

# O riso como crítica: indícios para serialização e análise da filmografia dos Trapalhões

Eric de Sales\*

## 1. Introdução

O que é o riso? O riso é universal na espécie humana é algo comum. Contudo, não percebemos quando ocorre, pois raramente o controlamos de forma consciente. Ocorre com frequência em situações diversas e, geralmente, em ocasiões de felicidade, de prazer e de brincadeiras, mas sabemos que ele é muito mais do que uma manifestação de alegria, é também forma de minimizar hostilidade e agressão, seja na ocorrência de uma situação de tensão, seja para negar algo assim, o riso pode desarmar, criando uma ponte entre elas e facilitando o comportamento amigável. Aqueles que causam o riso podem, também, por meio deste realizar críticas e representações sociais? Será que por detrás da abordagem estética do riso e do esquisito, as pessoas podem expressar revoltas contra o sistema imposto por aqueles que detêm o poder?

Para o pesquisador e professor de teatro José da Costa, ao realizar uma pequena análise a respeito da máscara cômica nos bobos e bufões da Idade Média, estes tinham

*direitos especiais de licença para criticarem o clero, os reis e os nobres, para escarnecerem dos rituais religiosos e das cerimônias oficiais. Essas críticas não seriam perdoadas se viessem em tom de seriedade. É como se, por serem cômicos, não fossem para valer, não objetivassem mudar a ordem das coisas. (COSTA, 1994: 45)*

Desta forma, a comicidade, o humor, o risível e os diversos personagens cômicos, através história possuíram ou possuem características diretamente ligadas ao espírito crítico das sociedades humanas, que reagem sempre às injustiças sociais. Para tal, diversos foram os meios que os indivíduos utilizaram e utilizam para se expressar, constituindo tais meios em importantes instrumentos de interpretação da sociedade da

---

\* Mestre em História pela Universidade de Brasília – UnB. Atua como professor de História Contemporânea no curso de História do Grupo Projeção de Brasília e como tutor na Universidade Aberta do Brasil – UAB/UnB.

qual fazem parte. Esses “meios”<sup>1</sup> nos falam das técnicas, das necessidades, dos anseios desses sujeitos e, sobretudo, permitem o estudo das mentalidades que, graças ao registro, possibilitam diálogos entre tempos passados, pontes entre diferentes mundos.

Além da questão dos meios, há a dimensão do “*lugar social de fala*”, ou seja, o local de fala dos autores, diretores e atores, que não se restringe ao lugar de produção sócio-econômico e político. Ele inclui as áreas de concentração, as linhas de pesquisa, a escolha dos objetos de estudo, as regras do programa e da comunidade. O conceito de “*lugar social de fala*”, tal como pensado por Michel de Certeau, requer pensar a dimensão relacional de toda construção discursiva. (CERTEAU, 2007)

Assim, o foco deste trabalho recai sobre o meio audiovisual, instrumento de estudos utilizado por diversos historiadores, inserindo-se, desta forma, nas novas propostas de reflexão do fazer história, das relações entre o trabalho do historiador e as especificidades das linguagens; dos intercruzamentos de fontes, da perspectiva da descolonização do saber; das relações de poder e do cinema, um dos grandes veículos de comunicação do Século XX e XXI. (FERRO, 2010) Desta forma, a temática dessa atividade é visa analisar os filmes do grupo *Os Trapalhões*, a fim de evidenciar uma primeira possibilidade de serialização.

Neste sentido, há de realizar uma leitura da filmografia do grupo em destaque, que abarcara o ano de 1965, com o filme *Na onda do iê-iê-iê*, com direção de Aurélio Teixeira e participação dos Trapalhões Renato Aragão (Didi) e Dedé Santana, até 1991, em que é lançado o filme intitulado *Os Trapalhões e a árvore da juventude*, com direção de José Alvarenga Junior. Neste ano também comemoraram os 25 anos de trajetória, sem a presença de Zacarias, falecido. Tal leitura visa discutir uma possível serialidade na obra, de forma a encontrar indícios de crítica e representação social.

Analisar *Os Trapalhões* é objeto de grande importância, pois dentre os filmes mais visto na história do cinema brasileiro, seis são dos trapalhões, a contar *O trapalhão nas minas do rei Salomão*, de 1977, com 5,8 milhões de espectadores; *Os saltimbancos trapalhões*, de 1981, com 5 milhões; *Os trapalhões na guerra dos planetas*, de 1978, com 5 milhões; *O Cinderelo Trapalhão*, de 1979, com 4,7 milhões; *Os trapalhões na*

---

<sup>1</sup> McLuhan compreende “o meio como mensagem”, ao afirmar que o estudo do meio leva em conta “não apenas o ‘conteúdo’, mas o próprio meio e a matriz cultural em que o meio ou o veículo específico atua”. Ver: *Os meios como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

*Serra Pelada*, de 1982, com 4,7 milhões; *O casamento dos trapalhões*, de 1988, com 4,5 milhões; e *Os vagabundos trapalhões*, de 1982, com 4,4 milhões.

Em uma época que filmes brasileiros não tinham espaço nas salas de cinema, pois havia o estigma das chamadas “pornô chanchadas”, *Os Trapalhões* ocupam uma lacuna e passam sua mensagem por meio da comédia, e o cinema é um dos melhores veículos para o diálogo com a população, visto a sua utilização como poderosa ferramenta política. Tornou-se emergente a consolidação do cinema popular de massa assentado no poder televisivo, ou seja, em consonância ao país que se modernizava. É de importância captar como esses filmes rearranjam as tradições, as matrizes culturais, como acionam, enfim, os elementos para se manter tanto tempo irrigando o imaginário infantil e popular. (RAMOS, 1995: 140)

Neste contexto, há de se ressaltar que a maior parte dos filmes realizados pela trupe liderada por Renato Aragão ocorreram em um momento de turbulência política do Brasil, ou seja, o período da ditadura militar brasileira. Vários dos filmes abordam elementos da cultura popular, atravessando países e formas ficcionais e propiciando divertimento para realizar uma crítica a sociedade. Como citado, temos o exemplo do bufão ou mesmo dos atores de farsas, que possuíam certa liberdade para interpretar personagens do clero e da nobreza.

*Os Trapalhões* são uma trupe que está inserida nessa linha de comicidade, de farsa e de burlesco, que pode ser observada no teatro, na televisão e no cinema brasileiro, sendo, até o momento, pouco estudada. Portanto, é fundamental analisar com a devida atenção os caminhos dos elementos das matrizes culturais e inserir a filmografia dos *Trapalhões* no processo da cultura audiovisual brasileira.

## **2. Abordagens Simplistas? A relação História e a Visualidade.**

É preciso ressaltar, ainda, que há a busca para se evitar a ocorrência de abordagem simplista, visto que são complexos os fatores que norteiam a realização de um filme. Para uma serialização inicial, interessa para este projeto as circunstâncias nas quais os filmes do quarteto estavam inseridos: os vínculos com a nação e a cultura, o universo cultural, ideológico e político em que estão envolvidos, pretendendo-se, assim, estabelecer relações entre os diferentes contextos, percebendo se há, de fato, um cinema com crítica social e o motivo para que não tenham ocorrido análises nessa esfera.

Com tal abordagem, ler a filmografia deste grupo é um desafio para os historiadores, que para cada época têm desafios específicos, novas demandas, surgimento de novas temáticas, abordagens, resultado de reavaliações e revisões do *fazer* história, o que acaba dando a essa disciplina caráter dinâmico, peculiar às ciências ditas humanas, focando os estudos sobre o homem, em especial o homem em seu tempo, conforme afirma Marc Bloch.

Neste sentido, o historiador deverá estar

*atento ao modo como a linguagem foi produzida tentando responder por que as coisas estão representadas de uma determinada maneira, antes de se perguntar o que está representado. Isto porque a eficácia de um filme não está propriamente na informações que passa, mas principalmente nas operações efetuadas por sua linguagem. (KHOURY, 2003: 23)*

Assim, ler a filmografia dos *Trapalhões* é, também, compreender a visualidade como um discurso, o qual Tânia Souza que

*a não co-relação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem. Não porque, dadas essas propriedades, se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque - em sua especificidade - ela se constitui em texto, em discurso. E nesse ponto, sublinhamos que falar dos modos de significação implica falar também do trabalho de interpretação da imagem, procurando entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais (SOUZA, 1998).*

Estar atento aos diversos elementos próprios de cada linguagem é de suma importância para o historiador, a fim de encontrar as diversas possibilidades de diálogos com outras áreas do conhecimento e que apontem para a interpretação da imagem e do verbal, pressupondo sua relação com a cultura, com o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. (SOUZA, 1998). Tal diálogo é possível de ser encontrado na análise da filmografia dos *Trapalhões*.

Recorrer a fontes, antes desprezadas é, mais uma vez, se inserir no emaranhado universo das ambigüidades humanas, afinal, os significados que procedem dos aparelhos e matérias-primas das diferentes formas de linguagem apresentam-se sempre

imprecisas e fugidias como todo registro humano. Por isso, os novos trilhos por onde a história passa a propagar-se vão exigir também contribuições de outras áreas, o que acaba resultando em revisões de conceitos, métodos, teorias, abordagens, etc., até mesmo para dar conta da maior complexidade que os eventos passam a ter quando submetidos aos processos analíticos.

Neste sentido é de suma importância a aproximação da História com outras áreas do conhecimento, a fim de permitir maiores reavaliações acerca das fontes, de seus signos e significados, de suas representações e possíveis leituras. Assim, escrever história, como assinala Certeau, essa operação que estabelece uma relação com o tempo que não é nem primeira nem a única possível, implica “gerar um passado, circunscrevê-lo, organizar o material heterogêneo dos fatos para conseguir no presente uma razão” (2007: 32). Pensar, enfim, a história em sua dimensão plural e relativa, assim como o passado que narra, irreduzível, portanto, a uma única forma e conteúdo, são modos de pensar e de se escrever a história que nortearam a elaboração do presente trabalho.

### **3. Lendo as imagens.**

Segundo Morin, nunca os seres humanos foram tão bombardeados com imagens e referências imagéticas, o que leva a uma análise dos elementos que compõem o que se chama de *cultura visual*. Até mesmo por se tratar de algo recente (sua construção, legitimação, crescimento, assimilação, efeitos), vemos hoje que o estudo da imagem é fundamental para o entendimento dos múltiplos pontos de vista que os homens constroem a respeito de si mesmos e dos outros, de seus comportamentos, seus pensamentos, seus sentimentos e suas emoções em diferentes experiências de tempo e espaço.

Construtor, receptor de signos, significados e representações, os seres humanos ressignificam os aspectos sociais, culturais, históricos a cada momento e época, sempre tendo como ponto suas relações e experiências, principalmente as visuais. Nesta perspectiva, destacamos aqui o engenho que se constituiu como um dos maiores marcos da sociedade industrializada e instrumento da cultura de massa: o cinema, que transcendeu as fronteiras culturais e políticas do mundo, despertando variados

sentimentos ao longo do século XX e influenciando de forma decisiva o cotidiano das pessoas.

As películas vão além das fronteiras sob o qual foram produzidas, através de personagens, contos, situações que dinamizam as barreiras políticas e culturais do mundo, resumindo, criando e recriando, significando e ressignificando um vasto conjunto de caracteres ainda que submersos em gritantes diferenças. Nesta perspectiva, a formação de um cinema compreendido como “colonial”, apresenta-se como uma realização palpável do ideal de uma determinada cultura que passa a construir seus heróis e vilões concretizando valores da cultura de onde provém (DE CICCO, 1979: 67).

As narrativas das obras cinematográficas espelham a mentalidade da sociedade incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que produziram as películas. As possibilidades de questionamentos referentes aos filmes são infinitas. Dessa forma, esse trabalho vem a enriquecer a relação história e cinema, especialmente no que se refere ao estudo das identidades numa época bastante complexa.

É possível, ampliando um pouco essas colocações, podemos pensar que a cultura popular de massa reelabora hoje não somente matrizes como a narrativa oral, o melodrama, a comicidade, o romance policial, mas também os influxos contemporâneos, que neste final do século já compõem uma “tradição” para esse tipo de produção cultural. A configuração histórica dos gêneros, se conectam tanto com os padrões de produção, enfim, com a materialidade sobre a qual são construídos, como com a moldura ideológico mais ampla que envolve o universo audiovisual.

Tal ponto lava a uma aproximação da produção televisiva e cinematográfica brasileira guiados pela preocupação com os gêneros e com as serializações duradouras, destaca-se com nitidez a forte presença do humor e da comicidade. No cinema, onde as serializações são sempre mais problemáticas, vemos ao longo do tempo o humor e a comicidade criando os principais momentos de êxito e de diálogo com o público. (RAMOS, 1995: 137) Ao realizar um contato mais próximo com a produção desses cômicos, é possível apreender não somente questões que perpassam um imaginário ficcional com amplo apelo infantil e popular, como também as relações entre cinema, televisão e publicidade.

Esse poder que deve ser estudado, o poder de proporcionar, através da intercessão entre cinema, televisão e publicidade, a sensação de testemunhar os eventos, vivenciar emoções, interpretar o diretor. Como aponta Carr, antes de se estudar o filme, devemos estudar o diretor. (BURKE, 2004: 196) Assim, ao falar não do diretor, mas do líder da trupe, Renato Aragão, o Didi, formado em advocacia, iniciou na televisão em 1960 no Ceará. Foi para a TV Tupi/Rio em 1964 fazer o AEIO Urca com Dedé Santana, e depois transitou pela TV Excelsior (*Os Adoráveis Trapalhães*), TV Record (*Os Insociáveis*), TV Tupi (*Os Trapalhães*), estabilizando na TV Globo a partir de 1976. O quarteto foi se montando num processo que acompanhou as turbulências da televisão brasileira: Dedé Santana tem suas origens no circo e no teatro de revista; Mussum entra na fase da TV Record no início dos anos 70, vindo do conjunto “Originais do Samba”; e Zacarias/Mauro Mendonça, que surge na fase da Tupi, era um ator com passagem por humorísticos da TV Excelsior. (RAMOS, 1995: 139)

Um cinema popular de massa assentado no poder televisivo, um cinema também mais de acordo com o país que se modernizava, levando a captar como esses filmes rearranjam as tradições, as matrizes culturais, como acionam, enfim, os elementos para se manter tanto tempo no imaginário infantil e popular.

Dessa forma, é possível apontar para a permanência da comicidade, do farsesco, no interior da cultura popular, apontando para elementos da cultura popular que viajam há séculos, atravessando países e variedades formas ficcionais e de divertimento. *Os Trapalhães* dão continuidade a essa linha de comicidade, de farsa, de burlesco, que permeia o teatro, televisão e cinema no Brasil e que é pouco estudada.

Os filmes do *corpus* desse trabalho estão inseridos nessa cadeia imagético-discursiva, e também contribuem na inauguração de imagens cinematográficas “fundadoras” que o cinema vai continuar a utilizar ao longo do século XX.

Tendo tal apontamento inicial, é possível caminhar pela primeira serialização da filmografia do grupo, feita por José Maria Ortiz Ramos, que a partir do filme *Bonga* (1971), propõe que as produções da trupe

*recorrem ao imaginário literário infanto-juvenil estrangeiro, imaginário também utilizado pelo cinema estrangeiro desde a época clássica; filmes com pretensões de uma certa crítica social e tendo como referência os temas nacionais; realizações inspiradas no cinema contemporâneo, em suas*

*temáticas e principalmente “efeitos”, procurando utilizar mais recursos técnicos e as possibilidades de estúdio; enfim, procurando uma sintonia com um imaginário internacional e modernizado. (RAMOS: 1995, 142-143)*

Para o autor, os primeiros filmes de Renato Aragão, “*Na Onda do Iê-Iê-Iê*” (1965,) “*Adorável Trapalhão*” (1967) e “*Dois na Lona*” (1968), e os filmes “*Os Trapalhões no Reino da Fantasia*” (1985) e “*Os Trapalhões no Rabo do Cometa*” (1986), não podem ser encaixado na serialidade realizada, pois os primeiros não são da trupe, sendo trabalhos focados em Renato Aragão; já os dois últimos seriam programas de TV exibidos no cinema, não apresentando “*costura temática e narrativa*” (RAMOS: 1995, 143).

Ramos busca nesta serialidade estar atento para as *matrizes culturais*, isto é, os elementos comuns apresentados em diversas séries cômicas, observando rearranjos, continuidades, circularidades, tornando possível aparentá-las, integrá-las no processo da cultura audiovisual. Desta forma, o autor apresenta a seguinte divisão:

#### I – Temas Literários Estrangeiros

- Ali Babá e os 40 Ladrões (1972);
- Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (1973);
- Robin Hood, Os Trapalhões da Floresta (1973);
- Os Trapalhões na Ilha do Tesouro (1974);
- Simbad, O Marujo Trapalhão (1975);
- Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão (1977);
- O Cinderelelo Trapalhão (1979);
- O Rei e os Trapalhões (1979);
- Os Três Mosqueteiros Trapalhões (1980)

#### II – Temas Sociais/Nacionais

- O Mundo Mágico dos Trapalhões (1981);
- Os Saltimbancos Trapalhões (1981);
- Os Vagabundos Trapalhões (1982)
- Os Trapalhões na Serra Pelada (1982);
- O Cangaceiro Trapalhão (1983);



- O Trapalhão na Arca de Noé (1983);
- Os Trapalhões e o Mágico de Oroz (1984);
- A Filha dos Trapalhões (1984);
- Os Trapalhões e o Rei do Futebol (1986);
- Os Trapalhões no Auto da Compadecida (1987);
- Os Trapalhões e a Árvore da Juventude (1991).

### III – Temas Cinematográficos Modernizados

- Os Trapalhões no Planeta dos Macacos (1976);
- Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (1978);
- O Incrível Monstro Trapalhão (1980);
- Os Fantasmas Trapalhões (1988);
- Os Heróis Trapalhões (1988);
- O Casamento dos Trapalhões (1988);
- A Princesa Xuxa e os Trapalhões (1989);
- Os Trapalhões na Terra dos Monstros (1989);
- Xuxa e Os Trapalhões em O Mistério de Robin Hood (1990).

É possível notar que a divisão de Ramos não segue uma periodização rígida, pois os filmes “que buscam apoio no imaginário literário clássico e internacional se concentram nos anos 70; os ‘nacionalistas’ na primeira metade dos anos 80; os inspirados no cinema internacional contemporâneo [...] mais de final da década de 80”. (RAMOS: 1995, 144).

Tal serialidade será revista por Fatimarlei Lunardelli (1996) que amplia o diálogo da obra do grupo cômico para além dos filmes estrangeiros, abarcando também seriados de televisão. Ainda para a autora, situam-se fora da classificação sugerida “dois filmes dirigidos a um público diferente do tradicional. *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* (1985) [...] Quinze anos depois, *Uma Escola Atrapalhada* (1990)”. (LUNARDELLI: 1996, 74-75). Desta forma, a autora monta a serialidade da seguinte forma:

### I – Temas Literários Estrangeiros

- Ali Babá e os 40 Ladrões (1972);
- Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (1973);
- Robin Hood, Os Trapalhões da Floresta (1973);
- Os Trapalhões na Ilha do Tesouro (1974);
- Simbad, O Marujo Trapalhão (1975);
- Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão (1977);
- O Cinderelo Trapalhão (1979);
- O Rei e os Trapalhões (1979);
- Os Três Mosqueteiros Trapalhões (1980)
- Xuxa e Os Trapalhões em O Mistério de Robin Hood (1990).

### II – Temas Sociais/Nacionais

- O Mundo Mágico dos Trapalhões (1981);
- Os Saltimbancos Trapalhões (1981);
- Os Vagabundos Trapalhões (1982)
- Os Trapalhões na Serra Pelada (1982);
- O Cangaceiro Trapalhão (1983);
- O Trapalhão na Arca de Noé (1983);
- Os Trapalhões e o Mágico de Oroz (1984);
- A Filha dos Trapalhões (1984);
- Os Trapalhões e o Rei do Futebol (1986);
- Os Trapalhões no Auto da Compadecida (1987);
- Os Trapalhões e a Árvore da Juventude (1991).

### III – Temas Cinematográficos e Televisivos

- Os Trapalhões no Planeta dos Macacos (1976);
- Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (1978);
- O Incrível Monstro Trapalhão (1980);
- Atrapalhando a Suate (1983);
- Os Trapalhões no Reino da Fantasia (1985);
- Os Fantasmas Trapalhões (1988);
- Os Heróis Trapalhões (1988);

- O Casamento dos Trapalhões (1988);
- A Princesa Xuxa e os Trapalhões (1989);
- Os Trapalhões na Terra dos Monstros (1989).

Lunardelli não só amplia o leque na serialização, como acrescenta os filmes produzidos no ano de 1983, momento no qual o grupo esteve dividido. Tais divisões colaboram para que sejam observadas possibilidades de estudo acerca do papel da paródia, do cômico, da própria cultura circense e popular, re-significada e apresentada ao público, que consome vorazmente, levando a trupe a grandes bilheterias no país.

A serialização da autora é praticamente idêntica a de Ramos, o que leva, não apenas, a questionamentos de estudo, até mesmo de limites que podem e devem ser extrapolados quanto a leitura filmográfica do grupo Os Trapalhões. Ler um filme baseado, segundo classificação dos autores, em literatura estrangeira não impede o mesmo contenha crítica social ou modernização na concepção. Além disso, outras serializações são possíveis abarcando, por exemplo, questões ambientais, de exploração do trabalho, etc, que podem estar localizadas como crítica social, mas isso seria limitar seu entendimento.

Ler a produção desta trupe é ler um período da produção brasileira em que os estudos estão voltados para o chamado Cinema Novo ou as Pornochanchadas, colocando as produções humorísticas, como Mazzaropi em segundo plano. É do historiador ler e reler tais produções e compreender o momento em que foram feitas, indo além do filme pelo filme.

### **Referências Bibliográficas**

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs). **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: Edusc, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII.** São Paulo: Unesp, 2007.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DE CICCIO, C.. **Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40.** São Paulo: Convívio, 1979.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento.** São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: UnB, 2009.

JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KHOURY, Yara Maria Aun, Et al, **A Pesquisa em história.** São Paulo: Ática, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: em debate metodológico.* In: Rev. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

\_\_\_\_\_. **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEBEL, J-P. **Cinema e Ideologia.** Lisboa: Estampa, 1972.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Ô Psit!** O Cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús.; GERMÁN, Rey. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004.

MCLUHAN. M. **Os meios como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1969.

MENESES, U T. B de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Rev. Bras. Hist.** São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. Salvador: EdUFBA, 2009.

NÓVOA, Jorge. *Cinema e História.* IN: **O Olho da História: Revista de História Contemporânea.** Disponível em: < [www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br) – Artigos >. Acesso em: 11 de outubro de 2006.

RAMOS, José Maria Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** São Paulo: Unesp, 2005.

SILVA, S. L. P. Identidade e novas mídias: a cultura visual no processo de investigação das ciências sociais. In **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares.** Ano 8, n. 2 (2006). RJ: Contra Capa Livraria - UERJ, NAPE. pp. 37-48.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 2008.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso:** estudos sobre o carnaval carioca, da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Discurso e Imagem:* perspectivas de análise do não verbal. In: **Ciberlegenda,** n. 1, 1998. Disponível em <<http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm>>acessado em 13 de novembro de 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.