



Quaderna, João Grilo e a criação de identidades de um Nordeste no cinema¹

Luís Adriano Mendes COSTA²
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Resumo

Nos últimos anos o Nordeste tem sido frequentemente visitado, sendo um espaço abordado nos estudos acadêmicos, nos jornais, e estando presente num número vasto de obras literárias e poéticas, chegando até filmes, peças de teatro, músicas, quadros, esculturas, entre outras abordagens possíveis. Nesse contexto, destaca-se a linguagem cinematográfica, com sua capacidade de imprimir realidades mais intensamente. Todas essas produções, no entanto, constituem-se como evidências de uma inclinação às tentativas de sobreposição entre discursos identitários. O presente artigo toma os personagens Quaderna e João Grilo enquanto elementos-base para a criação de identidades de um Nordeste brasileiro no cinema, refletindo sobre a formulação de imagens e enunciados de tais personagens quanto à região.

Palavras-chave: Cinema e identidade nordestina; Quaderna e João Grilo; Narrativas cinematográficas e imaginário do Nordeste.

Nos últimos anos são inúmeras as fontes que abordam o Nordeste, seja enquanto objeto de conhecimento ou temática para produções artísticas. Desde os estudos acadêmicos, artigos veiculados nas páginas de jornais impressos, passando por um número vasto de obras literárias e poéticas, até filmes, peças de teatro, músicas, quadros, esculturas, o Nordeste tem sido frequentemente visitado, tornando-se ponto central para uma série de produções.

Todas essas formas de expressão, no entanto, podem ser vistas como formulações de práticas discursivas que extraem dos seus interiores uma representação do real, um olhar, mas uma realidade instituída, formulada a partir de um discurso. Tido dessa forma, o discurso não é uma pronúncia que reflete o ambiente exterior. Antes disso, ele demarca seus limites, inscrevendo seus ambientes e, assim, legitimando-se.

Algumas produções artísticas recentes têm se constituído como evidências de uma inclinação às tentativas de sobreposição entre discursos identitários, que procuram estabelecer padrões, unidades, uma certa idéia de homogeneidade que visa traduzir o que seriam essas identidades nordestinas. Tais elementos, que atestam características próprias a essa idéia de Nordeste, vem sendo cultivados há anos e caracterizam-se como

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

² Professor do Curso de Comunicação Social - Jornalismo – da UEPB, e-mail: luisadriano@gmail.com



estereótipos, formados a partir de um discurso assertivo e repetitivo, que em muitas das abordagens, coloca a região como lugar da periferia, da margem, do excluído, traduzidos das mais diversas formas nas produções artísticas ou nas relações econômicas, políticas e sociais do país.

O próprio conceito de identidade nunca foi, nem será consenso entre os estudiosos, uma vez que seu estudo constitui-se em um campo multidisciplinar, com intercâmbio de diferentes enfoques e contribuições, conforme Pena (1992). Durval Muniz (1999, p. 27), por sua vez, considera que as identidades são

conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade.

Ou seja, descrever esses elementos implica menos em espelhar uma realidade do que criar um espaço traduzido como real. Tais enunciados são muito frequentemente questionados. Enquanto algumas produções abordam a região do ponto de vista da materialidade, estabelecendo uma identidade a partir de alguns elementos possíveis, outras contestam a idéia, elegendo outros aspectos, desconstruindo a criação anterior.

Nessa perspectiva, personagens como o João Grilo, do *Auto da Compadecida*; e o Quaderna, *d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*; criados pelo escritor Ariano Suassuna – e que tiveram suas adaptações para o cinema nos anos de 2000 e 2007, respectivamente – carregam em si características que fazem deles e dos contextos em que estão inseridos emissores intensos de signos que repercutem nas escritas e imagens criadas do Nordeste. Esses personagens seguem uma linha picaresca com suas histórias de vida marginalizadas e representam claramente um processo de recorrência, conforme Candido (1993). É o caso do “Cancão de Fogo”, dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, e do “Sabido Sem Estudo”, de Manoel Camilo dos Santos, na literatura; do “Trupizupe, o Raio da Silibrina”, de Bráulio Tavares, no teatro; e do “Tonheta”, de Antonio Carlos Nóbrega, na música. No cinema, são exemplos de personagens que seguem essa linha picaresca, além dos já citados Quaderna e João Grilo, o “Pedro Malasartes”, no filme *As aventuras de Pedro Malasartes*, com roteiro, direção e interpretação de Amácio Mazzaropi; e o “Zé Cangaia”, da obra *Hoje é dia de Maria*, de Carlos Alberto Soffredini, que ganhou o país sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.



A partir dessas observações preliminares aqui expostas, este artigo analisa os personagens Quaderna e João Grilo enquanto elementos-base para a criação de identidades de um Nordeste brasileiro no cinema. Dessa forma, exploramos as potencialidades desses personagens enquanto propulsores significativos de imagens voltadas à região e a ressonância dos mesmos no social, verificando assim as construções discursivas como produtoras de uma realidade. Um Nordeste, portanto, que estará ampliado, um real multiplicado sensivelmente a partir dos personagens, com seus textos, imagens, sons e contextos em que estão inseridos.

Identidade e cinema nordestino

As discussões em torno das questões identitárias tem se tornado cada vez mais frequentes, seja no espaço acadêmico ou nas mais diversas produções artísticas. Em uma análise mais geral sobre os estudos que tratam do assunto, pode-se verificar que não existe um arcabouço conceitual mais definido que possa delimitar de uma forma mais concreta o conceito, ainda pouco desenvolvido na ciência social contemporânea, como diz Hall (2005).

Para Lévi-Strauss (1981, p. 14), a identidade é percebida numa perspectiva virtual, indispensável para “explicar certo número de coisas, mas sem que tenha jamais uma existência real. [...] sua existência é puramente teórica: é a existência de um limite ao qual não corresponde, na realidade, nenhuma experiência”. A idéia de identidade é então colocada à prova, mesmo diante da existência de alguma realidade. Geertz (1978, p. 228-229), no seu livro *A Interpretação das Culturas*, aponta que os “sistemas de símbolos” empregados para evidenciar os seres humanos em sociedade não são originados pela natureza das coisas, sendo “construídos historicamente, mantidos socialmente e aplicados individualmente”. É nessa perspectiva que se deve perceber tais formulações enquanto práticas discursivas, quando são, portanto, produzidas ativamente dentro de um determinado contexto.

Do interior dessas práticas discursivas, então, é que surgem os enunciados, seletivos capazes de delinear traços constitutivos de uma dada realidade, definida mentalmente. Ou seja, uma dimensão concreta, materializada, porém, um olhar muitas vezes simplificador e estereotipado do objeto.

No seu livro *O lugar da cultura* (1998, p. 106), Homi Bhabha afirma que “o estereótipo deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou



explicado logicamente”. Numa outra perspectiva, os estereótipos podem ser vistos como elementos importantes no estabelecimento de uma estrutura conceitual, desde que definam as expectativas correntes, sendo percebidos numa situação de produtividade no instante em que são tidos como resultados de uma imagem que cria realidades para o que elegem como objeto.

Nesse sentido, mais do que qualquer outro meio de representação, o cinema tem a capacidade de proporcionar ao espectador uma impressão de realidade, um sentimento de estar diante de um espetáculo quase real e que se apresentaria a partir de duas perspectivas: a do objeto percebido, com maior ou menor quantidade de elementos pertencentes a um real; e a da percepção, percebida de maneira permanente, constante. Como aponta Metz (2007, p. 19), ao considerar que há uma constante interação entre essas duas faces, quando uma reprodução pode desencadear no espectador uma sensação de participação ao mesmo tempo afetiva a partir da identificação de determinados objetos e, por conseguinte, perceptiva. Ponto de vista compartilhado por Vernet (1995, p. 148), ao considerar que a realidade sentida pelo espectador deve-se, sobretudo, “à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da imagem e do som”. O respeito textual dos contornos gráficos e, sobretudo, a presença real do movimento, fazem com que o cinema se estabeleça enquanto uma forma de representação diferenciada, quando comparada, por exemplo, ao real do teatro pela sua realidade inerente que afasta a ficção ou a ausência dessa mesma realidade na fotografia por não imprimir esse universo através do seu objeto fotografado.

Em relação a essa impressão da realidade, faz-se importante aqui estabelecer dois sistemas teóricos distintos que durante décadas ocuparam o centro dos debates: o cinema da “transparência”, proposto por André Bazin; e o da “opacidade” e “cine-dialética”, proposto por Eisenstein. Se no primeiro se traduzia a necessidade de reprodução do mundo real, ou seja, o cinema enquanto representação, “sem qualquer intervenção excessiva, qualquer manipulação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 32), o segundo consistia no cinema enquanto discurso articulado. As discussões em torno da impressão da realidade no cinema ainda hoje se apresentam atuais na medida em que reforçam ou desconstroem a idéia de uma transparência e de uma neutralidade do cinema. (AUMONT, 1995)

Algumas produções recentes no cinema nacional e regional têm se constituído como evidências de uma inclinação às tentativas de sobreposição entre discursos identitários e o Nordeste tem ocupado um espaço privilegiado dentro desse cenário. Em



muitas dessas obras volta-se, então, para a tradição, o passado, a memória, ou seja, uma rearticulação com elementos considerados periféricos³.

Um exemplo mais recente é o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dos diretores Marcelo Gomes e Karin Ainouz. O longa, que tem a temática Sertão no centro da trama, obteve o reconhecimento da imprensa, dos críticos e do público durante sua estréia na Mostra Horizontes, no Festival de Veneza, na Itália. O filme também recebeu um registro positivo da revista *Variety*, considerada uma das publicações mais respeitadas que monitora o cinema mundial. Dessa forma, foi destaque nas edições do Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio do dia 05 de setembro de 2009. O *Caderno C* do Jornal do Commercio trouxe matéria com foto, tendo como título “Sertão aplaudido em Veneza”. Já o Diário de Pernambuco, no seu caderno *Viver*, circulou com o título “Veneza aplaude viagem sertaneja”.

Essa retomada da tradição implica necessariamente em novos textos, imagens e sons relacionando Nordeste e o “ser” nordestino, ou seja, a criação, afirmação ou desconstrução de identidades nordestinas, uma região tida como rica, ampla e original, na preservação de costumes e na manutenção de traços antigos de um povo.

Na verdade, superar essas questões, formadoras de imagens e discursos cristalizados e perpetuados há anos, perpassa pela busca das relações de poder, representando, em síntese, a demarcação de um espaço. Pensado dessa maneira, faz-se pertinente o pronunciamento de Michel Foucault, durante a realização da sua aula inaugural no Collège de France, no ano de 1970, ao assumir a cátedra vacante. Na sua fala, ele amplia o poder do discurso ao considerar que suas práticas são reveladoras da sua ligação com o desejo e com o poder.

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. [...] O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de

³ Nesse sentido, é importante destacar o cinema periférico. O chamado Terceiro Cinema, surgido na década de 60, ou mais recentemente *word* cinema ou cinema periférico, para citar algumas terminologias, procuram e conseguem se estabelecer no mercado mundial, com produções bem localizadas e temáticas bem específicas. A partir do final da década de 90 e início de 2000, algumas produções fizeram crescer e ampliaram essas perspectivas. No Brasil, nesse mesmo período, filmes como *Central do Brasil*, de Walter Salles, também colocaram o país no roteiro emergente dessas produções. (PRYSTHON, 2007)



dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar. (FOUCAULT, 2009, p. 8 - 10)

Se existe um movimento no sentido centro/periferia, quando os hegemônicos determinam códigos e padrões que legitimam um universo simbólico, existe também o modo inverso, com as regiões não centrais formulando enunciados mais críticos frente à universalização de códigos pelos hegemônicos, caracterizando um processo de reedificação de identidades, o que também fica claro no pensamento de Anjos (2005).

Para Prysthon (2007, p. 143), essas negociações se caracterizam como

[...] um encontro, um diálogo tenso entre mundos que às vezes se opõem e às vezes se complementam. Uma política de diferenças vai sendo engendrada por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais. [...] Assim, os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira em como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural.

Em toda sociedade esse processo se faz presente e atua numa relação entre maior/menor, centro/periferia, de dominação/resistência. Numa outra perspectiva, Cunha (2004, p. 101) considera que “resta, praticamente, às periferias, a adesão a falsos cosmopolitismos: no fundo apenas requalificações do discurso provinciano, em que sotaques globais são inseridos na fala local como pontos de ancoragem da prosa do mundo”.

Pensar as identidades nordestinas significa, portanto, eleger enunciados que vão se repetindo regularmente, nas suas mais variadas formas, nos diversos discursos, períodos, estilos e épocas, não sendo possível adotar um sentido homogêneo, como percebe também Durval Muniz (1999). Dessa forma, os discursos não são enunciados a partir de um espaço exterior, mas são eles mesmos, os discursos, que inscrevem seus espaços e, assim, se legitimam.

Quadernas, João Grilos e a rearticulação da tradição

Na verdade, constata-se a existência de uma produção significativa de obras cinematográficas que abordam o Nordeste, seja enquanto temática central da narrativa ou mesmo quanto ambiente que entrelaça a região, como é o caso dos filmes: *Cinema, aspirinas e urubus* (2005); e *O céu de Suely* (2006). Da mesma forma, eventos voltados especificamente para as obras cinematográficas nordestinas, como é o caso da Mostra



Paulina de Cinema Nordestino, que acontece em São Paulo e no ano passado chegou a sua 4ª edição, atestam a atualidade do tema Nordeste dentro do cinema nacional e, por consequência, a necessidade de constante discussão e ampliação da temática no meio acadêmico.

Tal aspecto pode ser verificado a partir da década de 90, quando não somente o Nordeste, mas a redefinição da identidade cultural nordestina, passam a ser abordados mais frequentemente, a exemplo do que ficou conhecido como o “cinema do cangaço”, com a produção de títulos como *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry; *O baile perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas; e *O cangaceiro* (1997), do clássico de Lima Barreto de 1953, por Aníbal Massaini Neto. A revisão dessas obras implica necessariamente em novas leituras acerca da imagem do Nordeste.

Da mesma forma, os personagens Quaderna e João Grilo, presentes no imaginário nordestino, são elementos construtores de imagens de um Nordeste, merecedores, portanto, de uma nova leitura a partir de suas práticas, contextos inseridos e visão de mundo, que implicam nessa revisão e ampliação dos estudos que tratam dessas questões identitárias acerca da região nas obras cinematográficas.

Pensada assim, a região é instituída a partir dos regionalismos presentes nas obras, do uso da linguagem popular, da presença de elementos diversos pertencentes ao contexto nordestino como o cordel, com suas temáticas regionalizadas, presentes tanto no interior dessas cinematografias como, também, no cerne criador dessas mesmas produções, já que os folhetos são elementos centrais tanto n’*A Pedra do Reino*, como no *Auto da Compadecida*. Na primeira, o cordel está presente como um dos gêneros que compõe a obra, além de ser elemento central na narrativa, quando um velho folheto português com lendas acerca de Dom Sebastião serve de embasamento para que o “falso” poeta João Ferreira provocasse o episódio que ficou conhecido como “o massacre da Pedra Bonita”, no ano de 1838, quando foram sacrificados homens, mulheres, crianças e cães. Já o *Auto da Compadecida* foi elaborada a partir de temas multisseculares fornecidos ao autor pelos folhetos. São eles: *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*; e a *História do cavalo que defecava dinheiro*, ambos de Leandro Gomes de Barros; e *O castigo da soberba*, auto popular anônimo.

Esses aspectos também são bem perceptíveis a partir dos personagens protagonistas das duas obras. Quaderna, por exemplo, sonha em criar um reino onde recriaria o passado medieval. Sua idéia em criar um reino próprio pode ser associada à



herança do romanceiro popular nordestino, já que essa temática encontra uma forte ligação com a tradição popular. Nos folhetos encontramos reinados sertanejos com o espaço da fazenda como reino e seus fazendeiros os reis, condes, duques ou barões. Já o personagem João Grilo tem como pano de fundo para suas investidas o contexto em que vive, uma sociedade rígida, patriarcal, sob o comando dos coronéis. Relegado durante toda a trama, o que atesta-lhe o caráter periférico na obra, sua destreza é tida como fator de sobrevivência, proporcionando-lhe uma melhor condição de vida no instante em que perpassa por níveis distintos dessa sociedade, conhecendo e expondo as práticas dos coronéis, a exploração dos comerciantes, os interesses dos religiosos e as fraquezas do cangaço.

Quaderna e João Grilo carregam em si traços populares, caracterizando enunciados próprios ao Nordeste. Conhecidos como pícaros, esses personagens, que apresentam histórias de vidas marginalizadas, seguem uma linhagem que tem origem na segunda metade do século XVI e a primeira do XVII na Espanha (GONZÁLEZ, 1988), se caracterizando como um processo de recorrência de histórias e casos que foram sendo passados para as mais diversas culturas, chegando até o Nordeste brasileiro.

É através desse processo que surge, por exemplo, o Lazariño de Tormes, famoso por guiar cegos, sobrevivendo a duras custas em meio à miséria e violência; o Guzmán de Alfarache; O Buscão; o Pedro Malazarte, talvez entendido como o herói espertalhão mais conhecido e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas; chegando até personagens mais recentes como o Grande Mentecapto, de Fernando Sabino; e o já citado Tonheta, de Antônio Carlos Nobrega; que trazem consigo características semelhantes do pícaro ou anti-herói. O próprio Suassuna classifica o seu mais famoso romance, A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, como romance picaresco. Um texto que constitui uma ficção autobiográfica de um pícaro que aparece à margem da sociedade.

No caso de Quaderna, o personagem perpassa entre os arquétipos de Rei e Palhaço. Rei, no momento em que personifica simbolicamente a ordem e a hierarquia; Palhaço, no instante em que as transgride. Com o ideal de escrever sua epopéia, onde ocuparia o lugar central, faz uso da astúcia e a trapaça como armas diante de uma sociedade aristocrática. Oriundo de uma família tradicional, que em tempos atrás exercia poder na região, e bisneto de líderes religiosos, Quaderna busca uma recuperação do antigo prestígio da sua “extinta” família. À margem da sociedade, ele



entende que a única forma de recuperar o prestígio perdido é através das escritas, da literatura.

A astúcia e esperteza também são as armas do personagem João Grilo. O que pode ser percebido em diversos momentos na obra, quando utiliza sua esperteza visando uma ascensão no contexto social em que vive. É o que ele faz ao deixar em apuros o seu amigo Chico, colocando-o frente a frente com o major Antônio Moraes, afirmando que Chicó pretendia se casar com sua filha e obedecia aos requisitos impostos pelo major: teria que ser, no mínimo, fazendeiro ou doutor. Visando seu próprio benefício, João Grilo faz com que Chicó assine um contrato, no qual ele autoriza o major Antônio Moraes tira-lhe uma “tira de couro”, caso não pague o empréstimo feito pelo major para a reforma da igreja e, conseqüentemente, para o seu casamento com Rosinha, filha do major. Antes disso, o mesmo Chicó é vítima do amigo, que para obter benefícios futuros faz com que ele tenha um envolvimento com a mulher do padeiro, Dorinha.

Os diversos aspectos apontados implicam, talvez, na manutenção de práticas e costumes diversos do passado, das tradições e da história, o que poderia ser entendido como uma espécie de rearticulação da tradição e um processo de afirmação identitário, com uma vasta coletânea de traços descritos anteriormente que identificam e caracterizam a região. Pensados assim, esses traços implicam não apenas numa produção discursiva, mas, talvez, observados à luz do pensamento de Derrida (1991) – que pode ser sintetizado na idéia de que a linguagem é “repetível”, caracterizando assim a “citacionalidade” – tais elementos possam refletir, na prática, num movimento de transformação, seja de reforço, de negação ou afirmação de identidades que supostamente estariam sendo apenas descritas no interior das produções artísticas. Ou seja, alguns aspectos podem ser retirados de um determinado contexto e serem inseridos em outros espaços totalmente distintos. É o que explica Silva (2009, p. 95), ao tratar a questão a partir de um “recorte” e uma “colagem” no que se refere à linguagem:

Recorte: retiro a expressão do contexto social mais amplo em que ela foi tantas vezes enunciada. Colagem: insiro-a no novo contexto, no contexto em que ela reaparece sob o disfarce de minha exclusiva opinião, como o resultado de minha exclusiva operação mental. Na verdade, estou apenas ‘citando’.

Tais características podem ser vistas exemplarmente a partir da linguagem cinematográfica, com sua capacidade de imprimir realidades mais intensamente do que outras técnicas de representação, como o teatro, a fotografia, a pintura, para citar apenas algumas. Reunidos, esses elementos se complementam e ampliam as perspectivas



discursivas em torno das questões identitárias do Nordeste, das relações centro/periferia, hegemônico/subalterno dentro das produções cinematográficas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- AUMONT, Jacques. A montagem. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 53-88.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. : UFMG, 1998.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CAVANI, Julio. Veneza aplaude viagem sertaneja: viajo porque preciso, volto porque te amo, dirigido pelo pernambucano Marcelo Gomes e pelo cearense Karim Ainouz foi exibido para mais de 500 especialistas. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 set. 2009, Viver, p. D1.
- CUNHA FILHO, P. C. **Da arte de mutilar as cidades: a cultura periférica e a ilusão da modernidade**. In: Ícone. Recife, v. 6, n. 1, p. 92-101, jul. 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Campinas: Papyrus, 1991.
- GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (org.) **La identidade: seminário interdisciplinar**. Barcelona: Ediciones Petrel, 1981.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Cloude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Linguagem e cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.
- PRYSTHON, Ângela. **Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo**. Revista SocioPoética. Campina Grande: EDUEP, v. 1, p. 143-149, 2007.
- _____. **Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90**. *Revista Contracampo*. Niterói, n. 7, p. 65-78, 2002.
- SERTÃO aplaudido em Veneza: filme pernambucano de Marcelo Gomes e Karin Ainouz foi bem recebido, ontem, na Mostra Horizontes. **Jornal do Commercio**, Recife, 5 set. 2009, Caderno C, p. 1.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. 9 ed. In.: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 89-155.