

O papel da narrativa ficcional histórica na construção do imaginário social

LIDIANE MACEDO COSMELLI¹

Introdução

O cinema, desde seu surgimento no final do século XIX², dialogou inúmeras vezes com o passado. A relação com a História apresentou-se, não somente através da expressão artística do contemporâneo, no qual a obra cinematográfica é vista como um documento sobre sua época, demonstrando discursos, pensamentos e valores, mas também como uma forma de representação do passado.

Das formas de representação, o cinema pode ser considerado o que mais fascina as pessoas, pois possui o movimento, e com isso gera uma “impressão de realidade” no espectador. (METZ, 1972:16). A construção do imaginário histórico torna-se muito mais clara quando apresentada em vídeo, auxiliando assim o processo de compreensão dos fatos históricos.

Marc Ferro mostra que todos os tipos de filme podem ser objetos de análise³. Sendo assim, considera os filmes de ficção veículos de informação da “realidade social”, devido a seu potencial de compreensão, sendo necessário aprender a lê-los. Dentre os filmes ficcionais, trabalhamos com a ficção histórica, o chamado “filme histórico”⁴. Através dele, poderemos perceber como opera a construção da representação histórica.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

² Data de 28 de Dezembro de 1895 a primeira exibição pública realizada pelos irmãos Lumière, em Paris.

³ FERRO, Marc. Existe uma visão cinematográfica da História? In: FERRO, Marc. A História Vigada. Trad: Dóris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴ José D'Assunção define três formas de filme que trabalham com a História. O chamado “filmes históricos”, aqueles que representam eventos ou processos históricos conhecidos, os “filmes de ambientação histórica”, que são aqueles com enredos criados livremente, porém dentro de um contexto histórico e há ainda os “documentários históricos” que são os de trabalhos de representação historiográfica através de filmes.

Comungamos do pensamento de Chartier sobre a representação, no qual ela não seria um discurso neutro, já que carrega os interesses dos grupos que a produzem, a fim de legitimar um projeto reformador ou justificar as suas condutas e escolhas⁵. Sendo assim, pensamos também no cinema como uma forma de apropriação por um determinado grupo social.

Nossa análise recai sobre dois filmes históricos, produzidos em um mesmo período: o ano de 1972. Apesar do recorte temporal de lançamento desses dos filmes ser o mesmo, eles se apropriam do histórico de maneiras distintas. Pensamos assim, nas lutas de representações que são operadas em ambos os casos e como cada um passa seus valores utilizando-se da representação.

O primeiro filme analisado é *“Independência ou Morte”*, dirigido por Carlos Coimbra e produzido por Osvaldo Massaini. Filme considerado polêmico por muitos e apontado como o filme oficial da ditadura civil-militar no Brasil. Seria a representação da versão oficial da História. Outro ponto que vale ser salientado é que se trata de um dos filmes mais assistidos na época.⁶, o que ajudaria a compor o imaginário nacional.

Um aspecto que é importante frisar sobre o lançamento deste filme é que no ano de 1972 comemorava-se o sesquicentenário da Independência. Neste ano, foi discutida de diversas formas a questão do nacional. Muitos artigos foram publicados nos jornais e revistas, uma peça teatral foi lançada⁷, além de diversas festividades oficiais. O filme é produzido então para aproveitar-se da comoção que seria gerada em torno da data.⁸

Apesar de ter sido produzido com capital privado, direcionava-se ao encontro dos objetivos da ditadura civil-militar. Para ilustrar, vale destacar a propaganda política

⁵ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S/A.

⁶ Só para ilustrar essa enorme bilheteria, é interessante notar que a mesma supera a do sucesso norte-americano *“O poderoso Chefão”*, realizado no mesmo ano. FONSECA, Vitória Azevedo. *História Imaginada no Brasil: Análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte*. Campinas, SP: [s.n], 2002.

⁷ A peça é *“Um Grito de Liberdade”* de Osmar Rodrigues. *Jornal O Globo* (5-set-1972)

⁸ Depoimento de Carlos Coimbra: *“Queríamos começar a filmar em fevereiro, depois do carnaval, para estrear no 7 de setembro. Não podíamos perder a data”* MERTEN, Luis Carlos. *Carlos Coimbra: um homem raro*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004 p.16.

no regime, que segundo Carlos Fico⁹ tinha duas frentes. Alguns setores do exército trabalhavam com a tentativa de combate à subversão, com o slogan “*Brasil: ame-o ou deixe-o*” e a diretriz de “*educar o povo*”, na qual estava inserida a comemoração pelo sesquicentenário. Assim “*Independência ou Morte*” foi mais um recurso para atingir seus objetivos, estreitando a relação entre a população e os seus valores cívicos.

O filme possui a visão conservadora da História. Concentra-se na figura de D. Pedro I, entrelaça a vida política com a vida pessoal do monarca e o coloca como ponto decisivo no processo. Em nenhum momento o filme questiona esta versão. Marc Ferro aponta como o filme histórico pouco intervém na contribuição científica do fazer histórico e constitui assim a transcrição cinematográfica de uma visão histórica.¹⁰ Sendo assim, percebemos a representação de “*Independência ou Morte*” como a versão da historiografia que retrata a via pacífica da independência e valoriza os feitos de personagens clássicos.

O filme com o qual fazemos o contraponto trata-se de “*Os Inconfidentes*”, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Filme que possui influências do Cinema Novo¹¹. Estabelece um diálogo com o tempo presente e propõe uma revisão da abordagem oficial do fato histórico. Produzido em uma época bastante conflituosa da política nacional, marcada pela ditadura civil-militar, este momento convive com a censura, a tentativa de organização de grupos de esquerda e a repressão.

Como observado anteriormente, as duas vertentes, “*repressão*” e “*educação*”, visando o nacional e o cívico, convivem juntas. Sendo assim, é financiado pela Embrafilme, cuja meta era incentivar produções que retratassem temas nacionais e históricos e integra a série educativa “*América Latina por seus realizadores*” pela rede italiana de televisão RAI. (FERREIRA, 2008: 14). Entretanto, apesar do apoio

⁹ FICO, Carlos Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucila de Almeida (orgs) .O Brasil Republicano: o tempo da ditadura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

¹⁰ FERRO, Marc. *op cit* p.64.

¹¹ Um dos mais importantes movimentos estéticos do cinema brasileiro. “*o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social*”(XAVIER, 2001:57)

governamental, o filme aponta críticas ao regime. Joaquim Pedro considera-o um filme político, porém seria difícil censurá-lo já que estava respaldado pela História.

É um filme diretamente político e indiretamente político em relação à atualidade política brasileira. Mas é um filme que trata diretamente da política, dos artistas envolvidos na política, da tentativa política de artistas, de pessoas de classe média, e do comportamento dessas pessoas debaixo de uma repressão. Quer dizer: era a tentativa de fazer um filme sobre um problema contemporâneo, daquele momento, no Brasil, escudado neste historicismo. Porque ficava difícil da censura cortar o que era historicamente exato como as falas de Tiradentes, as falas dos poetas da inconfidência.¹²

Esse acontecimento é representado não pela via tradicional, centrada na figura de Tiradentes. Joaquim Pedro apresenta seu filme através dos intelectuais e dos inconfidentes. Sobre esses intelectuais, podemos colocá-los como independentes de qualquer tempo histórico, discutindo assim o comportamento de intelectuais perante um momento de repressão.

O filme se passa quase todo na cadeia, já que teve sua pesquisa baseada nos autos da devassa. Discute a versão de mártir de Tiradentes, já que este é um herói fracassado. Em relação a sua receptividade, podemos destacar que obteve um grande sucesso com a crítica, principalmente no exterior.

Possuímos assim, uma análise bastante interessante sobre a construção do histórico. Em um mesmo período de tempo, dois grupos distintos, releem o nacional, apropriam-se do que lhes convêm, reestruturam e constroem uma narrativa fílmica da História de acordo com seus interesses. Podemos pensar que, de acordo como essa narrativa é exposta, a própria construção do que faz parte da memória nacional sobre o histórico é compreendida também de maneira diversa.

¹² Depoimento concedido ao folheto organizado pelo cineclube Macunaíma na ocasião da retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade, em 1976. Disponível em: www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp

Entendemos que a memória faz parte de uma série de disputas que envolvem estratégias e táticas para sua construção entre grupos sociais. Procuramos relacionar como cada um desenvolve sua representação do passado, conferindo o grau de importância que lhe é dado, tanto na sua realização quanto na sua interlocução posterior ao lançamento.

Para a pesquisa, abordamos o tema utilizando-nos da História Cultural, aplicando a sua abordagem desenvolvida pela Nova História.¹³ Isto permite ao pesquisador uma ampliação nos objetos e nas abordagens estudadas. Denominada “*Escola do Annales*”, ela inicia para combater a História factual, diplomática, com fundo político, em que prevalecia a verdade dos fatos através de documentos oficiais. Ela questiona, também, a falta de diálogo com outras ciências como a Psicologia, a Linguística, a Geografia, a Economia, e principalmente a Sociologia. (VAINFAS, 1997, 130).

Cinema como objeto de estudo

Na Nova História ocorre a inserção de novos objetos de pesquisa como fontes de estudo. A fotografia, obras de arte, letras de música e filmes são alguns elementos que passam a ser incorporados. Temos assim, não apenas objetos considerados oficiais, mas também uma nova forma de fazer História. A nova História teve vários momentos e é na década de 1960 que o cinema passa a ser discutido e incorporado como um novo meio de pesquisa. Junto com esta inserção ocorre o questionamento de como abordar um filme e de como utilizá-lo como meio de pesquisa histórica.

Um dos grandes responsáveis pela utilização do cinema como objeto de estudo é o historiador Marc Ferro. O filme passa a fazer parte agora do campo mental do historiador¹⁴, coisa que antes não acontecia, pois não havia como citá-lo. No início da produção cinematográfica o autor do filme era considerado apenas um “*caçador de*

¹³ Fundada em 1929, por Lucien Febvre e Marc Bloch, para promover uma nova espécie de História, na qual a pesquisa histórica é feita através de uma história-problema, utiliza novos objetos de pesquisa e não apenas fontes textuais.

¹⁴ FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade? In Cinema e História, Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1992.

imagens". Sendo assim, sem informações sobre a autoria, local e produção, o historiador não poderia utilizar as imagens.

Ferro destaca como o filme pode ser elemento de análise da sociedade, coloca a importância da sua utilização como documento histórico e ainda aponta como o estudo do filme ficcional pode possibilitar a compreensão da atuação sobre o imaginário. Vale frisar que Ferro apresenta o filme como um agente da história, ou seja, como o filme através de sua representação pode servir para reforço de uma ideia, como de glorificação ou de doutrinação.

Retomando a questão da incorporação do estudo através da Nova História, a professora Mônica Kornis¹⁵ ressalta que através do trabalho de Le Goff¹⁶ ampliou-se o conteúdo do termo documento. Le Goff coloca o documento como produto da sociedade que o fabricou. O documento é uma construção da sociedade que o produziu, cabendo ao historiador a análise desta construção.

É importante notar, como destaca o professor Ronaldo Vainfas¹⁷, que a Nova História demorou a ser aceita pela historiografia brasileira, só estando de forma mais presente a partir da década de 1980. Vainfas lembra também do contraste entre a década de 1970, quando nada praticamente era traduzido, e do grande movimento da década posterior, quando várias bibliografias chegaram ao nosso idioma.

O professor aponta algumas razões para esta diferenciação da historiografia brasileira e daquilo que se discutia no exterior, lembrando que na década de 70 o Brasil estava sob regime civil-militar, constringendo as ciências humanas e a própria política editorial. Vainfas ainda aponta que neste período, excetuando a Universidade de São Paulo, os cursos de Pós-graduação em História ainda estavam começando no Brasil.

¹⁵ KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5, nº 10, 1992. pg: 237-250.

¹⁶ LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento" In: Enciclopédia Einaudi, Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984 vol 1: Memória e História.

¹⁷ VAINFAS, Ronaldo. "História das Mentalidades e História Cultural" In: Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas (orgs). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Elsevier, 1997 19ª reimpressão p: 158.

Entretanto, o professor destaca que data de 1976 a tradução da trilogia feita por Jacques Le Goff e Pierre Nora, dedicada à “*novas abordagens*”, “*novos problemas*” e aos “*novos objetos*”. Vainfas nos lembra, contudo, que o trabalho dos autores demorou um pouco para render pesquisas universitárias no Brasil.

Mônica Kornis apresenta o início das discussões sobre cinema como objeto de estudo no Brasil, destacando dois importantes encontros sobre o tema. O primeiro, realizado em 1979, destacou a importância da documentação que pode ser obtida com os filmes. O segundo, realizado em 1983, teve uma mesa-redonda intitulada “*Cinema como fonte de História. História como fonte de Cinema*”, em que, segundo Kornis, foi discutida a análise do filme do ponto de vista da História.

Podemos apresentar também para esse início de discussão sobre a utilização do cinema como objeto de estudo no Brasil, o artigo “*Apologia da relação cinema-história*” do professor Jorge Nóvoa¹⁸, que foi apresentado como projeto de pesquisa em 1987. Nele, Nóvoa apresenta questões como: o cinema com agente da história, o cinema no processo de aprendizado e de metodologia na pesquisa.

A utilização da imagem em estudos acadêmicos é algo que se tornou recorrente. Não há como considerar o cinema, por exemplo, como um campo de estudos superficial ao historiador, sobretudo quando o apontamos como um novo objeto de estudo. No Brasil já existem diversos grupos de pesquisa que trabalham com a ligação cinema e História. Atualmente, diferentemente do que colocou Marc Ferro no início do estudo do cinema como objeto de pesquisa, agora o cinema faz parte do campo mental do historiador.

Para este estudo, utilizamos os conceitos de visível e não-visível, desenvolvidos pelo historiador Marc Ferro. O visível na obra cinematográfica é aquilo que se comunica diretamente com o espectador, como por exemplo as cenas, as falas e a música. Já o não-visível seriam os lapsos do criador. Aquilo que não é exposto de forma clara, mas através de subterfúgios. Pensamos também no não-visível como uma maneira de representar o circuito que envolve o filme: produção, recepção, crítica, público.

¹⁸ NÓVOA, Jorge. “Apologia da relação cinema-história” In: Jorge Nóvoa, José D’Assunção Barros (Orgs) *Cinema-História: Teoria e Representação sociais no cinema*. 2ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

Sendo assim, o não-visível engloba não apenas o que contém nas sequências fílmicas, mas também o circuito social que o envolve.

Procuramos confrontar como esses dois conceitos são trabalhados nesses filmes históricos. A maneira como cada um representa o fato histórico e os meios utilizados para dialogar com seu público. Consideramos que o cinema possui um forte poder de simbolismo junto ao imaginário coletivo sobre determinado acontecimento histórico, devido sua representação.

Cinema e memória

Acompanhamos o pensamento de Halbwachs¹⁹ em seu trabalho sobre memória coletiva, em que considera a relação entre memória individual e a coletiva. Onde a memória individual faz parte também da coletiva, já que nunca estamos totalmente sós. O autor exemplifica que mesmo quando não estamos acompanhados de outra pessoa, carregamos conosco o que ouvimos, lemos e lembramos. Em nenhum instante o indivíduo deixou de fazer parte da sociedade. A memória individual relaciona-se socialmente com a coletiva, pois sua lembrança precisa do compartilhamento com os demais.

Percebemos que a leitura de um filme histórico dialoga tanto com a memória individual do sujeito quanto com o que remete a ele (os livros que leu, alguma aula de História assistida há muito tempo ou até outro filme com a mesma temática). Lembranças que podem ser ampliadas com novas informações.

Contudo, também dialoga com a memória coletiva, pois, dependendo do impacto, poderá servir como representação do que se entende como histórico. O filme agirá de maneiras diferentes em cada indivíduo já que possuímos experiências distintas.

A memória é percebida de maneira distinta tanto pelo indivíduo quanto pelo grupo social que está envolvido. Pessoas com trajetórias e percepções de mundo parecidas leem, de determinada forma, a representação de algo. A memória social

¹⁹ HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

apresenta a construção de discursos, decisões e articulações que representem o mesmo interesse daqueles membros sobre algo. Sendo assim, a aceitação e a compreensão da representação fílmica sobre determinado fato histórico oriunda tanto de lembranças individuais quanto de grupo.

É importante pensar na ideia defendida por Halbwachs de que o passado é reconstruído em função do presente. Pensamos assim ao analisarmos os dois filmes históricos em que as reconstruções ocorrem de acordo com os interesses do presente. Percebemos isso no não-visível de ambos os filmes: Os produtores de *“Independência ou Morte”* utilizam-se do momento presente, os festejos do sesquicentenário da independência, para lançar um filme sobre o tema, construindo um passado junto aos seus interesses lucrativos.

Já em *“Os Inconfidentes”*, apropriam-se do passado para falar do presente, utilizando os intelectuais da inconfidência para criticar a atuação de intelectuais diante a ditadura civil-militar.

Observamos que o diálogo com o presente ocorre nos dois filmes, mas cada um se apropria do mesmo de uma maneira diferente. O primeiro utiliza o presente no que está em torno do filme: o momento de seu lançamento. Enquanto o segundo dialoga com o presente através de subterfúgios. Neste caso, o subterfúgio encontrado é a representação do passado.

Sobre a época em que os filmes foram produzidos, pensamos que a análise do filme histórico, neste caso, vale muito mais para a sociedade que o produz do que sobre o momento histórico que é abordado nos filmes.

O estudo do cinema pode englobar também os conceitos de documento/monumento, desenvolvidos por Le Goff, já que sendo utilizado como um novo tipo de documentação histórica apresentar-se-ia além das fontes tradicionais. E após a análise do documento pelo historiador, dando historicidade ao documento estudado, transforma-o em monumento. Há assim, uma ampliação da concepção do documento, que nos permite compreendê-lo como um documento/monumento.

Narrativa histórica

Sobre o caráter narrativo de um fato histórico, é interessante considerar os apontamentos feitos por François Hartog²⁰, em que a narrativa de Heródoto não interferiu no fato diretamente, mas sua atuação ocorre no campo do imaginário. A ação narrada interfere no campo da representação do fato. Podemos pensar assim, na narrativa fílmica, em que sua interferência não muda o acontecimento em si, mas pode mudar a interpretação do outro.

Esta narrativa carrega consigo um tipo de discurso que depende de quem a narra. A mesma narrativa pode ser contada de diferentes maneiras, dependendo do local em que se encontra o narrador, de seu contexto e de sua intenção. É nesse sentido que analisamos as narrativas fílmicas.

Tratamos, assim, do que foi utilizado para a construção daquela narrativa. No caso de *“Os Inconfidentes”*, levamos em conta as fontes utilizadas pelo diretor para sua filmagem. Joaquim Pedro utilizou trechos dos autos da devassa, as poesias dos inconfidentes e os poemas de Cecília Meireles em *“Romanceiro da inconfidência”*. Já dito pelo próprio que a utilização de tais documentos garantia legitimidade e impedia a atuação da censura, sendo assim, pretendemos observar de que forma esses documentos foram utilizados.

Já *“Independência ou Morte”* baseia-se no livro *“As maluquices do imperador”* de Paulo Setúbal²¹. Podemos relacionar as intenções da produção do filme, presentes já com a escolha das fontes que se guiarão para realização do filme histórico.

Consideramos assim as fontes de produção dos filmes utilizadas em suas pesquisas para construção da narrativa. Analisamos como cada obra cinematográfica incorpora as bases que lhe deram suporte de pesquisa e como colocam isso em imagens. Esta análise do não-visível interno do filme visa à compreensão da intencionalidade.

²⁰ HARTOG, François. As histórias como representação do outro. In: O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte. UFMG, 1999.

²¹ Não é um livro histórico, trata-se de um livro de contos baseado em fatos históricos. Um livro narrativo, que tem seu início na vinda da corte ao Brasil, com a História de forma debochada, com falas e pensamentos dos personagens, com um olhar voltado para a vida íntima de D. Pedro. Vale destacar, que foi um livro bastante lido na época.

É importante pensar também que a pesquisa histórica baseada em uma obra cinematográfica necessita de outros documentos para ser composta. Confrontar informações retiradas de outros meios ajuda a “controlar” as marcas da subjetividade contidas em um trabalho fílmico (RAMOS, 2002, 22). Entretanto, esta necessidade não ocorre apenas com o historiador que trabalha com imagem. Outros trabalhos historiográficos necessitam deste mesmo cuidado.

Considerando o próprio filme como fonte para a pesquisa, é necessária a análise de elementos produzidos por ele, como o roteiro, a sinopse, os materiais de divulgação, as reportagens em jornais e revistas que saíram na época de seu lançamento e as críticas especializadas sobre ambos, além de depoimentos dos próprios autores que, com um período de distanciamento, rememoram seus filmes de maneiras diversas.

Outra fonte externa trata-se da documentação oficial que é produzida no aspecto governamental referente aos filmes. Esses elementos de caráter externo ao filme são de fundamental importância para um trabalho que analisa a relação de poder entre duas obras. Pois é através desses elementos que poderemos delinear como o não-visível externo ao filme é composto e como ocorre a relação entre ambos. Sendo assim, compreendemos como fonte histórica tanto o filme e sua linguagem como o que é produzido por ele em sua realização e o que decorre dele após sua exibição.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D’Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge, Barros, José D’Assunção (orgs). Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema. 2ed-Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem secreta do cinema**: tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli-1 ed –especial, Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S/A.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema-Memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico. **O olho da História**. Bahia, vol 11. dez 2008. Disponível em < <http://oolhodahistoria.org/n11/sumario.php> > Acesso em: 12 mar 2010-08-12

FERRO, Marc. Existe uma visão cinematográfica da História? In: FERRO, Marc. **A História Viglada**. Trad: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucila de Almeida (orgs). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FONSECA, Vitória Azevedo da. **História Imaginada no Cinema**: Análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte. Dissertação (mestrado) Campinas, Sp[s.n], 2002

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: **O que é memória social?** Rio de Janeiro, Contra capa, 2005.

HALBWACHS, Maurice. A memória individual e a memória coletiva. In: **A memória coletiva**. São Paulo, Centauro, 2006.

HARTOG, François. As histórias como representação do outro. In: **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Belo Horizonte. UFMG, 1999.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 5, nº 10, 1992

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni, FEIGELSON, Kristian (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” In: **Enciclopédia Einaudi**, Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984 vol 1: Memória e História.

MERTEN, Luis Carlos. **Carlos Coimbra: um homem raro**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad: Jean- Claude Bernadet. São Paulo, Perspectiva, 2007.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história In: Jorge Nóvoa, José D’Assunção Barros (Orgs) **Cinema-História: Teoria e Representação sociais no cinema**. 2ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru, SP, EDUSC, 2002.

SETUBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**: contos Históricos. 12º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

VAINFAS, Ronaldo. “História das Mentalidades e História Cultural” In: Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas (orgs). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro, Elsevier, 1997 19ª reimpressão.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Artigos:

Jornal O Globo (5 set 1972)

Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade (Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro.). Disponível em: <

http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp> Acesso em: 14 jun 2010.