

# O INVASOR NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: TRADUÇÃO COLETIVA E DIALOGISMO NA PÓS-RETOMADA

*THE TRESPASSER IN LITERARY CINEMA: COLLECTIVE TRANSLATION AND DIALOGISM IN THE POST-RETOMADA*

**Augusto Rodrigues da Silva Junior**

Universidade de Brasília (UnB)

Brasília, DF, Brasil

[augustorodriguesdr@gmail.com](mailto:augustorodriguesdr@gmail.com)

**Lemuel da Cruz Gandara**

Instituto Federal de Goiás (IFG)

Goiânia, GO, Brasil

[gandara21@hotmail.com](mailto:gandara21@hotmail.com)

---

**Resumo.** A partir da novela *O invasor* (2002), escrita por Marçal Aquino, e de sua adaptação homônima levada aos cinemas sob a direção de Beto Brant, também lançada em 2002, fazemos uma reflexão analítica dos elementos fílmicos como a fotografia e o roteiro cinematográfico com base nas ideias de tradução coletiva e da estética da violência urbana no âmbito da Pós-Retomada do cinema literário brasileiro. A perspectiva teórica e crítica se fundamentam no dialogismo fundado por Mikhail Bakhtin e se desdobram nos estudos teóricos de Silva Jr. e Gandara, Xavier e Nagib.

**Palavras-chave:** *O invasor*, cinema literário brasileiro, tradução coletiva, Pós-Retomada.

**Abstract.** From the novel *O invasor* (2002), written by Marçal Aquino, and its adaptation for cinema *The Trespasser*, directed by Beto Brant, also released in 2002, we do an analytical reflection of filmic elements such as photography and screenplay focused on the collective translation and aesthetics of urban violence ideas in the Post-Retomada of Brazilian literary cinema. The theoretical and critical perspective are based on the dialogism funded by Mikhail Bakhtin and in the theoretical studies of Silva Jr. and Gandara, Xavier and Nagib.

**Keywords:** *The Trespasser*, Brazilian literary cinema, collective translation, Post-Retomada.

---



No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan,  
Alaor disse. Querem o se cargo, o seu dinheiro,  
as suas roupas. Querem comer a sua mulher,  
entendeu? É só surgir uma chance.  
(Anísio, O invasor)

Segundo Ismail Xavier no livro *Cinema de Novo: um Balanço Crítico da Retomada* (2003), a partir de 2002, o cinema brasileiro começou a adensar o número de produções e a apresentar novos arranjos técnicos que proporcionaram avanço estético e sintonia com as novas tendências da sétima arte. Esses fatores apontavam para o término do período conhecido como Retomada – marcado pelo reinício das filmagens no país após o encerramento das atividades da Empresa Brasileira de Filmes, do Conselho Nacional de Cinema e da Fundação do Cinema Brasileiro realizados o âmbito governo de Fernando Collor de Mello (IKEDA, 2015) – e lançavam no horizonte a Pós-Retomada, momento marcado pelo emblemático filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, e, mais timidamente, pelo longa-metragem *O invasor* (2002), de Beto Brant a partir da novela homônima de Marçal Aquino.

Entre os dois filmes, aqui nos interessa este último pela força invasiva de seus personagens, pela sinuosa teia crítica feita aos choques sociais vividos nas grandes cidades brasileiras e por marcar um encontro dialógico entre literatura e cinema, pelo prisma do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2003). Todos esses meandros nos permitem confrontar e analisar fragmentos do texto literário, do roteiro cinematográfico e da imagem filmica já trabalhada e entregue ao público.

Na concepção de Bakhtin, o dialogismo pressupõe a interação de vozes dentro de um diálogo em alteridade mútua a ser respeitada, confrontada, respondida, percebida (2003). Dessa forma, vislumbramos o filme como uma resposta artística à novela. Além disso, ele também gera outros diálogos, por exemplo, este artigo. A rede dialógica de *O invasor* se inicia na literatura, mas encontra na sétima arte um lugar próprio para sua projeção e ampliação, fato que corrobora a maior recepção do texto de Aquino e lança possibilidades de leitura e interpretação através de traduções coletivas, como veremos mais adiante.

O livro e o filme *O invasor* marcam um raro diálogo interartístico no Brasil à medida em que o texto literário foi finalizado junto com o roteiro cinematográfico e lançado na mesma época do filme. A novela escrita por Marçal Aquino foi iniciada em 1997 e concluída apenas depois da finalização do roteiro (coautoria entre Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca). Em 2002, quando do lançamento oficial das duas produções, o texto literário foi editado tanto separadamente quanto em uma versão com o roteiro. Esta segunda edição leva ao leitor uma dimensão de como a imagem literária se desdobra e modifica na linguagem escrita fundamentada pelo cinema.

Todas essas dimensões dialógicas da obra nos ajudam a pensar no cinema literário brasileiro por uma lente mais ampla e plural que ultrapassa a noção de adaptação de textos literários nacionais para o cinema. Distante disso, vislumbramos o entrecruzamento dinâmico entre os criadores desses universos artísticos. Dessa forma, o escritor participa da criação do roteiro, o livro não é espaço único e acabado da narrativa, a qual se desdobra no filme e também retorna à lauda literária na forma de roteiro. Visto assim, o cinema literário brasileiro, que é uma ideia *in progress* em nossas pesquisas, se torna um lugar dialógico para a experimentação e a renovação da arte nacional. É com base nele que pensamos, também, a tradução coletiva fundamentada por Silva Jr. e Gandara, noção teórica em que todos os envolvidos na transposição de um texto literário para a forma de filme têm voz criadora no resultado final. Segundo os teóricos,

a tradução coletiva trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema. Esse entendimento se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante os processos das obras. É necessário perceber que todos os envolvidos reiluminam no resultado final (2015, p. 390).

*O invasor* acompanha a história de dois engenheiros civis paulistas, donos de uma empreiteira (Ivan e Alaor na novela, Ivan e Gilberto no filme) que contratam um assassino de aluguel para matar um terceiro sócio. Após o crime, Anísio, o assassino, começa a se aproximar do cotidiano dos contratantes invadindo a vida deles – “vou tá pelos quatro cantos, vou tá cercando” (00:31:56), diz ele

em determinado momento. Esta invasão tão assertiva, que pode até mesmo parecer absurda, causa uma tensão que leva ao extremo as diferenças éticas, sociais e psicológicas.

A cidade de São Paulo se apresenta como cenário que delimita os espaços de circulação dos personagens. Os prédios, as ruas, os bares e as boates são ambientes que definem o lugar social e o *modus operandi* na “cadeia alimentar” que retrata as distopias da violência urbana. Segundo Nagib, “as distopias são intimamente ligadas à cidade e ao urbano, por isso eu chamo *O invasor* de uma distopia. São típicos no filme os terrores todos que a máquina acarreta no imaginário expressionista” (2009, p. 218).

Ao aproximar, no espaço da página ou da tela, duas classes sociais que se esbarram e se repelem a obra propõe uma invasão de caráter expressionista por múltiplas vias. Os ricos empreiteiros que frequentam academias e hotéis luxuosos invadem a favela e seus habitantes para “contratarem um serviço especializado”. Por outro lado, um assassino, um *rapper*, típicos marginais, se vistos pela ótica de uma rotina burguesa e empresarial, invadem o escritório dos “patrões” e a vida das *burguesinhas*. Já no primeiro encontro entre os engenheiros e o assassino, no livro, temos as diferenças bem definidas nos dizeres de Anísio:

Dá só uma olhada no povo desse bar: Tudo fodido, de pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta. Qualquer um é capaz de dizer que vocês não são daqui. Se eu der a mão para um sujeito então, sou capaz até de falar se ele já trabalhou no pesado algum dia. Não tem erro (AQUINO, 2002, p. 9).

O que Ivan detém da fala de Anísio situa o leitor no espaço frequentado pelo assassino. A favela paulistana, nesse sentido, é um campo sem lei onde os homens ricos – que estariam mais próximos da lei – encontram suporte para seus atos que deturpam uma ética vigente na urbanidade do centro de negócios paulista. No fragmento, vemos o contraste vital entre os mundos de Anísio, Ivan e Alaor. Mesmo assim, a força invasiva entre os três parece ter a mesma potência.

No que concerne a essa invasão, a palavra literária de Aquino se concentra no narrador Ivan. É ele quem nos apresenta todas as particularidades da novela. Por outro lado, o filme diversifica os olhares, principalmente ao construir com mais profundidade a “ascensão-invasão” do assassino de aluguel. No longa-metragem, o espectador invade todos os ambientes através da filmagem inquieta e curiosa de Brant.

Em uma camada da tradução coletiva, destacamos que a fotografia expressionista trabalhada por Toca Seabra capta silhuetas sempre em movimento iluminadas pela artificialidade urbanística na qual incidem tensões psicológicas. Nessa tradução da literatura por meio das luzes, o fotógrafo satura a imagem para fazer vir à tona os estados psicológicos e distópicos mais sombrios e delirantes. Seabra manipula a iluminação para saturar a imagem. Saturando as variantes do cenário as invasões ampliam-se: uma prostituta contratada para vigiar Ivan; o empreiteiro que arma um negócio ilegal com verba pública; a polícia que está ligada ao outro sócio Gilberto – donos de uma boate e casa de programa.

Nessa dinâmica dialógica de resposta do fílmico ao literário, encontramos as bases produtivas da tradução coletiva. Nesse contexto, o diretor sai do centro criativo de uma produção cinematográfica para lançarmos luz às outras visões que dialogam e colaboram nos processos que envolvem a tradução de uma obra da literatura para o cinema. Assim, *O invasor* é uma tradução coletiva na qual não somente o diretor Beto Brant tem o domínio criativo. Muito pelo contrário, ele compartilha a criação com os já citados Aquino, Ciasca e Seabra, além de outros membros como os atores (estreante) Paulo Miklos (Anísio), Alexandre Borges (Gilberto) e Marco Ricca (Ivan) e o rapper Sabotage – parte fundamental da trilha sonora e também ator no filme.

Ao considerarmos que “o cinema literário presume o diálogo interartes, intuímos que essa peculiaridade se tornou fundamental para o final da Retomada e início da Pós-Retomada” (SILVA JR.; GANDARA, 2015, p. 294). Junto com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, BRA, 2002), *O invasor* sedimentou as bases estéticas da nova fase do cinema brasileiro, iniciada, como já assinalamos, em 2002.

Apesar dos êxitos, a crítica que primeiro recebeu o filme dirigido por Brant não tinha a distância temporal que temos ao analisar sua importância para a cinematografia nacional. Freitas (2002), da revista Bravo, considerou a obra como representante de uma violência morna e superficial típica dos filmes brasileiros que estavam no circuito à época, como por exemplo, *Cronicamente inviável* (Sergio Bianchi, BRA, 2000) e *Bufo e Spallanzani* (Flávio R. Tambellini, BRA, 2001). Longe de ser uma

violência morna ou superficial, compreendemos na estética da violência originalmente trabalhada em *O invasor* os matizes literários da Pós-Retomada. Assim, temos traduções coletivas de obras literárias com narrativas quase sempre situadas nos espaços urbanos das grandes cidades. Um expressionismo possível, com os recursos propiciados pelo audiovisual hodierno gera uma linguagem que ultrapassa os filmes citados por Freitas.

Nesse trabalho estético para traduzir o urbano e suas sutilezas, a iluminação das cenas se concentra nas luzes oferecidas pelos espaços internos e externos. No entanto, como colocamos acima, não é uma iluminação que busca a igualdade com a realidade. Pelo contrário, ela adapta as luzes dos espaços às ações dos personagens, grande parte delas sempre violentas. Como exemplo disso, temos uma cena de *O invasor*:



Figura 1: Ivan perdido na periferia da cidade de São Paulo (01:27:45)  
Fonte: Filme *O invasor*. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002.

Na Figura 1, temos Ivan correndo armado por uma das ruas da periferia de São Paulo. A luz surge desfocada de um poste e de uma das casas iluminadas. O lado direito, de onde vem o personagem, está quase totalmente escuro, assim como a continuidade da rua depois do poste, no lado esquerdo. Ivan está embriagado, acrescentando-se ainda o peso na consciência por ter comprado a morte do sócio.

A violência urbana em *O invasor* também emerge da escolha das músicas que compõem a trilha sonora. Quase todas as canções trafegam entre os ritmos do rap e do rock, como na sequência citada. Enquanto Ivan anda pelas ruas, a música *Vai explodir*, do grupo Pavilhão 9, é executada. A letra diz assim: “Boom!! A bomba vai explodir/ Ninguém vai te acudir” (2002). Dessa forma, ela expressa um dos temores de Ivan, que é a descoberta do assassinato pela polícia e/ou ele ser o próximo a ser assassinado por Anísio, uma vez mais contratado por Gilberto.

Percebemos, então, que a estética da violência urbana não está relacionada apenas aos atos violentos, mas, principalmente, no modo de trabalhar as ações artisticamente com elementos próprios das urbanidades. As luzes e a direção de arte (Yukio Sato) balizam as tensões emocionais dos habitantes e dos espaços, com destaque para aqueles que revelam as desigualdades sociais. Tudo isso no ritmo alucinante dos corpos, das músicas e das movimentações entre festivas e tensas.

Diante desses aspectos estéticos, selecionamos uma passagem para trabalharmos nas dimensões do literário, do roteiro e do filme já pronto e enformado pelos tradutores. Trata-se do momento em que Anísio, na novela, leva um de seus amigos à empreiteira a fim de pedir dinheiro para ajudar o rapaz desempregado a abrir um bar para sustentar a família. No livro, o amigo, que se chama Claudino, é descrito por Ivan como “mulato barrigudo”. Alor, por sua vez, aperta a “contragosto a mão de Claudino” (AQUINO, 2002, p. 91). No momento em que os dois dão a entender que não emprestarão o dinheiro, Anísio reage da seguinte maneira:

Viu só que mundo ingrato, compadre? E eu pensando que esses dois eram meus amigos...

Não é isso, Anísio, Alaor disse.

Como não?

De repente, o tom de voz de Anísio se tornou hostil. Ele olhava para mim.

Meu compadre veio de longe, achando que ia resolver o problema, e o que aconteceu? Vocês estão me fazendo passar vexame por causa de uma mixaria.

[...]

Vocês estão ganhando rios de dinheiro por minha causa, ele disse sem tirar os olhos do meu rosto.

Alaor interveio, fez um gesto de apaziguamento.

De quanto você precisa, afinal?, perguntou. (AQUINO, 2002, p. 92/3)

O mulato e o pedido de dinheiro nos parecem mais um pretexto para que Anísio continue a ir à empreiteira e a ganhar ainda mais para manter silêncio sobre o crime, como notamos quando ele diz que os dois engenheiros estão ganhando “rios de dinheiro” por causa dele. Mesmo assim, o olhar do assassino fixado em Ivan é mais um reflexo paranóico relacionado aos desdobramentos do crime em seu interior psicológico. Em roteiro, a passagem ganhou a seguinte tradução:

A fala de IVAN é interrompida pela porta que se abre. Entram ANÍSIO e SABOTAGE.

[...]

ANÍSIO

É O SEGUINTE: O SABOTAGE TÁ PRECISANDO DE UMA FORÇA PRA GRAVAR UM CD. ELE TEM UM GRUPO DE RAP, VOCÊS PRECISAM VER. ALTAS LETRAS. EU FALEI QUE A GENTE PODIA AJUDAR.

[...]

CANTA AQUELA MÚSICA QUE CÊ ME MOSTROU OUTRO DIA.

Enquanto SABOTAGE canta um rap, ANÍSIO acompanha satisfeito. Vemos que IVAN vai ficando irritado, até interromper o rapper.

IVAN

(puto da vida)

PÉRA AÍ, ANÍSIO, ISSO TÁ PASSANDO DO LIMITE. VOCÊ TÁ PENSANDO QUE ISSO AQUI É UM BANCO?

ANÍSIO

(ameaçador)

NÃO. EU TÔ PENSANDO QUE O MEU CHEGADO AQUI ANDOU DUAS HORAS DE ÔNIBUS E NÃO VAI VOLTAR SEM O DINHEIRO.

[...]

GILBERTO

(contemporizando)

ESPERA AÍ, GENTE. VAMOS RESOLVER ISSO DE OUTRO JEITO.

GILBERTO pega o talão de cheques que está no bolso, preenche um cheque e entrega para ANÍSIO, que repassa a SABOTAGE. (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2002, p. 206/7)

Deixamos a formatação do roteiro conforme a publicação original, pois temos em vista que a estrutura dele não tem somente a finalidade de indicar a ação. Pelo contrário, quando um roteiro de cinema é publicado junto com a obra literária fonte, ambos têm valores e recursos literários diferenciados. Em *O invasor*, as fontes em caixa alta trazem o tom intimidador da história, a caixa baixa da ação é tímida, pois o que importa é a vida dos diálogos.

A passagem, quando traduzida em filme, tem uma estrutura levemente distinta do roteiro, que já se distanciou substancialmente da novela:



Figura 2: Anísio invade a sala (00:55:15)  
Fonte: Filme *O invasor*. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002.



Figura 3: O cumprimento a contragosto (00:55:23)  
Fonte: Filme *O invasor*. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002.



Figura 3: Ivan e Anísio se enfrentam (00:56:36)  
Fonte: Filme *O invasor*. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002.



Figura 4: Gilberto assina o cheque (00:56:59)  
Fonte: Filme *O invasor*. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002.

A cena foi filmada em um plano seqüência que se inicia momentos antes da entrada de Anísio e Sabotage no escritório, o que acontece na figura 2, e termina com a saída dos dois. Enquanto os diálogos se desenvolvem, a câmera se movimenta e capta os atores tanto em enquadramento médio, quanto em closes. A escolha do montador Manga Champion parece deixar a câmera flutuar. Curiosamente ela invade e nos insere nesta invasão do espaço confinante onde estão os quatro homens iluminados pela luz que entra por uma possível janela do escritório.

Uma das inúmeras mudanças nas várias etapas entre novela e filme foi a entrada de Sabotage. O rapper, um dos mais influentes do *Hip Hop* paulistano, mesmo depois de sua morte em 2003, toma o lugar do mulato barrigudo Claudino. A motivação para o empréstimo também muda da abertura de um bar para a gravação de um CD. Enquanto o silêncio do personagem literário evidencia seu constrangimento com a ocasião, o MC filmico canta um rap improvisado junto com Anísio fazendo as vezes de DJ (com sonorização vocal). Abaixo temos um fragmento da música em seu vocabulário original a base de gírias e construções frasais típicas das favelas de São Paulo:

Ai, Não sei qual que é, Se me vê dão ré, Trinta cara pé, Do piolho  
[desce, lá pra conde ferve  
Pisque dad, enlouquece, No breck, só de arma pesada.  
Inferno em massa, Vem Violentando a minha quebrada, basta!  
Eu registrei eu vim cobrar sangue bom, boa ideia quem tem  
Não vai tirar a ninguém, Roubada alguém causa fofin, abala  
[desespero de um canalha  
deixou falha, Sujou a quebrada, Por mais cruel um cara quando  
[cresce e a mãe perdeu  
Sem casa na vala mataram um orfeu, Mais é de lei, sim, respeito aqui  
[também sente...  
(SABOTAGE; INSTINTO, 2002).

A letra da música carrega as veias da língua oral apropriada por Sabotage e Instinto na composição. Em cena, ela parece justificar a invasão de Anísio. A letra procura justificar as atitudes dos que estão à margem. Além disso, é claramente uma mensagem para os dois engenheiros. O Eu da canção conta seu testemunho da violência urbana e, a certa altura, afirma que veio cobrar de quem provocou isso. Mas isso não impressiona os ouvidos burgueses de Ivan e Gilberto e potencializa o sentimento de contragosto dos dois ao cumprimentar Sabotage (fig. 3). Ressalte-se ainda as posturas corporais expressionistas de Sabotage, na cena, e de Paulo Miklos ao longo de todo o filme. Os corpos são distorcidos, os enquadramentos ressaltam partes corporais, tais como as mãos de Sabotage, os olhos e o modo de olhar de forma desconcertante de Anísio.

Com a tensão e o constrangimento já instalados na cena, principalmente depois do enfrentamento entre Ivan e Anísio (fig. 4), Gilberto resolve emprestar o dinheiro para ficar livre dos invasores. No instante em que ele assina o cheque, todos os personagens olham para Gilberto, porém, na figura 5, Anísio fita a objetiva da câmera, parecendo identificar mais alguém em cena. Esse olhar parece admitir que o espectador também está presente no lugar. Nós também invadimos o escritório, nós também somos cúmplices. O olhar de Anísio sutilmente atravessa a tela e nos questiona se faríamos diferente de todos ali, da mesma forma que também questiona por qual razão estamos invadindo o espaço dele.

A estética da violência urbana presente em *O Invasor* não traz sangue, cenas de assassinatos (explícitos) ou mesmo inúmeras passagens de confronto físico. Na contramão disso, a violência acontece nos diálogos sempre tensos (em CAIXA ALTA), na escolha da trilha sonora, no jogo de luzes e na montagem também invasiva. Nesse sentido, como resposta no universo dialógico das artes, a tradução coletiva do texto de Aquino apresenta uma nova forma de filmar a cidade e a psicologia dos personagens que enfrentam seus problemas e seus demônios, seja nas academias de ginástica, nos bares para solitários noturnos, ou correndo armado pelas ruas vazias na noite veloz paulistana – onde há sempre um choque, uma luz condensada, um invasor à espreita.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANT, Beto; AQUINO, Marçal; CIASCA, Renato. *Roteiro de O Invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002.

FREITAS, Almir. *Violência vazia*. Bravo!, n° 4. São Paulo, abril de 2002.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da Retomada: Aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.

NAGIB, Lúcia. *Entrevista com Lúcia Nagib*. Revista Conexão, n° 15. Caxias do Sul, janeiro-junho de 2009.

PAVILHÃO 9. *Vai explodir*. Trilha sonora de O invasor. YB Music: Vila Madalena, 2002.

SABOTAGE; INSTINTO. *Invasor*. Trilha sonora de O invasor. YB Music: Vila Madalena, 2002.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras, n° 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

XAVIER, Ismail In: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

## **FILME CITADO**

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002. 98 minutos.

## MINIBIOGRAFIA

### Augusto Rodrigues da Silva Junior ([daguilaboventura@hotmail.com](mailto:daguilaboventura@hotmail.com))



Professor Adjunto III de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Realizou Estágio Pós-Doutoral (Bolsista CAPES/2014-2015) na Universidade do Minho - Braga/Portugal. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008). Mestrado e Graduação pela Universidade Federal de Goiás (UFG/1996-2002). É tradutor de Paul Valéry e Richard Schechner. Poeta e ensaísta, recebeu os seguintes Prêmios: Concurso de Poesia Fernando Mendes Vianna (2009; A.N.E; Thesaurus); Concurso Nacional de Ensaio / Prêmio Cassiano Nunes / Biblioteca Central - Universidade de Brasília(2011). Tem quatro livros de poesia: Niemar. Goiânia: Vieira, 2008; Onde as ruas não têm nome. Brasília: Thesaurus, 2010 (Prêmio Fernando Mendes Vianna); Do livro de Carne. Brasília: Thesaurus, 2011; Centésima Página: Lisboa, 2015.

Link currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6208952301327343>

### Lemuel da Cruz Gandara ([elzagabi@gmail.com](mailto:elzagabi@gmail.com))



Professor Efetivo do Ensino Básico Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Goiás (IFG). Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Literatura pela mesma instituição. Licenciado em Língua portuguesa e Bacharel em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Proficuo pesquisador dos processos receptivos entre Literatura e outras artes, com ênfase em cinema literário brasileiro e tradução coletiva. Poeta laureado com a menção honrosa na categoria poesia do Prêmio Nicolas Behr de Literatura (2015). Roteirista cinematográfico. Ilustrador. Artista Visual.

Link currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7649361942295698>