

Paródia e estilização no filme *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes¹

Afonso Manoel da Silva BARBOSA²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, PB.

Resumo

O presente artigo pretende analisar o filme *Lisbela e o prisioneiro*, dirigido por Guel Arraes, observando os conceitos de paródia e estilização baseados nos estudos de Mikhail Bakhtin e de outros autores. O longa-metragem utiliza-se de traços metalingüísticos por meio de suas personagens (CANDIDO, 2002). Além dessa categoria, neste trabalho, procuramos analisar a linguagem e o discurso do cinema (BRITO, 1995; BETTON, 1987; MARTIN, 2003) e seus processos dialógicos (BAKHTIN, 1983).

Palavras-chave: Cinema; paródia; comédia.

Lisbela e o prisioneiro

Lisbela e o prisioneiro é originalmente uma peça de teatro de 1961, cujo autor é o escritor pernambucano Osman Lins, nascido em Vitória de Santo Antão, lugar também utilizado como espaço *diegético* na trama cinematográfica. É possível entender *diegese* como “o universo do significado, o ‘mundo do possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à *história*”. (REIS e LOPES, 1988, p.27). A obra foi levada ao cinema, em agosto de 2003, pelo diretor, também pernambucano, Guel Arraes, que antes havia dirigido dois outros longas-metragens, *O Auto da Compadecida* e *Caramuru – A invenção do Brasil*. O roteiro da peça de Lins foi adaptado por Arraes em parceria com Jorge Furtado e Pedro Cardoso.

Este trabalho que vamos apresentar tem como objetivo a análise e interpretação do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, investigando as *questões da metalinguagem* e as *relações dialógicas* na obra, observando ainda o seu viés cômico reproduzido por meio

¹ O trabalho é resultado parcial de pesquisa financiada pelo PIBIC/ CNPq/UFPB, por meio de concessão de bolsa de IC, apresentado ao Intercom Júnior, na Área Temática de Audiovisual, do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPB, email: afonso780@yahoo.com.br.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB, email: lmousinho@yahoo.com.br.

da utilização de *elementos paródicos* e o conceito de *estilização* na produção de sentidos dentro da construção do texto fílmico. Antes de iniciar a análise, vamos expor algumas características básicas dos conceitos que utilizaremos e que estão presentes na produção de Guel Arraes, além das transversalidades e diálogos exercidos por eles.

À priori, podemos entender que o conceito de *dialogismo* compreende a relação estabelecida entre “o enunciado e outros enunciados” (BAKHTIN apud STAM, 2000, p.73). Para Bakhtin, as idéias não possuem uma formulação individual, na verdade, elas são “eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências” (STAM, 2000, p.36).

Outro fator importante é a *estilização*, que antevê o estilo e está ligada à reelaboração de um discurso, baseando-se no ponto de vista do outro (BAKHTIN, 1983, p.467). A *estilização* diferencia-se da *paródia*, pois nesta destacam-se a impossibilidade da fusão de vozes e suas propriedades antagônicas. (BAKHTIN, 1983, p.472). Merece destaque também a concepção de *paródia*, que possui uma terminologia proveniente do grego, e significa uma ode, que desvirtua a idéia de outra ode (BREWER apud SANT'ANNA, 1988, p.12). Ela, “depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos”. (BAKHTIN, 1983, p.472).

Há outro elemento de forte presença enquanto mecanismo constituinte da narrativa do texto fílmico estudado. A *metalinguagem* caracteriza-se pelo uso da linguagem para tratar da própria linguagem. O filme *Lisbela e o prisioneiro*, por utilizar-se deste procedimento estético, faz a partir deste gancho metalingüístico as palavras de João Batista de Brito, presentes no livro *Imagens amadas*, ganharem eco: “Forma artística moderna por excelência, o cinema não se furta a esse procedimento auto-reflexivo”. (BRITO, 1995, p.231).

A diegese do filme

O filme lança mão do recurso da *metalinguagem* ao narrar o encontro de Lisbela e Leléu. Ela é uma adolescente apaixonada pelo cinema (peculiarmente o hollywoodiano) e projeta o que acontece em sua vida de uma maneira cinematográfica, fazendo paralelos e misturando o que se passa em sua vida com as narrativas de cinema que assistiu. Já Leléu apresenta-se sob aspectos que se destacam por características

tipicamente nacionais, mais especificamente nordestinas. Isso pode ser notado no momento em que ele se declara para Lisbela:

A senhora é doce como uma chuva de caju, que cai de repente num calor mais doído de novembro. Linda como um vento num pasto bem grande. Dona Lisbela, a senhora pra mim é a bandeira brasileira, uma bandeira bem grande, e Leléu Antonio da Anunciação é o mastro pra senhora.

É como se as duas personagens fizessem, de maneira alegórica, a união que o próprio filme faz. Lisbela é a jovem que idealiza o típico sonho americano e Leléu é a pura originalidade brasileira, que sempre dá um “jeitinho” para tudo.

No filme, há um uso recorrente de ambientações numa sala de cinema, lugar em que se inicia e onde se dá o desfecho da trama. Esse espaço narrativo é onde Lisbela realiza grande parte das comparações entre o que assiste e o que vive, antecipando e aguçando a expectativa do que será o longa-metragem em análise, baseando-se nos filmes que ela viu, chegando a aproximar-se de um diálogo implícito com o público.

Como consta mesmo numa fala de Lisbela, o filme é uma “comédia romântica com aventura”. A *diegese* se dá a partir de uma adolescente sonhadora, que, cinéfila, impregna o que acontece à sua volta com elementos cinematográficos. Dentro da narrativa, Lisbela é essa jovem que está prestes a se casar com Douglas, um indivíduo endinheirado, que passou um determinado tempo estudando no Rio de Janeiro e volta com um sotaque carioca forçado e caricato. Do outro lado, a personagem Leléu é um artista mambembe, que vive de cidade em cidade, sobrevivendo de suas artimanhas e conquistando mulheres. Em um de seus muitos destinos, ele tem um caso com Inaura, uma mulher atraente e sedutora, que acaba se apaixonando por ele. Ela é casada com Frederico Evandro, um matador de aluguel, que carrega a marca de mais de trinta mortes no currículo e que quando descobre o caso, passa a perseguir Leléu, jurando matá-lo. Lisbela estava de casamento marcado e conhece Leléu, que acaba de chegar à cidade dela. Os dois se apaixonam e passam a viver inúmeras dificuldades, provocando idas e vindas até conseguirem ficar juntos.

O espaço diegético

Alguns elementos merecem destaque por constituírem fatores importantes para a manutenção de uma coesão do texto fílmico, como a questão da ambientação das cenas. Nesse sentido, o Nordeste brasileiro, metonimicamente representado pela cidade de Vitória de Santo Antão, é o *espaço diegético* onde se desdobra grande parte da narrativa de *Lisbela e o prisioneiro*. O espaço fílmico “é um espaço vivo” que “(...) tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético”. (BETTON, 1987, p.29).

Com a escolha e a representação desse *espaço diegético*, é possível identificar a quebra de um paradigma quanto ao arquétipo estereotipado de um Nordeste impregnado pela seca, procurando mostrar, assim, uma face menos sofrível dessa região brasileira. O destaque é dado por um colorido bastante presente, realçando, também, um aspecto mais vivo por meio do verde da Zona da Mata pernambucana, onde a história é narrada. “A cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, a sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica”. (MARTIN, 1985, p.71). Podemos entendê-la dessa forma, a partir do momento em que, no filme, é instaurada uma concepção, que deixa de lado o viés monocromático, já muito abordado, do Nordeste.

Para que o *espaço* se torne *diegético*, é necessário compreender, antes de tudo, que a escolha é oriunda do crivo artístico do realizador, entendendo primeiramente que, “toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’” (CANDIDO, 1976, p.139), sendo ela “uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário para as coisas, os seres, os sentimentos”. (CANDIDO, p.53, 1976). O autor trabalha no intento de tornar o espaço um produto narrativo, e para tanto utiliza artifícios estéticos no momento em que empreende, entre outras coisas, a composição do cenário, que “consiste essencialmente em organizar e arranjar da melhor maneira possível todos os elementos, do principal aos secundários, a fim de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, ou um efeito psicológico ou dramático”. (BETTON, 1987, p.51).

Cenas analisadas

Para compreender como se efetua esse processo, é preciso analisar com mais profundidade algumas das cenas do filme, que possuem de forma mais enfática um *dado parodístico*.

Na primeira seqüência de cenas do filme em análise, Lisbela e Douglas se encontram em uma sala de cinema. Ela demonstra grande intimidade com esse espaço no momento em que procura poltronas vazias, passando por diversas cadeiras até encontrar o lugar mais apropriado. Essa atitude demonstra a idéia de que não era a primeira vez que a personagem ia ao cinema, reforçando o pressuposto de sua fascinação pela Sétima Arte e o caráter metalingüístico da obra.

Conversando com Douglas, no cinema, logo que sentam, Lisbela conta para ele a história do filme, antecipando os acontecimentos da narrativa que irão assistir. No entanto, nessa conjectura feita por ela, é possível identificar um elo existente com o próprio tecido narrativo em que ela está inserida enquanto personagem. Lisbela apresenta o filme que está por vir como sendo uma “comédia romântica com aventura” e propõe uma fórmula para esse formato cinematográfico:

Tem um mocinho namorador, que nunca se apaixonou por ninguém até conhecer a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de só ficar com a mocinha ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também mais uma ruma de personagens, que vão ficar fazendo graça pra animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto o mocinho e a mocinha e outros quase tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance.

Tomando por base a análise de algumas peças teatrais, Northrop Frye admite a utilização de determinados procedimentos na construção da teoria cômica para o desenvolvimento de certos modelos de enredo, a partir do drama, na comédia. “O que normalmente acontece é um jovem aspirar a uma jovem, seu desejo ser contrariado por alguma oposição, comumente paterna, e perto do fim da peça alguma reviravolta no enredo habilitar o herói a realizar sua vontade” (FRYE, 1973, p.163 e 164).

Ao mesmo tempo em que Lisbela discorre aquela relação de personagens, o filme que ela assiste exhibe os nomes dos atores que encarnarão essas personagens, sendo, na verdade, os nomes reais dos atores que interpretarão as mesmas presentes em *Lisbela e o prisioneiro*. Num diálogo implícito com o público, a personagem Lisbela se

refere aos personagens que ela apresenta, dizendo que “a gente vai conhecer um monte de pessoas novas, um monte de problemas que a gente não pode resolver, que só eles podem. Vamos ver como e quando”. Nesse contexto, Betton afirma que “nossas obsessões são substituídas por outras obsessões” (BETTON, 1987, p.97) e Marguerite Bonnet assinala que o espectador “experimenta as realizações e os sentimentos do herói, identifica-se completamente a ele, vive o filme de dentro” (apud BETTON, 1987, p 102 e 103).

Sendo substrato caricatural de uma cinematografia codificada, aproximando-se dos melodramas novelescos (folhetinescos), o filme que é exibido dentro do filme em análise, demonstra substancial contraponto quanto ao *universo diegético* nordestino de *Lisbela e o Prisioneiro*. Provém desse paralelo, a tônica que dá vida a um dos fundamentos cômicos da produção de Guel Arraes, ao concatenar numa falsa simetria, cenas intercaladas entre os dois filmes. O que ressalta a idéia de que “modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual” (SANT’ANNA, 1988, p.12). Diante disso, a paródia pode ser vista como um instrumento subversivo que consegue, por meio da apropriação, responder a um discurso amplamente difundido, pois “adapta-se particularmente bem às necessidades dos oprimidos e impotentes, precisamente porque assume a força do discurso dominante só para aplicar essa força, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico, contra a dominação” (STAM, 2000, p.54).

É produto de uso recorrente dessa atitude, o paralelo realizado na narrativa entre o herói do filme que Lisbela assiste, que designaremos por mocinho hollywoodiano, e Leléu, herói da obra estudada, é o contraponto, nesse caso, como o mocinho nordestino. De um lado temos “o típico herói da estória romanesca, cujas ações são maravilhosas”, movendo-se “num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele”. Do outro, temos Leléu, que “não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum”. (FRYE, 1973, p.39 e 40).

Esse processo viabiliza parte do viés intertextual da obra, que se faz presente pelas cenas confrontadas. Num plano, é narrada a figura codificada do mocinho hollywoodiano, que se compõe por qualidades paradigmáticas, como a integridade e a coragem invioláveis, e no outro Leléu, o mocinho nordestino, que se utiliza de pequenos

golpes e artimanhas para ganhar a vida. De acordo com Bergson, na tragédia, há um cuidado para evitar a exposição da materialidade do herói, fazendo, assim, com que não haja uma preocupação com o corpo. Isso acarretaria uma possibilidade de se causar uma infiltração de elementos cômicos (BERGSON, 1980, p.33). Por conseguinte, podemos inferir que “a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades” (SANT’ANNA, 1988, p.28) , o que é corroborado por esse intercalar de cenas, que subsidiam as investidas subversivas da narrativa, tendo em vista o uso de *elementos paródicos*.

Uma outra seqüência de cenas que pode ser analisada, quanto à realização de confrontos, proporcionando destaque ao elemento cômico, refere-se à fuga de Leléu, quando o seu caso com Inaura é descoberto por Frederico Evandro. Concomitante a isso, Lisbela se encontra no cinema, e no filme que ela assiste, a trama centra-se no mocinho hollywoodiano, que é capturado pelo vilão, mas logo após começa a desenvolver uma escapatória. Nesse paralelo em que se destacam a bravura e a força do mocinho hollywoodiano, que consegue se safar das adversidades que vão surgindo, Leléu se faz notar pela dissimulação e imperícia no mesmo assunto, porém, apesar de tudo, consegue escapar de Frederico. “O efeito cômico pode vir inicialmente de uma surpresa, pois o plano pode mostrar alguma coisa que o precedente não fazia esperar”. (MARTIN, 1985, p.154). A comicidade ganha forma nessa seqüência a exemplo de duas cenas intercaladas. Numa, o mocinho hollywoodiano joga seu corpo contra uma janela, conseguindo quebrá-la, o que fornece a ele um caminho para a fuga. Na outra, é Leléu que tenta o mesmo, só que nesse caso, o corpo do mocinho nordestino, além de não causar nada à janela, ainda é atirado ao chão, retardando sua escapatória. O riso acontece porque, a partir de um fator de quebra de expectativa, o desdobramento cômico realizado faz com que nossa atenção seja “bruscamente transportada da alma para o corpo” (BERGSON, 1980, p.33).

A linguagem cinematográfica

É necessário, para o estudo de *Lisbela e o Prisioneiro*, refletir sobre o discurso cinematográfico e o contexto no qual se insere o filme, reconhecendo na análise a necessidade de “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar

materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Paralelamente, o processo interpretativo irá recompor esse material, observando as correlações internas e também externas, com atenção para a relação do texto com o contexto social, inclusive com o contexto comunicacional de produção, circulação e consumo de audiovisuais. Dessa forma, à fase seguinte, faz-se necessário a reconstrução do filme, num procedimento que consiste “em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo signifiante: reconstruir o filme ou o fragmento”. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Para a análise do filme, partimos da noção de cinema enquanto opacidade e enquanto discurso específico, entendendo que ao longo de sua história, o cinema passou a consolidar “algo que muitas pessoas não reconheceram durante muito tempo, a autonomia enquanto arte” (BRITO, 1995, p.111) e passou a ser visto dessa forma quando deixou de lado a idéia de que é apenas “o trabalho da câmera um mero registro do real”. (BRITO, 1995, p.202).

Para compreender a relação entre *o real e suas representações*, que também concerne à linguagem cinematográfica, é preciso relativizar certos conceitos quando tratamos do processo de construção de uma obra que propõe um universo fictício, pois a ficção “não se orienta diretamente para o real, mas apenas o subentende e dele se afasta para aludir às profundezas da interioridade humana”, procurando “aderir não às coisas, mas às consciências que as percebem, criando entre elas experiências novas que respondem a imperativos de sua subjetividade e não da realidade concreta”. (COSTA, 2002, p.12). A recriação do real é o procedimento utilizado na arte, que visa acrescentar a elementos provenientes da realidade uma dose de fantasia, proporcionado uma maneira de “modificar a ordem do mundo” e “torná-la mais expressiva”. (CANDIDO, 1976, p.13).

O termo ‘verdade’, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (...); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; (...) (CANDIDO, 2002, p.18).

“A fascinação exercida pelo cinema advém sobretudo da possibilidade que oferece ao espectador de se identificar com os personagens através dos atores”.

(MARTIN, 1985, p.73 e 74). É por meio desse processo que Lisbela, sendo uma personagem caracterizada na *diegese* como espectadora, “relaciona diretamente a si as imagens da tela, podendo assim identificar-se às personagens e às situações nas quais estas estão envolvidas” (BETTON, 1987, p.102), havendo no caso específico dessa personagem uma postura mais precisamente direcionada para suas questões cotidianas.

É pela força e vivacidade das personagens que o filme se corporifica – “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção”. (CANDIDO, 1976, p.31). E na medida em que estudamos a essência e os desdobramentos de uma personagem como Lisbela que, de forma poética e simbólica, estabelece um elo entre o cinema e a sua vida, mediante seus diálogos, constatações e comparações cotidianas, torna-se mais compreensível a riqueza e a originalidade da linguagem cinematográfica, que:

advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 1985, p.19).

O filme como arte e como produto

“Além de arte, o cinema é também uma técnica, uma indústria, um fato cultural e um mito”. (BRITO, 1995, p.248). A Sétima Arte está, também, ligada às complexidades das estruturas sociais, não podendo, assim, desvencilhar-se das relações sistemáticas, que vigoram no momento da feitura de um filme, estando ela exposta freqüentemente a expectativas mercadológicas. Por isso, para entender o contexto do material estudado, é necessário conceber a idéia de que:

um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54).

O filme *Lisbela e o Prisioneiro* é resultado também dessa realidade, que ainda alia mais fortemente na contemporaneidade laços provenientes de diversos elementos de seu próprio segmento artístico e de outros campos, consequentemente, destacando a noção de que “um filme jamais é isolado”. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.24). Em se tratando de Guel Arraes, a partir da sugestão de Renato Pucci, identificamos traços pós-modernos quanto às suas produções. No modernismo, a metalinguagem era geralmente representada como uma agressão ao espectador, retirando o véu da ficção e falando diretamente aos interlocutores. A partir dos traços pós-modernos identificados na obra de Arraes, compreendemos que o uso desse procedimento apresenta-se num outro sentido, diferente da “virulência da paródia modernista” (PUCCI, 2008).

Ao abordar *Lisbela e o prisioneiro*, precisamos entender que esses desdobramentos são concebidos a partir de uma postura política paradoxal: “dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico”. (HUTCHEON apud PUCCI, 2008). Ou seja, ao mesmo tempo em que integra, *desintegra*, fazendo surgir um novo produto (obra) cultural. O resultado disso é um trabalho que se caracteriza na forma de uma paródia que assume simultaneamente um caráter lúdico e crítico (PUCCI, 2008).

A obra em análise pode ainda atribuir parte significativa das influências que sofreu a dois modelos de cinema, o clássico americano, com alguns elementos já codificados na história desta arte, e ao cinema de arte europeu, pela abordagem de um formato metalingüístico (BRITO, 1995, p.196), estabelecendo entre eles uma comunicação viável. Além disso, a obra reúne em si elementos que nos permitem dedicar um espaço do estudo para a questão do fascínio que o cinema exerce nas pessoas. Entendemos, assim, que “de fato, tão intenso é o fascínio que esta arte exerce sobre as multidões que os elementos e processos de seu consumo não estão longe daqueles que engendram e presidem o fenômeno do mito”. (BRITO, 1995, p.223).

Sobre a função da arte como um elemento necessário à condição humana, dentro da vida social, é possível entender as manifestações artísticas como:

formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 1976, p.70).



A partir de Antonio Candido é ainda possível compreender que “o público nunca é um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos” (CANDIDO, 1976, p.76), a partir da própria composição e caracterização de personagens que compõem a trama, sendo algumas delas mais apreciadoras de cinema que outras, como é o caso de Douglas, o noivo de Lisbela, que vai sempre com ela ao cinema, não pelos filmes, mas pela sua companhia.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **A tipologia do discurso na prosa**. In: _____. LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 462-484.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTON, G. **Estética do Cinema**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, J. B. d. **Imagens Amadas**: ensaios de Crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANDIDO, A. (Org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, A. **Crítica e Sociologia**. In: Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 5 ed. São Paulo, Nacional, 1976.

COSTA, M. C. C. **Ficção, comunicação e mídias**. Coord. Benjamim Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002. (Série Ponto Futuro; 12).

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PUCCI, R. P. **Anomalias pós-modernas para o programa oposicionista**: o primeiro Godard e o cinetevê de Guel Arraes. Disponível em www.compos.org.br/data/biblioteca_250.pdf. Acesso em 14 de junho de 2009.



REIS, C. ; LOPES, A. C. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SANT'ANNA, A. R. d. **Paródia e Paráfrase & Cia**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série Princípios; 1).

STAM, R. **Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

VANOYE, F. ; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma).