

Edição v. 38
número 2 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (2)
ago/2019-nov/2019

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

SOBRE INTERMIDIALIDADE: Cinema, Maracatus, Tatuagem e Pós-Tropicalismos

ON INTERMEDIALITY: Cinema, Maracatus, Tatroo and Post-Tropicalisms

SAMUEL PAIVA

Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atua na área de Teoria e História do Audiovisual, com vínculo ao Departamento de Artes e Comunicação, com atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionadas ao Bacharelado em Imagem e Som e ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. É autor do livro *A Figura de Orson Welles no Cinema* de Rogério Sganzerla (2018) e coeditor dos livros *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (2011) e *XI Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine* (2010). Concluiu recentemente pesquisa de pós-doutorado na University of Reading (Reino Unido) sobre cinema e intermidialidade contando com apoio da FAPESP. E-mail: sampaiva@uol.com.br. <https://orcid.org/0000-0002-3803-9846>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

PAIVA, Samuel. Sobre intermidialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. *Contracampo*, Niterói, v.38, n.02, p. 147-160, ago./nov. 2019.

Enviado em 15/10/2018 / Revisor A: 26/2/2019; Revisor B: 11/3/2019 / Aceito em 11/3/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i2.27106>

Resumo¹

O cinema brasileiro viu surgir, nos anos 1990, uma geração de cineastas com propostas que se caracterizaram em boa medida pela intermedialidade, ou seja, pelo encontro do cinema com outras mídias. Em Recife (Pernambuco), ocorreu a eclosão do Mangubeat, com sua ênfase musical que também levou à criação do Árido Movie, a vertente cinematográfica do Movimento Manguê, que repercute até hoje. Com tal premissa, este texto analisa políticas de intermedialidade a partir do cinema pernambucano e de suas releituras tropicalistas, envolvendo, como estudo de caso, o curta-metragem Maracatu, maracatus (Marcelo Gomes, 1995) e os longas Árido Movie (Lírio Ferreira, 2005) e Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013), experimentando um método de análise orientado pelo conceito de intermedialidade.

Palavras-chave

Políticas de intermedialidade; Cinema e outras mídias; pós-Tropicalismos.

Abstract

The Brazilian cinema, in the 1990s, observed the emergence of a generation whose filmmakers' proposals were largely characterized by intermediality, that is, by the encounter of cinema and other media. In Recife (Pernambuco), there was the Mangubeat outbreak, with its musical emphasis which led to the Árido Movie as the cinematic side of the Manguê Movement, which reverberates until today. Considering this premise, this article analyzes politics of intermediality starting from Pernambucan cinema and its Tropicalist readings involving case studies such as the short Maracatu, maracatus (Marcelo Gomes, 1995) and the features Árido movie (Lírio Ferreira, 2005) and Tattoo (Hilton Lacerda, 2013), experiencing a method guided by the concept of intermediality.

Keywords

Politics of Intermediality; Cinema and Other Media; Post-Tropicalisms.

¹ Este texto resulta de trabalhos anteriormente apresentados em congressos, a saber, no XXVI Encontro Anual da Compós (na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo), na II Intermedia Conference (University of Reading, Reino Unido), ambos em 2017, e no congresso Intermediality Now: Remapping the *In-Betweenness* (na Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romênia), em 2018. Nesse período, contou com apoio da FAPESP em dois projetos, a saber, Projeto InterMídia (processo 2014/50821-3) e a pesquisa "Cinema, métodos historiográficos e passagens intermidiáticas" (2018/05762-0).

Relações de Tempo e Espaço

Partindo da premissa de que tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados, minha intenção neste texto é traçar uma espécie de mapa temporal e espacial com foco na cidade de Recife, no estado de Pernambuco, desde os anos 1990, ampliando relações que avançam simultaneamente para o passado e para o momento atual. Para isso, tomarei como vetor de investigação os Tropicalismos que têm atravessado a produção de cinema em Pernambuco, perseguindo tensões envolvidas especialmente na geração do Árido Movie, como ficou conhecida, a vertente cinematográfica do Movimento Mangubeat que, com suas múltiplas expressões, teve sem dúvida uma exuberância especialmente musical. O envolvimento com a música, aliás, está no cerne da compreensão que Alexandre Figueirôa, um dos primeiros pesquisadores a discutir o Árido Movie no âmbito da produção acadêmica, tem sobre essa geração de cineastas que, a exemplo do Mangubeat, criou “uma marca”, como “uma tentativa de identificar e unir essa produção em torno de ideais compartilhados” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 105).

Por sua vez, Amanda Nogueira (2009, p. 84) identifica no Árido Movie um grupo de realizadores responsáveis pela “invenção de um cinema”, ou seja, o “novo cinema pernambucano”, incluindo uma vasta filmografia de curtas, longas, filmes de ficção, documentários, videoclipes e programas de televisão². Parte dessa produção também é analisada por Gabriela Lopes Saldanha (2009) que, em sua dissertação intitulada Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco, inclui os longas-metragens Baile perfumado (Paulo Caldas, Lírio Ferreira, 1996), O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (Paulo Caldas, Marcelo Luna, 2000), Amarelo manga (Cláudio Assis, 2003), Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005), Árido Movie (Lírio Ferreira, 2005), Baixio das bestas (Cláudio Assis, 2006) e Deserto Feliz (Paulo Caldas, 2007). Desse amplo espectro de possibilidades, serão considerados aqui, como estudos de caso, o curta-metragem Maracatu, maracatus (Marcelo Gomes, 1995) e os longas-metragens Árido movie (Lírio Ferreira, 2005) e Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013), que serão discutidos a partir das teorias ou mesmo de um método historiográfico pautado pela intermedialidade.

Contextualizando resumidamente a cena pernambucana nos anos 1990, alguns fatos históricos dizem respeito ao lançamento, em 1992, do manifesto Caranguejos com cérebro, assinado por músicos tais como Chico Science (da banda Chico Science & Nação Zumbi) e Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A). Dois anos depois, em 1994, essas bandas lançaram seus primeiros discos, respectivamente, Da lama ao caos e Samba esquema *noise*. Em paralelo a esse movimento musical, também ocorria uma forte mobilização no campo cinematográfico, que de fato vinha se dando desde trabalhos em super-8 nos anos 1970, passando por uma produção de curtas metragens (em 16mm e 35mm) nos anos 1980, até chegar à produção de longas em meados dos anos 1990, especialmente com o lançamento do já referido Baile perfumado, produção que foi um marco da chamada “retomada do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002) naquela década.

Havia, portanto, uma interação significativa em termos da intermedialidade entre música e cinema e vice-versa, de uma maneira tal que os artistas dos dois campos se tornavam colaboradores entre si, construindo uma dinâmica que ficou conhecida como “brodagem”, a partir da gíria “brother” (NOGUEIRA, 2014). Assim, músicos passavam a compor trilhas sonoras e às vezes também marcavam presença como atores coadjuvantes em alguns filmes. Cineastas dirigiam videoclipes para as bandas. Formava-se, em suma, uma relação intermediária capaz de ser compreendida sob distintos pontos de vista, que aqui pretendo observar a partir do cinema, tomando como exemplo inicial um dos primeiros filmes do Árido Movie, o curta-metragem Maracatu, maracatus (1995), realizado um ano depois do lançamento dos discos acima referidos, estabelecendo especialmente uma forte conexão com a música de Chico Science & Nação Zumbi.

² Segundo informa Amanda Nogueira, o termo “árido movie”, referindo-se à vertente cinematográfica do Mangubeat, foi criado pelo jornalista e cineasta Amin Stepple, que afirmou em entrevista ao jornal Estado de S. Paulo em 1997: “Árido movie é o mangubeat em forma de cinema” (apud NOGUEIRA, 2009, p. 58). Posteriormente, Lírio Ferreira dirigiu o filme homônimo – Árido movie (2005) – que será discutido adiante.

Por sua vez, realizado dez anos depois do filme de Marcelo Gomes, o filme de Lírio Ferreira, *Árido movie* (2005), cujo título não por acaso é homônimo à geração que aqui está em pauta, indica como alguns princípios estéticos e políticos permanecem em jogo, aspecto reiterado ainda mais adiante no filme de Hilton Lacerda, *Tatuagem* (2013), indicando uma tendência que permanece como característica desse cinema realizado em Pernambuco, ou seja, seu interesse na intermedialidade como estratégia estética e política.

Sobre o conceito, a intermedialidade implica um campo teórico em construção. O termo “intermídia” foi criado em 1966 por Dick Higgins (2012), artista multimídia relacionado ao grupo Fluxus, para designar algumas expressões artísticas que não se enquadravam nas artes mais tradicionais (pintura, escultura, teatro etc.), justamente porque estavam entre mídias. Como exemplos (citados por Higgins) podem ser lembrados os ready-made de Marcel Duchamp, as colagens, ambientes e happenings de Allan Kaprow, os combines de Robert Rauschenberg, entre outros. Em seu texto, nota-se já de forma bastante clara uma justaposição dos termos arte e mídia, aspecto que voltará à discussão em outros autores e pesquisadores dedicados ao assunto, com os quais também prevalecerá a mesma justaposição.

Clüver (2011, p. 9), por exemplo, afirma que “intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’”. Por sua vez, Moser (2006, p. 94) reconhece que, a partir do século XIX, com a superação do caráter restrito do acesso à arte em razão da indústria cultural, “uma das consequências dessa nova situação para nossa problemática é que mídia e arte se aproximaram e que a midialidade da arte é, de agora em diante, melhor conhecida e estabelecida”. Portanto, no campo dos estudos sobre intermedialidade recorrentemente as artes são consideradas como mídias.

Tais concordâncias não implicam, contudo, consensos constantes. Esclarecendo o estado da arte dos estudos sobre intermedialidade, Ágnes Pethö (2018, p. 165-187) constrói uma síntese do que considera “caminhos em uma selva teórica”, propondo três paradigmas sobre a construção do campo até o momento atual. O primeiro diz respeito a “fronteiras de mídias” e está relacionado a pesquisadores, em grande medida provenientes dos estudos literários e semióticos, que trataram de investigar o “cruzamento das fronteiras”³. Aqui se inscreve, por exemplo, Irina Rajewsky, que categorizou três grupos de fenômenos intermidiáticos: (a) “transposição ou transformação midiática”, (b) “combinação de mídias” e (c) “referências midiáticas” (RAJEWSKY, 2012, p. 58)⁴ –, sendo esta sua proposta frequentemente reconhecida como ponto de sustentação para outros pesquisadores (cf. CLÜVER, 2011; DINIZ, 2012; DINIZ & VIEIRA, 2012). Em relação a esse primeiro paradigma e sua afirmação sobre a metáfora da fronteira, também se esclarece que a intermídia vai por um caminho oposto ao da transmídia ou o da convergência de mídias, que pressupõem o colapso das fronteiras como característica da era digital, que seria uma era pós-mídia. No caso, Pethö cita Henry Jenkins (2006) para marcar essa oposição.

O segundo paradigma proposto por ela implica o estar “*in-between*”. Aqui já não interessa tanto a ideia de cruzar ou ultrapassar a fronteira (como no caso anterior), mas, em vez disso, de estar na fronteira, como diz, em uma situação de “*in-betweenness*” (termo difícil de ser traduzido para o português). A referência filosófica, neste caso, vem do pós-estruturalismo. A partir da noção de “heterotopia” de Michel Foucault, por exemplo, a intermedialidade pode ser compreendida como estando *in-between* espaços, tempos e formas midiáticas. Já a partir da noção de “figural” de Jean-François Lyotard, Joachim Paech (apud PETHÖ, 2018, p. 169), por exemplo, fala sobre a “figura perceptível da diferença midiática que perturba a ordem do discurso”.

³ De fato, a metáfora das fronteiras relacionada aos estudos de intermedialidade é recorrente entre vários pesquisadores do campo (cf. COSTA, MIRANDA, PAIVA, 2018).

⁴ “Transposição” indica adaptações de uma mídia à outra, por exemplo, de um texto literário ao cinema. “Combinações” dizem respeito a mídias, como o cinema, ópera, etc., que resultam da união de várias mídias: o cinema, no caso, reúne imagens e sons. Um exemplo de “referências” poderia ser um texto fílmico que está relacionado a um gênero literário ou vice-versa (cf. RAJEWSKY, 2012, p. 58-59).

O terceiro paradigma se apresenta com seu interesse voltado à “conexão entre o real e o intermediário”. E aqui entram em discussão alguns pensadores contemporâneos interessados na condição híbrida do cinema. São então mencionados Alain Badiou, Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Lúcia Nagib e Raymond Bellour. E um ponto em comum a vários desses autores, apesar de suas distintas colocações, diz respeito à “defesa do cinema impuro”, em referência a André Bazin (2013), mais precisamente a seu texto publicado nos anos 1950.

Decorre desses três paradigmas, sobretudo do terceiro, nossa ideia de compreender o *Árido Movie* na chave de políticas de intermedialidade. Isso porque a proposta aqui em discussão chega alinhada à noção de “políticas de impureza”, de acordo com Lúcia Nagib (2014), que por sua vez dialoga intensamente com Alain Badiou (2013) e Jacques Rancière (2005, 2010). Como se percebe, enquanto para Badiou, “todas as artes fluem através do cinema” (apud PETHÖ 2018, p. 170), que é a sétima arte não na chave de uma evolução, mas como uma espécie de fluxo das demais artes; enquanto para Rancière está em questão uma configuração de intervalos heterogêneos que resultam do fato de o “cinema ser o outro para si mesmo” (apud PETHÖ 2018, p. 171) por suas relações com a política e demais formas de arte; para Nagib há o pressuposto de que o cinema, como toda obra de arte, está implicado em uma crise dialética. Em sua concepção, a intermedialidade relaciona-se com “uma crise dialética sempre presente, o lugar de um profundo dilema entre a condução depurativa inerente a todas as formas artísticas e a consciência de sua insuficiência” (NAGIB, 2014, p. 27).

Esta ideia é bem oportuna à consideração do cinema pernambucano em questão, especialmente naquele momento, em que uma mídia (o cinema) requisitava outras (especialmente a música) como forma de superação de obstáculos decorrentes da ausência de políticas públicas para a produção audiovisual. Além disso, em sua compreensão de “políticas de impureza”, Nagib também associa a noção de “dissenso”, tal como proposta por Jacques Rancière (2010), na medida em que, para ela, o recurso a mídias diversas em um filme tende a suspender o eventual caráter didático da obra, introduzindo dilemas.

Sumarizado o conceito de intermedialidade, antes da discussão sobre os filmes *Maracatu*, *maracatus*, *Árido movie* e *Tatuagem*, ainda convém esclarecer o porquê do vetor Tropicalismo. De fato, no contexto pernambucano dos anos 1990, estava em questão algo que podemos pensar como um confronto de Tropicalismos em Recife. Entre 1994 e 1998, portanto, no intervalo de tempo que abrange o lançamento tanto dos discos *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise* quanto dos primeiros filmes do *Árido Movie*, o secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, à época governado por Miguel Arraes, era o escritor Ariano Suassuna, criador do Movimento Armorial que, por sua vez, dava continuidade às ideias sobre o “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre. Apesar de sua obra notável, com romances e peças célebres muitas vezes adaptados ao cinema e à televisão, Suassuna foi muito criticado pelos artistas do Movimento Mangue em razão de sua postura armorial. Ele, por sua vez, também criticava esses artistas por sua proposta que, incorporando termos estrangeiros já em sua concepção (*Manguebeat*, *Árido Movie*), estava mais alinhada a vertentes do Tropicalismo derivadas da Tropicália dos anos 1960, inclusive, em suas manifestações próprias no estado de Pernambuco, como veremos.

Maracatu, Maracatus

No curta-metragem de Marcelo Gomes, o título já indica uma ampliação do maracatu do singular para o plural. A narrativa, entre o ficcional e o documental, remetendo-nos à conexão entre o real e o intermediário, tem início com um episódio que de fato ocorreu: ao procurar Mestre Salustiano, um artista popular cujo trabalho estava relacionado ao maracatu, a equipe do filme, com a intenção de convidá-lo a participar do curta, em resposta ouviu uma recusa, que por fim acabou sendo inserida como uma espécie de prólogo da obra. Mestre Salustiano expulsa a equipe de filmagem. Essa sequência indica um confronto de mídias envolvendo o próprio maracatu enquanto uma forma de arte popular;

a televisão representada na equipe que chega para gravar uma reportagem; o cinema que, em última instância, registra a cena.

Curiosamente, o Mestre associa a equipe de filmagem a estrangeiros, embora sejam eles integrantes da Parabólica Brasil, produtora pernambucana do curta (Cláudio Assis aparece como câmera; Adelina Pontual no som; o terceiro integrante da produtora é Marcelo Gomes), repondo uma questão que nos remete ao texto de Paulo Emílio Salles Gomes (1980), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, mais precisamente à ideia de que os “ocupantes” (ou seja, os colonizadores) manipulam os “ocupados” (os colonizados) a sua imagem e semelhança, de modo a reproduzir seus interesses. Nesse sentido, a televisão é percebida por Mestre Salustiano como o ocupante. No entanto, a crise que aqui se estabelece entre maracatu e televisão será mediada adiante, no transcorrer do filme.

Apresentado o prólogo e os créditos iniciais, a presença do estrangeiro continua presente na próxima sequência do curta, na qual assistimos a um jovem negro (interpretado por Ailton Guerra) tocando bateria, com uma camiseta que traz a referência da banda inglesa The Smiths, em um espaço logo ampliado pelo movimento de câmera, que passa a enquadrar adereços utilizados pelos caboclos de lança do maracatu rural⁵. A sequência está envolvida em todas as categorias propostas por Irina Rajewsky: é cinema (enquanto uma combinação de mídias de imagem e som) mas, mais que isso, apresenta uma transposição da batida percussiva própria de bandas como Chico Science & Nação Zumbi (efetivamente presente na respectiva trilha sonora), apresentando simultaneamente outro registro musical pela referência à banda inglesa inscrita na camiseta do rapaz.

Desse local, aproxima-se o protagonista, interpretado por Jofre Soares (ator ícone do Cinema Novo brasileiro). Ele é um caboclo de lança que, por já estar idoso, não participará do rito, que hoje tem lugar durante o Carnaval. Mas prepara a roupa de caboclo de lança para que um dos seus descendentes possa vesti-la, isso tão logo a vestimenta tenha sido batizada em um terreiro de candomblé. O conflito entre gerações passa então a ser um dos motores da narrativa, uma vez que o jovem caboclo de lança (personagem interpretado pelo capoeirista Meia Noite) não consegue entender a importância do maracatu, a não ser como forma de Carnaval. Em determinado momento, o velho caboclo (Jofre Soares) define o maracatu:

O maracatu nasceu no canavial, com os índios, os caboclos, os negros africanos escravos. Maracatu não é só brincadeira. Maracatu é o grito do índio, do escravo, o grito que sai daqui de dentro contra as maldades do homem branco. Maracatu também é guerra.

Em paralelo às cenas dos caboclos de lança, há o jovem baterista negro (com a camiseta que traz a estampa da banda The Smiths). O filme incorpora a transposição dessa mistura de elementos locais e estrangeiros que já estava presente no disco *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, banda que assumiu o maracatu como um signo de resistência cultural relacionado a povos historicamente oprimidos pela colonização europeia e, antropofagicamente, incorporou o estrangeiro em sua estética pop, incluindo termos em inglês associados à expressão do mangue (Manguebeat, Manguetown). O mesmo se pode dizer do disco *Samba esquema noise*, do Mundo Livre S/A, que alitera, com o acréscimo de uma palavra em inglês (*noise*), o título do disco de Jorge Ben, sua principal referência, *Samba esquema novo* (1963).

Lembrando o dilema que Lúcia Nagib relaciona à intermedialidade, há um conflito nessa relação com o novo, que também se expressa na relação entre mídias. O filme e os discos em questão vão contra uma corrente oficial da cultura pernambucana, acostumada a lidar com ritos populares na perspectiva

⁵ Segundo Virgínia Barbosa (2016): “O caboclo de lança é personagem do Maracatu Rural ou de Baque Solto – também conhecido como Maracatu de Orquestra. A origem desse maracatu ainda não está totalmente desvendada. Uma parte dos pesquisadores é unânime em admitir a mistura das culturas afro-índigenas; outra, como resultados de manifestações populares combinadas – bumba-meu-boi, cavalo-marinho, coroação dos reis negros, caboclinhos, folia de reis – existentes no interior de Pernambuco”.

estereotipada de símbolos de pureza cultural. Destacando as interfaces entre o cinema e a cena manguê em Pernambuco, entre vários filmes, discos e outras expressões artísticas, Nara Aragão Fonseca (2006) analisa Maracatu, maracatus, chamando atenção para este aspecto:

Em Pernambuco, o maracatu tornou-se um desses elementos simbólicos e, para tornar-se um símbolo a ser explorado institucionalmente pelo Estado, foi resumido a um conjunto de estereótipos que associavam a condição de pobreza a uma suposta “pureza cultural”. O discurso oficial da cultura popular em Pernambuco se confunde com a tradição folclorista, que encarna uma visão do que seria o espírito do seu povo (FONSECA, 2006, p. 62).

Como reconhece a pesquisadora, Maracatu maracatus vai contra esse discurso oficial e esse ideal de pureza e, para isso, recorre a algumas estratégias discursivas que procuram problematizar a questão. Em sua releitura das tradições, no filme ganha espaço a tensão entre mídias, inclusive, em face da realidade contemporânea, fugindo de uma concepção passadista da herança cultural. Para isso, é fundamental a fusão entre ficção e documentário, como ocorre na referida cena do prólogo, em que Mestre Salustiano interpreta a si mesmo e expulsa a equipe de televisão, chamando a nossa atenção para a realidade atual dos artistas populares.

Ao hibridismo das formas midiáticas investidas no curta, também corresponde o sincretismo religioso, que é investigado na perspectiva de uma conexão com a realidade. Em um dado momento, o velho caboclo sobe as escadas do morro na periferia do Recife dirigindo-se a nós, espectadores, quebrando a quarta parede, para falar de sua devoção a São Jorge e também a Ogum, que o designou com a missão de confeccionar a roupa do caboclo de lança do maracatu. Como discute Nara Fonseca, o sincretismo religioso é destacado nesse momento, com a apresentação da devoção simultânea a um santo da igreja católica e ao orixá correspondente na religião de origem africana, remetendo-nos à história de opressão dos escravos nas lavouras de cana-de-açúcar. Nas palavras da pesquisadora:

Este sincretismo, ao mesmo tempo em que vem reforçar a importância simbólica e o caráter local da manifestação – pois está diretamente ligado à maneira como se deu a exploração do trabalho escravo na lavoura da cana-de-açúcar no Nordeste – parece também reforçar o caráter contraditório e de superposição tão explorado pelo manguêbeat (FONSECA, 2006, p. 67, grifo da autora).

A questão do sincretismo é atualizada pela maneira como a montagem, ora das cenas de maracatu, ora das cenas de rock, é alternada, daí resultando uma relação entre passado e presente marcada pela relação entre mídias e por uma situação de violência: o baterista dança um punk-rock ao som da banda Devotos, a música Asa preta, cuja letra justamente tematiza a discriminação racial⁶.

Além disso, quando Nara Fonseca fala em “caráter contraditório e de superposição tão explorado pelo manguêbeat”, isso traz à tona uma dimensão tropicalista referenciada naquilo que Celso Favaretto, por exemplo, percebe como sendo um procedimento característico da Tropicália nos anos 1960, ou seja, “submeter arcaísmos à luz do ultramoderno” (FAVARETTO, 2000, p. 113), por vezes trabalhando com condensações e deslocamentos de elementos da cultura, com a criação de imagens a partir de retóricas alegóricas e paródicas.

Trata-se aqui de um caminho interessante para a compreensão de várias imagens lançadas no contexto do Manguêbeat e do Árido Movie como, por exemplo, o próprio Chico Science, em shows, com um figurino composto por peças próprias da vestimenta do caboclo de lança, tal como o cocar colorido que remete aos cocares indígenas, cantando ao ritmo pop aliado à percussão do maracatu. Tal imagem,

⁶ A banda Devotos surgiu em 1988 no Alto José do Pinho, em Recife. Inicialmente chamava-se Devotos do Ódio. Além de *Maracatus, maracatus*, o trio fundador da Parabólica Brasil – Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes – dirigiu o curta *Punk rock hardcore* (1995), sobre os músicos do bairro.

que certamente constitui uma referência para o filme de Marcelo Gomes, põe em questão a dimensão alegórica que Favaretto compreende como sendo um procedimento da Tropicália em suas proposições oníricas:

As imagens tropicalistas são construções oníricas; podem ser interpretadas como faz o analista com o sonho, isto é, operando em sentido oposto ao de seu processo de formação. Partindo-se das manifestações paródicas, em que as “reliquias do Brasil” são desatualizadas pela descentração contínua de suas versões correntes, atinge-se a alegoria do Brasil (FAVARETTO, 2000, p. 113).

Esta descentração contínua de versões da história sugere um estado de trânsito, *in-betweenness*, que, se por um lado desloca o discurso fílmico nas fronteiras entre cinema, maracatu e música, por outro também transita entre distintas realidades físicas e sugestões metafísicas. A sequência do batismo da vestimenta é exemplar nesse sentido: em um pequeno terreiro onde há imagens de santos cristãos e do candomblé, apresenta-se o transe no ritual guiado pela mãe-de-santo, Dona Neta (interpretando ela mesma), e alguns outros participantes do batismo, inclusive o jovem caboclo de lança que levará adiante a tradição questionada. Batizada a roupa, mais adiante o cortejo do maracatu aparecerá em desfile como um bloco de carnaval pelas ladeiras de Olinda, mas agora sob o ponto de vista do outro jovem negro, o baterista. O cortejo, no entanto, é interrompido por uma procissão católica, acompanhada de religiosos e policiais que ocupam a rua, impedindo a manifestação dos demais.

A revolta com essa situação de opressão da cultura branca que se impõe contra os negros e índios faz ecoar a voz do velho caboclo de lança – “maracatu também é guerra” – seguida do movimento do jovem caboclo que veste a roupa batizada, imbuído agora de um espírito guerreiro que se expressa em seus movimentos de capoeira, os quais rimam com os movimentos de dança do baterista roqueiro.

Mais adiante, os caboclos surgem em meio ao canavial, onde erguem suas lanças e lutam com gestos estilizados que nos remetem para um tempo ancestral do Brasil Colônia. Passamos a ouvir na trilha sonora uma composição instrumental: O rasga, de autoria de Antônio Nóbrega, faixa incluída em disco do Quinteto Armorial (*Do romance ao galope nordestino*, 1974). Com essa música estamos, portanto, em um contexto de produção relacionado à proposta do Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna nos anos 1970. Antônio Nóbrega é um artista pernambucano, músico, dançarino, com uma formação erudita, mas voltado à arte popular. Ao que consta, recebeu do próprio Ariano Suassuna, em princípios dos anos 1970, o convite para integrar, como violinista, o Quinteto Armorial. Criar uma música erudita com raízes populares era justamente a proposta desse grupo musical, inteiramente afinado com a proposta armorial, como indica o seu próprio nome. Portanto, é bastante simbólica a inclusão, em *Maracatu*, *maracatus*, da composição em questão – O rasga – justo na sequência da luta em meio ao canavial. Apresenta o próprio embate entre distintas concepções de arte popular. Os guerreiros ao mesmo tempo dançam e lutam com e contra a música armorial.

Tal referência ancestral do embate mítico das culturas branca, africana e indígena dá lugar ao tempo atual, com rápidas cenas de usinas de cana em ruínas, seguidas novamente por imagens do morro onde o jovem baterista dança a música *Monólogo ao pé do ouvido*, de Chico Science & Nação Zumbi (*Da lama ao caos*, 1994). “Modernizar o passado é uma evolução musical”: a voz de Chico Science sintetiza o discurso que o filme tratou de construir ao longo de sua narrativa, acentuando distintas visões da cultura popular, mas se opondo à perspectiva oficial e seu ideal de pureza, em vez disso propondo uma resistência que se coloca na chave da impureza, em termos de construções dialéticas e oníricas entre passado e presente, rural e urbano, regional e internacional.

Confronto de Tropicalismos

Vinte anos antes do surgimento do Mangubeat e do *Árido Movie* nos anos 1990, Ariano Suassuna fora o principal mentor do Movimento Armorial, lançado em Recife nos anos 1970. Conforme esclarece Herom Vargas:

A proposta geral dos armoriais era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais sertanejas que fizessem frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional (VARGAS, 2007, p. 35).

Na proposta armorial, o contato com o estrangeiro só teria importância no que diz respeito a uma origem mítica, no momento do encontro ancestral de culturas diversas formadoras da cultura brasileira, em especial, seus vínculos ibéricos medievais. Trata-se, portanto, de uma proposta diversa da que o Mangubeat e o *Árido Movie* lançaram, assumidamente internacionalizada e híbrida. O interesse dos armoriais, em contrapartida, era buscar elementos artísticos cuja essência guardaria conexões com essa cultura ibérica medieval, preservada no sertão pernambucano, inclusive em oposição ao litoral, onde as influências estrangeiras chegavam com maior pressão. Conforme esclarece Herom Vargas (ibid, p. 46), a tese de Suassuna segue a corrente de Gilberto Freyre, para quem a mestiçagem está relacionada com um mito de origem.

Daqui é possível a dedução de que, nessa influência de Gilberto Freyre sobre Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, repercute o “Lusotropicalismo” freyreano. O Lusotropicalismo, conforme esclarece o historiador João Alberto da Costa Pinto (2009), está definido conceitualmente em um texto de 1958: *Integração portuguesa nos trópicos*, de Gilberto Freyre (1960). O ponto de partida para a construção desse conceito diz respeito ao fato de que, para Freyre, Portugal teria inaugurado, no século XV, um certo tipo de civilização, na união do europeu com o trópico, da qual teria surgido um novo tipo de saber constituído pela experiência pragmática. Supostamente seriam observadas aí, na relação empírica do europeu com o trópico, “práticas fraternas de assimilação” (PINTO, 2008, p. 150), não etnocêntricas, mas mestiças. Em razão desse caráter apaziguador dos conflitos entre colonizadores e colonizados, o Lusotropicalismo foi incorporado ao campo ideológico das políticas de Salazar, que por essa via encontrava justificativa para a manutenção do domínio do Estado português sobre as colônias africanas.

Na contrapartida desse pensamento lusotropicalista e posteriormente armorial, vem outra noção de Tropicalismo, a qual serve de plataforma às propostas do Movimento Mangu. A referência aqui é o movimento tropicalista que, ao final dos anos 1960, com artistas tais como, entre vários outros, Caetano Veloso e Gilberto Gil (na música), Hélio Oiticica (nas artes plásticas), José Celso Martinez Corrêa (no teatro), Glauber Rocha e Rogério Sganzerla (no cinema), retoma questões anteriormente propostas pelo Movimento Modernista dos anos 1920.

No âmbito das relações possíveis entre o Modernismo dos anos 1920 e esse Tropicalismo em questão nos anos 1960, em especial no que concerne às tensões entre o nacional e o estrangeiro, vale especialmente lembrar o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, como algo retomado em várias perspectivas. Benedito Nunes (1995), analisando esse manifesto, reconhece a dialética local/universal, estabelecendo diversos planos de análise da obra oswaldiana. Tais planos também são perceptíveis nos objetos de nosso estudo, por exemplo, na questão do retorno ao passado histórico da sociedade brasileira, com as oposições confrontadas nos campos do Direito, da Moral, da Religião, envolvendo os conflitos entre brancos, índios e negros e perpassando instituições como o Estado, a Igreja e os poderes locais.

Observadas essas relações, podemos pensar em temporalidades sincrônicas capazes de atravessar a Antropofagia Cultural dos anos 1920, o Lusotropicalismo dos anos 1950, a Tropicália dos anos 1960, o

Movimento Mangue dos anos 1990 e muito mais, antes ou depois desses recortes. Tal dinâmica sugere uma ideia de pós-Tropicalismo, não propriamente como algo que vem depois do Tropicalismo, mas que está além de uma circunscrição precisa de tempos e espaços de um reconhecível fenômeno histórico⁷.

Políticas de Impureza

O longa-metragem *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005) já em seu título transpõe elementos do movimento homônimo. Por sua vez, a narrativa também instaura a intermedialidade como argumento: o protagonista Jonas (Guilherme Weber) trabalha na televisão. Ele é um repórter de meteorologia que parte de São Paulo para Pernambuco para o enterro do seu pai e, no caminho, conhece Soledad (Giulia Gam), uma videomaker que está realizando um documentário sobre a falta de água no sertão.

Outra referência intermediária, José Celso Martinez Corrêa, diretor e ator cuja história se confunde com a do Teatro Oficina e com o próprio Tropicalismo em suas origens (a partir da encenação de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, de 1933, encenada pelo Oficina em 1967), interpreta em *Árido Movie* um personagem chamado *Meu Velho*, apelido que evoca tempo. E sua figura confirma tal fato pela forma como ele é caracterizado na obra, um homem idoso com cabelos e barba longos e brancos, um líder religioso.

Segundo informa Lírio Ferreira (cf. NAGIB & PAIVA, 2017a), no momento das filmagens de *Árido movie*, José Celso Martinez Corrêa também estava atuando no Teatro Oficina como Antônio Conselheiro, personagem inspirado na figura histórica do líder religioso envolvido na Guerra de Canudos (1896-1897), conflito reportado por Euclides da Cunha em *Os sertões* (publicado em 1902). As imagens de *Meu Velho* e de Antônio Conselheiro, portanto, se interceptam a partir de José Celso Martinez Corrêa. Além disso, a história de Antônio Conselheiro já proporcionara o argumento para o primeiro filme dirigido por Lírio Ferreira, o curta-metragem *O crime da imagem* (1994). E agora retorna em *Árido movie*, que, a exemplo do curta que lhe antecede, também tem como um dos seus principais cenários, numa clara alusão a um dos espaços primordiais do Cinema Novo, o sertão (cf. XAVIER, 2007), agora revisitado em uma narrativa sobre “o excesso de informação e a falta d’água”.

Esta, aliás, é a frase que será projetada em uma instalação audiovisual em uma das sequências fundamentais do filme, uma cena na qual a imagem de *Meu Velho* reaparece em vídeo depois de ter sido captada pela câmera de Soledad. Trata-se de uma sequência que evidencia as muitas camadas históricas elaboradas a partir da intermedialidade, como uma arqueologia de mídias. Além da literatura de Euclides da Cunha e de sua releitura tropicalista pelo Teatro Oficina, também está em pauta a própria estética do Manguebeat (sintomaticamente há pessoas banhadas na lama característica do mangue). A concepção plástica da cena deve-se à diretora de arte, Renata Pinheiro. Ela mesma afirma que, para esta cena do filme, foram transpostos elementos de sua exposição *Arqueologia da amnésia*, que realizara no Museu de Arte Contemporânea de Olinda (cf. NAGIB & PAIVA, 2017b).

Quase uma década depois de seu envolvimento no filme de Lírio Ferreira, mas pouco antes de dirigir *Amor, plástico e barulho* (2013), Renata Pinheiro também realizou a direção de arte de outro filme com forte investimento em música: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). Nesses dois filmes, DJ Dolores está presente na criação da trilha sonora: músico, cineasta e designer, ele também faz parte da história do Movimento Mangue desde o início, quando, junto com Hilton Lacerda, tocavam em festas, concebiam

⁷ Há aqui uma consonância com a proposta de Stefan Solomon (2017), curador da mostra *Tropicália and Beyond – Dialogues in Brazilian Film History*, quando ele inclui em sua curadoria obras tropicalistas incontornáveis, como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *O rei da vela* (José Celso Martinez Corrêa, Noilton Nunes, 1982), mas vai além, envolvendo realizadores contemporâneos cujos trabalhos se valem de ideias e estratégias tropicalistas em diferentes sentidos. A mostra *Tropicália and Beyond: Dialogues in Brazilian Film History* ocorreu na Tate Modern, em Londres (Reino Unido), no período de 09 a 12 de novembro de 2017.

capas de discos (inclusive Da lama ao caos, de Chico Science & Nação Zumbi), dirigiam videoclipes para várias bandas, até recentemente codirigirem a série Lama dos dias (Canal Brasil, 2018), que apresenta uma remediação do Movimento Mangue. Proposto por Bolter e Grusin (1999), o conceito de “remediação” é resumido por Walter Moser da seguinte forma:

Nesse livro de título atraente [Remediation], os dois autores [Bolter e Grusin] se debruçam sobre um paradoxo que eles situam no centro vital das mídias. Por um lado, toda mídia nova pretende, enfim, propiciar acesso direto ao real – ela fará valer então sua transparência, até mesmo sua inexistência (transparency, immediacy) em relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, esse apagamento da mídia é obtido por um acréscimo no nível do aparelho midiático e a mídia exibirá orgulhosamente sua sofisticação de funcionamento midiático (*hypermediacy*). (MOSER, 2006, p. 56).

Em suma, a ideia de remediação implica operações entre mídias (conforme o próprio Moser resume) tais como “retomar, reproduzir, re(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor etc.” (ibid). Esta proposta de Bolter e Grusin está relacionada ao primeiro paradigma discutido por Ágnes Pethö que, de fato, reconhece o conceito de remediação como seminal para os estudos de intermedialidade.

Assim, em Tatuagem ocorrem várias remediações que implicam uma espécie de arqueologia das mídias em Pernambuco. Uma delas, possivelmente a mais eloquente, diz respeito à figura de Jomard Muniz de Britto e sua obra, especialmente seus filmes em super-8. Junto com Aristides Guimarães e Celso Marconi, Jomard Muniz de Britto é coautor de um manifesto lançado em 1968, o qual se intitula Porque somos e não somos tropicalistas. Esta atitude – ser ou não ser – se explica justamente pelas tensões entre as distintas concepções de Tropicalismo então vigentes: de um lado, o ser está em conexão com os artistas da Tropicália; de outro, o não-ser se relaciona à vertente desdobrada do lusotropicalismo armorial, discutido anteriormente. A questão se evidencia no curta-metragem em super-8 O palhaço degolado (Jomard Muniz de Britto, Carlos Cordeiro, 1977), filme no qual o palhaço, figura carnavalesca, incessantemente interpela Gilberto Freyre e suas teorias⁸.

Em Tatuagem, a figura e a obra de Britto, especialmente o seu trabalho com o grupo teatral Vivencial Diversiones, são recriadas respectivamente no personagem do Professor Joubert (interpretado por Sílvio Restiffe) e pelo grupo teatral Chão de Estrelas. A figura do palhaço referida no curta em super-8, por exemplo, reaparece no momento em que o Professor Joubert profere um discurso-manifesto no palco do Chão de Estrelas, ou seja, no local diegético do filme que estabelece a remediação do espaço de apresentações do grupo teatral Vivencial Diversiones com o qual Jomard Muniz de Britto efetivamente se relacionou criativamente nos anos 1970, ao escrever peças tais como Nos abismos da Pernambucália, 7 fôlegos, Perna, pra que te quero, entre outras encenações do grupo.

Em outro momento, vem à cena o discurso-performance do Professor Joubert: “Estamos aqui hoje para definir a cicatriz que teremos [...], estamos aqui hoje para estrear o fim e inaugurar o futuro”. Seu discurso faz alusão a uma dimensão política relacionada ao corpo humano, aspecto que faz lembrar Michel Foucault (1987), que inclusive é citado no momento em que Clécio (diretor do Chão de Estrelas, personagem interpretado por Irandhir Santos) encontra o soldado Fininha (Jesuíta Barbosa) pela primeira vez e pergunta: “você veio aqui para nos vigiar ou nos punir?”. Como biopolítica, os corpos são apresentados em Tatuagem com coreografias diversas, nas performances do grupo que canta, dança, atua, produz objetos artísticos, realiza filmes em super-8, empreendendo tudo isso como forma de resistência contra a ditadura.

Logo depois do discurso-manifesto, chegam os militares que vêm reprimir violentamente a

⁸ Para um exemplo significativo das oposições dos tropicalistas de Pernambuco às concepções de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, ver o curta metragem *O palhaço degolado* (Jomard Muniz de Britto, 1977), disponível na web: <https://www.youtube.com/watch?v=nvm1w-utZXM>. Acesso em setembro de 2018.

encenação do espetáculo que está sendo apresentado. No entanto, o Professor Joubert e a trupe do Chão de Estrelas resistem e realizam o curta experimental *Ficção e filosofia*, o filme dentro do filme, que embaralha as camadas de espacialidades e temporalidades simultaneamente para o passado e para o futuro: “aqui começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo” – diz a voz over do poeta que nos apresenta as cenas de *Ficção e filosofia* projetadas em Tatuagem, emulando super-8. A cena nos remete diretamente à intermedialidade (pela convocação da poesia, teatro, dança, artes plásticas) como um espaço transitório ou mesmo utópico ou mesmo impossível, inscrito na passagem entre mídias. Nesse sentido, essa sequência está relacionada ao conceito de heterotopia de Michel Foucault. Conforme esclarece Pethö (2011, p. 42), a intermedialidade pode ser compreendida “em termos espaciais, como um lugar impossível e transitório (heterotopia)”. Ou ainda, como hipótese, talvez essa cena também possa ser relacionada ao “sonho de um gesto”, de acordo com a proposta de Agamben (2000), para quem o olhar do aparato cinematográfico implica “uma interseção entre vida e arte” (apud PETHÖ, 2018, p. 172).

Aliás, como gesto de resistência implicando arte e vida, a intermedialidade está relacionada não só a Tatuagem, mas também aos demais filmes tomados como estudo de caso neste texto: *Maracatu*, *maracatus* e *Árido movie*. Em todos, a intermedialidade implica “passagens” entre arte e vida, evocando a condição de conflito permanente da própria história, como propõe Walter Benjamin (2007). Ao mesmo tempo, essas passagens resultam de uma realidade que pulsa pelas mídias em interação nos próprios filmes, seguindo por um caminho teórico e metodológico que é discutido por Lúcia Nagib (2018) em sua reconsideração do pensamento benjaminiano para os estudos sobre intermedialidade.

Por fim, vale notar que as passagens intermediárias relacionadas à arte e vida resultam de uma atitude política plenamente consciente por parte dos artistas, fazendo-nos remeter a vários segmentos tropicalistas que nos anos 1960 e 70 enfrentaram a ditadura militar no Brasil colocando em relação várias artes e mídias (cf. PAIVA, 2016). No caso específico do *Árido Movie*, prova disso já está nas origens do Movimento Mangue, no manifesto *Caranguejos com cérebro* (reproduzido no encarte do disco *Da lama aos caos*, de Chico Science & Nação Zumbi), que propõe um “circuito energético” como resposta midiática à crise da cidade, com a imagem-símbolo da “parabólica enfiada na lama”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Means without end**. Notes on politics. London: University of Minnesota Press, 2000.
- BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BARBOSA, Virginia. **Caboclo de Lança**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=545&Itemid=182. Acesso em: 6 ago. 2016.
- BAZIN, André. **Pour un cinéma impur** – défense de l’adaptation. In: *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: CERF, 2013. p. 81-106.
- BELLOUR, Raymond. **L’entre images 2: mots, images**. Paris: P.O.L, 1999.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: Editora da UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- CHION, Michel. **A audiovisual** – som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

COSTA, Flávia Cesarino; MIRANDA, Suzana Reck; PAIVA, Samuel. Fronteiras intermediáticas do cinema. **RuMoRes**, n. 24, v. 12, julho-dezembro, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/150798>. Acesso em: fev. 2019.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea** 1. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea** 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. Jomard Muniz de Britto In: São Paulo: Itaú Cultural, 2018. **Verbetes da Enciclopédia**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12919/jomard-muniz-de-britto>. Acesso em: 12 out. 2018.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FONSECA, Nara Aragão. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. Integração portuguesa nos trópicos. In: **Revista Brasileira de Estudos Políticos**. Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, 1960, p. 65-117.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea** 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 41-50.

JENKINS, Henry. **Convergence culture**. Where old and new media collide. New York/London: New York University Press, 2006.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes** – por uma arqueologia da intermedialidade. Aletria, jul.-dez., 2006.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada** – depoimento de noventa cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. Politics of impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. (Eds). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London/New York: I.B. Taurus, 2014. p. 21-39.

NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (Eds). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London/New York: I.B. Taurus, 2014.

NAGIB, Lúcia. Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography. **RuMoRes**, n. 24, v. 12, jul-dez., 2018. Acesso em: fev. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/148836/149547>.

NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel. Entrevista com Lírio Ferreira para o filme Passages. **Intermdia Project**, 2017a. Disponível em: <https://research.reading.ac.uk/intermidia/passages/>. Acesso em: fev. 2019.

NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel. Entrevista com Renata Pinheiro para o filme Passages. **Intermdia Project**,

2017b. Disponível em: <https://research.reading.ac.uk/intermedia/passages/>. Acesso em: fev. 2019.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo do cinema em Pernambuco** – a questão do estilo. Recife: Editora da UFPE, 2009.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PAIVA, Samuel. **Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos**: o Árido Movie em Pernambuco. Significação, v. 43, n. 45, 2016, p. 64-82.

PAIVA, Samuel. Um aspecto da Tropicália: a intermedialidade como resposta ao exílio. **RuMoRes**, v. 10, n. 16, jan.-jun., 2016, p. 105-120. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/112364>. Acesso em: fev. 2019.

PETHÖ, Ágnes. **Cinema and intermediality**: the passion for the *in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PETHÖ, Ágnes (Ed.). **The cinema of sensations**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

PETHÖ, Ágnes. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, v. 15, 2018, p. 165-187.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o Lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951-1974). **Revista UFG**, ano XI, n. 6, jun. 2009, p.?-?. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2009/gilbertofreire.pdf. Acesso em: ago. 2016.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus**: On politics and aesthetics. New York/London: Continuum, 2010.

SALDANHA, Gabriela Lopes. **Geração Árido Movie**: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, 2009.

SOLOMON, Stefan. Introduction to Tropicália and Beyond: Dialogues in Brazilian Film History. In: SOLOMON, Stefan (Ed). **Tropicália and Beyond**: Dialogues in Brazilian Film History. UK: Archive Books/University of Reading, 2017, p. 7-31.

TELES, José. **Do frevo ao Mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.