

Transnacionalidade e intermedialidade em perspectiva pós-colonial: reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa

Transnationality and intermediality in post-colonial perspective: contemporary Portuguese-speaking coproductions

*Carolin Overhoff Ferreira*¹

1 Professora nos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos. Possui pós-doutoramento sênior pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) em Cinema. Possui mestrado em Ciência de Teatro e História da Arte (1993) e doutorado em Ciência de Teatro (1997) pela Universidade Livre de Berlim. E-mail: carolinoverferr@yahoo.com.

Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar a relação entre transnacionalidade e intermedialidade para os estudos de cinema. Considero que a questão da complexidade midiática precisa ser abordada quando se discutem os aspectos epistemológicos e metodológicos no estudo de filmes transnacionais. Enquanto as academias europeia e americana vêem na transnacionalidade uma ferramenta para realçar a pluralidade cultural e o hibridismo, bem como a chance de superar o eurocentrismo, no caso das nações lusófonas, ideias acerca de um suposto hibridismo – como o luso-tropicalismo e a lusofonia – costumam remitificar questões identitárias em produções transnacionais. Visando compreender sua estreita relação, realizarei primeiro uma abordagem histórica dos dois conceitos para, depois, usar meus estudos anteriores sobre filmes e coproduções de língua portuguesa, que lidam com o colonialismo e o pós-colonialismo, como exemplos para essa abordagem.

Palavras-chave

Intermedialidade, transnacionalidade, filmes de língua portuguesa, colonialismo, pós-colonialismo.

Abstract

This article aims to explore the relationship between transnationality and intermediality in Film Studies so as to foreground how both interact. I believe that the question of film's complexity as a medium needs to be addressed when discussing the epistemological and methodological aspects of transnational film production. While European and American academia see in transnationality a welcome tool to discuss cultural plurality and hybridity, as well as a chance to overcome euro-centrism, in the case of the Portuguese speaking nations, ideas regarding its supposed hybridity, such as luso-tropicalism and lusophony, tend to remytify identity questions in transnational productions. To foreground their connection I will first offer a historic discussion of the two concepts, and then refer to my earlier studies on Portuguese-speaking films that deal with colonialism and post-colonialism to exemplify this approach.

Keywords

Intermediality, transnationality, Lusophone film, colonialism, postcolonialism.

Do ponto de vista do Brasil, o termo transnacionalidade requer algum cuidado. Por causa da conjunção e interação entre diversas artes e mídias na arte contemporânea e no audiovisual, a importância da intermedialidade está tornando-se cada vez mais clara. Também é imperativo pensar de uma perspectiva pós-colonial, embora saibamos que não existe pós-colonialismo, sendo que o neocolonialismo determina não só as nossas vidas diariamente, mas também as perspectivas nos estudos das artes, ao dependerem ainda muitas vezes de comparações com a Europa e os Estados Unidos. Frequentemente não somos realmente bem-sucedidos na academia, no que concerne a libertação dos padrões e das narrativas europeus ou norte-americanos. Em última análise, não devemos esquecer que ambos os conceitos – transnacionalidade e intermedialidade – foram desenvolvidos no e para o contexto europeu ou americano (embora haja alguma semelhança sociopolítica e histórica entre os países lusófonos e a América do Norte, especialmente no que diz respeito à história da escravidão). Isto fica especialmente evidente quando se estuda as produções nacionais e transnacionais de língua portuguesa, ou seja, filmes de Portugal e suas ex-colônias Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, pois percebe-se rapidamente que há diversas tentativas de remitificar as relações transnacionais coloniais e pós-coloniais como bem-sucedidas, baseadas na ideia de uma língua compartilhada que é tratada como espaço cultural em comum, apostando-se na intermedialidade sobretudo para adaptações literárias consideradas como legado cultural compartilhado.

Conseqüentemente, e com base em meus estudos anteriores, tenho dois objetivos neste artigo: primeiro, refletirei através de um esboço da teoria e história da arte sobre o porquê do surgimento e da importância dos dois conceitos – transnacionalidade e intermedialidade – como metodologia e contexto epistemológico, bem como sobre seus limites. Depois referenciarei minhas análises anteriores de exemplos de filmes em língua portuguesa para apontar como o entrelaçamento metodológico dos dois conceitos pode apontar a existência ou a possibilidade de ultrapassar essas remitificações.

Transnacionalidade e intermedialidade

Início com algumas reflexões sobre transnacionalidade e intermedialidade. É bem sabido que a introdução do conceito de transnacionalidade nos estudos de cinema na primeira década do século XXI (EZRA; ROWDEN, 2006; DUROVICOV; NEWMAN, 2009; HIGBEE; LIM, 2010) foi primariamente uma reação e crítica ao essencialismo do cinema nacional, bem como resultado de um novo contexto cada vez mais globalizado de produção, distribuição e recepção de filmes. A ideia de que as nações são comunidades imaginárias (ANDERSON, 1983) foi, certamente, um poderoso gatilho para este repensar.

Quanto ao estudo da arte em geral, é importante lembrar que a construção do nacionalismo, descrita de forma crítica por Benedict Anderson (1983), foi ponto de partida de muitos estudiosos desde o século XIX para enfocarem um contexto cultural específico ou uma nação particular. Podemos pensar nos primeiros estudos hoje considerados clássicos: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A cultura do Renascimento na Itália), 1860; Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge* (A arte religiosa do século XII na França. Estudo sobre as origens da iconografia da Idade Média), 1898; Bernard Berenson, *The drawings of the Florentine painters classified, criticized and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné* (Os desenhos dos pintores florentinos classificados, criticados e estudados como documentos na história e apreciação da arte toscana com um copioso catálogo raisonné), 1903; Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (A arte flamenga antiga. Sua origem e caráter), 1953 etc.

Na verdade, o enfoque na arte nacional fora praticado desde o século XVI, primeiro em tratados que começaram a romper com a tradição aristotélica, pois queriam assegurar uma posição dominante para a respectiva nação na arte em pauta. Na Inglaterra, podemos pensar em *Art of English poesie* (A arte da poesia inglesa) e *Defense of poesie* (A defesa da poesia) de Sir Philip Sidney (1589, 1595). Exemplos franceses são os prefácios de suas peças por Pierre Corneille,

especialmente de *Le Cid*, bem como *La poétique (A poética)* de La Mesnardière (1640) e *Pratique du théâtre (Prática do teatro)* do Abade François Hédelin d'Aubignac (1657). Sobretudo na França, esses textos foram escritos com o intuito de substituir a Itália como grande nação cultural. Este enfoque na nação teve profundas implicações para o futuro estudo de qualquer arte, o que pode ser testemunhado na sobrevivência tenaz do eurocentrismo, criticado há décadas, mas ainda bem persistente, se pensarmos somente no número de publicações relativas ao cinema europeu e norte-americano em comparação ao sul-americano.

A análise da arte e de sua história no contexto de um curso acadêmico fora praticada inicialmente quase exclusivamente em países de língua alemã, tornando-se mais frequente depois da Segunda Guerra Mundial – em parte devido ao exílio de estudiosos por causa da perseguição nazista – na França, Inglaterra, Estados Unidos etc. Na década de 1980, quando no Brasil o estudo da história da arte como curso específico sequer existia, esse tipo de historiografia da arte começou a ser questionada e seu fim declarado. O enquadramento da arte e sua narrativa única – períodos de grande impacto e seus estilos – foi encerrado em 1983 (BELTING, 2016) quase no mesmo momento em que foi mais uma vez constatada a morte da arte (DANTO, 2006). De fato, a arte já havia morrido duas vezes: com Giorgio Vasari (2011) em 1550, quando inaugurou a história da arte para a arte italiana de seu tempo, e com G. W. F. Hegel, em 1823, quando este aponta a necessidade do estudo da história da arte de forma sistemática.

Um pouco antes e paralelamente à primeira morte da história da arte e da insistente morte da arte, novas perspectivas sobre arte e cultura foram abertas por estudiosos provenientes de contextos transnacionais e pós-coloniais. Substituíram o conceito de arte pelo conceito de cultura a partir os anos 1950 através da criação de uma nova disciplina – os estudos culturais (HALL, 1996) – ou colocaram à prova alguns conceitos centrais do eurocentrismo, como o Orientalismo (SAID, 2007). Em seguida, europeus e americanos perceberam que era necessário ampliar o escopo nacional até que, finalmente, no século XXI, para dar conta de toda a produção visual, abraçaram o mundo inteiro na ideia de uma arte

global (BELTING, 2013). Embora hoje em dia exista um consenso nas ciências humanas de que as fronteiras nacionais estão sendo e devem ser ultrapassadas, a transnacionalidade é afirmada e celebrada também quando, na realidade, os muros virtuais e reais ainda existem ou foram reforçados e apesar do fato de que nunca foram verdadeiramente abandonados, sobretudo no contexto acadêmico.

O conceito de intermedialidade e a tentativa de questionar ou quebrar fronteiras em relação às mídias tem uma história um pouco mais longa do que a transnacionalidade. Estreou na literatura à margem da Europa, na União Soviética já em 1929 como dialogismo – por meio da consciência da presença de múltiplas vozes em um romance que exceda a de seu autor e de seus personagens (BAKHTIN, 1981). Depois, através de sua introdução na França nos anos 1960, foi traduzido em intertextualidade (KRISTEVA, 1968). Nos estudos de cinema e das mídias, tornou-se cada vez mais presente a partir do final da década de 1970 (ECO, 1987; FISKE, 1987); porém, ainda como conceito ligado ao texto em uma operação que alargou as fronteiras dele, pouco depois da declaração da morte do autor (BARTHES, 2004) ou do estudo dele como função (FOUCAULT, 1992). Somente no final do século XX usa-se o conceito de intermedialidade na academia (RAJEWSKY, 2012), entendido como uma resposta às tendências da arte moderna e contemporânea, que têm suas raízes no Dadaísmo – mas também na dança e no teatro – e ganharam forças no movimento internacional Fluxus, que não só quebrava instrumentos musicais em suas performances, mas também as fronteiras entre a vida cotidiana, a arte e as mídias; altura na qual surgiu pela primeira vez o conceito *intermídia* (HIGGINS, 1984).

Focar o uso simultâneo de diferentes mídias, a tradução de uma mídia ou a citação de uma ou mais mídias em outra são hoje três formas como se analisa a transgressão das fronteiras midiáticas, ou seja, a relação intermedial em nosso mundo em rede, caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico e pelo surgimento de novos dispositivos (RAJEWSKY, 2012). Apesar do uso do conceito na academia ser recente, o atual interesse na complexa interação entre as mídias ou as artes e mídias e o estudo de suas fronteiras devem ser compreendidos – o que o

aproxima à transnacionalidade – como uma correção da ideia da especificidade das mídias, que foi introduzida nos debates apenas no século XVIII, isto é, mais tarde do que a ideia de uma arte nacional. A ontologização das artes, que se justifica somente muito parcialmente e, que fica associada ao estudo das artes conforme sua nação, causou danos consideráveis – o já referido nacionalismo e a essencialização –, que os conceitos transnacionalidade e intermedialidade agora procuram remendar dentro de seus próprios limites.

Nacionalidade e especificidade da mídia

Embora eu já tenha comentado um pouco sobre a história da arte e das mídias, gostaria de aprofundar mais um pouco a compreensão histórica da emergência da nacionalidade e da especificidade das diferentes mídias para tornar os interesses em sua aplicação ainda mais claros. Quero mostrar que transmidialidade e intermedialidade são conceitos que não podem ser vistos como uma mudança de paradigma, mas meramente como correção e mudança de perspectiva que segue, novamente, uma agenda. A pequena excursão cronológica na história e teoria da arte mostrará o quanto os diversos estudos das artes acabaram se referindo à sua matriz metodológica e, assim, reforçaram as ideias de nacionalidade e ontologia já explicitadas.

Começo com Plínio, o Velho (1991), o filósofo da natureza romano, comandante naval e do exército, que foi o primeiro a reunir todo o conhecimento de uma cultura “nacional” específica, especialmente da Grécia antiga – suas esculturas, pinturas e arquitetura – através da apresentação de todo o conhecimento de seu tempo, publicado no ano 77. Era organizado pela materialidade, razão pela qual escultura está discutida no contexto dos minerais e, pintura, no dos pigmentos. Demorou um milênio e meio para que alguém demonstrasse o mesmo interesse enciclopédico pela cultura. Giorgio Vasari (2011), pintor e escritor italiano, foi, como já mencionei, em 1550, não só responsável por sugerir a ideia de uma história da arte –colocando o fundamento para futuros estudos –, mas também da narrativa teleológica acerca da dominação humana da perspectiva e

da imitação da natureza como conquista de sua cultura nacional, eternizando e, assim, matando pela primeira vez a arte (DIDI-HUBERMAN, 2013). De fato, ao enaltecer o Renascimento italiano através das histórias de seus mais destacados escultores, pintores e arquitetos, criou o primeiro cânone nacional de arte e de seus artistas – o que ainda nos influencia hoje –, bem como a narrativa da decadência e, por isso, do fim da arte.

Cânone e narrativa foram usados, como referido, para destacar a própria arte nacional. No que diz respeito à arte dramática, da Renascença em diante, as interpretações retóricas da poética aristotélica pelos romanos e os padres da Igreja cristã deram lugar a comentários de artistas, que foram depois substituídos por textos dos chamados especialistas. Publicações sobre textos dramáticos, a nova forma cultural do romance ou a pintura a óleo levaram a debates acalorados em vários países europeus, impulsionados pelo desejo de mostrar que a arte dos compatriotas era igualmente boa ou melhor que a arte da Antiguidade grega ou romana.

Pode-se pensar no *Traité de l'origine des romans* de Pierre Daniel Huet, de 1670, que foi publicado como prefácio do romance *Zayde* e é hoje considerado a primeira história da literatura. Depois de descrever a história do impacto de diferentes culturas na escrita em prosa, Huet conclui com uma avaliação positiva do romance francês a ele contemporâneo, especialmente daquele que apresenta. Séculos mais tarde, Edward Said (2011, p. 43) foi figura importante para nos sensibilizar para essa relação entre nação e narração, relacionando-a ao projeto do imperialismo das nações europeias: "Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso 'nos' diferencia 'deles', quase sempre com algum grau de xenofobia." Além da questão do elogio da própria nação, a xenofobia está inscrita, por assim dizer, não só na arte, mas também no estudo dela desde muito cedo.

Embora o estudioso do cinema brasileiro com maior impacto neste quesito, Paulo Emílio Salles Gomes (1996), tenha contemplado justamente a relação do cinema com o colonialismo, o fez, pelo menos em parte, na perspectiva

do subalterno, como o título de seu famoso texto "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, de 1973, deixa bem claro. Na verdade, desde as primeiras reflexões brasileiras sobre a arte, o olhar foi sempre virado de modo comparativo para a Europa – muitas vezes de forma pouco lisonjeira e autoconfiante. Talvez por ter desconsiderado quase sempre o próprio potencial e a originalidade, que agora está ganhando, aos poucos, um espaço mais apropriado na história da arte brasileira através do estudo da arte indígena (cf. LAGROU, 2009) e da mão afro-brasileira (cf. ARAÚJO, 1988).

A Europa, diferentemente da América do Sul, teve vários séculos para inflar seu ego e estabelecer sua própria fama, destacando-se de forma pejorativa da arte não europeia, a chamada arte primitiva. O estudo das obras-primas de certas épocas europeias e de seus estilos tornou-se, conseqüentemente, o método central. De fato, como disse anteriormente, estudar o estilo de uma época foi o paradigma definidor da história da arte e de sua narrativa teleológica, para não dizer, o único. Ainda possui forte influência, embora esteja dando lugar para estudos da representação e questões relacionadas a grupos negligenciados devido à sua etnia, raça, gênero ou classe.

Antes disso, Vasari fez escola ao enaltecer os artistas, afirmando seu status e o da arte dentro do contexto da emergência de uma sociedade burguesa na altura das explorações e do crescente comércio marítimos. Novamente, não se deve esquecer a observação de Said (2011, p. 43) de que nação e narração são centrais não apenas para a própria identidade, mas também para o colonialismo: "Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos." A ideia de um *renascimento* cultural na época das descobertas obviamente ainda não cimentava a ideia da identidade cultural de uma nação, mas já manifestava a ideia da primazia europeia na arte.

Uma das mais notáveis narrativas diz respeito ao berço da civilização na Europa, da qual a Renascença lançou mão. Começou, como já vimos, com Plínio,

o Velho – cuja enciclopédia sobreviveu à Idade Média em mosteiros cristãos – e foi reinterpretada por Johann Jacob Winckelmann em *História da Arte Antiga*, em 1763, estabelecendo a arte grega como a mais alta perfeição artística. Com a fórmula da nobre simplicidade e grandeza serena, a ideia da Europa como origem da cultura e a Antiguidade como modelo eterno a seguir teve impacto duradouro. Foi tão poderosa que autores tão diferentes como G. F. W. Hegel e Friedrich Nietzsche a reformularam, cada um à sua maneira.

Curiosamente, a concentração em contextos nacionais e em mídias específicos fazia parte do mesmo esforço. A questão da especificidade serviu, acima de tudo, para introduzir e defender um novo gênero de arte que ainda não havia sido estudado e canonizado. Aconteceu, em ordem cronológica, com o romance, a pintura, a fotografia, o cinema, a videoarte e a arte digital. A esses textos veio associar-se Jonathan Richardson, que defendeu a importância da pintura a óleo em 1715, refletindo sobre a diferença entre literatura e belas artes e um esquema para avaliar a pintura. Gotthold Ephraim Lessing, seguindo Aristóteles em sua preocupação com a função das artes, afirmou um pouco mais tarde, em 1766, que a literatura e a escultura diferiam em sua recepção. Isso lançou as bases para a definição e o estudo da especificidade midiática, que se tornou uma prática discursiva nas futuras disciplinas acadêmicas, a fim de justificar o respectivo gênero artístico. Para as artes de reprodução mecânica – fotografia e cinema – foram necessários longos debates para que pudessem ser incorporados no cânone, já que não eram mais dependentes do olho e da mão humanos. No entanto, David Hockney (2001) mostrou que a câmera obscura, com ou sem lupas, tem sido usada como ferramenta tecnológica para transmitir a projeção da realidade à superfície bidimensional pelo menos desde o século XII. Muito provavelmente conhecia-se a câmera obscura desde a época da *Alegoria da caverna* de Platão.

Paradoxalmente, os métodos historiográficos e analíticos utilizados pelas diferentes disciplinas que estudam as artes não variaram muito. Assim, a ainda jovem disciplina dos estudos de cinema, que até o final da década de 1960 fazia

parte dos departamentos de artes cênicas, de letras ou de línguas, assimilou muitos conceitos e ideias que tinham surgido na história da arte ou nos estudos literários. Termos como teoria do autor, câmera-caneta e filme-ensaio revelam a autoridade das disciplinas mais antigas, sobretudo das letras, ou seja, bem na tradição do legível estabelecida por Aristóteles. Além do mais, a formação de cânones e o estudo do estilo cinematográfico dentro das fronteiras nacionais, dos grandes artistas e de certas épocas de ouro mimetizaram o paradigma época-estilo da história da arte e o aplicaram para a nova mídia e os dispositivos seguintes. Reforço novamente que a especificidade da mídia, como o nacionalismo, tem sido implementada para defender os próprios interesses e fronteiras.

Os conceitos filosóficos de verdade e probabilidade, aparência e ideia, já abordados de formas díspares por Platão e Aristóteles – de forma negativa ou neutra –, foram traduzidos na tríade ilusionismo, construtivismo e realismo nos estudos de cinema. Recentemente, numa abordagem antropológica, o filósofo alemão Martin Seel (2013) declarou o ilusionismo e o realismo como inexistentes ao rejeitar a ideia de qualquer ontologia para o audiovisual. Substituiu o ilusionismo e o realismo pela ideia de que o filme, por meio de sua natureza sonora e imagética, possui possibilidades ilimitadas de construção, o que, sendo essa sua tese principal, poderia envolver o espectador mais do que qualquer outra mídia no mundo construído. Contra esta ideia da especificidade da mídia relativamente à sua criação, pode-se argumentar que as possibilidades infinitas existem para qualquer forma de arte e os mundos fictícios criados, embora a ideia acerca da recepção, que explicaria o poder de persuasão do audiovisual – apesar de existente também em outras mídias – não deva ser descartada.

No entanto, em termos epistemológicos, David Hockney e Martin Gayford (2016) falam, assim como muitos outros no novo milênio, de uma história das imagens (e não da arte), em que o cinema e a fotografia também têm seu lugar. Enfatizam em sua argumentação que ambas as mídias não são nem mais nem menos do que a criação de imagens com novos meios tecnológicos. Seguindo esta linha de pensamento, a ideia de intermedialidade assume uma nova dimensão:

trata-se simplesmente da mudança e da diversificação das mídias que agora podem ser usadas e variadas entre si, assim como os diversos estilos – de fato, uma realidade desde o surgimento do teatro como primeiro evento multimídia que reunia poesia, performance, música e escultura. Mídias, nesta perspectiva, são apenas formas diferentes de expressão que não devem ser hierarquizadas e cujas diferenças consistem na produção e, eventualmente, em sua recepção, sem que essas diferenças sejam tão dramáticas como as teorias – que surgiram para incluí-las no panteão da arte – sugerem.

Depois da declaração nos anos 1980 tanto do fim da história da arte por Hans Belting (2016) como da arte por Arthur Danto (2006), e das narrativas nacionais tendo sido expostas como nacionalistas na mesma época por Anderson (1983), vimos que os estudos de cinema propuseram o conceito de transnacionalidade nos anos 2000 – acompanhando a ideia de um cinema mundial –; seguindo, assim, mais uma vez o debate iniciado pela história da arte, que se interessou, na verdade, novamente, pela troca, os pontos de contato e a circulação da arte. Depois de extensas publicações sobre filmes nacionais, nós, estudiosos do cinema, agora prestamos atenção à transgressão das fronteiras dos estados-nação e da arte procurando e afirmando, com entusiasmo, o hibridismo, a mobilidade e o policentrismo. Estamos nos libertando, parcialmente, de uma prática secular baseada na nacionalidade, na Europa como centro, na formação de cânones baseada na especificidade da mídia e na excepcionalidade do artista, que seguia o patriarca da história da arte Giorgio Vasari e suas ideias de arte, história da arte e da posição central do artista e de seu estilo. Em outras palavras, deixamos só agora o quadro epistemológico desse inventor da Renascença, apesar das várias tentativas para desenvolver novas perspectivas, como a plurimetodologia da Escola de Viena no início do século XX na Universidade de Viena ou os estudos de Aby Warburg (2017) acerca da sobrevivência na arte, ambos interrompidos pelo nazismo e depois esquecidos por algumas décadas.

A transnacionalidade e a intermedialidade são o resultado de uma consciência crescente da complexidade do mundo e das mudanças geopolíticas, bem como das possibilidades de construção artística a partir das diversas mídias. Mas, para dar o exemplo que estudo, o que os filmes de língua portuguesa demonstram é que a euforia na abolição de fronteiras precisa ser vista em seu contexto político. Ou seja, não devia dizer respeito apenas a uma revisão epistemológica da história das artes em geral, mas levar sempre em consideração a história colonial. Cito novamente Edward Said (2011, p. 41), que nos conscientizou acerca da relação entre cultura e imperialismo e o resultante hibridismo: "Em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo.". A transnacionalidade que estudamos e celebramos agora é, na verdade, o efeito de tensões geopolíticas e violentos jogos de poder que começaram na época de Vasari. Ou seja, iniciou-se durante o chamado Renascimento, mas determina a vida no novo mundo e, não só, até hoje.

Esperança é certamente possível, mas não deve levar a uma nova epistemologia cega. Não é por acaso que multimídia e intermídia foram conceitos utilizados por David Higgins (1984) nos anos 60, bem como por aqueles que professaram a morte da história da arte para redefinir a arte ou criticar as mídias antigas. No entanto, uma análise crítica da longa tradição de análises formais deve nos fazer perceber que a intermedialidade, ao nos levar novamente à análise formal, frequentemente reduz a dimensão política ou simplesmente serve como um lembrete bem-vindo dos complexos diálogos entre combinações das mídias. Resumindo: é ingênuo afirmar que a transnacionalidade é garantia de visões heterogêneas do mundo ou postular a priori uma nova mídia ou a intermedialidade em geral como instrumento crítico.

A cultura, como Said (2011, p. 44) igualmente enfatizou, é um elemento-chave de dominação, embora, nós, estudiosos das ciências humanas, ainda achemos difícil reconhecer isso:

Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista e o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas.

Consequentemente, tensões e conflitos devem ser considerados como constitutivos de hibridismo, heterogeneidade e policentrismo, e não como garantias para posturas que as revelem ou estabelecem sempre um maior diálogo.

Quando comecei a trabalhar com filmes e coproduções de língua portuguesa que lidam com colonialismo e pós-colonialismo, percebi isso muito rapidamente. A maioria dessas produções, sobretudo – é preciso realçar – as transnacionais, evitam essas tensões ou as suprimem, tentando reescrever eufemisticamente a história colonial ou dando uma visão equivocada das relações pós-coloniais na atualidade. Não negligenciar esse fato nas minhas análises foi justamente possível pelo uso crítico dos conceitos transnacionais de luso-tropicalismo e lusofonia, cujas definições supostamente enfatizam o hibridismo, mas, em última instância, resultam de uma posição neocolonialista. Explicá-los-ei brevemente antes de falar sobre os filmes.

Luso-tropicalismo e lusofonia

O luso-tropicalismo propaga as notáveis realizações de Portugal – a descoberta de rotas marítimas, de ilhas e “continentes” inteiros – como resultado do desejo de converter o mundo ao cristianismo, ajudar no desenvolvimento civilizacional e de misturar-se com outras culturas e grupos étnicos do hemisfério sul. Baseia-se na ideia de que o povo português, caracterizado ele próprio por influências europeias e africanas, sempre foi de natureza transnacional. O ditador português António de Oliveira Salazar adotou o conceito cunhado pelo estudioso brasileiro Gilberto Freyre (1998), em 1933, para defender uma democracia racial no Brasil, a fim de preservar as colônias africanas na década de 1950 em plena descolonização.

Os adeptos da lusofonia, que reforçaram as relações estreitas entre Brasil e Portugal igualmente no final da década de 1950, e depois novamente após o final do imperialismo na África portuguesa, acreditam, por sua vez, que a utopia da comunidade harmoniosa transnacional tornou-se uma realidade nas colônias e continua no presente por meio de uma forte ligação devido aos laços linguísticos, culturais e históricos comuns. Durante seu exílio no Brasil, o estudioso literário português Agostinho da Silva (cf. MACHADO, 1995) empregou a lusofonia como uma visão cultural utópica, mas que se tornou cada vez mais, especialmente na década de 1990, um discurso oficioso e político. Como referido, a linguagem comum é usada como metáfora da cultura compartilhada. As diferenças regionais e nacionais são ignoradas e o português é interpretado como o princípio unificador e a pedra angular de uma identidade cultural que, em virtude de sua dimensão transnacional, é superior à identidade nacional.

Foi apenas nas últimas duas ou três décadas que os críticos literários e os cientistas sociais portugueses começaram a traduzir o ideário internacional pós-colonial em uma avaliação crítica desses conceitos, associados à suposta singularidade e humanidade do ato colonizador do país, resultado também de uma crescente conscientização relativamente à sua própria crise de identidade pós-colonial e seu lugar marginal na União Europeia. Os debates em andamento revisam a suposta predisposição nacional à transnacionalidade e a dimensão universal da própria língua, bem como a euforia em relação à herança cultural pós-colonial. Deixam claros a intenção do luso-tropicalismo e da lusofonia de reescreverem a história colonial como uma história cultural, reconhecendo que ambos os conceitos servem ao mito de Portugal como uma nação civilizadora importante e humanitária (cf. FERREIRA, 2012).

Cinema de língua portuguesa

Mais exatamente, esta narrativa acrílica é reapresentada nas coproduções contemporâneas, como agora mostrarei brevemente através dos meus resultados de pesquisa (cf. FERREIRA, 2011, 2012, 2014a, 2014b). Concentrar-me-ei em

filmes da década de 1980 até a de 2000 que lidam com movimentos transnacionais e são caracterizados por estratégias intermediais das mais diversas. É preciso dizer que personagens migrantes não são muito comuns no cinema de língua portuguesa, nem nos filmes nacionais de Portugal, Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau ou Moçambique, nem nas coproduções, onde aparecem com maior frequência. E que as estratégias intermediais restringem-se muitas vezes a adaptações literárias.

Há ainda algumas histórias de migração na época colonial também nos filmes nacionais. No caso do Brasil, são muito menos frequentes e críticos do que durante o Cinema Novo, quando os colonialistas foram retratados de maneira zombadora e satírica. A comédia *Caramuru* (2001), de Guel Arraes, reafirma a ideia do Brasil que não deu certo devido ao colonialismo português, que trata o encontro entre indígenas e colonialistas de forma leve e engraçada. *Carlota Joaquina* (1995), de Carlota Camurati, está mais alinhado à tradição cinemanovista ao usar o grotesco comportamento dos colonialistas como alegoria dos afazeres feudais e obscuros dos políticos atuais (cf. FERREIRA, 2011).

As coproduções luso-brasileiras também se ocupam principalmente com eventos históricos. As perspectivas nelas desenvolvidas dependem fortemente da proveniência do cineasta. Coproduções de brasileiros como *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas (único filme situado na contemporaneidade), *O judeu* (1995) de Jom Tob Azulay, *Bocage, o triunfo do amor* (1997), de Djalma Limongi Batista, e *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot, tendem a olhar de forma desconfiada para o ideário da lusofonia e o luso-tropicalismo, enquanto realizadores portugueses o reabilitam. As estratégias intermediais variam também. Enquanto os brasileiros usam literatura para provar a polifonia e a multiplicidade cultural (*Bocage, Terra estrangeira, O judeu*) ou como meio de sátira política (*Bocage, Carlota Joaquina, O judeu*), os portugueses os empregam como desculpa para retratar seus personagens como modelos culturais (*Palavra e utopia*, 2000; *A selva*, 2002). O padre Antônio Vieira, considerado tanto brasileiro como português, se destaca em *Palavra e utopia*, de Manoel de Oliveira; enquanto um jovem monarquista

português no início do século XX em *A selva*, de Leonel Vieira, é moralmente superior aos brasileiros. Na atualidade, os imigrantes brasileiros encontram em Portugal uma vida melhor, sobretudo em *Tudo isso é fado* (2004), de Luiz Galvão Teles. Se houver exceções a esta regra, são usadas estruturas melodramáticas com estereótipos como em *Um tiro no escuro* (2004), de Leonel Vieira ou em *Diário de um novo mundo* (2005), de Paulo Nascimento, que referenciam gêneros dominantes do cinema como o policial e o filme de época.

Mesmo as poucas coproduções com as ex-colônias africanas não estão isentas de perspectivas míticas sobre a vida harmoniosa no mundo lusófono, especialmente quando foram realizadas por diretores portugueses. Migrantes ou viajantes são bem recebidos em Portugal em *Fintar o destino* (1998), de Fernando Vendrell e no já mencionado *Tudo isso é fado*. Os colonialistas são luso-tropicalistas quando são adolescentes em *O gotejar da luz* (2002), de Fernando Vendrell, e um jovem português é bem-vindo e, de fato, meio-irmão, em *O miradouro da lua* (1993), de Jorge António. Mesmo quando o diretor é africano, a tentação de ser conciliatório existe; por exemplo, no musical alegre *Nha fala* (2002), de Flora Gomes.

Em comparação, o cinema nacional português é muito mais pessimista no que diz respeito à atualidade. Depois de um breve *flerte* com o luso-tropicalismo em *Casa de lava* (1994), filmado em Cabo Verde, Pedro Costa começou a reconhecer em sua trilogia Fontainhas, realizada em Portugal, principalmente em *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), a marginalização dos migrantes. Ele dignifica suas personagens; porém, às vezes tende a monumentalizá-las ou mitificá-las, sobretudo em *Juventude em marcha* (2006) e em *Cavalo dinheiro* (2014), onde recorre à iconografia ocidental canônica. Nesses casos, a intermedialidade pode servir como uma ferramenta analítica importante para demonstrar isso, sendo que Costa cita extensivamente a pintura flamenga barroca e dialoga de forma intensa com a história cultural ocidental. Faz do homem comum que retrata um homem excepcional conforme o ideário da história da arte europeia. Teresa Villaverde partilha as preocupações de Costa relativamente à falta de integração

em *Os mutantes* (1998), mas sem elaborar uma estética mitificante; enquanto soluções luso-tropicalistas e estereotipadas prevalecem no cinema comercial, nomeadamente em *Zona J* (1998), de Leonel Vieira.

Enquanto os filmes nacionais e transnacionais veem aspectos cômicos nos encontros coloniais ou pós-coloniais para reflexão ou entretenimento – tanto em filmes de brasileiros quanto de portugueses – ou desenvolvem uma estética mais arrojada para dignificar – talvez excessivamente – os imigrantes, como no caso de Pedro Costa e Teresa Villaverde, a maioria das coproduções realizadas por portugueses sobre a contemporaneidade e a época colonial estão empenhadas em manter a crença na democracia racial luso-tropicalista e na cultura compartilhada lusófona em narrativas convencionais. Alguns estão cientes da diversidade, das tensões ou dos conflitos, mas os resolvem em esquemas simplistas e estereotipados. Apenas um pequeno número de filmes – *Desmundo* e *O judeu e Bocage*, situados na época colonial, e *Terra estrangeira*, *Os mutantes* e *No quarto da Vanda*, que possuem personagens contemporâneas em migração – lidam de forma consciente com o fardo da história colonial e cultural e oferecem um imaginário mais complexo que dá conta das contradições dos hibridismos “pós-coloniais”.

Tabu de Miguel Gomes

Dentro do grupo de filmes que não apenas contam histórias com um olhar crítico sobre a transnacionalidade, mas também revelam a construção das ficções em termos de colonialismo e pós-colonialismo através de suas estratégias intermediais, queria destacar um filme mais recente. A coprodução internacional entre Brasil, Alemanha, França e Portugal, *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, oferece uma abordagem interessante que, através do entrelaçamento de dois planos temporais, bem como por meio de múltiplas referências e citações visuais e cinematográficas, desenvolve uma crítica sutil com humor seco relativa ao colonialismo e ao pós-colonialismo. As diversas estratégias de intermedialidade, que estabelecem relações históricas e imaginárias complexas, fazem de *Tabu*,

filmado em melancólico preto e branco, um excelente exemplo de como um filme pode enfrentar tanto a nostalgia colonial como o neocolonialismo.

Dividido em duas partes, *Tabu* não apenas desafia os mitos transnacionais da lusofonia e do luso-tropicalismo, mas também trabalha com o imaginário colonial existente acerca da África, construído nas mais diversas mídias, sobretudo na fotografia, no romance, no filme etnográfico, nos gêneros do filme de época, de aventura e de amor romântico. A primeira parte, "Paraíso perdido", é situada na Lisboa de hoje e, a segunda, "Paraíso", em uma fazenda colonial africana não especificada. Esta inversão demonstra de forma irônica que África não é o paraíso perdido, mas que os portugueses se perderam no pós-colonialismo em uma visão nostálgica desse suposto "paraíso" colonial.

Através de seu título, seu tema e sua estética, Gomes se envolve em um diálogo intenso com um filme anticolonial significativo que foi realizado no final da era do cinema mudo, *Tabu: a history of the South sea* (1931), do cineasta alemão Fritz Murnau, produzido nos Estados Unidos. Amplia a perspectiva antropológica dele sobre a colônia franco-polinésia em Bora Bora ao desafiar ainda mais as categorias midiáticas do documentário e do filme de ficção, bem como ao enfatizar a materialidade da mídia fílmica – suas imagens e seu sons.

O espectador descobre a estreita conexão entre passado colonial e presente pós-colonial que o filme investiga apenas passo a passo. No breve prólogo, vemos a personagem de um desbravador farsesco com o qual o filme aponta, através da maneira grotesca como sua história extravagante e absurda é narrada, atuada e enquadrada, que a reivindicação europeia de que o colonialismo foi marcado pela exploração científica e o desejo de desenvolver a África é tão disparatada como as ações dele. Esta parte introdutória apresenta ainda outro tema central na história da mídia audiovisual, que também será central na segunda parte: a história de amor romântico e muitas vezes fatal em filmes de Hollywood ambientados na selva africana. Por meio da citação de elementos estilísticos do documentário etnográfico e da fotografia colonial, é igualmente satirizado, por exemplo, o momento em que o explorador decide suicidar-se.



Figura 1: Explorador antes de seu suicídio em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

Na primeira parte, “Paraíso Perdido”, torna-se perceptível a doença civilizatória de autoengano e a inexistência da lusofonia e do luso-tropicalismo míticos. Os longos planos estáticos e os diálogos mecânicos e monossilábicos dão a esse mundo rígido e infeliz uma aparência grotesca, como já vimos no prólogo. Por outro lado, a separação dos elementos cinematográficos – sons, músicas, imagens – e a inexistência de diálogos faz com que a história de amor da última parte, “Paraíso”, revele que o colonialismo não era nenhum paraíso e que a nostalgia relativa a ele é uma utopia fictícia do cinema dominante e da fotografia colonial que apenas serve para manter as relações de poder neocoloniais.

De fato, “Paraíso perdido” desponta sobretudo sentimentos de solidão, vazio, carência e banalidade. Mostra com grande sutileza o peso que paira sobre o Portugal de hoje devido ao legado colonial – especialmente em relação aos migrantes africanos. A história de Pilar, uma portuguesa de meia-idade um tanto solitária, que tenta ser uma boa cristã e cidadã dedicada, é contada em pequenas sequências que se estendem ao longo de uma semana. Seu fascínio com sua vizinha Aurora, que já teve uma fazenda na África – uma citação intermedial do romance *Out of Africa/Entre dois amores*, de Karen Blixen, escrito em 1947 e adaptado para o cinema em 1985 – atesta seu desejo de histórias sobre aventuras

românticas, o qual procura suprir com idas frequentes ao cinema. Depois de sua vida supostamente impactante na África – o espectador ainda vai descobrir seu segredo – , Aurora é agora apenas uma velhinha senil, viciada em jogos, que constantemente perde seu dinheiro no cassino; razão pela qual Pilar acusa a empregada de Aurora, Santa, de não tomar nenhuma medida para impedi-la, mesmo que seja apenas uma imigrante pobre de um país africano não especificado, paga pela filha que vive no Canadá.



Figura 2: Aurora e Santa em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

O paternalismo de Pilar em relação à Santa serve para apontar as limitações de seus valores cristãos, bem como sua hipocrisia, que ela esconde atrás de uma atitude pseudodemocrática. Há uma tentativa de dar a impressão de uma coexistência luso-tropical e lusófona na sociedade pós-colonial portuguesa, mas percebe-se que não passa de fachada. A demonização de sua empregada pela própria Aurora – ela diz que foi enviada pelo diabo – é obviamente projeção de seus próprios demônios e testemunha a difícil convivência entre ex-colonizador e ex-colonizado. Embora Pilar seja amigável, ela frequentemente assume uma posição superior e intimidadora perante Santa. A segunda parte enfatizará ainda mais a hipocrisia e dupla moral, desta vez do colonialismo, que é mostrado como nada mais e nada menos do que a subjugação ilegal de outros territórios e povos.

Em “Paraíso”, um imigrante e aventureiro italiano de nome Gianluca Ventura – que fora chamado no final da primeira parte ao leito de morte de Aurora, mas chegou tarde – conta sua história de amor adúltera com ela em um país africano imaginário onde Aurora vivia na plantação de chá de seu marido, ao pé de uma montanha simbolicamente chamada Monte Tabu. Esse nome não se refere apenas ao adultério, mas serve também como metáfora para a colossal ilegitimidade do colonialismo.



Figura 3: Explorador em *Tabu*

Fonte: Miguel Gomes, 2012

Acompanhando um *flashback*, a voz de Gianluca nos leva de volta aos anos 1960, comentando de seu ponto de vista os eventos até o final do filme. Não há mais um único diálogo. Em uma inteligente tradução midiática da crítica de Murnau ao colonialismo e ao cinema sonoro, cuja ganância capitalista ele igualou, ouvimos no filme homônimo somente música sincronizada – canções pop nostálgicas da época e cantos entoados pela população nativa –, a voz *over* de Gianluca e alguns poucos sons ambientes, como uma pedra caindo em um lago.

O caso de amor com Aurora termina de forma trágica e grotesca, porque ela acaba matando o melhor amigo de seu marido e de Gianluca, que havia seguido o par fugitivo para trazer a adúltera grávida de volta para a sociedade colonial

patriarcal. Esse assassinato motiva Gianluca a notificar o marido de Aurora e desistir dela. Perante a falsidade da sociedade colonial, fica cada vez mais evidente para o público que a ideia de um colonialismo cristão e humanista não passa de ficção. A primeira parte já tinha indicado isso relativamente ao pós-colonialismo, mas as estratégias estéticas fazem dos colonialistas, objetos de um olhar quase etnológico, especialmente devido à falta de diálogos e como resultado da voz distanciada de Gianluca. São perceptíveis como seres cínicos, egocêntricos e decadentes, cuja dupla moral e narcisismo conseguiram subjugar um território imenso do continente africano sem nenhuma justificativa para tal. Ao estudar a intermedialidade no filme – as citações do cinema mudo, do filme etnográfico e de Hollywood, as referências à música pop e à música tradicional africana, bem como à iconografia da fotografia colonial –, além da somente imaginada transnacionalidade – que se revela no fracasso óbvio do luso-tropicalismo e da lusofonia –, fica evidente que *Tabu* consegue revelar a ficcionalidade da suposta superioridade moral e intelectual em relação à África, bem como o imaginário midiático criado para sustentá-la (cf. FERREIRA, 2014b).

Em conclusão, gostaria de reiterar que o estudo de um filme a partir da perspectiva da transnacionalidade e da intermedialidade pode aguçar nossa percepção e compreensão relativamente aos diálogos nacionais e midiáticos, bem como em relação à eventual transgressão em tese promissora das fronteiras, mas que, como vimos em *Tabu*, não passam de mera alegação para justificar o colonialismo. Isso acontece, por outro lado, na maioria das coproduções de língua portuguesa que tendem a reafirmar os referidos mitos. Atravessar fronteiras midiáticas pode ser – mas não é sempre – um instrumento para desenvolver uma perspectiva bem mais complexa e reveladora. Como Irina Rajewsky (2012) enfatiza em sua definição de intermedialidade, devemos primeiro concentrar-nos nas fronteiras para entender se realmente são cruzadas. Creio que isso também se aplica à transnacionalidade porque só quando percebemos se, por que e como são atravessadas, perceberemos claramente se isso ocorre apenas para recuperar interesses nacionais, servindo – no caso de Portugal – para desculpar

ou glorificar de forma nostálgica o colonialismo, ou se a produção transnacional e a intermedialidade são usadas para tornar isso perceptível.

Referências

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 1983.

ARAÚJO, E. (Org.). *A mão afro-brasileira*. v.1 e 2. São Paulo: Imprensa Oficial, 1988.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BELTING, H. From world art to global art – view on a new panorama. In: BELTING, H., BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Orgs.). *The global contemporary, art worlds after 1989*, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 178-185.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUROVICOVA, N.; NEWMAN, K. (Orgs.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge, 2009.

ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EZRA, E.; ROWDENS, T. *Transnational cinema: the film reader*. New York: Routledge, 2006.

FERREIRA, C. O. Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010). *Journal of African Cinemas*, v.3, n.2, p. 221-45, 2011.

FERREIRA, C. O. *Identity and difference: transnationality and postcoloniality in Lusophone films*. Münster: LIT Verlag, 2012.

FERREIRA, C. O. The end of history through the disclosure of fiction? Indisciplinarity in Miguel Gomes's *Tabu* (2012). *Cinema: philosophy and the moving image*, v.5, p. 18-45, 2014a.

FERREIRA, C. O. Imagining migration? A panoramic view of Lusophone films and *Tabu* (2012) as case study. In: REGO, Cacilda Rego; BRASIL, A. *Migration in Lusophone cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2014b. p. 12-30.

FISK, J. *Television culture*. London/New York: Methuen, 1987.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* São Paulo: Passagens, 1992.

HALL, S. Introduction: Who Needs 'Identity'? In: HALL, S. Hall; GAY, Paul du (Orgs.). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996. p. 1-17.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HIGBEE, W.; Lim, S. H. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, v.1, n.1, p. 7-21, 2010.

HIGGINS, D. *The poetics and theory of the intermedia*. Carbondalle/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

HOCKNEY, D. *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*. London: Thames & Hudson, 2001.

HOCKNEY, D.; GAYFORD, M. *A history of pictures: From the Cave to the Computer Screen*. New York: Abrams, 2016.

KRISTEVA, J. Le text close. *Languages*, n.12, p. 103-125, 1968.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Artes, 2009.

MACHADO, L. *A última conversa: Agostinho da Silva*. Cruz Quebrada: Casa das Letras/Editorial Notícias, 1995.

PLÍNIO, o Velho. História Natural. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura: o mito da pintura*. v. 1. São Paulo: Edições 34, 2006. p. 73-86.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona/FALE/UGMF, 2012. p. 51-73.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1993].

SAID, E. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SEEL, M. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer, 2013.

VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

submetido em: 31 ago. 2018 | aprovado em: 03 out. 2018