



Figura 25



Figura 33



Figura 41



Figura 26

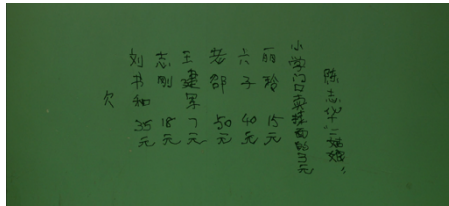


Figura 34



Figura 42



Figura 27



Figura 35

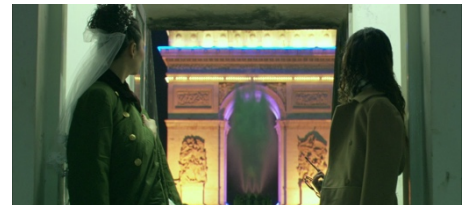


Figura 43

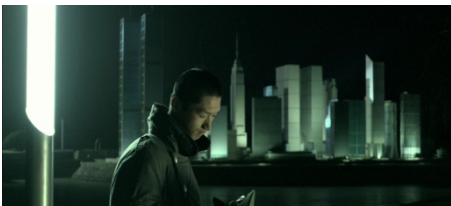


Figura 28



Figura 36



Figura 44



Figura 29



Figura 37



Figura 45



Figura 30



Figura 38



Figura 46



Figura 31



Figura 39



Figura 47

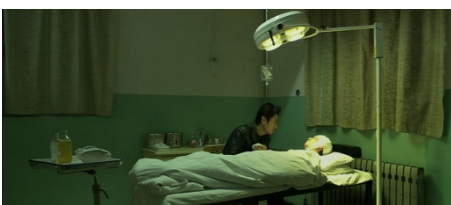


Figura 32



Figura 40



Figura 48

8. O Mundo, o mundo: da alegoria da globalização à revelação do comum²⁶⁴

8.1. Revelação do mundo

O filme *O Mundo* (2004), de Jia Zhangke, pode ser lido como uma alegoria aberta²⁶⁵. Seu estilo cinematográfico e sua trama narrativa impedem o fechamento dos sentidos que o filme movimenta. Se toda alegoria deve ser decifrada por meio da atribuição de significados aos seus elementos, com base no estabelecimento de uma metáfora fundamental que encerra todos os sentidos, a abertura alegórica de *O Mundo* é paradoxal: a metáfora fundamental que orienta o filme - o World Park de Pequim representa o mundo em processo de globalização - não é capaz de encerrar os sentidos das imagens, que ultrapassam, incessantemente, a captura alegórica que tenta contê-las. Em *O Mundo*, as imagens transbordam o enquadramento alegórico que, ao mesmo tempo, as anima desde o início, e a revelação alegórica do mundo que o filme propõe-se a realizar, por meio do cinema, torna-se um jogo de desvelamento e de ocultação - de revelação²⁶⁶.

A tradução do título original do filme (em mandarim padrão: 世界; no sistema de romanização hànyǔ pīnyīn: *Shìjiè*) contém, como uma tensão silenciosa, o movimento de passagem do fechamento da cifra alegórica - decifrada pela metáfora do World Park como Mundo em globalização - para o jogo da alegoria aberta - em que a

²⁶⁴ Este capítulo foi originalmente publicado na *Contemporânea: revista de comunicação e cultura*, vol. 11, n. 3, p. 504-521 (RIBEIRO, 2013).

²⁶⁵ Alguns dos argumentos desenvolvidos neste artigo foram apresentados, parcialmente e de modo exploratório, na crítica de *O mundo* que publiquei no *website* que edito, intitulado *incinerrante* – disponível em <http://incinerrante.com/o-mundo> (acesso em 12/04/2016) – e, num segundo momento, no artigo que apresentei no *Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, em 2010 – disponível em

http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278281987_ARQUIVO_MarceloRSRibeiro-OMundo.pdf (acesso em 12/04/2016).

²⁶⁶ Reitero, na escrita, o duplo sentido que procuro atribuir, aqui e em outros lugares, à palavra “revelação”. Por meio da rasura parcial da palavra, apaga-se sua primeira sílaba, embora ela se mantenha legível sob a rasura (sobre a noção de rasura, ver Derrida [2001]). Os sentidos de desvelamento e de exposição, de tornar visível, que são, usualmente, associados à ideia de revelação devem ser suplementados pelos sentidos de ocultação, de velar novamente, de fazer invisível.

revelação do mundo se dá como transbordamento e suplemento de sentido. Se a grafia do substantivo “Mundo” com inicial maiúscula insinua o fechamento alegórico da metáfora fundamental, sua grafia com inicial minúscula sugere a abertura de sentidos que as imagens do filme insistem em preservar. *O mundo* torna-se, nesse sentido, uma narrativa sobre o comum: o ordinário e o compartilhado, o qualquer e a comunidade - e, em primeiro lugar, uma narrativa sobre a morte como experiência comum que constitui a vida em comum. De *O Mundo* para *O mundo*, está em jogo a passagem da simbologia grandiosa do global à disjunção banal do local²⁶⁷.

8.2. Globalização: o mundo como parque temático

O World Park de Pequim oferece a seus visitantes a possibilidade de conhecer atrações mundiais. Na entrada, em néon multicolorido, os contornos da Torre Eiffel e de outros monumentos ilustram a promessa de uma experiência única: “Dê-nos um dia e lhe mostraremos o mundo”.

Dentro do parque, justapõem-se reproduções de monumentos famosos de diversos lugares, representativos de diferentes épocas. Sua reunião no espaço do parque delimita os marcos de uma história da humanidade narrada e imaginada de uma perspectiva mundial. Embora sua origem permaneça pressuposta na construção do espaço do parque, a interrogação dessa perspectiva mundial mostra que ela se torna possível somente a partir da modernidade e de sua constituição colonial²⁶⁸. Para compreender a experiência proposta pelo World Park de Pequim, é preciso descrever o pano de fundo sobre o qual se projeta: a experiência espaço-temporal do mundo que

²⁶⁷ Alterno as grafias da tradução do título do filme, em função do contexto da análise e dos sentidos envolvidos. Seja como for, encorajo o leitor a fazer, a cada vez, a experiência de mudar, mentalmente, a grafia, como forma de conferir outros sentidos ao que está sendo discutido e/ou ao que o filme encena, narra e representa em suas imagens.

²⁶⁸ Ao discutir as relações entre modernidade e colonialismo, Walter Mignolo (2003) argumenta que é preciso rescrever o conceito de sistema mundial, de Immanuel Wallerstein (1990; 2001), com base no reconhecimento da “colonialidade” que o constitui (assunto que não é estranho a Wallerstein). Nesse sentido, Mignolo propõe o conceito de sistema mundial colonial/moderno. É em relação ao que Mignolo chama de “imaginário dominante” do sistema mundial colonial/moderno que devem ser compreendidas a experiência do World Park de Pequim e a mediação dessa experiência contida nas representações de *O mundo*, como procuro argumentar a seguir.

a modernidade inaugurou.

Para a sensibilidade moderna, a viagem no espaço – a expansão de fronteiras que está no cerne do colonialismo, inaugurando e constituindo a própria modernidade – aparece como metáfora da viagem no tempo²⁶⁹. Essa metáfora delimita um jogo em que a alteridade geográfica aparece como alteridade histórica. As paisagens culturais dos diferentes territórios encontrados na expansão colonial representam, no teatro da modernidade, estágios anteriores da história (ou evolução) da humanidade.

É essa experiência espaço-temporal colonial/moderna do mundo que se transforma no World Park. Desfazendo as fronteiras espaciais e temporais entre os monumentos reproduzidos e, metonimicamente, entre as sociedades e épocas que representam, o World Park de Pequim convida seu público para um passeio em que se rarefazem as coordenadas espaciais e temporais da modernidade e se deslocam os marcos que possibilitavam ao espaço operar como metáfora do tempo.

Com efeito, a experiência proposta pelo World Park – em que o mundo se converte num parque temático – parece representar, de modo bastante literal, uma das características do processo de globalização que o geógrafo David Harvey (2003) descreve por meio de uma metáfora, o processo de “compressão do tempo-espaço”. Nas paisagens do parque, que se justapõem às paisagens em incessante transformação da cidade de Pequim, a metáfora da “compressão do tempo-espaço” assume aspecto literal. A justaposição dos monumentos representa a tendência de redução da importância das distâncias espaciais e de diminuição do período de tempo necessário para percorrê-las, no contexto do desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação em escala global.

Em torno dos diversos sentidos desse processo, o filme *O mundo* (2004), de Jia Zhangke, entrelaça narrativas dos trabalhadores e das trabalhadoras que movimentam o World Park, organizando sua estrutura, animando seus espetáculos e vigiando suas instalações. As principais personagens do filme pertencem a uma geração

²⁶⁹ Johannes Fabian (1983) identifica a interpretação da distância espacial como metáfora temporal em sua interrogação do que chama de “alocronismo” na constituição da antropologia. O “alocronismo” manifesta-se, também, no “imaginário imperial” que o cinema promove, como mostra a análise de seus “tropos”, proposta por Ella Shohat e Robert Stam (2006).

flutuante que constrói e sustenta, atualmente, o intenso processo de crescimento econômico da China. O filme encena alguns episódios das vidas de migrantes que deixaram suas terras natais em outras partes do país e do mundo para tentar a vida em Pequim. É dos pontos de vista dessas personagens que se projetam as peças esparsas de um panorama da situação da China no contexto de sua cada vez mais fundamental integração aos circuitos do capitalismo.

As personagens do filme de Jia Zhangke transitam entre os monumentos do parque, mas seus deslocamentos não são metáforas de viagens no tempo. Suas encenações contêm, em alguns momentos, estereótipos de época, mas as diferentes épocas e lugares a que remontam os monumentos e as encenações realizadas pelas personagens de *O Mundo* são parte do mesmo espetáculo, cujo tempo não é outro senão o contemporâneo e cujo espaço é o mundo inteiro. Em contraposição ao espetáculo da globalização, *O mundo* revela aspectos do cotidiano das personagens mais comuns do espetáculo, que pertencem a suas margens, mesmo se parecem habitar seu centro.

As principais personagens do filme são Tao (interpretada por Zhao Tao), uma das dançarinas do World Park; Taisheng (interpretado por Chen Taisheng), seu namorado e chefe da equipe de segurança do parque; Niu (interpretado por Jiang Zhongwei) e Wei (interpretada por Jing Jue), dançarinos que namoram e acabam por se casar; Liangzi (interpretado por Liang Jing-dong), ex-namorado de Tao, que parte para a Mongólia; Qun (interpretada por Huang Yiqun), dona de uma confecção de roupas que reproduz peças de luxo, que se envolve com Taisheng antes de partir para Paris, em busca do marido que não vê há anos.

É a essas personagens que farei referência no decorrer do restante do texto, no intuito de analisar alguns aspectos da narração, da trama e da abertura alegórica de *O mundo*. Antes disso, contudo, é preciso situar, brevemente, o filme de Jia Zhangke no contexto do cinema chinês contemporâneo e, em seguida, propor uma interpretação geral do modo cinematográfico de constituição da alegoria da globalização que o filme elabora.

8.3. Margens: Jia Zhangke, a China e a globalização

Jia Zhangke pertence à chamada “sexta geração” do cinema chinês. Trata-se da geração ligada aos eventos na praça de Tiananmen, ou praça da Paz Celestial, em junho de 1989. São os herdeiros distantes da Revolução Cultural, iniciada por Mao Zedong em 1966. São os narradores da abertura econômica, iniciada por Deng Xiaoping em 1978, da construção e das consequências do “socialismo de mercado”, oferecendo vislumbres de suas margens, de suas tensões e exclusões constitutivas.

Assim como outros cineastas de sua geração, Jia Zhangke filma na clandestinidade durante o início de sua carreira, fugindo da censura estatal e do controle governamental por meio da busca de financiamento no exterior (na forma de coproduções com a França ou de contratos de pré-venda com empresas dos Estados Unidos, por exemplo) e/ou por meio de um circuito não oficial de circulação de equipamentos, recursos e pessoas (técnicos, atores etc.).

Escapando da censura e do controle, o chamado cinema *underground* chinês é geralmente bem recebido em festivais internacionais fora da China, mas permanece proibido publicamente e restrito a projeções privadas (por meio de reproduções piratas) dentro da China (GLACHANT, 2008).

Com a entrada da China na Organização Mundial do Comércio, em 2001, a produção cinematográfica do país começa a se reestruturar, no contexto do “socialismo de mercado”. Em 2004, quando o presidente Hu Jintao assume o poder, o Estado chinês convida os cineastas *underground* para a reconciliação. Diante de rumores de que Jia Zhangke buscaria a aprovação estatal para seu novo projeto, em dezembro de 2003, o governo chinês oferece a ele o “perdão” em troca de sua renúncia à clandestinidade (JAFFEE, 2004a).

Realizado e lançado em 2004, *O Mundo* é o primeiro filme de Jia Zhangke realizado com a aprovação estatal, embora isso não necessariamente implique uma submissão total ou absoluta ao governo chinês. Em entrevista, o cineasta afirma que não foi ele quem mudou, mas o ambiente para os cineastas chineses. Para ele, o principal motivo para se submeter ao processo de aprovação estatal foi a possibilidade

de alcançar o público doméstico nas salas de cinema (JAFFEE, 2004b).

Em meio à busca de inserção no mercado cinematográfico doméstico, *O Mundo* aborda a globalização dos pontos de vista de personagens cuja experiência do processo é marcada por uma ambivalente exclusão. São figuras comuns, cujos itinerários atravessam a experiência da migração de províncias como Shanxi, em cujas cidades Jia Zhangke filmara seus filmes anteriores, para metrópoles como Pequim. Participam das engrenagens mais fundamentais da globalização, mas experimentam o processo a partir de suas margens.

8.4. Geografias: a paisagem como artifício e como afeto

O Mundo é o primeiro filme de Jia Zhangke que se passa fora de Shanxi, sua província natal. Enquanto o World Park oferece ao olhar do cineasta suas paisagens artificiais, Pequim aparece como metrópole em transformação. As construções são incontáveis e, além de se tornarem o local de trabalho de muitos migrantes similares aos que protagonizam o filme, conferem às paisagens da cidade um efeito de artifício similar ao das paisagens do parque. Efetivamente, as paisagens de *O Mundo* aparecem, em primeiro lugar, como artifício, como simulacros vazios de afeto.

O efeito de irrealidade dos simulacros de monumentos - a Torre Eiffel, da França; a Torre de Pisa, da Itália; o Big Ben, de Londres; a ilha de Manhattan e as torres gêmeas do World Trade Center, de Nova York; entre outros - se entrelaça aos efeitos de realidade tecidos vagarosamente pelo trabalho de câmera assinado por Yu Lik-wai, realizado com tecnologia digital de alta resolução e em formato Cinemascope (com proporção altura-largura de 1:2.35).

Para compreender como *O Mundo* alegoriza a compressão do tempo-espço no contexto da globalização, é preciso pensar nas formas pelas quais o cinema representa o espaço e o tempo. A esse respeito, o cinema está associado, em parte importante de seus usos narrativos, à possibilidade de construir uma “geografia criativa”, para usar o termo de Lev Kuleshov. Ismail Xavier (2005, p. 47) explica o conceito do pensador russo:

A noção de “geografia criativa” corresponde justamente ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e dá aparência de realidade a um todo irreal. No cinema, é permitida a construção de um todo (ou corpo) através da combinação de partes na realidade pertencentes a totalidades distintas [...].

Quando Kuleshov propõe a noção de “geografia criativa” e a noção correlata de “paisagens artificiais” (LEVACO, 1974), está pensando nas potencialidades da montagem cinematográfica em geral. Especificamente, Kuleshov está interessado nos usos da montagem no contexto do cinema hollywoodiano, que consolida o estilo da continuidade clássica entre as décadas de 1910 e 1920, ao mesmo tempo em que Kuleshov desenvolve suas teorias. Nesse contexto, é da montagem que resulta a criação de uma geografia irreal, artificial, que liga elementos filmados em locais e momentos diversos. Dessa forma, a partir do concreto, do real filmado, a montagem cria uma abstração irreal, cuja existência é puramente cinematográfica, montada, imaginária.

A geografia irreal e artificial de *O Mundo* encontra-se no cenário do World Park e da cidade de Pequim - para Jia Zhangke, Pequim “é uma cidade com muitas paisagens artificiais” (JAFFEE, 2004b). É como se o parque fosse a materialização da irrealidade, a fantasia que se faz concreta. A alegoria da globalização que se desenvolve no filme decorre, em parte, da materialização, no espaço do World Park, de fantasias que são constitutivas da realidade do processo de globalização: a “compressão do tempo-espaço”, a migração e os encontros culturais que possibilita, a transformação da experiência cultural do espaço e da experiência ética da vida (em) comum.

O Mundo representa a geografia irreal do World Park e as paisagens artificiais de Pequim por meio de um estilo que atenua o papel da montagem e compõe contundentes planos-sequência, baseados no trabalho de encenação (BORDWELL, 2008). As paisagens artificiais que o filme atravessa são, gradualmente, preenchidas com os afetos das personagens, desvelados por meio de planos-sequência que ressaltam a experiência concreta do espaço, as relações que as personagens estabelecem com os lugares que frequentam ou pelos quais passam e, sobretudo, a plural banalidade

dos sentidos táteis do habitar e do conviver.

Se a “geografia criativa” de Kuleshov opera para criar totalidades irreais a partir de fragmentos do real por meio da montagem, levando-nos da concretude das partes para a abstração do todo, *O mundo* procura desconstruir uma totalidade irreal e abstrata - cujo codinome, na captura alegórica que anima as imagens do filme, é globalização - e revela a concretude do cotidiano e a experiência de sua duração por meio de planos mais longos e de um trabalho de encenação que predomina sobre o papel da montagem. Os simulacros e as fantasias da globalização que constituem o cenário alegórico de *O Mundo* tornam-se cada vez mais plenos de afetos e, portanto, abertos para o movimento incessante de transferência e de apropriação de sentidos que caracteriza a vida afetiva (das personagens) e a vida sensível (das imagens, que afetam os espectadores).

8.5. Incomunicabilidade: a máquina do mundo

A principal personagem de *O mundo* é Tao. É ela que acompanhamos no plano-sequência que dá início à narrativa, em busca de um curativo adesivo para seu calcanhar. Ela caminha pelos corredores, em meio aos vestiários em que homens e mulheres preparam-se para entrar no palco.

Assim como Tao, as principais personagens do filme - Taisheng, Wei, Niu, Anna - são trabalhadores do World Park. Há, ainda, personagens com quem interagem na cidade de Pequim, com quem partilham a condição de sujeitos em trânsito, devido à experiência da migração, seja entre províncias chinesas, como é o caso de Tao e Taisheng, seja entre a China e outros países, como a França, a Mongólia e a Rússia. Para Jia Zhangke, o filme “está focado em como esses grupos de pessoas [migrantes] formam uma comunidade” (JAFFEE, 2004b).

Se o tema central de *O mundo* é, para Jia Zhangke, a questão da comunidade, o modo como a trama do filme introduz a ideia de comunidade e desdobra sua complexidade é capaz de amplificar seu alcance. Em vez de ser interpretado de forma restrita, como a questão da comunidade formada pelos migrantes, o tema central de

O mundo pode ser compreendido com base no reconhecimento da abertura alegórica que o filme compõe e na análise de como o faz, que deve permitir identificar dois movimentos: a captura alegórica, em que se fabrica a metáfora fundamental do World Park como Mundo em globalização; e a abertura do comum, que faz com que, no cerne da alegoria, possam ser reconhecidos elementos inassimiláveis aos seus sentidos, que conduzem ao que chamo de revelação do mundo: a dialética entre desvelamento e ocultação do que há de comum, de ordinário, de mundano na tecelagem da vida partilhada da comunidade.

Num plano que pertence ao primeiro segmento do filme, antes da exibição do título, a abertura alegórica (captura metafórica e abertura do comum) de *O Mundo* é apresentada ao espectador sob a forma do que parece ser uma anedota. No interior do monotrilha que atravessa o parque, Tao observa as paisagens, enquanto ressoa o aviso interno sobre o horário de funcionamento do parque e sobre as atrações mundiais “de cinco continentes” que são oferecidas aos visitantes. No telefone, depois de perguntar a seu interlocutor se Erxiao comprou comida, Tao afirma: “Estou indo para a Índia.”

O diálogo de Tao ao telefone é fundamental para insinuar, logo de início, a abertura alegórica que caracteriza *O mundo*. A pergunta sobre comida delimita o cotidiano (o comum, o banal) como enquadramento para a frase seguinte, em que a metáfora da “compressão do tempo-espço”, que caracteriza a experiência da globalização, torna-se explícita: “Estou indo para a Índia.”

A intensidade metafórica da frase é ressaltada pelo corte que a sucede, que leva a um plano aberto do monotrilha, com a paisagem do parque e a paisagem da cidade misturando-se sob seus trilhos suspensos. A câmera faz um movimento descendente e revela, finalmente, um grupo de trabalhadores com uniformes de segurança, que, carregando galões de água, atravessam a areia em torno da reprodução de pirâmides egípcias. Sobre esse pano de fundo, um letreiro reproduz uma das frases de divulgação do World Park - “Veja o mundo sem sair de Pequim” - e demarca o fim do segmento inicial do filme.

Uma das paisagens recorrentes de *O Mundo* abre o plano seguinte, em que

será apresentado o título da obra: a visão da reprodução da Torre Eiffel, em meio à paisagem urbana de Pequim, com seus numerosos prédios, e à paisagem do parque, em que o monotrilho é visível à direita. O trabalho de encenação que marca o filme de Jia Zhangke aparece nesse plano com a entrada em quadro, pela lateral esquerda, de um catador de lixo. Enquanto o catador atravessa o quadro, aparece o letreiro de título do filme.

A dualidade da abertura alegórica que caracteriza o filme de Jia Zhangke pode ser observada na relação entre texto e imagem, assim como na relação entre os níveis de profundidade do plano. Se a visão da reprodução da Torre Eiffel conforma a alegoria da globalização, que corresponde à grafia do substantivo “Mundo” (“World”) com inicial maiúscula na tradução do título, a passagem do catador de lixo, em primeiro plano, perturba a captura alegórica e introduz a problemática do comum como elemento central da trama.

Com efeito, em *O mundo*, é preciso interrogar o duplo sentido do comum: o qualquer - que nesse plano aparece sob as formas da paisagem urbana, imprecisa no horizonte, e da figura do catador de lixo sem nome, delineada com nitidez no primeiro plano - e a partilha - o lugar que se divide com os outros, a cidade como *polis* que reúne e representa a comunidade, ou como espaço simbólico no qual a comunidade pode representar a si mesma como tal.

Pode-se dizer que o recurso estilístico que revela a dualidade da abertura alegórica de *O mundo* não é a montagem cinematográfica, mas o trabalho de encenação. Enquanto o espaço irreal do World Park participa da captura alegórica das personagens e dos objetos, baseada na metáfora fundamental da globalização, o estilo cinematográfico que organiza a representação opera, principalmente por meio do trabalho de encenação, para transbordar a moldura alegórica. Nos enquadramentos abertos e nos planos longos privilegiados pelo filme, a exposição de elementos locais e cotidianos em meio às paisagens artificiais do parque, associadas à globalização, conduz à interrupção da metáfora, à perturbação da alegoria e à revelação do comum, do qualquer, do cotidiano.

A revelação do comum, que se realiza esteticamente por meio do trabalho de

encenação e que fratura a alegoria da globalização, ocorre, dramaticamente, em diversas instâncias narrativas. As principais dessas instâncias são o eixo dramático constituído pelas personagens de Tao e de Taisheng, aquele constituído pelas personagens de Niu e de Wei e, finalmente, o eixo formado por Tao e por Anna, uma das trabalhadoras russas que, a certa altura, passam a ser parte da equipe do World Park. Nesses três eixos, a revelação do comum e a questão da comunidade decorrem da exploração cinematográfica de alguns elementos dramáticos, em especial de dispositivos de comunicação.

Com efeito, há um vínculo profundo entre a questão da comunidade - o que se partilha - e a da comunicação - o processo de fazer comum. Uma das formas de aparição da temática da comunicação, em *O mundo*, é o uso de dispositivos comunicacionais, especificamente de telefones celulares e similares (como os rádios de comunicação da equipe de segurança do parque).

Na relação entre Niu e Wei, os celulares revelam sua ambivalência simbólica. Por um lado, são um signo do acesso ao desenvolvimento tecnológico. Dessa forma, são também um signo de ascensão social. Por outro lado, porém, o celular é uma forma de vigilância e, nesse sentido, enquadra-se, especificamente, no regime tradicional de definição das relações de gênero na China, tal como discutido por Arianne Gaetano (2009). Por meio do celular, Niu pretende controlar Wei e saber tudo sobre o que ela faz ou deixa de fazer.

Se, na relação entre Niu e Wei, o uso do celular se converte em recurso de vigilância de Wei por Niu, na relação entre Tao e Taisheng, por outro lado, o celular assume também o papel de recurso de fabulação, isto é, de fantasia e de criação de narrativas suplementares, as quais, sejam falsas ou verdadeiras, influenciam suas ações na trama. A primeira ocasião em que a potência de fabulação encontra impulso no telefone celular ocorre quando Tao anda de ônibus, pouco depois de um desentendimento com Taisheng. Nesse momento, quando o ônibus passa por uma praça com a efígie de Mao Zedong, Tao recebe uma mensagem em seu telefone celular, cujo conteúdo será revelado, na narração do filme, por meio de desenho animado: Taisheng pergunta a Tao “Até onde pode ir?”.

A segunda ocasião em que o uso do telefone celular desencadeia uma animação ocorre quando Tao e Taisheng namoram dentro de um avião que faz parte das atrações do parque. Ela está vestida como comissária de bordo, e o aviso de som interno informa que o avião realizou voos internacionais e, depois, foi incorporado ao parque. Os dois conversam sobre si, até que uma mensagem no celular de Taisheng os interrompe: ele precisa sair. Tao diz: “Vou com você.” “Pra quê?”, pergunta Taisheng. Ela responde: “Ficar presa aqui o dia todo vai me transformar num fantasma. Me leve com você.”

A animação começa com a repetição, sob a forma de desenho, do momento em que a mensagem aparece no celular de Taisheng (apenas a assinatura do remetente, Song, para quem Taisheng realiza serviços fora do parque). O avião alça voo, enquanto, na fantasia desenhada, Tao sobrevoa, sozinha, o parque (identificado pela versão em desenho da recorrente visão da reprodução da Torre Eiffel) e a cidade de Pequim (identificada por prédios, por monumentos governamentais em homenagem aos líderes nacionais, por aglomerados de casebres pobres e por indústrias).

Na terceira ocasião em que a animação é utilizada pela narração, é Taisheng quem recebe, pelo celular, uma mensagem de Qun, mulher que conheceu por intermédio de Song. Se a fantasia do voo parece pertencer a Tao, o que a animação desencadeada pela mensagem de Qun representa é a fantasia de Taisheng: ele aparece como cavaleiro, rodeado por pétalas de rosa, em seu destino rumo ao amor que almeja, que Qun parece ser capaz de antecipar, enquanto Tao recusa suas investidas, em nome de moral e de costumes que, como migrantes, eles são levados a abandonar, na cidade.

Efetivamente, os valores morais tradicionais, herdados de suas regiões de origem pelos migrantes retratados em *O mundo*, promovem o desejo de constituição de uma família por meio do casamento, com base em costumes patrilineares e patri-locais que, como tais, definem o lugar de residência e a família do marido como polos de agregação que receberão a mulher e determinarão amplamente suas possibilidades, suas obrigações e seus direitos (GAETANO, 2009, p. 31).

Em contraposição, as formas de comportamento estimuladas pela cidade favorecem o individualismo, a busca de crescimento profissional e de dinheiro, a diminuição do valor tradicionalmente atribuído à virgindade, o estabelecimento de relações efêmeras etc. É o conflito entre os valores morais das comunidades de origem e os valores estimulados pela cidade que define a experiência da migração das personagens, sobretudo no que concerne a questão do casamento.

Se a experiência da migração está no centro de *O mundo*, sua inscrição na trama do filme é dupla. Por um lado, ela compõe a captura alegórica, pois um dos fundamentos da metáfora do World Park como Mundo em globalização é a presença de migrantes, que remonta a uma das principais características das dimensões culturais da globalização: a mobilidade de pessoas e a intensificação dos processos de migração, principalmente transnacional (APPADURAI, 1996). Por outro lado, a interrogação da comunidade dos migrantes confere ao filme a possibilidade de transbordar a alegoria, por meio da representação do cotidiano e da disseminação dos sentidos do comum (o qualquer, a partilha).

A dialética entre captura alegórica e trasbordamento se verifica num dos planos em que o filme perturba, decisivamente, a alegoria da globalização. Nos alojamentos em que a equipe do parque vive, na noite do dia em que chegaram as trabalhadoras russas, quando todos procuram se conhecer, Anna apresenta um binóculo aos chineses. Tao é a primeira a tentar olhar por meio do instrumento, mas não consegue. Niu, que está a seu lado junto com Wei, toma o objeto de suas mãos e tenta enxergar por meio dele, igualmente sem sucesso. Wei pergunta alegremente se ele não se parece com Colombo.

Na comparação com Colombo, está em jogo a cifra metafórica que, em sua ambivalência, dá movimento ao filme: deslocados, em trânsito, os migrantes descobrem o Mundo - a globalização, a tecnologia, a vida urbana, as paisagens de cinco continentes -, um Mundo que se revela, a cada vez e cada vez mais, em sua mundanidade, como mundo - menor, cotidiano, banal, comum, um mundo qualquer de cuja partilha resta participar como for possível, embora seja sempre preciso testar os limites do possível.

O tropo da descoberta, a que remonta a figura de Colombo, é recorrente no “imaginário imperial” e nas “formações do discurso colonial” a ele associadas (SHOHAT & STAM, 2006). Em *O mundo*, a comparação de Niu com Colombo, sugerida por Wei, desloca os termos convencionais do imaginário imperial e perturba seu eurocentrismo. É como se a revelação do comum decorresse, em *O mundo*, da abertura de possibilidades de identificação não previstas no imaginário do sistema mundial colonial/moderno que sustenta a globalização em suas formas dominantes.

A relação entre Tao e Anna é uma das instâncias mais densas de revelação do comum em *O mundo*. Depois de se apresentaram uma à outra, na sequência do binóculo, as duas se reencontram no espaço que serve de lavanderia para os trabalhadores. Como nas demais ocasiões, o diálogo se desenvolve sem comunicação linguística, pois Anna não compreende e não fala chinês, assim como Tao não compreende e não fala russo. São gestos, desenhos e fotografias que permitem o diálogo, em meio à incomunicabilidade, tornando possível a experiência (do) comum, da partilha, por ambas as personagens.

Mais adiante, as duas se encontram nos vestiários, onde permanecem em silêncio e comem juntas, enquanto Anna se prepara para alguma apresentação. A comensalidade torna-se uma forma de aproximação entre as duas, e sua amizade se consolida quando vão ao restaurante. Ali, a narração desloca o lugar do espectador na relação entre Tao e Anna: antes, como havia legendas apenas para as falas de Tao, as falas de Anna permaneciam incompreensíveis, em termos linguísticos, tanto para a chinesa quanto para o espectador; no plano-sequência das duas no restaurante, há legendas para ambas as falas, de modo que o espectador assume uma posição externa, destacando-se da posição de Tao.

Ao escutar a previsão do tempo para Ulan Bator na televisão, Anna se levanta e começa a contar a Tao (e ao espectador) sobre sua vida. Ela começa: “Não falamos a mesma língua, mas você é minha amiga. A única amiga que tenho aqui.” A irmã que nunca mais viu depois que ela se casou e foi para a Ulan Bator, na Mongólia; os filhos

que ficaram na Rússia; a vontade de juntar dinheiro para poder seguir viagem e reencontrar tanto a irmã quanto os filhos: Anna resume sua situação com tristeza.

Por sua vez, Tao manifesta sua admiração por Anna, que, para ela, é livre para viajar pelo mundo e constitui uma espécie de ideal de cosmopolitismo, mesmo que ilusório. O passaporte constitui o signo decisivo da liberdade de ir e vir entre diferentes países, que, para Tao e para outras personagens chinesas, permanece um horizonte distante. Quando Tao encontrara Liangzi, seu ex-namorado, a posse do passaporte é tratada por ambos como uma grande conquista; por outro lado, quando as trabalhadoras russas chegam ao parque, são ludibriadas a entregarem seus passaportes. Em ambas as situações, o documento representa a possibilidade de participação nos fluxos de pessoas que caracterizam a globalização.

Na sequência da conversa no restaurante, Anna revela a Tao que terá que trabalhar com algo que odeia. A terceira sequência de animação antecede a revelação narrativa do que Anna sugere em sua fala. Andando pelas instalações do parque com um lençol para tentar se proteger da chuva, Tao recebe uma mensagem no celular, que é mostrada no interior da animação: “Festa hoje à noite. Vamos tentar ser felizes.” Na animação, Tao sai do espaço do parque.

A “festa” a que se refere a mensagem é um encontro em um clube de karaokê, no qual Tao e outras garotas que trabalham no World Park acompanham alguns empresários. Um deles promete passaporte e viagens a Tao, na tentativa de convencê-la a ceder a seu assédio. Como diante de Taisheng, ela resiste. Depois de afastar-se da “festa”, Tao entra no banheiro, onde encontra Anna. Ali, torna-se nítido que a russa estava se referindo à prostituição quando mencionou o trabalho que odiava, no restaurante.

Com efeito, conforme Arianne Gaetano (2009, p. 32), a prostituição aparece como uma metáfora do lugar ocupado por migrantes na globalização: explorados/as literal e figurativamente pelo capitalismo global que ajudam a fazer funcionar, permanecem excluídos das promessas do imaginário da modernidade. Se o ideal de cosmopolitismo representado por Anna se revela ilusório, ao menos em parte, Tao parece

encarnar um ideal de enraizamento, servindo para a construção de uma alegoria da globalização em que ela representaria a pureza original e a autenticidade de uma China tradicional, que luta para sobreviver diante do crescimento econômico e do socialismo de mercado.

A recusa de Tao a se entregar sexualmente a Taisheng antes de garantir o casamento - que representa seu apego persistente a valores morais tradicionais ameaçados pela migração e pela vida na cidade - oscila, no filme, em função das experiências de desilusão que a personagem atravessa. Finalmente, ela parece ceder a Taisheng e diz a ele que não deve traí-la: “Se você me trair, eu te mato.” Nesse diálogo, que ocorre depois que Taisheng se interessou por Qun, ele diz a Tao: “Não tenha tanta confiança em mim. Não pode contar tanto assim com ninguém hoje em dia. Incluindo eu. Só pode contar com você mesma.”

Na quarta sequência de animação, o que está em jogo é o desencontro entre Tao, que aguarda Taisheng num quarto do Hotel Hongyun, e Taisheng, que acompanha os momentos finais de “Irmãzinha”, um dos migrantes recém-chegados, que sofre um acidente ao trabalhar à noite numa construção. Diante da morte, o individualismo cede lugar ao reforço dos vínculos tradicionais, o que o filme encena por meio do último ato de “Irmãzinha”: escrever suas dívidas num pedaço de papel que entrega a Taisheng.

As sequências de animação constituíam, no início, uma ocasião para a fantasia. Na fantasia, a alegoria da globalização projetava, inicialmente, suas promessas: Tao voa com liberdade sobre as paisagens do parque e da cidade; Taisheng realiza seus desejos amorosos como um cavaleiro romântico. No decorrer do filme, as animações passam a se tornar cada vez menos fantasiosas, cada vez menos coloridas e cada vez menores. A quinta sequência é aquela em que Tao recebe uma mensagem de Taisheng sobre a morte de “Irmãzinha”. É como se a fantasia fosse se contraindo, gradualmente, diante do que parece ser uma inelutável realidade, seca, infrutífera: as promessas da globalização cedem lugar à revelação do comum.

Na última sequência de animação, em meio às comemorações do casamento de Niu e Wei, Tao vê, no celular de Taisheng, uma mensagem de Qun: “Destinada a

te conhecer. Nunca te esquecerei.” A fantasia - a traição de Taisheng - torna-se pior do que a realidade, que se decompõe. No final do filme, a encenação de um espetáculo em que Tao aparece como noiva contrasta com sua suposta descoberta da traição de Taisheng e com a decomposição da realidade que a falência da fantasia acarreta.

O plano final do filme interrompe, definitivamente, toda fantasia e toda alegoria. De início, a visão da chaminé de uma fábrica, próxima ao apartamento de Wei, onde estão Tao e Taisheng (Wei e Niu partiram para sua lua de mel depois de se casarem). O plano-sequência é composto pelos sons das vozes e dos movimentos de pessoas que encontram os corpos dos protagonistas, mortos devido a um vazamento de gás. É sobre os corpos que a câmera, finalmente, repousa, até o escurecimento da tela e o diálogo final. A voz de Taisheng pergunta: “Estamos mortos?”. “Não.”, responde a voz de Tao, “Isso é apenas o começo.”

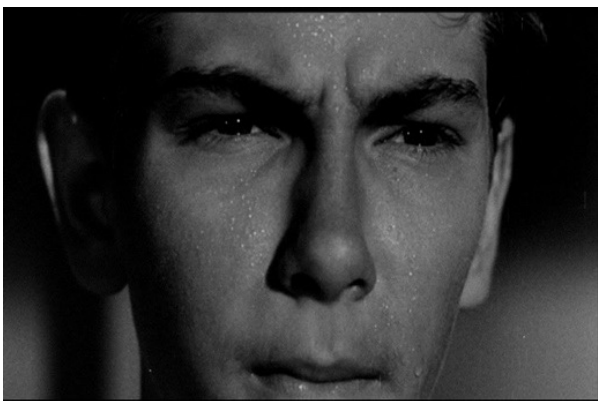
A alegoria da globalização se desfaz, gradualmente, diante da revelação do comum. Paralelamente, no itinerário das animações que permeiam o filme, a fantasia que estrutura a realidade e que sustenta a alegoria torna-se cada vez mais infrutífera, incapaz de dar sentido à participação marginal das personagens no processo de globalização, o que dependia de suas promessas. O que resta é, justamente, o comum. Em primeiro lugar, sua memória: na relação entre Tao e Anna, em que o comum é a incomunicabilidade e decorre da experiência da partilha da diferença. Em segundo lugar, seu horizonte: a morte, a que se destinam as protagonistas, e que, se constitui “apenas o começo”, como diz Tao, encerra, em seu interior, alguma possibilidade, ainda sem nome, de porvir.

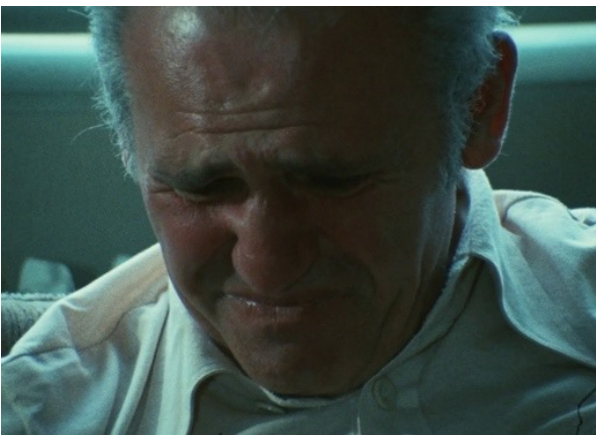
Rostos

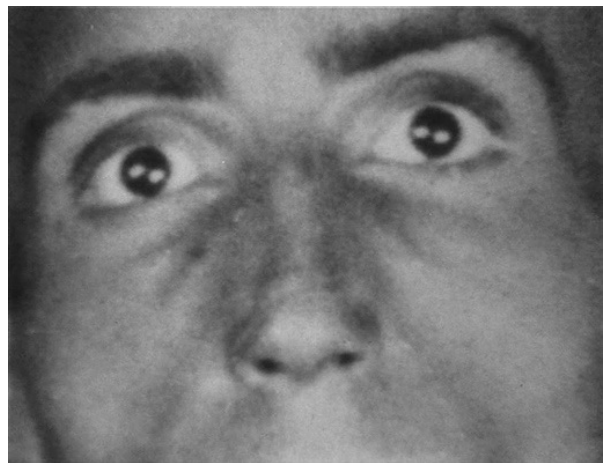
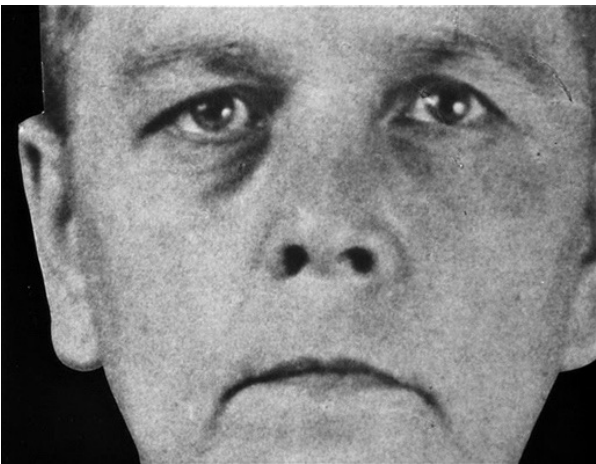




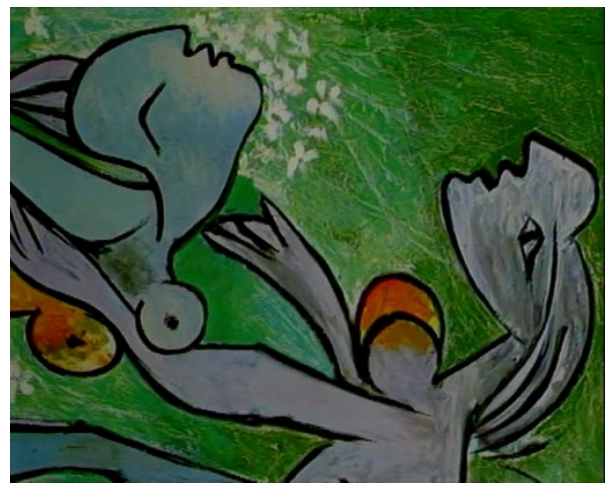


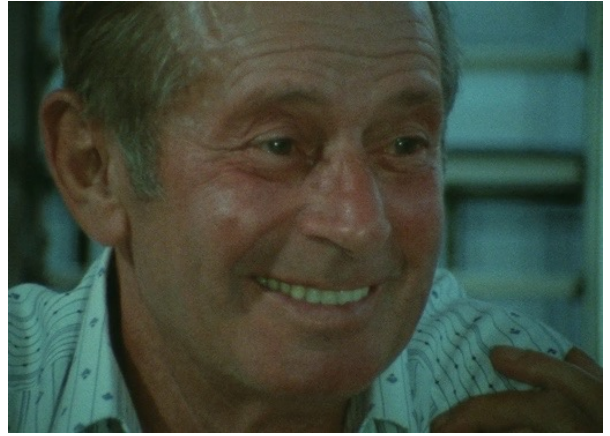




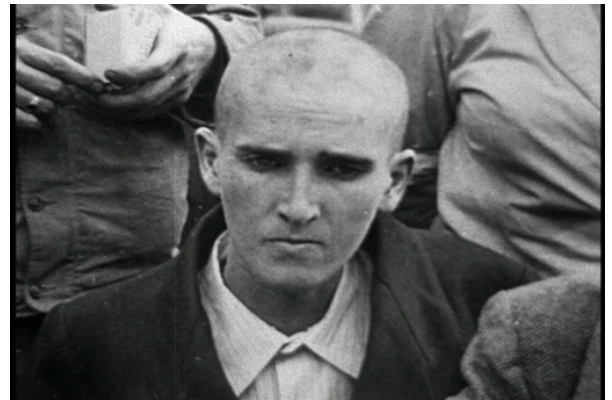












Conclusão

O itinerário analítico e conceitual esboçado nos capítulos precedentes é tão heterogêneo quanto os contextos históricos a que pertencem os objetos de estudo e de análise. A heterogeneidade está relacionada à incompletude e à abertura programática que caracterizam o tema duplo aqui explorado: cinema e direitos humanos. Ambos permanecem amplamente inexplorados, mesmo depois de um percurso que pretendeu ser, ao mesmo tempo, abrangente e minucioso. Seria preciso, em primeiro lugar, reconstituir brevemente os traços do itinerário que foi possível seguir até aqui e, em segundo lugar, assinalar alguns dos caminhos que permanecem abertos. As motivações teórico-conceituais que orientaram a pesquisa estão relacionadas ao desenvolvimento de alguns problemas que tornam possível interrogar as formas de relação entre cinema e direitos humanos no decorrer da genealogia moderna e da história contemporânea do projeto cosmopolítico dos direitos humanos e no decorrer da história do cinema. Embora eu tenha buscado desdobrar a discussão desses problemas em relação a diferentes contextos históricos e sociais, a diversidade de possibilidades que assombrou a pesquisa desde o início é evidente no modo como restam ainda incontáveis contextos a explorar.

Dada sua importância para a discussão que proponho, as imagens dos campos nazistas, que inauguram no final da Segunda Guerra Mundial o arquivo do mal ao qual o projeto dos direitos humanos responde com sua afirmação da dignidade universal, ocupam um lugar central na tese, em meio a um intenso diálogo com as pesquisas de Georges Didi-Huberman (2003, 2010), entre outras referências importantes. A discussão que encontrou nessas imagens seu impulso, suas possibilidades e seus limites poderia ter ido mais longe, tanto em extensão (abordando mais filmes relativos às imagens dos campos, por exemplo; ou explorando outros filmes relativos a outros contextos em que ocorreram eventos comparáveis, como os genocídios que percorrem a história recente da humanidade, em países como o Camboja ou o Brasil) quanto em profundidade (detalhando mais a análise dos filmes estudados por meio de uma

atenção mais minuciosa a suas narrativas, a suas histórias singulares e a seus contextos de circulação, por exemplo; ou ainda considerando mais atentamente as implicações teóricas dessas análises).

Sob a luz do que foi possível explorar e sob a sombra dos caminhos que permanecem por fazer, os principais problemas que a pesquisa procura reconhecer podem ser distribuídos dentro dos dois eixos analiticamente diferenciados no primeiro capítulo: humanidade e mundanidade. Se o projeto dos direitos humanos procura fazer com que coincidam as esferas da humanidade, entendida como comunidade universal, e da mundanidade, entendida como espaço intermediário de relação, como argumentei, compreender os direitos humanos e sua relação com as imagens, em geral, e com o cinema, em particular, depende do reconhecimento de que a “consciência da humanidade” que os fundamenta existe apenas na medida em que assume a forma de imagens. Articulam-se duas problemáticas: as formas de aparição e de invenção da comunidade da humanidade (seu devir-sensível) e as formas de exposição e de criação do mundo (as cosmopoéticas).

O itinerário analítico e conceitual da tese pode ser parcialmente compreendido em relação a essas duas problemáticas. Enquanto o capítulo inicial demarcou o quadro conceitual em que humanidade e mundanidade devem ser situadas, com base sobretudo nas discussões de Hannah Arendt (2008), o capítulo 2 explorou as formas de aparição e de invenção da comunidade da humanidade nas imagens dos campos nazistas e no arquivo do mal que inauguram, por um lado, e em imagens da dignidade e no arquivo do comum de que participam, por outro. Um dos elementos do programa de pesquisa que permanece por fazer se definiu no final do segundo capítulo da tese por meio da proposta de um atlas cosmopoético: uma coleção de figuras da humanidade e do mundo comum. De certa forma, a tese como um todo e, principalmente, as pranchas “Paisagens” e “Rostos” demonstram parte dos sentidos textuais e imagéticos que o atlas cosmopoético pode assumir, mas o projeto interminável desse atlas resta por fazer. Enquanto as imagens dos campos resguardam formas de aparição e de invenção da comunidade da humanidade em meio ao arquivo visual do horror que inauguram, as imagens da dignidade que encontro no curta *N'Dimagou, la dignité*

(2008), de Abderrahmane Sissako, da coletânea *Stories on human rights*, evidenciam os sentidos da exposição e da invenção do mundo como mundo comum.

O terceiro capítulo da tese pode ser entendido como exemplo de uma das possibilidades desse atlas cosmopoético: o estudo de obras de cineastas como autores e de suas perspectivas singulares em relação às formas de exposição e de criação do mundo comum, isto é, às cosmopoéticas. O caso de Abderrahmane Sissako me interessou por articular condições de produção e de criação transnacionais, por um lado, e interesses declaradamente universais, por outro. Como o texto do capítulo 3 foi escrito em 2011 e publicado em 2012, tendo sido reproduzido com pequenas correções e com o acréscimo de imagens para essa tese, uma das lacunas que resta diz respeito ao filme *Timbuktu* (2014). Seja como for, o capítulo sobre a obra de Sissako deve ter sido capaz de delinear parte do quadro conceitual em que a análise das obras de diferentes cineastas e artistas pode ser desenvolvida, em torno das questões do cosmopolitismo, do trabalho de imaginação e de ideias de comunidade.

Alguns dos cineastas que exploro nas partes 2 e 3 da tese poderiam ser objeto de pesquisa similar àquela que conduziu à escrita do capítulo 3. Entre eles, destaco Samuel Fuller e sua relação pedagógica com o arquivo visual do horror inaugurado pelas imagens dos campos nazistas (uma relação que seria preciso analisar como parte de uma atenção à humanidade do indivíduo), Jean-Luc Godard e sua relação anarquívica com as imagens dos campos (que seria preciso analisar como parte de uma cosmopoética da fragmentação e da descontinuidade), Raoul Peck e sua abordagem transnacional das formas de aparição da comunidade da humanidade (e seria preciso desdobrar a análise de sua representação do genocídio em Ruanda numa discussão de sua abordagem da história do Haiti e da questão do poder sobre a vida humana) e, finalmente, Jia Zhangke e sua exploração lenta e delicada da China e do mundo contemporâneo (que será preciso analisar como parte de uma cosmopoética dos fluxos e das durações).

Efetivamente, a parte 2 da tese aprofunda a discussão dos problemas da humanidade e da mundanidade em relação à questão do arquivo. Argumentei que o

projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende da constituição de um arquivo do mal (cuja consistência é fundamentalmente sensível e imagética), contra o qual podem ser afirmados princípios universais de dignidade, e da elaboração de um arquivo do comum (cujo sentido universal não deve dissimular a consistência igualmente sensível e imagética). A articulação dos arquivos do mal e do comum equivale à aspiração a um arquivo universal da humanidade que permanece aberto e interminável em sua contingência fluida e em sua deriva descentrada. A esse arquivo universal o aparelho cinematográfico responde com sua fragilidade, com sua incompletude e com a contingência de suas imagens, e os capítulos 4, 5 e 6 da tese exploraram os diferentes modos de arquivo e de relação com o arquivo que definem o cinema.

No capítulo 4, por meio da análise de trechos de filmes de Orson Welles e de Samuel Fuller, com base em diálogo com os estudos de Christian Delage (2001, 2003, 2007), discuti o rearquivamento ficcional das imagens dos campos, argumentando que, nesse gesto de revisitar o arquivo a partir de interesses ficcionais, ressalta-se uma tendência já presente naquelas imagens inaugurais de buscar nos rostos algum sentido de humanidade e de mundanidade. No capítulo 5, por meio da análise do filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, em diálogo com estudos fundamentais escritos por Shoshana Felman (1992), Dominick LaCapra (1997, 2009) e Sue Vice (2011), entre outros, abordei a denegação (e não apenas a recusa) do arquivo, argumentando que o trabalho de imaginação antiarquivo a que Lanzmann se dedica evidencia uma série de ambivalências da relação com o arquivo. Finalmente, no capítulo 6, analisei o filme *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais, e trechos de filmes de Mikhail Romm e de Jean-Luc Godard, com base em diálogos com Sylvie Lindeperg (2015), Olga Gershenson (2013) e Celine Scemama (2006), entre outras referências, argumentando que há uma produtividade imagética paradoxal na relação anarquívica que estabelecem com as imagens dos campos: ao mesmo tempo em que remontar os arquivos pode conduzir a falsificá-los, é também uma forma de renová-los e de explorar criativamente suas lacunas.

De fato, uma das preocupações de toda a tese, sobretudo da parte 2, con-

cerne às imagens que faltam e ao tema do inimaginável. Defini as imagens dos campos como evidências sensíveis do inimaginável, argumentei que, assim como o horror que preenche o arquivo do mal com lacunas de imagens que nunca foram registradas ou se perderam, em cuja sombra se adivinham inúmeras formas de violações de direitos humanos, o arquivo do comum a que aspira o projeto cosmopolítico dos direitos humanos está atravessado por imagens que faltam da dignidade universal. No inimaginável das violações e no inimaginável da dignidade, reconheci um princípio de produtividade imagética e uma inventividade irreduzíveis, que suplementam as lacunas das imagens que faltam com a fabricação de outras imagens.

O tema das imagens que faltam define, igualmente, uma lacuna que informou profundamente a pesquisa e a tese em que esta resultou: a abordagem do filme *L'image manquante* (2013), de Rithy Panh. A obra do cineasta cambojano radicado na França pode ser objeto de uma análise similar àquela que dediquei ao cinema de Abderrahmane Sissako, sem dúvida, mas é em seu filme sobre as imagens que faltam de sua infância e do genocídio perpetrado pelo regime de Pol Pot e dos khmers vermelhos que encontrei uma espécie de contraponto recorrente para minhas ideias, num diálogo que ainda não terminou. Será preciso estudar a obra de Rithy Panh e o filme *L'image manquante*, tanto para compreender suas formas de aparição da comunidade da humanidade quanto para explorar suas formas de exposição do mundo comum.

Num sentido próximo, embora menos crucial, outro contexto histórico informou a escrita da tese, embora não apareça entre seus objetos: aquele do genocídio a que estão sendo submetidos os povos indígenas no Brasil, tal como se pode entrever em filmes como *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli. Será preciso analisar ambos os filmes e sua relação com as imagens que faltam do genocídio indígena. *Corumbiara* desdobra a procura pelas evidências de um massacre e alcança uma espécie de paradoxo constitutivo na busca por imagens de um índio que não quer se deixar filmar, embora seja impossível tentar interromper a violência que sofre sem filmá-lo. Por sua vez, *Serras da Desordem* recria um massacre de que resta apenas uma memória fragmentada e parcial, ao mesmo tempo em que desloca os sentidos de humanidade e de mundanidade que atravessam

a relação com a perspectiva indígena.

Ainda no contexto brasileiro e, mais amplamente, latino-americano, existe ainda outra possibilidade de exploração da relação entre cinema e direitos humanos: o estudo dos filmes relativos às ditaduras civis-militares que governaram o Brasil e diversos países latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1980. O tema do arquivo assume uma importância crucial nessa discussão, na medida em que os filmes constituem uma espécie de arquivo suplementar, em contextos em que os arquivos da repressão ditatorial autoritária foram apenas parcialmente abertos ou não foram tornados públicos de forma alguma.

Dessa forma, por meio de estudos de obras de cineastas, de análises de filmes específicos e de pesquisas sobre períodos e temas representados no cinema, a interrogação da relação entre cinema e direitos humanos que proponho pode se desdobrar numa série bastante diversa de contextos históricos e sociais. Entre esses contextos, o genocídio que ocorreu em Ruanda, em 1994, e a situação da China na globalização foram os assuntos da parte 3 da tese, que reproduz dois textos publicados em diferentes contextos. Enquanto o capítulo 7 abordou o filme *Sometimes in April* (2005), de Raoul Peck, explorando sobretudo a problemática das formas de aparição da comunidade da humanidade, o capítulo 8 analisou o filme *O mundo* (2004), de Jia Zhangke, ressaltando a problemática das formas de exposição do mundo comum.

Se é possível identificar o horizonte a que aspira essa tese e que permanece distante, contudo, do que ela efetivamente realiza e apresenta, trata-se da proposta de um atlas cosmopoético. Nesse atlas, será preciso entrelaçar as mais diversas formas culturais, diferentes tipos de imagens, variadas tendências artísticas, buscando no campo expandido do que se tem denominado “cultura visual” os indícios de um processo de construção do mundo como *polis*. O alcance desse atlas ultrapassa, sem dúvida, tanto o cinema quanto os direitos humanos, que constituem, dessa forma, o duplo recorte temático em que se fundamentou a presente pesquisa. Efetivamente, é a esse atlas cosmopoético, ainda por fazer, que pretendo dedicar parte das minhas pesquisas futuras.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDERS, Günther. Teses sobre a Era Atômica. **Sopro**, n. 87, p. 2–11, 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>. Acesso em 12/04/2016.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso Books, 2006.
- ANTELME, Robert. **L'espèce humaine**. Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitan Patriots*. In: ROBBINS, B.; CHEAH, P. (Eds.). **Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1998. p. 91–114.
- APPIAH, Kwame Anthony. **The ethics of identity**. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- ARENDDT, Hannah. The Concentration Camps. **Partisan Review**, v. 15, n. 7, p. 743–62, jul. 1948. Disponível em: <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/283979>. Acesso em 12/04/2016.
- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso - Edição Digital), 2008.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a Revolução**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ASAD, Talal. On Torture, or Cruel, Inhuman, and Degrading Treatment. **Social Research**, v. 63, n. 4, p. 1081–1109, jun. 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40971325>. Acesso em: 12/04/2016.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BASSIOUNI, Chérif M. *Crimes against humanity: historical evolution and contemporary application*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BAXI, Upendra. **The future of human rights**. 2nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BARLET, Olivier. La vie sur terre d'Abderrahmane Sissako. In: **Africultures**, 1998. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=468>. Acesso em: 12/04/2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e ciência**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIRMINGHAM, Peg. **Hannah Arendt and human rights: the predicament of common responsibility**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Tradução Nélio Schneider. 1a. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 2005.
- BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

- BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Berkeley, Los Angeles and London: The University of California Press, 2006.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. **Cadernos Pagu**, n. 11, 1998, p. 11-42. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>. Acesso em: 12/04/2016.
- CHEAH, Pheng; ROBBINS, Bruce (eds.). **Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation**. 2nd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- CLARK, Phil. **The Gacaca courts, post-genocide justice and reconciliation in Rwanda: justice without lawyers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CLINTON, Bill. Address to genocide survivors at the airport in Kigali, as provided by the White House. Website da CBS News. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/news/text-of-clintons-rwanda-speech>. Acesso em 12/04/2016.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução Diego Cervelin. 1a. ed. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- CONSELHO de Segurança da Organização das Nações Unidas, Resolução 955 (1994). Website do Mecanismo das Nações Unidas para Tribunais Penais Internacionais. Disponível em: http://www.unmict.org/ict-r-remembers/docs/res955-1994_en.pdf. Acesso em 12/04/2016.
- CORONIL, Fernando. Beyond occidentalism: toward nonimperial geohistorical categories. **Cultural Anthropology**, v. 11, n. 1, p. 51-87, feb. 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/656209>. Acesso em 12/04/2016.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COUSINS, Mark. **The Story of Film**. London: Pavilion (ebook), 2012.
- CRAPANZANO, Vincent. **Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2004.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução Verrah Chamma. 1a. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DALLAIRE, Roméo. **Shake hands with the devil**. Toronto: Random House, 2004.
- DAUGE-ROTH, Alexandre. **Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda: dismembering and remembering traumatic history**. Lanham, Md: Lexington Books, 2010.
- DELAGE, Christian. L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg. **Vingt-tième Siècle - Revue d'histoire**, n. 72, p. 63-78, out. 2001. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2001_num_72_1_1413. Acesso em 12/04/2016.
- DELAGE, Christian. Les camps nazis : l'actualité, le documentaire, la fiction. À propos du Criminel (The Stranger, Orson Welles, USA, 1946). **Les Cahiers de la Shoah**, 2003/1, n. 7, p. 87-109, 2003. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-shoah-2003-1-page-87.htm>. Acesso em 12/04/2016.
- DELAGE, Christian. L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945). **Cinémas : revue d'études cinématographiques**, v. 18, n. 1, p. 13-27, 2007. Disponível em: <https://www.erudit.org/revue/cine/2007/v18/n1/017844ar.html>. Acesso em: 12/04/2016.

- DÉOTTE, Jean-Louis. **L'époque des appareils**. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié, suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris: Galilée, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Declarations of Independence*. In: DERRIDA, J. (Ed.). . **Negotiations: Interventions and Interviews, 1971-2001**. Tradução de Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2002. p. 46–54.
- DES FORGES, Alison. **Leave none to tell the story: genocide in Rwanda**. Nova York: Human Rights Watch, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi (L'oeil de l'histoire, 2)*. Paris: Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet (L'oeil de l'histoire 3)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DOUZINAS, Costas. *The end of human rights: critical legal thought at the turn of the century*. Oxford: Hart Publishing, 2000.
- DUDH, Declaração Universal dos Direitos Humanos, Assembleia Geral das Nações Unidas, 10 de dezembro de 1948. UNIC/Rio/005, Janeiro 2009 (DPI/876). Tradução em português disponível em <http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>. Acesso em 20/06/2016.
- EISENSTEIN, Sergei. *Montagem de atrações*. In: Ismail Xavier (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 187-198.
- FABIAN, Johannes. **Time and the Other: how anthropology makes its object**. Nova York: Columbia, 1983.
- FREYER, Jake. **Rwanda File**. Website. Disponível em: <<http://www.rwandafile.com>>. Acesso em 12/04/2016.
- FELMAN, Shoshana. *The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah*. In: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori (eds.) **Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history**. p. 204-283, 1992.
- FERNANDES, Pádua. **Para que servem os direitos humanos?** 1a. ed. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- FREUD, Sigmund. *A Negativa*. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção e revisão de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 19, p. 293-300.
- GAETANO, Arianne. *Rural woman and modernity in globalizing China: seeing Jia Zhangke's The World*. **Visual Anthropology Review**, vol. 25, número 1, 2009, p. 25-39. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-7458.2009.01007.x/abstract>. Acesso em 12/04/2016.
- GATTI, José. *Der Glauber Have Sept Cabeças*. In: **Revista Cinemais**, n. 3, jan/fev 1997, p. 113-132.
- GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- GERAS, Norman. **Crimes against humanity: birth of a concept**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- GERSHENSON, Olga. **The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe**. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2013.

- GLACHANT, Isabelle. O cinema chinês: da política e da censura à busca da bilheteria (1978-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008, p. 271-286.
- GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GUENANCIA, Pierre. L'idée de nation d'un point de vue cosmopolitique. **Esprit**, n. 6, p. 67-82, jun. 2008. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-esprit-2008-6-page-67.htm>. Acesso em: 12/04/2016.
- GÜNDOĞDU, Ayten. *Rightlessness in an age of rights: Hannah Arendt and the contemporary struggles of migrants*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (Eds.). **Early cinema: space-frame-narrative**. London: British Film Institute, 1990, p. 56-62.
- GUNNING, Tom. 'Now you see it, now you don't': the temporality of the cinema of attractions. In: GRIEVESON, L.; KRAMER, P. (Eds.). **The silent cinema reader**. Nova York e Londres: Routledge, 2003, p. 41-50.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2003.
- HENNEBELLE, Guy. **Cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HILBERG, Raul. **The Destruction of the European Jews**. New York, London: Holmes & Meier, 1985.
- HONIG, Bonnie. Declarations of independence: Arendt and Derrida on the problem of founding a republic. **The American Political Science Review**, v. 85, n. 1, p. 97, mar. 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1962880>. Acesso em 12/04/2016.
- HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos: uma história**. Tradução Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução Vera Ribeiro. 1a edição. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.
- JACKSON, Robert H. Justice Jackson's Report to the President on Atrocities and War Crimes; June 7, 1945. **The Avalon Project: Documents in Law, History and Diplomacy**. Yale Law School, 2008. Disponível em: http://avalon.law.yale.edu/imt/imt_jack01.asp. Acesso em: 12/04/2016.
- JACOBS, Steven. Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take: Memory of the Camps. **Arcadia - International Journal for Literary Studies**, v. 45, n. 2, p. 265-276, 2010. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/1938184/file/1939981>. Acesso em 12/04/2016.
- JAFFEE, Valerie. Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film. **Senses of cinema**, número 32, jul./set. 2004a. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/chinese_underground_film/. Acesso em: 12/04/2016.
- JAFFEE, Valerie. An interview with Jia Zhangke. **Senses of cinema**, número 32, jul./set. 2004b. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/jia_zhangke/. Acesso em: 12/04/2016.
- JAMESON, Fredric. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.
- KANT, Immanuel. Para a Paz Perpétua. In: GUINSBURG, J. (Ed.). **A paz perpétua: um projeto para hoje**. Tradução J. Guinsburg. 1a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LaCAPRA, Dominique. Lanzmann's "Shoah": "Here There is No Why". **Critical Inquiry**, v. 23, n. 2, p. 231-269, Winter 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343983>. Acesso em: 12/04/2016.

- LaCAPRA, Dominique. **Historia y memoria después de Auschwitz**. 1a ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LANZMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, Librairie Arthème Fayard, 1985.
- LANZMANN, Claude. Le lieu et la parole: interview par Marc Chevré et Hervé Le Roux. In: DEGUY, Michel (ed.). **Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann**. Paris: Belin, 1990.
- LANZMANN, Claude. Holocauste, la représentation impossible. **Le Monde**, 3 de março de 1994.
- LANZMANN, Claude. **Shoah: the complete text of the acclaimed film**. New York: Da Capo Press, 1995
- LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive ? Entretien avec Claude Lanzmann. **Cahiers de médiologie**, n. 11, p. 271-279, Paris: CNRS Éditions, 2001. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-271.htm>. Acesso em: 12/04/2016.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- LEANDRO, Anita. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. **Significação**, n. 34, p. 105-121, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68116>. Acesso em: 12/04/2016.
- LEMKIN, Raphael. **Axis Rule in Occupied Europe**. Clark, NJ: The Lawbook Exchange, Ltd., 2ª edição, 2008.
- LEVACO, Ronald (org.). **Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1974.
- LINDEPERG, Sylvie. Night and Fog: A History of Gazes. In: POLLOCK, Griselda; SILVERMAN, Max (eds.). **Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog (1955)**. New York, Oxford: Berghahn, 2015, p. 55-70.
- LIU, Lydia H. Shadows of universalism: the untold story of human rights around 1948. **Critical Inquiry**, v. 40, n. 4, p. 385-417, jun. 2014. Disponível em: http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Liu_1948.pdf. Acesso em 12/04/2016.
- LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: The Essay-Film. **The Threepenny Review**, n. 48, p. 19-22 Winter 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4384052>. Acesso em: 12/04/2016.
- LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE VIII**. São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p. 69-76. Disponível em: http://www.socine.org.br/livro/VIII_ESTUDOS_CINEMA_SOCINE.pdf. Acesso em 12/04/2016.
- MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003, p. 63-75. Disponível em: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=5>. Acesso em: 12/04/2016.
- MACHADO, Bruno Amaral; ZACKESKI, Cristina; DUARTE, Evandro Piza (coordenadores). **Criminologia e cinema: narrativas sobre a violência**. Brasília; Madri, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo: FESMPDF; Marcial Pons, 2016.
- MAMDANI, Mahmood. **When victims become killers: colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MBEMBE, Achille. De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine. Paris: Karthala, 2000.
- MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, C. et al. (Eds.). **Refiguring the archive**. Tradução Judith Inggs. Dordrecht, Boston & London: Kluwer Academic Publishers, 2002. p. 19-26.

- MELVERN, Linda. **A People Betrayed: The Role of the West in Rwanda's Genocide**. Londres: Zed Books, 2000.
- MELVERN, Linda. **Conspiracy to murder: the Rwanda genocide**. Londres: Verso, 2004.
- MELVERN, Linda. France and Genocide: The Murky Truth. **The Times**, 08/08/2008. Disponível em: <http://www.lindamelvern.com/index.php/news/18-news/120-france-and-genocide-the-murky-truth>. Acesso em 14/02/2015.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MOYN, Samuel. **The last utopia: human rights in history**. Cambridge & London: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NODARI, Alexandre. Tweet de 20/07/2015 sobre o "inefável". Disponível em: <https://twitter.com/alexnodari/status/623285021953159168>. Acesso em: 12/04/2016.
- PANIKKAR, Raimundo. É a noção de direitos humanos um conceito ocidental? **Revista Diógenes**, n. 5, p. 5–28, 1983.
- POLLAK, Michael. **L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale**. Paris: Métailié, 1990.
- POWER, Samantha. Bystanders to Genocide. **The Atlantic**, sep. 2001. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/09/bystanders-to-genocide/304571/>. Acesso em: 12/04/2016.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.
- PRYSTHON, Angela. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina**. Recife: Bagaço, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução Mônica Costa Netto. 1a. ed. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Da economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91939>. Acesso em 12/04/2016.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Projeções, projetos e projéteis: o nome de 'África' e a subjetivação imperial em *Lágrimas do Sol* (2003). In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE IX**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, p. 199-207.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. O caminho, a experiência e a aventura. In: **Revista de Ciências Humanas**, vol. 43, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/13965>. Acesso em: 03 de março de 2011.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e da diáspora: objetos discursivos**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. O Mundo, o mundo: da alegoria da globalização à revelação do comum. **Contemporânea: revista de comunicação e cultura**, vol. 11, n.

- 3, p. 504-521, dez. 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8865>. Acesso em 12/04/2016.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Status de Facebook do dia 21/07/2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/marcelorsr/posts/924150614304682>. Acesso em: 12/04/2016.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *Sometimes in April*: a inscrição sensível do genocídio como crime contra a humanidade. In: MACHADO, Bruno Amaral; ZACKESKI, Cristina; DUARTE, Evandro Piza (coordenadores). **Criminologia e cinema: narrativas sobre a violência**. Brasília; Madri, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo: FESMPDF; Marcial Pons, 2016, p. 335-359.
- ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng. **Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998.
- ROBBINS, Bruce. Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism. In: ROBBINS, B.; CHEAH, P. (Eds.). **Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1998. p. 1–19.
- ROBBINS, Bruce. **Feeling global: internationalism in distress**. New York & London: New York University Press, 2005.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUSSET, David. **L'univers concentrationnaire**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 427–462.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SCEMAMA, Celine. *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art. Paris: L'Harmattan, 2006.
- SCHMITT, Carl. **The Concept of the Political**. Edição expandida. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- SHELTON, Dinah (ed. in chief). **Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity** - Volumes 1. Thomson Gale, 2005.
- STRAUS, Scott. What is the relationship between hate radio and violence? Rethinking Rwanda's 'Radio Machete'. **Politics & Society**, Vol. 35, No. 4, Dez. 2007, p. 609-637. Disponível em: <http://pas.sagepub.com/content/35/4/609.abstract>. Acesso em 12/04/2016.
- SEGATO, Rita Laura. Antropologia e direitos humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais. **Mana - Estudos de Antropologia Social**, v. 12, n. 1, p. 207–236, abr. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100008>. Acesso em: 12/04/2016.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media**. London & New York: Routledge, 1994.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SISSAKO, Abderrahmane. À propos de *La vie sur terre* - entretien d'Olivier Barlet avec Abderrahmane Sissako, Cannes, mai 1998. **Africultures**, 1998. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=469>. Acesso em: 12/04/2016.

- SISSAKO, Abderrahmane. Entrevista a Kwame Anthony Appiah. In: **Through African Eyes, Dialogues with the Directors**. African Film Festival, 2003.
- SISSAKO, Abderrahmane. La leçon de cinéma d'Abderrahmane Sissako - propos recueillis par Oliver Barlet, Ouagadougou, février 2003. In: **Africultures**, 2003a. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2796>. Acesso em: 12/04/2016.
- SISSAKO, Abderrahmane. À propos de *Heremakono* - entretien d'Oliver Barlet avec Abderrahmane Sissako, Cannes, mai 2002. In: **Africultures**, 2003b. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2351>. Acesso em: 12/04/2016.
- SISSAKO, Abderrahmane. Bamako, la cour - entretien. In: **Arte**, 2008. Disponível em: <http://www.arte.tv/fr/2218956.html>. Acesso em: 03 de março de 2011.
- SISSAKO, Abderrahmane. Interview with Abderrahmane Sissako on "Dignity". **Art for the World**, 07/01/2009. Disponível em: <http://art-for-the-world.blogspot.com.br/2009/01/interview-with-abderrahmane-sissako-on.html>. Acesso em: 12/04/2016.
- SISSAKO, Abderrahmane. Interview - Bamako. In: **Abus de Ciné**, s/d. Disponível em: <http://www.abusdecine.com/fiche-interview.php?numero=1601>. Acesso em: 12/04/2016.
- SLAUGHTER, Joseph R. Human rights, Inc.: the world novel, narrative form, and international law. 1st. ed. New York: Fordham University Press, 2007.
- SLIWINSKI, Sharon. **Human rights in camera**. 1st. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- SONTAG, Susan. **On photography**. New York: Penguin, 1977.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STORIES on Human Rights: by filmmakers, artists and writers. Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, 2008. Disponível em: <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/StoriesFilmmakers.aspx>. Acesso em: 12/04/2016.
- SUSSEX, Elizabeth. The Fate of F3080. **Sight and Sound**, n. 53, p. 92–97, 1984.
- THOMPSON, Allan (ed.). **The Media and the Rwanda Genocide**. Londres: Pluto Press, 2007.
- TRIBUNAL Penal Internacional para Ruanda. The ICTR in Brief. Disponível em: <http://www.unictr.org/en/tribunal>. Acesso em 12/04/2016.
- UNESCO, Memory of the World. Programme Background. [s/d]. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/>. Acesso em: 12/04/2016.
- VICE, Sue. **Shoah (BFI Film Classics)**. London: British Film Institute / Palgrave Macmillan, 2011.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **O sistema mundial moderno: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI**. Vol. 1. Portugal: Edições Afrontamento, 1990.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **Capitalismo histórico e civilização capitalista**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2001.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Edição espanhola de Fernando Checa, a partir de edição alemã de Martin Warnke, com a colaboração de Claudia Brink. Tradução para o espanhol de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências filmográficas

- AUSCHWITZ (Oświęcim). [S. I.]: Exército Soviético, 1944. Material original em película convertido em vídeo digital (21 min.), son., preto e branco. Disponível em: <https://archive.org/details/Auschwitz1946>. Acesso em: 12/04/2016.
- BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali / França: Archipel 33, Chinguitty Films, Mali Images, 2006. DVD (115 min.), son., color., legendado em inglês.
- DEATH Mills. Direção: Billy Wilder. [S. I.]: U.S. Army Signal Corps, 1945. Material original em película convertido em vídeo digital (21 min.), son., preto e branco. Disponível em: <https://archive.org/details/DeathMills>. Acesso em: 12/04/2016.
- FALKENAU, VISION DE L'IMPOSSIBLE. Direção: Emil Weiss. França: Doriane Films; MW Production, 1988. Gravação de TV, Canal Arte (62 min.), son., preto e branco, color., legendado em francês.
- HEREMAKONO. Direção de Abderrahmane Sissako. Mauritânia / França: Arte France Cinéma, Duo Films, 2002. DVD (96 min.), son., color., legendado em inglês.
- HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Direção: Jean-Luc Godard. França: JLG Films / Canal+, 1988-1998. DVD (255 min.), son., color., legendado em inglês.
- LA VIE SUR TERRE. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali / Mauritânia / França: Centre National de la Cinématographie (CNC), Haut et Court, La Sept-Arte, 1998. DVD (61 min.), son., color., legendado em inglês.
- LE JEU. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali / Mauritânia: [S. I.], 1988. DVD (23 min.), son., preto e branco, legendado em inglês.
- LE RÊVE DE TIYA. Direção: Abderrahmane Sissako. França: LMD Productions, 2008. DVD (12 min.), son., color., legendado em inglês.
- MAJDANEK. [S. I.]: Exército Soviético, 1944. Material original em película convertido em vídeo digital (24 min.), son., preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MRc22RhZ1Qk>. Acesso em: 12/04/2016.
- NAZI Concentration Camps. United States Army, Office of Strategic Services, Field Photographic Branch, 1945. DVD Nuremberg: The Nazis Facing Their Crimes. Material original em película convertido em vídeo digital (58 min.), son., preto e branco. Disponível também em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0-IPPTZuis>. Acesso em: 12/04/2016.
- N'DIMAGOU, la dignité. Direção: Abderrahmane Sissako. [S. I.]: Art for the World / Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, 2008. Vídeo digital (5 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wsu7sBmUqNI>. Acesso em: 12/04/2016.
- NUIT ET BROUILLARD. Direção: Alain Resnais. França: Argos Films, 1955. DVD (32 min.), son., preto e branco, legendado em inglês.
- OBYKNOVENYYY FASHIZM. Direção de Mikhail Romm. União Soviética [Rússia]: Mosfilm, 1965. DVD (138 min.), son., preto e branco, legendado em inglês.
- OCTOBRE. Direção: Abderrahmane Sissako. França / Rússia: Chinguitty Films, La Sept Arte, 1993. DVD (38 min.), son., preto e branco, legendado em inglês.
- ROSTOV-LUANDA. Direção: Abderrahmane Sissako. Angola / Mauritânia / França / Alemanha / Bélgica: Agence de la Coopération Culturelle et Technique, Instituto Angolano de Cinema, Ministère de la Coopération, Morgane Films, 1997. VHS (76 min.), son. color., legendado em inglês.
- SABRIYA. Direção: Abderrahmane Sissako. Tunísia / França: Nomadis Images, 1997. DVD 26 min.), son., color., legendado em inglês.
- SOMETIMES in April. Direção: Raoul Peck. [S. I.]: HBO Studios, 2005. 1 DVD (140 min.), PAL, color.

- SHIJIE (The World). Direção: Jia Zhangke. China: Office Kitano, 2004. Blu Ray (143 min.), son., color. Legendado em inglês.
- SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: Les Films Aleph, 1985. Blu Ray (566 min.), son., color., legendado em inglês.
- STORIES on Human Rights. Vários diretores. [S. I.]: Art for the World / Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, 2008. Vídeos em formato digital (5 min. cada), son., color. e preto e branco.
- THE ATROCITIES Committed by the German-Fascists in the USSR. Direção: Roman Karmen. Exército Soviético, 1945. DVD **Nuremberg: The Nazis Facing Their Crimes**. Material original em película convertido em vídeo digital (59 min.), son., preto e branco, sem legendas.
- THE BIG RED ONE. Direção: Samuel Fuller. Estados Unidos: Lorimar / Lorac, 1980/2004. DVD (162 min.), son., color., sem legendas.
- THE NAZI Plan. Direção: George Stevens. United States Army, Office of Strategic Services, Field Photographic Branch, U.S. Council for the Prosecution of Axis Criminality for the Nuremberg Trials, 1945. DVD **Nuremberg: The Nazis Facing Their Crimes**. Material original em película convertido em vídeo digital (127 min.), son., preto e branco, sem legendas. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ohj8ivzUnPQ>. Acesso em: 12/04/2016.
- THE STRANGER. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: The Haig Corporation, 1946. DVD (95 min.), son., preto e branco, sem legendas.
- VERBOTEN!. Direção: Samuel Fuller. Estados Unidos: Globe Enterprises, 1959. DVD (93 min.), son. color., sem legendas.