

ROUCH COMPARTILHADO: PREMONIÇÕES E PROVOCAÇÕES PARA UMA ANTROPOLOGIA CONTEMPORÂNEA

Rose Satiko Gitirana **Hikiji**¹

Jean Rouch, híbrido de cineasta e antropólogo, é figura “boa para pensar” ambos os fazeres. Aqui, me proponho a refletir sobre a relação entre Rouch e *uma* Antropologia contemporânea. Escrevo a partir de um lugar que deve ser explicitado: sou uma antropóloga que decide fazer filmes e encontra no cinema antropológico de Rouch fonte de grande inspiração e provocação².

Apresento no ensaio algumas *premonições* de Jean Rouch - questões elaboradas pelo autor que antecedem em décadas problematizações antropológicas contemporâneas; alguns pontos de contato entre seu cinema antropológico e uma antropologia do sensível; e a história de uma sacola que implica um caso particular de apropriação das ideias rouchianas.

Premonições

O caráter pioneiro – e até premonitório – da obra de Jean Rouch em relação ao pensamento antropológico é tematizado por vários autores. Anna Grimshaw (2001) utiliza-se do termo “seer” para definir Rouch. A palavra é polissêmica, e nos permite imaginar algumas facetas do antropólogo-cineasta: “seer” pode ser traduzido como “visionário”, e Rouch pode ser pensado como um homem de visão - o futuro da antropologia é de fato uma preocupação sua. “Seer” é um observador que percebe visualmente. “Seer” é o vidente, o profeta, pessoa que adivinha o futuro, como o oráculo da raposa Dogon.

Marc-Henri Piault identifica o pioneirismo de Rouch em sua preocupação em levar em consideração a historicidade, a mudança e a contemporaneidade: “nestes domínios o cinema etnográfico é pioneiro e os filmes de Jean Rouch, precedendo o trabalho de Georges Balandier, abrem terrenos que [outros antropólogos] se recusavam a considerar.” (Piault, 2000: 48, trad. minha)

¹ Universidade de São Paulo, Brasil.

² As ideias aqui apresentadas foram desenvolvidas para o Colóquio Internacional Jean Rouch em 2009, no qual pude apresentar uma comunicação. Agradeço aos organizadores do Colóquio, Mateus Araújo Silva e Andrea Paganini, pelo convite e pela oportunidade de discutir Jean Rouch com vários especialistas e amigos do antropólogo-cineasta.

Lembremos que Rouch, engenheiro de formação, conhece a África em 1941. Em 1947, inicia seu doutorado sob orientação de Marcel Griaule, pesquisando feitiçaria, sacrifício e possessão entre os Songhay. A África que Rouch vê difere bastante da descrita nos tratados de etnologia. É um continente que enfrenta os efeitos da urbanização e das lutas pela independência. E será este contexto o cenário dos filmes mais conhecidos de Rouch, realizados nos anos 1950 na Costa do Ouro, atual Gana (*Os mestres loucos*, 1954-5), em Gana e Niger (*Jaguar*, 1954-67) e na Costa do Marfim (*Eu, um negro*, 1957-8; *A pirâmide humana*, 1959). Contexto marcado pelo conflito, habitado por personagens que vivem e refletem os processos de mudança pelos quais passam as nações africanas. Contexto narrado e pensado por estes personagens, outra característica pioneira do cinema de Rouch.

Paul Stoller (1994), em um ensaio que aproxima Artaud e Rouch, também destaca o caráter visionário de Rouch e dos artistas em geral, que teriam antecipado questões que só viriam a ser pensadas nos anos 1980, pelo que ficou conhecido como a crítica pós-moderna à etnografia clássica.

“Uma geração antes do ‘momento experimental’ em antropologia, cineastas, artistas, poetas evocaram vários dos temas que definem a condição pós-moderna: a fragmentação social, o impacto da expansão das economias globais, a construção cultural do racismo, a permeabilidade das fronteiras entre categorias (fato/ficção//objetividade/subjetividade)”. (Stoller, 1994: 96; trad. minha)

Para Stoller, se até recentemente pouco se considerou o trabalho pioneiro de Rouch, tanto na crítica contemporânea européia e norte-americana, isto se daria porque os acadêmicos estão ainda ligados à razão, a palavras. Eles buscam o discursivo e evitam o figurativo. Imagens, nos trabalhos acadêmicos, são transformadas em inscrições que formam um discurso coerente. Poesia e o que Merleau-Ponty chamou de “a linguagem indireta” estão além das fronteiras acadêmicas (Stoller, *idem*, *ibidem*).

E o que faz Rouch?

Para Stoller, Rouch faz um cinema da crueldade, cujo objetivo não é recontar, mas apresentar um conjunto de imagens desconcertantes, provocadoras que objetivam transformar a audiência psicologicamente e politicamente. Rouch queria transformar seus espectadores, mudar suas certezas culturais.

Anna Grimshaw destaca dentre as qualidades que Rouch traz para a antropologia sua imaginação, seu espírito aventureiro e subversivo, que contrasta com o ceticismo do discurso intelectual contemporâneo.

Renato Sztutman aponta um contraste entre a crítica antropológica de Rouch e aquela efetuada pela vertente pós-moderna norte-americana, mencionada por Stoller. Enquanto autores como Marcus e Fischer estimularam um debate que nos coloca “diante de uma impotência teórica que se converte em paralisia prática” (Sztutman, 2004: 61), a crítica antropológica de Rouch não abdica do fazer antropológico, recorre ao domínio da ação, é uma praxis antropológica que enfrenta os dilemas contemporâneos por meio do cinema.

Um destes dilemas é a inoperância dos grandes divisores - Nós-Eles, Ocidente-Oriente, Natureza-Cultura – para a descrição dos mundos híbridos que habitamos. Interessante notar que o projeto visionário de Rouch antecipa em décadas a discussão que ganha espaço na antropologia do fim do século XX, início do XXI. Rouch, em sua obra, recusa a estabilidade das categorias convencionais, como branco/negro, irracional/racional, campo/cidade, verdade/ficção, Africa/Europa (Grimshaw, 2001). Em uma de suas frases mais citadas, Rouch defende a subversão de fronteiras³ entre arte e ciência, documentário e ficção, real e imaginário:

“Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos” (apud Stoller, op.cit.: 96/7; trad. minha).

Outra premonição de Rouch, com relação à prática antropológica, é o lugar que atribui ao pensamento do Outro em sua cine-etnografia. Como nos diz Piault, Rouch *levou a sério* os Songhay e seus cultos, suas crenças e valores (Piault, 2000: 210). Esta atitude é a base de uma antropologia contemporânea que defende o fim da assimetria “eles crêem, nós fazemos teoria”.

Um episódio é constantemente lembrado para exemplificar a construção da prática rouchiana que ficou conhecida como Antropologia Compartilhada. Ao exhibir cenas sonorizadas de uma caça ao hipótamo, gravadas para o filme *Batalha no grande rio [Bataille sur le grand fleuve]* (Jean Rouch, 1951), Rouch é questionado por seus interlocutores: não seria adequado ter música durante a caça, sob o risco dos animais

³ Título, aliás, de um filme realizado por pesquisadores do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), que é um exercício reflexivo sobre a obra do autor: *Jean Rouch, Subvertendo Fronteiras* (Ana Lúcia Ferraz, Edgar T. da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman, 2000).

fugirem. Rouch, aprendendo a lição de etnografia (para citar Piault), desiste da trilha sonora.

Mas a troca de idéias a partir da exibição do filme - prática que leva Rouch a citar Flaherty⁴ como uma referência fundamental para seu cinema – não é o único fundamento da Antropologia Compartilhada. Como nota Piault, os filmes vão se tornando progressivamente uma produção coletiva da qual participam ativamente os atores-sujeitos, alguns dos quais se tornarão co-autores:

Aqueles que se exprimem (nos filmes) falam em seus nomes e não são atores submissos a um roteiro pré-concebido, eles contribuem em sua elaboração, participam assim da construção de um lugar antropológico de interrogação. Neste espaço a priori abstrato da pesquisa antropológica se criará uma situação concreta, uma história vai se desenvolver, aquela do encontro de pessoas que não pertencem a uma mesma cultura e questionam abertamente entre elas seus pertencimentos, seus desejos, seus prazeres e suas obrigações.

(Piault, 2000: 217; trad. minha)

Para Piault, *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1957/8) é um filme exemplar desta situação de encontro para o filme. Os atores falam em seu próprio nome, contam suas vidas e seus sonhos. A abertura do filme, na qual Rouch passa a palavra a Oumarou Ganda [o criador de Edward G. Robinson], detonaria “a montanha sagrada do alto da qual o observador se arroga o direito de enunciar a verdade do mundo” (Piault, 2000: 213; trad. minha).

Marco Antonio Gonçalves contrapõe duas visões de antropologia – a de Marcel Griaule e a de seu teimoso orientando. Conhecimento, para Rouch, não pode ser mais um segredo roubado [como o era para Griaule] para ser mais tarde consumido nos templos ocidentais de conhecimento. “É o resultado de uma busca interminável onde etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamam de antropologia compartilhada”, diria Rouch (apud Gonçalves, 2008: 157).

Gonçalves percebe nesta relação entre sujeitos produtores de conhecimento a essência do fazer etnografia e fazer cinema de Rouch. “O outro é simplesmente *outro*, não é objeto de estudo, é sujeito, e, antes de tudo, um amigo em potencial” (Gonçalves, *idem*: 21).

⁴ Robert Flaherty é autor de obra paradigmática para se pensar a relação entre antropologia e imagem e é citado por Rouch como uma de suas principais referências, ao lado de Vertov. Flaherty lança em 1922 *Nanook of the North*. Rouch destaca no trabalho de Flaherty seu esforço em apresentar aos Inuit as imagens que gravava com eles. Flaherty descreve sua primeira exibição para os Inuit (uma filmagem da caça ao leão marinho) como o momento em que o grupo (homens, mulheres e crianças) passa a respeitá-lo: “a partir daí, ninguém ria e ridicularizava o homem branco que queria imagens deles. Todos estavam comigo” (Flaherty, 1967: 69).

São vários os exemplos da relação de Rouch com o pensamento de seus *amigos*. Ouvi-los sobre suas idéias acerca de um filme em produção, ato fundamental, é somente uma parte da atitude ética e epistemológica de Rouch. Podemos pensar que Rouch é efetivamente afetado pelos modos de pensamento africanos, como o transe e a possessão. E aprendemos com Jeanne Favret Saada (2005), que como Rouch pesquisou feitiçaria, que “aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer”. Rouch opta por correr o risco, e nesta opção está a força de sua obra.

O sensível, o corpóreo

A ideia rouchiana de cine-transe deve ser pensada não só de forma metafórica, mas como resultado de uma experiência sensorial que resulta numa prática cinematográfica onde o corpo do cineasta é afetado pelos fenômenos que observa, uma cine-antropologia corpórea, sensível.

Em seu artigo clássico, “A câmera e o homem” (1995), Rouch aproxima – por analogia - o fenômeno da possessão e o “estado bizarro de transformação do cineasta”, que, em “cine-transe” deixa de ser ele próprio para tornar-se um “olho mecânico” acompanhado por um ouvido eletrônico.

Anna Grimshaw nota que a câmera de Rouch atua como um agente transformador, sem no entanto ser humanizada. Ela torna-se parte do corpo do cineasta. Mas este corpo já não é humano: é um corpo em transe. A autora diferencia o projeto de Rouch do cinema dos MacDougall⁵. Este partiria de um projeto iluminista, que apela à mente dos espectadores, enquanto o cinema de Rouch nos engajaria por meio de um apelo à mente e ao corpo, nos levando ao desordenamento dos sentidos e à subversão dos modos habituais de pensar como condição para novas formas de conhecimento e compreensão (Grimshaw, op.cit: 100).

Em entrevista a Enrico Fulchignoni (Rouch & Fulchignoni, 1989), Rouch retoma a metáfora corpórea: “para mim fazer um filme é escrever com os olhos de alguém, com os ouvidos de alguém, com o corpo de alguém.” (trad. minha)

⁵ David e Judith MacDougall iniciam sua produção nos anos 1960, realizando desde então filmes na África, na Austrália e na Índia. Realizaram importantes experimentos com o cinema de observação, mas também exploraram metodologias participativas em seus documentários (cf. Loizos, 1993, e Grimshaw, 2001).

Curiosamente, é com o “iluminista” MacDougall (se levássemos em conta a análise de Grimshaw) que encontro uma das melhores reflexões sobre a relação entre cinema e corpo, que pode iluminar a perspectiva de Rouch:

Vemos com nossos corpos, e qualquer imagem que façamos carrega a marca de nosso corpo; (...) quando observamos com intenção, e quando pensamos, complicamos o processo de visão enormemente. Nós o investimos de desejos e respostas elevadas. As imagens que fazemos se tornam artefatos disso. Elas são, em certo sentido, espelhos de nossos corpos, replicando o todo das atividades do corpo, com seus movimentos físicos, sua atenção que vai mudando de foco e seus impulsos conflitantes no sentido da ordem e desordem. Uma construção complexa como um filme ou fotografia tem uma origem animal. Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo.

(MacDougall, 2009: 63).

A ênfase no corpo implica uma defesa do sensível como esfera privilegiada desta antropologia. E Luc de Heusch, em sua apresentação no Colóquio Internacional Jean Rouch, defendia que os estados afetivos, como a possessão, por exemplo, seriam especialmente pertinentes ao cinema: “o cinema tem sua missão a ser cumprida na subjetividade, tem um caminho a seguir na expressão de sentimentos”⁶.

Talvez por isso, esse interesse renovado de uma certa antropologia em Rouch e na antropologia visual, de forma mais ampla. Temos, por um lado, um interesse renovado no visual em si. Por outro, nota MacDougall (1998: 60), vivemos a emergência em antropologia de novos objetos envolvendo o corpo, como o papel dos sentidos e emoções na vida social, a construção cultural de identidades de gênero e pessoais. Nestas áreas a representação visual pode oferecer uma alternativa apropriada à escrita etnográfica.

Isto porque, seguindo com MacDougall, a mídia visual usa princípios de implicação, ressonância visual, identificação e mudanças de perspectiva que diferem radicalmente dos princípios da maioria da escrita antropológica. Elas envolvem o espectador em processos heurísticos e de criação de sentidos diferentes dos verbais. Com imagens e sons, o conhecimento é mais da ordem da “familiarização” (acquaintance) que da descrição (MacDougall, 1999: 286; trad. minha).

Mergulhar nos filmes de Rouch nos permite de fato uma aproximação com alguns de seus amigos africanos. Nas etnoficções, seus sonhos, idéias e questionamentos nos parecem por vezes tão familiares. Nos filmes

⁶ Trecho da apresentação oral do antropólogo Luc de Heusch na sessão de abertura do Colóquio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 30 de junho de 2009.

“etnomusicológicos”⁷, alguns deles realizados em parceria com Gilbert Rouget, a sensação inicial de estranhamento - embaralhamento musical de uma poliritmia tão densa para nossos ouvidos – vai sendo substituída por uma quase compreensão de pequenas estruturas, sobreposições; percebemos a música Dogon por meio dos olhos, ouvidos e do corpo de Rouch. Em suas abordagens da possessão, temos a “força” da imagem que Luc de Heusch mencionou – imagens por vezes “perigosas”, como pensadas por Renato Sztutman (2009).

O caso da sacola

Interrompo a narrativa para contar um caso, resultado de encontros etnográficos – com Rouch, por um lado, com jovens realizadores de filmes, moradores da periferia de São Paulo, por outro.

Há alguns anos, iniciei uma pesquisa sobre o projeto de se ensinar cinema – e vídeo – para jovens moradores dos bairros mais pobres e afastados da cidade de São Paulo. Nas primeiras idas a campo – acompanhando aulas oferecidas por uma ONG – descobri que ex-alunos destas oficinas de vídeo eram agora professores e, mais que isso, começavam a fazer seus filmes em suas comunidades, de forma independente.

Rouch inspirava a pesquisa de diversas maneiras. De certa forma, os jovens que conheci exercitavam uma premonição rouchiana: eram sujeitos dotados de uma câmera participante “olho-ouvido”, que abandonavam o lugar de objeto (de outros filmes, reportagens, teses) e passavam a olhar para si e para o mundo, construindo suas próprias imagens e sons.

Por outro lado, inspirada pela subversão rouchiana, queria eu mesma experimentar a possibilidade de compartilhar a antropologia, e decidi fazê-lo por meio da realização de um vídeo etnográfico no qual estes jovens que conheci seriam os principais atores.

Foram três anos de pesquisa marcados por aproximações, questionamentos, apresentações de projetos de conhecimento, mais questionamentos, estranhamentos, trocas. Nestes anos, assisti a dezenas de filmes realizados por meus interlocutores. Por três anos, eles esperaram com mais ou menos paciência o filme da antropóloga.

⁷ Alguns deles exibidos na Mostra Jean Rouch, exibida entre junho e agosto de 2009 em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: *Saída das noviças em Sakpata [Sortie de novices a Sakpata]* (Jean Rouch e Gilbert Rouget, 1959); *Baterias Dogon [Batteries Dogon - elements pour une etude de rythmes]* (Jean Rouch e Gilbert Rouget, 1966); *Danse des reines à Porto Novo* (Jean Rouch, 1970).

Entre produtores de imagens, percebi que não fazia sentido, para eles, realizar um filme em parceria comigo. Compartilhar, neste contexto, ganhava outra dimensão. O desafio seria, de alguma forma, produzir imagens que apresentassem a eles – e a outros – meu olhar *afetado* pelas imagens que eles me ofereciam.

Em meados de 2008, finalizamos um primeiro corte, que pude exibir a alguns dos protagonistas do filme. Sempre críticos, questionaram a própria performance, minhas escolhas, e em especial a performance de alguns dos personagens, cuja postura ética não aprovavam. Sugeriram pequenas mudanças, que pude realizar.

Desde então, o filme – *Cinema de Quebrada* (Rose Satiko Hikiji, 2008) - foi exibido em cineclubes, em sala de aula, na universidade. Em várias sessões, realizamos debates com os protagonistas do filme. Nestes momentos, percebemos uma série de novas reflexões por parte destes atores, reavaliações de suas ações, reformulações de suas idéias, questionamentos.

Em junho de 2009, chegou ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP) uma sacola. Costurada e pintada a mão, contém 15 DVDs com filmes produzidos “nas quebradas”, por coletivos independentes de realização audiovisual. Um dos filmes que compõe a seleção é o *Cinema de Quebrada*. É o único que não foi realizado por um coletivo da quebrada. Junto com os demais, vem sendo exibido num Circuito de Exibição de Vídeo Popular em cineclubes em vários pontos da cidade, como o CineBecos, Cine Escadão e Cine Campinho – espaços cujos nomes peculiares revelam um novo circuito exibidor, longe das salas tradicionais: becos, vielas, escadões e campinhos, cenários periféricos nos quais um projetor e um pano estendido fazem as vezes de cinema.

Escrevi para um dos organizadores do projeto que prevê a circulação da sacola por centros de exibição, perguntando se o *Cinema de Quebrada* fazia parte do pacote e ele me respondeu:

“Faz sim, viu, Rose. O seu vídeo é mais um dos que estão perambulando pelas quebradas à fora...bacana né? Uma das poucas vezes em que um trabalho acadêmico é retornado para a comunidade, parabéns pra nós!”⁸

Poderia responder ao e-mail do Daniel citando literalmente as palavras de Rouch, escritas há mais de 30 anos, baseadas em sua prática iniciada há mais de meio século:

⁸ Daniel Fagundes, membro do Núcleo de Comunicação Alternativa, coletivo de realização e exibição audiovisual da Zona Sul de São Paulo, por e-mail.

O antropólogo tem a seu dispor a única ferramenta – a “câmera participante” - que pode lhe proporcionar a oportunidade extraordinária de comunicar-se com o grupo estudado. (...) Sua câmera, seu gravador e seu projetor o levaram ao coração do conhecimento e pela primeira vez seu trabalho não está sendo julgado por uma banca de tese mas pelo povo que ele observou. (...) Esta técnica extraordinária do feedback (contra-dáviva audiovisual) (...) Este tipo de pesquisa que emprega a total participação me parece hoje a única atitude antropológica possível moralmente e cientificamente hoje.

(Rouch, 1995: 96, trad. minha)

Referências

- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In: *Cadernos de Campo*, v.13. São Paulo: USP, 2005. p. 155-162.
- FLAHERTY, Robert. “How I filmed *Nanook of the North*”. In: GEDULD (ed.). *Film makers on film making*. London: Penguin, 1967.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado – Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer’s eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- MACDOUGALL, David. “Significado e ser”. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Theodoro da. & HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009. p. 61-70.
- MACDOUGALL, David. “The visual in anthropology”. In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard (Orgs.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1999. p. 276-295.
- PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et cinema*. Paris: Nathan, 2000.
- ROUCH, Jean & FULCHIGNONI, E. "Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni". In: *Visual Anthropology 2*. New York: Routledge, 1989. p. 265-301.
- ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- STOLLER, Paul. “Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty”. In: TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque: Routledge, 1994.
- SZTUTMAN, Renato. “Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch”. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Theodoro da. & HIKIJI, R. S. G. (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009. p. 229-254.
- SZTUTMAN, Renato. “Jean Rouch: um antropólogo-cineasta”. In: NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da.; FERRARI, Florencia; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana & SZTUTMAN, Renato (Orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2004. p 49-62.

Recebido em: 25/11/2012

Aprovado em: 22/01/2013

Currículo: Rose Satiko Gitirana Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, vice-coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA), coordenadora do PAM – Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual da USP) e membro do NAPERDRA (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da USP). É autora dos livros *Imagem-violência* (Terceiro nome, 2012), *A música e o risco* (Edusp/Fapesp, 2006) e co-organizadora dos livros *Escrituras da Imagem* (Edusp, 2004) e *Imagem-Conhecimento* (Papyrus, 2009). É realizadora de vídeos etnográficos, entre eles *A arte e a rua* (2011) *Lá do Leste* (2010), *Cinema de Quebrada* (2008) e *Microfone, Senhora* (2003).

satiko@usp.br

rose.satiko@gmail.com