



## **AS DIFERENTES MÍDIAS E O MUSICAL *VINGANÇA*, DE ANNA TOLEDO**

*Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros*

[sannymielly@hotmail.com](mailto:sannymielly@hotmail.com)

*Literatura Comparada – Diógenes Maciel*

### **Resumo**

Através da análise do musical *Vingança*, de Anna Toledo, baseado nas músicas autorais de Lupicínio Rodrigues, serão levantadas questões, neste subprojeto, relacionadas ao modo de construção e apresentação de tal peça, por seu modo inovador ao ser publicada em livro, no qual se disponibilizam partituras, além do próprio CD, que contém as músicas cantadas pelos próprios intérpretes da peça. Utilizando da análise e discussão sobre o musical, podemos chegar à possíveis conclusões sobre questionamentos tais quais: a importância da sonoridade para o entendimento de uma peça como essa, em que apenas a leitura do texto não nos dá o sentido pleno de entendimento da obra, portanto, nos levando à reflexão da importância do lançamento do CD como complemento da obra dramática musical; as diferenças entre a análise da dramaturgia tradicional em detrimento da dramaturgia cantada, Há, ainda, uma discussão em torno dos métodos de pesquisa aos quais podemos aderir, por exemplo, as possibilidades de estudo das relações intermediárias que podem ser entendidas em meio ao teatro musicado e, mais especificamente, no referido musical. Essas reflexões são o que nos levam à procura do entendimento e discussão dos modelos genéricos do musical brasileiro para amplo debate sobre o tema.

**Palavras-chave:** Relações intermediárias. Formas dramático-musicais. Modelo Genérico.

### **1. INTRODUÇÃO**

O musical *Vingança*, de autoria de Anna Toledo, é inspirado nas músicas de Lupicínio Rodrigues, e, para seu estudo, temos seguido dois caminhos de discussão: o primeiro deles estaria ligado a um caso muito raro, no mercado de musicais brasileiros, em que foi lançado o texto impresso, as partituras das músicas e o CD com o registro da interpretação das canções, expondo uma constelação de mídias/suportes relacionáveis a este espetáculo e que promovem diferentes modalidades de recepção; o segundo se refere a um modo específico de construção da dramaturgia musical a partir de um repertório pré-existente que se articula na tessitura de uma nova fábula, independente e inteira.

Estas questões se encaminham mediante a discussão da definição teórica e crítica do *modelo genérico* do musical brasileiro, o que, nos termos de Machado e Pageaux (2001), historicamente pode ser reconstituído no processo pelo qual um texto (ou série de textos) torna-se modelo pela fixação de elementos genéricos, como os descritos acima, engendrando uma tradição que, se codificando, assume função normativa, no âmbito estético, e passa a se difundir, atualizando a tradição no meio da qual emergiu, pela reprodução.

### **2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/REVISÃO DE LITERATURA**



Através de um estudo histórico, que parte desde a história das manifestações teatrais oriundas do Período Colonial (cf. PRADO, 1999), perceptível desde as peças de Anchieta, até aquelas que chegam aos dias atuais, marcadas por diversidade e inovação temática e formal a que somos apresentados, quase que diariamente, os gêneros dramático-musicais são tomados como marginalizados, desde o seu aparecimento no Brasil. O motivo do preconceito e da marginalização de tais gêneros está muito ligado a um elitismo que sempre existiu em nosso país, expresso pelos críticos que afirmavam que aquilo o que caía no gosto do grande público (formado de pessoas sem formação estética correspondente às expectativas da crítica) era taxado como um estilo pobre e apenas comercial, por dar muita bilheteria. Através de uma análise feita por Ivete Huppés (2000), podemos esclarecer, rapidamente, esse assunto:

A constatação da resistência da forma melodramática atualiza contradição bem antiga. Enquanto o gênero goza de popularidade, enquanto demonstra vitalidade para resistir no contato com públicos novos, continua merecendo atenção superficial, quando não, é alvo de depreciação. Jean-Marie Thomasseau faz referência ao fato, lembrando que desde seu nascimento, o melodrama conviveu com essa ambiguidade: enquanto o público em geral o aprecia, críticos e historiadores conservam postura de menoscabo e raramente abandonam o tom irônico com que o contemplam. A afinidade com processos de arte de vanguarda e a capacidade de inserção já demonstrada na sociedade pós-moderna leva a crer que, passando ao largo de julgamentos e em que pese a desatenção de estudiosos, o melodrama revela-se em condições de permanecer em cartaz por prazo indeterminado – para a folgança do respeitável público. (HUPPES, 2000, p.157).

Como vemos no comentário de Huppés, as convenções da forma do melodrama (muito acionadas na tessitura dos enredos dos musicais, portanto, também usadas na peça que aqui será analisada), mesmo visando o gosto do grande público e sendo vítima desse preconceito, por parte dos críticos e historiadores, ainda assim estão vivas e com fôlego para “permanecer em cartaz por prazo indeterminado”, ainda na contemporaneidade, por tentar satisfazer, entreter e incluir, da melhor forma possível, o público: cumprindo, entre outros intentos, com a busca por se levar o público ao teatro. Assim, também vemos a influência do público quando analisamos o que diz o professor Décio de Almeida Prado, em seu livro *História concisa do teatro brasileiro*, referente às adaptações de operetas: “Julgavam-se os resultados obtidos em cena, geralmente avaliados em termos de bilheteria. Se o público aceitava a adaptação, dentro daquele universo de faz de conta da opereta, tudo bem.” (PRADO, 1999, p. 97).

Através de uma visão crítica e estrutural do próprio Teatro Musicado em si e de sua *formação*, encontramos elementos de produções que, de forma extraordinária, conseguem nos tocar e nos induzir a uma reflexão ou a sentimentos diversos, dependendo da intenção do autor da obra. E o que é a arte se não essa quebra de paradigmas, essa atitude que aponta para uma reflexão não corriqueira, essa mexida de sentimentos a que somos vulneráveis quando estamos frente a ela, dentre outras sensações a que somos levados consciente e inconscientemente a partir de sua apresentação?



Existem variadas formas dentro do gênero musicado. Alguns musicais são feitos com as músicas autorais (quando a parte musical é inédita) ou, então, aquelas que apontam para uma parceria com outros compositores; também, encontramos outros, que são adaptados de um conjunto de músicas já existentes, de modo a montar e mostrar visualmente determinada história, inclusive história já contada, se olharmos por tais lados. É o caso da obra *Vingança*, de Anna Toledo, inspirada na obra musical de Lupicínio Rodrigues<sup>1</sup>.

### 3. METODOLOGIA

Como em todo estudo de dramaturgia/teatro, as questões que envolvem o texto, algo como cristalizado no papel, também podem repercutir nesse subgênero – o caso da dramaturgia musical – ainda com mais potência, pois a simples leitura dessas obras é bastante limitadora, pois elas implicam na sua relação exclusivista com sua tessitura sonora. Assim, digo que mais do que ler tais textos é necessário ouvi-los, e, dessa forma, suas partituras musicais é que fazem eles ganharem vida, tendo em vista sua composição ser tida como um processo em que um dado não pode ser apartado do outro.

Mas esta proposição, de certo modo, poderia levar a outra questão: se é possível analisar e interpretar um texto de dramaturgia tradicional, por que não poderíamos, também, analisar e interpretar um texto de dramaturgia cantada? Haveria diferença entre os dois para além das que apontamos acima? Buscar-se-á compreender, num campo intermediário, quais relações de diálogo põem mídias em contato, com especial ênfase aos suportes que mediam um dado modo de interação com um dado receptor/leitor. Ou seja, a visada sobre os objetos disponíveis à análise (CDs, livros, librettos) se centra, preferencialmente, ainda naqueles pelos quais a fábula, em sua completude, possa ser apreendida, e é clara a opção teórica e metodológica que privilegia tal elemento, mesmo que em detrimento de outros.

### 4. RESULTADOS PROVISÓRIOS

Consideramos este pressuposto válido – o de que é possível analisar a dramaturgia, *stricto sensu*, de um musical – na medida em que, no caso em análise, é possível um contato com a dramaturgia musical performada numa trilha sonora fixada em CD, como também em diversos outros suportes e/ou possibilidades, que compreendem, por exemplo, os chamados *bootlegs* – vídeos não oficiais, disponibilizados em plataformas como o Youtube, em que se registram situações de performance muito específicas.

Daí, mercadologicamente, o CD ainda ser, em muitos casos, considerado uma mídia privilegiada em que muitos musicais podem (sobre)viver, pois, nas mídias performativas, de natureza audiovisual, mesmo que a ênfase recaia mais sobre o visual, o auditivo também tem suma importância: e, como estamos propondo, a audição dessas trilhas sonoras, em muitos casos, “permitem a mistura de elementos como *voice-overs*, música e ruídos”, criando e

---

<sup>1</sup> Anna Toledo estreou seu musical no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, no ano de 2013. A peça contava com o elenco formado por Anna Toledo (Luzita), Jonathas Joba (Liduínio), Ana Carolina Machado (Maria Rosa), Andrea Marquee (Linda), Sérgio Rufino (Orlando) e Luciano Andrey (Alves) e Guilherme Terra (Seu Maestro), Leandro Luna (Alves – segundo elenco) e Amanda Acosta (Maria Rosa – segundo elenco).



sublinhando reações emocionais que “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (HUTCHEON, 2011, p. 70), em analogia com outros produtos intermediáticos com as radionovelas.

Nestes termos, em um CD, com este tipo de natureza de registro, “música e os efeitos sonoros são acrescentados ao texto verbal para auxiliar a imaginação dos ouvintes”, pois “a partir da condução do diretor, os artistas – que, pode-se dizer, estão adaptando o roteiro – devem estabelecer o ritmo e o tempo, além de criar o engajamento psicológico/emocional com o público” (HUTCHEON, 2011, p. 72). Essa é uma discussão que será mais aprofundada, com vistas a resultados mais sólidos, nas próximas etapas da pesquisa.

## 5. DISCUSSÃO

Sendo inspirada nas músicas de Lupicínio Rodrigues, um compositor boêmio que contava, em suas músicas, histórias de amor e sofrimento inspiradas, muitas vezes, em suas próprias experiências amorosas, *Vingança* nos situa em meio a um ambiente de teor melancólico, o qual avulta de sua leitura ou encenação teatral, que se erige, em um espaço de boêmios (cabaré, caracterizado, na peça, em formato de um bar, onde os boêmios iam para dançar, beber, ouvir músicas e procurar mulheres), no qual se desenrola a ação, de forma a nos mostrar amores e decepções das pessoas envolvidas.

Essa peça muito se aproxima, em seu enredo, da peça *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare, porém, não com as mesmas felicidades finais. Para entender essa relação, começemos entendendo o enredo do musical *Vingança*. Desde o início, nos é mostrada uma teia amorosa entre as personagens: Orlando ama Luzita, Luzita ama Liduíno que é apaixonado por Rosa, Rosa também é amada por Alves que é amado por Linda. Do seu início ao seu desfecho, vemos que essa obra tenta ser o mais verossímil possível, nos mostrando que a visível “vítima”, Rosa, que foi posta pra fora de casa, por uma mentira da irmã, sofre com os homens que a amam de forma obsessiva durante toda a peça, não atinge o típico final melodramático, apontado na construção do “felizes para sempre”, como nos contos de fadas. Se prestarmos atenção na apresentação da “teia amorosa”, feita acima, vemos que Rosa, na verdade, não amava ninguém, porém, era a única que era amada por mais de uma pessoa. A beleza e sedução de Rosa movimentam toda a construção do enredo e nos entregam uma trama esplêndida. Tudo desenrolado por conta da influência de uma só pessoa.

A obra possui suas surpresas e revelações. A principal delas é a de que Luzita é a irmã de Rosa e justamente ela quem fez com que Rosa fosse expulsa de casa pelo pai. Tempos depois, está o marido de Luzita apaixonado por Rosa e Rosa presa ao homem que a tirou da rua, que é Alves. Orlando é o dono do cabaré onde se desenrola boa parte da trama (onde Rosa é dançarina e onde Linda, empregada de Luzita e apaixonada por Alves, canta), e, como descobriremos, ele é apaixonado há anos por Luzita que é esposa de Liduíno.

É fascinante a forma como o desenrolar dos fatos nos é exposto e como as músicas de Lupicínio Rodrigues são perfeitamente acionadas como recursos expressivos, tornando-se meio de comunicação das personagens e, assim, expondo os sentimentos e pensamentos de todas as personagens envolvidas. Anna Toledo conseguiu fazer com que as músicas, previamente criadas por Lupicínio, fossem encaixadas de forma a pensarmos que foram feitas





para a peça, que foram criadas para demonstrarem o que ela queria que as personagens falassem naquele momento, e não o contrário. Certas passagens como na música “Eu e meu coração” em que: [1] Liduíno canta o seu início, [2] ocorre um diálogo entre Luzita e Linda em meio a música e, após o diálogo, [3] Liduíno volta a cantar a música, como que sendo uma resposta de Luzita a um questionamento de Linda. Vejamos:

LIDUÍNO (canta “Eu e Meu Coração”):  
Quando o coração tem a mania  
De mandar na gente  
Pouco lhe interessa a agonia  
Que a pessoa sente  
Eu por exemplo sou um desses infelizes  
Nem direito tenho tido de pensar  
Pois meu coração tem a mania de me governar.

LINDA (*olhando por cima do ombro de Luzita*): Dona Luzita, que papel é esse? É carta de amor?

LUZITA: Desde quando você sabe ler, Linda?

LINDA: Desculpe, dona Luzita. Eu sei o meu lugar, eu sou uma burra que não lê o próprio nome.

LUZITA: Desculpe. Isto não é nada. É uma lembrança, uma carta antiga que eu guardo. (*Falando para si.*) É bom pensar que alguém neste mundo já me amou.

LINDA: Dona Luzita...

LUZITA: Linda, me deixa sozinha, eu preciso... (*Linda sai.*)  
(...)

LIDUÍNO (*canta*):  
Eu preciso esquecer a mulher  
Que me fez tanto mal  
Tanto mal que me fez  
E ele insiste em dizer que lhe quer  
E que eu devo lhe procurar outra vez  
E por isto vivemos brigando  
Toda a vida, eu e meu coração  
Ele dizendo que sim, eu dizendo que não.  
(TOLEDO, 2014, p.21)

Ou seja, a música “completa” a fala da personagem e ainda expressa o sentimento e seus pensamentos, neste caso, não apenas de uma, mas de duas personagens (Luzita e Liduíno). Assim, essa relação intermediática<sup>2</sup>, feita com as músicas de Lupicínio Rodrigues e a obra em si, é, do começo ao fim, esclarecedora, nos dando um complemento das relações e desejos que a cena podia deixar escapar ou não mostrar de forma clara. Porque aqui nos

<sup>2</sup> As relações intermediáticas são, de forma sucinta, as relações existentes entre as várias mídias. Por exemplo: Teatro e cinema; cinema e livro, etc. Relações essas que podem se apresentar em forma de adaptação ou complemento, como no caso do musical *Vingança*. Através da afirmação de Irina O. Rajewsky (2012), podemos ter uma melhor conceituação: “(...) intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos* assim como dos fenômenos *transmidiáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes)” (RAJEWSKY, 2012, p.18).



referimos ao uso das músicas de Lupicínio Rodrigues como um recurso de feição intermediária? Realmente, na estrutura de um Musical, de certa forma, as músicas já estão dentro da estrutura da obra e a compõem, em sua totalidade, mas como as músicas já existiam anteriormente e foram gravadas e publicadas, elas vieram de outros meios, caracterizando uma construção que já é marcada de forma intermediária nessa obra, porém, também sendo vista como parte estrutural do gênero.

Podemos colocar a obra em outra situação intermediária de análise: vejamos a referência à obra de Shakespeare. Em *Sonho de uma Noite de Verão* existe uma questão de cruzamentos amorosos, também. Vemos que: Hérnia está prometida a Demétrio, mas ama Lisandro e a melhor amiga de Hermia, Helena, ama Demétrio. Não vemos tantos personagens como em *Vingança*, mas notamos a relação de amores correspondidos e não correspondidos, como já exposto. A diferença é, principalmente, o cunho fantástico de *Sonho de Uma Noite de Verão* e o cunho realista de *Vingança*. Dessa forma, em Shakespeare, vemos fadas e elfos a desenrolarem a história e, em *Vingança*, vemos a pura obsessão do ser humano. Vale salientar, também, que, em Shakespeare, existe o amor correspondido, no caso de Lisandro e Hérnia e, se notarmos, nenhum dos amores de *Vingança* é correspondido, o que nos leva a enxergar o porquê da obsessão excessiva das personagens que amam pelos seus amados, justamente por conta dessa valorização exacerbada do que não se consegue ter, aquela pessoa que você não consegue possuir, ou pelo menos não por inteiro.

Com um final encaixado nos moldes melodramáticos, levando em consideração a busca incessante da felicidade amorosa por parte das personagens da peça que, no melodrama, tem como característica principal um final de infortúnio, *Vingança* nos mostra a forma como o ser humano lida com o amor e que quem paga por isso, na maioria das vezes, é o mais fraco, no caso, Rosa, que mesmo sendo a perdição de dois homens, acabou pagando pelo erro de todos os outros com a própria vida, sendo assassinada. Como vemos, Rosa era a que menos tinha condições, dançarina de cabaré, vítima de um homem que achava ser o seu dono por tê-la tirado da rua e por seu amor louco, a quem ela se submetia várias vezes; também vítima de uma mentira da irmã que a fez chegar a situação em que se encontrava, irmã essa que após ser descoberta pelo público como sendo a Luzita continuou a humilhá-la da forma que pôde. A vida que menos valia dentre as personagens era a de Rosa e foi a que se perdeu.

Em um dado momento da peça, ela canta a canção “Maria Rosa”:

MARIA ROSA (canta baixinho “Maria Rosa”):  
Vocês estão vendo aquela mulher de cabelos brancos  
Vestindo farrapos, calçando tamancos  
Pedindo nas portas pedaços de pão?  
A conheci quando moça  
Era uma anjo de formosa  
Seu nome, Maria Rosa  
Seu sobrenome, Paixão (A música cresce)  
Os trapos de suas vestes  
Não é só necessidade  
Cada um para ela  
Representa uma saudade  
De um vestido de baile  
Ou de um presente, talvez  
Que algum de seus apaixonados lhe fez.



Quis, certo dia, Maria  
Pôr a fantasia dos tempos passados  
Ter em sua galeria  
Uns novo apaixonados  
Esta mulher que outrora  
A tanta gente encantou  
Nenhum olhar teve agora  
Nenhum sorriso encontrou  
Então dos velhos vestidos  
Que foram outrora sua predileção  
Mandou fazer uma capa de recordação  
Vocês, Marias de agora  
Amem somente uma vez  
Pra que mais tarde esta capa  
Não sirva em vocês!  
Vocês, Marias de agora  
Amem somente um vez  
Pra que mais tarde esta capa  
Não sirva em vocês! (TOLEDO, 2014, p.46).

Podemos ver na canção cantada pela personagem, uma reflexão sobre sua própria situação na peça, na medida em que depois que fora descoberto seu caso com Liduíno e ela fugiu, a canção reitera o sofrimento que a personagem passa no momento, de forma que não apenas vemos através da atuação e das falas da personagem a sua tristeza e arrependimento, como também chegamos a senti-la através dessa ligação que existe entre a canção e o teor sentimental, no caso, referente ao sofrimento de Maria Rosa, que a música, em si, juntando sua poesia e melodia nos revela. Tudo isso deixa mais explícito o que já foi afirmado anteriormente sobre o fato da desgraça que cai sobre a personagem, e o que ela pensa e como lida com as situações que a estão rodeando e atingindo.

## **6. CONCLUSÕES PARCIAIS**

Assim, essa obra nos leva a uma reflexão interessante: o estudo do teatro musicado ainda é marginalizado e visto com preconceito, como dito anteriormente, por ser ido visto como um “teatro alegre” e, apenas, direcionado a pessoas que não tinham discernimento crítico. Essa visão é tida desde os primeiros críticos teatrais brasileiros, que tanto criticavam tal gênero e que, inclusive, davam um cunho apocalíptico para o rumo que o teatro começou a tomar depois do crescimento dessas obras no Brasil. Os gêneros que eram “sérios”, que pareciam se perder, por conta do gosto do público, eram os de cunho realista, romântico, como as tragédias, as quais, por serem obras que poderiam levar à reflexão e não a um tipo de imoralidade, como se atribuía as formas musicais.

Porém, vemos em muitas obras, inclusive se considerarmos as obras do século XIX, em suas relações com as obras da contemporaneidade (coloco *Vingança* como referência por ser o texto analisado), possibilidades de construção de um dado modo de reflexão, notadamente no que diz respeito a essa visão crítica das relações amorosas existentes, do que um ser humano pode ser capaz de fazer por obsessão, tudo isso através de uma obra, inserida num gênero de pouco prestígio histórico, mas que derruba a desculpa da crítica levada por preconceitos, quando afirmam a questão do “teatro sério”.



Essa obra com ligação e relação com as músicas de Lupicínio Rodrigues, que não foram nada menos que inspiradas em suas próprias ilusões e vivências amorosas, nos mostra que o teatro musicado não é só “alegrias” ou algo pouco afeito a um tipo de final convencionalmente melodramático, como muito nos é mostrado pela história do teatro brasileiro, e que o torna vítima de tanta crítica, mas também é um teatro que explora sentimentos e reflexões, dependendo das abordagens acionadas e, também, do temas que se tornam cada vez mais sérios, como já analisado pelo professor Diógenes Maciel,

se é possível analisar e interpretar um texto de dramaturgia tradicional, por que não poderíamos, também, analisar e interpretar um texto de dramaturgia cantada? Haveria diferença entre os dois para além das que apontamos acima? (...) (MACIEL, 2015, p.83).

Mesmo que se observe, em tempos atuais, no Brasil, um processo de importação de espetáculos musicais, relacionáveis à cena estadunidense ou londrina, já há que se considerar o relevante número de produções no Rio de Janeiro e em São Paulo, sejam as importadas como réplicas, sejam os originais de musicais brasileiros – é este o caso sobre o qual estamos nos voltando. Mas, como afirma a mesma Neyde Veneziano, já citada, ainda pesa sobre este processo uma espécie de “velado preconceito” (2010, p. 61), o que implica em uma parca fortuna crítica desses musicais, o que se pretende, mediante os resultados das atividades de pesquisa desenvolvidas, ampliar.

De novo, para o pesquisador de teatro e/ou música, se colocaria, no âmbito brasileiro, mais uma dificuldade de entrada: mesmo para quem possa assistir a estes espetáculos enquanto audiência, daí podendo apreender seu fator *performance*, não haveria acesso a materiais, como o libretto traduzido, ou, ainda, os registros sonoros – são pouquíssimas as montagens nacionais que lançam no mercado o CD: Vingança modifica esse quadro, ampliando, assim, a disposição analítica sobre materiais audiovisuais pouco convencionais, notadamente, na área de Letras, o que poderá apontar para importantes dimensões interpretativas.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Morfologia literária. In: \_\_. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed., revista e atualizada. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p. 113-133.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. As relações intermediárias e as formas dramático-musicais. In: FLORY, Alexandre; PASCOLATI, Sonia (Orgs.). *Teatro e Intermidialidade*. Maringá: EdUEM, 2015. p. 79-94.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.





## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

TOLEDO, Anna. *Vingança*. São Paulo: É Realizações, 2014.

VENEZIANO, Neide. É brasileiro, já passou de americano. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 52-61, dez. 2010.

