

Intermedialidades em imagens (pós)coloniais

Maria do Carmo Piçarra*

*ICNOVA/FCSH

Dedicada ao tema das *Intermedialidades em imagens (pós)coloniais*, esta edição reúne artigos académicos de investigadores que investigam cinema e criações artísticas em situação (pós)colonial (Mbembe) a que subjazem práticas intermediais, alguns dos quais apresentaram comunicações na jornada de trabalho *(Post)colonial images: an intermedial approach*, que decorreu no Centre for Film Aesthetics and Cultures (CFAC), dirigido por Lúcia Nagib, da Universidade de Reading, no Reino Unido, em 21 de Junho de 2018. O professor catedrático Vicente Sánchez-Biosca, da Universidade de Valência, apresentou a *keynote* do evento, organizado no âmbito da investigação pós-doutoral que desenvolvi, entre 2014 e 2018, no CECS - Universidade do Minho, sobre o tema "Cinema Império". Portugal, França e Inglaterra, representações do império no cinema", e em que o CFAC foi o meu centro de acolhimento no estrangeiro.

As práticas hoje estudadas como sendo intermediais não são novas. No entanto, foi a partir dos anos 90, sobretudo na Alemanha mas também na Universidade de Montreal, que houve um reconhecimento da fecundidade do uso do conceito para pensar essas práticas e o que evidenciam sobre a relação dos média e as artes com a realidade. Historicamente, os estudos intermediais foram precedidos pelos estudos em comunicação e pela investigação interartes. Considerado "conceito guarda-chuva", descreve uma pluralidade de objectos e tem tido sucessivas definições nas investigações em história de arte, dos estudos em comunicação, estudos literários e estudos culturais.

A designação intermedialidade refere-se etimologicamente ao que está *inter media* e, nos estudos da comunicação, designa práticas comunicacionais por, ou que usam, diferentes *media* ou que recorrem a meios de comunicação ou dispositivos comuns a *media* diferentes (imprensa, cinema, televisão, internet, etc.) (Mendes, 2011, p. 6). Coordenador do projecto "Intermedialidades no Teatro, Performance e Cinema Contemporâneos — Práticas Portuguesas e Contexto Internacional", João Maria Mendes adverte, porém, que essa definição é insuficiente e não abarca o que o conceito passou a integrar. O investigador remete para a definição usada pelo outrora Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI)¹, agora CRIalt, precursor nesta área de estudos (Mendes, 2011, p. 7):²

¹ O CRIalt, herdeiro do Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), que foi o primeiro (1997) no Québec e no Canadá a estudar as relações intermediáticas e as suas implicações históricas, sociológicas, culturais e políticas, sustenta que não se pode estudar cada *media* na sua singularidade mas é necessário considerar como os meios interagem e se definem reciprocamente. Para isso coloca, em primeiro plano, a análise das relações. Ao contrário do universo anglo-saxónico que define média como plural de meio, nos estudos francófonos pensa-se *medium* como um dispositivo técnico e intelectual que coloca em relação os elementos do mundo e média como forma institucionalizada de um *medium*. Para este centro, o tempo está no coração da análise intermedial. Define três tipos de intermedialidade: 1) a que vem depois dos média, derivada das relações entre vários "médias" e que se podem dar a ver num livro, num filme, num mesmo evento que é objecto de reportagem televisiva, fotográfica, de um filme; 2) a que surge antes de um "média", a partir do cruzamento entre "médias" que origina um novo "média" (o cinema, a partir da pintura, fotografia e do panorama); 3) a intermedialidade imediatamente presente em toda a prática de um "média", que respeita ao contexto em que "médias" ganham forma e sentido (contexto social, institucional, cultural e tecnológico. Disto é exemplar o humanismo da Renascença, nascido das bibliotecas e do surgimento da imprensa, do desenvolvimento dos correios, etc.). Assume-se que esta análise das relações exige a convergência de competências transdisciplinares. Assim, a intermedialidade não se afirma apenas como posição epistemológica mas como um plano de colaboração entre disciplinas como a comunicação, a história de arte, os estudos fílmicos e audiovisuais, estudos teatrais e antropologia.

² <https://crialt-intermediality.org/fr/pages7/>.

O que está em jogo na intermedialidade é [...] proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objectos, sujeitos, instituições, comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos corpus teóricos (sob o escalpelo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A intermedialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais).

Mendes propõe que a pertinência desta definição é apontar três diferentes dimensões: a epistemológica, relativa aos enfoques e vocabulários interdisciplinares; a histórica, que evidencia a genealogia da intermedialidade; e a experimental, atenta às práticas contemporâneas.

A resiliência da academia à intermedialidade como campo de estudo tem sido diagnosticada e radica na cada vez mais extrema especialização em termos de áreas do conhecimento.

Devido à diversidade de acepções do conceito de intermedialidade, decorrente da pluralidade de áreas de estudo e práticas que abarca, usamos intermedialidades no título desta edição especial. Como mostra a genealogia do conceito, abarca fronteiras flexíveis e permeáveis entre as artes e os média, cujo campo foi sendo reconfigurado pelas tecnologias digitais. Nesta perspectiva, a intermedialidade analisa as passagens, onde as artes e os média interagem.

Usar-se-á o conceito de intermedialidade de modo exploratório, não como objecto em si, mas como veículo que articula o movimento em direcção ao objecto, que são as imagens (pós)coloniais. Assim, de modo geral e salvo indicação em contrário pelos autores dos artigos, a acepção de intermedialidade usada será deliberadamente simples, a de "interacção entre diferentes artes e meios num determinado objecto". Não se trata de usar redutoramente o conceito mas de, partindo de situações efectivas, pensar como se transformam e o real emerge através da sua interacção.

As discussões sobre a precedência de uma arte sobre outra – que recorrem às especificidades dos meios e linguagens respectivas, considerados como "mónadas", abstraindo-se das potencialidades estéticas de cada arte –, ou relativas às definições das fronteiras das artes, são estéreis. A fecundidade está nas fissuras onde a intermedialidade acontece.

Em 2005, Irina Rajewsky escreveu um artigo seminal sobre o conceito de intermedialidade em que assentou que não coincide com uma teoria una, daí decorrendo a necessidade de que cada estudo que a ele recorre defina a sua concepção específica. Sendo um conceito "guarda-chuva", Rajewsky propôs subcategorias que identificam os diferentes tipos de objectos estudados pela intermedialidade categorizando-os de três modos quanto à relação estabelecida entre meios: 1) transposição medial é a adaptação de um média para outro, em que, por exemplo, há transferência de enredos e personagens de um livro para um filme ou uma instalação; 2) combinação medial é uma forma cultural em que há pelo menos dois meios diferentes, como

as performances, ópera e o cinema ou as instalações multimédia e 3) referências intermediais, em que num meio há a ilusão de haver práticas de outro meio pela evocação das técnicas específicas deste. Há práticas intermediais e objectos que acumulam características destas subcategorias. Qualquer uma delas pode ser analisada diacronicamente – quanto à história e genealogia da intermedialidade – como sincronicamente – quanto às práticas.

Autores como Walter Moser, da Universidade de Ottawa, e Silvestra Mariniello constataam a longa tradição na relação entre artes e propõem que pensar a intermedialidade conduz a um trabalho intelectual em que o processo é tão importante quanto os resultados.³ Moser (2006) propõe que a relação entre artes inclui sempre questões intermediais – mesmo que não sejam assim explicitadas – considerando que toda a arte inclui a “medialidade” (ou seja, tem sempre um suporte mediático) embora o contrário não seja forçosamente verdadeiro. Pode haver interação de meios sem a implicação de artes, a que subjazem sempre determinações de natureza estética, que afunilam o seu campo.

No que se refere aos filmes, que estarão mais sob análise do que outros meios, destaque-se a reacção ao projecto de “cinema puro” lançado por Henri Chomette, e que, nos anos 20 e 30, teve adesão de artistas e realizadores dos movimentos de vanguarda e Dada. A proposta provocadora de André Bazin de um “cinema impuro” – um cinema contaminado por outras formas artísticas, nomeadamente o teatro e a literatura – foi pioneira no pensamento sobre a intermedialidade nos filmes.⁴ Ismail Xavier (2005, p. 79) considera que Bazin rompeu com os teóricos da vanguarda encabeçada por Chomette ao perspectivar a “trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente plástico e não narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista”.

Quando Lúcia Nagib concebeu e implementou, a partir do CFAC, no Reino Unido, e com a Universidade Federal de S. Carlos, no Brasil, o *IntermIdia Project - Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*⁵, que usa a intermedialidade no cinema como método historiográfico, propôs, não só em termos conceptuais mas práticos, considerá-la “como um meio novo, mais abrangente e não hierárquico de recontar a história do cinema”. No âmbito da pesquisa feita, e como modo de operacionalizar cinematograficamente o método, co-realizou *Passagens* com o investigador Samuel Paiva. Segundo os autores, a obra fixa um conjunto de filmes em que a utilização de outras formas artísticas – pintura, teatro, música e fotografia, etc. – operacionaliza uma “passagem” para a realidade social, histórica e política do Brasil (2018).

Esta reflexão e operacionalização – contributo fundamental para uma metodologia de acção-investigação aplicada ao cinema – é uma nova etapa no processo de problematização encetado por Nagib. No decurso do processo, a autora vem discutindo a hibridez no cinema assente na sua natureza como ponto de encontro de outras artes. Não obstante, em “The Politics of Impurity” (2014) a autora alerta para dois riscos: 1) que análises intermediais formalistas dos filmes não considerem o contexto da produção destes, tornando-as exercícios narcisistas que assentam apenas na descodificação de referências mais ou menos evidentes na narrativa fílmica; 2) que os apologistas da hibridez, sobretudo os dos estudos culturais, se obstinem na

³ Em Mariniello, S. (2003). *Commencements. Intermédialités. Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n. 1, 47-62 e Moser, W. (2006). *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. In *Aletria*, Jul-Dez, 42-65.

⁴ Os defensores propunham-se usar exclusivamente técnicas do cinema, como movimento de câmara, iluminação, montagem, etc. A apologia de um cinema popular e “impuro” levou Bazin a rejeitar, em meados dos anos 50, a “política dos autores” formulada por alguns jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma*, liderados por Truffaut. Margarida Maria Adamatti descreveu o confronto de ideias em “André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema” In F. C. Costa, S. R. Miranda & S. Paiva, *Rumores* 23/12, 2018, pp. 262-278.

⁵ Mais informação em <https://research.reading.ac.uk/intermedia/>.

existência de um suposto Outro, que a globalização já fez eventualmente desaparecer, reinstalando a diferença, o objecto que primeiro pretenderam criticar.

Esta edição da *Observatorio* procurou integrar ambas as recomendações. Se parte da proposição que as representações filmicas coloniais, com impacto nas memórias sociais e culturais (Assmann, 2008; Ertl & Rigney, 2009), ainda determinam as imagens produzidas hoje porque perduram nas concepções identitárias, é para, considerando a sua produção em contexto, romper com as abordagens dualistas que têm subjacente a distinção entre o Ocidental e o Outro. Considerar a produção das imagens (pós)coloniais em contexto é, de certo modo, olhar para a sua *caixa negra* para compreender as irrupções do real nestes meios.

Nagib analisa as “políticas da hibridização” tomando a intermedialidade não como projecto ou um fim em si, mas como um problema, o local de uma crise, “que requiere outros procedimentos metafóricos de modo a preencher um buraco que está no próprio centro da criação artística” (2014, p. 21).

Formalmente, e além da história que retraza, *Passagens* é exemplar ao materializar o uso da intermedialidade, evitando os riscos subjacentes às “políticas da impureza” cinematográfica. Dá substância à provocação, fecunda, de Bazin quando recusou um “cinema puro” como forma e estratégia criativa: mostra “trechos de filmes em que outras artes provocam uma fissura na virtualidade do cinema pela qual emerge o real fenomenológico” (Nagib & Paiva, 2018, p. 501) e impõe-se como forma narrativa cada vez mais realista, como propõe Xavier.

Teórica que tem feito avançar o pensamento sobre intermedialidade e cinema, Ágnes Pethő, em *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between* (2011), afirma a necessidade de questionação do papel do cinema nas reflexões sobre os média, apoiada em estudos intermediais.

Não obstante a resiliência da academia em relação ao conceito, Pethő observa que a intermedialidade tem sido, nas últimas duas décadas, um dos temas mais fecundos na área das humanidades porque a multiplicação dos meios requereu um enquadramento teórico capaz de mapear as relações criadas entre eles. Considera, como o CRIalt, que outro factor que projectou esta teoria foi ter emergido num contexto de interdisciplinariedade que permitiu a investigadores de várias áreas do conhecimento – da história de arte à música, passando pela comunicação, estudos fílmicos e culturais, além da filosofia, entre outros – participarem no discurso sobre intermedialidade.

Propõe que os “estudos intermediais” têm hoje três direcções principais: a) aqueles concentrados na intermedialidade como “condição ou categoria fundamental (Rajewsky, 2005, p. 47)”; b) a que faz a história dos média do ponto de vista do nascimento e relação entre cada média e que Pethő considera ter tido grande desenvolvimento com os estudos dos média por Friedrich A. Kittler⁶, com o conceito de “remediação” introduzido por Jay David Bolter e Richard Grusin (1999) através de *Remediation: Understanding New Media*⁷, e com o conceito de “convergência mediática” introduzido por Henry Jenkins; c) a dos estudos que usam a intermedialidade como “categoria crítica (Rajewsky, 2005, p. 47)” e que resultam em análises detalhadas das relações intermediais em textos e/ou médias específicos. Deste modo, o campo dos estudos intermediais integra tanto investigações “meta-teóricas” (Pethő, 2011) quanto abordagens filosóficas ou análises empíricas. Se não é consensual que os estudos intermediais possam afirmar-se como um campo de estudos autónomo, são aceites como um eixo de pesquisa, transversal a várias disciplinas, que investiga

⁶ Destaca *Gramophone, Film, Typewriter* em que Kittler aprofunda como “media cross one another in time” (1999, 115).

⁷ Propuseram remediação como lógica formal através da qual os novos média renovam as formas dos média anteriores.

um objecto que, de outro modo, seria estudado isoladamente, a partir de um campo mediático específico, sem considerar contaminações.

Pethó nota que o conceito emergiu também como um dos mais desafiantes na teoria dos média tornando-se, porém, muito controverso quanto às definições dos tipos de intermedialidade. Assentando que as ligações indissolúveis entre os filmes e as outras artes ou meios são uma das mais antigas preocupações teóricas do pensamento sobre cinema, considera que a teoria da intermedialidade tem clarificado as relações intrincadas que diferentes meios revelam no cinema, enfatizando como pode incorporar formas dos outros meios iniciando, desse modo, “diálogos” com outras artes. Em termos de pensamento contemporâneo sobre cinema, o conceito de intermedialidade permite pensar o filme como um meio em contínua mutação e intercâmbio, potenciando a abordagem de problemas essenciais das ligações entre diferentes configurações de comunicação decorrentes da multiplicação das formas de imagens em movimento e da experiência cinemática além da sala de cinema.

Pethó considera que, para além das questões teóricas que se coloquem, é particularmente fecundo que se faça investigação em “close up” das imagens dos filmes analisando estas quanto aos elementos que as integram e em termos de relações mediáticas existentes. Propõe que o objectivo da análise intermedial no cinema é a desvendação das possíveis funções e sentidos das figurações intermediais num filme.

Embora parta da necessidade de interrogar, criticamente e apoiada em estudos intermediais, o cinema e as artes visuais nas reflexões sobre os média, esta edição não é um contributo para pensar essa questionação teoricamente. Quer antes evidenciar a fecundidade da operacionalização do conceito de intermedialidade pela fixação das práticas intermediais nas imagens criadas em situação (pós)colonial e como através das fissuras provocadas por essa prática emerge o real.

O cinema feito em situação colonial recorreu habitualmente a outros meios tanto para potenciar o exotismo do que era mostrado, cuja exploração procurou servir, como para potenciar a retórica propagandista subjacente à sua produção. Mapas, máscaras, fotografias, textos, danças, etc., foram usados recorrentemente. Formalmente, quanto a temas e estratégias narrativas, os filmes feitos em situação pós-colonial têm traços da produção que os antecedeu.

Outras formas artísticas que usam a imagem fixa e em movimento tanto problematizam criticamente estes traços como, por vezes e sem que tal suceda num processo consciente, replicam certos elementos, também ideológicos, característicos da produção colonial.

Nos ensaios reunidos nesta publicação, a análise das imagens (pós)coloniais, sobretudo das cinematográficas, focando a sua intermedialidade é um contributo para operacionalizar uma “passagem” para as realidades sociais, históricas e políticas no (pós)colonialismo. Se os ensaios analisam predominantemente filmes, há dois ensaios, os de Dias Ramos e de Oliveira, que analisam especificamente outras formas visuais em que a intermedialidade é a “fissura por onde entra a luz” (Leonard Cohen).

Em “Imágenes Ausentes, Perdidas, Creadas. *L’image Manquante* y los Límites de la Representación”, Sánchez-Biosca analisa a proposta de reflexão de Rithy Panh, em *L’image manquante* (2013) sobre os limites da representação cinematográfica. Partindo dos debates sobre a inexistência de imagens capazes de encarnar a violência extrema do Holocausto para abordar o tópico das imagens das atrocidades, e que envolveu particularmente os realizadores Claude Lanzmann e Jean-Luc Godard e o filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman – o seu *Images malgré tout* (2004) foi publicado no âmbito da discussão –, o

filme de Rithy Panh introduziu uma dimensão particular, a de cineasta sobrevivente a um massacre. Através dele, volta a abordar o genocídio perpetrado pelos Khmer Rouge no Camboja, entre 1975 e 1978, e às quatro categorias de imagens que lidam com o mesmo: imagens de perpetradores, de libertadores, imagens-testemunho e criativas. Com recurso a *voiceover*, imagens de argila além de imagens de arquivo de todas as categorias identificadas, Pahn confronta-nos com a insuficiência destes meios para dar conta do trauma individual e colectivo. Através de uma análise da composição de planos, montagem, narração, e da sua articulação com as imagens pré-existentes, Sánchez-Biosca perspectiva a insuficiência da imagem para representar a violência extrema.

Lúcia Nagib reflecte sobre *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) como exemplo de uso negativo do cinema para fins realistas. Em "The Blind Spot of History: Colonialism in *Tabu*", a autora analisa como, se o filme se reporta ao passado colonial português explorando as potencialidades do cinema e as suas possibilidades enquanto meio de representação, mantém ausentes os horrores do colonialismo – que considera serem a principal questão subjacente à obra. O artigo considera dois movimentos contraditórios mas complementares: a exclusão da história, por um lado; por outro, o fundamentar a intriga na realidade do mundo objectivo e do próprio meio cinematográfico. Nagib procura deste modo definir um possível "procedimento da verdade" (Badiou) contido no que julga ser a fantasia autodestrutiva do filme.

Em "Spectres of Today: The Fractures of History in *Horse Money* (2014)", Sérgio Dias Branco nota como, desde *O Quarto da Vanda* (2000), o uso da imagem digital fez o cinema de Pedro Costa ganhar novas qualidades expressivas através da *mise-en-scène* e da modulação de imagem. Branco considera que as fracturas expostas nos filmes feitos desde então são sintomas de uma história que, considera o autor, não pode continuar a ser feita a uma só voz – a voz a que Costa procura contrapor presenças e vozes disruptivas dos outrora colonizados, que refere como *subordinados* em alternativa ao conceito proposto por Spivak quando perguntou "Can the subaltern speak?". Na linha de Coronil (1994), Branco propõe que os sujeitos ao colonialismo sempre falaram mas poucos tiveram disponibilidade para os ouvir. Analisando o estilo visual de *Cavalo Dinheiro*, colocando-o em relação com outros filmes de Costa protagonizados por Ventura, argumenta que o filme enfrenta os espectros que assombram a sociedade portuguesa contemporânea de maneira radical, tanto política quanto esteticamente.

Em "*Mal de Arquivo: Uma Aproximação ao Arquivo Anti-colonial Moçambicano a Partir da Obra de Ruy Guerra*", Raquel Schefer analisa a história material de três filmes realizados por Ruy Guerra em Moçambique – *Mueda, Memória e Massacre* (1979-80), *Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização* (1982-84) e o registo, sem título, de uma reunião entre Samora Machel e antigos chefes militares da Guerra de Libertação (1964-74), para reflectir sobre os arquivos moçambicanos e examinar a política de representação da Frente de Libertação de Moçambique. Após abordar a censura na obra de Guerra, reconstitui a história material de três filmes constatando como esta está imbricada na história do cinema moçambicano. Schefer define as especificidades do arquivo anti-colonial, confrontando-o com o arquivo constituído em situação colonial, examinando processos de circulação e migração, a par de procedimentos "anarquísticos" intermediáticos, como mecanismos de re-visibilização e de restituição da lógica emancipatória do arquivo anti-colonial.

Partindo da constatação de que a cultura colonial visual já está, em geral, integrada na investigação histórica e pela prática artística, Afonso Dias Ramos nota que, ainda assim, há um subconjunto de imagens que permanece por abordar: a fotografia de atrocidades. Em "The Fugitive Image: Colonial Terror and

Contemporary Art” faz uma breve contextualização histórica do papel da fotografia nas guerras de descolonização e a emergência simultânea de teorias críticas sobre imagens violentas. Discorre sobre porque é que ainda continua a ser extremamente difícil analisar imagens gráficas no contexto colonial. Finalmente, abordando o caso das guerras coloniais portuguesas em África (1961-1975), examina uma rara apropriação de uma fotografia chocante na instalação *Circular Body* (2015) de Daniel Barroca.

Ana Balona de Oliveira parte da constatação de que a história da escravatura e a resistência à mesma não tem sido um tema habitual da prática artística portuguesa para analisar o modo como as artistas Grada Kilomba (Portugal, 1968), Ângela Ferreira (Mozambique, 1958), Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1987), Meghna Singh (Índia, 1981) e Mónica de Miranda (Portugal, 1976) o têm questionado. Além do tratamento da história e memória da escravatura, os seus trabalhos artísticos – predominantemente intermediais, usando tanto imagens quanto som e texto, e recorrendo à performance e à tridimensionalidade – abordam o racismo sistémico na sociedade portuguesa como legado das mesmas. O ensaio “Plantation Memories’, Anastácia, Dandara, and Zumbi, the Slave Ship São José, and the Farms of São Tomé, Or Slavery, Colonialism, and Racism in the Work of Women Artists” analisa ainda a ênfase na experiência das mulheres negras e reflecte sobre a relevância ético-política e epistémica da prática artística contemporânea para uma memorialização crítica da escravatura e das histórias silenciadas.

Em “Musical Resistance in Abderrahmane Sissako’s *Timbuktu*”, Katy Stewart aborda a controvérsia em torno do filme de Sissako criticado por, não obstante a sua qualidade artística e poética, humanizar os jihadistas e escamotear, de modo elíptico, alguns dos detalhes da situação militar e política vivida em Timbuktu. A autora propõe que a análise intermedial permite revelar qualidades que as leituras políticas críticas do filme escamoteiam. Através da exploração das relações intermediais e interculturais, Stewart pretende evidenciar que Sissako combina influências diferentes, tais como os “western spaghetti” e a música Wassoulou do Mali, para criar uma obra que não representa mera resistência mas é, ela mesma, uma produção artística de resistência contra o extremismo. A autora considera que as fronteiras intermediáticas entre filme, música e média sociais têm significância particular neste âmbito. Fixando performances da cantora Fatoumata Diawara, o artigo visa mostrar como esta intermedialidade pode envolver a “participação simbólica” (Manthia Diawara, 2015) do espectador e contribui, em simultâneo, para um movimento de resistência artística contra o extremismo no Mali.

Finalmente, “Mise en abîme: imagens desveladas em mapas e mascaradas no cinema colonial”, de minha autoria, analisam-se as relações entre mapas e mascaradas em filmes coloniais. Contributo na área da história intermedial, reflecte sobre como o uso de mapas, que serviu a ideologia colonial, permanece por criticar, propondo hoje o mesmo tipo de representações, e como as mascaradas, fixadas pelo seu exotismo e projectadas como sintomas da minoridade cultural dos povos não ocidentais – revalorizadas pelas práticas artísticas contemporâneas como o foram pelos cinemas pós-independências africanas e asiáticas –, foram modos de resistência cultural ao colonialismo empoderando simbolicamente os seus actores. Através da inclusão de representação de brancos nas mascaradas, contemporânea do início da história do cinema, estes tanto se riram dos colonizadores como procuraram dar autoridade aos rituais e incorporar o poder de figuras coloniais emblemáticas. Uns e outras partilham, no entanto, a mesma natureza, a de simulacros.

Referências bibliográficas

- Mendes, J. M. (2011). *Introdução às Intermedialidades*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema
- Moser, W. (2006). As Relações Entre as Artes: Por Uma Arqueologia da Intermedialidade. *Aletria*, 14, 42-65.
- Nagib, L. (2014). The Politics of Impurity. In L. Nagib & A. Gerslev (Eds), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film* (pp. 21-39). London: Bloomsbury.
- Nagib, L., Paiva, S. (2018). As Passagens de Tata Amaral. *Aniki*, 5(2), 306-310.
- Pethö, A. (2011). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Cinema and intermediality: the Passion For the In-Between* (pp. 19-54). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Rajewsky, I (2012). Intermedialidade, Intertextualidade, "Remediação": Uma Perspectiva Literária Sobre a Intermedialidade. In Thaís F. N. Diniz (Org). *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da Arte Contemporânea* (pp. 15-45). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Xavier, I. (2005). *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra.