



Gênero cinematográfico, iconologia da brasilidade e recepção em Guerra de Canudos e A Matadeira

Movie gender, iconology of brasility, and film reception in Guerra de Canudos and A Matadeira

Valeria Rosito¹

Resumo: Este artigo se debruça sobre o tratamento da matéria histórica no cinema. O *corpus* desta discussão é integrado pelos filmes Guerra de Canudos de Sergio Rezende (1997) e A Matadeira, de Jorge Furtado (1994), ambos inspirados em Os Sertões, de Euclides da Cunha. Sua fatura estética e sua recepção são examinadas à luz do conceito da história de Walter Benjamin e da tradição naturalista de nossa literatura.

Palavras-chave: recepção cinematográfica; Guerra de Canudos; A Matadeira; linguagem cinematográfica; estudos subalternos

Abstract: This article goes over the treatment of historic issues in the movies. The *corpus* of this discussion is integrated by the films Guerra de Canudos, by Sergio Rezende (1997) and A Matadeira, by Jorge Furtado (1994), both inspired in Os Sertões, by Euclides da Cunha. Their aesthetic makings and their reception stand out under the light of Walter Benjamin's concept of history and of the naturalistic tradition of the Brazilian literature.

Keywords: film reception; Guerra de Canudos; A Matadeira; film language; subaltern studies

Introdução

A pólvora já tinha sido inventada, a Bastilha posta abaixo quando eu nasci. Embora não me res/ tasse mais nada por fazer, cultivei/ ciosamente a minha miopia para poder investir contra/ moinhos de vento. José Paulo Paes. Sobre o fim da História.

No poema de Paes, a ação da imaginação é antídoto necessário contra as visões deterministas da história ou apocalípticas sobre seu fim. A atitude quixotesca do poeta presume insubmissão e liberdade. Sua “miopia cultivada” se coloca como pré-condição para sua ação sobre o mundo. Sua liberdade se traduz pela dúvida de que a história esteja *definitivamente* escrita, que o futuro esteja pronto e, parafraseando Nietzsche, que os mortos possam enterrar os vivos (NIETZSCHE, 2003). Portanto, não se trata somente de criar o futuro, mas, sobretudo, recontar o passado, contrariando a própria linha do tempo.

¹ Prof. adjunta de literatura brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) / Instituto Multidisciplinar/Departamento de Tecnologias e Linguagens. valeriarosito@yahoo.com.br

E é na modernidade, e mais especificamente no cinema, que Walter Benjamin vai buscar recursos para “escovar a história a contrapelo”, vitalizando-a. A tecnologia cinematográfica afigura-se como a realização material de uma abstração conceitual. Em termos mais simples, trata-se de ressaltar que a narrativa histórica resulta de mecanismos de seleção e organização, além de ações de edição, próprias da tecnologia adventícia moderna por excelência: o cinema. Assim como o filme, a narrativa histórica se produz de uma memória que elege fotogramas e imagens que, justapostas numa determinada ordem e em movimento, criam o efeito de continuidade. O conseqüente efeito de verdade, resultante da educação do olhar, apaga a consciência da alternância entre o lembrar e o esquecer.

Aos olhos desse filósofo alemão, a linearidade da narrativa histórica é ilusória e resulta da percepção equivocada de um tempo homogêneo, regido por mecanismos deterministas de causa e efeito, que usualmente ignoram a natureza prismática dos acontecimentos e seu encadeamento interessado. Aquela visão longeva da história atende aos vencedores e aos registros oficiais. Aos vencidos, cabe exumar elementos verbais ou imagéticos estranhos às histórias oficiais, os quais desvelem um tempo heterogêneo, condensado no presente, “saturado de agoras” (BENJAMIN: 1994, 229). Estes “agoras” se traduzem predominantemente por imagens e *flashes* e, em conseqüência, a *memória ótica* se torna o lugar privilegiado a partir de onde o passado pode perder sua coesão. Em seus termos, “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (ibid, 224). Adverte em seguida que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (ibid, idem). Historicamente referenciado pela ascensão do nazismo e do fascismo no século XX, o assombro do filósofo procede não da ciência da conturbação do mundo, mas da constatação “de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”. (ibid, 226).

Ao atentar para a natureza artificiosa das narrativas históricas, Benjamin as aproxima das narrativas ficcionais, que inverte cronologias, implode os sentidos dos discursos hegemônicos, legitima lugares de enunciação não reconhecidos e, acima de tudo, aproxima verdade e verossimilhança. Adicionalmente, seu pensamento abre horizontes de investigação histórica com base nas matrizes de gêneros ficcionais. Um romance e uma tragédia, por exemplo, são modelos de gêneros literários distintos, cujos princípios de seleção e organização de suas diversas partes e elementos criam uma lógica própria inteligível ao fruidor – leitor, ouvinte ou espectador. Desde a apresentação, passando pela caracterização, natureza dos conflitos até o desfecho, a composição de cada gênero vai criando igualmente horizontes de expectativa, que condicionam conjuntos de sentidos produzidos por comunidades de fruidores, ou, no caso do cinema, de espectadores. (WHITE, 2001) Ao mesmo tempo em que o gênero sugere determinadas leituras, oferece ao fruidor, por outro lado, controle sobre a narrativa, pois elabora convenções sociais de que ele participa. Jesús Martín-Barbero comenta, a propósito, ter testemunhado em uma exibição de *As Mil e Uma Noites*, de Pasolini o esvaziamento quase total da sala do cine pornô após os dez primeiros minutos de projeção. "Pasolini desnudava o corpo masculino", responde, "o que rompia com toda a nossa cultura ocidental, que sabe apenas desnudar a mulher." Conclui explicando que as pessoas saíram "não porque não tivessem as 'chaves' do pornô, mas porque, evidentemente, tratava-se de um filme antipornô." (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 64).

O núcleo deste trabalho se constitui [1] do exame dos aspectos estéticos de **A Matadeira**, de Jorge Furtado e de **Guerra de Canudos**, de Sergio Rezende à luz das considerações conceituais da história discutidas acima e dos gêneros narrativos; e [2] da articulação de pesquisas de recepção aos dois filmes, desenvolvidas em 2003, com alunos do curso de graduação de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Ambas as partes se associam marcadamente às representações da *brasilidade*, e suas releituras ao longo do período republicano. Seu exame objetiva identificar elementos narrativos predominantes na formação das representações da

história no imaginário do espectador contemporâneo escolarizado, ao mesmo tempo em que busca aquilatar a vinculação da produção e da recepção cinematográfica à tradição naturalista de nossa formação intelectual, cultural e literária.

Sobre esta, é de Antonio Candido a expressão "delegados da realidade", em referência aos intelectuais herdeiros do "filosofismo do século XVIII", que trazem para si a missão de descrever o Brasil desde seus momentos inaugurais. O crítico brasileiro aponta o "padrão jornalístico", a "fidelidade documentária" e a dependência da "experiência bruta" como os principais pilares da tradição naturalista no Brasil (CANDIDO, 1993, p. 27). A motivação reiterada de nossos pesquisados pela "realidade social brasileira" à época da pesquisa confirma a atualidade da percepção de Antonio Candido, especialmente se levarmos em conta o *boom* cinematográfico de mega-produções de discutível caráter histórico-documental na passagem do século XX para o século XXI (ROSITO, 2004). No lastro do entendimento de Candido, procuramos identificar, juntamente com as técnicas de "objetivação" das narrativas históricas, a figura do narrador como categoria privilegiada para este debate. Quem está ou se sente autorizado a falar? De que forma se qualifica a mediação do narrador contemporâneo? Como se configura a tensão entre os relatos de primeira e de terceira pessoa, tendo em vista a oposição entre a fala testemunhal "de dentro" e a "externalidade" do relato jornalístico? Como o cinema contemporâneo se posiciona diante da narrativa histórica?

Das pesquisas de recepção

A recepção aos filmes em tela está circunscrita a uma amostra de 16 (dezesesseis) estudantes de graduação do terceiro período de Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e foi realizada em 01.07.2003 e 12.08.2003. As questões endereçadas aos pesquisados solicitam-lhes que [1] avaliem **A Matadeira**, de Jorge Furtado e **Guerra de Canudos**, de Sérgio Rezende, enquanto documentário ou ficção; e que [2] discutam e citem exemplos verbais e imagéticos sobre os modos de narrar de **A Matadeira** e de **Guerra de Canudos** em seus interesses documentais,

históricos, ficcionais, testemunhais, jornalísticos, etc., enquanto traduções para as telas da obra **Os Sertões** de Euclides da Cunha. Para imprimir uma maior agilidade à discussão, os relatos dos respondentes foram incorporados livremente à discussão mais ampla, relativa à produção e à fatura estética desses filmes. Recepção e produção são articuladas através de três categorias básicas: gênero cinematográfico, continuidade do discurso e figura do narrador.

História e gênero épico: extensão e duração

*"No livro é tudo muito melhor explicado, a **Matadeira** parece um trailer (sic) do livro, entendido por ser um curta metragem, mas deixa um pouco a desejar por estar mexendo com um dos maiores nomes da literatura brasileira". Respondente anônimo*

Em vista das expectativas de gênero de que falamos, a duração dos filmes de Furtado (14 min.) e Rezende (165 min.) já responde pelo discrepante grau de "historicidade" atribuído a cada um. É notável a percepção dos respondentes sobre a *exatidão* histórica do filme de Rezende na razão direta de sua saturação de detalhes, especialmente com as cenas de confronto bélico, que seguramente devem estender-se por mais de uma terça parte do filme. Ao contrário do que se poderia supor, sua duração total de quase três horas - uma violação ao padrão de longa-metragem - não foi percebida negativamente pelos pesquisados. Ainda que as referências à "realidade" venham cercadas de aspás nas respostas, o grande número de figurantes e as cenas de batalha adequam-se a convenções do gênero épico, "de guerra", que provocam relatos como os de que "o narrar aproxima-se mais da realidade pois apresenta a história de forma mais exata, sem tanto simbolismo e com cenas ais 'reais' e mais ricas em detalhes."



Acrescente-se o fato de que, para os respondentes, a vasta coleção de detalhes em **Os Sertões**, de Euclides da Cunha, exige um equivalente cinematográfico de proporções semelhantes, como deixa transparecer o pesquisado epigrafado acima. Uma observação atenta ao fotograma acima nos remete para a tradição da pintura, com enquadramento perfeito e distanciado das figuras humanas, mescladas à topografia. O respondente declara ainda que "Antônio Conselheiro é retratado de forma bastante original, de acordo com que [sic] o livro nos conta, *talvez pelo filme ser um longa metragem*" [grifos acrescentados]. Se observarmos os fotogramas abaixo, percebemos que a figura de Antonio Conselheiro, como já apontou a historiadora Jacqueline Hermann, "afasta o filme da base euclideana que o sustenta, ou pode ainda reforçar o aspecto de puro fanatismo que durante tanto tempo caracterizou negativamente o séquito conselheirista." (HERMANN, 242)



O pesquisado ainda acrescenta, espontaneamente, um relato linear do livro/filme, no qual se destaca a ordenação coesa de elementos narrativos próprios de relatos convencionais e lineares da história:

Canudos foi uma comunidade religiosa fundada em 1893 por Conselheiro. As crenças religiosas da população de Canudos eram semelhantes às da religiosidade popular do nordeste, marcado pela crença messiânica na vinda próxima de um salvador, pelo anúncio do juízo final e pela [ilegível] sebastianista o império da justiça. Os adeptos de Conselheiro consideravam-se monarquistas, criticavam a República. A fama se estendeu com rapidez e Canudos contou com mais de 30 mil habitantes. Os proprietários rurais não estavam satisfeitos com essa comunidade que estava levando sua mão-de-obra. A ocorrência de pequenos conflitos entre eles mobilizou o governo baiano. Foram necessárias quatro expedições inclusive com exército de outros Estados para conseguir derrubar Antonio Conselheiro e seu povo.

O texto acima percorre uma linha que passa pelo nascimento, vida e morte da comunidade de Canudos. As convenções biográficas que o respondente adota como sendo as do livro/filme (o segundo "de acordo" com o primeiro) incluem crença religiosa do povo, opção política, população - enfim dados brutos convencionados como "informação objetiva", "documental" e, via de regra, "histórica". Na sinopse elaborada, o respondente seleciona referências sobre Canudos sem se dar conta de que, neste processo, sua mediação elimina outra, a do observador-participante de **Os Sertões**, o narrador que lá também se queria 'invisível', um "mero copista". Enxerga através de um gênero, com informações encadeadas em uma determinada ordem que lhe parece inscrita na natureza e não produto de artifícios retóricos aprendidos. O recurso recorrente à legenda verbal de identificação do tempo sobreposta à imagem, em **Guerra de Canudos**, satisfaz tal expectativa:



Ao contrário, o curta de Jorge Furtado recebe um repertório de descritores marcados pela *falta*, pela *ausência*, tais como "sutilmente 'passa por cima' da discussão presente em **Os Sertões**", "sem necessariamente mostrar", "mais satírico e ficcional", "menos pretensioso como documento científico", "distinta de '**Os Sertões**' ", "visão focada somente do grande canhão", "não há nenhuma preocupação em discutir a brasilidade", "narra os fatos ficcionalmente", "visão pessoal do diretor e do autor", "forma quase surreal", "repleta de simbolismo", "impressão dos fatos", "forma quase caricatural", além de "deixa muito a desejar".

O distanciamento provocado pela ironia que atravessa quase todos os quadros do curta dificulta a aceitação, pelos respondentes, de seu caráter histórico e/ou documental. O inesperado do *tom*, mais do que a criação de enredo e de personagens inexistentes na obra de Euclides - impede a identificação do filme de Furtado ao gênero histórico. A descoincidência percebida entre a "seriedade" de Euclides e a ironia de Furtado coloca-os em lados opostos do compromisso com a história. Nos termos de um dos respondentes, "quando começa-se"(sic) a satirizar, a encenar, já não considero mais histórico."

História e Continuidade: movimento de câmera e angulação

Como ressaltado à exaustão no pensamento de Benjamin, a ilusão de continuidade impinge à história um caráter estável, e talvez por isso, se tornem críveis aquelas narrativas que investem nessa ilusão. Nesse sentido, as estéticas dos filmes em tela não poderiam ser mais díspares. Os solavancos da câmera na mão em Furtado em alternância com sua fixidez, a galeria de *sketches* que se justapõem vertiginosa e abruptamente, assim como a

variedade de ângulos de câmera (cf. fotogramas abaixo) edificam seu curta sobre a égide da descontinuidade, para nos restringirmos somente a seus aspectos pictóricos. Cada um dos *sketches* se conforma a um modo narrativo – “economês”, jornalístico, fantástico, religioso, etc. - e a, pelo menos, uma dimensão ideológica, desacomodando o espectador do condicionamento de gênero. Adicionalmente, a declamação do poema "A Grande Máquina" de Kurt Vonnegut Jr.², por uma voz em *off* ao longo de todo o filme, acentua ainda o choque “figura e fundo”, já que introduz o lírico num contexto de predominância satírica.



O caráter meta-narrativo do curta responde pela aproximação entre cinema e história, como quer Benjamin, no que diz respeito aos artifícios de composição de ambos. A aparição do canhão por detrás de uma cortina aumenta a carga teatral da cena, imprimindo-lhe um efeito *deus-ex-machina* às avessas. Seu ângulo frontal, com a boca apontada para nós, espectadores, aproxima adicionalmente “a matadeira” da máquina de filmar, sugerindo, epistemologicamente, agora, uma aproximação entre a história enquanto sucessão devastadora de projetos civilizatórios e o cinema enquanto ferramenta dessa devastação.

² Eu vi a grande máquina avançando, escurecendo o sol/ Deitem-se! Deitem-se todos!/Todos se deitavam em seu caminho; ninguém fugia/Meu amor e eu fomos ver onde a História tinha estado/ Meu Deus! Como os mortos cheiravam mal!/ Meu amor e eu olhamos sem compreender este mistério sangrento/ "Deitem-se!", "Deitem-se!", gritavam todos/ A grande máquina é a História/ Talvez devêssemos ter ficado e morrido, / Mas não pensamos assim/ Meu amor e eu fugimos para o alto da montanha/ Deixando a História muito longe.



A afinidade entre o tiro das armas e o tiro das câmeras ainda se observa no entrecruzamento de duas abordagens, a fotojornalística e a de estúdio, esta de ancoragem brechtiana. Aqui, crianças conselheiristas atacam o canhão inglês durante a noite, sendo todas exterminadas pelo exército republicano.



Silvio Da-Rin entende tal justaposição também como um esforço do cineasta de ancorar historicamente as referências dispersas pela estética auto-derisiva e pelo tom parodístico que corrói, quadro a quadro, a edificação de quaisquer discursos que se pretendam totalizantes (DA-RIN: nov./dez.1997, 86). Ressaltando o efeito discutível daquele clichê cinematográfico, o crítico observa, no entanto, que tais inserções atenuam o risco de desenraizamento absoluto vivido na esfera audiovisual contemporânea, "equalizando todas as imagens na mesma superficialidade desreferencializada, contribuindo para a diluição de nossa consciência histórica" (ibid, 85).

O narrador invisível: enfrentamentos da primeira pessoa na escrita histórica

O personagem-repórter no filme de Rezende é uma figura desproblematizada internamente, plana, sem densidade dramática, cuja função

no enredo é a de denunciar as atrocidades das forças republicanas contra os conselheiristas. Seu conflito, portanto, é externo. Constitui-se basicamente na polarização entre o relato jornalístico - documental e “isento”, ao lado do povo e o relato oficial – interessado e distorcido. O tradicional espírito de denúncia de nossos intelectuais, de que fala Antonio Candido, ganha ímpeto com a organização da dicotomia verdade/falsidade. O lugar da verdade de seus relatos é garantido, entre outros recursos, por efeitos estéticos que incluem enquadramentos do joelho para cima por uma câmera estática, raro recurso aos *closes* ou à variedade de ângulos e diálogos sincronizados. São emblemas iconológicos seu caderno de campo, pretexto para trechos em *off* d’Os Sertões e sua câmera fotográfica.



Respostas predominantes sobre o caráter histórico do filme são então ancorados nesses índices que garantem a “fidelidade” da adaptação de Rezende. Saliente-se, no entanto, que os trechos selecionados **d’Os Sertões** não são os das contradições do narrador d’**Os Sertões**, o qual oscila entre a adesão ao ideário naturalista – evolucionista, determinista e positivista – e sua experiência junto aos sertanejos. Rejeição e identificação explicam a alternância das referências euclidianas aos sertanejos, ora como “sub-raças”, ora como “os fortes”. A natureza interna deste conflito, que adensa a figura do narrador d’**Os Sertões**, parece não encontrar correspondência estética em **Guerra de Canudos**.

Pode-se ainda argumentar que a personagem Luiza dá voz ao conflito de Euclides de forma mais sofisticada do que a do personagem jornalista do filme. Transita entre os lados opostos do combate, em uma trajetória que a desloca da “barbárie” conselheirista para a “civilização” republicana, sendo capaz de relativizar o ideário progressista de inclusão. No entanto, ao contrário

da descrição depreciativa das mulheres sertanejas por Euclides, (HERMANN: 2001, 245) as personagens femininas em **Guerra de Canudos** são as que mais fortemente dinamizam a narrativa, com sua visão de mundo mais conturbada do que a dos personagens masculinos. Luiza, por exemplo, desafia o Conselheiro e o pai na fuga de casa e no reencontro durante a guerra, empurra o marido para o campo de batalha, mata o amante republicano e salva a irmã Tereza dos escombros do arraial. É também a mãe de Luiza que se pronuncia sobre as incertezas do projeto conselheirista. Adere a ele mais pela esperança de ter garantida sua “propriedade particular” do que exatamente por um engajamento incondicional à causa comunitária e/ou religiosa.

No fechamento do filme, o discurso de Luiza retoma o modo explicativo e denunciativo, tornando-a um duplo do jornalista. A tomada frontal da personagem-testemunha, que se dirige diretamente aos espectadores, alinha-se a um modo de narrar inequivocamente tributário da entrevista telejornalística.



A aprovação ao filme **Guerra de Canudos** como adaptação “fiel” à obra de Euclides da Cunha é expressa por descritores dos respondentes como "se baseia em fatos presentes na obra **Os Sertões**, de Euclides da Cunha", "as passagens conhecidas através da história foram resgatadas e usadas no filme", "realmente tenta remeter o espectador para o interior da história", "não é tanto uma visão pessoal, mas uma visão mais tradicional de narrar", "aproxima-

se mais de um texto histórico convencional", "tem a intenção de mostrar o 'fato em si', não a 'impressão' desse fato como ocorre em '**A Matadeira**'".

A predominância de descritores relativos à “pessoalidade”, no curta de Furtado, ao contrário, responde pelo entendimento dos respondentes de que o filme não se adequa às exigências de seu objeto, da história, como se observa em "segue um ponto de vista (o do autor) ; "como o próprio filme tem um narrador"; "é a visão pessoal, entre muitas que podem existir, da equipe que realizou o filme; [...] um certo ponto de vista do autor sobre a realidade brasileira"; e "conta um fato por um ângulo, uma visão".

Conclusões

A história do Brasil vem sendo revisitada no cinema da retomada ao mesmo tempo em que se observa uma diversidade estética nos filmes documentários das safras recentes, índice também da sofisticação do público espectador. No entanto, a tradição descritivista e naturalista de nossa intelectualidade, de que nos fala Antonio Candido, parece perdurar. O lugar autorizado a narrar, portanto, encontra residência no apagamento da primeira pessoa da narrativa. O *boom* das chamadas “falas de dentro”, paradoxalmente, parece ainda reforçar o achatamento da mediação de primeira pessoa, pois tais narradores, não raro, são associados figuras da mídia. Consistentemente, são fotógrafos, jornalistas, fotojornalistas, documentaristas, publicitários (!) - novos "delegados da realidade" – os que também vêm protagonizando a cena cinematográfica contemporânea (ROSITO, 2004).

A pergunta que brota para a crítica cultural parece ser a de aquilatar os limites de expressões artísticas e/ou culturais convencionais para endereçar expressões não-hegemônicas, como **Os Sertões**. De outra forma, “escovar a história a contrapelo” não exigirá formas surpreendentes de problematizar vencedores e vencidos?

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: ---. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". In: ---. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

---. **Formação da literatura brasileira**. B. H./R. J.: Itatiaia, 1993[1975]. 2v.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**: campanha de Canudos. 12.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1933.

DA-RIN, Silvio. "Auto-reflexividade no documentário". **Cinemais**. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n. 8, nov./dez.1997, p.71-92. HERMANN, Jacqueline. "Imagens de Canudos". In: SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. **A história vai ao cinema**. R. J.: Record, 2001, p. 237-246.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social". In: SOUZA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Eca/Usp/Brasiliense, 1995, p.39-68.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

ROSITO, Valeria. Cinema cidadão e gênero 'denúncia': O caso *Cidade de Deus*. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro. Fórum de Políticas públicas, n. 12, jan.-abr 2004, p. 175-193.

TRAVANCAS, Isabel. "O jornalista como personagem de cinema". In: BARBOSA, Marialva (org.). **Estudos de jornalismo (I)**. Edições do Mestrado de Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: UFF, 2001, p.122-132.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**; ensaios sobre na crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2001.

Filmografia

A Matadeira, dir. Jorge Furtado. Brasil, 1994, Casa de Cinema de Porto Alegre, cores e P&B, 14 min.

Guerra de Canudos, dir. Sergio Rezende. Brasil, 1997, cores, 165 min.