

O DECAMERÃO, DE JORGE FURTADO

PITA, Vanessa Fernandes Queiroga
Mestranda PPGL-UFPB

Resumo: O presente artigo pretende realizar um estudo de caso sobre o processo de adaptação da microssérie *Decamerão: a comédia do sexo*, com direção geral de Jorge Furtado. Tentaremos encontrar uma definição para o processo de adaptação audiovisual, bem como entender como os conceitos de *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin (2010a), e de *Intertextualidade*, de Gérard Genette (2006), podem contribuir para a transcendência do termo fidelidade, do audiovisual à fonte literária, e focalização da análise em questões como as especificidades de cada meio e os sentidos criados.

Palavras-chave: Adaptação audiovisual; Teleficção; *Decamerão: a comédia do sexo*.

Introdução

Esse artigo realiza um estudo de caso sobre o processo de adaptação da microssérie *Decamerão: a comédia do sexo*, veiculada em 2009. A teleficção é um projeto com direção geral de Jorge Furtado e produção da Casa de Cinema de Porto Alegre, com realização da Rede Globo, emissora que exibiu programa, e foi inspirada na obra *Decamerão*, escrita, entre 1348 e 1353, pelo italiano Giovanni Boccaccio.

O livro, escrito em vulgar florentino, é uma coleção de cem novelas toscanas, narradas em dez jornadas. As novelas são contadas por sete mulheres e três homens jovens, que recolhidos em uma casa de campo, em Florença, fogem das cidades invadidas pela Peste Negra e, entre banquetes e passeios, narram histórias para se entreter e, de certa forma, sobreviver à doença.

Jorge Furtado na direção geral, juntamente com Ana Luiza Azevedo, e no roteiro, com Guel Arraes, Adriana Falcão e Carlos Gerbase, criou a trama de *Decamerão: a comédia do sexo*, combinando elementos da comédia, do romance e de temáticas como o erotismo. Diferente do livro de Boccaccio, onde dez jovens se reúnem em um campo fugindo da Peste Negra presente na cidade e, entre danças e festas, contam histórias para se entreter, a microssérie cria uma realidade própria cheia de referências à cultura popular brasileira, onde as personagens vivem algumas situações inspiradas nas novelas toscanas narradas pelos dez jovens.

Exibida em duas partes, uma no início e a outra no meio do ano de 2009, *Decamerão: a comédia do sexo* possui apenas quatro episódios mais um piloto, veiculado em 2 de janeiro e intitulado *Comer, Amar e Morrer*. Os outros quatro episódios são: *O Espelho* (31/07); *O Vestido* (07/08); *O Abade* (14/08); e *O Ciúme* (21/08). Ao se analisar os enredos dos episódios, é possível afirmar que não é à toa que o título da microssérie seja *Decamerão: a comédia do sexo*, pois existe uma primazia do prazer seja por meio do sexo, seja por meio da comida ou aquisição de bens materiais. As temáticas do corpo e da vitalidade sexual, que estão presentes no texto literário de Boccaccio, por meio das situações das novelas, são alargadas na microssérie de Furtado.

Na trama desenvolvida na teleficção existem sete personagens fixos com eventuais participações de outros. Há um triângulo amoroso entre um marido ciumento, Tofano (Matheus Nachtergaele) e a mulher que o trai, Monna (Deborah Secco), com um falso padre, Masetto (Lázaro Ramos). Existe um casal romântico Isabel (Leandra Leal)

e Filipinho (Daniel de Oliveira). E, para completar, o casal de criados de Tofano, Tessa (Drica Moraes) e Calandrino (Edmilson Barros). Dentro das participações, podemos citar: Senhor Spininellochio (Tonico Pereira), pai de Tofano; o abade (Nelson Diniz); e a prima de Isabel, Belisa (Fernanda de Freitas).

Primeiramente, iremos expor uma caracterização sobre o formato teleficcional existente em *Decamerão: a comédia do sexo*. Logo em seguida, as definições de *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin (2010a), e de *Intertextualidade*, de Gérard Genette (2006), são colocadas como uma forma de conceituação do processo de adaptação audiovisual. E, por fim, escolhemos por trabalhar com hipóteses, baseadas nos estudos de Renata Pallottini (1998) e de acordo com os formatos existentes da teleficção, para tentar compreender a forma como Jorge Furtado adapta o livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, e quais as consequências das escolhas, feitas pelo diretor, a partir dos formatos teleficcionais, para a sua adaptação da obra.

1- Hibridismo de formatos

Decamerão: a comédia do sexo é um programa de teleficção, denominado microssérie, termo usado para minisséries compactas (BALOGH, 2002). Contudo, a série de Furtado suscita desdobramentos quanto a sua classificação, pois se trata de um seriado teleficcional nas suas características mais marcantes. Para Renata Pallottini (1998), o seriado narra uma história teleficcional, onde os episódios são independentes, possuem começo, meio e fim, podem ser vistos fora da cronologia de produção, pertencem à cosmovisão da série estabelecida desde o início e são exibidos uma vez por semana em um dia fixo, com as mesmas personagens. *Decamerão: a comédia do sexo* possui todos esses pontos: foi exibida durante quatro sextas-feiras, os episódios podem ser assistidos fora da cronologia de produção e exibição, e os elementos característicos do enredo, bem como as personagens, estão presentes em todas as emissões.

Contudo, a teleficção de Furtado traz características de uma minissérie também, por mais que esse formato seja definido por possuir uma única narrativa com subtramas entrelaçadas, e o capítulo anterior é necessário para a compreensão dos seguintes. Dentre as características de uma minissérie, podemos destacar em *Decamerão: a comédia do sexo*: a constituição da cena de forma pouco usual, espaço físico e de tempo indeterminados; o roteiro fechado, número fixo de episódios que não possuem continuidade em outras temporadas; e a manifestação da função poética em sua essência, que permite estruturas plurissignificativas de leituras.

As estruturas plurissignificativas, sugeridas pela microssérie, são encontradas: no princípio dialógico (BAKHTIN, 2010a), presente na relação com o livro de Boccaccio e com outros textos; na dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos; e na mise-en-scène coreografada, o que reforça a encenação teatral e a presença do elemento cômico nas cenas. Diante disso, em *Decamerão: a comédia do sexo* ocorre um hibridismo de formatos e a designação por microssérie “não resta dúvida de que constitui um instrumento útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais” (BALOGH, 2002, p. 90).

Assim, para facilitar o reconhecimento por parte dos telespectadores, determina-se uma conceituação já existente, porém durante o nosso estudo percebeu-se o hibridismo estético e o avanço do programa ao confluir dois formatos da teleficção (seriado e minissérie) e isso é determinado pela maneira como Jorge Furtado escolhe adaptar a obra de Giovanni Boccaccio, como veremos ao longo do nosso trabalho.

2. Adaptação audiovisual: *Dialogismo e Intertextualidade*

No texto *Aspectos Lingüísticos da Tradução*, Roman Jakobson distingue três maneiras de interpretar o signo verbal: a tradução intralingal ou reformulação, é a interpretação dos signos verbais por outros signos da mesma língua; a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, é a interpretação dos signos verbais por signos de outra língua; e a tradução inter-semiótica ou transmutação, é a interpretação dos signos verbais por sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, s.d.). Assim, a adaptação audiovisual é uma transmutação, uma tradução inter-semiótica. É, segundo Linda Hutcheon, “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (2011, p.229).

André Bazin, no ensaio *Por um cinema impuro*, sai em defesa da adaptação audiovisual, definindo-a não como uma traição, mas como um processo que respeita a obra original e que estabelece um progresso ao cinema. “Pelos mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p.95/96). O teórico acredita que “por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia” (1991, p.93).

Bazin afirma que os filmes adaptados podem despertar nas pessoas a curiosidade de procurar o original literário, proporcionando um ganho à literatura. Entendemos por restituição do essencial do texto e do espírito como a impressão da tonalidade da obra literária na tela; portanto, “quando discutimos a questão da adaptação, é preciso considerar que, mais importante do que a observação de questões ligadas a fidelidade, ou não-fidelidade é a discussão de como conceitos verbais são transpostos para o novo *medium* e expressos por meios visuais” (AZERÊDO, 2003, p. 45).

Para Randal Johnson (2003), analisar adaptações fílmicas sob o viés da fidelidade deixa de lado as diferenças entre os dois meios e não leva em consideração os distintos campos de produção. “Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes” (JOHNSON, 2003, p.42); que são: as imagens visuais, a linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita. O autor complementa ainda que todos “esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual” (JOHNSON, 2003, p.42).

Ao utilizar os conceitos de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin, e *intertextualidade*, de Gérard Genette, Robert Stam afirma que “torna-se possível pensar em adaptação em termos de uma prática intertextual” (STAM, 2006, p. 19). A associação desses conceitos, que similarmente enfocam a permutação de textualidades, abre espaço para um estudo da adaptação que transcende o termo fidelidade e que focaliza a análise em questões como as especificidades de cada meio e os sentidos criados.

O *dialogismo* recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso, é o diálogo entre interlocutores, ou o diálogo entre discursos. São “relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos lingüísticos), acabam em relação dialógica” (BAKHTIN, 2010a, p.323). Para Stam, o conceito multidimensional e interdisciplinar do *dialogismo*

se aplicando a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no

interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 1992, p.34).

A terminação *intertextualidade* foi empregada primeiramente por Julia Kristeva, baseada em Bakhtin, no qual a autora assinala que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade” (1974, p. 67). Dessa forma, Kristeva sugere que, em lugar da noção de intersubjetividade, a conceituação de *dialogismo* de Bakhtin, a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64), deve definir-se por *intertextualidade*.

Os estudos de *intertextualidade* iniciaram com Kristeva, mas foi Gérard Genette (2006) quem os ampliou e determinou uma verdadeira classificação, em cinco tipos, do que ele determinou como *transtextualidade*, termo que evoca as relações entre textos que podem ser diretas ou indiretas. Assim, como Stam (1992) aplica o conceito multidimensional de *dialogismo* a um fenômeno cultural como o filme, iremos dirigir o primeiro e o quarto tipo de *transtextualidade*, referente à classificação de Genette, para nossa definição do processo de adaptação audiovisual.

O primeiro tipo é justamente a *intertextualidade*, definida pelo autor como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8). O segundo tipo é o *Paratexto* que se constitui como uma relação normalmente menos explícita, sendo caracterizado quando um título, um subtítulo ou intertítulo fazem referência à outra obra. *Metatextualidade* se constitui como o terceiro tipo de *transtextualidade* e é caracterizada pela união de “um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo” (GENETTE, 2006, p.11); é uma relação crítica.

Semelhante, temos a *arquitextualidade*, que na classificação de Genette ocupa a quinta posição e representa uma relação silenciosa, “no qual o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica (2006, p. 11). O quarto tipo é a *hipertextualidade* entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é comentário” (GENETTE, 2006, p.12).

Não é possível considerar esses cinco tipos de *transtextualidade* como categorias estanques e que não promovem interseções entre si (GENETTE, 2006). Por isso, para o nosso estudo de adaptação audiovisual, aliado ao conceito de *intertextualidade*, temos o de *hipertextualidade*, assinalado por Robert Stam como uma das possíveis conceituações desse processo. Adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p.33).

Dessa maneira, adaptar é, antes de tudo, uma leitura possível da obra. É a escolha de atualização de quais aspectos, escolha do contexto, escolha de qual posição do ângulo da câmera, escolha de trilha sonora, escolha dos momentos de lacuna, escolha do nível de fidelidade, ou seja, é possível a utilização dos mais variados recursos para o que se queira expressar. Por isso, na análise desse processo é importante observar o

diálogo estabelecido entre o hipertexto e o hipotexto, e os sentidos que o audiovisual conseguiu desenvolver a partir da sua linguagem própria e de suas estratégias narrativas.

3. O *Decamerão*, de Jorge Furtado

A obra de Boccaccio possui as mais diversas versões audiovisuais: *As noites de Decameron* (*Decameron Nights*), direção de Hugo Fregnose, em 1953; *Boccaccio' 70*, uma produção franco-italiano, lançado em 1962, que reuniu quatro diretores Luchino Visconti, Frederico Fellini, Mario Monicelli, e Vittorio de Sica; *As bonecas* (*Le Bambole*), de 1965, com direção de Luigi Comencini, Franco Rossi, Dino Risi, e Mauro Bolognini; *Decameron* (*Il Decameron*), de Pier Paolo Pasolini, em 1971; e, além desses, o diretor Woody Allen revelou que o seu próximo filme, que será lançado em 2012, se chamará *Bop Decameron*, inspirado livremente no *Decamerão*, de Boccaccio.

Segundo Robert Stam, obras audiovisuais que estão distanciadas da sua fonte por séculos desfrutam de uma maior liberdade para re-interpretar o livro, a “existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação” (STAM, 2006, p.43); assim, Jorge Furtado pôde se debruçar livremente sobre o *Decamerão* e construir a sua leitura da obra. A microssérie opta por retratar situações de várias novelas toscanas do *Decamerão*, ao invés do enredo central do livro - a fuga dos dez jovens de Florença para o campo, com o intuito de escapar da Peste Negra, que devastava a cidade, e a sua rotina de cantos, danças, banquetes e narrativas, durante duas semanas.

Fazendo uma analogia entre os formatos da teleficção e a literatura, Renata Pallottini assinala que “o unitário é o conto da ficção televisiva, assim como a telenovela corresponde ao romance – folhetim, a minissérie ao romance de dimensões regulares, e o seriado a uma coleção de contos com personagens fixos e objetivo autoral e único” (PALLOTTINI, 1998, p.43). Mesmo sabendo que essa correspondência com a teleficção não se aplica ao pé da letra aos gêneros televisuais, ao relativizar essa analogia, realizada pela autora, porém partindo dela, podemos trabalhar com hipóteses para entender o processo de adaptação em *Decamerão: a comédia do sexo*.

Se Jorge Furtado tivesse adaptado uma única ou algumas novelas do *Decamerão* para realizar um episódio teleficcional isolado, teria constituído um unitário, ou o chamado, pela Rede Globo, de Caso Especial. Como é, por exemplo, *O besouro e a Rosa* (1993), exibido na antiga *Terça Nobre*, na Globo, com direção de Roberto Talma, Ignácio Coqueiro e Guel Arraes, e adaptação de dois contos de Mário de Andrade, *O besouro e a rosa* e *Jaburu malandro*.

Caso Furtado tivesse optado por adaptar as novelas toscanas com os seus diferentes personagens e variadas situações em cada uma, teria uma série formada por unitários. Baseado em crônicas de Luis Fernando Veríssimo, reunidas em um livro com o mesmo nome da série, *Comédia da Vida Privada* (1995-1997), com direção geral de Guel Arraes, caracteriza esse tipo de programa, pois cada episódio se constitui como um unitário com situações e personagens diferentes, e eles estão reunidos pelo propósito único da série: adaptar diversas crônicas do mesmo autor.

Por último, se Jorge Furtado tivesse adaptado o enredo central do *Decamerão* – a vivência dos dez jovens no campo para escapar da Peste Negra, que invadia cidades, e as suas jornadas repletas de narrativas, banquetes e festas –, por meio de uma teleficção com uma única narrativa, subtramas entrelaçadas, capítulos consecutivos e ganchos no enredo, seria uma minissérie. *Os Maias*, adaptação do romance homônimo de Eça de

Queiroz e também de outra obra do autor, *Relíquia*, exibida em 2001, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, se constitui como um exemplo de uma minissérie.

Jorge Furtado, ao escolher a obra de Boccaccio para adaptar, teve à sua disposição a possibilidade de explorar diferentes formatos teleficcionais. Entretanto, o diretor opta por supor outra forma de adaptação: se o *Decamerão* fosse transposto para um ambiente único em todos os episódios, com personagens fixos em todos eles, com situações de várias novelas abordadas conjuntamente e um enredo envolto a um objetivo unificado, seria um seriado. Assim, Furtado proporciona a construção de uma teleficção que pelo livro em que é baseada deveria ser ou um unitário, ou uma série com vários unitários ou uma minissérie, entretanto acaba por possuir elementos de um seriado também pela criação dos sete personagens fixos; estabelecimento de um objetivo autoral e único nos episódios, que giram em torno das temáticas do corpo e da vitalidade sexual; e encerramento dos episódios na própria exibição, sem a constituição de ganchos.

O que acontece é que a forma que Jorge Furtado adapta é que determina o hibridismo de formatos em *Decamerão: a comédia do sexo*. Percebemos que o diretor manipula o enredo do *Decamerão* para poder constituir a sua teleficção com formato híbrido: opta por um livro que possui, fora da história central, novelas independentes, e assim cria o ambiente, as personagens e escolhe diversas situações de variadas novelas toscanas para constituir cada um dos episódios. O hibridismo é uma característica marcante na microssérie, não apenas pela questão dos dois formatos teleficcionais presentes (seriado e minissérie), porém é mais ainda pelo fator da adaptação, pois transpõe uma obra antiga para um novo contexto. Nas adaptações as “particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido” (HUTCHEON, 2011, p.202).

Mesmo *Decamerão: a comédia do sexo* se constituindo como uma obra nova, se podemos falar na existência de uma semente de fidelidade com o *Decamerão*, ela reside justamente na apreensão das temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Isso é perceptível pelo título da teleficção que se remete à obra original, mas delimita essa referência e reforça, e porque não dizer que já suscita outros significados à microssérie, ao acrescentar que se trata de uma *comédia do sexo*. O que Jorge Furtado fez foi utilizar *Decamerão* como ponto de partida e, a partir daí manipular o universo de Boccaccio, apresentando por meio da microssérie uma leitura possível da obra, a sua leitura.

Brian McFarlane reforça essa ideia de leitura aplicada ao processo de adaptação ao afirmar que a “noção de crítica moderna intertextual representa uma aproximação mais sofisticada, em relação à adaptação, a ideia do romance original como uma ‘fonte’”¹ (MCFARLANE, 1996, p.10, tradução nossa). Dessa forma, podemos caracterizar *Decamerão: a comédia do sexo* como uma *passagem transcultural*, usando a expressão de Hutcheon (2011), pois é uma adaptação colocada em uma nova conjuntura, em outra mídia, língua, gênero, enfim, outra cultura, afinal ocorre um *entrecruzamento de diálogos e contextos* (AZERÊDO, 2003).

Com esse trabalho, tentamos focalizar o estudo na ideia de que a adaptação audiovisual precisa ser vista “não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2003, p. 298). Dessa forma, defendemos que ao se pensar a adaptação audiovisual sob um viés dialógico e intertextual, no qual o filme ou o programa teleficcional possui relação com a obra fonte, mas também pode interagir com outras obras artísticas, elevamos a

¹ “Modern Critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach, in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a ‘resource’ ” (MCFARLANE, 1996, p. 10).

definição desse processo para um patamar além das questões habituais de fidelidade e superioridade do livro ao filme.

REFERÊNCIAS

- AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen, adaptação e ironia: Uma introdução*. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 5ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: _____. *O cinema: ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 295-304.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução (extratos): Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. 2ªed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/siteAntigo/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 10 de jul. de 2010. p.7-48.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Santa Catarina: Edufsc, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.
- JOHNSON, Randal. Literatura, cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: Tânia Pellegrini [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 37-59.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 1-30.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (Ed). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul / Dez, 2006. p. 19-53.