

## IMAGEM-CRISE: COMENTÁRIOS SOBRE UM SEGMENTO DE SÁTÁNTANGÓ, DE BÉLA TARR

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad (UFG/RC)  
pedroauad@gmail.com

**RESUMO:** Em 1994, Béla Tarr lança o seu filme *Sátántangó*, adaptado do romance homônimo de László Krasznahorkai. Diferente do livro, que tem uma abundância descritiva e narrativa, Tarr é bastante econômico no uso da fala, seja de personagens seja de voz em *off*, parecendo muito mais preocupado em transferir a experiência de leitura em forma imagética do que simplesmente o que é narrado, isto é, construindo uma experiência visual/sonora muito mais intensa que não se limitaria ao convencional da narrativa cinematográfica. Nos interessa nessa investigação um segmento particular do filme, intitulado de *Felfeslök* (descosturado), um trecho que é uma cena total, tal como concebida por Leda Maria Martins e que apresenta de modo mais insicivo uma crise. Mas qual crise é essa? Primeiramente, poderíamos dizer que seria a crise da cortina de ferro soviética, aqui tida metonimicamente através da reconstituição da crise de uma vila agrária na Hungria quando do fim do comunismo. Entretanto, a crise não só aí permanece: através da potência poética das imagens do filme (e, em particular, do trecho aqui destacado) a crise passa a ser, também, uma crise instaurada na imagem, uma imagem-crise.

A cena começa com um campo muito profundo. A câmera está parada: vemos apenas meia cabeça de costas de modo que percebemos, ainda que embaçado, o cabelo – essa é a primeira camada. A segunda é o lado direito, já um pouco afastado: uma casa não totalmente em ruínas, mas estragada, desgastada e velha; uma casa leprosada. Ao fundo, a perder de vista, está um campo aberto. A profundidade do plano, pois, se estende do cabelo ao limite do olhar. Demora quarenta segundos para que alguma coisa, além do barulho do vento, modifique o ambiente. Sai alguém da porta da casa, pega uma pá e chama a menina que anteriormente só reconhecíamos pelo cabelo. Eles caminham da primeira superfície do plano até quase o seu limite, por quase dois minutos. A câmera imóvel não os acompanha. Corte. Estamos em uma floresta e vemos os dois personagens da cena anterior: uma menina e um jovem, irmãos. Agora é a câmera que se aproxima, não em um movimento estático – feito uma *steady cam* – mas como se caminhasse na direção dos dois. Mais quase dois minutos para chegar bem próximo e para vermos o jovem segurando um saco e a menina colocando moedas dentro. A profundidade de campo se exaure aqui e vemos o saco com moedas sendo enterrado. A menina pergunta: “nós vamos ficar ricos?” e o jovem responde que sim. Até o dinheiro ser enterrado e os dois saírem do enquadramento, agora parado, são mais alguns minutos. Corte. Agora é a menina que surge no profundíssimo plano, quase em seu limite e anda em direção à câmera. O movimento entre a câmera e os personagens é um vai e vem. É uma espécie de tango que dá parte do nome do filme de Béla Tarr. Ao mesmo tempo é o movimento da costura e da descostura: descostura que vai dar o nome ao trecho descrito. Esse trecho, especificamente, começa com o vai e vem e como uma promessa de uma lenda: as árvores de dinheiro que tiraria a menina da miséria e que faria com que os outros habitantes do vilarejo a invejassem.

Vou fazer um corte aqui. *Sátántangó*, em suas mais de sete horas, é dividido em doze partes, que são, por sua vez, divididas em duas de 6, representando o movimento dos passos do tango: seis passos para frente, seis para trás. Cada uma dessas partes pode ser entendida como uma “cena total, tal como concebida por Leda Maria Martins: “o tempo, o espaço e a ação acumulam uma significação única numa totalidade absoluta e compacta” (MARTINS, 1991, p. 69). O filme narra a dissolução de uma comunidade agrária da Hungria comunista que é bruscamente afetada quando da notícia de retorno Irímiás, personagem carismático, que muitos acreditavam morto. Irímiás é alguém que promete uma comunidade imaginária, vende e ilude as pessoas por conta dessa comunidade imaginária que não mais pode e tem condição de existir. O trecho que relatei

anteriormente, intitulado *Descosturado*, é o quinto do filme. Segundo András Bálint Kovács (2013) esse seria um trecho “desconectado” com os outros, interligado apenas pelos momentos em que a menina encontrará outros personagens do filme em situações que se repetirão alhures. Ouso discordar de Kovács: desconectado, aqui, poderia no máximo significar fora da ordem narrativa que vai se consolidando ao longo do filme, como se acontecesse uma quebra dos múltiplos pontos de vista que acompanhamos da chegada de Irimiás. Mas, mesmo assim, como falar de uma “quebra” na narrativa quando ela mesma não parece suportar nenhum tipo de retidão, nenhum tipo de narrador fixo, nenhum tipo de lógica sensorio-motora. Rancière, que retomarei mais adiante, irá entender, e concordo com ele, como esse trecho sendo o mais significativo do filme.

Não tratarei de adaptação, mas é interessante notar ao menos uma coisa a respeito da obra homônima, de László Krasznahorkai, que originou o filme, com uma pergunta. Como um livro, de mais de duzentas e setenta páginas, praticamente sem diálogos, com parágrafos longuíssimos e sentenças tão longas quanto, poderia ser transposto em filme sem perder a descrição psicológica que o narrador, no livro, tanto desenvolve? Ou, transformando essa pergunta numa forma mais clássica: como transportar esse legível em um visível, como passar de um regime ao outro, sem ter que recorrer a soluções como a voz em *off* (que chega a aparecer, mas muito discretamente) ou num amontoado de diálogos que explicitaria essas complexidades das sensações vividas pelos personagens? Tarr não irá, em seu filme, dismantelar a lógica narrativa do romance, dando a entender que a sensação provocada por suas imagens é tão ou mais importante do que a história em si. Disso vem uma característica que será provada em muitos de seus filmes: a pouca importância que a montagem irá adquirir.

Béla Tarr é conhecido pelo estilo que emprega em *Sátántangó*, estilo que, na verdade se consolida ali. Seus primeiros filmes, ainda na década de 1970, são realistas, se aproximando de um *cinema vérité*, que demonstram conflitos de pessoas “comuns” na Hungria comunista. No final dos anos 1980 ele faz *Damnation*, em que o pesado contraste em preto e branco, os planos longos e o movimento de câmera começam a se concretizar. *Sátántangó*, nesse sentido, é o primeiro filme em que, de fato, estará presente todo o “estilo” do cineasta, que irá se “repetir” nas obras subsequentes. *Sátántangó* é de 1994 e como os filmes seguintes a ele tratará da dissolução do comunismo na Hungria, uma espécie de elegia quebrada, epitáfio desesperançoso, em que não se percebe na verdade nenhuma “libertação”, mas a afirmação da degradação humana herdada do comunismo daquele país. *Sátántangó* é o filme do campo, *A Harmonia Werckmeister* é o filme da cidade.

Mas qual seria esse estilo além da visão pragmática – longos planos, profundos, em preto e branco com bastante contraste, um certo movimento lento de câmera, etc – que caracteriza tão fortemente o cinema de Tarr? Rancière irá tratar a obra do húngaro como a obra que realmente apresentará os cristais do tempo mais puros, retomando uma das possibilidades da imagem-tempo deleuziana, uma imagem que “merece ser chamada de imagem-tempo, imagens na qual a duração é manifesta (...) Cada sequência tem um dever para com o tempo do mundo, para o tempo em que o mundo é refletido em intensidades sentidas pelo corpo” (RANCIÈRE, 2013, p. 34-35). Isso aconteceria não somente em *Santantango*, mas em toda a obra do cineasta húngaro a partir, ao menos, de *Damnation*.

Rancière deu o nome de sua obra dedicada ao cinema de Tarr de *O Tempo Depois* ou *posterior*, termo que obviamente é ligado aos estudos de cinema de Deleuze. Parto desse tempo depois não para pensar em uma imagem posterior ao regime de imagem nascido no pós-guerra – a imagem-tempo – mas para pensar em um regime de imagem que coabita a imagem-tempo, ou que dali é derivado, ou que dali cresce e se torna autônoma. Ou, melhor ainda, um regime de imagem que não necessite apenas a ancoragem deleuziana para se definir. É mesmo difícil definir o que seria essa cisão, essa separação, essa *descostura*. Rancière trata da obra de Tarr como os cristais do tempo mais puros, cristais do tempo que são definidos por uma troca intensa de polos entre o atual e o virtual: “assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado” (DELEUZE,

2005, p. 90) e, ainda, “por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreduzibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual” (DELEUZE, 2005, p. 99). O cristal, por mais que tenha uma distinção – o atual e o virtual – se configura em sua troca mais intensa de modo que se torna *indivisível* esses dois polos: o cristal é o atual e o virtual ao mesmo tempo, é, digamos assim, uma superação de uma fissura metafísica.

Entretanto, discordo da postulação de Rancière de que os filmes de Béla Tarr apresentam esse cristal do tempo mais puro, em que a troca é tão intensa de polos que o virtual e o atual estariam quase a formar um uno. Aqui não acontece a formação do cristal, mas a própria fissura desse cristal, o tempo tão presente que a duração não chega a se desestruturar, mas que, com sua quebra, ela se expande, se propaga, se espalha. Essa rachadura do cristal do tempo é o que chamo aqui de *imagem-crise* e é por isso que a coagulo junto com a imagem-tempo, mas que não cabe somente nela, sendo uma outra imagem que será, por um lado, o cristal – a junção do atual e do virtual e sua duração – e sua rachadura, a sua fissura. Tudo isso, como será dito adiante, é baseado em parte justamente na leitura que Rancière faz da obra de Tarr.

Antes de voltar ao filme e às ideias desse teórico francês, porém, é necessário um paralelo ou uma origem. Leonardo Soares, em *Leituras da Outra Europa*, propõe o termo *textos em guerra* para tratar não apenas textos que narram a guerra, descrevem a guerra, mas textos que apresentam *em si* o conflito. Soares trata de obras que se originam, como a obra de Tarr, da outra Europa, do leste europeu e que buscavam uma forma de expressão que pretendiam apresentar a experiência ao leitor/expectador: “o compromisso dos artistas residiria nessa luta para trazer à tona formas, estilos, modos de expressão, especiais e específicos” com “a eleição ou a busca de um discurso narrativo que proporcione a manifestação do *valor* da experiência ou a possibilidade de sua interpretação, de sua compreensão” (SOARES, 2012, p. 94-95). Se o li bem, não se trata, pois, apenas do narrado, mas a própria narrativa apresenta traços de guerra; não se trata de falar da experiência da guerra mas apresentar a experiência ou, melhor ainda, *compartilhar* a experiência. Da *imagem-tempo* parece que temos a ideia de que não se trata mais de uma construção sobre alguma coisa, mas da coisa, em especial da experiência, que no caso de Deleuze é a, entre outras, experiência do tempo e no caso de Soares a experiência da guerra. Nesse sentido, retomo a obra de Soares por coagular, junto com a *imagem-tempo*, traços que estarão presentes no que chamo de *imagem-crise*, isto é, a duração da experiência cinematográfica; o destaque na construção fílmica não mais apenas do que é narrado, mas do como se narra como possibilidade de uma experimentação no sentido do sabor e não somente no sentido da maquinação que poderia aproximar esses filmes – em guerra ou da *imagem-crise* - do que seria o dito cinema experimental. Seria possível falar ao mesmo tempo de uma interseção entre *imagem-tempo*, *textos em guerra*, e o que chamo de *imagem-crise*, interseção que, porém, apresenta traços independentes. Como Rancière descreverá a obra de Tarr como a “construção de certo número de cenas para que seja possível sentir a textura do contínuo e que leva ao jogo de duas expectativas para um máximo de intensidade” (RANCIÈRE, 2013, p. 66): uma dissolução da prosa romanesca, a instauração de imagens, digamos, poéticas em que o significado não está apenas nas imagens em si, mas em suas conexões.

Em *Sátántangó* a crise estará presente não só como crise da comuna agrária que está prestes a dissolver, mas como crise da e na imagem cinematográfica. Crise aqui deve ser entendido, talvez como Lacour-Laberthe e Nancy tentarão descrever, com “todos os seus sentidos”. A palavra crise vem do grego *Krisis* (κρίσις), e nessa língua coexistiam ao menos dois sentidos. O menos utilizado deles é o sentido de julgamento, de uma opinião para distinguir o certo ou o errado, o justo do injusto. Nesse sentido, *krisis* se aproximaria de crítica, *krinein*, do grego e do *critica*, do latim. É nesse sentido que, por exemplo, um “período crítico” poderia se aproximar de “um período em crise”. O outro significado é o de um momento de separação, de divisão, e “pode também significar uma disputa ou peleja, uma divisão da unidade original”. Interessante notar que a própria palavra *crise* já carrega em si uma crise, no sentido de uma separação de seu próprio significado. Quando proponho, pois, o termo *imagem-crise* e o comparo a uma rachadura no cristal do tempo que

Rancière identificava como o mais puro nos filmes de Tarr, levo a este conceito principalmente o segundo significado: a ideia de que uma crise é uma separação, uma distinção, uma divisão: uma descostura.

Rancière perceberá isso no trecho aqui discutido de *Sátántangó* e isso acontecerá em diversos momentos, ou o que o teórico francês vai definir como a “ruptura do que é aparentemente idêntico”. Temos nesse trecho do filme ao menos duas longas caminhadas da menina que acompanhamos, as duas com um gato morto: a primeira em que ela vai até o local em que foram enterradas as moedas e acaba percebendo que as moedas não mais estavam ali e se dirige à cidade; a segunda quando vê uma festa e encontra com um médico que não entenderá o que se passa e daí acontece uma caminha muito longa: primeiro, com um foco em seu rosto, com o fundo escuro e, posteriormente, mostrando seu corpo, o gato morto e o campo, num plano muito profundo, semelhante ao que se apresentava no início do trecho. Imagens aparentemente iguais, mas que apresentam-se como uma distinção: a ilusão que inaugura o primeiro movimento, da crença na árvore de dinheiro e a descrença que será a caminhada desalentadora. A construção, portanto, de Tarr, nesse movimento, é o próprio movimento do descosimento de partes aparentemente idênticas. Um descosimento que não é uma roupa rasgada, mas desgastada que a menina usa, e o seu xale cheio de furos.

O que se separa, entretanto, não é somente as imagens que se repetem, mas de forma diferente – o caminhar –, mas uma série de elementos que tentam transmitir essa crise, formulando, assim, essa imagem-crise. Primeiramente a separação entre o acreditar e o desacreditar. Vemos no início da sequência a menina, junto com o jovem, enterrando o dinheiro com a promessa de que ali nasceria uma árvore de dinheiro: essa própria costura é descosturada com o fim da ilusão, ilusão percebida pela própria personagem, mas que tem que ir ao lugar da “plantação” para confirmar a sua suspeita de ter sido enganada. Dali, o corpo da personagem primeiramente envolta à escuridão e posteriormente ao espaço, é engolido pela descrença das promessas de ilusão. Esse fim das ilusões, tampouco, é apresentado diretamente na narrativa, isto é, o que Tarr realiza em seu filme é propriamente o fim dessa ilusão colocada em imagens através das longas caminhadas – que aparentemente são idênticas – para se transmitir a experiência da desilusão: um corpo que é sorvido pela escuridão e é engolido pelo ambiente.

A caminhada, entretanto, pode carregar um outro significado. Carlo Ginzburg, ao tecer comentários a respeito do Leviatã, de Hobbes, descreverá a grande massa de pessoas amorfa que deveria ser persuadida através do leviatã que provocaria o choque e a sujeição. Essa persuasão seria a fundação do Estado. Retomo o Leviatã não de maneira leviana: em *A Harmonia Werckmeister* – o outro filme de Tarr sobre a dissolução do comunismo – a própria baleia e a massa amorfa estarão integralmente presentes no filme. Sugiro aqui pensar na caminhada da menina, com o gato morto – o animal que não incute terror ou sujeição alguma – como uma singularidade da massa amorfa ou, ainda, a primeira a caminhar com o fim do Estado, com o fim da ilusão, um mundo, na descrição do historiador italiano, “no qual gigantescos leviatãs se debatem convulsivamente” (GINZBURG, 2014, p. 32).

Em sua leitura sobre o Leviatã, Renato Janine Ribeiro observa que o projeto político de Hobbes se distingue do de Rousseau, por este pensar que o Estado deveria “culminar na festa, dispêndio e gozo” e naquele a finalidade seria “garantir a acumulação primitiva do capital” (RIBEIRO, 2003, 24-25). É interessante notar a fissura que se abre aqui: a festa que a menina presencia em suas caminhadas é justamente o momento que distingue as duas passagens: uma caminhada em direção à cidade e outra em direção à ruína. Tarr parece construir, pois, uma outra fissura no próprio caminhar, nos signos que emanam da imagem propriamente dita que só é possível abarcar por causa e na duração. *Sátántangó* é o fim do Estado comunista como tal, e a promessa, feita por Irímias, de uma comunidade imaginária ou de uma comunidade por vir que já nasce fracassada. Esse fracasso, entretanto, não se realiza nas falas e nas consequências do filme, mas está premente nas caminhadas que a menina realiza do campo à cidade, da cidade às ruínas. Voltarei às

ruínas daqui a pouco.

Hobbes entende que a guerra civil, que testemunhou, precede o Estado. Hobbes observa os acontecimentos – é o que Ginzburg e Ribeiro salienta – percebendo as “paixões desenfreadas no palco do mundo durante a guerra civil, a participação faz-se pelo *olhar*, entre a comédia do homem finito e o espectador abre-se o fosso da não-fascinação, banindo toda tentação de *voyeurisme*” (RIBEIRO, 2003, p. 14). Não se trata, pois, de uma observação voyeurística por parte do espectador do filme, mas de uma participação *pelo* olhar da própria cena, em que se bane o espetacular. Na caminhada mais longa a menina nos olha de volta, não de maneira totalmente direta como se quisesse fitar os nossos próprios olhos, mas olha para nós como de soslaio, não é possível olhar direto como o *voyer*, a festa acabou, o Estado ruiu, a imagem fissurou. Rancière chama a atenção de que a menina faz o papel do idiota (não no sentido cognitivo do termo) mas por ser aquela “que tem a capacidade de acreditar” (RANCIÈRE, 2013, p. 40), essa atitude da crença que Didi-Huberman aponta como o “movimento pelo qual, de forma insistente, obsessiva, se reelabora uma ficção do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48). A desilusão da crença, a reelaboração de um tempo, o olhar direto mas desviado, “a errância do olhar é o índice, e talvez a causa, desta fissura na produção social” (RIBEIRO, 2003, p. 17). Nesse sentido, o olhar da menina, o nosso olhar, a reelaboração do tempo, a crença e a descrença, as imagens semelhantes mas diferentes, a duração carregada de fissuras temporais, tudo isso contribuí para a rachadura no cristal do tempo fazendo emergir o que chamei de *imagem-crise*.

Anteriormente havia citado um gato morto que a menina carrega pelas caminhadas. Logo depois de enterrar o dinheiro e antes de ir verificar a “plantação” o filme vai dedicar mais de vinte minutos em uma sequência de cenas em que a menina estará com um gato: inicialmente brincando com ele e fazendo carinho; depois dominando o gato e, daí, o envenenando. Imagem que choca pelo contato de uma presumida inocência com a maldade, mas também do humano com o animal e da vida e da morte. Uma das desilusões mais fortes surgirá justamente dessa construção: o irmão ensina para a menina a teoria dos “vitoriosos” que seria a ideia de que os mais fortes e os que dominavam que sobreviveriam. Ela aplicará, justamente, essa teoria em cima do gato e perceberá, tarde demais, contudo, “que ela mesma é a vítima” (RANCIÈRE, 2013, p. 40), porque o irmão, mais forte a rouba o dinheiro.

O longo trecho dedicado à morte do animal, contudo, não será apenas sobre a dobra das ilusões, ou sobre a crise que se instaura na imagem das caminhadas: há uma crise em si no próprio momento da constituição da relação entre a menina e o gato. Sigo aqui as instruções de Fabián Ludueña Romandini e suas considerações sobre a antropotecnia. Este afirma que “todo poder soberano é, originalmente, poder sobre a vida, e todo exercício deste poder coincide, necessariamente, com a administração do vivente” (ROMANDINI, 2012, p. 19) e “a política é a ciência do governo da vida animal, da qual o homem dotou a si mesmo” (ROMANDINI, 2012, p. 33). A crise nas imagens, portanto, é apresentada também na teoria dos “vitoriosos” que a menina aplicará no gato e a crise se torna política quando se pensar que mesmo controlando o gato e a vida animal, quando se administra o vivente, a ilusão. As semelhanças e as diferenças entre a vida e a morte, a inocência e a maldade, o homem e o animal, entre o poder e a dominação, entre a menina e o leviatã, não mais fazem as trocas entre polos do virtual e do atual, há uma quebra do das engrenagens e dos sistemas que possibilitariam a passagens de um pelo outro. Não que a semelhança desapareça, mas elas também são diferenças e é nesse jogo entre semelhança e diferença que se fissura o Estado, a comunidade, a vida e a imagem.

Depois de caminhar com o gato a menina chega em umas ruínas – que lembram as de Nostalgia, de Takoswky – ela própria toma o veneno que havia dado ao gato, o abraça e morre. Ouvimos a voz em *off*:

Sim, ela disse para si mesma calmamente. Os anjos veem isso e entendem. Ela se sentiu serena e as árvores a estrada, a chuva e a noite respiraram tranquilidade. Tudo que acontece é bom, ela pensou consigo. Tudo era, eventualmente, simples. Ela se lembrou do dia anterior e,

sorrindo, ela percebeu como as coisas estão conectadas. Ela sentiu que esses eventos não estão conectados por acidente, mas que existe um indescritível e bonito significado os unindo. E ela sabia que ela não estava sozinha por causa de todas as coisas e todas as pessoas, seu pai no andar de cima, sua mãe, seus irmãos, o médico, o gato, essas acácias, essa estrada de lama, esse céu, essa noite aqui dependem dela, assim como ela depende de tudo. Ela não tem razão para sentir medo. Ela sabia bem que seus anjos partiram em direção a ela.

Vemos a menina morta, abraçada ao gato, o veneno do lado: a ruína dentro da ruína. A voz em *off* nos diz da unidade, da interdependência de tudo e de todos, enquanto a própria imagem trai, desdiz e, ao mesmo tempo, também reafirma o que está sendo dito: os corpos integrados à paisagem ao passo que são os corpos mortos. Mais uma fissura no cristal do tempo, do cristal do tempo: a *imagem-crise*. É justamente a quebra do movimento circular entre a vida e a morte, como bem observa Rancière: “virtudes éticas as quais a virtude cinematográfica corresponde: de colocar corpos em movimento, de mudar o efeito que o ambiente tem sobre eles, de lançar em trajetórias que rompem com o movimento circular” (RANCIÈRE, 2013, p. 46), a “lacuna no qual o cinema constrói suas intensidades e o transforma em um testemunho ou um conto sobre o estado do mundo que escapa do registro sombrio da equivalência de todas as coisas e da vaidade de todas as ações” (RANCIÈRE, 2013, p. 49). O ciclo não se fecha mais. O que aparentemente era idêntico apresenta uma fissura: o espelho está quebrado. A rachadura se espalha pela tela, na e pela história, nas e pelas as imagens. Entre o antes e o depois existe a crise. O tempo posterior, pois, é o tempo da crise.

## **BIBLIOGRAFIA**

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

KOVÁCS, András Bálint. *The cinema of Bela Tarr: the circle closes*. Nova Iorque: Wallflower Press, 2013.

KRASZNAHORKAI, László. *Sátántangó*. Nova Iorque: New Directions Books, 2012.

GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência, Terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARTINS, Leda Maria. *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *The Time After*. Mineapolis: Univocal Publishing, 2013.

RIBEIRO, Renato Janine. *A Marca do Leviatã: Linguagem e Poder em Hobbes*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ROMANDINI, Fabián Ludeña. *A Comunidade dos Espectros: I. Antropotecnia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras de Outra Europa: Guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.