

**UMA PASSAGEM EM “UM TREM PARA AS ESTRELAS”:****DIÁLOGO ENTRE A CANÇÃO E O FILME COM O MITO DE ORFEU****Jussara Bittencourt de Sá****Resumo:**

Este artigo propõe um estudo inter e intratextual de Um trem para as estrelas, canção e filme, transitando pela história do Mito de Orfeu e pela teoria bakhtiniana da heteroglossia, do dialogismo, da polifonia e da carnavalização.

Resumé:

Cet article propose une étude inter et intratextuelle de “Um trem para as estrelas”, chanson et film, transitant vers l'histoire du “Mythe d'Orfeu” et vers la théorie bakhtinienne de l'hétéroglossie, du dialogisme de la polyphonie et de la carnavalisation.

Palavras-chave:

Mito, heteroglossia, dialogismo, polifonia, carnavalização.

No presente texto, proponho um estudo inter e intratextual de Um Trem para as Estrelas, canção e filme, transitando pela história do Mito de Orfeu e pela teoria bakhtiniana da heteroglossia, do dialogismo, da polifonia e da carnavalização.

Um Trem para as Estrelas, o filme, narra a odisséia de Vinicius/Vina (Guilherme Fontes) à procura de sua amada Eunice/Nicinha (Ana Beatriz Witgen), e a busca de sua consagração como músico. Foi produzido em 1987, dirigido por Carlos (Cacá) Diegues, com elenco principal: (além de Guilherme Fontes e Ana Beatriz Witgen) Milton Gonçalves, Taumaturgo Ferreira, Zé Trindade, Mirian Pires, Flávio Santiago, Tânia Bôscoli, Betty Prado, Paulão, Cristiana Lavigne, Ezequiel Neves, Yolanda Cardoso, Marcos Palmeira, e as participações especiais de José Wilkner, Betty Farias, Daniel Filho e Cazuzu.

A canção “Um Trem para as Estrelas” foi composta por Cazuzu em parceria com Gilberto Gil e lançada para o filme.

A comunhão poema/música e filme/imagens acontece, através dos versos/cenas compostos por rimas perfeitas e imperfeitas, internas e externas e, ironicamente, pelo inconformismo/conformismo, protagonista/poeta diante da sua realidade urbana.

As formas de representação e de transmissão dos discursos no filme estabelecem, o permanente diálogo entre este e a canção.

Coloco, a seguir, a letra do tema do filme, para iniciar análise:

Um Trem para as Estrelas
São sete horas da manhã
Vejo o Cristo da janela
O sol já apagou sua luz
E o povo lá embaixo espera
Nas filas de ponto de ônibus
Procurando onde ir
São todos seus cicrones
Correm para não desistir
Dos seus salários de fome
E a esperança que eles têm
Nesse filme como extras
Todos querem se dar bem
Num trem para as estrelas
Depois de navios negreiros
Outras correntezas
Estranho o teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com braços sempre abertos
Mas sem proteger ninguém
Eu vou forrar as paredes
No meu quarto de miséria
Com manchetes de jornais
pra ver que não é nada sério
Eu vou dar o meu desprezo
Pra você que me ensinou
Que a tristeza é uma maneira
Da gente se salvar depois

As duas cronologias acontecem, em termos de narrativas poéticas, pela manhã: “São sete horas da manhã”, situa-se, o poeta como observador, “Vejo Cristo da janela”, ou seja a estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro e, numa linguagem cinematográfica, podemos dizer

que a câmera/olhar, estaria numa posição contra-plongée, vendo os acontecimentos numa posição inferior. E, na seqüência uma alternância na posição do olhar (plongée), conforme constatamos nos versos: “ E o povo lá embaixo espera/Nas filas de ponto de ônibus/Procurando onde ir/São todos seus cicerones/Correm para não desistir/Dos seus salários de fome”.

Como na primeira posição, Vinicius/Vina (músico, saxofonista, pobre, órfão de pai, mãe, dançarina – Betty Farias, vive com um tio, em um minúsculo apartamento de um prédio do subúrbio do Rio de Janeiro), que entra na diegese a partir dos créditos.

Vinicius, após passar por entre as pessoas que esperam nas filas de ônibus, aguarda sua chamada para uma audição com Cazuzu, na cobertura de um edifício, tocando seu saxofone, observando a cidade e um helicóptero que sobrevoa próximo ao local onde está, e sendo observado por ele, na cena do plano geral ao primeiro plano.

Stam, numa abordagem sobre a teoria bakhtiniana do diálogo, afirma: “o que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos” (1992, p. 17), portanto, cada olhar é impessoal e subjetivo, e a cada visão caberá o papel de complementar o diálogo. Neste caso, o olhar do poeta complementa e é completado pela imagem e pelo do som do filme, e vice-versa, estabelecendo, assim, a intertextualidade.

A apresentação da persona Cazuzu (o artista agora é personagem) começa, em primeiro plano, a partir da cena do diálogo entre Vinicius/Vina e Dreamer (Taumaturgo Ferreira). Vinicius é convidado a fazer uma audição com Cazuzu o que, para ele, seria a maior chance de sua vida, uma chance de “Se dar bem/Num/ trem para as estrelas”. É, novamente, a interdiscursividade: música/filme, Vinicius/Cazuzu, escuridão/luz, a luz da estrela.

Neste diálogo, percebemos o que o ato da fala relaciona-se as estruturas sociais, e revela, através da polifonia, da entonação (um dos códigos da interação do discurso) que Vinicius dá as suas palavras, para comunicar o fato ao seu amigo, da expressão de seu olhar e de seus gestos “que a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivência” (Bakhtin, 1995, p. 95) e cada palavra submete-se a pronúncias e entonações diferenciadas, apresentando-se como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores, conforme apresenta Bakhtin.

Ao registrar Cazuzu enquanto persona, extraio para a significação de máscara, do Latim. Ocultar a face significaria desvestir-se do individual, de um eu pessoal, para assumir a condição universal de um eu cósmico, máscara em que cada homem se reencontra. Um processo ambíguo e auto-reflexivo, o ser real, essencial, reencontrado no seu, como um espelho. O ser real expresso em própria máscara, para se interpretar, instaurando a dualidade pessoa/persona.

Cazuzu aparece na tela, na cena da audição de Vinicius, em plano detalhado – PD, com movimento de câmara, transformando em plano médio – PM.

A metalinguagem do cinema acontece, registrada, através de uma câmera gravando o ensaio de Cazuzu. A relação dialógica estabelecida pela câmera, conduz, novamente à dicotomia Cazuzu/persona, Cazuzu/Cazuzu.

Abro agora para apresentar alguns elementos de Cazuzu, neste texto, rastreando alguns momentos de sua vida, na tentativa de esclarecer as entonações dadas por Vinicius, ao pronunciar Cazuzu.

A persona que Cazuzu auto-interpreta é autor (em parceria com Gilberto Gil), conforme foi colocado anteriormente, da música Um Trem para as Estrelas.

Eduardo Duó, no capítulo “Cazuzu, um estudo”, descreve-o(1990, p. 105):

Bebendo de fontes aparentemente deslocadas da atualidade que vão dos porres antológicos dos beatniks americanos às intermináveis dores-de-cotovelo de Dolores Duran, Cazuzu acabou se transformando num dos mais preciosos tradutores dos anos 80. Não é por menos que sua achapante poesia é hoje um dos mais bem acabados retratos poéticos do Brasil contemporâneo.

Considerado uma espécie de guru dos anos oitenta, Cazuzu penetra nesta década, tentando “destrinchar” o caminho, para entender o pensamento dos filhos da “ditadura” do black-out` de 1964.

Apresentando sua poesia de maneira visceral, ele mostra os conflitos da geração que cresceu em frente a televisão, “dividida entre o medo e a ignorância”. É dessa ignorância que Cazuzu, numa paródia da ironia socrática, quer dar consciência ao seu tempo e as às gerações vindouras, numa interrogação do medo sob a máscara do sarcasmo. Seu primeiro momento foi de rebeldia, nos tempos do Barão Vermelho. Em seu trabalho Ideologia e Burguesia, o engajamento sofisticado provou que dera um boom, um grande salto entre os músicos de sua geração. Sua performance, nos shows dos discos da primeira fase, fora de maneira irreverente. Seus gritos, seu tom de voz, sua expressão corporal, demonstravam que Cazuzu desafiava, constantemente, os padrões da sociedade burguesa: “Enquanto houver burguesia não vai haver poesia”. E é através do domínio de seu corpo e de sua postura perante o público que Cazuzu cria a sua personalidade ao virar-se para dentro, refletindo seu interior nesta, cuja característica principal foi a irreverência.

A persona Cazuzu, em seu diálogo com Vinicius/Vina, através de suas palavras, deixa transparecer a relação hierárquica domínio, poder: “– Deixa eu cantar, bicho! (Cazuzu)/, – Desculpa eu (Vinicius), – O disco é meu (Cazuzu), – Eu quero cantar, pô (Cazuzu)”.

A linguagem no sentido mais amplo, é o fenômeno ideológico por excelência, é o meio mais puro e mais sensível de interação social. A palavra está sempre presente, nos discursos, internos ou externos, registrando as faces do processo social. Neste caso, especificamente, fica estabelecida a divisão das castas profissionais e sociais.

Apesar de ficar estabelecida a ordem social, há uma inversão, na frase: “– Deixa eu cantar, pô”, é o artista, o astro que pede permissão para cantar.

Ao sair da audição, cheio de esperanças, Vinicius procura Eunice/Nicinha (Ana Beatriz Witgen), que é introduzida na diegese do filme, em primeiríssimo plano, numa cena na loja em que ela trabalha, em um shopping, da Zona Sul. Nesta cena, Vinicius a puxa para dentro do trocador, comunica as boas novas e confessa seus projetos, beijando-a após.

Eunice, numa configuração aristotélica, que Beth Brait explicita, reveste-se de dois aspectos essenciais: “a personagem como reflexo da pessoa humana, a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (1985, p. 29). E a esses dois aspectos acrescento o seguinte conceito de personagem: entre composto pelo poeta, a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.

Eunice se revela, através do diálogo com Vinicius, alguém distante e insensível aos sentimentos e aos sonhos de Vinicius, conforme percebemos na cena da loja e no diálogo da cena, em que, na mesma noite, ela e Vinicius vão ao topo de um morro, onde existe um cemitério de carros velhos: – ao longe a cidade é muito mais bonita (Vinicius); – é de longe e no escuro (Eunice), – eu vou ser rico e famoso (Vinicius), – Cai na real (Vina); – Sabia que seu corpo também tem um som? (Vinicius); – Deve ser a minha barriga roncando de fome (Eunice).

Para Renata Palotini relativamente à personagem, ser de palavras:

é importante mostrar como se coloca a personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo: como, portanto, se caracteriza socialmente; situação na sociedade a que pertence (1989, p. 65).

Eunice, após ter passado alguns momentos de amor, com Vinicius, desaparece, dando início a odisséia do protagonista que começa sua procura, após se voltar para trás e perceber sua ausência, quando olhou a pedra em que ela estava sentada. Eunice é Euridice, e Vinicius, com seu saxofone, é Orfeu com sua lira, o que vem expresso pelo próprio Monólogo de Orfeu: “Nunca fujas de mim! Sem ti sou nada Sou coisa sem voz, jogada sou Pedra rolada. Orfeu menos Euridice”.

Acreditando ser importante à análise, apresento, a seguir, a história do “Mito de Orfeu”. Orfeu nasceu próximo ao Olimpo, freqüentado pelas musas. É considerado o inventor da cítara, e também um extraordinário cantor, poeta e músico. Sua voz, ao entoar suas canções, é tão melodiosa que acalmava até mesmos os homens mais rudes, e os animais mais ferozes repousam mansamente a seus pés. Seu canto é capaz de competir com os das sereias, livrando, assim, os marinheiros de seus encantamentos.

É apaixonado por Euridice, sua noiva, filha de Apolo. No dia de seu casamento, enquanto ela caminhava, Aristeu, tenta violentá-la e, no desespero de livrar-se dele, ela cai e pisa em uma serpente que esta escondida, morrendo ao ser picada.

Orfeu, que jura procurá-la entre os mortos, pega sua lira e desce ao inferno. Sua melodia conquista e enebria os deuses e os mortos, guardiães da porta da morada dos mortos. Comovidos pela paixão, Hades e Pérfone entregaram-lhe Euridice, impondo-lhe a

condição de não olhar para ela enquanto não deixassem o inferno. Após concordar, Orfeu começa a caminhar de volta ao mundo dos vivos, seguido por sua amada, que vem logo atrás. Próximo à saída do inferno, a curiosidade de Orfeu é maior, e ele olha para saber se sua amada realmente está ali. No mesmo instante, Eurídice desaparece para sempre do inferno.

Orfeu permanece fiel à Eurídice e evita as mulheres. Estas, revoltadas por sua indiferença, matam-no, lançando pedaços de seu corpo esquarterado ao rio. Sua cabeça e sua lira vão parar na ilha de Lesbos. Os habitantes fazem-lhe um túmulo de onde, muitas vezes, contam, sai o som da lira de Orfeu.

Na delegacia, Vinícius, como Orfeu, que chegou a tocar para a "Estrela", chega ao inferno e, em primeiríssimo plano, começando sua procura, inicia a construção da personagem Eunice, a partir do conjunto de diálogos e da trajetória destes, durante a diegese.

O diálogo entre Vinícius e o delegado, Dr. Freitas (Milton Gonçalves), expressa, em todo conjunto de códigos que fazem parte de diegese, principalmente pelas palavras do delegado dirigidas a Vinícius, a hierarquia da "relação social", mas precisamente de poder, perante à situação, confirmada pela frase imperativa do delegado: — "Vem cá garoto". Para Bakhtin "...a realidade determina o signo...o signo reflete e refrata a realidade em transformação" (1995, p. 32). As palavras do diálogo da cena determinam e são determinadas pelas várias e diferentes vozes (heteroglossia) da linguagem sócio-ideológicas ressonantes na relação entre Vinícius e o Delegado.

Ainda nesta cena, o delegado o leva ao banheiro da delegacia e, no momento em que está urinando, pede o retrato de Eunice, recebendo-o das mãos de Vinícius, com uma das mãos. O delegado reclama de ser foto 3x4, deixando-a cair em seguida.

O retrato é focalizado em meio à urina em plano detalhado. Vinícius junta-o com delicadeza e o entrega novamente ao delegado. O Delegado comenta: — "Você já procurou nos motéis..."; — "A minha Nicinha não é desse tipo, não" (Vinícius); — "Bonito, mas que some desse jeito só pode estar na contravenção... Eu vou te ajudar a encontrar a tua piranha, quer dizer a tua noiva" (Delegado).

O antagonismo, a dicotomia resultante destes planos e dos diálogos mostram novamente que: "cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade" (Bakhtin, 1995, p. 33). As cores da cena, sujeira do ambiente, o retrato boiando na urina recém depositada pelo delegado e a delicadeza de Vinícius, ao pegar o retrato, olhando-o com ternura funcionam como signos ideológicos, registrados, também, ainda na cena no banheiro, onde o delegado fixa a foto de Eunice, na região genital de uma moça nua de um pôster, fixado na parede, sobreposto a outros a também com o mesmo tema. Vinícius: " ? Você..."; Delegado: " ? Você não, Senhor, sou autoridade...Se você conhecesse alguém do ramo ajudava; Vinícius: " ? Alguém do ramo?; Delegado: " ? É dá prostituição... da vida, putas, garoto!".

Mais tarde, na cena, em plano detalhado, coloca novamente a foto numa cerveja, em um grotesco bar do subúrbio. A foto é para Vinícius e o Delegado, "a concentração de vozes multidiscursivas dentre as quais deve ressoar a sua voz, essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz." (Bakhtin, 1995, p. 29). Fora de todo este contexto, tais vozes não seriam perceptíveis. Há todo um discurso sócio-ideológico passando (envolvendo) por este objeto, dialogando com as personagens da cena.

Seguindo sua odisséia, Vinícius vai até um prédio da periferia, onde Eunice morava com seus pais e, no elevador, encontra Olivera, pai de Eunice (Zé Trindade), aposentado e pobre. O pai diz seu nome soletando-o ironicamente "o, de otário". Ainda nesta cena este vende um poema de Eunice a Vinícius, cujos versos apresenta: "É preciso que a ternura triunfe sobre o terror/E que de cordura não se morra mais, em nome do amor".

Segundo Bakhtin, "cada enunciado concreto, seja ele prático ou poético, é um ato social, no fundo um evento histórico infinitesimal. Bakhtin propõe um processo dialético através do qual o extrínseco trocam constantemente de lugar" (Stam, 1992, p. 29). O diálogo, enquanto ato social expressa através deste elemento (versos), o intrínseco, as antíteses de Eunice.

Na cena seguinte, Vinícius encontra a mãe de Eunice (Mirian Pires) e esta apresenta em meio a um diálogo, quase monólogo (nervoso, confuso), frases antagônicas:

Mãe de Eunice: "Eu e minha filha somos muito unidas, ela me conta tudo/Eunice nunca teve amigas/Sempre viveu muito sozinha/Eu nem sabia que ela tinha um namorado /Eu fui uma mãe exemplar/ Depois de tanto estudo/minha filha é muito preparada/na escola era uma das primeiras da turma/Quando nasceu eu já passava dos quarenta/Todo mundo dizia que ela ia ser retardada/Eunice é um gênio/Conhece tanta gente é muito popular".

Toda a contradição das palavras dos pais de Eunice remetem à ironia e esta ainda, ao carnavalesco, à máscara, pela própria ambigüidade estabelecida, ocultando faces, na sutileza dos disfarces. O disfarce, a máscara, remonta às próprias fontes da arte já afirmada como mimésis, por Aristóteles. Mimésis que não é simples imitação, mas sim transfiguração, máscara do real. E refiro-me, aqui, às fontes orientais (indo-europeias) da Literatura, aos fabulários em que os homens, não tendo a coragem de assumir seus defeitos, transferiam-nos para os animais, investidos como "persona", máscaras do comportamento humano, Eunice usava máscara sobre máscara.

Seguindo na linearidade/diegese, em um bar um "Bêbado" (José Wilkner) paga Vinícius para tocar para ele e este sentado na calçada da rua, deposita o dinheiro ganho em cima da foto da primeira comunhão de Eunice, que ele havia retirado da casa de seus pais. Novamente instaura-se a dicotomia sacro/profano, estabelecendo uma relação dialógica entre Eunice (Vinícius) Eunice (outros).

Nas cenas em que segue sua busca, Vinícius, em uma favela de um alagado, observa uma menina branca, que a avó denomina Santinha, sendo amarrada a uma cruz, realizando um pseudo milagre de exorcismo em um negro que se dizia possuído (Paulão). Vinícius percebe que a troca de olhares entre exorcista transita pelo desejo e pela ternura.

Mais tarde, Vinícius retorna à favela do alagado, onde Santinha, após ser estuprada por seu exorcizado, repousa no colo da avó.

Ao ser localizado o estuprador, homem negro, reza à Santinha para ser salvo, e esta, fechando os olhos, "faz chover" arroz e feijão. A sobrevivência é a voz maior, e as pessoas esquecem do perseguido. Vinícius o salva, colocando-o em uma canoa que parte nas águas sujas.

É necessário buscar, novamente, o diálogo com a canção, e esta, agora, também, parodia a literatura, "Depois de navios negreiros/Outras correntezas/Estranho o teu Cristo/Que olha tão longe, além/Com braços sempre abertos/Mas sem proteger ninguém".

São versos marcados por uma profunda, inquietante e dessacralizadora ironia. Do grego ironeia, ironia tem seu significado transitando, também pela ironia socrática: modo de interrogar pelo qual Sócrates levava o interlocutor ao reconhecimento de sua ignorância. A força irônica desses versos situa-se no indagativo estranhamento com que o poeta se coloca em face do redentor abraço de Cristo, agora inútil, "sem proteger ninguém", porque tantos interlocutores do Amor, dele são ignorantes na essência do cotidiano.

Interrogação, sarcasmo, zombaria confluem para o mesmo sentido trágico da ironia: "tragédia do rumo perdido", numa interrogação-tentativa de "dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada" (Frye, 1977, p. 218).

A ironia e a paródia, comportando sentido da auto-reflexividade, remetem à intertextualidade, na medida em que evocam outros textos e deslocam dos mesmos a significação que contém, no caso, aqui, de Castro Alves, no seu texto Navio Negroiro. Os grilhões são fortes, o contexto é novo, mas o tema é o mesmo. O irônico e ambíguo, estabelecem, portanto, um processo auto-reflexivo. O novo texto engendrado pela canção/filme realiza um como enredar-se em si mesmo, donde as ambigüidades e interrogações de que se carrega. Tais interrogações trazem o sentido trágico da existência, projetando a vida humana como uma servidão sem alívio e contra a qual o homem se rebelou, numa atitude em que essa consciência pode transfundir-se em sarcasmo, zombaria. A ambigüidade está presente na falsa Santinha, que salva seu agressor, enquanto na canção "Estranho o teu Cristo, Rio/Que olha tão longe, além/Com braços sempre abertos/Mas sem proteger ninguém". As personagens da cena, que buscam pateticamente o arroz e o feijão que caem do céu, ocupam um nenhum-lugar, observado pelo poeta e pelo olhar/câmera. A busca do trivial, essencial, entretanto, lugar como sobrevivência, condena ao nenhum lugar, aguilhoando anseios. Paródia do Maná descido do céu, alimento/comunhão alentando a certeza do lugar a ser ocupado, a terra prometida, feijão e arroz significam o enquadramento ao lugar nenhum, à submissão, ao mero sobreviver.

No fragmento; "Neste filme como extras", conforme Bakhtin, as formas do signo são condicionadas, tanto pela organização social de tais indivíduos, como pelas condições em que a interação filme e canção (Bakhtin, 1993, p. 44).

Nas cenas seguintes, Vinícius, apesar de não concordar, participa, como motorista, em um roubo a uma casa, com seu amigo Dreamer. O roubo não sai como Dreamer fala ao amigo. Dreamer: — "um foguete que levasse a gente para as estrelas... like a dreamer.". Dreamer morre, e Vinícius chega à saída para a rua. Um som, em off do saxofone serve de fundo e ligação entre a agonia de Vinícius e sua apresentação, em conjunto com Cazuzu, onde este o legitima como saxofonista, a partir de seu aplauso, que é seguido pelas demais personagens. É o restabelecimento da relação dialógica pessoa/personagem, ídolo/fã, subvertido pela relação personagem secundária/protagonista. E como um clipe, fornece sua música para o final da odisséia de Vinícius, que, ao encontrar, foge com Eunice, logo após saber, pelo delegado, que ela é traficante de drogas.

Vinícius salva Eunice, mas assim como "Eurídice" ela vai embora, para o seu inferno. É a catársis de Vinícius.

Na canção, os últimos versos: "Eu vou dar o meu desprezo/Pra você que me ensinou/Que a tristeza é uma maneira/Da gente se

salvar depois”, dessacralizam o mito de que o amor salva. O que salva, aqui, é o avesso: desprezo, tristeza. Isto enfeixando a dessacralização da dimensão absoluta do amor, que tudo suporta.

Na cena final, Vinicius retorna “Orfeu”, faz ouvir sua música. De que dilacerações se tem a melodia? Vida do poeta tem ritmo diferente, segundo Vinicius de Moraes:

“É um continuo de dor angustiante
O poeta é o destinado do sofrimento
Do sofrimento que lhe clareia a visão da beleza
E sua obra é uma parcela do infinito distante
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende”.

BIBLIOGRAFIA

1. BRAIT, Beth. A Personagem. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1985
2. BAKHTIN, Mikail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1995.
3. _____. Questões de Literatura e estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1993.
4. CAZUZA. Boas Novas: show de sucessos. S. I.: Imprensa, 1990.
5. FRYE, Nortroph. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1977.
6. JULIEN, Nádía. Dicionário dos símbolos. São Paulo: Rideel, 1993
7. PALOTINI, Renata. Dramaturgia: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.
8. STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.
9. UM TREM para as Estrelas. Direção: Carlos Cacá Diegues, 1987.

topo 

