

## **O Consumo e a Produção de Memória e Identidade**

Bruna Facchinello<sup>1</sup>

**Resumo:** A relação existente entre história e cinema pode ser compreendida como bastante estreita já que, em muitos casos, estes âmbitos se entrelaçam na construção da memória e na identidade de uma nação. A história e o conhecimento que esta produz são, muitas vezes, fonte de orientação para as narrativas cinematográficas, que por sua vez, influenciam na compreensão e atuam como um facilitador de acesso da história. Portanto, são apresentados pelo cinema-história representações sociais a partir da construção imagética da realidade gerando interpretações coletivas de um mundo comum. O cinematógrafo não fornece, com certeza, um retrato fiel da história, mas, o que ele fornece é uma representação que, para muitos espectadores, é incontestável e de uma verdade absoluta. Assim, a sétima arte provem da união de avanços técnicos e artísticos que ao se relacionarem com o espectador criam um constante fluxo de interação, uma relação de identidade. Desta forma, este trabalho propõe refletir acerca desta relação: o papel do cinema, através da ficção, para a história da humanidade, percebendo o filme como produto de consumo massivo construtor e manipulador de memória e imaginário comum. Discute-se, de maneira específica, o cinema-história e a sua função enquanto formador de memória coletiva, sobretudo através do uso pedagógico das produções brasileiras.

**Palavras-chave:** cinema, história, memória, identidade.

O ano era 1895, um grupo de pessoas reuniu-se no Grand Café em Paris para prestigiar um novo engenho de dois irmãos, os Lumière<sup>2</sup>. Uma exibição curta com dez filmes de menos de um minuto cada, cujo maior destaque foi o “A Chegada do trem a Estação Ciotat” que retratava precisamente isto. Esta foi a primeira exibição pública de cinema que se tem relato e deste momento em diante a humanidade não pode esquecer as maravilhas da imagem em movimento e tratou de encontrar variados usos para o invento.

A princípio era fascinante preservar nas películas momentos comuns ao dia, a saída de operários das fabricas, os passeios aos domingos. Mas, logo se percebeu a capacidade que o filme tinha de capturar e exibir o que era incomum a sociedade da época. No início dos anos vinte, Robert Flaherty<sup>3</sup> deslocou uma pequena equipe cinematográfica para filmar a vida do

---

<sup>1</sup> Bacharel em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, UFPel, CAPES. E-mail: brunacine@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Popularmente conhecidos como os pais do cinema, Auguste Marie Louis Nicholas e Louis Jean Lumière foram os inventores do cinematógrafo.

<sup>3</sup> Cineasta norte-americano, dirigiu e produziu o primeiro longa-metragem de sucesso comercial de gênero documentário.

povo inuit<sup>4</sup> e trouxe à luz da nação o primeiro documentário intitulado “*Nanook, O Esquimó*”<sup>5</sup>. Foi através deste filme que as sociedades europeias e as recentes colônias norte-americanas tiveram o primeiro contato com o povo esquimó, até o momento dito selvagem.

Embora, ao tratar de *Nanook* como sendo o primeiro filme documentário da história é necessário compreender que este está longe da noção de documentário atual. Flaherty não buscou retratar os inuites com veracidade e instigou a encenação para a câmera. Há no filme uma cena em que um homem inuit é apresentado à um disco de vinil e uma vitrola, o homem olha para a câmera e morde o disco como se fosse um biscoito gigante. Sabemos que, embora ainda selvagem, o povo inuit já havia entrado em contato com culturas do novo mundo, o que permite questionar se está teria sido a verdadeira reação do homem ao se deparar com o objeto novo. O que se sabe é que esta ação foi solicitada pelo diretor para que a câmera capturasse o que ele queria retratar, um selvagem ingênuo. Desta forma, o que poderia ser um retrato histórico do povo inuit não passa de um filme que trata deste povo selvagem com romantismo os colocando como inocentes e ignorantes dos novos inventos.

boa parte dos historiadores – senão a maioria – ainda pensa assim. Argumentam que o filme de motivação histórica distorce o passado, trivializando-o, quando não o falsifica, fazendo verdadeira tábua rasa do passado e desprezando completamente a historiografia e a própria história. (NÓVOA, 2012, p. 37).

Esta afirmação de Nóvoa corrobora com a colocação de Bernadet (1994) de que a aplicação de conhecimentos através de filmografia pode não explorar todo o potencial do conteúdo histórico em questão, passando a ser apenas uma ilustração superficial dos fatos ou até uma deturpação das informações. Ainda nesta linha de pensamento, Matuszewski (1992) coloca que o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta.

O que Matuszewski atesta pode ser comprovado tomando como fato a reação do público que assistiu *Nanook* em sua época de lançamento. O próprio diretor admitiu ter encenado algumas das cenas como a da caçada as morsas, um hábito que já havia se encerrado entre os inuites anos antes das gravações. Isto não impediu que os espectadores, ou parte deles, tomassem como real o modo de vida do povo inuit retratado pelo filme assumindo assim retratos ficcionais como realidade e distorcendo a imagem histórica da nação inuit.

---

<sup>4</sup> Os inuítes, ou inuit, são indígenas da nação esquimó e habitam as regiões árticas do Canadá, Alasca e Gronelândia.

<sup>5</sup> *Nanook of the North*, 1922, é considerado clássico do cinema documentário e importante filme de caráter antropológico.

Embora *Nanook* não apresente com veracidade os costumes do povo inuit seu valor histórico é inquestionável porque o filme, mais do que retratar costumes já esquecidos de um povo, permite uma leitura sobre a sociedade retratada e ainda sobre a sociedade que o concebeu. Barros (2012) entende que o cinema, além de intervir na história, também sobre intervenção por parte dela. Ou seja, o cinema é produtor ao mesmo tempo em que é produto da história.

O que o caracteriza enquanto produto são as possibilidades que encontramos no cinema para transmitir certos aspectos que compunham a época de produção do filme. É possível interpretar o filme, entender as posições políticas e sociais por trás dele, de sua equipe e de seu país de origem. O longa-metragem *Manhã Cinzenta*, dirigido por Olney São Paulo <sup>6</sup>foi produzido durante o AI-5, período no qual a cultura e mídia foram suspensas, em plena ditadura militar brasileira. Este filme retrata uma ditadura latina ficcional onde pessoas são presas e torturadas por robôs. Embora tenha sido retirado das salas de exibição pelos militares em sua época de produção, restou para o presente uma cópia do filme que possibilita enxergar a forma como pensavam os resistentes da ditadura, seus medos e suas perspectivas.

Portanto, um filme, seja ele ficcional, documental, de animação, musical ou qualquer que seja seu gênero, é um filme portador de uma leitura histórica, uma fonte. É possível perceber um estreitamento maior dos laços entre o cinema e a história a partir desta contextualização do filme em sua época de produção. O cinema se torna fundamental para a compreensão das sociedades que estão por trás das câmeras.

O lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica compreende que uma sociedade, simultaneamente, a partir do sistema que a produz e do seu universo de recepção. (BARROS, 2012, p.68)

Contudo, Barros (2012) entende que as interferências do cinema na história e nas noções históricas que temos hoje sobre o passado da humanidade vão além. Por sua capacidade de transmitir uma determinada leitura dos fatos que é feita por um determinado grupo, o cinema se torna um elemento de persuasão poderoso. Detém forças para formar opiniões, criar ilusões ou denúncias e, sobretudo forças para interferir e modificar a história por interesses políticos, mercadológicos, econômicos ou apaziguadores.

Cabe aqui recordar a famosa frase de George Orwell “A história é escrita pelos vencedores”. Obtemos sempre mais informações, documentos, discursos orais dos

---

<sup>6</sup> Cineasta brasileiro morto em 1978 após várias sessões de tortura ditatorial.

colonizadores do que dos colonizados, dos dominadores do que dos dominados. Seria então o cinema mais uma forma de enfatizar um lado de interesse da história e fazer com que a humanidade esqueça o outro?

O próprio cinema contribui para o desaparecimento da história e para o aparecimento do arquivo. A fotografia e o cinema contribuíram largamente para secularizar a história, para fixar na sua forma visível, “objectiva” à custa dos mitos que a percorriam. (BAUDRILARD, 1991, p. 1991)

Tomaremos como exemplo o filme *O Triunfo da Vontade*<sup>7</sup>, filme que antecede a 2ª Guerra Mundial e retrata a lealdade do povo alemão aos seus líderes e, sobretudo à Adolf Hitler. O documentário em questão faz parte da campanha do partido nazista e mostra a face humana dos soldados, o trabalho em grupo, o dia-a-dia em prol de uma Alemanha melhor.

É fato que o filme fora lançado quando Hitler estava soberano, o que fez com que a obra o tornasse ainda mais adorado pelos simpatizantes do partido e pelo povo alemão. Aqui, Hitler era o vencedor.

Três anos após o lançamento do filme, estes mesmos soldados, liderados por Hitler, invadiram a Polônia e se deu início a maior guerra da história. Para onde teria ido o líder humanista e adorado por todos de *O Triunfo da Vontade*? É possível que o cinema tenha colocado um lobo sob pele de cordeiro aos espectadores, um simulacro capaz de carregar um mito e destruir a história como exposto por Baudrilard (1991). Ao passar de alguns anos após o término da guerra, cessar do tempo de silêncio e esclarecimento dos fatos, vários filmes, de diversos gêneros, foram lançados mostrando a outra face de Hitler, o ditador. *O Triunfo da Vontade* foi banido da Alemanha por representar algo com o qual o povo alemão não mais se identificava, algo que não mais existia. A diretora do filme, Leni Riefenstahl, foi mantida em um campo de concentração francês por quatro anos. Acusada de ser simpatizante ao nazismo mesmo tendo sido contratada para realizar o documentário antes dos indícios de uma guerra iniciar e negando seu envolvimento com as causas do partido até o momento de sua morte, em 2003. Aqui Hitler era o vencido.

Desta forma, é possível compreender a capacidade do cinema de contar e recontar a história ao sabor do momento e os interesses que ela, a história, tem em se aliar a este instrumento. Baudrilard (1991) afirma as capacidades do cinema em plagiar-se, em refazer o mundo como lhe parece mais perfeito e melhor. Tudo porque o cinema está maravilhado

---

<sup>7</sup> Triumph des Willens, nome na língua de origem, alemã. Sob direção da cineasta Leni Riefenstahl foi lançado em 28 de março de 1935 e trata-se de um documentário sobre 6º Congresso do Partido Nazista incluindo discursos de simpatizantes e do próprio Adolf Hitler.

consigo mesmo e porque nós, espectadores, veneramos esta forma prática de tornar o mundo melhor.

Barros (2012) estabelece que haja seis formas pelas quais a história vê interesse em se relacionar com o cinema, tendo-o como: fonte histórica, representação histórica, linguagem e modo de imaginação aplicável à história, tecnologia de apoio para a pesquisa histórica, agente histórica e instrumento para o ensino de história.

O avanço tecnológico ingressou nas salas de aula com a intenção de diversificar os recursos de estudo, o acompanhando estavam as iniciativas pedagógicas de aumentar o interesse dos alunos sobre os assuntos tratados. Estes fatores acarretaram no ingresso do cinema associado ao ensino se tornando a cada ano mais corriqueiro as disciplinas, sobretudo as que o propiciam como ensino de História, Artes e Literatura.

Barros, assim como Nóvoa (2012) expõe que já no século XX o cinema era visto de três formas pelos estudiosos da história: representação histórica, objeto de estudo para a história e como fonte histórica do mundo contemporâneo. Partindo destes usos já pré-estabelecidos para o cinema, os cineastas adaptaram suas obras à criação de dois gêneros fílmicos, o filme histórico e o documentário histórico.

Para os referidos autores, se entende enquanto filme histórico, as obras ficcionais que retratam determinado tempo do passado conhecido, obedecendo a seus padrões estéticos, seu modo de linguagem e suas causas. Estes filmes são geralmente classificados como épicos e podem expor retratações de personagens históricos marcantes. É permitida a estes filmes a narrativa livre, sem a necessidade de obedecer com rigor os fatos documentados. *Caramuru*, *a Invenção do Brasil*, *Xica da Silva* e *Getúlio*<sup>8</sup> são alguns exemplos de filmes brasileiros desta categoria.

Já o documentário histórico, é descrito por Barros e Nóvoa (2012) como o filme de representação historiográfica cujo conteúdo é totalmente apoiado em fatos históricos comprovados e o foco de atenção é o conteúdo verídico em si e não as constituições estéticas do filme. Fazem parte desta categoria os documentários brasileiros *Os Anos JK – Uma Trajetória Política*, *O Aleijadinho* e *Ônibus 174*.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Caramuru- A Invenção do Brasil* (2001), direção de Guel Arraes. Retrata a chegada dos portugueses ao Brasil através da comédia e da fantasia. *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues. Retrata a história da escrava que tornou-se primeira dama através de um misto entre drama e comédia. *Getúlio* (2014), dirigido por João Jardim. Retrata através do drama os últimos momentos do presidente.

<sup>9</sup> *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980), direção de Silvio Tendler, documenta a história de Juscelino Kubitschek. *O Aleijadinho* (1978) direção de Joaquim Pedro de Andrade, documentário sobre a trajetória de Antonio Francisco Lisboa, um dos maiores artistas barrocos do Brasil. *Ônibus 174* (2002), direção de José Padilha, documenta o sequestro do ônibus fazendo uso de imagens televisionadas do fato real.

A inserção do cinema enquanto instrumento pedagógico foi reforçada entre as décadas de setenta e oitenta com *Os Annalles*<sup>10</sup> que possibilitaram uma nova reflexão sobre o ensino de história e deram abertura à ideias inovadoras. Ainda, colaborando com este mesmo movimento, é criada a Escola Nova cujo principal fundamento se baseia no conceito de que cabe ao aluno a construção de seu conhecimento e estimula o uso de suportes imagéticos enquanto instrumentos de aprendizagem.

Nóvoa (2012) percebe que há ainda, no campo da educação, certa resistência em se apropriar no filme enquanto uma ferramenta pedagógica eficaz. No entanto, cita uma colocação de Lera (1995) que prevê a chegada de um dia onde tudo será ensinado às crianças através de filmes. Hoje, o uso de filmografia, sejam filmes ou documentários históricos se restringe, na maior parte das vezes, a atuação enquanto uma ferramenta ilustrativa do assunto estudado e não é apresentada aos alunos sem o amparo de conteúdos bibliográficos e factuais.

Como já exposto anteriormente, o filme histórico permite uma leitura do acontecimento, não uma representação absoluta. Desta forma, é necessário que haja interpretação, por parte do estudante, desta leitura cabendo a ele a diferenciação entre embasamento histórico e ficcional.

Por sua fácil aceitação pelo corpo discente e docente, o cinema é hoje uma das ferramentas mais utilizadas para ilustrar conteúdos no ambiente acadêmico. O filme facilita com que o aluno se oriente no espaço/tempo histórico com maior eficácia e permite que compreenda o contexto, as dificuldades e ambições de cada época através dos elementos cinematográficos que compõem a imagem como cenário, vestuário, ambientação e enredo das personagens. Embora sua eficácia enquanto instrumento de aprendizagem seja evidente, é importante ressaltar que o cinema não substitui o ensino pedagógico de história realizado através das bibliografias, mas sim as acompanha como suplemento do saber.

Além do já mencionado, o cinema também contribui para que o aluno desenvolva suas habilidades de aceitação de novas e distintas culturas ainda distantes de sua realidade. Ao assistir um filme, é possível que o estudante compreenda que civilizações coexistiram em distantes espaços do globo, sem ter contato umas com as outras, e desenvolveram suas próprias ferramentas para sobrevivência, seus costumes e credos.

Seguindo esta linha de raciocínio, cabe colocar que Nichols(2005) reconhece todos os filmes como documentários e os classifica de duas formas: documentários que satisfazem

---

<sup>10</sup>Movimento historiográfico constituído em através do periódico francês *Annales d'histoire économique et sociale*. Se destacou por incorporar técnicas das Ciências Sociais à História.

desejos e documentários que representam uma sociedade. Tal pensamento segue ao lado do já que já foi discutido e reforça o entendimento de que todos os filmes são históricos.

Para Jean Peyrot (1983) através dos fatores acima elencados, o cinema se torna responsável pela transmissão da memória coletiva destas gerações. É necessário evidenciar que o cinema não é criador desta memória, mas sim capaz de transmiti-la, reproduzi-la e até mesmo imortalizada através de seu suporte. Se outrora a escrita permitiu a socialização da memória e sua preservação, hoje o cinema a auxilia neste resguardo podendo mais do que preservar palavras, salvar imagens, vozes, cantos, danças, ritmos.

Finley (1989) coloca que a memória coletiva é basicamente a transmissão de conhecimentos de alguns homens a um grande número de pessoas por repetidas vezes. Desta forma, sendo o cinema um aparato audiovisual capaz de ser traduzido para diversas línguas e ultrapassar fronteiras de diversas naturezas atingindo um número de pessoas que, talvez, nenhuma outra ferramenta consiga, é possível considerarem-no um hábil transmissor de memória coletiva.

O termo memória coletiva surgiu através do sociólogo francês, Maurice Halbwachs, que o cunhou para definir o fenômeno que surge da intenção social de transmissão de memórias unificadoras. Para o autor existem três tipos de memória: individual, social e coletiva. Esta última considerada essencial para formar e, sobretudo manter a identidade de determinado grupo.

Esta memória coletiva por vezes pode ser confundida conceitualmente com a memória histórica, no entanto, a histórica resulta de uma construção cristalizada por um grupo social de forma a defender-se da constante erosão da mudança. Desta forma, a memória coletiva encontra-se na contramão pela definição de Halbwachs de que a memória é um fenômeno sempre atual e exposto a modificações.

É cabível associar a memória coletiva de uma nação ao seu imaginário comum já que através dela é possível transmitir mitos, tradições folclóricas, medos, credos. Assim, como descrito por Maffesoli (2001), o imaginário pode estabelecer vínculos, age como um “cimento social”, tornando-o incapaz de pertencer a um único indivíduo. É o imaginário compartilhado que também foi estudado por Silva.

Se o imaginário é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura. (SILVA, 2003, p.14)

Le Goff (2003) coloca que a memória coletiva é mais do que uma conquista identitária de um povo, é uma ferramenta de poder. Desta forma, ao conseguir transmitir esta memória o cinema se torna também detentor deste poder.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho, e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLACK, 1989, p.11)

Portanto, é possível concluir que as extensas relações entre cinema e história permitem variadas formas de uso destas intersecções, entre elas o uso pedagógico. A facilidade em se trabalhar com filmografias em sala de aula possibilitou o rápido ingresso do cinema no aprendizado, no entanto é necessário compreender o cinema enquanto uma ferramenta pedagógica de ensino e não como um substituinte do ensino curricular padrão. As imagens trazidas pelo cinema fornecem entendimentos a cerca dos conteúdos trabalhados através das bibliografias que as palavras não são capazes de traduzir e é isto que o torna fascinante aos alunos.

O papel do cinema para a história é, portanto, enquanto produtor, o de ilustrar fatos do passado, com verossimilhança ou não, já documentada ou apenas hipotética e assim facilitar o entendimento histórico. Já enquanto produto da história, o papel do cinema é o de transparecer aspectos da sociedade que o produz e assim permitir aos historiadores novas leituras à respeito da contemporaneidade.

É permitido entender, por tudo que já fora discutido, que o cinema é, portanto um manipulador da história podendo satisfazer necessidades políticas e sociais. Foi visto que o cinema é capaz de criar e derrubar mitos como já expresso por Ferro:

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera (...) desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992, p. 86).

No entanto, é preciso compreender que tal manipulação não ocorre indiscriminadamente. Pollack (1989) coloca que a memória sofre enquadramentos, restringindo e alterando suas leituras, no entanto ao se modificar demasiadamente uma



memória, ela passará a ser falsa e na primeira exigência de provas factuais perderá sua credibilidade e sua coerência.

Por ultimo, foi trabalhada a aptidão do cinema em transmitir memórias coletivas através do uso pedagógico dos filmes. Quando se é trabalhado sobre 2º Guerra Mundial em sala de aula e, paralelamente ao conteúdo dos livros de história, é exibido um filme sobre o assunto, está se dando à este grupo de alunos uma transmissão de memórias coletivas. Tais memórias foram criadas por historiadores, cineastas, roteiristas e fazem referência à imagem coletiva que estas gerações, produtoras do filme, têm da guerra. No entanto, cabe exaltar que o cinema, como já foi colocado é um transmissor destas memórias coletivas e não necessariamente seu criador.

O estudo do cinema no âmbito da memória coletiva tornou viável também compreender suas capacidades enquanto suporte de memória. Na atualidade, um filme pode ter milhares, até milhões de cópias, traduzidas para as diversas línguas do mundo. Desta forma, o cinema é capaz de levar tais memórias a distintos grupos sociais e dificilmente à perderá. Portanto, o cinema tornou-se um produtor/produto da história, transmissor desta e das memórias coletivas, capaz de imortaliza-los.

## **Referências**

BAUDRILARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D' Água, 1991.

BERNADETT, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

BERNADETT, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**, Buenos Aires: Del Sol, 2001.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**

CAPARRÓS LERA, José Maria. “Análisis histórico de los films de ficción”. **Cuadernos Cinematográficos**, nº 10, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural Entre Práticas E Representações**. Lisboa: Difel, 1990.

FERRO, Marc. **O Filme: Uma Contra-Análise Da Sociedade?** In GOFF, Jacques, Le; NORA, Pierre (Orgs.) **História: novos objetos**. 3º ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

FERRO, M. **Société du XXe. siècle et histoire cinématographique**. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1968.

FERRO, Marc, **Cinema et Histoire** – 2. Entretien avec. *Cahiers du Cinéma*, 1975.

FERRO, M. (Dir). **Film et Histoire**. Paris: Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.

FINLEY, M. I. **Uso e abuso da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – **Falsificações. M. Revista de Cinema**, Lisboa. 1977.

FONSECA, Maria Cecília Londres, **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005.

HALBWACHS, Maurice, **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e mediações atuais**

LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Unicamp, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MORETTIN, E. V. **Os Limites De Um Projeto De Monumentalização Cinematográfica: Uma Análise Do Filme “Descobrimento Do Brasil” (1937)**, de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, ECA.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2005

NÓVOA, Jorge. **Metamorfoses Do Cinema Brasileiro Na Era Da Mmundialização Neoliberal: Em Busca De Uma Identidade Estética?**. Araucária: Revista Iberoamericana da Filosofia, Política e Humanidades, nº 15, abril de 2006

PEYROT, J. **Historiens et géographes**, décembre 1983, pp. 285-6. Apud: MONIOT, H. *Didactique de l'Histoire*. Paris: Nathan Pédagogie, 1993.

POLLACK, Michel. **Memória , Esquecimento, Silêncio**. In.: *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p 3-15.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Baurá: Edusc, 2002

RODRIGUES, J. H. **A pesquisa histórica no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1982.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Marco Antônio Silva. **Caricatura como pensamento. A Carlota de Carla**. In.: Revista O Olho da História, n.10, abril, 2008.