
IDENTIDADE E MEMÓRIA: QUANDO A REALIDADE SE CONSTRÓI ATRAVÉS DO OLHAR DA TELA¹

Francis Oliveira Bezerra²

Ms. em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande/PPGCS.
E-mail: francisoliveirabezerra@yahoo.com

Introdução

O presente trabalho propõe uma crítica em torno do imaginário de uma identidade nordestina nas produções cinematográficas brasileiras, propondo-se a entender como um recurso de audiovisual nos serve como material de relação com nosso tempo, nossa história e nossa memória. Essa idéia surgiu como resultado de um trabalho acadêmico, intitulado “A representação do nordeste em Abril Despedaçado³”, no qual percebi que certos recortes servem de construção de imagens e tornam-se legítimos para dar consistência a figura do outro através de personagens; criando de algum modo um discurso, uma paisagem ou um povo.

O aporte teórico-metodológico para o desenvolvimento de tal análise é a idéia de que podemos reconhecer os resultados das produções dos recursos audiovisuais como um objeto discursivo, ou seja, de argumentos que revelam construções de sentido. Dessa maneira podemos entender que os meios de comunicação ensejam esses resultados quando representam e transmitem uma realidade particular, ordenando papéis e ações sociais, ou em outras palavras, construindo certas ‘verdades’ ao alinhar traços objetivos e subjetivos dentro da cultura e memória de cada povo, pondo em consonância as ações dos indivíduos com as estruturas adjacentes que as regem.

1 – A imagem: outra possibilidade de leitura e significado

Para o pensador francês Michel Foucault (1981) o discurso e a experiência humana sedimentam todo o esforço de análise dos cientistas sociais. Eles poderiam ser encarados como matéria-prima do ofício daquele que se dedica a atividade laboriosa de construir o(s) saber(es). Através de um trabalho instrumentalizado e analítico caberia a estes pesquisadores de certo modo, a possibilidade de (re)construir e interpretar certos quadros e estruturas que ordenam a realidade social. Nesse sentido, tanto a palavra e as formas de representação serviriam de elementos para a construção de uma ‘arqueologia’

do conhecimento humano. Diante disso faz-se uma questão: E por que não pensar nas possibilidades do uso da imagem como fonte metodológica? As imagens e os recursos audiovisuais fomentam um olhar etnográfico do mundo, narrando hábitos, costumes e a história de sociedades, estabelecendo uma linearidade de episódios, que leva o espectador a absorver como fato concreto, num primeiro momento, aquilo que está sendo observado (mesmo que ele ainda esteja diante de uma ficção).

Pela semiótica - que a grosso modo investiga os sistemas de sinais – as imagens também fazem parte dos elementos significantes, pela mesma razão que a língua: ela acrescenta suas significações a uma unidade de leitura léxica (a fala dos personagens), às do material não-verbal (imagens), nos fornecendo o todo da cena. Em outros casos, as palavras aparecem em função de metalinguagem, relacionando os significantes da imagem, mas sem fazer parte diretamente dela – como nas narrações em *off* (MORIN, 1973, p. 33-34). A junção da imagem com a fala torna-se importante na formação de um discurso, pois, ratifica o argumento que é exibido, levando o espectador a construir seu ponto de vista em cima de tais percepções. Nota-se que a fotografia e a imagem em movimento atentam aos nossos sentidos, em especial a visão – (e a visão como bem sabemos comprova a realidade), estando aí o segredo do cinema, colocar muitos índices de realidade em imagens que embora ainda enriquecidas, não deixam de ser percebidas como reais.

A estrutura da narrativa também condiciona essa impressão, pois, ela muitas vezes na representação de fatos reais, tem como foco encontrar o que já estava presente, de dar conta com mais rigor de detalhes ao que já estava identificado no senso comum. Nisso a relação do que é mostrado na tela e o que o público tem de opinião prévia, ratifica de certa maneira um discurso homogenizador do que se pretende, quer seja da estória de dois personagens, quer seja na direção da tomada de papéis sociais entre grupos ou indivíduos. Assim, podemos dizer que é bastante familiar a idéia de que o nosso discurso mantém uma íntima relação com o nosso ser. Esta hermenêutica de ‘si’ supõe um modo singular de consideração em torno do cinema como um poderoso meio de comunicação de massa, pois, embora tenha sua atuação mais voltada para o campo do entretenimento sua função é contar estórias, definindo os limites de ação e relação entre o público e seus possíveis ‘personagens’.

Sobre os Estudos Culturais, em especial a Teoria do Cinema, os conceitos de recepção e enunciação surgem como abordagens para investigar de forma minuciosa e intensiva, como o cinema (e aqui faça-se a ressalva de um certo tipo de cinema; não todo) é capaz de modelar o espectador enquanto sujeito, ou como esse mesmo cinema condiciona o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme (MACHADO, 2001, p. 125).

Assim, é interessante saber como as perspectivas do chamado movimento culturalista, reivindicam análises em torno das questões dos recursos audiovisuais e as formas de representação que elas sugerem, como parte de uma proposta de ‘crítica engajada da realidade social’. A respeito dessa tendência, vale lembrar que Roger Chartier (1991) desenvolve a idéia de que existe o risco de um movimento de separação, a princípio, das tendências de crítica social e suas explicações nas já tradicionais reflexões das forças econômicas e lutas de classe, com as formas simbólicas que refletem essa tênue construção. No entanto, elas se recombinaem com vistas a justificar alegoricamente outras possíveis interpretações, como a construção das identidades, por exemplo

Uma dupla via abre-se assim: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma (21); outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade (22). Ao trabalhar sobre as lutas de representação, cuja questão é o ordenamento, portanto a hierarquização da própria estrutura social, a história cultural separa-se sem dúvida de uma dependência demasiadamente estrita de uma história social dedicada exclusivamente ao estudo das lutas econômicas, porém opera um retorno hábil também sobre o social, pois centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade (CHARTIER, 1991).

2 – O nordeste sacralizado em construções discursivas

O sujeito enquanto categoria de análise é concebido pelo viés de um valor modal, ou seja, um ser que é fruto das relações de valores do seu determinado tempo histórico. Sendo assim, o ‘nordestino’ e a região nordeste aparecem como objeto pensado e estruturado em cima de forças mais simbólicas do que propriamente físicas ou naturais, fruto do processo de primeiros ideais civilizatórios que serviram de base

para a formação da sociedade brasileira. A cultura midiática favorece a ocorrência desses fatos, pois, ela abriga as formas de arte coletiva (das expressões de folclore, passando pelo *kitsch* e chegando aos *mass media*), pois, considera-se que o discurso não só representa o real, como o institui.

No mundo das artes e da literatura o Movimento Regionalista, formado em 1926 em Pernambuco por Gilberto Freyre e outros intelectuais, pedia a reabilitação dos valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil, que em sua opinião, é a região mais genuinamente brasileira; fruto do cruzamento de raças entre os povos, sem predominância de uma cultura sobre a outra, já que com a miscigenação essas culturas se fundiram e resultaram na formação da sociedade brasileira (BALTAR, 2003, p. 08). Uma resposta aos intentos dos membros da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, na cidade de São Paulo, de alinhar o país as novas tendências civilizatórias e de manifestação artística que começavam a vigorar como ordem de pensamento. A partir de então, busca-se uma volta ao passado como forma de reviver as origens daquilo que, por influência dos primeiros sinais da industrialização e crescimento urbano, estava se perdendo. O interior da região nordeste é considerado um celeiro de práticas genuinamente brasileiras – imune às tendências burguesas e cosmopolitas. A partir desta idéia escritores como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, Ariano Suassuna, etc., mostrarão em suas obras como vêem sua região: seu povo, sua cultura, suas questões sociais, a memória de suas infâncias nas fazendas de cana-de-açúcar, etc.

Do mesmo pensamento que Gilberto Freyre, Suassuna vai elaborar sua atenção em cima de um universo que estaria em decadência e que deveria ser preservado, ele cria e tenta preservar de certo modo a cultura popular da região, com influências de um passado ligado diretamente ao medievo da Península Ibérica. Um nordeste barroco, anti-renascentista, antimoderno. A dizibilidade do nordeste, a linguagem para expressá-lo deve ser buscada em formas teatrais populares que guardaria muitas vezes formas ‘arcaicas’. É nesse sentido que a idéia de cultura popular esteve associada à formação do imaginário tradicionalista sobre o nordeste. E é, portanto, desse ponto de vista que ela é articulada enquanto manifestação, em especial da ordem da musicalidade e da

festividade. O folclore ganha função social e atrativa, principalmente com as camadas mais populares.

Nessas obras percebe-se um verdadeiro saudosismo pelo o homem do campo. Um homem que vivia da colheita da cana, subordinado ao seu patrão, dividido em torno dos espaços da ‘casa-grande e senzala’, respeitador e de fé, tendo como drama social à seca que o obriga deixar sua região em busca de uma melhor qualidade de vida. Um homem flagelado também pela fome, desassistido pelos poderes públicos, vítima da política eleitoreira e coronelista. Enquanto a construção do gênero masculino, um sujeito autoritário e ‘cabra-macho’, que tem a mulher e os filhos submissos e possui como única fonte de dignidade a sua honra e valentia.

Como vê Albuquerque (1999) à base das relações girava em torno da figura do patriarca:

Por isso, a sociedade patriarcal será tomada como exemplo de sociabilidade, em que o conflito seria superado, as relações de poder estariam baseadas na relação entre pessoas, e não entre classes, grupos ou instituições sociais. Uma relação despersonalizada como a que caracteriza a sociabilidade burguesa, sendo fundamental para a manutenção da ordem social, para evitar os enfrentamentos sociais (ALBUQUERQUE, 1999, p. 97).

Nesse ponto é interessante dizer que a noção de identidade é trabalhada sobre um passado de reafirmação de uma verdade histórica, “[mas é algo que] pode nos dizer muito sobre (...) o processo de construção da identidade que está ocorrendo neste momento” (WOODWARD, 2004, p.12). Esse mecanismo de imagética, resultado da própria invenção do discurso sobre ‘si’ mesmo, pode ser resumido nas palavras de Roger Bastide de um norte fantasioso, imaginário e sensitivo, delirante e compadecido. O Sul era a razão de Mennoti Del Picchia. Uma região fruto da obra divina, a outra do trabalho humano. Uma sendo a natureza e a outra a cultura (BASTIDE apud. ALBUQUERQUE, 1999, p. 104).

O nordeste enquanto espaço e identidade imaginária passa por um jogo de discursos de disputa marcado pela diferença

O nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornem obrigatórios, que impõem ao ver e ao falar dele certos limites... Mesmo quando estratégias que orientam os discursos e as obras de arte são politicamente diferenciadas e até antagônicas, elas lidarão com as mesmas mitologias, apenas colocando-as em outra economia discursiva (ALBUQUERQUE, 1999, p. 192-193)

Diante de tal argumento vê-se que um pouco do que faz parte das histórias do povo nordestino, é fruto de uma construção discursiva, no sentido que enfatiza-se mais os detalhes e dependendo do ponto de vista, assume-se discursos parciais. Um exemplo do que acontece hoje, pois, de um lado o nordeste é visto por suas belezas naturais e paradisíacas, terra de férias e festas grandiosas. De outro uma região subdesenvolvida, que mesmo sinalizando avanços, ainda é um universo sacralizado no imaginário popular.

3 – O cinema brasileiro e a temática nordestina

Ao longo deste trabalho fundamentamos a idéia de uma construção da identidade de um povo como também ressaltamos o papel que os veículos de comunicação exercem nesta função. Mas outro recurso de análise que nos serve para desenvolver nosso objetivo neste trabalho, é a análise de produções cinematográficas na construção da memória coletiva. A memória coletiva, ao contrário da memória histórica, permite ao grupo ser visto dentro e durante uma lógica temporal que corresponde à duração média da vida humana (HALBWACHS, 1990). Portanto, a memória, a identidade e as narrativas que se sustentam na memória estão em busca da apropriação do tempo, das imagens, textos e retóricas do passado. Nesse sentido, a tradição é considerada como um elemento de coesão entre os grupos, pois é uma maneira de se colonizar o futuro, institucionalizando as práticas e papéis sociais (identidades), como garantia de integridade e continuidade dos valores envolvidos frente às mudanças.

Podemos assim dizer que a partir de 1923 começa-se as primeiras produções conhecidas como o ‘Ciclo Regional’ do cinema brasileiro envolvendo a inserção do nordeste enquanto paisagem ou objeto de interesse dos primeiros cineastas no Brasil. O homem nordestino é visto de maneira simples em *Aitaré da Praia*, filme que narra a vida dos jangadeiros do litoral pernambucano. Depois observa-se já a clara referência que o filme *Revezes* faz aos plantadores de cana-de-açúcar. Na verdade, mesmo que de pontos de vistas diferentes, essa relação da luta entre classes sociais resultará para os cineastas num ótimo campo de trabalho, ora exaltando o lirismo do modo de vida, ora querendo

denunciar algum tipo de desigualdade. Em *Sangue de Irmão* também se observa tal intenção, onde a trama do enredo é uma briga entre duas famílias por domínio de terras.

Na Paraíba, Valfredo Rodrigues – que realiza dezenas de documentários e jornais de atualidades, registrando o Guia de Filmes desde 1910 – já começa a dar os primeiros passos com vistas a fazer do filme uma obra de arte. Esta afirmação é ratificada por Willis Leal

... Contudo, segundo a crítica, destaca-se na sua produção o documentário *Sob o Céu Nordestino*, realizado entre 1924 e 1928, sendo que ‘sua estruturação, o sentido de fixação da cultura e do homem daquela região, permitem definir o filme como uma obra antecipadora, como um marco na tentativa de determinar as diferenças e conotações do nordeste em relação ao todo nacional (LEAL apud. BILHARINHO, 1997, p. 36)

Mais tarde, com o gênero tipicamente nacional, as *Chanchadas*, a figura do nordestino ganha o esteriótipo de pessoa atrasada, que mesmo vindo para cidade (sul-maravilha), não consegue abandonar sua ‘matutice’. O eterno pau-de-arara, como observa-se em *Rico Ri à Toa* (1957) de Roberto Farias; e *Garotas e Samba* (1959), com direção de Carlos Manga. A produção de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953), inaugura um gênero que permanece vivo e fecundo até hoje. No filme, o cangaço é visto como a formação de um grupo social com cultura própria, notoriamente pertencente ao povo nordestino. As próprias tomadas mostram sempre a região de paisagens secas, com homens corajosos e desbravadores que têm no sertão seu habitat natural. Mas Lima Barreto não é o primeiro a utilizar o tema. Como citamos anteriormente, com os *Ciclos Regionais*, alguns filmes já reverenciavam essa figura do cangaceiro. Na Bahia, por exemplo, em 1930 é produzido *Lampião, A Fera do Nordeste*.

Esta referência nos serve de base para relacionar um traço vivo da cultura nordestina: o Cangaço. Este grupo social teve sua formação a partir dos conflitos entre os coronéis e camponeses da região, tendo como motim às injustiças e a disputa por terras (o que já nos indica uma clara referência à formação de movimentos sociais em torno do direito a terra no Brasil). O movimento - considerado como uma forma de banditismo ou revolta popular, dependendo do olhar que se faça, tem suas tradições contadas quase que de forma mítica e durante todo o desenvolvimento do cinema brasileiro estimulou a criação de um gênero que é fecundo até hoje. Mas Maura Penna pensa que

Quando determinados traços e práticas culturais são selecionados como “símbolos” de identidade, sua natureza é alterada: sua imutabilidade é enfatizada, pois, buscam reproduzir e representar o autêntico e o tradicional, tornando-se traços diacríticos na construção coletiva da identidade do grupo. Esse processo, que guarda semelhanças com o de constituição do típico, confere novos significados a essas práticas, ao mesmo tempo em que lhes retira o caráter vivo, mutável e dinâmico, fixando-as como um fetiche (PENNA, 1992, p. 77)

Assim, podemos dizer que do gesto a maneira de vestir-se, dos ritos ao uso de adorno nos corpos, do falar e se expressar – esses e outros elementos podem indicar o valor identitário dos indivíduos – o que Edward Said chamaria de ‘geografias imaginárias’ (SAID apud. HALL, 2005, p. 71) ficando mais observável nas produções audiovisuais, nas quais o nordestino tem sempre um ‘sotaque’ particular, uma imagem ‘engraçada’, um olhar ‘torto’ ao reconhecer-se ou ser reconhecido.

O que Michel Pollak (1992) nos ajuda a entender como traços de uma identidade cultural

O sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem de uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Mais tarde, embalado pelos movimentos surgidos na Itália e na França, surge no Brasil o movimento chamado Cinema Novo, tendência que entra em contraposição ao cinema convencional, rompendo com a alienação e os valores burgueses. Notadamente o nordeste – que sempre foi visto como um objeto de curiosidade, e como justificam a maioria dos cineastas, por ser à parte do Brasil mais ‘tradicional’; será marcado pelo grande interesse de retratar seu exotismo, suas paisagens, pessoas e realidade social.

Em *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1963), Glauber Rocha remonta a uma série de fatores que nos permite certas leituras sobre a formação discursiva da cultura nordestina, como: messianismo, fé e tradição, a condição de submissão da mulher, etc. A trama gira em torno de Manuel e Rosa - casal de camponeses - que depois do assassinato de um fazendeiro, fogem e se juntam a um líder religioso tentando buscar um novo sentido para suas vidas, evitando assim, os sofrimentos que vivem no sertão. O enredo roteirizado faz parte do compromisso do diretor com sua obra ou suas causas, assim como pensava Glauber Rocha, de que o autor é o maior responsável pelas

verdades produzidas: sua estética, sua *mise-en-scène*, também acabam sendo uma força política.

No nosso foco de análise em questão, a co-produção brasileira *Abril Despedaçado* é livremente inspirado no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré. A adaptação para o cinema foi realizada por Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz. A história se passa no sertão brasileiro, em 1910. A disputa por terra e a vingança entre duas famílias (Ferreira e Breves) são os elementos que marcam toda a trajetória do filme; além de outros temas serem abordados como: dominação e autoridade patriarcal, a identidade feminina como construção diferenciada, a religiosidade e cultura popular, conflitos armados entre clãs, panorama sociopolítico. A vindita é utilizada para mostrar que o homem do nordeste sempre esteve ligado ao conflito com vistas a defender sua honra.

Um costume conhecido na região reencarna-se na figura das tão conhecidas rezadeiras nordestinas; que com suas súplicas e ladainhas enredam outra parte do imaginário popular, valorizando o senso-comum como explicação da realidade dentro daquele contexto. Com relação às cenas do modo de vida da família Breves, faz-se as seguintes considerações: a vida difícil, miserável e decadente daqueles seres humanos; onde homem e animal adquirem o mesmo valor no trabalho (como no curta paraibano *A Canga*, com direção de Marcus Vilar e argumento de W. J. Solha), representa as mazelas causadas pelas condições políticas e econômicas que fazem parte da realidade do social deste povo. Herança do cinema novo e do movimento regionalista, nos quais as tendências de esquerda serviam de denúncia social também no mundo das artes para o enfrentamento das desigualdades sociais

Os temas do nordeste tradicionalista continuam a vigorar, mas são acrescidos de um cunho de denúncia social, devido ao imperativo da utopia da revolução. É nesse contexto que aparece a poesia social de João Cabral de Melo Neto; que aparece também a pintura de Portinari e de Di Cavalcante e, no pensamento social, a obra de Josué de Castro. Ainda nos anos 30, algumas vezes “dissonantes” anunciavam um certo sentido de denúncia política das misérias do nordeste. Não por acaso, são artistas ligados ao Partido Comunista, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. (BALTAR, 2003, p. 10)

4 – Considerações finais

Por fim, cabe então considerar que o desenvolvimento deste trabalho não pretende considerar o enredo de qualquer filme como legitimador deste discurso, já que entendemos que na verdade essa categoria foi anteriormente expressada nas artes – principalmente na literatura e nos estudos sócio-antropológicos sobre a região. Interessando-nos enfim apenas esse reconhecimento transfiguração, como se representa a imagem tipicamente nordestina em algumas obras.

Essa representação que se enfatiza sobre região nordeste decorre de um processo que tornou o espaço socialmente significativo, criando uma forma de entendimento difundido e aceito. As duas regiões, sudeste e nordeste, uma de cultura afirmada com as influências européias e a outra com atraso no desenvolvimento fruto da miscigenação, tiveram início no movimento regionalista formado em 1926, pelo o sociólogo Gilberto Freyre, fomentando um debate cultural de afirmação da identidade brasileira entre os componentes deste movimento. É nessa época que a imagem do nordeste será construída na pintura, na literatura, em filmes e na música, etc. e que ganhará contornos míticos ao longo da história.

Definir a região como um grupo de enunciados e imagens que se repetem – como se vê num filme – dentro de certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos homogeneiza a identidade presente. Essas práticas também institucionalizam esta identidade. O próprio cinema são recriadas essas expressões da cultura: a cultura da representação, pela qual estabelecemos nossa visão de mundo. Daí a adequação dos indivíduos a direcionarem suas referências nas idéias de comportamento promovidas pelos veículos de comunicação de massa.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., Durval de. **A invenção do Nordeste e outras artes**/Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BALTAR, Mariana. **O discurso da estereotipia através da linguagem cinematográfica em 2000 Nordestes**. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação e Cultura das Minorias, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

- BILHARINHO, Guido. **Cem anos de Cinema Brasileiro** – Uberaba/Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Sociologia: Introdução à ciência da sociedade** – 3ª. São Paulo: Moderna, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Vértice, 1990.
- MACHADO, Arlindo (org). **O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007
- MORIN, Violette (org). et. ali. **Cinema; estudos de semiótica** – Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo Erundina** – São Paulo, Cortez, 1992.
- POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In: Estudos Históricos. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença – a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2004

Sites visitados

- CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext> Acesso em 01/10/2010.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação**. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/9196/5290>> Acesso em 02/10/2010

Filmes

- ABRIL DESPEDAÇADO. Produção de Arthur Cohn. Brasil – França – Suíça. 2001. Disco Digital de Vídeo (100min) DVD, Ntsc, son., color. Port.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho ‘Mídia e Sociedade: A História da Mídia, A Mídia na História’, II Colóquio Internacional de História: Fontes Históricas, Ensino e História da Educação, UFCG, Campina Grande, outubro de 2010.

² Graduado em Comunicação Social, UEPB (2004) e Mestre em Ciências Sociais, UFCG (2010); francisoliveirabezerra@yahoo.com

³ Este artigo é resultado de um trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social – Hab. em Jornalismo, pela Universidade Estadual da Paraíba, intitulado ‘A representação do Nordeste em Abril Despedaçado’ (2004). O estudo em caráter monográfico foi por mim defendido sob a orientação do Prof.º Dr. Carlos Alberto Farias de Azevêdo Filho (UNESP).