

CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA SILENCIADA: REPRESENTAÇÕES DA DITADURA MILITAR (1964-1985) NO CINEMA BRASILEIRO

Aspectos Teóricos e Metodológicos.

Alexandre Coelho Pinheiro¹

RESUMO

O presente trabalho trata-se de um recorte de uma pesquisa que está em processo de desenvolvimento, visa fazer apontamentos, discutir e levantar questões acerca da relação entre cinema e história, partindo do pressuposto de que as memórias, assim como as representações, são espaços de luta e disputa de poder e que o cinema seria um local privilegiado nesse contexto, procurando compreendê-lo como possível “lugar de memória”. Entender como se dá a representação e conseqüente reconstrução/preservação de memórias que focalizam suas atenções nas variadas formas de vivência, refletindo sobre as intencionalidades das narrativas cinematográficas rememorarem os “anos de chumbo” no início do século XXI. O artigo procura discutir alguns conceitos como o de memória, o de “memória social”, formulado pelo sociólogo Maurice Halbwachs e o de “lugar de memória”, formulado por Pierre Nora. Abordaremos também o conceito de representação, concebido por Roger Chartier e discutido por teóricos como Sheila Schvarzman, Sandra Pesavento, etc.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA; MEMÓRIA; REPRESENTAÇÃO

ABSTRACT:

This work deals-is a snippet of a research that is in the process of development, aims to make notes, discuss and raise questions about the relationship between cinema and history, on the assumption that the memories, as well as the representations, are spaces of struggle and contesting of power and that the cinema would be a privileged place in this context, seeking comprises-it as a possible "place of memory". understand how the representation and consequent reconstruction/preservation of memoirs that focus its attention on various forms of experience, reflecting about the intentions of the narratives cinematographic review "years of lead" in the 21st century. The article seeks discuss some concepts such as memory, the "social memory", formulated by sociologist Maurice Halbwachs and of "place of memory", formulated by Pierre Nora in law. We also the concept of representation, designed by Roger Chartier and discussed by theoretical and Sheila Schvarzman, Sandra Pesavento, etc.

KEYWORDS: CINEMA; MEMORY; REPRESENTATION

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata-se de um recorte de uma pesquisa mais ampla que está em processo de desenvolvimento e que visa fazer apontamentos, discutir e levantar questões acerca da relação entre cinema e história, partindo do pressuposto de que as memórias, assim como as representações, são espaços de luta e disputa de poder e que o cinema seria um local

¹ Licenciado em História e Pós-Graduando em História do Brasil pela Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC/BA.

privilegiado nesse contexto, procurando compreendê-lo como possível “lugar de memória”. Busca-se compreender como se dá a representação e conseqüente reconstrução/preservação de memórias que focalizam suas atenções nas variadas formas de vivência, e nas conseqüentes transformações sociais provocadas pelo regime político-ideológico da época no cotidiano do brasileiro, refletindo sobre as intencionalidades das narrativas cinematográficas rememorarem os “anos de chumbo” no início do século XXI.

1. CINEMA, HISTÓRIA E DITADURA MILITAR NO BRASIL (1964-1985)

Com as diversas metodologias historiográficas inauguradas durante o século XX, principalmente através do movimento da “Nova História”, o documento escrito deixou de ser a única fonte para as pesquisas na academia. Novos meios e novos objetos como já afirmava Le Goff (1980) foram sendo incorporados ao instrumental do historiador: histórias em quadrinhos, artes plásticas (pinturas, ilustrações, esculturas), arquitetura, fotografia, música, televisão, e o cinema; que é uma junção da fotografia com as histórias em quadrinhos, com a música, e com toda a esfera da produção e captação de imagens.

Ao procurar oferecer uma mostra dos novos caminhos que a pesquisa histórica desejava trilhar, através da Nova História, Pierre Nora e Jacques Le Goff organizaram, em 1974, a coletânea História: novos problemas, novas abordagens e novos objetos. Oferecendo-nos, assim, um novo olhar sobre as possibilidades de se fazer a História. Em uma das afirmações mais interessantes da obra, Le Goff e Nora não vêem limites à História quando colocam que “o domínio da História não encontra limites e sua expansão se opera segundo linhas ou zonas de penetração, que deixam entre elas terrenos cansados e ainda baldios”

Dessa maneira, ao analisarmos hoje todo o processo de mudança na noção de ‘documento histórico’, entendemos o quanto foi significativa essa “revolução documental” da qualidade e da quantidade das fontes do fazer da História; que agora não mais se baseia exclusivamente sobre os homens considerados “grandes personagens”, nem sobre os acontecimentos exclusivamente. O interesse do momento, portanto, recai sobre todos os homens, o que possibilita uma grande diversidade documental. É nesse alargamento da visão do historiador que o cinema chega enquanto fonte privilegiada, um campo de estudo ainda bastante amplo para ser explorado/pesquisado.

É mais especificamente com o surgimento das idéias da História das Mentalidades e do imaginário, que a iconografia obteve maior destaque como fonte histórica. Michel Vovelle (1991), por exemplo, considera o filme um documento histórico e chega a saudar a aproximação dos historiadores com a semiologia e a psicanálise como forma de proceder a

uma renovação metodológica. Com essa abertura no campo da História, o cinema passa a adquirir um estatuto de fonte preciosa para se entender os comportamentos, as visões de mundo, as identidades, as ideologias e os valores de uma sociedade ou de um momento histórico.

Dentre os pioneiros dessa inclusão de novos objetos e métodos, estão; Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, Siegfried Kracauer e Marc Ferro, este último considerado o pioneiro na utilização do termo cinema-história. Aliás, é Ferro que começa a difundir o uso do cinema nas academias historiográficas a partir dos anos 60, entendendo que, por se tratar de um novo tipo de documento histórico, o filme requereria uma nova técnica de análise, elaborando assim duas formas de encarar o cinema que aqui se torna fundamental: a perspectiva histórica do filme, que corresponde à interpretação do filme à luz da época em que foi produzido, e a perspectiva cinematográfica da história, isto é, a história recriada através do cinema. Ressaltando que, assim como Ferro (1976), percebemos o filme como um revelador ideológico, político, social e cultural de uma sociedade.

De forma semelhante a Mac Ferro, R. Rosenstone (1998) também encara o cinema como um veiculador de ideologias e concepções, preocupando-se com questões relacionadas ao universo da relação entre o cinema e o conhecimento histórico:

Essas críticas às películas históricas não teriam importância se não vivêssemos em um mundo dominado pelas imagens, onde cada vez mais as pessoas formam sua idéia do passado através do cinema e da televisão, seja por meio de filmes de ficção, docudramas, séries ou documentários. Hoje em dia, a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria da população é o meio audiovisual, um mundo livre quase por completo do controle de quem tem dedicado a vida à história.

Essa realidade percebida por R. Rosenstone está cada vez mais próxima de nós, como podemos notar, por exemplo, em relação ao povo brasileiro que está cada vez mais tomando conhecimento da história por meio da televisão e do cinema. A nossa história está sendo constantemente revisada pelo cinema nacional brasileiro e pela televisão, com as chamadas produções de época da Rede Globo de Televisão, que registram grande índice de audiência, tanto em suas minisséries, quanto nas telenovelas que retratam o *modus vivendi* de determinado tempo passado. A ditadura militar ocorrida em nosso país entre 1964 e 1985 é uma das temáticas históricas que o cinema brasileiro do atual século tem procurado interpretar.

Levando em consideração que, em dezembro de 2008 foi registrado os 40 anos da instituição do AI-5 (Ato institucional n° 5 criado pelo chefe do executivo na época, Costa e

Silva), o mais eficaz instrumento de força política e ideológica lançado pelo regime militar e que recentemente outros acontecimentos referentes à época ganharam importância como a condenação moral do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra pelo Tribunal de Justiça de São Paulo² percebemos que o cinema brasileiro atual tem comunicado suas preocupações, percepções, investigações e inquietações sobre a realidade social de uma época ainda pouco discutida pela cinematografia brasileira, dada a importância do período para a nossa atual conjuntura política e social.

No início desse século, encontramos uma significativa produção cinematográfica voltada a discutir o período da ditadura militar brasileira. Essa maior atenção do cinema brasileiro em discutir a temática surge em 1997 com o longa-metragem *O que é isso companheiro?* de Bruno Barreto, rerepresentando a história do seqüestro do embaixador americano, Charles Bruce Elbrick, em 1969. A partir de 2004, quarenta anos após o golpe militar, foram lançados *A dona da história* (2004) de Daniel Filho, *Benjamim* (2004) de Monique Gardenberg, *Araguaya – conspiração do silêncio* (2004) de Ronaldo Duque, *Quase dois irmãos* (2004) de Lúcia Murat, *Cabra cega* (2005) de Toni Venturi, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) de Cao Hamburger, *Zuzu Angel* (2006) de Sérgio Rezende, *Sonhos e Desejos* (2006) de Marcelo Santiago, *Batismo de Sangue* (2006) de Helvécio Ratton, e os documentários *Caparaó*, (2006) de Flávio Frederico e *Hércules 56* (2006), de Silvio Darin, dentre outros.

Essa maciça produção nos mostra que tanto diretores quanto roteiristas encontraram nesse período um ambiente rico em histórias a se contar, atingindo públicos de várias idades, discutindo uma temática que ainda hoje provoca polêmica. Assim, o cinema brasileiro tem lançado sua luz sobre este período ainda pouco discutido de nossa história, permitindo que as novas gerações relembrem, descubram e se emocionem com alguns dos acontecimentos passados durante os anos de 1964 a 1985, para compreenderem melhor nosso presente. Porém, mesmo com essa intensificação na produção de filmes sobre a ditadura militar, ainda podemos asseverar que a filmografia brasileira sobre essa temática ainda é muito pequena para o que ela representou para o país, como afirma o professor de Cinema Documental do Departamento de Sociologia da USP, Paulo Menezes: “não existe reflexão e a própria

² Acusado de praticar tortura em três pessoas durante o período em que Ustra comandou o DOI-Codi em São Paulo entre 1970 e 1974, período de maior repressão política no país. A decisão é inédita no Brasil e foi tomada em 1ª instância. Disponível em: http://oglobo.globo.com/pais/mat/2008/10/09/sp_coronel_ustradeclarado_torturador_pela_justica-548643050.asp Acessado Maio de 2009.

existência de poucos filmes sobre o tema mostra quase um nível zero de pensamento sobre isso” ressaltando ainda que: “a Argentina, com menos condição econômica e muito menos recursos para a cinematografia, tem uma produção imensa perto da nossa. Eles fazem reflexão quase cotidiana sobre o período. Nós não fazemos.”³

2. CINEMA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES

A prática cinematográfica em sua produção e comercialização não está desprovida de propósitos, existem intenções explícitas ou não, conscientes ou não por parte dos realizadores. E estas variam de acordo com a época e com o filme. Encontramos um exemplo sugestivo no filme *Batismo de Sangue*, onde experimentamos audiovisualmente, além das nossas sensações, uma interpretação de uma prática que se tornou mecânica e desumana, a tortura. Não há como estabelecer fuga quanto à prática do testemunho e da interpretação. Fica claro que mesmo o filme utilizando testemunho de quem viveu (fisicamente) a tortura, essa representação e relato da experiência sempre será uma versão, um olhar sobre o acontecimento. Por isso, abordar e reconstruir o passado numa ficção cinematográfica se torna uma experiência dialógica com a memória, provocando a sensação de legitimidade. Ainda mais quando nos referimos a um período que ainda não foi relativizado por nossa sociedade.

Os “anos de chumbo” (GASPARI, 2002) ainda estão recentes em nossa memória coletiva, apesar de muito já se conhecer a respeito desse período, seus traumas ainda não foram superados. A experiência ainda é sofrida pelos indivíduos que viveram a época, integrantes de nossa geração, ainda visita e analisa as estruturas sociais do período militar. O cinema atual não só solidifica determinadas lembranças (a repressão política) como também cria novas, reinterpretando a época, nos apresentando cenários, situações e vivências alheias aos principais acontecimentos narrados pela memória oficial.

Nesse sentido, o cinema não narra simplesmente os acontecimentos passados, vai bem mais além, eles acabam por construir significados sobre uma determinada realidade social que está presente na memória coletiva atual. Como percebemos na afirmação de Roger Chartier;

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 1990. p.17)

³ *A ditadura no cinema* disponível em: www.facasper.com.br/jo/esquinas_43/64_67_cinema_ditadura.pdf
Acesso em 26 de Agosto de 2008.

Entendemos que o cinema seja uma das formas contemporâneas de representação da realidade social e do diálogo com a memória coletiva, constituindo-se também, em ‘lugar de memória’. Até por fazer parte do universo cultural a que temos acesso, assim como a música, a literatura, a pintura. Elementos a que se refere Roger Chartier (CHARTIER, 1990.) ao elaborar as noções complementares de ‘práticas’ e ‘representações’ das diversas formações culturais. Entendendo que a cultura pode ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Chartier dá uma tripla definição para o conceito de representação, afirmando que o mesmo permitiria designar e ligar três realidades maiores:

[...] primeiro, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem; em seguida, as formas de exibição do ser social ou do poder político tais como as revelam signos e "performances" simbólicas através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de "estilização da vida"; finalmente, a "presentificação" em um representante (individual ou coletivo, concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade. (CHARTIER, 1994. p. 8.)

Concomitantemente, nos baseamos no conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora, nos empenhando em aplicar esse conceito às obras cinematográficas. Para Nora, o “lugar de memória” poder ser concebido como:

[...] um ponto em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional. Na apresentação de Les France Pierre Nora oferece uma definição: "lugar de memória: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer. (NORA, apud, ENDERS, 1993, p.188.)

E o cinema surge e é, hoje, sintetizador dessas experiências da mímese, ao monumentalizar certos acontecimentos, como os referentes à Ditadura Militar (1964-1985). O cinema tem se tornado um suporte, para a produção de referências históricas e, conseqüentemente, para a sua memorização social. A linguagem das imagens em movimento aparelhadas por uma sincrônica esfera sonora nos permite afirmar o cinema como ‘lugar de memória’, um espaço atemporal que com o passar do tempo se intensifica em sua importância, tanto como objeto de pesquisa, quanto como fonte artística de entretenimento e prazer.

Entretanto, entendemos que a memória precisa ser alimentada no cotidiano e a partir do cotidiano (vivido ou não, presente ou não), isso, porque o óbvio não é a lembrança, mas sim o esquecimento. Pierre Nora nos explica que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no

gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo.” (NORA, 1993, p.09)

E se para sobreviver, a memória precisa de ritos, ordenações e práticas de lembranças, dentre estes se encontra o cinema, tecendo identidades e organizando memórias. Isto porque “o que nós chamamos de memória, é de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar” (NORA, 1993, p.15).

Porém, não podemos esquecer que o cinema, assim como observa com clareza, Francis Vanoye, no filme, seja ele qual for, “a sociedade não é mostrada, mas encenada.” (VANOYE, 1994, p. 56.) Ou seja, o cinema nunca deixará de elaborar representações de uma realidade, construindo um mundo que mantém relações complexas com o mundo real que tende a se constituir num ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo.

E no caso dos anos da ditadura militar aqui no Brasil, representado pelo cinema nacional do atual século, a memória que é evocada já é social e coletiva em nossa sociedade. Maurice Halbwachs interpreta de maneira interessante a memória social, afirmando que,

“a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada.” (HALBWACHS, 1990, p. 75-6)

Considerando o cinema como “lugar de memória” e interpretando o conceito de memória coletiva encontrado em Halbwachs, percebemos o cinema intervindo diretamente no estabelecimento da memória social, na medida em que, ao construir imagens que são oferecidas como simulacro de realidades passadas, consegue imprimir no imaginário coletivo a força de várias lembranças, ainda mais quando se trata de um período marcado por uma memória negativa, que trás recordações dolorosas, no caso do Regime Militar (1964-1985). E nesse caso, a memória social que persiste é a de um período marcado pela falta da liberdade de expressão, das censuras impostas à imprensa, das perseguições políticas, das grandes manifestações contra o Ato Institucional número cinco (AI-5), etc.

A construção da memória social é entendida aqui segundo as idéias de Michael Pollak, deixando claro que a memória deve ser entendida como “um fenômeno construído social e coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes” (POLLAK, 1992. p.2). Por isso, nesse “diversificado jogo de reformulações a que a memória está sujeita, o que sobrevive não é necessariamente o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma

escolha efetuada por indivíduos, grupos e classes” (CAMPOS, 2004), durante o seu processo de dominação política.

A memória de nossa sociedade sobre o período ditatorial seria resultado de escolhas? Se sim, de que grupo ou classe? O que pode ser afirmado de pronto é que há uma seleção de lembranças, tornando a memória um produto seletivo, construído através de escolhas, que na maioria das vezes são influenciadas por preocupações do presente (POLLAK, 1992. p.2), nos dando a idéia da existência de um processo de oficialização da memória, o que mais tarde confere aos indivíduos uma identidade. Até porque, é através da memória que as pessoas se identificam com o seu tempo e espaço, atribuindo valores a tudo que está a sua volta, nos revelando a importância que a memória possui para qualquer sociedade.

Seguindo a mesma linha de pensamento a respeito do conceito de representação proposto por Chartier, Sandra Pesavento também analisa que representar seria, portanto, “estar no lugar de, [a representação] é a presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.” (PESAVENTO, 2001. 9-15). E é nessa direção que entendemos o cinema enquanto elemento representativo e que, portanto, faz parte do universo das ciências sociais entendida por Chartier em seu artigo “O mundo como representação”. (CHARTIER, 1991) Essa percepção do cinema como representação e construção do passado foi legitimada a partir da década de 1970, quando o cinema passou a ser visualizado como “lugar do imaginário e das práticas sociais”, como nos aponta Sheila Schvarzman:

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação. Desta forma, se a ênfase primeira sobre a utilização do cinema como fonte e foco, desenvolvida por Marc Ferro, Pierre Sorlin, ou Robert Rosenstone, [...] se interessou sobremaneira sobre o fato fílmico, a História Cultural tem apontado para o fato cinematográfico. (SCHVARZMAN, 2007, p.2)

E enxergando o cinema como forma de representação, não podemos esquecer que quando um filme tenta “resgatar” um tema do passado, ele passa a carregar um duplo sentido de representação, pois, é uma visão presente de um tempo passado, sendo duplamente marcado: a primeira pela própria data de realização do filme e a segunda pela visão particular que ele apresenta da memória que evoca.

O que se torna um grande desafio frente à relação sempre problemática que é interpretar as linguagens, as nuances da mente do outro, ou seja, representar um tempo e um espaço por meio de qualquer linguagem é interpretar a memória, sabendo que esta pode ser utilizada de forma volátil, nas mãos daqueles que querem representar.

Como afirmava em vida o poeta baiano e jequeense, Waly Salomão; “a memória é uma ilha de edição” (SALOMÃO, 1996, p.43). Uma ilha de escolhas, talvez um vazio, um local específico e global, tanto para quem quer interpretar quanto para quem vive, sente e experimenta das lembranças; na relação dialética entre o agente social e sua própria memória.

E o que a linguagem cinemática da história faz, senão um árduo trabalho de interpretação (às vezes desconstruindo) das realidades sociais e das memórias? Nessa relação entre a história, a memória e suas representações audiovisuais é que conhecemos a dificuldade de “interpretar uma interpretação”, algumas particularidades do olhar. Esse embate entre os conceitos se mostra presente nas produções cinematográficas brasileiras. Ainda mais quando o cinema busca evocar uma memória ainda pouca “dissolvida”, discutida em seus traumas (a tortura física e psíquica, ideológica). E essa memória é que muitas vezes se quer, ou se busca editar (seja pelo cinema ou outro meio); tendo assim uma memória seletiva, produto de disputas e entraves.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. **A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. pp. 113-157.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS JUNIOR, *Rubio* Gable Rodrigues de. **Ladrões de cinema: a história brincada**. 2004. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense- UFF. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural - entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **O mundo como Representação**. São Paulo: Estudos Avançados. n. 11, 1991, pp.173-191.

_____. **A história hoje: dúvidas, desafios, propostas**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/140.pdf>>; Acesso em: 15 de Outubro de 2008.

ENDERS, Armelle. **Lês lieux de mémoire, dez anos depois**. In: *Estudos Históricos*, vol. 6, nº 11. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1993. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>>; Acesso em: 15 de Outubro de 2008.

FERRO, Marc (1976). **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In : LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (orgs.). *História : novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro : Francisco Alves. p.199-215.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (1980). **Hacer la historia : nuevos temas**. Trad. Wenceslao Roces Barcelona : Laia.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo : Martins Fontes. 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

NORA, Pierre. **Entre memória e história** : a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo, CEDUC, 1993, n. 10, dez., p. 7-28.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Indagações sobre a história cultural**. Revista Art Cultura. Uberlândia: Ufu, n.3, 2001.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1992. Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf> ; Acesso em 15 de Outubro de 2008.

ROSENSTONE, Robert. **História em imagens, história em palavras** : reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. O Olho da História : revista de história contemporânea, Salvador, Ed. Prometheus, 1998, v.1, n. 5, p. 105-116.

SALOMÃO, Waly. Algaravias: Câmara de ecos. Rio de Janeiro Editora: 34, 1996.

SCHVARZMAN, Sheila. **Cinema Brasileiro: História e Historiografia. História no Cinema/História do Cinema**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>>. Acesso em: 03 de Out. de 2008.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas. Papirus, 1994.

VOVELLE, Michel (1991). **"Iconografia e história das mentalidades"**. In: VOVILLE, Michel. Ideologias e mentalidades. 2ª ed. Trad. Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense.