

Operários em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema

RAFAEL ROSA HAGEMMEYER¹

Desde os primórdios do cinema, o espaço da fábrica e o movimento dos trabalhadores foram alvo das câmeras. Um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, senão o primeiro, tinha como cenário o portão de sua própria fábrica de material fotográfico em Lyon, de onde ao final do expediente saíram os trabalhadores (em sua maioria mulheres). A escolha não foi, certamente, aleatória: se o objetivo era captar imagens em movimento, a saída da fábrica parecia ser a escolha ideal, pois oferecia ao espectador a possibilidade de observar uma grande variedade de pessoas passando diante de si, apressadamente, em direção aos seus lares. Em outras palavras, o cinema ainda não tinha enredo, mas já havia a necessidade de seduzir o olhar com a variedade pictoresca, herdada da pintura de gênero. (AUMONT, 2004, p. 33) O movimento das ruas, das máquinas, das pessoas nas grandes cidades – todas as transformações advindas da modernidade na era industrial, eram condensadas ali, na fábrica.

A saída dos trabalhadores da fábrica foi, portanto, o primeiro acontecimento digno de ser registrado pelos fundadores do cinema. A fábrica, os operários, os cavalos que puxam a carruagem, são reais, não estão encenando nada diante das lentes. Mas podemos perguntar se “sabiam” que estavam sendo filmados ou se pensavam que a câmera estava ali para fotografá-los. Sua postura em relação ao aparelho não é, contudo, muito amistosa. Ela está diante do portão, mas todos evitam olhá-la diretamente, muitas vezes correndo apressados para fugir dela, rindo nervosamente e olhando para baixo ou hesitando em relação ao rumo que devem tomar. Alguns fazem travessuras com os colegas sem perceber que estão sendo vigiados, e as bicicletas fazem curvas fechadas para evitar se aproximar do aparelho. Apenas os cachorros parecem ignorar a câmera ao entrar na sua frente para latir diante da multidão. O que vemos são operários que contribuem com seu trabalho para a produção fotográfica e que no entanto estão desconfortáveis com a própria tecnologia que, graças à exploração de sua mais-valia,

¹ Doutor em História pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Professor do Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O texto é decorrente das reflexões do projeto de pesquisa “Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe operária no cinema dos anos 1970 (Brasil/Argentina)”, financiado pela UDESC.

ajudaram a produzir. Sem dúvida, poderíamos analisar essas imagens como expressão do trabalho alienado na sociedade capitalista, na maneira como os trabalhadores estão absolutamente afastados do própria mercadoria que produzem.

Certamente a saída da fábrica não ocorria da mesma maneira quando os trabalhadores não eram filmados. A presença da câmera alterava o comportamento daqueles que sabiam que estavam sendo observados, mesmo sem ter consciência de que estavam sendo registrados para a posteridade. Pelo caráter dos primeiros registros dos irmãos Lumière, capturando o movimento nas grandes cidades foram considerados “documentaristas”, muito embora esteja ausente ainda o formato expositivo do documentário, consagrado no cinema e na televisão ao longo do século XX. Assim, o filme que registrava os trabalhadores que saíram da fábrica Lumière em Lyon no ano de 1895 não constituiu mais que um registro cinematográfico, um documento visual se quisermos, mas não ainda um documentário. Não havia qualquer discussão, interpretação, contexto daquelas imagens, que chamavam atenção unicamente pela sua variedade (AUMONT, 2004). O que interessava aos pioneiros do cinema não era o movimento dos trabalhadores unidos, mas sim sua dispersão pelas ruas com a abertura dos portões da fábrica.

Em poucos anos, surgiriam as primeiras tentativas de elaborar uma narrativa propriamente cinematográfica, através da montagem dos planos e dos textos explicativos, inspirados no teatro e na literatura. As experiências levadas a cabo por D.W. Griffith em *O Nascimento de uma nação* foi fundadora de um novo gênero cinematográfico: o chamado “filme histórico”, ambientado no passado, e com estilo épico (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.25). Os protagonistas dessas narrativas permaneciam sendo os tipos sociais proeminentes: os aristocratas do passado e os burgueses empreendedores do presente. A classe operária, principal público do cinema nos seus primórdios, era representada nas telas, normalmente por profissionais dos espetáculos de variedades que representavam no cinema quadros inspirados em comédias de costumes. Esse gênero se desenvolveria sobretudo nos anos 1920, graças aos trabalhos de Buster Keaton e Charles Chaplin: neles, o trabalhador vivia entre o desejo de se tornar um homem mediano e o desespero de ser considerado um vagabundo, vivendo situações de conflitos classistas e inter-classistas no seu cotidiano, normalmente resolvidos de forma improvisada.

O drama coletivo da luta de classes já havia sido tematizado pela literatura naturalista no século XIX, mas esse enfoque da sociedade era desviado pelas lentes do cinema – num movimento similar ao que os trabalhadores realizavam diante da câmara de Lumière. Nesse sentido, o cinema poderia ser considerado como parte do aparato ideológico da burguesia, mobilizado para fabricar a falsa consciência que a sociedade tinha de si mesma como igualitária, e assim auxiliar a manutenção da ordem com instrumento de alienação do proletariado. Mas com o sucesso da Revolução Russa de 1917, a conquista do poder pelos trabalhadores havia colocado uma nova finalidade para o cinema: ao invés de servir como instrumento de alienação, deveria se tornar uma ferramenta de conscientização – ou ainda, uma poderosa arma da propaganda revolucionária.

Foi dessa forma que surgiu uma nova abordagem da classe trabalhadora no cinema, transformada em protagonista da história. Rodado por Sergei Eisenstein em 1924, *A Greve* foi o primeiro filme colocar a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida e de trabalho como trama articuladora do filme.

Um dos pioneiros a analisar esse filme de Eisenstein foi o historiador Marc Ferro, que o compara com o filme *A mãe*, lançado por Pudovkin no ano seguinte. Segundo Ferro (1992, p. 118), os dois filmes demonstram que o movimento grevista, ao ser levado à categoria de um acontecimento cinematográfico, poderia ser parte do contexto social no qual se desenvolvem conflitos em um drama doméstico, como no caso de *A mãe*, ou ser o eixo principal da trama, como no caso de *A Greve*. Para Ferro, nesses dois filmes os conflitos no seio da classe operária não passam necessariamente pelas visões político-ideológicas, mas sim pelas diferenças de geração, pela procedência urbana ou rural, pela função desempenhada dentro e fora das fábricas, na vida que se desenrola nos bairros operários. A propaganda através de panfletos, o desencadeamento espontâneo diante de algum fato que provoca indignação e revolta, a repressão violenta das forças do Estado e a indiferença dos burgueses revelam os mecanismos de uma engrenagem cujo funcionamento foge à racionalidade.

O que diferenciaria o enfoque dos diretores, segundo Ferro, seria o papel de um agente incentivador no desencadeamento dos fatos, no caso de Pudovkin, e a espontaneidade das massas e o caráter irracional do processo revolucionário nos filmes de Eisenstein – embora, agreguemos aqui, o filme parece apresentar-se como crítico do

espontaneísmo. Também discordamos de Ferro quando afirma que o fato desse tipo de filme abordar um assunto atual no momento em que é produzido acabaria por situá-lo no limiar entre ficção e realidade, pois “não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que têm um maior alcance, transmitindo até nós a imagem real do passado”. Esse não parece ser o caso, pois em certo sentido *A Greve* poderia ser considerada um “filme histórico”, na medida em que buscava recriar a situação da Rússia pré-revolucionária, retratando um fato ocorrido em 1903 – passados, portanto mais de vinte anos e levando em conta todas as transformações ocorridas na Rússia após a Revolução de Outubro e a Guerra Civil Russa.

Isso serve para questionar também qual é a proposta do filme. Em tese, a moral da história está anunciada logo no começo do filme, quando os letreiros apresentam as palavras proferidas por Lênin em 1907: “A força da classe operária está na sua organização. Sem organização das massas, o proletariado não é nada. Organizado, ele é tudo. Estar organizado significa unidade de ação, a unidade da atividade prática”. Ou seja, o filme deveria servir de propaganda para a organização das massas – embora nesse aspecto as relações capitalistas retratadas no filme já sejam parte do passado sepultado pela Revolução de Outubro de 1917. Mas esse é o aspecto intrigante do filme: Afinal, qual é o seu público e o sentido de sua mensagem? Seria um filme voltado para os trabalhadores russos?

Em caso afirmativo, poderíamos compreender a obra de Eisenstein como parte da propaganda revolucionária bolchevique, para que os operários não esqueçam da opressão que viviam sob o capitalismo. Contudo, ao final do filme, a mensagem fica claramente endereçada: “E como inesquecíveis cicatrizes sangrentas no corpo do proletariado ficaram as feridas de Lena, Talka, Yaroslavl, Tsaritsin e Kostroma. Lembrem-se! Proletários!”. Tendo em vista que a revolução bolchevique se colocava como a primeira a colocar os meios de produção nas mãos dos trabalhadores e assim criar condições para o amadurecimento da consciência proletária, podemos pensar o filme como obra de propaganda a ser veiculada internacionalmente – embora saibamos hoje que outros filmes de Eisenstein, como *Outubro* e *O Encouraçado Potemkim* o foram, e em escala bem maior.

Tendo ou não atingido o objetivo de servir como propaganda para “proletários do mundo todo”, *A Greve* estabeleceu um marco importante de um gênero de narrativa cinematográfica, do que poderíamos chamar de “filmes de greve”. De forma mais geral, isso revela também o quadro ideológico no qual se desenvolve as definições de gênero relativas não apenas ao cinema, mas à arte em geral. Adorno e Horkheimer consideravam essas classificações como parte da estratégia massificante da indústria cultural, a partir do compromisso estabelecido entre o cineasta e o público em torno da reprodução de “clichês” que o satisfizessem. Em outros casos, os teóricos do cinema estabeleceram divisões de gênero retrospectivas, dadas pelo estilo da abordagem formal dos diretores, marcados pela visão “autoral” do cinema do pós-guerra. (STARN, 2003, p. 148-151). Mas também nesse caso não é a utilização de um tema recorrente que está em questão, e sim a análise dos planos, do som direto, do efeito produzido pela trilha sonora (ou pela ausência dela), traços considerados “definidores” do “estilo autoral”.

Sem negligenciar este aspecto, consideramos que ambas definições de gênero são reveladora da maneira como essa questão é articulada em diferentes níveis sócio-culturais. Se por um lado os teóricos do cinema dividem esses filmes entre “construtivismo”, “neorrealismo” ou “novo cinema latino-americano”, no circuito comercial eles costumaram ser qualificados pela crítica cinematográfica como “cinema político” ou “drama social”. É possível objetar, contudo, que todo cinema é político, mesmo quando a política não é o tema geral do filme, pois qualquer situação possui implicações políticas: os personagens envolvidos na trama estabelecem relações de poder que, de uma forma ou de outra, interferem no desenlace final, e a condução do roteiro implica em uma tomada de ponto de vista eminentemente política em relação à realidade retratada – seja ela situada no passado, no presente ou mesmo num futuro imaginado. Quanto ao “drama social”, o aspecto do drama como gênero do cinema adquiriu uma conotação sentimental, que coloca em relevo os dilemas do indivíduo em conflito com a os valores e instituições de uma determinada sociedade.

Retomando o caso de *A Greve* como filme que inaugura um gênero, essas limitações ficam evidentes. Trata-se, evidentemente, de um “filme político” e também de um “drama coletivo”, característico das primeiras obras de Eisenstein – e isso nos mostra o quanto essas definições são vazias para perceber as peculiaridades da narrativa construída. Em *A Greve* estão lançadas as bases de um modelo de narrativa que seria

recorrente ao longo do século XX, retomada por cineastas marcados por sua militância de esquerda em diversos países. Em sua estrutura didática, o filme apresenta explicitamente em blocos anunciados pelos letreiros, as seis etapas de desencadeamento da greve em questão: “Tudo na fábrica está calmo”, “O motivo da greve”, “A fábrica parada”; “A greve se prolonga”; “Provocação e caos”, e finalmente o “Massacre”. A lição a que o espectador deve aprender é do quanto é necessário organizar o movimento para criar condições de sustentar a greve por um longo período, manter-se atento contra a presença de agentes infiltrados e garantir a unidade de ação e o espírito de luta, evitando desvios de comportamento alienado, causado pelo jogo e a bebida no momento do ócio.

Muito distante da visão romântica e alegórica que ainda marcava boa parte da propaganda anarcossindicalista do início do século, a exemplo da célebre peça *1º de Maio*, o filme *A Greve* problematiza o movimento dos trabalhadores através de uma narrativa com elementos de uma trama mais envolvente. Eisenstein evidencia a dificuldade de preparação do movimento dentro da fábrica, devido à presença dos capatazes que fazem a vigilância e evitam que os operários conversem. Mas a questão não se esgota aí, pois há também espiões da polícia disfarçados, presentes nos ambientes frequentados pelos operários em seus momentos de lazer. Contudo, todo o processo de organização fica comprometido devido a uma injustiça cometida pelos patrões, que acusam injustamente um operário de ter roubado uma peça, pretendendo descontar o valor de seu salário.

Esse é o ponto da virada da história, pois o suicídio do operário injustiçado faz com que dentro da fábrica ecloda um movimento de revolta emocional, e fora do planejado. Com a paralisação das atividades, há um enfrentamento precipitado com os diretores da empresa. Ao início da greve sucede-se um clima de festa nos primeiros dias. Contudo, Eisenstein vai criando cenas para demonstrar a dificuldade dos operários em resistir a semanas de greve, sem trabalho nem pagamento, leva a uma situação de carência no âmbito familiar. Os sócios da empresa, tendo o tempo a favor deles, recusam-se a aceitar as reivindicações dos operários, enquanto a polícia sai a campo para dispersá-los. Sem sucesso diante das massas, a repressão policial incide diretamente sobre um dos líderes, preso em uma emboscada. Este sofre tortura e depois

recebe a proposta de que se converta em espião da polícia para entregar seus companheiros, mas ele recusa.

Finalmente, o filme alerta para a tática usada pela polícia como último recurso: promover a infiltração de criminosos contratados para agir como provocadores, provocar a destruição e o saqueio durante a manifestação dos trabalhadores e assim justificar a repressão policial no bairro operário e destruir o movimento. A cavalaria invade os edifícios e age com brutalidade inaudita, não apenas sobre os operários, mas também sobre crianças indefesas – cena de impacto emocional fortemente maniqueísta, visando desumanizar completamente os soldados envolvidos na repressão.

Evidentemente, os aspectos elencados na nossa análise se aproximam da abordagem de Ferro na medida em que se prendem à descrição dos personagens e cenas que se constituem como elementos da narrativa. Vários teóricos formalistas do cinema costumam enfatizar os recursos estilísticos de Eisenstein, na maneira como constrói um nexo de significação entre as imagens para além do universo diegético do filme. A perspectiva de Pudovkin, que enfoca o movimento grevista a partir de um drama familiar, estabelece relações características do cinema de Hollywood, através da empatia do público com o drama individual do protagonista da história. De qualquer maneira, o que nos interessa é observar no cinema como a greve é o elemento desencadeador de diferentes conflitos inter-pessoais, que envolve escolhas definidoras das identidades individuais e coletivas.

Talvez o debate estético em torno das opções artísticas de cada cineasta tenha obscurecido essa identidade central de diversos filmes em torno do mesmo tipo de temática, que permitisse uma análise comparada dos seus diversos percursos narrativos. Claro que o debate a respeito das implicações políticas da estética adotada por esses cineastas vai além da mensagem conformista ou revolucionária dos diferentes filmes voltados para esta temática. É a própria possibilidade de “conscientização” através do cinema que foi colocada em questão desde as objeções levantadas por Adorno e Horkheimer, na medida em que os dois teóricos só conseguiam ver o cinema como produtor de alienação e conformismo.

De certa maneira, a estética realista do cinema italiano do pós-guerra, com seus longos planos-sequência, seus figurantes amadores e sua captação de som direto, ajudaram a conferir ao cinema o estatuto de grande arte nos meios acadêmicos – tendo

como contraponto fundamental para isso a atividade crítico-analítica de André Bazin na revista francesa *Cahiers du Cinéma* (XAVIER, 2005, p. 81). O neo-realismo libertou o cinema de dentro dos estúdios e o levou definitivamente para as ruas, possibilitando novas formas de apreensão da realidade, acentuando os efeitos de realidade produzidos na sala de projeção. Uma realidade dura, muitas vezes injusta, diante da qual os personagens marginalizados, como os operários, se posicionavam de diferentes maneiras. O filme “Os Companheiros” (1963), de Mario Monicelli, ambientado em Turim no início do século XX, foi um marco nesse sentido – embora se distancie bastante da abordagem neorrealista, inclusive pela abordagem cômica utilizada. Reconstituindo o trabalho no interior da fábrica de tecidos com o maquinário da época. Embora a abordagem do filme seja cômica, marcada pela figura do “professor” que traz a “consciência” para os trabalhadores comecem sua greve, o final do movimento é trágico, com a morte de um menino diante dos disparos das forças de repressão. O saldo é negativo para os operários, mas apesar disso os personagens acabam encontrando saídas individuais para contornar a derrota – e o professor lança-se candidato a deputado para livrar-se da prisão. O filme agradou Hollywood a ponto de ser indicado ao Oscar, o que desagradou parte do movimento de cineastas engajados politicamente como o argentino Francisco Solanas, que acusou Monicelli de dar “uma visão social-democrata e conformada da vida política atual”. (PRUDENZI, RESEGOTTI, 2006, p. 185).

A partir dessa experiência, surgiram ao longo dos anos 1970, vários “filmes de greve”, e não apenas na Itália, onde *A Classe Operária vai ao Paraíso* se tornaria a talvez a maior expressão do gênero, mas também nos Estados Unidos. Norma Rae (1979), de Martin Ritt insere-se na mesma problemática do trabalho fabril e das lutas sindicais, mas visto a partir do formato hollywoodiano, marcado pelo drama individual de uma mulher dividida entre a política e o amor – personagem interpretado por Sally Fields, pelo qual recebeu Oscar de melhor atriz. Na Argentina, enquanto Solanas reivindicava a herança peronista no movimento sindical em sua obra *Los Hijos de Fierro*, “filmes históricos” como *La Patagonia Rebelde* (Hector Oliveira) e *Quebracho* (Ricardo Wullicher), ambientados no início do século XX, visavam revalorizar a autonomia da classe operária sob a inspiração anarquista em contraposição ao atrelamento sindical promovido posteriormente. E no Brasil, a antiga peça de teatro *Eles não usam Black-Tie* foi transposta do Rio de Janeiro dos anos 1950 para São Paulo em

1980, enquanto João Batista de Andrade, ao produzir *O Homem que virou Suco*, usava de recursos alegóricos para contar a história da migração nordestina que ajudou a formar classe operária de São Paulo e sua revolta grevista.

Contudo, embora constatemos que não há uma produção recorrente de filmes com esse tipo de enredo, ainda assim é possível perceber as recorrências suficientes para considerá-lo como um gênero, segundo diferentes concepções. A raridade da abordagem da temática no cinema, comparado a outros gêneros, e a recusa em defini-la como tal, parecem revelar, nesse caso, uma tensão de caráter ideológico. No início da década de 1970, o historiador do cinema Edward Buscombe (2004) tentou dar sustentação à definição de gênero e sua utilidade para a análise do cinema, partindo da teoria literária (Wellek e Warren) e contrapondo-se aos teóricos franceses que enfatizavam o papel do *auteur* e desqualificavam a produção hollywoodiana como produtora de clichês. Para Buscombe, não estava em questão desenvolver uma teoria dos gêneros a partir daquilo que o cinema deveria ser (ao contrário dos apóstolos de André Bazin, que nos *Cahiers du Cinéma* colocavam-se como verdadeiros epígonos do neorealismo e seus desdobramentos). Os gêneros se formaram a partir da produção, da relação entre os cineastas e o público, e se desenvolveram dentro de uma forma externa, relacionada à estrutura e ao ritmo, e uma forma interna, ou seja, o assunto e as convenções visuais que utiliza (locações, figurinos, objetos, etc). Nesse sentido, é possível reconhecer um *western*, um *musical*, um *thriller*, uma *comédia romântica*, um *gangster*, um *filme de terror* – e a essa lista poderíamos agregar o *film noir*, o melodrama, e a ficção científica, além daquilo que o historiador Frederic Jameson (1995) chamaria de “aquele gênero ‘populista’ algumas vezes chamado de realismo social”, como ele considera *As Vinhas da ira* (1940).

Contudo Jameson contrapõe o “modernismo” de Eisenstein às outras formas de “realismo” – seja de Hollywood ou as do neorealismo italiano – e por razões puramente formais, relacionadas ao ritmo, aos contrastes ali operados, entre outros fatores – e que, de fato, são opostos à proposta neorrealista, com suas filmagens externas, uso de som direto e atores não profissionais, etc. O sistema de gêneros de Hollywood, por outro lado, marcou uma conjuntura histórica anterior à Segunda Guerra Mundial, e o surgimento do neorealismo demonstrava um cansaço com a inautenticidade do final feliz do gênero hollywoodiano. Quanto ao estilo dos autores, ele observa que várias de

suas escolhas, interpretadas antes como “opções estéticas”, revelaram-se meras “exigências técnicas” impostas pelas limitações do equipamento que trabalhavam no período. Partindo do “determinismo tecnológico”, Jameson considerará as produções cinematográficas segundo alguns fatores como “o sistema de estúdios, as decisões de produção, de *marketing*, a organização da empresa ou do negócio ou do truste”, bem como a burocracia, o sistema de distribuição e salas de cinema, etc. Nesse sentido, ele valoriza o “cinema imperfeito” latino-americano, tributária em certa medida do neorealismo italiano, mas cuja estética é “alegórica” e a imperfeição é seu “voto de pobreza” em função das dificuldades técnicas (JAMESON, 1995).

Assim sendo, percebem-se algumas condicionantes da produção dos filmes desse gênero. No caso de Eisenstein, o apoio do recém-formado Estado Socialista e suas exigências de educação e propaganda internacional; no caso de Monicelli, a possibilidade de captação de som externo – embora haja poucas informações disponíveis a respeito da produção de *Os companheiros*, tanto no que se refere a suas locações quanto ao seu financiamento. No caso dos filmes sul-americanos, houve o barateamento dos custos de produção, por um lado, embora algumas produções argentinas do período tenham tido certamente maior investimento, pelos custos envolvidos em filmes de reconstituição histórica.

Pouco se sabe, contudo, sobre o público desses filmes, e seu impacto na consciência dos operários. Em *Cineastas e imagens do povo*, há um artigo de Jean-Claude Bernardet que se inicia lembrando que, segundo Lênin, a consciência revolucionária não brota espontaneamente na classe operária, mas que vem de fora da classe, trazida por intelectuais burgueses – no caso, os próprios cineastas (2003, p. 259). Ao analisar o documentário realizados por Sílvio Tandler, Bernardet observa que as imagens de arquivo disponíveis para a produção de filmes históricos no Brasil – pelo menos até os anos 1970 – não permitiriam a montagem de filmes sobre, por exemplo, o movimento operário (2003, p. 253). Mas ao discutir os documentários feitos sobre as greves de 1979, ele atenta para a impossibilidade da câmera ultrapassar a fronteira do portão da indústria no momento da paralisação. É possível filmar a fábrica funcionando, mas não é permitido entrar na fábrica parada durante a greve – o que nos coloca o problema da locação nos filmes de ficção sobre esse tema (BERNARDET, 2003, p. 263).

Com todas essas dificuldades de ordem técnica, financeira e logística, é de fato surpreendente que tenham sido viabilizados tantos “filmes de greve” – ainda que, na maioria das vezes, seu público se restringisse apenas a intelectuais de esquerda. Diferem bastante entre si por sua linguagem visual e sonora, pela maneira como se desencadeiam conflitos, pela identificação dos “vilões” e dos “heróis-mártires” da causa operária, e pelas lições que podem ser retiradas da história-experiência. Para além da questão a respeito da época que os filmes buscam retratar – que também denota uma identificação mítica com problemas do presente – e da mensagem política que eles procuram transmitir, é necessário investigar as condições de sua produção cinematográfica, de sua distribuição e de sua recepção em diferentes circuitos disponíveis na época – salas de cinema, cineclubes e televisão.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e ficção*. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2004.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

JAMESON, Frederic. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema Político Italiano*. São Paulo: Cosac e Naify/Mostra, 2006

STARN, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.