resumida ou esquematizada do mundo como território, e um horizonte de completude, associado a uma captura da experiência do atlas sob a forma de catálogo ou de arquivo do mundo. A constituição de atlas como arquivos do mundo depende da captura e da repressão da abertura que todo atlas, no entanto, abriga – e da redução dos atlas a catálogos fechados, representações que visam à integralidade, dispositivos de conhecimento. Por sua vez, o atlas de imagens se configura como aparelho aberto, forma inquieta de saber e conhecimento do mundo.

O atlas como forma de arquivamento do mundo em um conjunto de mapas corresponde à relação da literatura e do cinema com a *mundação* em sentido restrito: toma o mundo como globo, isto é, entidade espacial em que literatura e cinema circulam. Já o atlas de imagens se abre para a *mundação* em sentido geral, na medida em que toma o mundo como processo temporal e experiência – como produto performativo e, portanto, em condição irreduzível de inacabamento e de devir. As duas modalidades de atlas – cartográfica e imagética – não devem ser compreendidas como alternativas epistemológicas que constituem caminhos metodológicos à disposição do pesquisador, uma vez que cada uma delas enfatiza uma dimensão ontológica da literatura e do cinema. Para dizê-lo de modo breve: enquanto o atlas como forma de arquivamento corresponde à operação de literatura e cinema como *dispositivos cosmotécnicos*, o que está em jogo no atlas de imagens é sua operação como *aparelhos cosmopoéticos*. É por isso que se torna necessário propor, aqui e além, um *atlas de cosmopoéticas*, que se pode caracterizar, brevemente, nos seguintes termos:

1. *Em vez de enfatizar a captura do comum, é preciso partir da contingência.*

A operação de literatura e cinema como dispositivos cosmotécnicos implica a captura e determinação do comum, em sua contingência, em partilhas do sensível pretensamente necessárias, baseadas em conceitos de nação, língua, identidade etc., em enquadramentos político-econômicos, culturais etc. Para elaborar um atlas de cosmopoéticas, é preciso questionar a suposta necessidade das partilhas do sensível em que literatura e cinema se inscrevem, buscando por fraturas e perturbações da ordem cosmotécnica.

2. *Em vez de se concentrar nas formas sedimentadas, é preciso partir do informe.*

Um atlas de cosmopoéticas se interessa mais pelo informe e pelo contingente do que pelas formas sedimentadas e pelo necessário: sem recusar completamente as possibilidades da cartografia e do atlas como conjunto de mapas, o que interessa em um atlas de cosmopoéticas é o que escapa aos cartógrafos e aos mapas, perturbando-os e atravessando-os como informe – os caminhos não trilhados, reprimidos, impedidos; as histórias ocultadas, apagadas, rasuradas; as formas não sedimentadas, residuais ou emergentes, como campos de força instáveis e indecíveis.

3. *Em vez de supor a traduzibilidade, é preciso partir do intraduzível e da opacidade*

Na operação da literatura e do cinema como dispositivos cosmotécnicos, a tradução (ou a *translatio*, no sentido de Āurovičová) é uma condição necessária para a circulação de obras, gêneros etc., mas depende de uma suposição generalizada de traduzibilidade. Para elaborar um atlas de cosmopoéticas, é preciso questionar essa suposição e reivindicar o “direito ao Intraduzível” (Apter, 2013, localização 173 de 8254), o “direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2021, p. 220).

4. *Em vez de buscar ordens classificatórias, é preciso partir do anarquívico.*

Uma mesma obra, procedimento ou experiência literária ou cinematográfica pode operar variavelmente como dispositivo cosmotécnico ou como aparelho cosmopoético, de modo que esses conceitos não devem ser entendidos como categorias classificatórias, mas como

modos de compreensão de linhas de força em tensão. Por isso, um atlas de cosmopoéticas não é uma taxonomia ou uma tipologia: não deve constituir um arquivo ordenado com a classificação de obras, autores, movimentos etc., uma vez que a fixação de tipos só se torna possível quando a abertura cosmopoética se fecha em operações cosmotécnicas determinadas, alinhadas a projetos cosmopolíticos específicos. O que interessa a um atlas de cosmopoéticas é o desclassificado e o inclassificável, o entrópico, o *anarquívico*.

Entre diferentes exemplos possíveis da deriva do atlas de cosmopoéticas, pode-se reconhecer o interesse insistente por tudo o que, na literatura e no cinema, permanece irreduzível às obras como produtos, exigindo e implicando uma atenção às obras como experiências e processos. Nessa atenção, está em jogo não apenas a busca de reconstituição da gênese de obras efetivamente existentes na história da literatura e na história do cinema, mas também, de modo crucial, a tentativa de interrogar algumas das figuras do inexistente que, no entanto, é possível reconhecer em seus múltiplos modos de aparição, assombração, insinuação: o que foi reprimido e ocultado, o que não ganhou forma, o que perdeu mundo, o que se tornou mundo perdido, o que resta como cinza. Nesse sentido, a história da literatura não é apenas a história do escrito, editado e publicado. É também a história do inscrito, no sentido em que Adalberto Müller (2022) se refere à inscrição da “literatura” indígena nas literaturas ibero-americanas e na literatura brasileira: “o ameríndio, se não estava escrevendo, já estava se inscrevendo nas literaturas ibero-americanas desde muito cedo”.⁴⁵ Nas cinzas da inscrição ameríndia nos textos coloniais e nacionais brasileiros, é possível reconhecer, afinal, as cosmopoéticas dos *brasis*, em sua multiplicidade, uma vez que, como argumenta Alexandre Nodari:

“Nenhum Brasil existe”, mas todos os brasis – termo colonial para os nativos – subsistem sob ele, reemergindo e insistindo em reemergir, testemunhando a invasão e retomada de mundos, que devemos, a partir do que nos dizem os indígenas, direta e indiretamente, *aprender a ouvir*. (Nodari, 2023, p. 7).

Nesse sentido, igualmente, a história do cinema não é redutível ao que foi filmado, montado e finalizado, aos filmes como produtos. Corresponde também a “todas as histórias dos filmes / que não foram / jamais feitos”, a que se refere Jean-Luc Godard (2006, p. 64), cujas cinzas se pode reconhecer, também, na luminosidade dos filmes que restam, como se pode entrever, por exemplo, na luminosidade de *Afrique 50* (1950), as cinzas de autorias rasuradas que reemergem em *Afrique sur Seine* (1955), com outros nomes, anarquivicamente (Ribeiro, 2023). Na própria luminosidade inventiva das várias partes de *História(s) do cinema* (1988-1998), de Godard, pode-se entrever as cinzas de outras remontagens do passado cinematográfico, às quais John Akomfrah (2017, p. 23) aponta ao falar de “momentos de *digitopia*, [...] nos quais as várias formas de transgressão insurgente do cinema negro vão invocar – por assim dizer, *in absentia* – a promessa do digital” – uma promessa de democratização dos meios de produção audiovisual, por exemplo, para sujeitos negros, que permaneceram predominantemente inscritos como alteridade na história do cinema (e se poderia adaptar o argumento de Akomfrah para pensar em outras perspectivas de alteridade que permaneceram excluídas ou rasuradas, como as de sujeitos indígenas).

45 No original: “el ameríndio, si no estaba escribiendo, ya se estaba inscribiendo en las literaturas iberoamericanas desde muy temprano”.

Como uma série de filmes-ensaio, as *História(s) do cinema* são ambiciosas, fantásticas e muito potentes, mas, mesmo assim, é possível assistir a elas sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema. São estas profundas elipses, omissões e supressões que agora a meu ver fazem parte de um tipo de acervo analógico no qual as histórias são privilegiadas baseando-se no que está disponível. Uma vez que você começa a trabalhar com o tipo de recuperações imediatas que o digital permite, você pode começar a construir todo tipo de novas histórias. (Akomfrah, 2017, p. 29).

Em vez de privilegiar o que está disponível como acervo e evidência sensível, o que está arquivado como um conjunto de formas sedimentadas, segundo recortes convencionais do comum (entre os quais se pode observar um privilégio do enquadramento nacional), o que pode ser transferido por meio da tradução como intercâmbio, e classificado, por meio da categorização e da periodização como procedimentos metodológicos, a deriva do atlas de cosmopoéticas participa do que se pode denominar *paradigma anarquívico*. Diferenciando-o do que Carlo Ginzburg (1991, p. 154) denomina paradigma indiciário, entendido como “uma constelação de disciplinas centrada na decifração de signos de vários tipos, dos sintomas às escritas”, gostaria de sugerir que, no paradigma anarquívico, está em jogo uma nebulosa de saberes indisciplinados, que se constituem no e com o risco de interrogar rastros que restam como cinzas – no que Édouard Glissant (2005, p. 103) denomina “visão profética do passado” ou Saidiya Hartman (2020) chama de “fabulação crítica”.

É no paradigma anarquívico do atlas de cosmopoéticas que se pode situar, igualmente, a leitura contra-colonial do catálogo Lumière que tentei elaborar (Ribeiro, 2021). Nesse exercício de “*leitura anarquívica* de algumas de suas imagens, isto é, uma leitura a contrapelo que busca interrogar a ordem que as organiza no arquivo conformado pelo catálogo” (2021, p. 5), procuro reconhecer não apenas o regime de extração que define a operação do cinematógrafo Lumière como dispositivo cosmotécnico, mas também “uma potência cosmopoética sobrevivente” (2021, p. 5), em especial, em alguns gestos ambivalentes que estão no cerne da vista *Danse du Sabre, I* (1897),⁴⁶ inscritos pelo cinematógrafo como aparelho cosmopoético:

No cerne da *Danse du Sabre, I*, está um dos signos mais ambivalentes da extração da mais-valia espetacular da alteridade Ashanti e, ao mesmo tempo, da interrupção desse círculo econômico, decorrente da insinuação de uma desobediência. É no centro da atração espetacular que se pode reconhecer uma potência de descentramento, a figura espectral de um levante recorrente e recorrentemente fracassado contra a captura: um dos homens se vira mais de uma vez em direção ao aparelho. (Ribeiro, 2021, p. 15).

Anacronicamente, anarquivicamente, o gesto opaco de desobediência informe desse homem Ashanti, filmado no zoológico humano de uma exposição colonial em Lyon, em 1897, pode ser reconhecido como um dos fundamentos contingentes de “um dos gestos fundamentais dos cinemas africanos: a inversão do sentido do olhar que define a experiência colonial” (Ribeiro, 2016, p. 5). Na deriva do atlas de cosmopoéticas, torna-se possível reconhecer não apenas a violência anarquívica que funda o arquivo colonial-moderno, aqui exemplificada pelo regime da extração no catálogo Lumière, mas também sua duplicação, devolução e redistribuição como perturbação inventiva do regime do sensível e como reabertura anarquívica para outros mundos, como na emergência dos cinemas africanos.

É um movimento comparável entre a violência anarquívica que funda a partilha do sensível do arquivo e sua redistribuição que está em jogo na relação entre o *Macunaíma*, de Mário de Andrade

46 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNVtkCQwL9E>. Acesso em: 27 de agosto de 2023.

(2017), e a figura múltipla de Makunáima/Makunaimã/Makunaimî, tal como tem sido repensada por artistas como Danilson Baniwa ou Jaider Esbell, por exemplo. No quadro e no poema que Denilson Baniwa intitulou *ReAntropofagia* (2018) e em seu projeto de filme “Makunaima CyberPunk” (2022), assim como na série de obras de 2017 e 2018 que Jaider Esbell comenta em “Makunaima, o meu avô em mim!” (2018) e em sua participação em *Makunaimã, o mito através do tempo*, peça em dois atos de autoria coletiva de 2019 (Taurepang *et al.*, 2019), o que está em jogo é a relação entre a história do personagem dos registros etnográficos de narrativas míticas coletadas por Koch-Grünberg, que se transformou no personagem do romance rapsódico de Mário de Andrade, e sua genealogia como figura mítica de diferentes povos indígenas, como os Baniwa (e outros povos da família linguística Aruak) ou os Macuxi, como Esbell, e os Taurepang, como Akuli, que relatou os mitos coletados por Koch-Grünberg que inspiraram Mário de Andrade (ambos da família linguística Karib).

Na deriva do atlas de cosmopoéticas, o que interessa não é restituir cada versão da personagem ao seu contexto supostamente próprio, reconduzindo-o ao enquadramento cosmotécnico a que pode ser relacionado (a leitura do *Macunáima* como narrativa nacional; as diferentes versões do mito como narrativas étnicas etc.). Em vez disso, trata-se de experimentar com as relações entre suas múltiplas aparições, reconhecendo o que Jaider Esbell (2018, p. 20) denomina “mito fluido”: “É fluido pois vem de um estado de energia e caminha por um tempo em que em um determinado espaço desse tempo homens e demais seres também eram mais fluidos”.

O que se explicita, dessa forma, é a tensão ou contradição que percorre o *Macunáima* de Mário de Andrade e o campo reflexivo em que se disseminam suas múltiplas interpretações: uma tensão entre a captura cosmotécnica e abertura cosmopoética. Por um lado, a captura cosmotécnica unifica ordem cósmica e ordem moral por meio do dispositivo nacional, convertendo *Macunáima* em símbolo alegórico do Brasil e recalçando o que o próprio Mário de Andrade reconhecia como sintoma. Por outro lado, a abertura cosmopoética de *Macunáima* e de suas releituras indígenas decorre do seu reconhecimento como sintoma, recusando qualquer leitura de sua figura como expressão da cultura brasileira e acolhendo a fluidez do mito.

Mário de Andrade buscava o Brasil em suas leituras, viagens e pesquisas, mas chegou à conclusão de que o que ele buscava não existe, na medida em que constatava a ausência de um caráter psíquico nacional. Denilson Baniwa e Jaider Esbell evidenciam que o Brasil inexistente foi produzido por meio de uma violência que se impôs sobre os indígenas, em primeiro lugar, mas que também se exerce sobre o próprio Mário de Andrade, seja em suas múltiplas identificações negociadas na ordem racial que funda o projeto nacional brasileiro sobre o racismo, seja, mais especificamente, nas leituras de *Macunáima* que insistem na captura cosmotécnica de suas derivas como símbolo da nacionalidade.

Ainda que, para Jaider Esbell (2018, p. 35), não se trate de tentar “reescrever a história”, a retomada do “veio fértil” de Makunaima, “para que o lado morto do mito surja vivo como algo testemunhal e não mais como antes fora feito” (Esbell, 2018, p. 35), instaura uma abertura cosmopoética em que outras escritas da história (do Brasil) se insinuam. Enquanto a busca e a produção do Brasil insistem em se realizar sob a forma de uma unificação dos itinerários de *Macunáima* em uma narrativa associada à projeção fantasmagórica do nacional, Jaider Esbell faz renascer Makunaima e sua existência fluida. No lugar da busca dos indícios que permitiriam constituir o nacional, reunindo seus signos múltiplos como em um museu e decifrando suas configurações móveis como um conjunto unificado, o paradigma

anarquívico do atlas de cosmopoéticas parte do inexistente, de seu reconhecimento como falta ou lacuna, mas também como abertura anarquívica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao situar literatura mundial e cinema mundial em relação à experiência histórica da modernidade e ao processo de globalização, neste texto, procurei interrogar a própria evidência do *mundo* e o problema da *mundação*, conduzindo à formulação de uma deriva de pesquisa, que denominei *atlas de cosmopoéticas* e que apresentei por meio de alguns exemplos breves, que remontam a alguns textos já publicados e a algumas pesquisas em andamento. Em minha argumentação e, sobretudo, nesses exemplos, procurei enfatizar a relação entre a questão das *cosmopoéticas* e a questão do *anarquívico*. Gostaria de concluir o texto com algumas considerações que retomam o itinerário que elaborei, a partir da perspectiva dessa relação conceitual, tornando possível repensar a modernidade e a globalização – e explicitar o horizonte ético-político do atlas de cosmopoéticas.

A história da modernidade e da globalização não é a história da mundialização como criação de um mundo ou de um sistema mundial; em vez disso, a modernidade é o nome do início de um processo opressivo de destruição de mundos, que se desdobra na globalização e dissimula sua violência com o programa multifacetado de constituição de um arquivo universal e de um consenso de ordenamento do mundo como globo. Esse ordenamento remonta ao projeto enciclopédico e se desenvolve atualmente sob a forma de processamento de dados em grande quantidade (*big data*), passando pelo museu e por outras formas de arquivamento, que operam na direção de alguma modalidade de unificação cosmotécnica associada à configuração do mundo como globo.

De modo geral, a operação da literatura e do cinema como dispositivos cosmotécnicos pode ter como fundamento a ordem moral de qualquer uma das diferentes comunidades morais que compõem a diversidade das culturas e seus diferentes costumes. Na experiência moderna, mais especificamente, a operação cosmotécnica está frequentemente associada ao Estado como forma dominante de captura do comum, frequentemente definida pelo enquadramento nacional. Nesse contexto, a esfera da lei ou do direito se institui a partir de “um ato de força por meio do qual a etnia dominante impõe seu código às etnias dominadas”, como escreve Rita Segato (2006, p. 212). Apesar disso, “a lei assim imposta passa a se comportar, a partir do momento de sua promulgação, como uma arena de contendidas múltiplas e tensas interlocuções” (Segato, 2006, p. 212).

Pode-se, portanto, dizer que a moral de uma determinada época ou de um determinado povo e a lei são sistemas que interagem e cruzam influências – a primeira, com base em seu enraizamento na tradição e nos costumes; a segunda, a partir do ato deliberado e racional do contrato e da promulgação por parte do grupo que controla os mecanismos de ratificação de leis. Ambos os sistemas normativos têm em comum o fato de que são positiváveis, substantivos, podendo expressar-se em um elenco de regras ou em uma lista de mandamentos estabelecidos, seja pela tradição e pelo costume, seja por intermédio de um contrato moderno – não necessariamente igualitário – entre os setores que convivem e fazem parte de uma mesma sociedade. Esta positividade os fixa como repertório de normas, sem que isso exclua a possibilidade de algumas inconsistências e ambigüidades em ambos os sistemas. (Segato, 2006, p. 2020).

Nos termos que elaborei neste texto, pode-se associar a moral e a lei, como códigos positivos de normas a serem seguidas, a diferentes modalidades de cosmotécnica. Sobre o pano de fundo

da moral e da lei, entendidas como princípios que, ainda que eventualmente se confrontem, têm “conteúdos enumeráveis ou normas positivas”, Segato (2006, p. 223) reivindica “a possibilidade da ética como impulso em direção a um mundo regido por outras normas, e do redirecionamento da vida – bem como de nossa própria historicidade – no sentido do trabalho constante de transformação do que não consideramos aceitável.” Assim, pode-se dizer que, enquanto moral e lei fundamentam operações cosmotécnicas, *a ética é cosmopoética*: “se a moral e a lei são substantivas, a ética é pulsional, um impulso vital; se a moral e a lei são estáveis, a ética é inquieta” (Segato, 2006, p. 223). Enquanto a moral e a lei procuram programar “nosso comportamento com o apoio de uma crença incontestável na inevitabilidade do mundo que habitamos”, a ética torna possível “vislumbrar a evitabilidade” (Segato, 2006, p. 222). Se a moral e a lei estão relacionadas à produção de consensos e a formas de acomodação de divergências que não devem perturbar sua arquitetura normativa, a ética encontra no dissenso o fundamento contingente de sua pulsão anarquívica de recusa da inevitabilidade da fixação do mundo.

Pensando em termos gerais, Rancière (2018, p. 110) argumenta que “o consenso, antes de ser a virtude razoável dos indivíduos e dos grupos que se põem de acordo para discutir seus problemas e compor seus interesses, é um regime determinado do sensível, um modo particular de visibilidade do *direito* como *arkhé* da comunidade”. Também em termos gerais, é possível dizer que a operação da literatura e do cinema como dispositivos cosmotécnicos corresponde à sua participação em alguma forma de produção de consenso, associando-se a projetos cosmopolíticos. Na modernidade e em seus prolongamentos, especificamente, a produção do consenso de que podem participar a literatura e o cinema está associada a projetos de unificação cosmotécnica (associados a ideologias de progresso, desenvolvimento, avanço tecnológico etc.) que denegam seu próprio fundamento cósmico, pensando a si mesmos apenas como uma questão de técnica. A rasura do cosmos dissocia a técnica moderna de qualquer consciência de seu fundamento cósmico, definindo-a em contraposição à natureza como esfera a ser catalogada, arquivada e, sobretudo, explorada por meio de diferentes modalidades de extrativismo. O projeto colonial-moderno procura fundar um império da técnica, rasurando sua dimensão cosmotécnica, mas a catástrofe ambiental associada ao Antropoceno e aos seus avatares (Plantationceno, Capitaloceno etc.) têm exigido a elaboração de uma leitura sob rasura do fundamento cósmico da técnica moderna.

A diversidade de regimes do sensível que se pode reconhecer nas histórias da literatura e do cinema pode ser lida, entretanto, como um indício da contingência que define suas relações com a produção de consenso. Em outras palavras, nem literatura nem cinema podem ser reduzidos à sua operação como dispositivos cosmotécnicos, na medida em que podem se articular com diferentes projetos cosmopolíticos – e, mais importante, na medida em que, ao menos em alguns momentos, perturbam qualquer projeto cosmopolítico, qualquer aspiração à unificação de *cosmos* e moral, qualquer regime de fixação consensual da partilha do sensível. Enquanto sua operação e estudo como dispositivos cosmotécnicos insere literatura e cinema em ordenamentos pré-definidos, arquivando seus fluxos, por exemplo, em atlas compostos de mapas de diferentes tipos, sua operação e estudo como aparelhos cosmopoéticos perturba todo ordenamento e toda unificação de mundos, acolhendo o “impulso em direção a um mundo regido por outras normas” a que se refere Segato (2006, p. 223), insinuando a possibilidade de transformação da partilha do sensível e, assim, elaborando, com a literatura e o cinema, experiências políticas, no sentido em que Rancière (2014, p. 147) entende esse conceito:

“A essência da política é a manifestação de um dissenso, como presença de dois [ou mais] mundos num só”. Sempre que insinuam outras partilhas, literatura e cinema operam e devem ser estudados como aparelhos cosmopoéticos, nos quais está em jogo o encontro entre mais de um mundo, entre múltiplas cosmotécnicas, entre mais de uma *arkhé* (que se tornam, assim, *an-arkhai*). Como aparelhos cosmopoéticos, literatura e cinema existem e insistem como experiências anarquívicas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.
- AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 21-29. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/ocinemadejohnakomfrahespectrosdadiaspora.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- ANDREW, Dudley. An Atlas of World Cinema. *Framework*, v. 45, n. 2, p. 9-23, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41552405>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- 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.
- ANDREW, Dudley. Além e abaixo do mapa do cinema mundial. In: DENNISON, Stephanie. (ed.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2013. p. 35-50.
- APTER, Emily S. *Against world literature: on the politics of untranslatability*. London; New York: Verso, 2013.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BANIWA, Denilson. *ReAntropofagia*, 2018. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/reantropofagia>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- BANIWA, Denilson. Makunaima CyberPunk. In: PINHEIRO, Thais Mayumi; DIEMINGER, Michael (org.). *Das Museum Sem Nenhum Caráter: Resisting the Universal*. Rio de Janeiro: Museu Nacional do Rio de Janeiro; Goethe Institut Rio de Janeiro; Berlin: Humboldt Forum Berlin, 2022. p. 118-129. Disponível em: <https://www.humboldtforum.org/en/programm/digitales-angebot/digital-en/das-museum-sem-nenhum-carater-64974/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Teresa. O impulso cartográfico do cinema. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMÍREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JUNIOR., Wenceslao Machado de (org.). *Intervalo II: entre geografias e cinemas*. Braga: Universidade do Minho, 2015. p. 23-39. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/38633>. Acesso em: 28 ago. 2023.

CHAPMAN, James. *Cinemas of the world: film and society from 1895 to the present*. London: Reaktion Books, 2003.

CHEAH, Pheng. *What is a world? On postcolonial literature as world literature*. Durham: Duke University Press, 2016.

COOKE, Paul. A importância de um “s”: o Leeds Centre for World Cinemas, transnacionalismo, policentrismo e o desafio de Hollywood. In: DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2013. p. 13-34.

D’HAEN, Theo; DOMÍNGUEZ, César; THOMSEN, Mads Rosedahl (org.). *World literature: a reader*. London; New York: Routledge, 2012.

DAMROSCH, David. *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (org.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London: Wallflower Press, 2006.

DÉOTTE, Jean-Louis. *L’époque des appareils*. Paris: Lignes & Manifestes, 2004.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

ĐUROVIČOVÁ, Natasa. Vector, flow, zone: towards a history of cinematic translatio. In: ĐUROVIČOVÁ, Natasa; NEWMAN, Kathleen E. (org.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge, 2010. p. 90-120.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora da UNESP, 2016.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241>. Acesso em: 28 ago. 2023.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 143-179.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 2006.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de Fernanda Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 28 ago. 2023.

HEISE, Ursula K. (org.). *Futures of comparative literature: ACLA state of the discipline report*. London; New York: Routledge, 2017.

HENNEBELLE, Guy. *Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975*. Paris: Éditions du Cerf, 1975.

HENNEBELLE, Guy; GAUTHIER, Guy. *Les cinémas nationaux contre Hollywood*. Édition revue et augmentée. Paris: Les éditions du Cerf, 2004.

- HUI, Yuk. *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechneics*. Falmouth, UK: MIT Press, 2016.
- HUI, Yuk. *Recursivity and Contingency*. London; New York: Rowman & Littlefield International, Limited, 2019.
- JAMESON, Fredric. Cognitive mapping. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. Illinois: Illinois University Press, 1988. p. 347-357.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- LOPES, Denilson. Cinema mundial, cinema global. *E-Compós*, v. 13, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/467>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. *Estudos Avançados*, v. 12, n. 34, p. 7-46, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9068>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, n. 1, p. 54-68, 2000. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORETTI, Franco. *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. London; New York: Verso, 2007.
- MORETTI, Franco. *Distant reading*. London; New York: Verso, 2013.
- MÜLLER, Adalberto. El secuestro del tupí-guaraní en la formación de la literatura brasileña (momentos decisivos). Salamanca: Universidad de Salamanca; 2022. Disponível em: <https://www.academia.edu/85055281/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- NAGIB, Lucia. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. (org.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Film studies. London: Wallflower Press, 2006. p. 26-33.
- NODARI, Alexandre. *Mundos incomuns*. In: XVIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC: A Literatura Comparada e a invenção de um mundo comum, 2023, Salvador. *Anais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/104651014/mundos_incomuns. Acesso em: 28 ago. 2023.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (org.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. Dez teses sobre a política. In: RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Imago. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014. p. 137-154.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1-26, 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/376>. Acesso em: 28 ago. 2023.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. *E-Compós*, v. 24, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2230>. Acesso em: 28 ago. 2023.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Autorias rasuradas em “Afrique 50”: para uma economia política das assinaturas. *Esferas*, v. 1, n. 26, p. 243-268, 2023. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14249>. Acesso em: 28 ago. 2023.

ROBERTS, Martin. Baraka: o cinema mundial e a indústria cultural global. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010. p. 17-42.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens a nossos dias*. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. v. I e II.

SAUSSY, Haun (org.). *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

SEGATO, Rita L. Antropologia e direitos humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais, *Mana*, v. 12, n. 1, p. 207-236, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100008>. Acesso em: 28 ago. 2023.

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

TAUREPANG *et al.* *Makunaímã: o mito através do tempo*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.