



A contribuição de *Cinema e História do Brasil* (1988), de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet

Mariana Reis Santos¹ (IC)

nana.neta@hotmail.com

Resumo: Na presente comunicação pretendemos apresentar os resultados finais do plano de trabalho de Iniciação Científica (IC) intitulado *Estudos históricos e o cinema no Brasil: a contribuição de Cinema e História do Brasil (1988), de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet*, vinculado ao projeto mais amplo intitulado *A historiografia clássica do cinema brasileiro sob o olhar crítico de Jean Claude Bernardet*. Na pesquisa finalizada, focamos na discussão hermenêutica acerca da obra de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet, procurando entender sua importância para os estudos históricos no Brasil e sua relação com o cinema. Como resultados, apresentaremos as concepções de História e Cinema presentes na obra, a noção de estética naturalista aplicada ao cinema brasileiro, o conceito de cinema documentário, o conceito de filme histórico e sua relação com a história imediata.

Palavras-chave: História do Brasil. Cinema brasileiro. Alcides Freire Ramos. Jean-Claude Bernardet.

Introdução

O presente plano de trabalho consiste numa parte do projeto de pesquisa mais amplo intitulado *A historiografia clássica do cinema brasileiro sob o olhar crítico de Jean-Claude Bernardet*. Atentando especificamente para a discussão bibliográfica acerca das relações entre história e cinema, visamos mapear a maneira pela qual o cinema é observado como fonte histórica no Brasil no decorrer dos anos de 1980, procurando mapear a contribuição ao debate dada pelos pesquisadores Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet, com a obra *Cinema e História do Brasil* (1988).

No Brasil, embora na década de 1960 o cinema já tenha adentrado à academia, as revistas sobre o tema se multiplicado, a Cinemateca Brasileira tenha sido criada, e os intelectuais e estudiosos brasileiros, como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny e Vicente de Paula Araújo tenham salientado a importância histórica e documental dos filmes, os estudos históricos permaneceram distantes da

REALIZAÇÃO

PRG
Pró-Reitoria de
Graduação

PRP
Pró-Reitoria de
Pesquisa e
Pós-Graduação

PRE
Pró-Reitoria de
Extensão, Cultura e
Assuntos Estudantis



Universidade
Estadual de Goiás



linguagem cinematográfica por quase vinte anos mais. Na verdade, nesse recorte temporal, a discussão ficou a cargo dos estudiosos da área de comunicação, em um primeiro momento, e de educadores, em um segundo, pois os historiadores de ofício somente se sensibilizaram pelo tema após a recepção dos debates desdobrados da chamada *Nova História* que se deu, especialmente a partir do decênio de 1980.

Em outros termos, somente a partir da intitulada “década perdida” é que as relações entre cinema e história ganham maior fôlego no Brasil. Em vista desse contexto, para se pensar as relações entre história e cinema entre os pesquisadores brasileiros da década de 1980, é indispensável entender a contribuição de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet, com a obra *Cinema e História do Brasil* (1988), problematizando suas principais reflexões e historicidade, pois, como ressalta Santiago Júnior, em termos das relações entre história e cinema, a obra foi a mais importante surgida no Brasil do período, na medida em que discutia temas pertinentes do debate histórico contemporâneo, como história imediata, o filme como documento, a representação da história nos filmes e as diferenças e aproximações entre os gêneros ficcionais e documentários (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p. 157).

Face desse intuito, assim como no projeto mais amplo, nesse relatório final emerge para o centro do debate as proposições do historiador francês: Michel de Certeau. Na obra *A escrita da história* (2007), discutindo a *operação historiográfica*, Certeau desenvolve três elementos que, dados em sua relação, correspondem aos procedimentos de edificação de um trabalho histórico — o *lugar social*, a *prática* e a *escrita* —. O que nos interessa nesse plano é sua problematização do *lugar social*. De acordo com Certeau, a articulação de toda pesquisa historiográfica com seu lugar de produção, seja ele social, econômico, político e cultural, promove uma vinculação deste lugar aos interesses, métodos e, conseqüentemente documentos e questões passíveis de análise do pesquisador.

Dessa forma, tal *lugar social* tem em seu núcleo, o “o não dito”; “a instituição histórica” que o historiador está vinculado; a sociedade que o historiador se relaciona; e o “papel de interdição e permissão” de suas produções por essa mesma sociedade (CERTEAU, 2007). Com base em Certeau, buscamos entender como Ramos e Bernardet contribuíram para o debate das relações entre história e cinema

no Brasil nos anos de 1980 e, ao mesmo tempo, reconhecer o seu lugar social, que traz consigo seus respectivos interesses em meio ao debate acerca da inserção do cinema como fonte aos estudos históricos no Brasil.

Para a realização desta pesquisa, tivemos alguns objetivos. A saber: *Geral*: Mapear a maneira pela qual o cinema é observado como fonte histórica no Brasil no decorrer dos anos de 1980, procurando entender a contribuição ao debate dada pelos pesquisadores Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet, com a obra *Cinema e História do Brasil* (1988). *Específicos*: 1) Problematizar as concepções de cinema e de história presente em *Cinema e História do Brasil* (1988); 2) Compreender os principais conceitos e noções lançados à baila por Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet em *Cinema e História do Brasil* (1988); 3) Questionar qual é o lugar de *Cinema e História do Brasil* (1988) no interior dos estudos sobre história e cinema no Brasil dos anos de 1980.

Material e Métodos

O empreendimento metodológico em nossa pesquisa foi o mesmo adotado no projeto de pesquisa mais amplo, pois, vale ressaltar, o plano de trabalho inicial respeitou os limites teóricos e metodológicos daquele projeto. Portanto, cabe-nos apenas mencionar resumidamente aquilo que já foi exposto no projeto de pesquisa, sobretudo salientando a adesão ao método hermenêutico à luz das colocações de Adalberto Marson, que no artigo *Reflexões sobre o procedimento histórico* (1984), propõe um procedimento de pesquisa similar ao hermenêutico, sem, porém, conceitua-lo como tal. Para Marson, em nossa relação com a documentação histórica, devemos fazer com que ela

[...] apareça em todas as suas mediações e contradições, sem que a sua evidência manifesta (aparência) e a forma necessariamente parcial de oferecer-se à percepção sejam rotuladas de “falsas” porque estariam em dissonância com um lado “verdadeiro” mas desfigurado por certos interesses que manipulam a realidade (MARSON, 1984, p. 49).

Dessa forma, ainda há de se questionar a obra *Cinema e História do Brasil* (1988), de Ramos e Bernardet, do seguinte modo:

1º) Sobre a existência em si do documento: O que vem a ser documento? O que é capaz de nos dizer? Como podemos recuperar o sentido deste seu dizer? Por que tal documento existe? Quem o fez, em que circunstâncias e para que finalidade foi feito? 2º) Sobre o significado do documento como objeto: O que significa como simples objeto (isto é, fruto do trabalho



humano)? Como e por quem foi produzido? Para que e para quem se fez a produção? Qual a finalidade e o caráter necessário que comanda sua existência? 3º) Sobre o significado do documento como sujeito: Por quem fala tal documento? De que história particular participou? Que ação e que pensamento estão contidos em seu significado? O que fez perdurar como depósito da memória? Em que consiste o seu ato de poder? (Ibid., p. 53).

Em suma, com base no procedimento metodológico acima exposto, lidamos com nossa documentação de maneira crítica, sem perder de vista sua historicidade, bem como sempre à luz das questões que colocamos a ela. Obviamente, consideramos tal procedimento enquanto um guia inicial, pois sabemos que, uma investida mais profunda na obra de Bernardet e Ramos nos encaminhou para outras maneiras de lidar com ela.

Resultados e Discussão

De início, cabe ressaltar que a obra *Cinema e História do Brasil* (1988), escrita por Bernardet e Ramos, foi republicada pela editora paulista Verona em formato de e-book no ano de 2013, fato que já demonstra sua importância para os estudiosos de História e Cinema. O é organizada do seguinte modo: uma apresentação dos autores seguida de uma curta entrevista intitulada *Os autores no contexto*, uma *Introdução*, capítulo um intitulado *Cinema e Inconfidência Mineira*, capítulo dois intitulado *A História e o Filme Documentário*, capítulo três intitulado *História Imediata, Considerações Finais*, um *Guia Didático de Filmes*, e *Sugestões de leitura* sobre livros, artigos e teses sobre teoria do cinema, cinema brasileiro em geral, cinema e história e teoria da história.

Logo no início da obra os autores revelam suas concepções de cinema. Respondendo sobre como o cinema pode contribuir para a compreensão da História, Jean-Claude Bernardet afirma:

Deixando de lado o vulgar mecanicismo que faz das artes uma superestrutura da infra, deixando também de lado a história da arte na sua relativa autonomia, me parece válido instrumentalizar o cinema e as artes para uma melhor compreensão da sociedade e da história (BERNARDET & RAMOS, 1988, p. 8).

A resposta de Bernardet é seguida da de Ramos, que explica:

Se é verdade que uma obra de arte traz consigo as marcas de seu tempo, é preciso, porém não simplificar a questão. Estas marcas não são o reflexo imediato das condições de produção material [...] Neste sentido, não se deve correr o risco de estabelecer associações mecânicas entre obra e seu tempo. Se isto for evitado, a referida obra poderá nos ajudar a entender um

REALIZAÇÃO



pouco melhor os conflitos que seu tempo enfrentou (BERNARDET & RAMOS, 1988, p. 8).

Com base nestas respostas, pode-se perceber que ambos os autores negam que o cinema seja um reflexo superestrutural da infraestrutura econômica, tal como propôs um marxismo ortodoxo até meados dos anos de 1960. Dito o que o cinema não é, os autores pontuam sua concepção de cinema, pensando que o mesmo consiste em uma obra de arte que possui a capacidade de revelar os conflitos de seu tempo de produção. Dito de outro modo, o cinema é encarado como uma arte que possui a capacidade de se transformar em uma ferramenta didática para a História, desde que seja compreendido como uma das interpretações possíveis da realidade.

No tocante à sua concepção de História, os autores também partem da negação para afirmar suas concepções. Na Introdução da obra, Bernardet e Ramos discutem filmes no cinema brasileiro, do início do século XX até 1980, que tratam de temas históricos, avaliando que estes filmes foram feitos

[...] sempre dentro de um leque temático restrito, baseando a história em atos e figuras heroicas, comumente apresentando uma história feita pela classe dominante, entrando o povo como ornamento, ou para provar que a classe dominante sempre foi bondosa e voltada para os interesses populares (BERNARDET & RAMOS, 1988, p. 12).

Nesse sentido, de acordo com os autores, os filmes com temáticas históricas no cinema brasileiro, até 1980, se pautavam numa visão de história elitista, que privilegia os grandes feitos e homens de vulto, ignorando as demais classes sociais. Esse tipo de História que os filmes expunham uma visão seria um modelo de História nascido no século XIX, na qual os grandes homens, figuras importantes e fatos ligados a eles é que eram considerados dignos de serem considerados históricos. Mais adiante, os autores apresentam sua concepção de História, ao afirmarem:

Não é difícil compreender que o discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política. Impor uma determinada interpretação da histórica é, ao mesmo tempo, impor uma leitura do presente. Portanto, quem dominar a História, poderá impor a sua leitura do presente, tomando posição no jogo político em favor de um dos grupos em luta (BERNARDET & RAMOS, 1988, p. 17).

Em vista disso, percebe-se que a os autores entendem a História como um discurso sobre o passado e sobre o presente, no qual historiadores procuram expor



suas interpretações sobre o passado e, ao mesmo tempo, influenciando nas lutas políticas do presente. A história, dessa forma, consiste numa forma de discurso interpretativo sobre o passado que influi diretamente nas lutas do presente.

No que se refere às noções e conceitos lançados à baila por Ramos e Bernardet, podemos mencionar a noção de estética naturalista aplicada ao cinema brasileiro, o conceito de cinema documentário, o conceito de filme histórico e sua relação com a história imediata.

Com relação à Estética naturalista, de acordo com os autores, consiste em uma forma de apresentação dos elementos constituintes de vários filmes brasileiros. Nesse sentido, essa estética é mostrada de forma como se fosse a única interpretação do fato, sendo a linguagem usada uma linguagem que assume um papel muito importante, pois é através dela que o espectador tem a sensação de transparência com o filme, isto é, ela atribui a sensação de veracidade ao filme. Para Bernardet e Ramos, ela constitui-se de diversos elementos que compõem a linguagem cinematográfica. A saber: comportamento da câmera, noção de continuidade, decupagem clássica, construção do espaço, relações da imagem com o som e, por fim, interpretação dos autores.

De maneira simplificada, Bernardet e Ramos trazem exemplos de como são usados esses elementos dentro da Estética naturalista. Vejamos:

1) *Comportamento da câmera*: a câmera é posicionada e utilizada para que pareça ser o próprio olho humano, dessa forma é preciso haver uma perfeita sincronia entre os fatos ocorridos e a posição da mesma, pois, se não houver o posicionamento perfeito o espectador perderá a ilusão de estar em contato direto com os fatos. 2) *Continuidade*: a continuidade nada mais é do que a manutenção de elementos que são primordiais para construção da estética do filme na passagem de uma cena para outra. Por exemplo: a manutenção da intensidade da luz, local, figurino, linguagem, etc. Os autores também dão um exemplo de continuidade, afirmando: “[...] imaginemos que num determinado filme ocorra uma briga num bar. O mocinho machuca-se no rosto. A cena seguinte à luta não poderá, em hipótese alguma, [...] mostrar o mocinho em perfeito estado [...]” (BERNADET & RAMOS, 1988, p. 16). 3) *Decupagem clássica*: com o objetivo de convencer o público



estabelecendo uma empatia com o filme de forma que haja menos chances de críticas e questionamentos à história apresentada, a decupagem clássica, que é a segmentação das cenas em planos, oferece possibilidades e recursos para a intensificação emocional, além de maiores recursos para a narração. Sendo assim, as sequências das filmagens serão cortadas e configuradas entre si de modo a mostrar alternadamente perseguidos e perseguidores, dando continuidade ao filme.

4) *Construção do espaço*: também é outro importante elemento para dar a estética natural ao filme. Nesta construção, o espaço deve ser construído de maneira que não cause nenhuma estranheza ao espectador, sendo necessário esse espaço apareça de acordo com a nossa percepção natural. 5) *Relação da imagem com o som*: para a formação do espaço ficcional é necessário que som e imagem estejam perfeitamente sincronizados. Assim, as vozes devem estar sincronizadas com o movimento da boca dos atores, bem como a música deve estar encaixada no momento correto, de acordo com o clima desejado para os momentos das cenas. 6) *Interpretação dos atores*: ela deve ser mais próxima o possível da realidade, fazendo os expectadores acreditarem que estão diante de uma pessoa que realmente faz parte do universo ficcional apresentado. Na interpretação, as falas devem ter fluência e nível de complexidade que seja compatível com nossas experiências cotidianas dos expectadores. Como afirmam Bernardet e Ramos, “[...] o autor que interpreta o papel de um médico falaria como um médico normalmente fala, [...] os gestos [...], o mais próximo possível daquilo que, em cada época, é considerado verossimilhante [...]” (BERNADET & RAMOS, 1988, p.17).

Com relação ao conceito de cinema documentário, Bernardet e Ramos apontam que existe a ideia de que o filme documentário é formado por filmagens de algo que aconteceria independente da realidade de um filme. Para explicar o equívoco dessa percepção os autores utilizam como exemplo um jogo de futebol que ocorre sem precisar estar sendo filmado, pois não há uma preparação e enredo ficcional preparado para esse tipo de filmagem que busca mostrar da forma mais natural possível eventos cotidianos em que os personagens não são, de fato atores, mas, sim, pessoas comuns sem falas decoradas.



Para Bernardet e Ramos, apesar de o documentário se mostrar como obra em que não há interferências no espaço efetuadas por quem o produz, pode-se afirmar que aquelas pessoas que são entrevistadas no documentário não agiriam da forma como agem normalmente, mas, sim, tentando melhorar ao máximo sua apresentação e performance, calculando suas falas, algo que não aconteceria, caso não houvessem câmeras ali. Essa “interpretação” não pode ser comparada com a de atores, porém, não são naturais como seriam se não fizessem parte da produção de um filme. Nesse sentido, Bernardet e Ramos afirmam:

[...] a fronteira entre o entrevistado e o ator pode não ser muito nítida, de modo que não é exatamente correto dizer que o documentário só apresenta fatos e situações que ocorreriam independentemente da filmagem [...] (BERNADET & RAMOS, 1988, p. 37).

Imaginemos, entretanto, que um documentário apresente um fato que aconteceria de qualquer modo, com ou sem filmagem. Por exemplo: a filmagem do presidente da república descendo a rampa, claro que é uma cena normal sem ter sido pré-ensaiada. No caso do documentário, porém, será escolhido pelo cineasta qual quadro e partes das cenas ele vai mostrar, se será mostrado somente o presidente ou ele e sua comitiva, o corpo inteiro ou somente o rosto dele, ele sério ou sorrindo. Dessa maneira, nota-se que são muitas opções utilizadas para mostrar a descida do presidente pela rampa, sendo a decisão de qual opção escolher sempre dependente do cineasta. O resultado disso é que aquilo que veremos na tela não será somente o fato cru em si: “o presidente descendo da rampa”, mas, sim, o presidente descendo a rampa tal como foi filmado de acordo com os interesses do cineasta.

Assim, para Ramos e Bernardet, esses elementos escolhidos na produção do documentário não podem ser chamados de reprodução da realidade, pois eles constroem, na verdade, uma interpretação da realidade. Desse modo, lembram os autores que, não pode ser esquecido outros elementos que compõem essa imagem, tais como a montagem das cenas e suas sequências, a música de fundo que pode, dependendo de seu tema, provocar diferentes sensações no expectador: efeito dramático, solene, irônico, etc.

Neste sentido, quando esse documentário é, de fato, habilmente produzido, temos a sensação de ter visto com nossos próprios olhos as cenas que ocorrem na



tela. Por conta disso, acredita-se que eles tragam consigo um alto grau de veracidade, apresentando-se como perfeitas reconstituições da realidade, inclusive sendo comumente aceitos nos trabalhos científicos dos historiadores por sua essa expressão “fiel” do real.

Para exemplificar esses apontamentos, Bernardet e Ramos usam como exemplo filmes como *Os Anos JK* (1980, Silvio Tendler), *Jango* (1984, Silvio Tendler) e *Jânio a 24 Quadros* (1981, Luiz Alberto Pereira), documentários produzidos com a montagem de cinejornais que manipulam a linguagem cinematográfica. De acordo com os autores, observando esses três filmes nota-se claramente a reverência dos diretores à cronologia, ao historicismo e o respeito unânime por Juscelino Kubitschek, Getúlio Vargas e João Goulart, podendo-se perceber a maneira como a história é incorporada e manipulada por estes filmes.

Ao retrabalharem o conceito de filme histórico, Bernardet e Ramos partem da ideia de que a expressão filme histórico é usada para se referir a uma obra que trata de algum evento que ocorreu no passado e que é considerado como parte da história; um modelo de filme tem como uma de suas principais características a visão heroica e pomposa da história. Tomando como exemplo os filmes *O Mártir da Independência: Tiradentes* (1977, Geraldo Vietrino) e *Rebelião em Vila Rica* (1958, Renato e Geraldo Santos Pereira), os autores ressaltam que, embora ambos os filmes sejam diferentes em termos de períodos de produção, tratam o tema da Inconfidência Mineira da mesma forma: valorizando a imagem do herói a partir de uma estética naturalista.

Todavia, um filme como *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), tenta se afastar da heroificação de Tiradentes, analisando de forma crítica o papel dos conjurados. Para os autores, o filme histórico parte de uma proposta de se assemelhar o máximo com a realidade histórica existente, porém, se todas as obras baseadas na Inconfidência Mineira fossem iguais ao real (desde o espaço, as roupas e as falas), não haveria motivos para a produção de mais filmes com o mesmo tema. Nesse sentido, o cinema abre um leque de interpretações possíveis para a mesma história, mesmo nos filmes históricos. Desde que se mantenha a autenticidade da história contada, Bernardet e Ramos demonstram que o cineasta



tem a liberdade de propor uma representação fílmica de acordo com sua interpretação da história, isto é, com aquilo que ele acredita e adere ideologicamente e historicamente.

A partir da noção de filme histórico clássica, Bernardet e Ramos buscam romper com ela, apontando que o filme histórico também pode manter ligação tênue com a história imediata. Ao apontarem como a história imediata é retratada no cinema brasileiro, os autores analisam a história imediata através das colocações de Jean Lacouture, para quem a história imediata existe quando “[...] concomitantemente proximidade temporal da redação da obra em relação ao assunto tratado, e proximidade material do autor em relação à crise estudada se fazem presentes” (BERNARDET & RAMOS, 1988, p. 62). Para Bernardet e Ramos, embora para Lacouture o exemplo desse trabalho seja o texto jornalístico, suas opiniões sobre o rádio e a televisão na contemporaneidade possibilitam encarar os filmes históricos como um possível veículo para a história imediata, pois, assim como o jornalista, o cineasta também pode produzir um trabalho com cunho histórico.

Como exemplo disso, aos autores analisam o filme *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha). Pensando-o como um filme histórico, especificamente de história imediata, Bernardet e Ramos afirmam que ele se caracteriza dessa maneira, sobretudo porque, ao realizar a desconstrução do populismo, participa da polêmica existente no interior da esquerda brasileira no período pós-1964. Dessa forma, a proposta de Bernardet e Ramos é ver filmes que tem como objetivo tratar temas do seu tempo presente como filmes que também podem ser considerados históricos. Seguindo esse pensamento, ambos autores procuram demonstrar a necessidade de se alargar o que se entende por História, ou seja, não ficar restrito a fatos históricos consagrados nos manuais escolares, bem como por filmes históricos, não ficando presos apenas à estética naturalista.

Considerações Finais

É importante destacar a obra *Cinema e História do Brasil* (1988), de Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, constitui-se, até hoje, numa fonte primordial para os estudos da história e sua relação com o cinema, bem como de



história do cinema brasileiro. Os autores exemplificam de forma muito interessante as características primárias acerca da produção de filmes, bem como toda a estética e meios envolvidos para a realização das obras. Ao trabalharem conceitos diferentes de História, cinema, cinema documentário, filme histórico e sua relação com a história imediata, assim como a noção de estética naturalista aplicada ao cinema brasileiro, Bernardet e Ramos nos mostram o papel fundamental do cineasta e agentes envolvidos na produção de um filme para o resultado de uma representação fílmica da história. Ao cabo da leitura e pesquisa sobre *Cinema e História do Brasil*, a relação entre cinema e história fica muito clara quando consegue-se entender o ponto de vista dos autores. Eles nos mostram como o cinema pode e deve ser usado como fonte histórica, seja ele apresentado dentro de salas de aula ou em telas de cinema. O filme histórico tem um papel muito importante, seja ela de estética naturalista ou não, pois dá ao público a impressão de estar participando da história e dos eventos que ocorrem no filme, trazendo informação e um imaginário histórico a respeito de temas que fazem parte da nossa história. Em suma, o empreendimento proposto na pesquisa efetuada constituiu-se num processo de amadurecimento intelectual que permitirá ao orientando uma primeira aproximação com o debate pertinente às relações entre história e cinema, dando subsídio necessário para o desenvolvimento de futuras pesquisas.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Estadual de Goiás (UEG) pela oportunidade de estar participando do processo de Iniciação Científica (PBIC), assim como ao Prof. Dr. Julierme Moraes, por ter me escolhido para fazer parte do seu projeto e me orientar durante toda essa trajetória de realização desse trabalho.

Referências

- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.



_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n.11, abr. 1991, p. 173-191.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

_____. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Edições Verona, 2013.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. **História – novos objetos**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 199-215.

_____. **História e Cinema**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. **História – novos objetos**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **História – novos problemas**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976;

_____. **História – novas abordagens**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Cinema e história: trajetória de um objeto historiográfico. **Revista História da historiografia**, UFOP, nº 8, abril de 2012, p. 157-173.