

“Zima Blue” em *mise-en-abîme*: artista e obra como uma só criação

RESUMO

Francelise Márcia Rompkovski
franceliserompk@gmail.com
Universidade Federal do Paraná, Curitiba,
Paraná, Brasil.

Este trabalho tem por objetivo analisar a animação “Zima Blue”, um dos episódios da antologia *Love Death + Robots* do serviço de streaming Netflix, com base nas discussões sobre modernidade e pós-modernidade desenvolvidas no texto introdutório *O que é pós-moderno*, de Jair Ferreira dos Santos, e em *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon. A partir das reflexões desses autores, podemos encarar a narrativa da animação como uma construção em *mise-en-abîme* que itera na figura do artista Zima e em sua própria produção, um panorama da história da arte que engloba desde a sua concepção imitativa até a da representação da representação. A performance final do artista, por sua vez, parece se colocar como um ponto de convergência entre o presente e o passado, a abstração e a figuração e a imitação e a originalidade, de acordo com a visão de pós-modernidade defendida por Compagnon. Ademais, o ato final de Zima o aproxima também da aceitação do absurdo da existência, num eco de *Le Mythe de Sisyphe*, de Albert Camus.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Pós-modernidade. *Mise-en-abîme*. Absurdo. Zima Blue.

INTRODUÇÃO

DEL SPOONER : Human beings have dreams. Even dogs have dreams, but not you. You are just a machine. An imitation of life. Can a robot write a symphony? Can a robot turn a canvas into a beautiful masterpiece?

SONNY: Can you?

(I, robot)

O que propomos neste trabalho é uma análise da animação “Zima Blue”, um dos episódios da antologia *Love Death + Robots* do serviço de streaming Netflix, que tomamos sob a perspectiva de uma alegoria da produção artística através da história e construída em *mise-en-abîme*, em que artista e obra são ambos criação que a espelham.

Principiamos o estudo com a recuperação de algumas considerações acerca da modernidade e da pós-modernidade à luz do texto introdutório de Jair Ferreira dos Santos sobre o pós-moderno e do livro *Os cinco paradoxos da modernidade* de Antoine Compagnon. Em seguida, apresentamos a sinopse detalhada da animação de modo que, no terceiro e último segmento, possamos aproximar seus achados das reflexões desenvolvidas anteriormente.

ALGUMAS IDEIAS SOBRE MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

No seu *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon (1996) nos orienta a não nos deixarmos seduzir pela miragem da síntese quando o assunto é modernidade e pós-modernidade, pois são ambos conceitos intrincados, paradoxais e de difícil delimitação. Sem termos a pretensão de aprofundar as discussões sobre essa temática complexa e, ao mesmo tempo, conscientes das limitações do que expomos, nos apoiaremos tão somente em alguns apontamentos dos autores escolhidos que nos permitam atingir os objetivos traçados e expostos aqui.

Para Jair Ferreira dos Santos (2004), a modernidade na arte se constituiu na crise da representação realista do mundo e do indivíduo, dado que a estética anterior fracassava em tentar captar um mundo cada vez mais caótico e um indivíduo de mais em mais fragmentado, fruto de uma sociedade industrial e urbana em formação.

De acordo com o autor, a representação artística (imitativa, ilusionista) dá lugar, sobretudo no que se refere às vanguardas modernistas, à interpretação livre da realidade, dando espaço a estéticas da deformação, da fragmentação, da abstração, do grotesco, da assimetria, da incongruência. Arte e vida são, deste modo, apartadas por um fosso:

os modernos não só estavam à frente como estavam contra o público burguês, conformista. [...] criaram uma grande tensão entre a arte e o público. Levaram ao absoluto suas emoções, suas visões subjetivas e se declararam anjos condutores da humanidade, a arte sendo um conhecimento superior da existência. Anunciaram a morte de Deus e

o desespero do homem num mundo absurdo, já que a carnificina da Primeira Guerra Mundial provocara uma derrocada espiritual (SANTOS, 2004, p. 34).

Antoine Compagnon (1996), por sua vez, tem um cuidado especial em separar o conceito de modernidade, que liga a Baudelaire, do de vanguarda. Ele explica que a modernidade estética é definida de fato, em sua essência, pela negação daquilo que é burguês e que ela defende uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica que escandaliza. “A modernidade é o partido do presente contra o passado: opondo-se ao academicismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua respectiva temática” (COMPAGNON, 1996, p. 24). Trata-se, como ele esclarece retomando a perspectiva do poeta francês, de extrair o eterno do transitório, tomar o presente como presente, sem passado nem futuro.

Ainda sob esse ponto de vista, Compagnon recupera quatro dos traços dessa modernidade: o não-acabado, o fragmentário, a insignificância e a autonomia. O primeiro deles se relaciona à velocidade de mudança do mundo moderno que impõe ao artista a necessidade de ter igual velocidade na execução de suas obras, tomadas muitas vezes como esboços, mas que ainda assim se constituem em esboços perfeitos. O segundo traço se coloca como uma abolição da hierarquia e subordinação na arte, pois o detalhe que se fixa nessas obras renuncia à representação total, à cópia do natural. Relacionado a esse último, está a insignificância: a recusa da unidade e da totalidade orgânicas deságuam na indeterminação do sentido da obra de arte. Por fim, a autonomia se liga ao descolamento da arte da exterioridade, de forma que ela forneça seus próprios parâmetros de interpretação, seu próprio manual de instruções.

O autor distingue, dessa maneira, essa modernidade a que chama baudelaireana – intimamente vinculada e orientada para o presente – da estética da inovação e da mania de ruptura – da mudança pela mudança -, ligadas aos movimentos das vanguardas, que se atrelam à ideia do progresso e da superação.

Compagnon (1996), entretanto, as aproxima em um ponto, na medida em que expõe que tanto a tradição moderna, desde a metade do século XIX, quanto as vanguardas do início do século XX, se colocaram contra a sacralização da arte e do gênio criador desse objeto único, autônomo e eterno, mas que paradoxalmente, ao invés de atingir a cultura de massa e a arte popular, elas se fecharam cada vez mais no “meio elitista e confinado dos museus e das universidades, da crítica e das galerias” (COMPAGNON, 1996, p. 82).

Segundo o teórico, essa oposição high x low art foi inclusive reforçada por esses movimentos até a emergência de formas como a arte pop dos anos 60, que tentaram igualar a obra de arte ao objeto de consumo. Para ele, é cada vez mais difícil, desde então, diferenciar a arte da publicidade e do marketing, por exemplo.

Nesse contexto surge também a action painting, que evoca o nome de Pollock como expoente. Compagnon (1996, p. 87-88) esclarece que nessa modalidade “é a própria criação que se dá assim a ver, em seu imediatismo. O pintor não a retrabalha, ela se identifica ao próprio gesto que acaba de ser suspenso.” Aponta, contudo, que esse tipo de arte foi tomado como última encarnação da arte de elite, ainda que consagrada pelo mercado.

Nessa linha da arte em processo, Santos (2004) defende que, ao assumir uma linguagem assimilável pelo público aproximando-se da banalidade cotidiana, a arte

transformada no que chama de antiarte, tipicamente pós-moderna, não representa mais, não interpreta mais, no entanto “apresenta a vida diretamente em seus objetos”, é “pedaço do real dentro do real”, na qual o importante é “o gesto, o processo inventivo, não a obra” (SANTOS, 2004, p. 37-38) em que o público pode participar diretamente. Surgem assim os happenings, processos e performances, pois se a obra desestetizada, desdefinida e desmaterializada some, sobra a figura do artista.

E mais especificamente sobre a definição de pós-modernidade, Compagnon (1996) alega que esse é um termo que é utilizado para designar um estilo arquitetural, campo esse em que adquire um sentido mais preciso que em qualquer outro. Em síntese, esse conceito surgiu para designar a reação dos arquitetos contra o modelo do “funcionalismo internacional” padronizador, por meio do reaproveitamento, por exemplo, do acervo cultural de diversas localidades. Visava-se, portanto, romper com a obsessão pelo novo lançando-se mão de elementos tradicionais das comunidades locais para a concepção de projetos de construção.

Nos demais campos artísticos, ao contrário, o conceito de pós-modernidade adquire contornos paradoxais e incertos. Compagnon (1996), por sua vez, adota o posicionamento de que “há um pós-moderno acrítico: é o eterno kitsch. O pós-moderno crítico, ao contrário, encontra a verdadeira modernidade. [...] o essencial da pós-modernidade está [...] na recusa da noção moderna por excelência, a de superação.”

Enxerga, em consonância com Gianni Vattimo, o pós-moderno não como algo que seria ainda uma crise das outras tantas que pontuaram a história da modernidade e que provocaram uma série de rupturas rumo a uma lógica da superação, do progresso, mas como a consciência de que o projeto moderno é algo que nunca estará finalizado:

A pós-modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo. Uma longa série de oposições modernas perde seu caráter categórico: novo/ antigo, presente/ passado, esquerda/ direita, progresso/ reação, abstração/ figuração, modernismo/ realismo, vanguarda/ kitsch. A consciência pós-moderna permite também reinterpretar a tradição moderna, não vendo mais nesta nem o movimento semelhante a um tapete rolante, nem a grande aventura do novo (COMPAGNON, 1990, p. 124).

As relações entre modernismo e pós-modernismo são, portanto, ambíguas, e essa formulação de Santos parece ilustrar exatamente isso: “no fundo, o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos” (SANTOS, 2004, p. 18).

ZIMA BLUE

“Zima Blue” é um dos episódios da antologia Love Death + Robots produzida pelo serviço de streaming Netflix, que reúne animações curtas (de seis a dezessete minutos) voltadas para o público adulto e nas quais se observa um hibridismo de

gêneros narrativos. Todos os episódios, entretanto, tangenciam em níveis variados o da ficção científica.

O traço da animação é simples e lembra um storyboard. A própria paleta de cores é limitada e aposta em tonalidades azuladas, perturbadas somente pelo contraste com o vermelho do pôr-do-sol ou da capa do protagonista, por exemplo. Ressalta-se e reitera-se, portanto, a importância desse azul (na forma) que se refletirá, como também veremos, no conteúdo, naquilo que é contado.

Quanto à narrativa, “Zima Blue” se assenta na recuperação da história misteriosa do artista Zima, que depois de cem anos de silêncio, durante os quais evitou qualquer contato com a imprensa, convida a jornalista Claire Markham para entrevistá-lo antes de apresentar sua obra de arte derradeira.

No início do episódio, enquanto se encaminha para o encontro, Claire narra a biografia provável de seu anfitrião, da qual confessa que “pouco se sabe.” Expõe que é possível que o artista tivesse começado como pintor de retratos. No entanto, ressalta que, para ele, “a forma humana era um tema muito pequeno” e, por isso, buscou no cosmo algo mais profundo que pudesse representar. Começa, então, a pintar grandes murais com temática astronômica, qualificados como “indiscutivelmente brilhantes”.

Um dia, contudo, ele apresenta uma obra com algo diferente. Ainda um mural que representa um desses temas, mas com um pequeno quadrado no centro da tela, de cor azul, não um azul qualquer, mas de tonalidade exata: o zima blue. Nas décadas seguintes, as formas geométricas se alteraram e o azul se tornou de mais em mais dominante, até que Zima exhibe uma tela inteiramente azul, o que iniciou o período dos seus gigantescos murais azuis, que foram considerados pelos críticos como o ápice de sua produção.

Sua arte, nos diz a jornalista, era um espetáculo que atraía a curiosidade mesmo daqueles apartados do mundo artístico e o zima blue coloriu até o espaço. A fama, no entanto, nunca fora seu objetivo e, apesar de todo o sucesso, Claire narra que Zima permanecia insatisfeito. Ela anuncia, então, que o que ele decidiu fazer em seguida “foi considerado, por muitos, um sacrifício extremo pela arte.”

É então que ela chega até a casa do artista. Ao encontrá-lo, surpreende-se com sua compleição robótica e explica ao espectador que Zima teria se submetido a uma série de operações cirúrgicas de caráter cibernético que viabilizariam que ele se aventurasse nos ambientes mais extremos sem qualquer traje protetor. E, de fato, ele se embrenhou universo adentro, e com a finalidade de remediar sua insatisfação, tentou se comunicar com o cosmo, mas o que descobriu foi que esse “já havia transmitido sua verdade. Muito, muito além do que ele poderia transmitir.”

Zima então revela que a sua busca por verdade o conduziu para aquilo que seria sua última obra. Suas andanças o fizeram entender, enfim, aquilo que buscara por meio da arte e Claire se depara com uma piscina. A jornalista não entende e Zima esclarece que foi de um lugar como aquele que nasceu. Fruto da criação de uma menina interessada em robótica, Zima era um pequeno robô que tinha por simples tarefa limpar os azulejos zima blue da piscina que agora reconstruía com a mesma cerâmica recuperada da original, que foi a primeira coisa que viu quando equipado com um sistema de visão de cores e com um cérebro capaz de processar dados visuais e de tomar decisões. Morta sua criadora, que o utilizou como cobaia

para diversas outras tecnologias, passou de um dono a outro, todos que inseriram nele muitas outras modificações.

A última tomada da animação é a performance final do artista. Ela é espetacularizada e acompanhada ao vivo por milhares de pessoas, presentes in loco e transmitida ao redor do mundo. É o próprio Zima que narra o que fará, enquanto é mostrado efetivamente o que faz. Despe-se de sua costureira capa vermelha, mergulha na piscina e pouco a pouco se despe também de todas as modificações a que foi submetido durante a vida, voltando a ser o robô primeiro, aquele que limpava os azulejos.

Volta à origem, “reseta” a si mesmo, “deixando apenas o necessário para apreciar o que há ao [seu] redor, para extrair o simples prazer de realizar uma tarefa bem feita.” E conclui que a sua busca pela verdade terminou. Vai para casa.

ZIMA BLUE COMO UMA NARRATIVA EM MISE-EN-ABÎME

Segundo verbete do *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001), *mise-en-abîme* é um termo que foi cunhado pelo escritor francês André Gide, apropriado da heráldica, e que se refere a uma reduplicação interna de uma obra artística ou parte dela.

Massaud Moisés (2004, p. 298) no seu *Dicionário de Termos Literários* traz, de modo sintético:

a *mise-en-abîme* consiste, por meio da visão em profundidade, na reprodução do objeto estético em tamanho menor: mirando o todo, o olhar converge para o detalhe que o reproduz. Fixando a retina no pormenor, tem-se a súmula reveladora da totalidade em que se inscreve.

Neste sentido, podemos ler “Zima Blue” numa espécie de *mise-en-abîme*, em que o artista se constitui ele mesmo numa obra de criação que gera suas próprias obras de arte até que haja sua própria constituição enquanto obra na sua performance final. Pensando, inicialmente, na produção de Zima, podemos encará-la como um grande panorama da história da arte que passa do modelo de representação para o de representação da representação.

Zima começa sua carreira como pintor de retratos; representa, portanto, pessoas de forma imitativa e ilusionista. Mas, como isso, não é suficiente para si: vai buscar no cosmo a inspiração para seus painéis. É, sem dúvida, uma ascensão de escopo e que se constitui na primeira manifestação da gana do artista pela verdade que não encontra no trivial, no pequeno, no humano em si. Busca-a, deste modo, no macro, no universal. E nesse mundo futurístico, mostra-se para ele como possibilidade a representação do maior macro possível, *trekiano* mesmo, o espaço, a fronteira final.

Contudo, depois de um tempo, a representação ainda imitativa, apesar de mais ambiciosa em termos de magnitude, parece entrar em crise. Uma crise que possivelmente advém da incompatibilidade de se atingir o transcendente mediado pelo concreto. O transcendente se liga ao signo e aparece assim o pequeno quadrado *zima blue* que gera estranhamento naquele grande painel negro e repleto de constelações.

A vacuidade dessa representação, em fundo e forma – pois se de um lado representa o espaço imerso no vácuo, de outro, não há mais qualquer propósito nela que seja vislumbrado por Zima – é invadida cada vez mais por aquele elemento abstrato que toma diversas formas e que vai se tornando cada vez mais imperativo, até que preenche totalmente uma de suas telas gigantescas.

E aqui é interessante recuperar o que diz Compagnon sobre o surgimento da arte abstrata. Para ele, “renunciar à arte figurativa foi uma escolha tão radical e grave, que foi necessário escoltá-la com estranhas especulações estéticas e metafísicas que serviam para defendê-la” (1996, p. 65), isto é, “emancipada da natureza e da matéria, ela ficará livre para expressar as verdades espirituais subjacentes a um mundo de aparências superficiais” (p. 67).

Na animação, resgata-se essa concepção, na medida em que Zima é construído como um artista inacessível e misterioso, hermético como a mística desse seu azul cor do infinito, do longínquo, do sonho, da fé (PASTOUREAU, 1997), onde habita uma verdade inapreensível que depois se revela em parte, porque ele é o único capaz de explicá-la.

As enormes telas vão, posteriormente, se mestiçar com paisagens famosas, e esse zima blue escapa delas e vai colorir cinturões de asteroides no espaço. O real é contaminado pela arte que não mais o representa, mas que se mescla com ele – uma alusão à arte pós-moderna, essa que pretende a projeção do real no real que será, posteriormente, levada a seu extremo com seu ato performático.

Seus gigantescos painéis e a contaminação do mundo e do espaço por esse azul que compõe desesperadamente o próprio artista, não se constituem no ápice de sua carreira, portanto, apesar dos julgamentos e previsões dos críticos. Isso porque a arte de Zima continuava a ter uma pretensão: a verdade, que ele aparentemente não conseguia atingir por meio dela como a tratou e a concebeu até então. Como uma espécie de “indivíduo robótico problemático” que fez inicialmente um percurso artístico que se transformou num beco sem saída, parte então em uma peregrinação rumo a si mesmo pelo universo. Uma espécie de bildungsroman espacial compacto desse sujeito literalmente fragmentado, posto que construído por uma série de anexos tecnológicos, que o transformaram em alguém imerso num mundo que não compreende.

Depois do vislumbre do sentido que procurava, o que o transforma numa espécie de vate, faltava, deste modo, o ato final, “o sacrifício extremo pela arte.” Fundir arte e artista, ele mesmo criação. Uma criação inicialmente singela, com um objetivo determinado, que com o passar do tempo vai ganhando mais e mais sofisticação até que seja incompreensível para si mesmo e para o mundo, como é possível perceber no seguinte diálogo da animação:

Claire: Mas você é um homem com partes de máquina, não uma máquina que acha que é um homem.

Zima: Às vezes nem eu entendo o que me tornei. E é mais difícil ainda me lembrar daquilo que fui um dia.

Começa como uma pintura rupestre, passa pela imagem e semelhança de seu criador (ou antes, criadora), mas que se vê impelido a dar um passo além. É imitação e originalidade. Ele não é mera representação de quem o criou e adquire, com o tempo, autonomia e na sua complexidade final precisa se explicar a si

mesmo, por isso sua peregrinação rumo à verdade. No fim, percebe que precisa se recriar e que essa recriação necessita de explicação para seu público, por isso a mediação de Claire.

No seu ato performático e espetacularizado, tipicamente pós-moderno, se reconhece e se compõe ele mesmo como obra artística em processo, se desintegra pouco a pouco, livrando-se do supérfluo, para experimentar novamente a satisfação dessa tarefa simples, sempre e para sempre repetida, o trabalho inútil e sem esperança.

Isso nos lembra de Albert Camus, de fato. Quem sabe Zima, depois de suas andanças, tome consciência da sua condição absurda e a sua performance se constitua no grande resultado da tomada dessa consciência. Um Sísifo movido a engrenagens e sistema binário, talvez quântico, mas sem mestre.

“Zima Blue” mostra-se, deste modo, como uma narrativa em que convergem e se mesclam discussões sobre a modernidade e a pós-modernidade. Se os procedimentos do artista são tipicamente pós-modernos no fim de sua carreira, dado que lançam mão de atos performáticos de intrusão da arte no mundo e da imbricação levada ao limite entre obra e artista construídos em *mise-en-abîme*, persiste a ideia desse último como profeta, aquele que procura e passa a ser detentor de uma verdade inapreensível para os demais. Essa verdade, por seu turno, liga-se a uma aceitação do absurdo de qualquer existência.

Nessa linha, temos, ainda, traços da modernidade baudelairiana: Zima presentifica seu ato final até o limite, pois se transforma no seu esboço inicial, na sua essência que admite a impotência da totalidade para a determinação de sentidos. É no esboço que está a verdade. Pela eternidade ficará, dia após dia, limpando os azulejos da piscina, sem nunca finalizar a tarefa, uma obra para sempre inacabada. Ele se fragmenta voluntariamente e se torna o insignificante. No ato final é obra de si mesmo e artista ao mesmo tempo, ele a explica e explica-se chamando a jornalista Claire para a entrevista: meta-arte.

O seu presente de indivíduo complexo escolhe encontrar seu passado de simplicidade; a sua performance dada na concretude desse mesmo presente, na sua escolha de voltar a ser o mecanismo original, se mestiça com o impalpável, o abstrato, que é a verdade que Zima encontra nessa entidade primeira; um ato caracterizado como sacrifício, etimologicamente a “ação de manifestar o sagrado” (SACRIFIER, 2020), aquilo que está além da concretude. Novo e antigo, presente e passado, abstração e figuração, imitação e originalidade se corporificam nessa última exibição do artista, que apesar de voltar a ser em certo sentido o robô primeiro não é o mesmo robô, pois foi escolha dele e não de outrem se constituir, ao fim e ao cabo da história, como o mecanismo primordial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Zima Blue” se constitui, portanto, em uma narrativa em mise-en-abîme que reflete tanto em Zima quanto em sua produção artística a trajetória da arte através dos tempos, começando com sua concepção puramente imitativa e indo até aquela que invade a realidade e possui consciência de si própria, quando convergem artista e obra em uma criação única.

Além disso, seu percurso criativo e, em especial sua performance derradeira, permitem-se ler à luz da modernidade baudelairiana e da pós-modernidade assim como entendidas por Antoine Compagnon em seu *Os cinco paradoxos da modernidade*. Seu ato final, por sua vez, encontra o “Mythe de Sisyphe” de Albert Camus na sua escolha de despir-se do supérfluo optando apenas pelo necessário para apreciar o que há em volta de si, para experimentar a sensação de realizar uma tarefa bem feita, sempre e para sempre repetida.

O fim da animação deixa, com efeito, Zima no interior da piscina, limpando os azulejos que lhe deram sua própria identidade, materializada no seu próprio nome e representada em toda a sua obra. Cada milímetro das paredes de cerâmica, cada cintilar do reflexo da água que o rodeia, só para ele forma um mundo. A atividade de manter a piscina limpa é suficiente para, tal como imaginou Albert Camus, deixá-lo feliz.

“Zima Blue” in mise-en-abîme: the artist and his work in the same creation

ABSTRACT

This work intends to analyze the animation “Zima Blue”, an episode of the Love Death + Robots anthology from Netflix's streaming service, based on discussions about modernity and postmodernity developed in Jair Ferreira dos Santo's introductory text *O que é pós-moderno* and in *Os cinco paradoxos da modernidade*, by Antoine Compagnon. Based on both authors reflections, the animation's narrative can be viewed as a mise-en-abîme construction that iterates in the figure of artist Zima and his work, an overview of the history of art comprising from its imitative conception to the representation of a representation. The artist's final performance, in turn, seems to be a convergence point between present and past, abstraction and figuration and imitation and originality, according to the view of postmodernity advocated by Compagnon. Furthermore, Zima's final act also brings him closer to accepting the absurdity of existence, echoing Albert Camus's *Le Mythe de Sisyphe*.

KEYWORDS: Modernity. Postmodernity. Mise-en-abîme. Absurd. Zima Blue.

REFERÊNCIAS

BALDICK, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press, 2001. 280 p.

CAMUS, Albert. Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Paris: Gallimard, 2017.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

PASTOUREAU, Michel. Dicionário das cores do nosso tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

SACRIFIER. In: Larousse Dictionnaire de Langue Française. Disponível em : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacrifier/70458?q=sacrifier#69702>>. Acesso em 11 jan. 2020.

SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

ZIMA Blue (Volume 1, ep. 18). Love Death + Robots [Seriado]. Diretor: Robert Valley. Netflix, 2019. Streaming, son., color.

Recebido: 29 fev. 2020.

Aprovado: 29 abr. 2020.

DOI: 10.3895/rde.v11n18.11701

Como citar:

ROMPKOVSKI, F. M. "Zima Blue" em mise-em-abîme: artista e obra como uma só criação. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 11, n. 18, p. 1-11, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

