

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

JAYNE OLIVEIRA MAYRINK

**NOTAS SOBRE OS CINEMAS DO SUL COMO FERRAMENTA DECOLONIAL NO
ENSINO DE GEOGRAFIA**

Viçosa, Minas Gerais

2023

JAYNE OLIVEIRA MAYRINK

**NOTAS SOBRE OS CINEMAS DO SUL COMO FERRAMENTA DECOLONIAL NO
ENSINO DE GEOGRAFIA**

Monografia apresentada ao curso de geografia da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Américo Tonnetti.

Viçosa, Minas Gerais

2023

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus professores e professoras do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Viçosa. Vocês foram fundamentais para me colocar de encontro com outros grandes nomes da ciência geográfica que foram fontes luminosas de conhecimento utilizados em meu desenvolvimento profissional e pessoal.

Agradeço também ao meu orientador Prof. Dr. Flávio Tonnetti por toda a parceria na organização dessa monografia, assim como meu co-orientador Prof. Dr. Leonardo Civale e as professoras Dra. Marilda Teles e Dra. Maria Joseli do Departamento de Geografia (UFV) pelas significativas sugestões oferecidas.

RESUMO

O seguinte trabalho se relaciona a uma análise sobre os cinemas do Sul como ferramenta decolonial ao ensino de geografia. Acreditamos que o ensino de geografia deve recorrer a uma perspectiva decolonial a fim de repensar os conflitos e desafios nas relações entre sociedades e naturezas. Para isso, o cinema é capaz de dialogar com os conteúdos e conceitos geográficos aproximando os estudantes da formação e constituição do mundo moderno. Nesse sentido, antes foi necessário compreender como se deram os mecanismos de uma formação epistêmica pretendida universalizante para, em seguida, percebê-la na ordem cinematográfica estabelecida a partir de Hollywood, Califórnia. Foi percebido ao longo desse trabalho que a indústria hollywoodiana dada como hegemônica somente adquire seu protagonismo a partir da exclusão de outros fazeres cinematográficos do fluxo de cinema global. Sendo assim, o objetivo principal do trabalho foi visibilizar os cinemas do Sul buscando causar um deslocamento do raciocínio geográfico eurocêntrico e estadunidense. A base teórica que estrutura as reflexões feitas recorreu ao pensamento decolonial de Mignolo (2020) e Mignolo e Veiga (2021). Sendo assim, a metodologia deste trabalho se deu sobre um estudo bibliográfico quanto às características, movimentos, históricos, geografias e agentes e instituições envolvidos nos cinemas de países da África, do leste-asiático e um breve panorama sobre o cinema indígena brasileiro.

Palavras-chave: Cinemas do Sul; Decolonialidade; Ensino de Geografia.

ABSTRACT

This paper is an analysis of cinemas of the South as a decolonial tool for teaching geography. We believe that geography teaching should use a decolonial perspective in order to rethink the conflicts and challenges in the relationship between societies and nature. To this end, cinema is capable of dialoguing with geographical content and concepts, bringing students closer to the formation and constitution of the modern world. In this sense, it was first necessary to understand how the mechanisms of an epistemic formation intended to be universalizing came about in order to then perceive it in the cinematic order established in Hollywood, California. Throughout this work, it was clear that the Hollywood industry, which is considered hegemonic, only acquires its leading role through the exclusion of other forms of filmmaking from the flow of global cinema. Therefore, the main objective of the work was to make cinemas from the South visible, seeking to cause a shift in Eurocentric and American geographical thinking. The theoretical basis for these reflections is the decolonial thinking of Mignolo (2020) and Mignolo and Veiga (2021). Thus, the methodology of this work was based on a bibliographical study of the characteristics, movements, histories, geographies and agents and institutions involved in the cinemas of African and East Asian countries and a brief overview of Brazilian indigenous cinema.

Keywords: Cinemas of the South; Decoloniality; Geography Teaching.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Printscreen</i> da plataforma de streaming do VNA.....	14
Figura 2 - Pôster de Bamako (Abderrahmane Sissako, 2006).....	21

SUMÁRIO

1. Introdução.....	3-5
2. Metodologia e finalidades.....	5-6
3. Cinema, ensino de geografia e decolonialidade.....	6-9
3.1 A ordem cinematográfica de Hollywood.....	9-11
3.2 Breves apontamentos sobre decolonialidade e cinema.....	11-16
3.3 O cinema africano.....	16-21
3.4 O cinema do leste asiático.....	21-25
4. Resultados e discussões.....	25-30
5. Considerações finais.....	30-31
6. Bibliografia.....	31-32

1. INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de ensino de geografia que se orientou por análises do cinema a partir de uma perspectiva decolonial, para isso fez-se um estudo bibliográfico dos campos analisados a fim de visibilizar a categoria dos cinemas do sul global e compreender os diferentes agentes e interesses que permeiam a indústria cultural.

Antes, é preciso considerar que, ao longo deste trabalho, entende-se que a abordagem dos conteúdos da ciência geográfica através das produções audiovisuais necessita, de uma primeira compreensão das diferentes localidades do mundo que participam da história do cinema, buscando um deslocamento dos eixos eurocêntricos e estadunidenses de produção cultural. Para tal finalidade, se questionou quais pontos do mundo foram excluídos do fluxo global cinematográfico e a forma com que isso contribuiu para um controle narrativo através de estereótipos e distorções discursivas de suas geografias, histórias, identidades e culturas. Com isso, esse trabalho se desdobrou sobre as práticas e movimentos cinematográficos que desenvolveram maneiras de resistir culturalmente através de suas próprias produções autênticas e singulares, desvinculando-se da indústria hegemônica de Hollywood.

Nesse sentido, essa abordagem decolonial da cultura importa ao ensino de geografia quando se faz uso do cinema como ferramenta pedagógica, pois se compreende que não é sustentável para a formação crítica dos estudantes apenas a exibição de filmes, mas, mais do que isso, é preciso construir espaços para questionar, através do cinema, as divisões estabelecidas sobre o mundo diante do paradigma imposto sobre os locais e povos – como desenvolvidos e subdesenvolvidos; os que geram ou não conhecimentos etc.

Para abranger essas discussões, esse trabalho contou com um estudo bibliográfico dos campos da teoria e crítica do cinema, da decolonialidade e da geografia. Com isso, a finalidade foi articular as discussões desses referenciais teóricos a fim de abordar o ensino de geografia através do cinema mediante uma leitura decolonial. Desse modo, no capítulo A ordem cinematográfica de Hollywood, os trabalhos consultados foram Xavier (1977) e Silva (2016). Xavier (1977) discute o panorama histórico e discursivo da formação e dominação hollywoodiana diante de aspectos narrativos que transpareceram ou se mantiveram opacos. Com o historiador Silva (2016), pôde-se continuar a discussão histórica de Hollywood nas décadas de 1920 a 1980, aprofundando-se sobre o

monopólio das empresas perante o controle dos estúdios de gravação e os anos de censura.

Em seguida, no capítulo Breves apontamentos sobre decolonialidade e cinema, discutiu-se a gênese do pensamento imperialista e colonial apontada em Mignolo (2020) a partir de duas macronarrativas que se dão no Renascimento (século XIV) e outra a partir da Guerra Fria. Esses dois períodos históricos vão ser marcados pela centralidade cultural europeia e mais a frente pelos Estados Unidos, no que Mignolo e Veiga (2021) colocam como locais do mundo que centralizaram e classificaram as formas de conhecimento dadas por eles como universais.

Assim, os autores através de suas análises sobre uma geopolítica do conhecimento, visam pensar sobre a diversidade de epistemologias que foram, ao longo da história, excluídas e não reconhecidas na formação do mundo moderno, sugerindo assim a tomada de uma opção decolonial para romper com as hegemonias epistêmicas. Dessa forma, esse apagamento e a pouca visibilidade sobre outros modos de fazer, sentir e ver o/no mundo pode ser percebido nas práticas cinematográficas do que alguns autores denominam como “os cinemas do Sul” (Nery, 2011), tendo suas produções pouco ou nada reconhecidas e distribuídas para o restante do mundo diante os mesmos investimentos que Hollywood recebe e as mesmas ferramentas que reforçam seu protagonismo. Assim, ainda nesse capítulo, Andrade e Alves (2021) trazem reflexões sobre o cinema numa perspectiva decolonial voltado para o campo da educação. Completando e finalizando esse capítulo, André Brasil e Bernard Belisário (2016) apresentam questões sobre o cinema indígena brasileiro.

Em seguida, buscou-se explorar algumas características, movimentos e produções cinematográficas de países da África no trabalho do pesquisador de cinema africano, Harrow (2016), a fim de refletir sobre as participações das obras africanas na ordem do cinema global (Harrow, 2016). Ademais, neste capítulo fez-se uma breve análise do filme Bamako (2006) do diretor mauritano Abderrahmane Sissako a partir de contribuições do pensamento de Milton Santos (1996) sobre as relações entre local e global.

O próximo capítulo, em um mesmo sentido que o anterior, fala sobre o cinema asiático a fim de observar um comportamento decolonial de seus diretores e de suas obras, além de identificar as instituições que reforçaram o avanço do cinema do leste asiático para se tornar também uma grande indústria do ramo. Dessa forma, esses primeiros capítulos trabalham um panorama dos cinemas do Sul e segue até as produções do leste asiático a fim de, no capítulo à frente, se aproximar da obra audiovisual japonesa escolhida para ser analisada.

Esse trabalho conclui que hoje, no ensino de geografia, se torna fundamental questionar de onde vem as epistemologias dominantes e de quais formas o conhecimento produzido nesses locus se difundiram como universalidade para os mais distintos cantos do mundo e, como isso reforça o ‘a-partar’ das civilizações com os bens naturais – aqui se entende como bem natural desde a água, o solo, a fauna e flora até as práticas culturais e de existência identitária. Portanto, notou-se que isso pode ser amplamente identificado e analisado em produções do cinema perante o pensamento decolonial fomentando a formação crítica dos estudantes.

2. METODOLOGIA E FINALIDADES

O percurso realizado neste trabalho contou com uma investigação bibliográfica e de análise audiovisual em torno da temática ‘geografia e cinema’ ao longo dos anos finais de graduação em Geografia. Inicialmente, essa investigação tomou como base a perspectiva decolonial abordada por Walter Mignolo a fim de aplicar esse pensamento para entender a posição dos cinemas do sul global frente às hegemonias norte ocidentais do audiovisual. Sendo assim, a estrutura hegemônica de Hollywood foi estudada neste trabalho com o objetivo de identificar seus mecanismos de dominação que o estabeleceram como indústria cultural protagonista. Para isso, consultamos dois importantes trabalhos de pesquisadores e historiadores do cinema: Ismail Xavier (1977) e Tiago Silva (2016).

Em seguida, buscamos evidenciar as outras localidades do mundo para além do norte ocidental que também produzem cinema e que, a partir de suas obras e movimentos cinematográficos, são ferramentas potenciais para se trabalhar no ensino de geografia. Dessa forma, trazemos apresentações e indicações de abordagens sobre e através dos cinemas indígena brasileiro; africano e do leste asiático. Estas localidades foram escolhidas para abranger um maior raciocínio geográfico perante o auxílio de questões do mundo do cinema e para apontar diferentes comportamentos entre os cinemas do Sul. Com isso, os referenciais consultados foram Andrade e Alves (2020), Brasil e Belisário (2016), Harrow (2016) e Mello (2022). Esses são pesquisadores(as) de cinemas que se enquadram na categoria do Sul global e que auxiliaram na compreensão de suas características e participações no fluxo global do audiovisual através dos meios de produção e exibição. Ao longo da escrita do trabalho, foram também consultados geógrafos(as) clássicos como Santos (1996), Haesbaert (2021), e Castellar e De Paula (2020). Suas contribuições se deram no

diálogo entre pensamento decolonial, geografia e cinema.

3. CINEMA, ENSINO DE GEOGRAFIA E DECOLONIALIDADE

A abordagem do cinema a partir da perspectiva decolonial é uma discussão que deve ser apropriada pelos conhecimentos da ciência geográfica. Primeiro porque o cinema é feito a partir de localizações, as obras registram e reproduzem geografias sejam elas fantasiosas/fictícias ou reais. Depois porque as organizações espaciais e os interesses dos agentes e instituições que dinamizam as sociedades podem ser compreendidos por meio do mundo do cinema. As geopolíticas são representadas em filmes e utilizam-se do audiovisual como meio estratégico de comandar e participar da narrativa do mundo antigo e moderno – às vezes a projeção de um mundo futurístico também, daí o gênero de ficção científica (*sci-fi*). Nesse sentido, ao ensino de geografia as abordagens são amplas e, quando tomadas pelo pensamento decolonial, adquirem um aprendizado crítico ao reconhecer as histórias e geografias que foram apagadas e subalternizadas por forças de países e epistemologias dominantes. Para a geografia, ainda mais enriquece o debate entre cinema e decolonialidade o estímulo à prática do raciocínio geográfico através de metodologias pedagógicas que dialogam com as cinematografias do Norte e as do Sul global.

Segundo Sonia Castellar e Igor de Paula (2020) o raciocínio geográfico é construído por meio do pensamento espacial que envolve o desenvolvimento de processos mentais. Para isso, os autores apontam a necessidade de se trabalhar com campos de conhecimento do pensamento espacial (Castellar; De Paula, 2020). Um desses campos se refere aos conceitos de relações espaciais que são,

[...] Conjuntos de vocábulos que indicam os atributos espaciais para identificar a natureza de um fenômeno geográfico em uma situação. Os conceitos de espaço estão contidos nas representações espaciais e podem ser alguns exemplos, adjacência, área, distância, direção, dispersão, aglomeração, distribuição, escala de incidência, forma, extensão, arranjo, entre outros. (Castellar; De Paula, 2020, p. 304).

Ao longo deste trabalho permeia uma das principais questões do ensino de geografia: “onde está? onde se localiza?”. Essa pergunta *orienta*, a partir da discussão sobre cinema e decolonialidade, o exercício do raciocínio geográfico resultando na expansão de conhecimentos do mundo dos discentes e que irão auxiliá-los a se localizarem perante as escalas geográficas de acordo com o vocabulário que dá base ao pensamento geográfico.

3.1 A ORDEM CINEMÁTICA DE HOLLYWOOD

O naturalismo no cinema hollywoodiano (Xavier, 1977), consolidado a partir de 1914, opera sobre aquilo que precisaria parecer natural. Os cenários, os atores e as atrizes, os gêneros narrativos de aventura, ação e melodrama se esforçam para criar uma representação “real” do mundo físico e do comportamento humano. Sobre o naturalismo no início das produções de Hollywood, Xavier (1977, p. 41) comenta que “tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto”. Aquilo que está por de trás dos princípios e intenções do processo de montagem das imagens se mantinha invisível ao espectador. Portanto, para o público criava-se uma ilusão de um “contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente” (Xavier, 1977, p. 42). É possível notarmos que desde seu início, Hollywood objetiva promover o seu “mundo dos sonhos”, as vidas ideais, possíveis, fantásticas – fantasiosas –, o bem sempre vence, o final feliz é indispensável, há o vilão e há o herói. No entanto, o que se configura diante desse “mundo dos sonhos” é um discurso inventivo de uma verdade totalizante que traz afirmações e modelos de “como deve ser” impregnados e impostos a um imaginário espalhado pelo mundo. Para Xavier (1977, p. 43), “a meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa)”.

Além desses métodos, como o naturalismo, e dos discursos inventivos de realidades do mundo, os donos da indústria de Hollywood são figuras centrais para compreendermos o espalhamento de uma visão de mundo hollywoodiana difundida para outras localidades do globo, evidenciando assim a construção de sua hegemonia cinematográfica e, como consequência, a também difusão e imposição de uma epistemologia ocidental estadunidense. O método naturalista de Hollywood se origina diante o chamado período de Sistema de Estúdios entre os anos de 1920 a 1948 (Silva, 2016). Os estúdios, onde ocorriam as produções de quase todos os filmes de Hollywood, pertenciam às companhias conhecidas como as *Big Five*: Warner Brothers, 20th Century Fox, RKO, Paramount e Loew’s Inc (Silva, 2016).

Somente elas controlavam uma rede suficientemente estruturada, capaz de garantir que a comercialização das obras cinematográficas fosse possível no mundo inteiro. Durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), muitos dos países da Europa envolvidos

no conflito apresentavam uma parte considerável da programação de seus cinemas preenchidas por filmes norte-americanos. No entanto, a principal forma de controle dos big five ocorria através da exibição (Silva, 2016, p. 236).

A possibilidade de um filme de Hollywood se distribuir para o mundo inteiro desde os anos 1920, colocava não apenas os EUA numa posição à frente do mercado cultural cinematográfico – e econômico – como também criava uma sólida estrutura dos ideais estadunidenses fazendo “quase” que parecer que o que era representado nos filmes fosse também a “verdade do mundo”. Isso se intensificava com o controle sobre o que poderia ou não ser exibido nas salas de cinema, produtoras independentes tinham pouco espaço e mesmo os diretores não possuíam liberdade em suas criações cinematográficas (Silva, 2016). O comando das produtoras hollywoodianas só tinham um propósito com os filmes de entretenimento: gerar lucro, vender milhões nas bilheterias. Essa situação não surpreende visto que, em um sistema fortemente capitalista, a sétima arte não escaparia da ganância financeira empresarial. No entanto, não era “qualquer coisa” do mundo social que poderia estar nos *scripts* de um filme, mesmo que fosse gerar lucro. Isso porque, o sistema de estúdios também se caracterizava pela censura. A realidade estadunidense dada como verdadeira e universal, ou seja, epistemologia única ocidental (Mignolo, 2020) teve influência na construção narrativa do cinema de Hollywood nos anos 1930, com os códigos de censura.

O Código buscava garantir que os filmes transmitissem os mais nobres valores norte-americanos (e também cristãos) e que não criticassem as principais instituições do país, como a igreja, as cortes de justiça, a família e o governo. Qualquer desvio dessa moral deveria ser tratado de forma a não despertar simpatia e desejo de agir igualmente. As películas deveriam transmitir uma imagem positiva da realidade dos Estados Unidos, destacando os princípios e ideias da sociedade norte-americana, representação essa que seria transmitida em todo o território nacional e também no exterior (Silva, 2016, p. 238).

Esse cenário se modifica com o período da Nova Hollywood, marcando os anos de 1967 a 1980 (Silva, 2016). Apesar da conjuntura política da época com o mandato neoliberalista de Ronald Reagan, as produções da Nova Hollywood diminuía fortemente a censura de décadas passadas abordando temas com um viés de sátira e criticidade quanto às questões da estrutura familiar estadunidense, guerra, violência, contracultura, entre outros assuntos tabus (Silva, 2016). Entretanto, mesmo com a diminuição da censura e a atenção dada aos assuntos tabus, a liberdade autoral dos diretores ainda implica uma visão de mundo particular e intencionada por parte do(a) diretor(a). Tal questão é estudada e se torna evidente desde 1920 a partir do chamado “efeito Kulechov”, uma experiência realizada pelo cineasta e teórico de cinema, Lev Kulechov (Xavier, 1977). Nesse experimento, Kulechov apresenta os efeitos da montagem sobre diferentes objetos

filmados, no qual, a ordem do plano de imagens e a ação orientada dos atores modifica a percepção e influencia na mensagem transmitida. Xavier (1977, p. 53) conta que, para Vsevolod Pudovkin, outro crítico e cineasta soviético, “fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia” .

Aquele(a) que filma, que coordena a câmera, determina a ordem e a composição das imagens – e esse controle traduz-se na “metáfora do olhar” (Xavier, 1977, p. 54) – revelando assim que está carregado de consciência e esta, confere àquele(a) que filma, suas próprias visões de mundo. Adicionada a consciência de quem dirige há, também, a consciência de quem assiste que, *a priori*, já espera algo daquilo que irá ver. Essa discussão é apresentada em Xavier (1977) ao abordar as percepções do teórico de cinema, o húngaro Bela Balazs, o qual afirma que “mesmo diante de um aglomerado de fenômenos acidentais, a nossa consciência tende a procurar um significado. O que o trabalho de montagem deve fazer é dar uma direção definida a esta procura, pois para isto ela tem grande poder de manipulação.” (Xavier, 1977, p. 54). Nesse sentido, podemos refletir, hipoteticamente – mas não que isto esteja tão distante da realidade – sobre um sujeito angolano que ao assistir, desde novo em sua idade, aos filmes de Hollywood, projetava uma busca por representação de sua realidade em Angola, mas que, no entanto, não era encontrada. Com quem este sujeito poderia se identificar num filme de Hollywood? Quais corpos nas imagens se pareciam com o dele? E as paisagens de seu país, onde se encaixavam nessas produções? Para estas questões, é possível que pouco ou nada seria identificado e relacionado – respeitosamente e honestamente – ao sujeito angolano e sua localização no sul global.

No entanto, seguindo o raciocínio do conceito de geopolítica do conhecimento de Mignolo (2020) discutido no próximo capítulo, é possível pensar o mundo e o cinema – ou o mundo no cinema – para além do que se produz na Califórnia no contexto de Hollywood. Para isso, olha-se a “modernidade e a colonialidade em conjunto” (Mignolo, 2020, p. 191), questionando as invenções de realidades e a centralidade epistemológica ocidental traduzida no cinema hegemônico hollywoodiano como sistema que não é único e nem mesmo universal. Assim, busquemos a “desobediência epistêmica”, modificando a “geografia do raciocínio” como propõe Mignolo (2021), construindo a consciência do existir cinematográfico de outras localidades, de outras indústrias do cinema e de outras visões de mundo.

3.2 BREVES APONTAMENTOS SOBRE DECOLONIALIDADE E CINEMA

Através do pensamento decolonial de Mignolo (2020) e Mignolo e Veiga (2021), são apresentados conceitos que trabalham com a busca por rupturas com as matrizes imperiais e coloniais. Antes de discorrer sobre alguns desses conceitos, é necessário retomar aspectos históricos e geográficos para compreender como e quais processos imperialistas e colonialistas se estruturaram a partir de projetos de dominação sobre civilizações e territórios que se diferenciavam da cultura europeia dada como hegemônica. Isso nos interessa para pensar o cinema através da decolonialidade a fim de entender os sujeitos e as narrativas que não são inseridas no contexto global do cinema e sobre qual a importância de dar mais visibilidade aqueles que, apesar de desafios, conseguem se apontar no audiovisual.

Sendo assim, em Mignolo (2020), os projetos imperiais/coloniais de dominação se deram por meio de duas macronarrativas. A primeira é a da civilização ocidental que surge no período histórico do Renascimento (século XIV) e está relacionada à filosofia alemã iluminista do início do século XIX. A segunda surgiu durante a Guerra Fria dando formulação ao sistema mundo-moderno (Wallerstein, 1974). Assim, “a primeira macronarrativa teve a sua origem na Grécia; a segunda na origem do circuito comercial atlântico” (Mignolo, 2020, p. 211).

O início desse projeto de dominação diante destas duas macronarrativas podem e devem ser reconhecidos pela imposição da língua como mecanismo de controle sobre povos e territórios. Segundo Mignolo e Veiga (2021), o imperialismo europeu se instala pelos mais diversos cantos do mundo a partir dos idiomas vernaculares e, depois, dos modernos. Sendo eles o italiano, o espanhol e o português – do Renascimento ao Iluminismo – e o alemão, o francês e o inglês – a partir do Iluminismo.

Por trás dessas seis línguas europeias modernas do conhecimento estão as suas bases: grego e latim – não árabe ou mandarim, hindí ou urdu, aimará ou náuatle. Os seis idiomas mencionados, baseados no grego e no latim, forneceram a “ferramenta” para se criar uma determinada concepção de conhecimento que foi então propagada, ao longo do tempo, às crescentes colônias europeias desde as Américas até a Ásia e a África. (Mignolo; Veiga, 2021, p. 31).

Com a imposição da língua, a Europa perpetuou seu projeto de dominação através do cristianismo diante uma narrativa de civilização dos povos “outros” que exerciam diferentes práticas ritualísticas e religiosas. Assim, a base da colonização se constituía pelo racismo criado a partir da população branca europeia. Segundo Mignolo (2020, p. 213) “os povos bárbaros, primitivos, subdesenvolvidos, e povos de cor são categorias que estabeleceram dependências

epistêmicas sob diferentes desígnios globais (Cristianização, missão civilizadora, modernização e desenvolvimento, consumismo)”.

Sendo assim, todo o processo de dominação que parte da Europa para a invasão de outros territórios e em séculos depois é reproduzido e entra em competição ou alinhamento com os Estados Unidos seguiu e ainda segue estes “desígnios globais” citados por Mignolo. Nesse sentido, as categorizações eurocêntricas e estadunidenses que geram classificações dos povos, lugares e culturas resultam na formação de hegemonias por meio de conflitos que faz uso de uma força física e simbólica. Assim, a hegemonia norte ocidental só pôde se estruturar com a exclusão, esgotamento e o extermínio da diversidade do mundo humano e não-humano.

Logo, o que Mignolo (2020) chama de dependência epistêmica é dada por um conjunto de ferramentas de controle e apagamento da pluralidade das formas de se comportar, perceber, vivenciar e se expressar nas diversificações de conhecimento que, em toda a história e em toda a geografia, construíram a riqueza mundial cultural. Com isso, é comum que digam e que façam perpetuar um campo epistêmico dominante através de práticas e discursos de instituições acadêmicas, do Estado, econômicas e religiosas. São nessas instituições que existe todo um aparato para a formação de intelectuais capacitados para a manutenção e difusão de epistemologias hegemônicas, seja através do discurso, do uso de tecnologias ou de ambos ao mesmo tempo.

Com isso, seguindo o pensamento decolonial, Mignolo (2020) apresenta o conceito de geopolítica do conhecimento a fim de fazer pensar e evidenciar os povos e lugares subordinados pelas estruturas de poder norte ocidentais: “a geopolítica do conhecimento organiza-se em torno da diversificação, através da história, das diferenças coloniais e imperiais” (Mignolo, 2020, p. 1990). Por isso, interessa questionar “quem e quando, por que e onde o conhecimento é gerado (em vez de produzido, como carros ou telefones celulares)? Fazer essas perguntas significa desviar a atenção do que é enunciado para a enunciação”. (Mignolo; Veiga, 2021, p. 26).

Caso não se levante tais questionamentos e busque iluminar as diversidades, seguimos recebendo e repassando, passivamente, uma visão de mundo eurocêntrica. Isso porque, como discutido até aqui, a formação dessa epistemologia dominante parte de um local e se difunde, de maneiras diferentes, para um todo global, se colocando como forma única e universal de conhecimento validado. Como Mignolo (2020) chama a atenção, “a epistemologia não é a-histórica. Mas não só isto, não pode tampouco ser reduzida à história linear desde a Grécia até à atual produção de conhecimento norte-atlântica. Tem de ser geográfica na sua historicidade, introduzindo a diferença colonial no jogo”. Então, remexendo a geopolítica do conhecimento, é fundamental

descortinar aqueles lugares considerados como de não-pensamento, assim, os “lugares de não-pensamento (de mitos, religiões não-ocidentais, folclore, subdesenvolvimento envolvendo regiões e pessoas) hoje estão despertando de um longo processo de ocidentalização” (Mignolo; Veiga, 2021, p. 26).

Esse despertar parte dos povos subalternizados que não esperam mais um reconhecimento ou tentam se encaixar nos ideários da modernidade, do desenvolvimento e progresso econômico advindos do pensamento norte ocidental. Para isso, outro conceito discutido por Mignolo e Veiga (2021) é o de opção decolonial,

A opção decolonial é o conector singular de uma multitude de decoloniais. Os caminhos decoloniais têm todos uma coisa em comum: a ferida colonial, o fato de que regiões e pessoas ao redor do mundo foram classificadas como subdesenvolvidas, econômica e mentalmente. O racismo não afeta apenas pessoas, mas também regiões ou, melhor ainda, a conjunção de recursos naturais necessários à *humanitas* presente em lugares habitados por *anthropos*. (Mignolo; Veiga, 2021, p. 27)

Por tanto, a opção decolonial é um direcionamento que recusa seguir as normas, classificações e definições dadas pelas instituições ocidentais. Assim, em situações que há, de um lado, a hegemonia e, de outro, o subalterno, a opção decolonial é engajar-se nas lutas e causas daqueles que foram geo-historicamente impedidos de acessar seus direitos humanos. Nesse sentido, é preciso reconhecer a história e os processos de dominação e repensar os caminhos que irão visibilizar os excluídos desse sistema mundo.

Ao colocar isso em prática, ou seja, engajar-se nessas lutas sociais, realiza-se o que Mignolo e Veiga (2021) chamam de desobediência epistêmica. Este termo significa a recusa pela ordem dominante estabelecida, principalmente por meio das definições do *locus* que se consideram ou não como geradores de conhecimento. Então, quando recusada a ordem dominante e colocada em ação a opção decolonial, modifica-se a geografia do raciocínio. Dessa forma, mudar a geografia do raciocínio “elucida o fato de que as colônias não foram um evento secundário e marginal na história da Europa, mas que, pelo contrário, a história colonial é o núcleo não-reconhecido na criação da Europa moderna”. (Mignolo; Veiga, 2021, p. 44).

Para falar de um cinema decolonial, esse trabalho se preocupou em pautar-se pelos conceitos citados em Mignolo (2020) e Mignolo e Veiga (2021) apresentados até aqui, a fim de discorrer e analisar práticas cinematográficas do Sul Global que estiveram distantes do sistema hegemônico de

produção norte-americano. Essa distância se expressou tanto no ato de produzir quanto na atuação ou na exibição de obras, resultando em certa dependência cultural das produções de Hollywood. Isso fez com que também se atrasasse a mudança do raciocínio geográfico intensificando a concentração da epistemologia eurocêntrica e estadunidense. Assim, o resultado disso foi o não reconhecimento da geopolítica do conhecimento, ou seja, de corpos e lugares em suas diversificações que, silenciados, mantiveram-se excluídos do fluxo cinematográfico global. Mais gravemente, o atraso no envolvimento do Sul global nas produções cinematográficas, tornou expressiva a distorção narrativa de cinemas do Norte em estereotipar lugares e populações daquilo que o ocidentalismo classificou como os países de terceiro mundo e subdesenvolvidos.

Tal distorção narrativa, que estereotipa e exclui do circuito cinematográfico o Sul global, também faz parte do projeto de dominação epistemológica, visto que oculta outras perspectivas e modos de vida de serem colocadas em imagens que poderiam se dispersar para um todo cinemático, combatendo as narrativas de um imaginário inventado e tendo a possibilidade de revelar suas autenticidades e singularidades. Apesar disso, hoje há uma maior participação diversificada de povos e lugares inseridos no cinema a partir de seus corpos, vozes e territórios reais – mesmo que o investimento nessas produções seja mínimo em comparação com os filmes industriais.

Esse é o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias (VNA) fundado por Vincent Carelli em 1986 que atualmente possui um espaço próprio na internet a partir de uma plataforma de *streaming* apenas com produções indígenas, feitas inclusive por próprios sujeitos indígenas.

O trabalho de formação do VNA tem contribuído para ampliar significativamente a produção dos coletivos indígenas de cinema, permitindo, em alguns casos, a consolidação de verdadeiras cinematografias. Alguns desses grupos vêm adquirindo cada vez mais autonomia para produzir seus filmes, conquistando espaços de circulação em festivais e mostras no país e afora. (Brasil; Belisário, 2016, p. 602).

Figura 1 - *Printscreen* da plataforma de streaming do VNA



Fonte: site Vídeo nas Aldeias, 2023.

Atualmente a presença do escritor indígena Ailton Krenak tem reverberado fortemente no audiovisual, principalmente através de documentários como em *O Sonho da Pedra* (2017), *8 Bilhões: Somos Todos Responsáveis* (2022) e o mais recente, *Pisar Suavemente na Terra* (2023). Krenak como figura intelectual, inserido nestes documentários, lança seu corpo e sua voz no movimento imagético que evidencia na visualidade as causas pelas quais ele, como sujeito indígena e humano, denuncia e reivindica para a possibilidade de um todo continuar existindo, alertando para o ecocídio e propondo uma mudança de paradigma aos desafios do período do antropoceno.

Assim, povos indígenas quando se apropriam do audiovisual em suas dinâmicas de evocação do sensível e da razão, abrem caminhos que foram negados e tomados de suas diversidades étnicas e culturais expressadas em e por territórios e territorialidades. No entanto, quando assim os fazem, também incluem um bem comum ao todo global que é a permanência da natureza viva e das práticas de modos de vida que se instauram em equilíbrio sobre ela. Dessa forma, o cinema decolonial, discutido em Andrade e Alves (2021) é um cinema da cosmopoética,

Se por cosmopoética se entende a invenção de um comum, o cinema como ferramenta cosmotecnológica vem como intervenção no mundo, um investimento redistributivo deste comum, sempre capaz de instaurar comunidades dissensuais ao ser apropriado por povos não hegemônicos, grupos minoritários ou sujeitos periféricos. (Andrade; Alves, 2021, p. 86).

Portanto, o cinema da cosmopoética constitui um olhar para as narrativas audiovisuais através de uma prática de opção decolonial que se contrapõe às hegemonias reforçadoras do

extermínio de epistemologias outras – muito a partir do apagamento territorial, dos corpos, das práticas, das línguas etc. – e torna visível uma comunidade, que objetiva o encontro com a invenção desse algo comum que se redistribui. Isso, portanto, se diferencia do cinema de indústria comandado pelo poder e pela dinâmica mercadológica.

Ainda a partir do velho discurso de livre mercado e da meritocracia, os comandantes da indústria do cinema detém, por meio de seus interesses, quais as produções que chegarão ao fluxo global, quais irão aparecer mais nas grandes premiações e festivais, quais estarão ou não nos canais de *streaming* e quais irão ter espaço para aparecer – e aparecer por mais tempo – nas salas de cinema que estão cada vez voltadas para um grupo seletivo.

Dessa forma, esse cenário resulta no controle sobre a imagem de um outro, imagem essa que se constrói por existências milenares e que encontram desafios no audiovisual para expor a criação de suas visões de mundo. Com isso, um cinema decolonial repensa como resgatar um cinema comum a um todo que participa e envolve por meio do inteligível, do sensível e do imaginativo, visibilizando sua existência reinventada na imaginação do mundo, na imagem em ação (Andrade; Alves, 2021).

A re-existência perpassa, então, um deslocamento de paradigma capaz de nos desalienar de certa condição a qual as forças do mercado e do Estado nos colocaram – condição subalterna de sujeitos alijados dos processos deliberativos pelos quais o comum é decidido e partilhado. Daí que re-existir significaria devolver nossa capacidade de dispor da vida e de nossos devires, satisfazendo um sentimento de resistência contra as forças que os alienam. (Andrade; Alves, 2021, p. 89).

Dessa forma, o cinema do comum é “comum como coexistência das diferenças e co-extensão das distâncias que conectam e separam. O jogo possível da democracia, portanto, encontra-se indissociável da invenção de um comum” (Andrade; Alves, 2021, p. 92). Não inserir no audiovisual outras formas de ver, sentir e fazer cinematográficos é mais um mecanismo de silenciamento corpóreo. Isso porque estar em frente a câmera ou mediar uma câmera implica numa centralidade do corpo, seja no ser visto – quando em frente à câmera o sujeito se expõe em sua anatomia e artefatos simbólicos – ou no fazer ver – quando na mediação da câmera o sujeito constrói a imagem que revela as suas questões, posicionamentos e intenções ao outro. Para André Brasil e Bernard Belisário (2016, p. 604) “o corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações”. Essas relações, como os autores colocam, são refletidas no

movimento corpo-câmera que, no contexto do cinema indígena, põe a filmagem com o objeto câmera em um acoplamento a outros elementos simbólicos, míticos e culturais.

A imagem é o índice de uma relação mediada pela câmara. Em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal – câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça (Brasil, 2013) – é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias. (Brasil; Belisário, 2016, p. 604).

Além da filmagem com o manuseio da câmera, a construção cinematográfica se dá por atividades de montagem e exibição. Segundo Brasil e Belisário (2016, p. 605), na montagem, os corpos serão “convocados de maneira concreta, literal, no momento de manejo das imagens na ilha de edição”. Na exibição, “expõem-se ali os corpos dos espectadores, sua reação sensível às imagens – as palavras, as interjeições, os olhares atentos”. O que percebemos é que todo o processo de produção e exibição de um filme se dá pela presença e por diferentes comportamentos de corpos.

Isso nos interessa ao trabalhar ensino de geografia e cinema, pois é quando devemos questionar quais desses corpos acessam as práticas produtivas de um produto audiovisual e quais são aqueles que se colocam como espectadores, afinal a opção decolonial parte, nesse sentido, da decisão em rejeitar o rejeitamento de não acessar produções do Sul e se manter consumista do cinema industrial hegemônico. Portanto, diante uma perspectiva decolonial e pedagógica do cinema, Andrade e Alves (2021), complementam a discussão aqui posta, afirmando que,

Se é verdade que o cinema dá uma visibilidade ao mundo de tal forma que é capaz de “alterá-lo”, seria possível compreendê-lo, então, em uma perspectiva pedagógica, como ferramenta cosmopoética que visa uma transformação, uma reinvenção do mundo como comum, pois, à medida que transforma nossa percepção sobre o mundo, o cinema é capaz de fazer perceber as estruturas de poder no interior das produções sociais e culturais da civilização. (Andrade; Alves, 2021, p. 91).

3.3 O CINEMA AFRICANO

Para pensar o cinema africano diante o pensamento decolonial de Mignolo (2020) e Mignolo e Veiga (2021) sobre a ótica de expansão e revelação epistêmica que diversifica a “geopolítica do conhecimento” e modifica a “geografia do raciocínio” para além de um conhecimento organizado e centralizado na Europa ocidental e nos Estados Unidos, o pesquisador de estudos pós-coloniais e de cinema africano Harrow aparece, aqui, para orientar essa discussão com um questionamento : “como o cinema africano perturba a ordem do Cinema Mundial?” (Harrow, 2016, p. 3).

Primeiramente, vale analisar a definição de cinema mundial adotada por Harrow, dada pelo diretor de cinema Michael Chanan: “do mesmo modo que “world music”, o cinema mundial, assimila-se a uma etiqueta de marketing que faz seu trabalho de seleção com base nas regras da cultura de comoditização global” (Harrow, 2016, p. 5). O cinema mundial é uma categoria que classifica as produções cinematográficas como os “filmes do mundo” e os “filmes locais” (Harrow, 2016). Quem comanda o cinema mundial, define quais produções entram ou não entram no fluxo global.

Anteriormente, vimos que esse poder de controle pertence, majoritariamente, as companhias do cinema hollywoodiano que, com o domínio dos meios de difusão – pensemos atualmente também nos canais de *streaming* – e dos locais de exibição – o monopólio sobre as salas de cinema – criam uma ordem e uma exclusão das produções que não atendem à epistemologia e aos interesses ocidentalistas. O estudo de Harrow (2016) reflete sobre essa exclusão dizendo que o Cinema Mundial cria uma ordem que gera seus “próprios lixos” e seus “próprios materiais estranhos”, “em que cada ordem, para ser uma ordem, precisa demarcar suas exclusões” (Harrow, 2016, p. 4).

Essa ordem também se relaciona a uma competitividade, pois a hegemonia não quer perder espaço – seja no sentido econômico, político, cultural e, principalmente, territorialmente. Nesse sentido, segundo Milton Santos (1996, p. 333): “na escala do globo, o motor implacável de tantas reorganizações, sociais, econômicas, políticas e, também, geográficas é essa mais-valia global, cujo braço armado é a competitividade, que, neste nosso mundo belicoso, é a mais guerreira de todas as ações”.

Na África, o cinema se diversifica por diferentes países e movimentos cinematográficos que marcam historicamente as singularidades do cinema africano. Na Nigéria, Nollywood é a representação de uma indústria cinematográfica que concentra, há décadas, uma alta produção de filmes anualmente (Harrow, 2016). Além de Nollywood, replicando seu modelo – que advém de um modo de produção hollywoodiano – há também a indústria cinematográfica de Ghallywood, em Gana, assim como esse modelo será expressivo em Camarões, Quênia, Tanzânia, Moçambique etc. (Harrow, 2016). Entretanto, estas são produções que não entram no fluxo global passando pelas redes de distribuição e exibição, nem mesmo recebem os elevados gastos com propagandas de *marketing*. Para Santos (1996, p. 333),

A rede técnica mundializada atual é instrumento da produção, da circulação e da informação mundializadas. Nesse sentido, as redes são globais e, desse modo, transportam o universal ao local. É assim que, mediante a telecomunicação, criam-se processos globais, unindo pontos distantes numa mesma lógica produtiva. É o funcionamento vertical do espaço geográfico contemporâneo. (Santos, 1996, p. 333).

Apesar disso, na ordem do Cinema Mundial, há um interesse sobre os países africanos serem mais consumistas das produções hegemônicas de Hollywood e do cinema europeu do que produtores próprios reconhecidos em suas potenciais singularidades. Sobre a lógica das redes mediada por pontos e fluxos, o que se produz na África em sua autenticidade encontram muitas barreiras de reconhecimento global e, até mesmo, local. Isso, pois, a ordem criada pela hegemonia, causa localmente uma desordem “isso porque essa ordem não é portadora de um sentido, já que seu objetivo – o mercado global – é uma autorreferência, sua finalidade sendo o próprio mercado global. Nesse sentido, a globalização em seu estágio atual, é uma globalização perversa para a maioria da humanidade” (Santos, 1996, p. 334). Mais a frente esse assunto será retomado.

Antes é preciso saber o que mais há no cinema africano visto que, esse, também perpassa os moldes de Hollywood – mesmo sendo tratado como “amador” e “barato” –, ou seja, não existe apenas nesse eixo populista das indústrias do vídeo (Harrow, 2016). Assim, Harrow (2016), a partir das definições sobre o cinema africano do crítico e cineasta malinês, Manthia Diawara, apresenta as três ondas cinematográficas do cinema africano, sendo elas: “os filmes de arte”, “La Guilde” e o “Novo Cinema Popular Africano”. Segundo Harrow (2016), p. 14), “essas categorias são demasiado amorfas, abertas a qualquer gênero ou tema”. A primeira onda é marcada por estilos artísticos dos diretores, são filmes autorais que exprimem as “sensibilidades africanas, influenciado por um modo africano de se relacionar com o passado, tratando de temas africanos importantes, como imigração no presente” (Harrow, 2016, p. 14). O diretor mais clássico desse movimento e, possivelmente, de toda a história do cinema africano, é o senegalês Ousmane Sembène (1923-2007). Segundo Harrow (2016), Sembène,

Articulava metas mais pedagógicas ao chamar o cinema de “escola noturna da África”, e imaginava um cinema que se diferenciasse do cinema dominante, seja o cinema de arte europeu, seja o hollywoodiano; imaginava um cinema que pudesse conectar-se diretamente com as vidas reais dos africanos, ainda não representadas. (p. 16).

A segunda onda, La Guilde, que surge a partir de 1990, é marcada pela geração dos novos cineastas com uma linguagem de “política cinematográfica” e ironizações. A partir dessas linguagens há um tom revolucionário e crítico em temas que tratam de governos ditatoriais e padrões de beleza europeus (Harrow, 2016). Esse último é abordado no filme “Os olhos azuis de Yonta” (1992) do cineasta da Guiné-Bissau, Flora Gomes. A segunda onda é fortemente caracterizada pela sensibilidade diaspórica: “não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar criticamente com relação ao imaginário ocidental que tem

sido marcado por racismos passados e presentes” (Harrow, 2016, p. 19). Por fim, a terceira onda, o “Novo Cinema Africano Popular” é colocada como a “mais amorfa” e a “mais africana” (Harrow, 2016, p. 19). Não à toa, nessa onda há a ascensão de Nollywood e dos gêneros de romance, ação e os *westerns*. Esse é um movimento popular que visa ser um “cinema africano para africanos”. Para isso, a cultura popular africana é inserida nos filmes pelas práticas de danças, linguagens, tradições orais, religiosas etc. (Harrow, 2016). Como aponta Harrow (2016), ao analisar as reflexões de Manthia Diawara, para africanizar o cinema africano da terceira onda,

É necessário levar em conta o trabalho da formação do sujeito, ou subjetificação, que ele desempenha. Diawara quer explicá-lo por meio de um retorno à especificidade africana em termos culturais, estéticos e cinematográficos. Em outras palavras, ele precisa retornar a um passado largamente construído ao redor de Sembène [...] e levar em conta as novas gerações. (Harrow, 2016, p. 21).

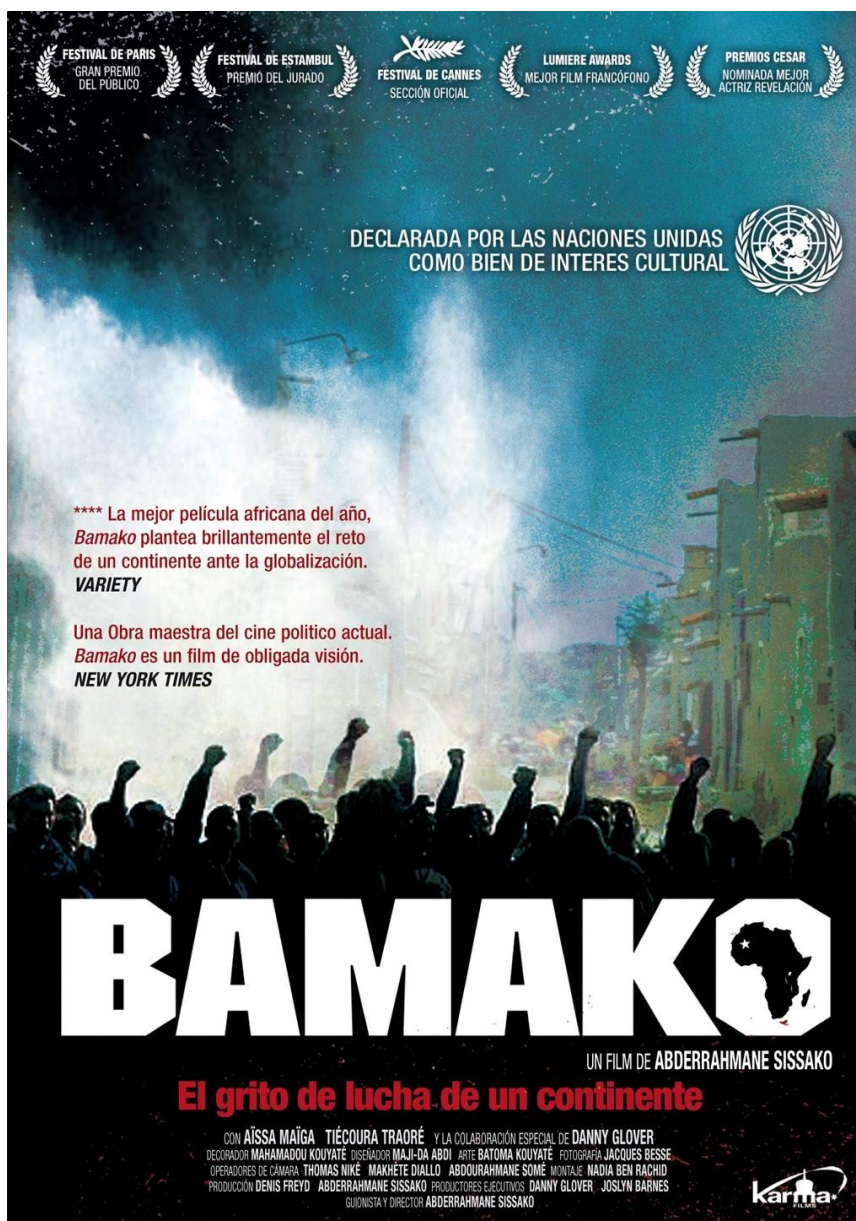
Voltar ao passado para questionar as mudanças – e a ausência delas – numa modernidade do hoje constituída por valores de figuras hegemônicas, é aplicar uma desobediência epistêmica (Mignolo; Veiga, 2021) necessária na descentralização do raciocínio geográfico. Um cinema africano fortalecido em suas raízes é capaz de revelar uma potência epistêmica que se integra a geopolítica do conhecimento comportando-se como constituinte de uma diversidade cinematográfica que precisa ser percebida. Assim, esse cinema classificado e ordenado a ser como apenas local, se reveste de sua singularidade, autenticidade e, quem sabe, conquiste uma independência para se contrapor cada vez mais ao cinema hegemônico. Para isso olhamos para a diversidade e para o coletivo, como coloca Santos (1996),

No *meio* local, a rede praticamente se integra e dissolve através do trabalho coletivo, implicando um esforço solidário dos diversos atores. Esse trabalho solidário e conflitivo é, também, copresença num espaço contínuo, criando o cotidiano da contiguidade. A esse recorte territorial, chamamos de *horizontalidade*, para distingui-lo daquele outro recorte, formado por pontos, a que chamamos de *verticalidade*. Nesses espaços da horizontalidade, alvo de frequentes transformações, uma ordem espacial é permanentemente recriada, onde os objetos se adaptam aos reclamos externos e, ao mesmo tempo, encontram, a cada momento, uma lógica interna própria, um sentido que é o seu próprio, localmente constituído. É assim que se defrontam a Lei do Mundo e a Lei do Lugar. (Santos, 1996, p. 334).

Santos (1996) chama, então, a atenção para a força do lugar sobre o global. Esse é um caminho de desordenar a ordem estabelecida pelos cinemas hegemônicos. Com isso, adiciono aqui uma breve análise de trechos presentes no roteiro do filme Bamako (2006) do diretor mauritano Abderrahmane Sissako. Nessa trama, os personagens de Mali revelam uma forte consciência sobre a posição de seus corpos e de sua localização geográfica no mundo, contestando as narrativas de

instituições como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional. Estas instituições se inserem no local como instrumentos de políticas externas dos países definidos como desenvolvidos visando um discurso de melhoria das infraestruturas dos países subdesenvolvidos, entretanto, seus interesses são “globais” (Santos, 1996) voltados para a movimentação de um mercado também global. Essa concepção faz parte da consciência dos personagens de Mali, em Bamako (2006).

Figura 2 - Pôster de Bamako (Abderrahmane Sissako, 2006)



Fonte: site IMDb

Uma das personagens ao ouvir a afirmação de que “o mundo é inegavelmente aberto” e de que é preciso “civilizar a globalização”, se opõe dizendo a seguinte fala (aos 22 minutos do filme),

Se a globalização precisa ser melhorada e civilizada, isso significa que ela “desciviliza” e “desumaniza” hoje em dia. Vemos africanos que optam pela emigração, que são refugiados econômicos, que são presos, algemados, deportados, humilhados e enviados de volta para casa. Como é que se pode afirmar, perante esta situação terrível, que choca o mundo inteiro, que vivemos um mundo aberto? É evidente que é aberto para os brancos, mas não para os negros. (Bamako, 2006).

Já aos 58 minutos do filme, outro personagem diz que a pobreza tem impedido a identidade do povo malinês,

Eu vejo tudo em Mali, menos malinêses. [...] Um homem com fome, um homem sem cuidados de saúde, um homem que nunca foi educado e que é deixado no obscurantismo total é um homem que nega a si próprio e que está em negação. É um homem que se tornará alienado, perdido e depravado. (Bamako, 2006).

Em Bamako (2006) uma das questões principais percebidas é a construção de um roteiro capaz de colocar o espectador em interesse de capturar falas ditas com força proeminente que, sutilmente, apresentam a estruturação dos países que organizam a globalização e os outros que são obrigados a seguir e lidar com essa organização em sua perpetuada desigualdade. A atenção que chama o espectador ocorre, pois, é a representação de uma situação real, é um discurso capaz de tratar a história colonial e moderna com atores reais – diferente daqueles fantasiados de super poderes – que reconhecem criticamente sua própria situação de exclusão perante a hegemonia. É uma obra profunda e rica criada por Sissako, e que se opõe aos estereótipos do cinema africano designados pelo imaginário ocidental chamados de “calabash cinema” e “kalash cinema”, os quais trazem representações de mulheres africanas carregando baldes de água na cabeça e de homens com fuzis nas mãos (Harrow, 2016).

Enfim, há no cinema africano singularidades diversas que são exemplos de ferramentas da “desobediência epistêmica”, que perturbam os sistemas de valores normativos (Harrow, 2016) e precisam se reconhecer e se fortalecer em si mesmo para estar em combate, que quer dizer, negar as ordens impostas do Cinema Mundial – da economia, política e cultura norte ocidental.

3.4 O CINEMA DO LESTE ASIÁTICO

O cinema asiático compõe a indústria cinematográfica global, tamanho é o seu volume de obras produzidas por diretores mundialmente referenciados, gêneros próprios, grandes estúdios de

produtoras e diversidade de movimentos do audiovisual que se estabeleceram ao longo da história de partes do continente. A concentração da indústria de cinema da Ásia é proeminente na China continental – com destaque para Hong Kong e Taiwan –, no Japão e mais recentemente, na Coreia do Sul (Mello, 2022). Dessa forma, esse recorte do mundo se coloca como um dos principais polos do cinema que integram o fluxo global de produção e distribuição de filmes.

Apesar do cinema do leste asiático pertencer aos cinemas do Sul, assim como o cinema africano, em uma comparação podemos notar que as produções de audiovisual leste-asiáticas expandem sua relevância internacionalmente, conquistada por influência da condição de seus países se apresentarem como grandes potências econômicas do século XXI. Isso será mais perceptível quando falarmos sobre as instituições que estimularam o avanço desse setor nos países de acordo com diferentes intenções político-ideológicas, econômicas, nacionalistas e culturais.

No entanto, é válido ressaltar que a história do cinema leste asiático tem também como mérito a produção original artística de clássicos diretores que desenvolveram aspectos singulares em seus filmes, criando uma identidade própria de suas culturas e localidades. Sendo assim, diante do cinema do Japão, da China continental e da Coreia do Sul podemos, neste trabalho, lançar notas sobre os principais aspectos que constituem a formação e o andamento dessas produções cinematográficas em uma perspectiva decolonial, buscando questionar as relações de hegemonia e subalternização dadas em estruturas econômicas, políticas e culturais que influenciaram o cinema do leste asiático e que foram evidenciadas em muitas de suas produções. Para isso, consultou-se o trabalho de Mello (2022) que apresenta um panorama histórico e geográfico com as características utilizadas aqui a fim de orientar as análises.

Segundo Mello (2022), o cinema surge no Japão como nova tecnologia e arte no período Meiji (1868-1912), no qual a partir de processos de ocidentalização no país, houve exposições com o uso da câmera projetora criada pelos irmãos franceses Lumière, o aparelho Cinematógrafo. Outro objeto utilizado na exibição dos filmes era o Vitascópio do estadunidense Thomas Edison. Dessa forma, se seguia o acesso aos filmes, em maioria, do norte ocidental.

No entanto, algumas tecnologias próprias do cinema japonês passaram a ser desenvolvidas com o tempo. Uma dessas tecnologias era dada pela prática de narração das imagens projetadas pelos equipamentos: “este narrador, conhecido como *katsuben* ou *benshi*, era responsável pela apresentação e contextualização do filme no início da sessão e também pela narração, dublagem dos diálogos e comentários durante a exibição” (Mello, 2022, p. 195). O processo narrativo dos filmes se dava também com artes tradicionais japonesas como o teatro nô e o teatro de bonecos (*bunrako*).

Assim, outra tecnologia relacionada ao cinema do país foi a invenção do “plano-rolô” do diretor Kenji Mizoguchi. O plano-rolô se diferenciava da decupagem clássica estadunidense usada para dar movimento às imagens nos planos-sequência.

Os diretores Mizoguchi e Yasujiro Ozo são até hoje grandes nomes do cinema japonês. Através de suas práticas cinematográficas inovadoras e a atenção dada em capturar as arquiteturas, as vestimentas, a pintura e a literatura japonesa em seus filmes (Mello, 2022), puderam consolidar uma autenticidade nas técnicas de produção e nas representações estéticas e visuais de suas obras. Esse movimento é um exemplo que reflete na mudança de raciocínio geográfico, na qual o cinema japonês adquire uma autonomia para desenvolver seus próprios métodos de participação no campo audiovisual, libertando assim de um consumo concentrado das produções norte-ocidentais.

No cinema da China continental, Mello (2022) aponta para a construção de um cinema dividido por dois períodos de “eras de ouro”. O primeiro se dá nos anos de 1930 marcado por duas grandes produtoras e distribuidoras de filmes, a Lian Hua e a Ming Xing. As produções desse período são expressivas em narrativas nacionalistas, algo característico da história do cinema chinês, com representações dos acontecimentos de conflitos políticos e territoriais do país com o Japão em 1937. São até mesmo estes conflitos que irão explicar a mudança dos estúdios para Hong Kong.

O segundo período da era de ouro se deu pela retomada das produções após o fim da Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1946-1949. Algumas dessas produções ainda podiam ser realizadas nos estúdios em Shangai. O grande filme que marcou essa época foi *Primavera em uma pequena cidade (Xiaochen zhi chun)* do diretor Fei Mu em 1948.

Hoje, *Primavera em uma pequena cidade* é considerado por muitos a grande obra-prima do cinema chinês. Sua mistura de realismo poético e melodrama traz para a tela um mundo que parece ser dominado pelo destino, pela coincidência, pela circularidade e pela nostalgia. Filmado ao redor das ruínas arquitetônicas de uma antiga residência burguesa e das muralhas semidestruídas de uma velha cidade, o filme trata do efeito devastador da guerra e, ao mesmo tempo, prenuncia a nova China de Mao Zedong que, um ano depois, irá emergir das ruínas da velha China. (Mello, 2022, p. 1999).

As guerras do passado e do presente resultam em marcas e experiências que historicamente são narradas no cinema. As produções hollywoodianas constantemente repercutem suas percepções discursivas de conflitos históricos e geográficos incluídas nos mais variados gêneros audiovisuais de sua indústria. Esse é um mecanismo de perpetuação hegemônica através do cinema, pois há um controle narrativo sobre a imagem de outros *locus* e de outros corpos. Por isso, importa que as

produções de outros países sejam também acessadas e interpretadas diante um contexto histórico e geopolítico, evitando distorções da leitura do mundo. Outro ponto se dá sobre as dimensões que um conflito de guerra implica nas estruturas necessárias para a reprodução social e cultural. Esse é o caso de estúdios e equipamentos que são devastados levando a destruição de elementos que resguardam uma memória imagética e sonora coletiva.

Outra característica do cinema chinês nas produções de Hong Kong e da ilha de Taiwan é o gênero *wuxia*. Esse é um gênero que teve influência dos filmes de Samurai do Japão, chamados de *chanbara*.

Os filmes de *chanbara* usavam um estilo e uma técnica de luta distintos dos filmes de ação americanos, por meio da qual os heróis ficavam parados em silêncio por alguns momentos antes de desembainhar suas espadas. Assim que o faziam, o ritmo se intensificava e os cortes e planos se multiplicavam. Essa alternância entre quietude e movimento foi incorporada pelos filmes de *wuxia* de Hong Kong e Taiwan. Mas diferentemente do *chanbara*, no qual o herói — o samurai — era sempre do sexo masculino, seu homólogo chinês dava grande destaque às personagens femininas, distanciando-se amplamente da tradição japonesa. (Mello, 2022, p. 201).

Com o gênero *wuxia* observamos mais uma característica do cinema da China continental com diferenças sobre o gênero de ação de Hollywood que, no entanto, foi menos difundido nos países ocidentais a partir do conhecimento de suas origens e singularidades que muito representa a cultura da China e do Japão. Outra questão sobre a história do cinema da China continental que afetou as produções fortemente em Hong Kong e Taiwan foi a interferência ideológica do Estado chinês a qual, a partir da censura, controlava as filmografias usando-as como conteúdo político, educacional e comercial vinculado a reprodução dos interesses do Estado (Mello, 2022). Notamos que a censura política é historicamente identificada no cinema tanto do Sul quanto do Norte global, sendo assim, é um fator que, no ensino de geografia através do cinema, deve ser apresentado, reforçando os mecanismos de dominação que podem ser dados a partir da cultura.

A interferência do Estado no cinema chinês da década de 1960 fez com que em Taiwan a produção audiovisual se tornasse dependente de filmes do exterior, algo que: “prejudicava imensamente o lucro das bilheterias como também fazia com que a população não se interessasse pelo cinema do país”. (Mello, 2022, p. 203). A partir de 1980, Taiwan se recupera com o movimento cinematográfico Novo Cinema Taiwanês,

O chamado “Novo Cinema Taiwanês” é visto como a culminação de um nacionalismo cultural de “retorno às raízes” que vinha se desenvolvendo na ilha nos anos 1970, uma era de mudanças radicais marcada por uma série de ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan como o rompimento dos laços diplomáticos com os Estados Unidos (1979), com o

Japão (1972) e com diversos outros países, a expulsão das Nações Unidas (1971) e sua consequente exclusão dos Jogos Olímpicos. Esses acontecimentos precipitaram uma sensação de crise nacional e levaram a um período de autorreflexão, que em parte resultou em um renovado interesse pela cultura dos primeiros povos da ilha e na expansão da consciência sociopolítica representada principalmente pela literatura dita “nativista”.

Observamos uma forte questão geopolítica que se refletiu na cinematografia de Taiwan, algo que para o ensino de geografia auxilia na compreensão das questões diplomáticas capazes de afetar toda a inserção de um país nas dinâmicas de globalização. Também o resgate nativista no cinema taiwanês gira em torno de uma prática de opção decolonial, visto que a população repensa as origens de sua nacionalidade e rompe com a narrativa colonial de sua ilha marcada por cicatrizes de países e instituições que interferiram na própria autonomia histórica de Taiwan.

Finalmente, o cinema da Coreia do Sul é visto atualmente como a indústria audiovisual mais movimentada do leste asiático, assim como uma grande concorrente da produção fílmica de outros países. O caso sul-coreano no cinema é intensamente marcado por incentivos em uma forte estrutura audiovisual dada após a abertura democrática do país no final dos anos 1980. Esse incentivo conta com a participação massiva do Estado que financia o mercado interno cinematográfico, abrindo escolas voltadas para a formação audiovisual com elevada participação de jovens e impulsionando revistas e festivais de cinema (Mello, 2022). Além do Estado, Mello (2022) identifica conglomerados empresariais privados no envolvimento da indústria de cinema da Coreia do Sul como a *Samsung* e a *Hyundai*. Esses investimentos ocorrem visto a alta lucratividade gerada pelo setor. Algo que se percebe com a proliferação de *doramas* – novelas sul-coreanas – em canais de *streaming* como a *Netflix*. Nota-se também a visibilidade de grandes nomes de diretores sul-coreanos que lançaram suas obras ao fluxo global do cinema, como no caso de *Parasita* (*Gisaengchung*) de 2019 do diretor Bong Joon-Ho que levou o Oscar de melhor filme, sendo então o primeiro filme estrangeiro a desbancar essa categoria constantemente vencida por filmes estadunidenses.

Nesse panorama, ao ensino de geografia, envolve perceber novamente as estratégias geopolíticas no cinema do leste asiático, como também os agentes econômicos que operam em outras espacialidades – no caso dos canais de *streamings* que podemos perceber como espaços virtuais da economia que constituem também *locus* de disputa.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Quando se pensou na realização deste trabalho, a finalidade foi de discutir os cinemas do Sul global como ferramenta ao ensino de geografia a partir de uma perspectiva decolonial e elaborar uma metodologia pedagógica de ensino que colaborasse com os debates sobre as possibilidades didáticas de se abordar assuntos de sociedades e naturezas de forma integrada e dinâmica. Para isso, inicialmente se entendeu que era preciso compreender como se deu a divisão entre cinema do norte e cinema do sul numa escala mundial. Assim, foi preciso traçar um ponto de partida através da indústria de Hollywood colocada como figura hegemônica no cinema, a fim de compreender essa hegemonia e como ela se constitui perante a cultura.

Sendo assim, observou-se que esse posicionamento protagonista de Hollywood não se deu sem que as bases movedoras dessa indústria cultural estivessem inseridas no processo de dominação estruturado pelas práticas imperialistas e coloniais de formação do sistema mundo-moderno. Ou seja, para que Hollywood, um local do mundo que se encontra nos Estados Unidos, se tornasse hegemônica, foi necessário configurar uma ordem do cinema mundial que resultou em outros modos de fazer cinema como categorias subalternas. Essa ordem advém das práticas imperialistas do próprio país que se deram pela concentração de monopólios, conflitos, censura, e, principalmente, na exclusão de outros *locus* do fazer cinematográfico a partir de suas formas de ver e pensar o mundo.

Com isso, percebemos que o pensamento estadunidense refletido em Hollywood surge muito anteriormente de uma concepção de dominação sobre povos e lugares que parte da Europa ocidental. Sendo assim, para entender a instauração que levou ao pensamento eurocêntrico e em seguida ao imperialismo estadunidense, foi necessário recorrer à perspectiva decolonial.

A decolonialidade foi o ponto de vista escolhido para analisar os cinemas do sul e suas possibilidades de serem abordados no ensino de geografia. Isso porque a prática decolonial implica em questionar o porquê alguns lugares e povos estiveram mais – ou menos – visíveis na composição epistêmica do mundo. Para isso, realizamos um estudo bibliográfico que, inicialmente, buscou compreender o protagonismo hollywoodiano no cinema e as formas em que as realidades do mundo foram condicionadas por essa indústria cinematográfica.

Assim, consultou-se o trabalho do brasileiro teórico e crítico de cinema Ismail Xavier (1977), mais especificamente o capítulo três de seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Esse capítulo discorre sobre o naturalismo de Hollywood, criticado pelo autor

como uma narrativa falsa de naturalidade, pois o mundo que se cria nos filmes estadunidenses foge daquilo que é dado como real, a fim de vender um imaginário de uma realidade ideal, ou seja, idealizada a partir de um só ponto do mundo. No entanto, para criar esse imaginário, Hollywood apresenta mecanismos que estão presentes na história de seu cinema. Estes mecanismos foram evidenciados no trabalho do doutor em história social Tiago da Silva (2016) que analisou os períodos hollywoodianos em três momentos: o sistema de estúdios (1920-1948); de transição (1948-1967); e a Nova Hollywood (1967-1980). Cada um desses momentos é marcado por diferentes técnicas cinematográficas e pelo envolvimento de empresas e do Estado. Percebeu-se que esses agentes econômicos e políticos foram influentes para a consolidação de Hollywood como protagonista no cinema mundial a partir do monopólio dos estúdios e salas de exibição de cinema, do domínio sobre a prática artística/política dos diretores e pelas censuras estabelecidas que muito tinham o intuito de manter a imagem ideal da cultura e dos costumes estadunidenses. Assim, notamos que essas questões são formas de criar e manter uma estrutura hegemônica.

A partir disso, a pesquisa se orientou na busca de como uma hegemonia é formada para então entender o protagonismo estabelecido por Hollywood. As respostas para essa questão puderam ser encontradas nos trabalhos de Mignolo (2020) e Mignolo e Veiga (2021). O pensamento decolonial do filósofo argentino Walter Mignolo reflete sobre as epistemologias dominantes que adquiriram essa característica a partir de um lugar do mundo e de suas imposições. Segundo o autor, esse lugar é a Europa ocidental que desde o Renascimento no século XIV cria um pensamento influenciado pelo iluminismo alemão nas tentativas de disseminar um conhecimento dado como único e universal. Essa epistemologia eurocêntrica é então inserida nos territórios colonizados do sul global a partir de um processo racista, violento e excludente. Assim, com o passar da história perante conflitos de guerra e disputa, os Estados Unidos consolida-se como força hegemônica impositora de seus conhecimentos produzidos.

Nesse sentido, ao longo do trabalho, notamos que as forças dadas como hegemônicas podem ser analisadas por diferentes esferas, como a econômica, política e cultural. Assim, mesmo que o trabalho tenha focado na hegemonia cultural, observamos que esta esfera não se desvincula da econômica e da política. Isso porque essas esferas são controladas por uma mesma vertente que é uma epistemologia definida como universal que pretendeu centralizar as decisões e as formas de pensar em um único pedaço do mundo, sendo este o norte-ocidental.

É nesse sentido que o pensamento decolonial estudado em Walter Mignolo levou ao entendimento que a indústria de Hollywood só alcançou seu protagonismo por estar inserida em

uma estrutura epistêmica que inventou uma ordem entre as partes do mundo que servem para criar conhecimento e as partes que não são reconhecidas pelos conhecimentos que geram. Portanto, neste trabalho tivemos consciência de que a hegemonia de Hollywood, em seu caráter dominante, apenas transparece porque há outros fazeres cinematográficos que foram ocultos do fluxo global do cinema.

Incorporando este raciocínio, buscamos visibilizar esses outros locais que também produzem obras audiovisuais, mas que, no entanto, foram pouco percebidas no global, levaram mais tempo para chamarem atenção ou que ainda lidam com desafios para serem produzidas, distribuídas e acessadas. Dessa forma, os cinemas do sul abordados neste trabalho foram os cinemas africano e do leste-asiático, ainda que, mesmo brevemente, tenha-se apresentado menções ao cinema indígena do Brasil, como representante da América do Sul.

Podemos, assim, começar pelos apontamentos que se referem ao cinema indígena brasileiro. Hoje, a cinematografia indígena que compõem a categoria dos cinemas do sul se insere mais nesse cenário do que em décadas anteriores. Isso levou à reflexão de algumas questões: a estrutura colonial representada no audiovisual, por muito tempo, colocou o sujeito indígena em imagens e narrativas distorcidas de suas realidades culturais, algo que colaborou para o imaginário estereotipado desses povos, apagando assim suas multi diversidades.

Com o passar do tempo, algumas iniciativas se esforçaram para que o cinema indígena brasileiro fosse produzido a partir de seus próprios corpos e territórios, esse é o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias (VNA). No entanto, essas iniciativas ainda carecem de maiores incentivos e financiamentos, algo que revela um desafio para o cinema indígena se inserir e se manter numa constância frente ao circuito cinematográfico global.

Percebeu-se que o aspecto corpo-território (Haesbaert, 2021) indígena é muito importante de se portar atrás e em frente às câmeras na produção de imagens-narrativas, pois quando seu corpo – como território simbólico – é visto, o seu território físico-geográfico também se faz visível. Isso porque o corpo indígena tem em suas marcas aspectos e artefatos que comunicam a sua cultura. Assim também, a urgência climática e os crimes socioambientais do contemporâneo afetam, prioritariamente, as populações indígenas. Esse fato, traz como consequência a amplitude da voz de lideranças desse grupo, como é o caso do escritor Ailton Krenak. Com isso, observamos uma maior presença desses líderes também no audiovisual, pronunciando suas questões como pessoas indígenas e humanas. Por fim, toda essa concepção territorial no cinema indígena importa ao ensino

de geografia no que diz respeito ao conceito de território e de territorialidades constituintes da ciência geográfica.

O estudo nesse trabalho sobre o cinema africano resultou no encontro também por algumas questões necessárias para se manter em debate. O modelo hollywoodiano se difundiu para alguns países africanos instaurando uma produção de filmes industriais mais expressivamente na Nigéria (Nollywood) e em Gana (Ghallywood), no entanto, estas produções são tratadas pelo norte ocidental como uma reprodução amadora e fraca de Hollywood. Essa percepção traz questões para serem pensadas no cinema decolonial, visto que estes também são locais do mundo com massivos números de filmes produzidos.

Os estereótipos sobre a estética dos países africanos ainda é repetido por uma visão racista/colonial. Alguns deles dizem respeito às representações de discursos que não reconhecem e, assim, generalizam a cultura, os corpos e os territórios que são essencialmente diversificados. Essas características estereotipadas são tratadas a partir da veiculação de imagens como as de mulheres que carregam água na cabeça, de homens com fuzis nas mãos, de crianças desnutridas, de paisagens desérticas, de animais selvagens etc. Algumas dessas representações recebem o nome de “calabash cinema” e “kalash cinema”.

A fim de contrapor essas questões, o trabalho buscou apresentar os movimentos cinematográficos africanos, definidos como as três ondas, sendo elas: “os filmes de arte”, “La Guilde” e o “Novo Cinema Popular Africano”. Esses movimentos são definidos pelo pesquisador de cinema africano Manthia Diawara e evidenciam uma história de décadas sobre produções audiovisuais de diversos países da África com diferentes características.

Em seguida, a escrita desse trabalho contou com uma breve análise fílmica de Bamako (2006) do diretor mauritano Abderrahmane Sissako. Dessa análise, o que se observou foi uma obra que discute a globalização a partir de um panorama de sobreposição dos interesses das instituições norte-ocidentais frente ao continente africano. As reflexões feitas contaram com o pensamento do geógrafo Milton Santos (1996) sobre as relações entre local e global. Observou-se que, o local e o global não participam de um movimento igualitário, pois há conflitos de influências de discursos e instituições econômicas, políticas e culturais. Assim, se escolheu analisar Bamako (2006), pois o filme de Mali expressa no enredo as desigualdades causadas pelos processos de globalização, sendo então este um processo que se contradiz de diversas formas. Além disso, o resultado dessa discussão é pertinente ao ensino de geografia para a compreensão dos espaços geográficos que irão

se estruturar por interesses que não são comuns aos diferentes grupos e suas diferentes necessidades.

O último representante dos cinemas do sul pesquisados neste trabalho foram as produções do leste-asiático. O que se notou foi que, diferentemente das obras de outras localidades como da África ou da América do Sul, o cinema da China continental – com ênfase em Hong Kong e Taiwan –, Japão e Coreia do Sul caminhou com mais independência ao longo dos anos entre os séculos XX e XXI. Essa independência pode ser justificada pelas tecnologias cinematográficas que esses países criaram e puderam substituir do cinema de Hollywood, mas também pelos incentivos por parte do governo de seus países.

Assim, o cinema do leste-asiático possui em sua história diversas abordagens que levaram fortemente em consideração as questões político-ideológicas; de ocupações territoriais; pagamentos identitários; nacionalismos; o foco na filmagem de suas paisagens urbanas e rurais; a representação de suas culturas a partir de artefatos tradicionais etc. Além disso, a produção e distribuição dos filmes, principalmente no que diz respeito a Coreia do Sul, nos revela os mecanismos culturais que podem influenciar na dinâmica geopolítica. Todos esses pontos deixaram evidente que o cinema do leste-asiático possui uma enorme gama de conceitos e categorias que interessam ao ensino de geografia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação em torno dos cinemas do sul desenvolvida neste trabalho levou ao questionamento da formação de estruturas hegemônicas que podem ser compreendidas a partir da perspectiva do pensamento decolonial. Essas estruturas hegemônicas estão nas ferramentas econômicas, políticas, culturais e epistêmicas exercendo práticas de separação entre aquilo que deve ou não ser reconhecido como algo relevante para a sociedade local e global. Assim, a decolonialidade quando alinhada aos conhecimentos geográficos busca revelar os lugares e povos que não foram reconhecidos na história do mundo moderno. Essa exclusão pode ser percebida no cinema quando notamos que as produções do sul global possuem menos espaço ou encontram maiores desafios de se realizarem e serem distribuídas pelos meios culturais.

Nesse trabalho constatamos que o protagonismo da indústria cinematográfica de Hollywood parte de uma composição epistêmica dominante muito anterior a sua inauguração no final do século

XIX, isso porque o pensamento imperialista está nas bases dos Estados Unidos fazendo com que os agentes econômicos, políticos e culturais que atuam sobre Hollywood expressem em seu funcionamento uma ordem cinematográfica a partir de seus próprios interesses e pontos de vista.

Essa epistemologia hegemônica que advém da Europa e se expande para os Estados Unidos ao controlar a indústria cultural, também exerce controle sobre as narrativas de outros lugares e outros povos do mundo, resultando em discursos que distorcem as realidades por trás desses pontos excludentes do sistema mundo-moderno. Assim, países que foram colonizados perderam não somente a autonomia sobre seus territórios, mas também sobre os meios de comunicação de suas produções autênticas e singulares.

Percebemos, nesse sentido, que quando um filme produzido por povos malineses decide contar a história de seu país, esse filme estará narrando conflitos violentos que aconteceram com as invasões colonialistas sofridas em Mali. Então, essa produção será capaz de revelar um outro ponto de vista que é do povo subalternizado por disputas de forças hegemônicas. Quando esse filme passa a circular no fluxo global de cinema, outros cantos do mundo podem conhecer a história de Mali contada não pela indústria de Hollywood ou de outras produtoras da Europa, mas pelo próprio povo malinês.

Assim conhecemos a verdade que não importa para Hollywood, pois essa verdade escancara que por de trás da indústria hollywoodiana há decisões que priorizam manter povos e territórios sem a tomada de consciência dos mecanismos de dominação norte ocidentais. Com isso, esse trabalho buscou visibilizar os cinemas do sul como uma forma de conhecer as geografias silenciadas a partir de um ensino de geografia que se orienta pelo pensamento decolonial.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8 BILHÕES: SOMOS TODOS RESPONSÁVEIS. Direção: Cesar Shundi Iwamizu, Andrea Flores Urushima e Nelson Kao ABC. 2022.

AILTON KRENAK: O SONHO DA PEDRA. Direção: Marco Altberg. 2017.

ANDRADE, C. A. de O.; ALVES, A. R. J. de B. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos*, v. 27, n. 3, 2020.

BRASIL, A.; BELISÁRIO, B. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes

indígenas. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, p. 601-634, 2016.

BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Abderrahmane Sissako; Denis Freyd. França, 2006.

CASTELLAR, S. M. V.; DE PAULA, I. R. O papel do pensamento espacial na construção do raciocínio geográfico. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, v. 10, n. 19, p. 294-322, 2020.

HARROW, K. W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). **Rebeca-Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, v. 5, n. 2, 2016.

HAESBAERT, R. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

MIGNOLO, W. D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. **Revista lusófona de educação**, v. 48, n. 48, 2020.

MIGNOLO, W. D.; VEIGA, I. B. Desobediência Epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial. **Revista x**, v. 16, n. 1, p. 24-53, 2021.

MELLO, C. Uma viagem pelos cinemas do leste asiático. **Revista do centro de pesquisa e formação**. Nº 14, julho de 2022.

NERY, L. C. C. Cinemas do sul: discutindo conceitos e abordagens. **Revista Científica/FAP**, v. 7, n. 1, 2011.

PISAR SUAVEMENTE NA TERRA. Direção: Marcos Colón. 2023.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. Hucitec, 1996.

SILVA, T. G. Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980). **Revista de História da UEG**, v. 5, n. 2, p. 233-261, 2016.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005. 1ª edição: 1977.

WALLERSTEIN, I. **O sistema mundial moderno: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI**. Edições Afrontamentos, nº351. Porto. 1ª edição: 1974.