



Metalinguagem, paródia e estilização no filme *Romance*, 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 *Romance*, dirigido por Guel Arraes, observando os conceitos de metalinguagem, paródia e estilização a partir dos estudos de Affonso Romano Sant'Anna e de outros autores. A estrutura narrativa do filme faz uso de processos dialógicos (BAKHTIN, 1983; STAM, 2000), principalmente por meio de empreendimentos pós-modernos (PUCCI, 2008). Além disso, procuramos observar também o cômico (BERGSON, 1980) e elementos específicos do discurso cinematográfico (MARTIN, 1985; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Palavras-chave: Cinema; paródia; dialogismo.

Romance

Romance, de 2008, é o quarto filme do diretor pernambucano Guel Arraes. Suas outras produções cinematográficas de longa-metragem foram *O auto da compadecida*, de 1999; *Caramuru – A invenção do Brasil*, de 2000; e *Lisbela e o prisioneiro*, de 2003. Tanto *O auto*, quanto *Caramuru* e *Lisbela* foram filmes que antes de serem lançados como obras cinematográficas, constituíram-se como produções televisivas. Assumiram, portanto, a concepção de uma outra linguagem, o que contribuiu para o desenvolvimento e a finalização de cada uma delas. Nesse sentido, essa disposição colaborou com a manutenção de um diálogo estético, que fez convergir tratamento televisivo e cinematográfico, a partir do instante que as experiências anteriores do cineasta pernambucano puderam ser reutilizadas e redistribuídas ao se caracterizarem como novas referências.

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 Comunicação Audiovisual, do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

2 Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPB, email: afonso780@yahoo.com.br.

3 Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB, pesquisador do CNPq (bolsa de Produtividade em pesquisa – PQ), email: lmousinho@yahoo.com.br.



Sendo todas as três produções oriundas e transmitidas pela Rede Globo, *O auto da Compadecida*, assim como *Caramuru – A invenção do Brasil*, foram primeiramente apresentadas no formato de minissérie e depois foram adaptadas para o cinema. Já com *Lisbela e o prisioneiro* podemos perceber uma estrutura semelhante em que, no entanto, se observa um intervalo de dez anos entre a produção televisiva e a cinematográfica, além da produção de uma versão para o teatro, dirigida pelo próprio Guel Arraes.

Toda essa explanação é direcionada no sentido de estruturar a compreensão a respeito da maneira como Guel Arraes desenvolve seus trabalhos, observando a peculiaridade de suas obras e identificando a característica que diferencia e marca o quarto longa-metragem do cineasta. *Romance* é o primeiro filme de Arraes produzido apenas para o cinema, sem ligação direta com a televisão, fato que permeou suas outras obras. Esse aspecto é um dado importante que precisa ser levado em conta quando da análise, mesmo porque esse diálogo com a TV se dá de uma outra maneira, dentro da trama, a partir das referências constantes ao universo televisivo.

Este trabalho que vamos apresentar tem como objetivo uma análise interpretativa de aspectos do filme *Romance*, por meio de um estudo de questões como os *procedimentos metalingüísticos* presentes no texto fílmico, além dos *fatores paródicos* e os desdobramentos da *estilização*, principalmente enquanto elemento de destaque na construção de sentido empreendida na obra. Outro aspecto relevante no longa-metragem é a questão do *dialogismo*, que se apresenta sob diversos modos e aplicações a partir do entrecruzamento de linguagens, artes e mídias diferentes.

Para o estudo proposto acerca do filme *Romance*, é preciso refletir sobre os procedimentos estéticos que envolvem a *paródia* enquanto mecanismo que contribui com o desenvolvimento da narrativa, especialmente, quando de seu uso voltado para o cômico. No entanto, antes de estruturar uma análise que se estabeleça a partir de algumas cenas e personagens, num primeiro momento, se faz necessário compreender os parâmetros de uso daquele conceito.

Affonso Romano Sant’Anna, na obra *Paródia, paráfrase e cia.*, discorre a respeito da acepção e desdobramentos de algumas dessas categorias. Além disso, ele também se baseia nos estudos de Bakhtin para desenvolver uma série de análises acerca de fatores como *dialogismo* e *estilização*. Discutiremos a seguir aspectos desses conceitos apontados, para em seguida abordar seu rendimento interpretativo na abordagem do longa-metragem *Romance*, filme de Arraes co-roteirizado por Jorge Furtado.



Paródia é uma palavra procedente do léxico grego e expressa em seu significado a idéia de uma ode que desvirtua a idéia de outra ode (BREWER apud SANT'ANNA, 1988, p.12). Em relação às ponderações de Sant'Anna, podemos tomar como base as análises do lingüista russo Mikhail Bakhtin quando ele propõe que na *paródia* “(...) a palavra do outro é totalmente passiva nas mãos do autor que a usa. Por assim dizer, ele toma a palavra do outro sem proteção, submissa e indefesa, obrigando-a a servir a seus próprios fins” (BAKHTIN, 1983, p.486).

Um outro aspecto que precisa ser inserido em nossa análise e que também está presente na obra de Romano Sant'Anna é a *paráfrase*. De acordo com o autor, “*paraphrasis* (...) no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença” (SANT'ANNA, 1988, p.17). A necessidade de aglutinar esse elemento ao contexto deste trabalho se dá pela possibilidade existente da *paródia* se converter em *paráfrase* a partir de seu uso exacerbado. Como qualquer procedimento que executado dessa maneira pode acabar sendo mecanizado, é possível observar que, com a *paródia*, “a banalização do recurso pode torná-lo *paráfrase*, como o risco de codificar-se e perder o elemento surpresa” (SANT'ANNA, 1988, p.30).

O que pode resultar desse processo de codificação é a idéia de que o rompimento com a tradição possa instituir “outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura, que não deixam de se tornar institucionais por causa disso...” (VALVERDE, 2000, p.88). É o mesmo que se pode compreender a partir de uma ação semelhante que também corre o risco de acontecer no campo da poesia, quando Roman Jakobson assinala que “se as violências contra o metro deitarem raízes, tornam-se elas próprias leis métricas” (JAKOBSON, 1985, p.139).

Dentre outros elementos estéticos comumente utilizados por Guel Arraes, a *metalinguagem* é um dos dados mais sobressalentes no processo de construção da narrativa. Podemos entendê-la a partir da linguagem tratando de si mesma, ou seja, no caso específico de *Romance*, é a respeito do próprio fazer artístico que também se desenvolve no e com o filme. Em relação a essa perspectiva, Sant'Anna assinala que “recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem” (SANT'ANNA, 1988, p.8). Já em relação ao *dialogismo*, podemos compreendê-lo como o “aspecto comunicativo do discurso” (STAM, 2000, p.27) e a “relação entre o enunciado e outros enunciados” (BAKHTIN apud STAM, 200, p.73).



Para que possamos avançar no processo de análise e interpretação do texto fílmico de Guel Arraes, antes de tudo é preciso compreender a acepção de outros dois fatores importantes para o desdobramento posterior deste estudo. São eles a *estilização* e a *diegese*. A primeira se dirige ao estilo e se caracteriza pela modificação de um discurso em favor dos interesses daquele que estiliza, provocando assim uma nova significação (BAKHTIN, 1983, p. 471). Já a segunda pode ser tomada como aquilo que “designa o universo da ficção, o ‘mundo’ mostrado e sugerido pelo filme” (CHION apud VANOYE, 1994, p. 49). Ou seja, a história que é contada na trama do longa-metragem em estudo.

Como um dos focos de interesse neste trabalho é a análise do discurso ficcional, por meio dos estudos de Milton José Pinto podemos afirmar que não nos interessa necessariamente o “que o texto diz ou mostra”, nem “uma interpretação semântica de conteúdos, mas sim em como e por que o diz e mostra” (PINTO, 2002, p.27). O autor aponta ainda que para essa análise que se pauta no discurso, “todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de ‘vozes’ ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado”. Nesse sentido, José Pinto converge suas idéias com o intuito de aglutinar a essa concepção o caráter dialógico desses produtos culturais na sociedade. “Todo texto se constrói por um debate com outros – o que foi denominado de *dialogismo* por Mikhail Bakhtin” (PINTO, 2002, p.31). Esse procedimento também intrínseco em *Romance* se torna mais consistente a partir do instante que a proposta de Guel Arraes é evidenciar esse diálogo permanente que se estabelece entre artes distintas, como teatro e cinema, por exemplo, além das constantes referências ao ambiente de produção televisivo.

A história que se conta

O longa-metragem *Romance* é uma produção cinematográfica do diretor Guel Arraes, que co-roteiriza o projeto com Jorge Furtado. O filme conta a história de um casal de atores, Pedro e Ana, que se apaixona durante a produção da peça de teatro *Tristão e Isolda*. Eles se separam após ela receber um convite para trabalhar na televisão, por passar a dividir seu tempo entre as gravações no Rio de Janeiro e as encenações em São Paulo, fazendo com que o relacionamento comece a ser questionado por Pedro. O par se reencontra quando ele é convidado para dirigir um especial de TV



na mesma emissora que Ana trabalha, uma proposta incentivada por ela. Na trama, a partir desse convite, Pedro propõe a realização de uma versão nordestina de *Tristão e Isolda*, adaptando a história aos costumes e cultura locais. Esse é um dos dados onde identificamos a forte presença de um *viés estilizante* e que será abordado com maior profundidade mais à frente.

Quanto à estruturação dos *espaços narrativos* propostos pelo filme, podemos identificar alguns deles por meio das ambientações distribuídas pela trama. Esses aspectos do enredo irão antecipar os choques e relações entre linguagens e ambientes de produção, proporcionando também a construção dos *processos dialógicos* em *Romance*. Já no início, a narrativa do longa-metragem se estrutura numa passagem que se dá num teatro, lugar em que Pedro escolhe Ana para ser seu par na peça *Tristão e Isolda*. Podemos ressaltar também os estúdios televisivos, que, com o desenvolvimento da história, se mostra como o lugar onde são gravadas as telenovelas que Ana irá trabalhar. Além desses dois ambientes, é válido destacar a contratação de Pedro pela mesma emissora de Ana para dirigir uma versão de *Tristão e Isolda* no sertão Nordestino.

Este terceiro ponto, mesmo utilizado dentro do filme para caracterizar uma produção televisiva, se apresenta sob uma forma mais próxima ao próprio cinema, devido ao modelo de programa adotado, como consta mesmo numa fala do produtor da TV “um especial de fim de ano”. Isso também se relaciona à contratação de Pedro, um diretor de teatro que prima pela liberdade artística, para conduzir o projeto televisivo.

O surgimento de novos personagens na trama

Na narrativa, além do casal protagonista, podemos destacar a presença de outros personagens que ajudam a compor a história do filme. Fernanda é uma produtora ambiciosa que está promovendo *Tristão e Isolda* e procura impulsionar a carreira de Ana intermediando a ida desta para a TV. Danilo é um produtor do alto escalão de uma emissora televisiva que assiste à peça e propõe que Ana faça um teste para a televisão. Rodolfo Maia é o ator estrela que se caracteriza pelas exigências esdrúxulas que faz em nome da fama que possui. É possível ainda assinalar no texto fílmico a presença de Orlando, um ator que tenta, a qualquer custo, se tornar famoso, para isso mantém um relacionamento com Fernanda, ainda um outro com Ana e finge ser nordestino para conseguir o papel de Tristão no especial dirigido por Pedro.



Na trama, com o surgimento dos produtores Fernanda e Danilo, podemos destacar os primeiros indícios de elementos cômicos em *Romance*. De acordo com Henry Bergson “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 1980, p13), pois “só vamos rir se o defeito não tiver consequência dolorosa que possa nos emocionar” (BERGSON apud SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 89). Essa dormência emocional ocorre a partir do instante em que na narrativa há um pequeno desligamento da relação amorosa de Pedro e Ana, fazendo-os interagir com outras personagens que se distinguem, neste caso, por apresentarem *características paródicas*.

Na história de *Romance*, Fernanda e Danilo representam o grupo dos produtores. Ela em processo de ascensão e ele já no topo da pirâmide, escalando elencos e coordenando de perto projetos importantes da emissora de televisão onde trabalha. Danilo pode ser compreendido como a síntese da preocupação pelo lucro e pelas grandes produções que muitas vezes assumem um caráter codificado no meio televisivo. Podemos destacar, dessa forma, que este personagem se apresenta por um viés desestruturante que procura caracterizar esse segmento de indivíduos por meio de uma *paródia* caricatural. Esse fator é desenvolvido mediante ações exageradas da personagem, que buscam de certa forma definir um arquétipo a ser representado no filme. Este tipo de abordagem é assinalada por Bergson quando ele afirma que “o exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático” (BERGSON, 1980, p.67). Além disso, o estudioso, em seu livro *O riso*, analisa ainda o fazer caricatural como sendo uma maneira de captar certo “movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele” (BERGSON, 1980, p.22).

Levando em conta que “a personagem é a pedra de toque da ficção” (COSTA, 2002, p.12), observamos que é por meio dessa categoria que muitos dos *procedimentos paródicos* ganham forma. Com o desdobrar da narrativa, outros personagens vão sendo inseridos na trama. É a partir deles que podemos destacar um tipo de *paródia* que se desdobra pelo viés caricatural, como é o caso dos produtores Danilo e Fernanda, que se identificam pelo exagero em relação à busca desenfreada por lucros financeiros, tentando, para isso, implantar o uso de métodos massivos e codificados às produções nas quais se envolvem.

A metalinguagem e o fazer artístico



A *diegese* se dá, muitas vezes, em encontros que acontecem dentro de um teatro, seja para os ensaios, seja para as encenações de *Tristão e Isolda*, entre outras peças interpretadas apenas por Pedro. É lá também que ele e Ana discutem, desenvolvem e terminam o namoro. Além disso, é o local onde o filme começa e termina. Dessa forma, identificamos esse *espaço diegético* de fundamental importância para a narrativa, principalmente enquanto mecanismo que corrobora com os *processos metalingüísticos* da trama.

Utilizamos também para estruturar a concepção de *metalinguagem* neste trabalho, que muitas vezes se desdobra em *Romance* por meio de *dados paródicos*, o estudo de Renato Pucci a respeito de alguns *aspectos metalingüísticos*, especialmente em relação ao seu uso por diretores e roteiristas contemporâneos, como é o caso de Guel Arraes. Pucci assinala que este tipo de *paródia* concebida nas produções de Arraes se distingue da modernista por se distanciar de uma peculiaridade virulenta assumida outrora, sendo impregnada por uma feição mais lúdica (PUCCI, 2008). A *metalinguagem* em *Romance* ressalta o debate acerca da liberdade de criação artística sob diferentes linguagens, como no teatro e na TV. Essa faceta destaca um direcionamento de Arraes, inserindo-o no que ficou conhecido por meio de Linda Hutcheon como caráter político paradoxal do pós-modernismo, “dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico”. (HUTCHEON apud PUCCI, 2008).

Dentre os parâmetros estipulados para a estruturação da análise deste texto fílmico, levamos em conta o fato de que o traço autoral de Guel Arraes corresponde a uma forma consciente de representar o real. Observamos também por meio da análise de Cristina Costa que “a ficção não se opõe à realidade dos fatos nem à sua objetividade, apenas a apresenta a partir da subjetividade que a vivencia” (COSTA, 2000, p.12). Esse é um importante fator para que possamos construir a interpretação a respeito da forma como Arraes delineia as *atribuições metalingüísticas* que o filme *Romance* assume, como o fazer artístico que o próprio diretor pernambucano se insere ao produzir este longa-metragem, mas principalmente para que tenhamos a possibilidade de compreender a produção de sentidos que o autor propõe, em especial quando ele *estiliza* a tragédia medieval *Tristão e Isolda*, fazendo dela uma versão nordestina dentro de seu próprio filme.

Podemos entender que a *metalinguagem* se estrutura em *Romance* a partir de uma das idéias que o longa-metragem propõe, podendo ser caracterizada como a



exposição do fazer artístico. Para o desenvolvimento desse estudo, compreendemos que “o cinema conquistou sua autonomia com um tratamento estético diferenciado, que lhe conferiu *status* de arte” (MARTIN, 1985, p.14 e 15), e que os filmes não podem “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). Assim, ao refletir sobre a construção de uma peça teatral, o filme de Arraes estabelece um foco especial sobre a feitura de objetos estéticos (CHKLOVSKI, 1976, p.41), fomentando uma visão da linguagem artística sobre ela mesma.

A partir do rompimento de Pedro e Ana, é possível perceber o estabelecimento de um debate sobre a arte, ao colocar em pauta questões como o lado comercial das produções televisivas e a liberdade autoral de quem trabalha com o teatro. Delineia-se a partir daí um paralelo entre essas duas formas de exercício da profissão pelos atores dentro do filme e esses dois ambientes de produção. Logo após a separação das duas personagens, que rompem o relacionamento amoroso e profissional, o caminho delas se bifurca, mostrando de um lado a variedade de trabalhos teatrais desenvolvidos por Pedro, e de outro, por meio de telenovelas, que se destacam pelo seu viés codificado, a fama em ascensão de Ana.

Estilização e dialogismo

Quando Pedro aceita o projeto de fazer o especial para a TV, ele procura modificar alguns dados da peça original em favor da produção televisiva, atribuindo a ela aspectos da cultura nordestina. Um dos elementos alterados é o traço poético, que passa a ser diferente daquele utilizado na montagem de *Tristão e Isolda*, no início do filme. A proposta de Pedro é realizar uma adaptação, ou seja, um modo de *estilizar* a história medieval para uma concepção próxima da cultura nordestina, utilizando neste caso a poesia dos cantadores de viola num formato mais aproximado ao cordel. O *dialogismo* é encarado por Bakhtin como “a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados” (STAM, 2000, p.72). Encarando um texto artístico também como um enunciado, podemos compreender que, a partir do momento que Guel Arraes instaura essa permuta de linguagens e procedimentos estéticos dentro do texto fílmico, ele consolida a estruturação desse *processo dialógico*. Além disso, esse diálogo não se restringe apenas ao teatro e o audiovisual, mas pode também ser percebido quando da



aparição do quadro *O beijo*, de Gustav Klimt, em uma das cenas para enfatizar o viés romanesco do filme, mantendo assim um diálogo até mesmo com as artes plásticas.

Além de promover o diálogo entre modalidades artísticas diferentes, como é o caso da união do cinema e do teatro, na trama, o filme também dialoga com elementos distintos do drama ficcional, a exemplo da comédia e da tragédia. Podemos destacar a visão sobre o cômico assinalada por Saraiva e Cannito, quando eles afirmam que:

se tudo pode ser ajeitado, podemos rir disso tudo, ainda que haja momentos duros, sem a menor graça. Trata-se de uma idéia bem ampla de comédia, que inclui tanto a comédia escancarada como, por exemplo, a comédia romântica (entre outras variantes) (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 84).

Essa projeção proposta pode ser encarada como um dos elementos dramáticos que co-estruturam a narrativa de Romance. Percebemos isso pelo viés assumido em instantes distintos da trama, que, em determinados momentos tem como pano de fundo a tragédia de *Tristão e Isolda*, além dos percalços do relacionamento de Pedro e Ana, mas incorpora ainda cenas mais amenas. Um exemplo cômico é a forma como o personagem Rodolfo Pires, que a partir do exagero e por meio da *paródia*, representa metonimicamente uma parcela da classe artística que não se conforma em não ser tratada como estrela. Isso fica mais claro quando Rodolfo interrompe uma cena da gravação do especial para a televisão e diz que não trabalha usando roupas feitas de tecido sintético, destacando que essa informação é de conhecimento geral já que foi publicada em inúmeras revistas e veiculada em programas de TV. Nesse sentido, nos apoiamos em Sant’anna quando ele afirma que “a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura” (SANT’ANNA, 1988, p.32).

Podemos compreender que o filme possui diferentes tipos de estrutura, fazendo, no entanto, com que exista a predominância de um viés cômico sobre as demais. As possibilidades narrativas do drama, como analisam Saraiva e Cannito, em especial a tragédia e a comédia, se distribuem e estabelecem um *processo dialógico* no longa-metragem estudado. Para os autores do *Manual de roteiro*, “tradicionalmente, diz-se que para termos uma tragédia é preciso um herói capaz de uma ação irreparável, que desafia, de modo frontal e irreconciliável, a ordem do universo, acarretando a destruição do desafiante” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 92). Eles assinalam ainda que “a comédia diferencia-se da tragédia por não ‘bater de frente’, ‘buscar as contradições



irreconciliáveis’ da época, mas, ao contrário, por buscar ‘driblar’ essas contradições, estabelecendo pactos que permitem à vida prosseguir” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 94).

Para sedimentar o estudo relacionado ao processo de construção ficcional de *Romance*, observamos também como Northrop Frye enxerga essa mesma temática no livro *Anatomia da crítica*. Ele destaca que para compreender a tragédia é preciso unir duas fórmulas interpretativas que se complementam. A primeira teoriza que “toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior (...)” e que a maioria delas “(...) deixa-nos com uma sensação de supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano” (FRYE, 1983, p.206). Já a segunda teoria aponta que “o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primariamente uma violação moral, seja humana ou seja divina”, o que pode ser exemplificado a partir de alguns heróis trágicos, semelhantes a Tristão, que possuem características obsessivas, como ânimo soberbo e paixão, o que corrobora para “uma queda moralmente inteligível” (FRYE, 1983, p.207).

Dessa forma, podemos compreender que *Romance*, filme dirigido por Guel Arraes, se apresenta como uma obra que possui um grau elevado de possibilidades que remetem a *procedimentos dialógicos*. Isso se deve, principalmente, pelo entrecruzar de linguagens dentro da trama, que envolve a utilização de *espaços diegéticos* como o teatro e a televisão. Diante disso e a partir das constantes referências à tragédia *Tristão e Isolda*, é possível constatar que o longa-metragem estabelece *desdobramentos metalingüísticos* e também desenvolve *processos de estilização*, além de buscar na *paródia* um mecanismo importante para caracterizar a TV.

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.

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).

CHKLOVSKI, V. **A arte como procedimento**. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.



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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. trad. I. Blikstein e J.Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

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

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker editores, 2002.

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 15 de fevereiro de 2010.

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

SARAIVA, L.; CANNITO, N. **Manual de Roteiro**, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv. São Paulo, Conrad Editora, 2004.

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

VALVERDE, M. E. G. L. Estética e recepção. In: NETO, A. F.; HOHLFELDT, A.; PRADO, J. L. A.; PORTO, S. D. (Orgs.). **Comunicação e corporeidades**. João Pessoa: Editora Universitária, 2000. p. 87-100.

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