



A dimensão poética de *Lavoura Arcaica*: relações intersemióticas e o processo adaptativo do gênero híbrido

Lavoura Arcaica's poetic dimension: intersemiotic relations and the hybrid genre adaptation process

Beatriz Pazini Ferreira¹

Resumo: O artigo objetiva analisar o processo de adaptação teatral e cinematográfica a partir de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. O estudo comparado permite a observação de métodos estilísticos podem modificar a condição do gênero durante cada nova abordagem. Para isso, aproveitam-se os estudos de Bakhtin (1997), George Bluestone (1973), Ismail Xavier (1983), Massaud Moisés (2012), Rosenfeld (1985), Sábado Magaldi (1985), além de outros teóricos.

Palavras-chave: Lavoura arcaica. Intersemioses. Hibridismo. Fragmentação. Liquidez. Recepção.

Abstract: The article aims to analyze the theatrical and cinematographic adaptation process of Raduan Nassar's *Lavoura Arcaica*. The comparative study allows the observation of how stylistic methods can modify the genre condition during each new approach. For such, we used the studies of Bakhtin (1997), George Bluestone (1973), Ismail Xavier (1983), Massaud Moisés (2012), Rosenfeld (1985), Sábado Magaldi (1985), among other theoreticians.

Key words: Lavoura arcaica. Intersemioses. Hybridity. Fragmentation. Liquidity. Reception.

1 Introdução

O artigo objetiva analisar o romance *Lavoura arcaica*, levando em consideração o processo de adaptação dos gêneros (cinematográfico e teatral), a fragmentação ou mesmo hibridez dos gêneros e dos discursos durante o percurso adaptativo, além de analisar de que forma a retórica poética é manifestada no cinema e no teatro, destacando as principais inovações técnicas envolvidas nesse processo de metamorfose.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, aproveitam-se opiniões sobre as obras de Raduan Nassar, bem como suas adaptações, presentes em artigos, dissertações e teses (essas invocadas ligeiramente), além de alguns comentários de *blogs*, críticas de anônimos, entre outras fontes. Utilizam-se estudos referentes à evolução dos gêneros teatro e cinema, com o intuito de investigar o processo de hibridismo existente em *Lavoura arcaica* e perquirir a modificação literária nos diferentes moldes de representação. Para isso, utilizam-se os estudos de Bakhtin (1997), Massaud Moisés (2012) e Rosa Goulart (1990), além de Zygmunt Bauman que retrata a era pós-moderna,

¹ Professora assistente do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

visto que denota a fluidez dos vínculos devido a intensa velocidade e que se reflete em vários campos.

As lições de Ismail Xavier (1983) são primordiais para investigar a relação entre filme/espectador e os mais diversos recursos que o cinema dispõe para que haja a “impressão da realidade”, além das discussões que o teórico atesta à organização da ideologia totalitária e àquilo que se pretende com o espectador. Na mesma linha de raciocínio, as discussões de Luis Buñuel (1991), Jean Epstein (1983) e George Bluestone (1973) apresentam relações entre literatura e cinema e preocupação com as alterações da obra original. Essa compreensão é necessária, uma vez que possibilitam a compreensão do processo de adaptação dos textos, a fragmentação ou mesmo hibridez dos discursos cinematográficos.

Por fim, discute-se Jean-Claude Bernardet (1980), pois este compreende o gênero fílmico e sua evolução, da retórica, do discurso e da linguagem cinematográfica, a fim de estabelecer relações entre literatura e cinema, além de Julio Plaza (2003) que apresenta debates sobre a tradução intersemiótica.

As discussões de Anatol Rosenfeld (1985) fazem entender a evolução do gênero e as manifestações dos recursos épicos utilizados pelos dramaturgos e pelas companhias teatrais, além de sua discussão acerca das contribuições da dramaturgia brechtiana. Além disso, discute-se Sábato Magaldi (1985) que define o conceito de teatro e analisa o texto teatral em todo seu conjunto: ator, elementos visuais, arquitetura, encenador, empresa, público, participação do estado, além do teatro comercial, social e popular.

2 *Lavoura Arcaica* em Cena

O escritor Raduan Nassar estreou, em 1975, com o romance *Lavoura arcaica*² e publicou, mais tarde, *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997), uma coletânea com cinco contos. A avaliação positiva do sucesso dessas obras pode ser testemunhada pelas adaptações cinematográficas e teatrais, as quais são mais recentes, talvez, devido à dificuldade de se encenar o lirismo fragmentado na prosa. O elogio a Raduan Nassar, autor considerado um dos melhores na ficção brasileira, ao lado de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, é fato reiterado ciclicamente por leitores “profissionais” e leigos, visto que a fortuna crítica dessa obra é extensa. Nas academias, por exemplo, foi e é objeto de pesquisas de cunho bem mais amplo e

² *Lavoura arcaica* conta a história de André, narrador autodiegético, que decide sair de casa por não mais aceitar as ordens do pai e também por não poder ter sua irmã em seus braços. O irmão Pedro, a pedido do pai, vai buscá-lo em uma pensão. A narrativa é interrompida em *flashback* (lembranças relatadas pelo narrador que volta ao passado para descrever seus atos sexuais e suas angústias) e, nesse momento, o leitor descobre o incesto e a vida sexual do protagonista: “era Ana a minha enfermidade ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos gritei de boca escancarada” (NASSAR, 2009, p. 86). Ao retornar à fazenda, o pai decide fazer uma grande festa para comemorar a volta do filho pródigo. Nesse momento, Ana, até então casta, sempre refugiando-se na capela, comporta-se de maneira vulgar, diferente dos costumes arcaicos impostos pelo pai, pois faz uma dança sensual como “boas vindas” para o irmão André. Pedro consegue ligar os argumentos do irmão, quando foi buscá-lo na pensão, com a atitude atual da irmã e vai falar com o pai, revelando o possível incesto. Violentamente, o pai mata a filha com uma foice e, em seguida, não há um desfecho. Em outras palavras, não é possível saber se o pai se mata ou se sua morte é simbólica, mas isso marca a ruína da família arcaica.

profundo do que as críticas de “rodapé” e outras avaliações ligeiras, comuns na internet. Trata-se de um reconhecimento que se diria canonizador.

Em 2001, Luiz Fernando Carvalho lançou a produção cinematográfica de *Lavoura arcaica*, a qual foi contemplada com vários prêmios, como o de fotografia, de trilha sonora e de diretor³. O filme *Lavoura arcaica* atenta-se aos aspectos importantes do romance, como a manutenção dos diálogos. A obra também foi adaptada para teatro: o Grupo de Teatro da UNIP, coordenado pelos professores Alexandre de Oliveira Martins e Rogério Araújo, foi premiado na quinta edição do festival Curta Teatro com a peça *Cálice*, adaptada de um trecho de *Lavoura arcaica*, dirigida por Araújo⁴. A obra também ganhou outros adeptos: dirigida por Antônio Rogério Toscano, produzida por Bertha S. Heller e representada pelos alunos da EAD/ECA/USP, a encenação ocorreu entre 8 e 17 de julho de 2011. A dramaturgia que privilegiou a composição de um espaço de memória da personagem central, André, compõe imagens densas, com um palco coberto por areia e uma árvore plantada em seu centro. A peça resultou de um processo de criação em que as matrizes narrativas foram tomadas como materiais para a composição de cenas autorais por parte dos atores-criadores⁵.

A avaliação positiva do sucesso de *Lavoura arcaica* pode ser testificada pelas adaptações cinematográficas e teatrais. Essas intersemioses são bastante complexas, uma vez que são, a princípio, formas distintas, gêneros distintos de expressão artística. Além disso, o público leitor dessas modalidades é diferente. Nas adaptações, o leitor vivencia, por si mesmo, imagens, alegorias e metáforas e as “concretiza”, por meio de uma participação mais exigente, já que a forma escrita não apresenta imagens prontas, visuais. No cinema e no teatro, essas marcas podem ser interpretadas quando o ator “narra”, ou seja, interpreta seu papel, utilizando gestos e interagindo com os outros atores e com o público, o que cria um efeito de abandono do espaço e do tempo fictício instaurado no filme ou na peça.

A adaptação, segundo Pavis (1999), também pode ser chamada de dramatização, visto que apresenta como objeto os conteúdos narrativos que se mantêm, com maior ou menor grau de fidelidade. Dessa forma, ao se deparar com o texto (ou a dramatização), o leitor apropria-se das ideias presentes no contexto e cria uma relação de interatividade, pois é um processo de (re)construção que se dá por meio da incorporação de elementos discursivos, isto é, um encontro de discursos que se valem um do outro para se construírem, pois a literatura é uma linguagem poética dotada de

³ C.f. *LAVOURA ARCAICA* ganha quatro prêmios em Havana. *Jornal Estadão*, Caderno 2 – Cinema, São Paulo, 13 de dez. 2001. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20011213p2918.htm>>. Acesso em 20 nov. 2018.

⁴ A quinta edição do festival, realizada nos dias 25, 26 e 27 de setembro de 2009, foi organizada pela prefeitura de São José do Rio Preto e teve a apresentação de 11 peças, sendo nove concorrentes e duas convidadas. Os integrantes do grupo foram agraciados com prêmios em quatro categorias: terceiro melhor espetáculo, melhor direção, melhor cenografia, além de um prêmio especial, referente à pesquisa do melhor texto. Cf. Universidade Paulista (UNIP). **Grupo de teatro da UNIP é premiado**. Disponível em: <http://www.unip.br/comunicacao/exibe_noticia.asp?id=3837>. Acesso em: 20 de nov. 2018.

⁵ C.f. *LAVOURA ARCAICA*: Peça da EAD estreia em 7 de julho. Disponível em: <<http://www.cca.eca.usp.br/node/863>>. Acesso em 20 de nov. 2018.

polissemia que produz e faz circular discursos apreendidos pelas marcas de sentidos e pela subjetividade.

O estudo comparado do verbo e da iconicidade dessas intersemioses permite, portanto, uma análise da extraordinária contribuição de uma arte para a outra, pois demonstra os elos e os confrontos que aproximam e dispersam suas linguagens, seus discursos. Nesse sentido, Barthes (1987) destacou que “o texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito” (BARTHES, 1987, p. 44).

A comunicação, no caso da literatura, dá-se mediante o signo verbal, enquanto no cinema e no teatro, ocorrem por meio de imagens, palavras, ruídos e músicas, entre outros recursos que também serão investigados. Diante do balé dessa composição complexa, o leitor também faz parte dessas relações que se (re)estabelecem em uma justaposição de elementos, transformando a arte.

Na peça teatral moderna, os diálogos entre os atores, a caracterização do ambiente e a entonação e o movimento dos corpos não são somente vistos em uma recepção inerte, pois o leitor é convidado a participar da história. No gênero filmico, o olho da câmera capta e transpõe cada imagem verbal para a imagem visual, podendo conservar (ou não) a narrativa original. No entanto, quando se trata de textos baseados em epifanias ou fluxo de consciência, há certa dificuldade de tradução, uma vez que, geralmente, o filme e o teatro baseiam-se na ação organizada, em uma relação de causa e efeito (ECO, 1994), exigindo maior cuidado e atenção dos diretores e da equipe de produção.

A interferência poética figura como recurso desestruturador da linearidade (ou lógica) tradicional. Na dramaturgia de Shakespeare são acentuados os traços épicos e líricos, o que nos permite afirmar que, no teatro, “a pureza dramática de uma peça não determina seu valor, quer como obra literária quer como obra destinada à cena” (ROSENFELD, 1985, p. 21). Há uma fusão entre o narrador e o eu lírico, como postulou Aristóteles, por isso, a exigência de desenvolver os acontecimentos, as emoções de modo autônomo é maior, ocorrendo, portanto, o encadeamento causal de forma rigorosa, o que exige do gênero dramático a dinâmica de mover-se sozinho, sem a presença de um mediador, de um narrador (ROSENFELD, 1985). Entretanto, como os gêneros estão em constante transformação, o teatro e o cinema sofreram modificações, assim como o gênero prosaico.

No cinema, as adaptações dispõem de efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cores, luz, humor, expressões de sentimentos, jogo entre os atores, os cenários, a trilha sonora, os planos-sequência de imagens, as movimentações de atores, a mobilização e o enquadramento da câmera. Por conseguinte, a linguagem audiovisual é uma ferramenta esmiuçada de descrições, de detalhes já prontos e que disponibiliza ao espectador informações descritivas, por meio dos recursos imagéticos. A catarse, ou seja, o prazer do leitor também ocorre no cinema, pois, ao revelar o sopro poético, fundamentaliza a imagem e o movimento, de forma a conferir-lhes uma transcendência estética. Para Buñuel (1991, p. 336), “[...] o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito”. George Bluestone (1973, p. 20), por conseguinte, observa que “na obra

cinematográfica, as adesões são sempre mais fáceis e mais simples; já em relação à segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê”.

A imagem fílmica, portanto, não é como uma palavra. É mais que uma frase ou uma série de frases, porque tanto a prosa quanto a poesia tendem a poetizarem-se devido ao lirismo, ao uso das figuras e à subjetividade que indicam expressividade, indo além dos recursos poéticos em si, visto que as emoções demarcadas são medidas pela retórica poética, pelas formulações imagéticas. Ademais, o cinema tem como recurso a música que reforça as emoções: exasperação na iminência do perigo, ternura em cenas românticas e canções que, frequentemente, ouvimos sem prestar atenção, por isso agem sobre o espectador de forma transparente (BERNARDET, 1980).

A linguagem poética é um veículo do conhecimento absoluto; é uma intuição-expressão da individualidade e da modificação dos gêneros que faz parte da evolução (histórica e social) no sentido de tornar-se mais complexo ou, até mesmo, mais estético, inclusive aproveitando outras características de outros gêneros, o que proporciona a hibridiz. Assim, o contexto histórico e social, cada vez mais dinâmico e diversificado, modifica o gênero, ou seja, impõe aspectos que interferem em sua composição (BAKHTIN, 1997), visto que a cada período e estilo literário se caracterizam por uma concepção particular de destinatário, por uma percepção e compreensão do leitor e, por isso, ocorrem mudanças.

A literatura funciona como um sistema de combinações cujas articulações também constituem lacunas, as quais somente o leitor, e não o texto em si, pode preencher. Então, a arte liberta e proporciona prazer, visto que, quando o homem compreende o texto, compreende a si próprio (NUNES, 1998). Na concepção de Iser (1979, p. 91), “[...] quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor”. Nesse âmbito, a encenação se completa por meio das atitudes dos atores, do cenário, da música, dos sons e até do silêncio.

A perscrutação dos métodos empregados durante a adaptação de *Lavoura arcaica* e a complexidade de transpor o lirismo e a subjetividade, instaura, portanto, novas modificações do gênero. Muitas vezes, essas adequações não são fiéis ao original, mas, em alguns momentos, é esse o objetivo de alguns produtores, isto é, permitir uma nova roupagem, novas discussões.

Lavoura arcaica compõe um leque de abordagens que externalizam certas divergências que são expressas tanto pelo lirismo, que atenuam as manifestações eróticas. O estilo nassariano sacode a tessitura narrativa, eclodindo lirismo e retórica poética, o que, muitas vezes, fragmenta o gênero prosaico e torna o processo adaptativo um desafio aos produtores e aos diretores, para que não subvertam a expectativa do leitor. Entretanto, há os que realmente querem modificar a abordagem original. Em ambos os objetivos, as adaptações necessitam ser homéricas, espetaculosas e devem apresentar novos arranjos dos elementos presentes e novas montagens do clássico.

Há uma relação entre os gêneros e a crítica transposta na obra derivada, vista esteticamente por meio do desempenho dos atores, da metalinguagem e da construção de imagens e frases de efeito, do uso de projeções e objetos, além da convivência que se tenta instaurar entre palco e plateia, no caso da adaptação teatral

épica. De forma sutil, os atores movem-se para que seus gestos e movimentos corporais se tornem verbosos às variações rítmicas de uma poesia recitada.

A modificação do gênero faz parte de sua evolução (histórica e social), no âmbito de tornar-se mais complexo ou até mesmo mais estético. Portanto, o hibridismo categorial também resulta das dúvidas ou inquietações modernas que são reflexos de uma sociedade marcada por incertezas, pela sensação de uma inalcançável busca de um mundo compreensível. De acordo com Bauman (2001), a pós-modernidade é caracterizada como modernidade líquida que é reflexo da sociedade em conflito:

o tipo de modernidade que era o alvo, mas também o quadro cognitivo, da teoria crítica clássica, numa análise retrospectiva, parece muito diferente daquele que enquadra a vida das gerações de hoje. Ela parece "pesada" (contra a "leve" modernidade contemporânea); melhor ainda, "sólida" (e não "fluida" "líquida" ou "liquefeita"); condensada (contra difusa ou "capilar"); e, finalmente, "sistêmica" (por oposição a "em forma de rede") (BAUMAN, 2001, p. 32).

Dessa forma, assim como a vida dos sujeitos, as narrativas textuais também sofreram uma mudança de estado. Esses "novos gêneros" resultam não apenas da adaptação de uma mídia à outra, mas de uma transmutação que lhes converte em uma obra líquida que ajusta narrativas orais, textuais, visuais e acústicas. Goulart (1990) destacou que o romance tem evoluído e com ele os estudos teóricos, pelo fato de os gêneros estarem em constante devir, visto que passam por mudanças ao longo do tempo e podem apresentar características de outros tipos literários. Disso resulta a dificuldade para se definirem os gêneros de modo estático, não somente o romanesco, mas o prosaico, o dramático, o filmico entre tantos outros. Massaud Moisés (2012) também faz ressalvas na definição dos gêneros literários, pois sustenta que "os gêneros não são leis nem regras fixas, mas categorias relativas" (MOISÉS, 2012, p. 47). Isso porque cada escritor tem a liberdade de escolha na produção, o que não possibilita a estagnação em formas rígidas e fechadas.

Os gêneros podem ser considerados modelos de comunicação entre os sujeitos. Bakhtin (1997) compreendeu que tais referências comunicativas servem para criar uma expectativa no interlocutor e prepará-lo para uma determinada reação ou compreensão ativa e consciente pela apreensão de significados ajustados à realidade do sujeito. O teórico discutiu, ainda, a noção de dialogismo e polifonia na literatura, o que teve uma importante contribuição para a crítica sociológica. Para ele, a língua não é um sistema acabado, mas sim um contínuo processo de vir a ser, pois é "uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor" (BAKHTIN, 1997, p. 113).

O teatro⁶, ao mesmo tempo em que é constituído pela linguagem verbal, também é organizado por outros sistemas semióticos: transpõem-se trechos de diversos textos

⁶ Além da chamada tríade essencial do teatro: atores, texto e público, há outros aspectos a serem analisados e colocados como importantes: figurino, iluminação, sonoplastia, maquiagem, que tendem a tornar o resultado expressivo esteticamente mais qualitativo (MAGALDI, 1985).

literários, de colagem, de montagem, de interferência, de apropriações, de integrações, de fusões e de refluxos (PLAZA, 2003). Assim, são os atores que medeiam a palavra, por isso é tão importante estar preparado para desdobrar-se em sujeito e objeto, além de “entrar” plenamente no papel: “o ator depende em ampla medida do gesto, da pantomima, da entonação específica, que podem até certo ponto distanciar-se do sentido do texto proferido pelo personagem e entrar em choque com ele” (ROSENFELD, 1985, p. 162).

Nas produções cinematográficas, as interpretações não são reveladas apenas pelas vozes, mas por todos os outros recursos que fazem parte do gênero fílmico, isto é, das imagens, das trilhas, dos sons, criando traços expressionistas de luz e sombra, os quais expõem sutilezas de (sub)divisões do enquadramento, do movimento lírico e provocam múltiplos significados (ALMEIDA, 2004).

De fato, a adaptação de um gênero para outro não é mera tradução, pois o processo de moldagem constrói plena significação e se configura como uma forma de expressão, fiel (ou não) à obra original. Desse modo, os sentidos dentro do texto movimentam-se e colaboram para exprimir (re)significações, novos gêneros.

A literatura é devolvida na e para a sociedade e sua significação se relaciona com o signo, o que a torna capaz de produzir significados e não somente estatizá-los. Lembremo-nos da intertextualidade, que é analisada não como um texto fechado, mas aberto, como algo comum a todo e qualquer agrupamento, bem como às diversas práticas que promovem o entrecruzamento entre diferentes sistemas. Para Kristeva (2005), o fenômeno da intertextualidade é visto como alicerce de qualquer obra literária, já que todo texto remete, implícita ou explicitamente, a outros textos. Sendo assim, o texto não é algo fechado, acabado ou que tem um significado pronto. Ao contrário, é uma atividade dinâmica, produtiva, a partir da qual se disseminam as significações, porque há sempre significados além do texto. Eco (1991) evidencia que cada código intertextual a que a história remete faz o leitor saborear as razões pelas quais a cultura contemporânea distingue códigos em toda parte e a todo custo: a exigência de encontrar em toda parte o já dito e de ver a vida cultural mais como uma combinação de textos do que como uma criação.

3. Considerações Finais

A dimensão poética de *Lavoura arcaica* é fragmentada e o processo de adaptação tende a ultrapassar o criador, abrindo-se, muitas vezes, e sugerindo mais do que se pretendeu dizer ou calar, pois o leitor, peça fundamental no processo de interpretação, dá sentido àquilo que lê e, assim, intervém nos sentidos do texto. Essa recepção depende não somente do horizonte de expectativas do leitor, mas também do esforço de cada diretor, produção de teatro e de cinema que pretenderam moldar o clássico e não só apresentar o encadeamento simples do gênero.

Sendo assim, nas adaptações em que o gênero já está fragmentado, diante da fusão prosa e poesia, no caso de *Lavoura arcaica*, o processo adaptativo se configura também como gênero fragmentando tendendo a certa liquidez. Se pensar nas afirmações de Antônio Candido (1965) o qual concluiu que a criação literária corresponde às necessidades de representação da sociedade, pois na medida em que as relações se

transformam historicamente, a literatura também se transforma, chega-se a essa confirmação, visto que estamos diante de uma sociedade pós-moderna, líquida, conforme Bauman (2001) compreendeu.

O processo adaptativo não é uma mera mudança de gênero e de linguagem entre prosa, cinema e teatro. Essa constatação é óbvia diante da categorização literária, vista por meio do estilo, da organização textual e das particularidades que cada um apresenta. Logo, o que se defende aqui é que o gênero já adaptado (da prosa para o cinema ou para o teatro), a partir de uma obra já considerada híbrida, se (re)constrói, situando-se também como um gênero fragmentado, conduzindo-o para uma certa liquidez. Em outras palavras, tal liquidez constitui a partir de adaptações de obras consideradas híbridas, porque estas já se modificaram. Dessa forma, após o processo adaptativo, de obras já consideradas híbridas, ocorre outra modificação, na qual denota certa fluidez do gênero.

Nesse sentido, Bauman (2001) compreende que o momento pós-moderno é considerado líquido devido à fluidez, à volatilidade, isto é, não há algo sólido e estático, assim como os gêneros, visto que há influência dos fatores externos sobre as obras literárias, e vice-versa, pois a evolução cultural é tomada como fator de mudança social. Então, a hibridez do gênero interfere no processo adaptativo da obra, uma vez que recria um novo estilo de gênero. Realmente, as literaturas modernas são reflexos de uma sociedade marcada por incertezas, já que não há sintonia de um mundo perfeito, principalmente o pós-moderno em que tudo se encontra esfacelado, líquido, fluído inclusive o homem. Assim, a arte também se encontra em processo de fragmentação, refletindo o homem moderno, o homem atual, a modernidade líquida.

Bibliografia

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BLUESTONE, George. **Novels into Film**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1973.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 1. ed. São Paulo, Nacional, 1965.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ECO, Humberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Trad. Maria Rosária Fabris e José Luíz Fiorin. Ática: São Paulo, 1991.

- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as artes modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.
- FENSKE, Elfi Kürten. Raduan Nassar: tradição e vanguarda. Templo Cultural Delfos - Ano IV, 2015. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/raduan-nassar-tradicao-e-vanguarda.html>. Acesso em: 22 de nov. 2018.
- GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. R. et all. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 83-132. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 36).
- JOSÉ. **Amapá traz o grupo de teatro BANDO com espetáculo "Cólera"**. [blog na Internet]. [Blog do seu José]: José. [2013 Julho]. Disponível em: <http://blogdoseujose.blogspot.com.br/2013/07/sesc-amapa-traz-o-grupo-de-teatro-bando.html>. Acesso em: 22 de nov. 2018.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa e poesia. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLATÃO. A República. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. Disponível em: http://search.4shared.com/postDownload/zpEviQEr/PLATO_-_A_REPBLICA.html. Acesso em: 22 de nov. 2018.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998. (Série temas, v. 67. Filosofia e Literatura).
- UNIP, Universidade Paulista. Grupo de Teatro da UNIP é premiado. Disponível em: http://www.unip.br/comunicacao/exibe_noticia.asp?id=3837. Acesso em: 22 de nov. 2018.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1993.