

## O Sertão Mítico em *Boi Aruá* (1984): Representações do Vaqueiro<sup>1</sup>

Vanessa LUZ<sup>2</sup>

Carla C. da S. PAIVA<sup>3</sup>

Universidade do Estado da Bahia, Juazeiro, BA

**Resumo:** O cinema é fruto do tempo e espaço no qual é produzido, ele tanto pode narrar e revelar práticas culturais, quanto relatar fatos históricos, assim como contribuir na construção e consolidação imagética-discursiva acerca de um determinado tema. Desde os anos 1960, com o movimento do Cinema Novo, a região nordeste serve de inspiração para diversas produções. Influenciado pela literatura, as imagens cinematográficas reproduzem o discurso do atraso da seca e da fome que endossam o ideário sobre essa região. Nesse contexto, o sertanejo/vaqueiro é elegido como símbolo, um herói capaz de domar o meio em que vive. Este artigo procura analisar a representação do vaqueiro no filme animado *Boi Aruá* de Chico Liberato, que tem como referência a literatura de cordel em um dialogismo entre o homem e a natureza; o espiritual e o mítico.

**Palavras-chaves:** cinema; representações; Nordeste; *Boi Aruá*; sertão;

### Introdução:

O Nordeste é um tema constantemente representado nos meios de comunicação, seja no televisivo, impresso, na *web* ou no cinema. O presente trabalho nasce de reflexões que perpassam a abordagem realizada pelo cinema brasileiro a respeito da imagem e discurso

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Jornalismo do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º período do Curso de Jornalismo da UNEB e bolsista Fapesb do projeto de pesquisa Signos de Nordestinidade: análise da representação da identidade do vaqueiro no cinema brasileiro no período de 1960 a 1990. Email: [mr.vanessaluz@gmail.com](mailto:mr.vanessaluz@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora Doutora em Multimeios na Universidade do Estado da Bahia – Uneb. Email: [ccspaiva@gmail.com](mailto:ccspaiva@gmail.com)

sobre o Nordeste. Os enunciados presentes nas produções cinematográficas podem e são usadas para propagar ou validar um poder, e essas mesmas obras podem ser apropriadas para rejeitar e deslegitimar esse poder. Essa reflexão é importante pelo fato do cinema ser além de um meio gerador de entretenimento, também um espaço de práticas sociais.

Enquanto construção imagética-discursiva, o que hoje compreendemos como região Nordeste, vem sendo pensada e estruturada desde o século XIX, um processo que traz consigo uma hegemonização que se concretiza exatamente na instituição de um imaginário social, que circunscreve dentro de uma lógica de unidade todo o espaço regional em função de perspectiva política. A ideia de Nordeste é uma construção elaborada historicamente, através de práticas regulares, por meio da repetição de certos enunciados, que são postos como definidores das especificidades da região e, por conseguinte de seu povo, fincados, normalmente, na ideia de sertão (ALBUQUERQUE, 1999).

O sertão é um local mítico dentro do processo de construção de identidade regional, região emblemática, marcada pela seca, fome, homens incivilizados e pela crucial necessidade de migração. Um discurso não só alimentado pela região sul do país, mas também por parte da classe dominante e intelectual de nordestinos, que teve seu início no discurso regionalista de 1930, falas fundamentadas na narrativa *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

É da obra de Cunha, publicada em 1902, que floresce os contornos heroicos que descrevem sertanejo e vaqueiro, fundindo-os sob a égide de homem forte do sertão. Ele, o condenado a vida, que mesmo com sua aparência abatida e exausta, é uma figura de coragem, honra e resistência. Habitado a vida miserável imposta pela aridez que o cerca, e as suas raras ofertas de farturas (CUNHA, 1995).

Este artigo constitui-se como uma análise da representação do vaqueiro, conforme articulado pelo cinema brasileiro, especificamente, no filme *Boi Aruá*, de Chico Liberato (1984), procurando entender como a figura do vaqueiro opera na construção da representação da identidade do nordestino. Partindo do pressuposto de que essas imagens podem ser compreendidas como constituidoras de identidades culturais. Falar do vaqueiro

nordestino significa referir-se a aspectos da construção identitária não apenas desse personagem, mas da região Nordeste.

### **Algumas construções de discursos sobre o Nordeste**

As representações sociais (MOSCOVICI, 1961 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2005) demonstram uma maneira de interpretar e compreender a realidade cotidiana, uma forma de conhecimento desenvolvida por e para que indivíduos e grupos possam fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações a sua volta. Segundo Jodelet (1991 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2005), as representações correspondem às seguintes dimensões:

1. Socialmente elaborado e compartilhado; 2. Tem uma orientação prática de organização, de domínio do meio (material, social, ideal) e de orientação de condutas e da comunicação; 3. Participa do estabelecimento de uma visão de realidade comum a um dado conjunto social (grupo, classe, etc.) ou cultural [p. 120].

Tal ação é própria aos grupos sociais, são as representações que colaboram na construção social da nossa realidade, emergindo através de várias formas: seja pela conjuntura concreta no qual se situam pessoas e grupos, pela comunicação que se estabelece entre eles, pela sua bagagem cultural, pelos códigos, símbolos, valores e ideologias firmadas as posições e vínculos sociais próprios (SILVA, 2000). Desde que nascemos somos imersos em construções culturais derivadas do espaço comunitário no qual estamos inseridos, solidificando a ideia de pertencimento a uma nação.

Essa identidade coletiva é construída e ressignificada através de representações sociais e culturais, no cotidiano dos indivíduos, produzindo assim símbolos e significações com as quais nos identificamos, ou não. A composição da identidade nordestina se dá por meio de uma concepção político-social, visando um espaço regional enquanto reduto de nacionalidade (ALBUQUERQUE, 1999; HALL, 2013), resultando em algumas características que se tornaram referência da região, do sertanejo e de seus hábitos, o que

Paiva (2006) classifica como os signos de nordestinidade, como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude.

A nordestinidade pode ser entendida como a resultante de diversas identidades sociais nordestinas, ou seja, considerando a diversidade espacial e territorial do Nordeste brasileiro é uma imprudência selecionar e esquematizar uma única interpretação sobre a identidade regional do Nordeste. A identidade regional nordestina veiculada apenas a imagem do sertanejo nordestino se constitui como um reducionismo, um estereótipo inserido na cultura nacional, historicamente construído e mantido, principalmente através da literatura e do cinema (PAIVA, 2006, p. 18).

Através da intertextualidade entre a literatura e o cinema brasileiro, verifica-se que os filmes que abordam a temática Nordeste buscam inspiração principalmente em *Os Sertões*, como fonte de compreensão da realidade e identidade nordestina. É na segunda parte do livro, que desponta o vaqueiro como um legítimo representante do povo sertanejo, sobre o qual estão os pilares de pioneirismo no processo de desbravamento dos sertões do Norte<sup>4</sup> do Brasil. Surge aí, a representação de um homem profundamente ligado a tradições arcaicas, religiosidade próxima do fanatismo, honradez e folclore (CUNHA, 1995).

No decorrer do segundo capítulo – “O homem”, Cunha (1995) continua a descrever o vaqueiro ora como desgracioso e desengonçado, ora como um homem que desde sua infância sofre os infortúnios causados pela seca, mas que sobrevivendo a todos eles, torna-se forte, esperto, resignado e prático.

Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude [...] basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se [...] e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias (CUNHA, 1995, p. 81).

Utilizando-se desse lugar comum, regionalistas viram no vaqueiro euclidiano o suporte para a construção de uma representação de região enquanto espaço preservador de

---

<sup>4</sup> Assim era chamada a região, a qual hoje conhecemos como nordeste.

uma identidade nacional. Dessa mesma fonte, beberam também diversos autores literários e cinematográficos.

Para a autora Lúcia Lippi Oliveira (2000 *apud* PAIVA, 2006), três abordagens de sertão podem ser observadas na literatura nacional: 1) o sertão como paraíso, expressado basicamente no romantismo nas primeiras décadas do século XX; 2) associando-o ao inferno: o destempero da natureza, o desespero dos que por ela perambulam (retirantes, cangaceiros, volante, beatos), a violência como código de conduta e o fanatismo são seus principais aspectos, presentes na narrativa de Euclides da Cunha; 3) o sertão como purgatório, lugar de penitência, de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um, evidente no sertão descrito por Guimarães Rosa. Essas abordagens são reiteradas nas obras cinematográficas sobre o Nordeste.

Nesse “jogo de espelhos”, entre literatura e cinema, nos filmes brasileiros, a representação do sertanejo está vinculada ao homem de inquestionável coragem, força, valentia, e de indiscutível masculinidade. Um perfil que veem sendo construído há séculos, e difundido nos mais diversos meios de comunicação. Um discurso-imagético extraído e distorcido da caracterização sobre o nordestino de Euclides da Cunha, implementado de forma equivocada no imaginário popular.

As diversas formas de linguagem [...] como a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro, a produção acadêmica, o são como ações, práticas inseparáveis de uma instituição, estas linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais (ALBUQUERQUE, 1999, p. 23).

As imagens que se projetam no cinema, não são delineados aleatoriamente, são frutos de uma escolha. Cada elemento apresentado é concebido com o intuito de criar realidades, cada escolha de ângulo, de objetos, cores ou trilha sonora são envoltos de significação. De acordo com Martin (2003), essa capacidade de elaborar o conteúdo imagético ou apresentá-lo sob uma perspectiva diferenciada, faz com que o que está sendo reproduzido na tela do cinema, em um primeiro momento assemelhe-se com uma simples reprodução do real.

## A animação no cinema brasileiro

A palavra animação tem origem no latim *animare* que significa “dar vida”, mas apenas no século XX passa a ser utilizada para descrever imagens em movimento. Animação é técnica de simulação de movimentos a partir de uma sequência de imagens ou quadros. Atualmente, as principais técnicas utilizadas na produção de uma animação são a 3D ou CGI, método pelo qual a animação é produzida diretamente no computador. Mas, antes desse modelo tal como conhecemos hoje, muito se gastou em lápis e papel na chamada animação tradicional, ou 2d<sup>5</sup>, em que cada posição e expressão corporal eram desenhadas, para que ao projetar desse a ideia de movimento (em uma velocidade de 24 quadros por segundo) [GOMES, 2008].

O Brasil tem uma longa história na animação. Em 1917, Álvaro Marins, lançou “Kaiser”, primeira animação brasileira exibida nos cinemas. Ainda em 1917, é exibida no cinema Haddock Lobo a animação produzida pelo grupo Kirs Filmes *Chiquinho e Jagunço* ou *Traquinagens de Chiquinho e seu inseparável amigo Jagunço*, trazia como personagens “tipos brasileiros”. Muitas produções se seguiram, até que em 1953 é lançado o primeiro longa *Sinfonia Amazônica* de Anélio Lattini:

O artista trabalhou sozinho na concepção, preparação e elaboração dos personagens e dos cenários. Para que o filme ganhasse vida, realizou diversos esboços e mais de 500 mil desenhos além de todo o processo de animação e a cópia dos desenhos para lâmina de celulóide. Para criar a noção de profundidade, pintou o cenário em diversas cores que foram em seguida filtradas. A música também foi outro aspecto limitador. Sem autorização para utilizar as músicas brasileiras que desejava, Anélio teve de recorrer a compositores internacionais que já haviam caído em domínio público. Foi ainda responsabilidade de Anélio a sincronização entre música e movimentação dos personagens. Para tanto, criou um recurso que através de “folhas de sincronização” comparava os intervalos das notas na partitura aos movimentos dos personagens nas folhas de papel em um cálculo extremamente meticuloso. Todo o esforço e dedicação de Anélio foram compensados com a criação de um relato lírico e singular sobre a riqueza lendária da região amazônica (GOMES, 2008, p. 08).

---

<sup>5</sup> Atualmente essa técnica também pode ser reproduzida por alguns softwares.

Influenciado pela Disney, o filme se destacou no exterior, apesar de muito premiado (ganhou o prêmio da Comissão Nacional do Folclore da UNESCO, por exemplo), por causa das altas despesas com publicidade, a obra não obteve retorno financeiro. Em 1977, Lattini foi impossibilitado por uma lei brasileira, que impedia o relançamento de filmes nacionais depois da primeira censura de cinco anos, sob a justificativa que esse tipo de procedimento afetaria a realização de novas produções.

A produção estatal também é destaque na animação brasileira. Na década de 1950, com algumas produções dirigidas para campanhas do Serviço Especial de Saúde, surge personagens como Sujismundo e Dr. Prevenildo, desenvolvidos por Rui Pieroti, que transmitiam mensagens de prevenção de contágio, eliminação de focos de doenças e higiene nas telas de cinema. Nos anos 1960, outras animações aparecem voltadas para o uso didático, *Milagre de Desenvolvimento*, de Alain Jaccoud (1968) é um bom exemplo por apresentar a possibilidade de desenvolvimento do país através do governo e do povo conscientes. Também surgem animadores dedicados a produção publicitária, como Wilson Pinto, criador do Petrolino, da Petrobrás; Ruy Peroti, criador do tucano da Varig e Guy Lebrun, criador dos personagens do Arroz Brejeiro.

Na década de 1970/80, acontece um *boom* na produção brasileira de animação, com a Lei do Curta-Metragem e o apoio da EMBRAFILME<sup>6</sup>. O Brasil promove um intercâmbio cultural e tecnológico com o Canadá e o National Film Board e também são criados os Núcleos para animação. A produção concentrou-se em São Paulo com os estúdios Briquet Produções e cresceu de tal maneira que conseguiram a aprovação da lei do Curta-Metragem que obrigava sua exibição nos cinemas, beneficiando e incentivando animadores, mas a produção de longas-metragens prosseguiu em estágios embrionários, ganhando um novo folego com Yype Nakashima.

Cerca de dez anos após sua chegada no Brasil, o japonês Yype Nakashima depois de atuar como colaborador em filmes publicitários, iniciou, em 1966, a produção de seu longa “Piconzé”, ambientado no Nordeste, tendo entre seus personagens um cangaceiro, um

---

<sup>6</sup> Empresa Brasileira de Filmes que possuía uma linha de publicação de livros e revistas dedicada ao cinema

dragão oriental e uma bruxa. Foram seis anos até finalizar a primeira cópia. Piconzé estreou nos cinemas em 1972 e ganhou dois prêmios do Instituto Nacional do Cinema (Prêmio Qualidade e Coruja de Ouro pela montagem). Essa foi uma das primeiras animações nacionais a serem realizadas por uma grande equipe de animadores, todos eles treinados pessoalmente por Yppe Nakashima.

Na Bahia, o cineasta e artista plástico Francisco Liberato (Chico Liberato, como é conhecido), precursor na produção cinematográfica de animações baseados numa estética próxima da xilogravura e da linguagem do cordel, lançou filmes como *Caipora* (1974), *Eram-se Opostos* (1977), *Carnaval* (1986), e o primeiro longa em desenho animado produzido na Bahia, *Boi Aruá* (1984), uma adaptação do livro infantil *O Boi Aruá* (1930), de Luís Jardim.

A produção cinematográfica de Liberato, por sua vez, destacou-se no campo fílmico, apresentando uma combinação de cordel, mitos, poesia e música, um projeto inovador. Chico Liberato, conquistou Menção Honrosa no Fest Rio daquele ano e prêmios no Festival da Juventude em Moscou e da Unesco (por estimular a juventude para a cultura sertaneja).

### **O sertão mítico em Boi Aruá**

*Boi Aruá* é um longa-metragem que narra o confronto do fazendeiro e vaqueiro Tibúrcio, homem orgulhoso e cruel, diante do boi encantado, espécie de entidade fantástica que desafia Tibúrcio a pegá-lo, quebrando assim o encanto que traz seca ao sertão, e que também representa seu ego inflado. O mito do boi encantado há muito tempo vive no imaginário do povo nordestino e se mantém vivo até hoje através da cultura oral e encenação em festas populares, como o bumba meu-boi/boi-bumbá, boi surubim ou boi zumbi, do mesmo modo como que circula nas feiras populares nordestinas, representado na literatura de cordel, apresentando um ‘modelo’ de herói em conflito, que remete também ao modelo de narrativas clássicas ao levar o personagem a percorrer um caminho em favor da purgação de seus “pecados”.



A narrativa fílmica começa com uma sobreposição de imagens que veem formar um brasão (Figura 1), que combina a figura negra de um urubu com carcaças de animais, reforçando assim a visão de um sertão nordestino marcado pela seca e a morte. O uso de cores quentes (Figura 2) como o vermelho, o laranja e o amarelo, associadas ao sol e ao fogo, corroboram também para transmitir a sensação de calor, normalmente, associado a paisagem sertaneja.



Figura 1



Figura 2

As imagens regionais tornam-se fontes singulares para a percepção da realidade nacional pelo cinema, instituídas como transparentes e representativas de uma dada realidade identitária, provocam uma visibilidade opaca e desconstrutora desse real. A narrativa de *Boi Aruá* endossa essa opacidade ao concentrar vários elementos que evidenciam justamente os aspectos que são tidos como típicos da região, como a seca, por exemplo.

Logo em seguida, o espectador é apresentado a Tibúrcio, um tipo sertanejo que representa as “formas de ser homem nordestino”: a coragem, a bravura, a virilidade, a agressividade, de códigos morais conservadores e sendo a figura máxima de autoridade, signos impregnadas no seu jeito de ser, na sua “natureza de homem”. Esse personagem serve como referencial da demonstração de um estereótipo do homem sertanejo com seus traços marcantes, uma imagem da contribuição inegável de Euclides da Cunha (1995) na concretização do imaginário sobre o sertanejo, que “é Antes de tudo um forte” (p. 81).

Esses signos de autoridade e força se fazem presentes constantemente na figura de Tibúrcio, como quando mostra na palma da sua mão retratos de familiares, mostrando que eles estão sobre seu domínio (Figuras 3-4). Aparecem, principalmente, imagens femininas, reforçando a imagem da dominação masculina sobre as mulheres no Nordeste.



Figura 3

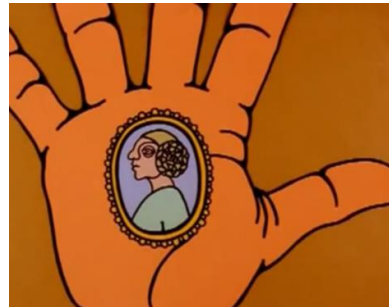


Figura 4

Outra forma de reforço da autoridade de Tibúrcio aparece na sua relação com os vaqueiros da fazenda, em discursos como: “Vocês tá rindo agora, mas logo vão chorar. [...] agora que eu tô aqui no pé de vocês. Até o fim do dia todo boi que eu tangê é pra ser ferrado. Estou aqui no pé de vocês todos!”.

Entre os elementos presentes nessa narrativa, que compõe a representação do Nordeste e seu povo tão recorrentes no cinema e que merecem destaque é o sincretismo entre o mítico e a religiosidade, presentes em diversos momentos da trama, mas evidenciado, claramente, quando em uma combinação de imagens o boi encantado assume a forma do sagrado coração de Jesus (Figura 5). Como traço da mitologia divina na cultura do sertão.



Figura 5

É importante ressaltar que o mito do boi encantado não existiria se junto a ele, em postura de herói ou anti-herói, também não se construísse o mito de homem bravo do sertão: o vaqueiro aguerrido, uma outra representação calcada no que descreve Cunha (1995) que afirma: “por onde passa o boi passa o vaqueiro com seu cavalo” (p. 82). Apresenta-se assim a ideia do vaqueiro como um guerreiro:

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado — é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo (CUNHA, 1995, p. 83).

Tibúrcio se apresenta como tal ao perseguir o boi Aruá independentemente de todas as intempéries pelo caminho. A imagem do boi é exibida como um elemento típico do sertão e a presença do vaqueiro enfrentando esse animal serve para mostrar sua dignidade e força.

Considerando as perspectivas apontadas por Oliveira (2000 *apud* PAIVA, 2006) sobre as concepções de sertão presentes na literatura brasileira, *Boi Aruá* está inserido nas três proposições já descritas anteriormente. O sertão aparece como inferno já no início da narrativa, em que as condições adversas à vida humana se apresentam, através da figura do brasão que preanuncia o que estava por vir: o destempero da natureza, representadas nas imagens do sol forte, do chão rachado, dos mandacarus e seus espinhos, onde a vegetação se incumbe de ferir e de agredir a pele dos que por ela se aventuram, com espinhos que perfuram e cortam a pele, além da seca e da morte por ela causada, abalando a crença na sobrevivência, que passa a ser uma incógnita. Essas imagens serão recorrentes em todo o filme (Figuras 6 e 7).



Figura 6

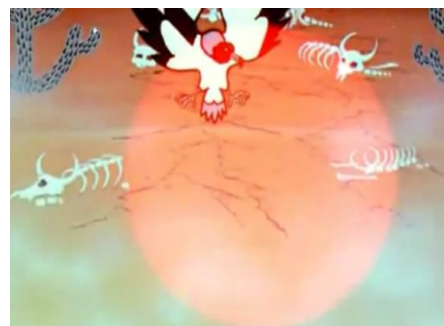


Figura 7

O sertão purgatório está presente no próprio mito de boi, o qual Tibúrcio deve pegar para então quebrar o encanto que traz a seca a região. Para isso, o personagem percorre por

diversas vezes a caatinga, independentemente de ser dia ou noite, evidenciando assim uma preocupação em considerar o ambiente como dimensão indispensável para marcar a peregrinação de Tibúrcio em busca do seu destino. Como ressalta Oliveira (2000 *apud* Paiva, 2006), o sertão como lugar de penitência e de reflexão, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. E, por fim, a imagem do sertão como paraíso surge justamente quando a trama atinge seu clímax e Tibúrcio consegue pegar o boi e acabar com seu encanto sobre o sertão, trazendo a chuva e com ela o florescimento da caatinga.

### **Considerações finais**

É inegável que *Boi Aruá* foi um marco no fragilizado mercado cinematográfico brasileiro (especialmente baiano) dos anos 1980, por seu caráter de desbravamento de um terreno inóspito, a animação. Por outro lado, a partir da análise, é possível perceber que as construções simbólicas sobre o nordeste e o nordestino, seguem representações replicadas e reproduzidas nas demais produções cinematográficas realizadas na década de 1960 que retratam a região Nordeste e o sertanejo, acabando por destacar temas já estigmatizados pela literatura, como o discurso regionalista da seca. Já o vaqueiro como signo de nordestinidade, independente do suporte – livro ou telas de cinema – representa não só um mero recurso estético que demarca a região e sobre o qual, muitas vezes está centrada a narrativa, mas também um conjunto simbólico de carga ideológica associado à valentia do homem sertanejo.

Assim, no filme *Boi Aruá* foi possível diagnosticar exemplos de como as produções cinematográficas brasileiras, ao retratarem o Nordeste, terminam por destacar temas estigmatizados pela literatura. Essas obras fílmicas terminam por omitir a diversidade presente na região. Um aspecto problemático no momento que se tenta representar uma identidade regional, visto a homogeneização envolvida no processo. Recai-se em uma posição em que afirmam-se determinados elementos e ocultam-se outros, perpetuando no imaginário popular a inclinação para que se uniformize os costumes e os modos de ser de

um lugar. Com isso tende-se a não enxergar a região Nordeste como uma realidade possuidora de muita diversidade espacial e cultural.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

Boi Aruá. Direção e produção: Francisco Liberato. Bahia, 1984. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=svYUBr10E18>>. Acesso em: 31/03/2016.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**, Campanha de Canudos, 36ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília, 1995.

GOMES, Andréia Prieto. **História da Animação Brasileira**. São Paulo: 2008 – 25 f. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira1.pdf>. Acesso em: 18/05/2016.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2003.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês**, 2012. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1. Disponível em: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A\\_cor\\_na\\_analise\\_filmica-um\\_olhar\\_sobre\\_o\\_moderno\\_cinema\\_frances.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101.A_cor_na_analise_filmica-um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf). Acesso em: 18/05/2016.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: Reflexões sobre a terra no exterior. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **A virtude como um signo primordial da nordestinidade: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas (1962) e Sargento Getúlio (1983)**. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2006 – 115 f.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA Leda Maria de (org.). **Diálogos com a teoria das representações sociais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/Ed. Universitária da UFAL, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

[www.cinemateca.gov.br/](http://www.cinemateca.gov.br/)